



**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP**

Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas

**Contribuições da filosofia de Charles S. Peirce para uma investigação  
acerca de questões de fenomenologia e ontologia das obras de arte**

Doutorado em Filosofia

São Paulo

2019



**Pontifícia Universidade Católica de São Paulo  
PUC-SP**

Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas

**Contribuições da filosofia de Charles S. Peirce para uma investigação  
acerca de questões de fenomenologia e ontologia das obras de arte**

Doutorado em Filosofia

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de doutora em **Filosofia** (área de concentração: Filosofia), sob a orientação do **Prof. Dr. Ivo Assad Ibri**.

São Paulo

2019

**Banca Examinadora:**

---

---

---

---

---

## Dedicatória

Ao meu marido Luís Rodolfo,  
amado companheiro de todas as horas,  
meu maior interlocutor, por tudo.

À minha mãe Joanna Helena, por todo apoio e incentivo  
aos estudos da Arte e da Filosofia, e pela incansável dedicação.  
A meu pai, Luiz Carlos (*in memoriam*), que também sempre incentivou  
com entusiasmo os meus estudos da Arte e da Filosofia.

Aos meus sogros Regina e Roberto,  
que nestes quase vinte e cinco anos se tornaram segundos pais,  
pelo carinho, entusiasmo e apoio.

Dedico também aos meus queridos irmãos  
Paulo, Silvia e Marcia e aos meus cunhados  
Silvana, Mário, André, Flávia, Heloisa e Rui.

Dedico, especialmente, aos meus adorados sobrinhos  
Guilherme, Gabriela, Lucas, Bruna e Maria.

O presente trabalho foi realizado com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Número do processo: 88887.150242-2017.

Os custos desta Pesquisa foram cobertos por bolsa CAPES parcial (de setembro de 2015 a fevereiro de 2017) e depois com bolsa CAPES integral (de abril de 2016 a agosto de 2019), recebida por meio do Programa de Suporte à Pós-graduação de Instituições de Ensino Particulares (PROSUP), e também com o apoio da FUNDASP.

*This Study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Finance Code 001. Process number: 88887.150242-2017.*

*The costs of this research were covered by CAPES grant, from 2015, September to 2017, February, with partial scholarship; and from 2017, march to 2019, august, with full scholarship; received through the Programa de Suporte à Pós-graduação de Instituições de Ensino Particulares (PROSUP), as well, through the support of the FUNDASP.*

## Agradecimentos

Em primeiro lugar, muito especialmente, agradeço de todo o coração ao meu querido marido, Prof. Dr. Luís Rodolfo Ararigboia de Souza Dantas, pelos essenciais apoio e incentivo para iniciar este percurso e por toda compreensão e paciência durante esta jornada. Dele tive e tenho, nesses quase 25 anos de união, a imprescindível interlocução, sem a qual jamais teria chegado onde cheguei.

Ao concluir esta tese sou imensamente grata ao meu excepcional orientador Prof. Dr. Ivo Assad Ibri. Agradeço a ele toda a confiança, paciência e zelo que teve em todo este processo. Sua sensibilidade, inteligência, sabedoria e generosidade possibilitaram que este estudo pudesse ser concluído. Ao sempre presente professor e filósofo Ivo Ibri, toda minha deferência, admiração e gratidão.

Por terem generosamente compartilhado comigo os seus conhecimentos, contribuindo para o amadurecimento deste estudo, agradeço muitíssimo aos queridos professores Dr. José Luiz Zanette, Dra. Eluiza Bortolotto Ghizzi, Dra. Ariane Porto Costa Rimoli e Dr. Rodrigo Vieira de Almeida.

Devo toda a minha gratidão aos amigos que fiz durante estes anos entre os membros do Centro de Estudos de Pragmatismo, do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia da PUCSP (dirigido com destreza e sensibilidade pelo Prof. Ibri), com os quais pude intensificar e aprofundar meus estudos por meio dos diversos congressos dos quais participei e, principalmente, pelos Encontros Internacionais sobre Pragmatismo na PUCSP e GTs de Semiótica e Pragmatismo da ANPOF.

Presto deferência e agradecimento especiais aos queridos membros do Grupo de Pesquisa de Pragmatismo e Estética do CEP-PUCSP, cujas reuniões sempre foram fonte de troca, de entusiasmo e de aprendizado comum.

Dirijo também um especial agradecimento ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Junior, OSB, por quem tenho grande admiração, e que tem me acompanhado desde meu mestrado, quando tive a honra de ser por ele orientada, e agora no doutorado, ao ter me dado a honra de participar do exame de qualificação, contribuindo novamente para o desenvolvimento de minha formação. Agradeço, ainda, à Profa. Dra. Maria Lucia Santaella Braga, de quem colhi, no exame de qualificação, observações preciosas para o desenvolvimento do meu trabalho.

Meus sinceros e especiais agradecimentos às queridas Regina Maria Chermont Ararigboia de Souza Dantas e Eva Irene Felman, pelas tão generosas e preciosas colaborações prestadas durante toda esta pesquisa de doutorado, por meio de traduções de textos, artigos e apresentações em congressos.

Agradeço intensamente à Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, e em particular a todos os professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia, por terem me dado a oportunidade de desenvolver este doutorado e por terem concedido uma bolsa de estudos CAPES, com a qual pude me dedicar mais intensamente a esta pesquisa. Agradeço ainda, em especial, a sempre atenciosa Sra. Vera Soares, assistente de coordenação do Curso do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia.

## RESUMO

A partir dos aportes teóricos advindos da filosofia de Charles S. Peirce, a presente pesquisa propõe uma reflexão no âmbito da Filosofia da Arte acerca das implicações da pertinência de uma rede conceitual que embase epistemologicamente a ação interpretativa da arte, e que ao mesmo tempo não negligencie o caráter estético que toda e qualquer obra de arte contém. Nossa hipótese de investigação conta com duas problemáticas principais. A primeira destaca a simetria e a ubiquidade das três categorias peircianas e as decorrências dessas correlações nos meandros da experiência estética, o que nos permitiu erigir três vetores da *experiência estético-artística*, a saber: a experiência de contemplação, enquanto primeiridade, caracterizada como puro sentir diante da obra de arte; a experiência de *poíesis*, enquanto segundidade, pertinente ao choque de alteridade diante do mundo e do objeto que é arte e, por fim, a experiência de mediação de terceiridade, qualificada como fruição. Uma vez que o estudo científico da arte envolve identificação, comparação e análise, tendo por fim último a interpretação, sem que possa ele prescindir da mediação, dá-se o enclausuramento lógico-conceitual do processo de pesquisa no campo da arte, que acaba por se afastar do inerente e central caráter de primeiridade da experiência estética, explicitadora das especificidades e singularidades das obras de arte – com destaque para as intrínsecas qualidades de sentimento contidas nelas, qualidades não passíveis de serem assimiladas por uma rede lógica e que, nos termos de Ibri, seriam próprias às *coisas sem nome*, conceito que reputamos basilar para a compreensão de toda e qualquer obra de arte. A segunda problemática recorre à teoria da percepção em Peirce, a fim de estudar a natureza do juízo estético e suas implicações na formulação de hábitos de sentir estético-artísticos, que culminariam na construção dos juízos de arte, condicionantes da fruição da arte, que desencadeia as análises e interpretações da arte. Sendo assim, por meio de referencial filosófico pragmático-peirciano, apresentamos uma reformulação da base conceitual que tradicionalmente fundamenta a investigação científica da arte, sugerindo uma conciliação entre o caráter mediativo e geral que uma análise científica de arte precisa abarcar, com o caráter imediato, singular e sensível da experiência estética, verdadeiro motor que movimenta as engrenagens do processo de semiose artística e que elevaria a obra de arte - concebida enquanto tipo peculiar de objeto dinâmico - à condição de núcleo de uma diagramática *espiral estético-semiótica*, metáfora organizadora e articulante dos principais componentes envolvidos nessa semiose.

**Palavras chaves:** Espiral estético-semiótica. Coisas sem nome. Simetria das categorias peircianas. Experiência estético-artística. Contemplação. *Poíesis*. Fruição. Teoria da Percepção. Estética peirciana. Juízo estético. Hábitos de sentir estético-artísticos. Polissemia da arte.

## ABSTRACT

*From the theoretical inputs arising from the philosophy of Charles S. Peirce, this present research develops a reflection in the context of Philosophy of Art on the implications of the validity of the conceptual network which grounds epistemologically the art interpretative action, in the same time that not neglected the aesthetic character that all and every work of art have. Our hypothesis of investigation has two main problematics. The first highlights the symmetry and the ubiquity of the three peircean categories and the consequences of this in the meandering of the aesthetic experience, in what has permitted us to erect three vectors of the artistic-aesthetic experience, namely: the contemplation, as an experience of firstness characterized as the pure feeling before the work of art; the poíesis, as an experience of secondness concerns the shock of alterity before the world and the object that is art, and finally, the experience of mediation of the thirdness qualified as art fruition. Since the scientific study of art involves identification, comparison and analysis, having as its final purpose an interpretation, it cannot dispense with mediation, resulting in the logical-conceptual enclosing of the research process in the field of art, which ends up to withdraw itself from the inherent and central character of firstness of aesthetic experience, which highlights the specificities and singularities of the works of art - emphasizing the intrinsic qualities of feeling contained therein, qualities which cannot be encompassed by a logical network, in Ibri's terms, would be concerned to the 'nameless things', which we repute basilar on the comprehension of each and every work of art. The second problematic refers to the theory of perception in Peirce, to study the nature of aesthetic judgment and its implications in the formulation of aesthetic habits of feelings, culminating in the construction of judgments of art, conditioners of the art fruition that triggers the analyzes and interpretations of art. Therefore, under this pragmatic-peircean philosophical framework, we present a reformulation of the conceptual basis that traditionally grounds the scientific investigation of art, suggesting a conciliation between the mediative and general character of the analysis and interpretation of art should have, with the immediate, singular and sensitive character of the aesthetic experience, the true engine that drives the process of the artistic semiosis gears which would elevate the work of art – conceived as a peculiar kind of dynamic object – to the condition of the core of a diagrammatic 'aesthetic-semiotic spiral', an organizing and articulations metaphor of the main components involved in this semiosis.*

**Keywords:** *Aesthetic-semiotic spiral. Nameless things. Peircean categories symmetry. Artistic-aesthetic experience. Contemplation. Poíesis. Fruition. Theory of Perception. Aesthetic judgment. Artistic-aesthetic habits of feeling. Polysemy of art.*

## LISTA DE ABREVIATURAS

**CP:** *Collected Papers* [seguido pelo número do volume e número do parágrafo].

PEIRCE, Charles Sanders. (1931-35 e 1958) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931-35 e 1958. 8 vols. Eletronic Edition

**EP2:** *The essential Peirce 2* [seguido do número do volume e do número da página].

PEIRCE. *The essential Peirce 2: selected philosophical writings*. The Peirce Edition Project (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1998. V. 2

**MS:** *Manuscripts of Charles Sanders Peirce* [seguido da numeração do manuscrito]

The Charles S. Peirce Papers, 32 rolos de microfilme dos manuscritos conservados na Houghton Library. Cambridge, MA, Harvard University Library, Photographic Service, 1966.  
Cf.: R. Robin, *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce*, University of Massachusetts Press, Amherst, 1967.

**SS:** *Semiotic and Signific* [seguido pelo número da página].

PEIRCE. *Semiotic and Signific: The Correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*, C. Hardwick (ed), Indiana University Press, Bloomington, 1977.

As traduções dos originais em inglês dos textos de Peirce são nossas (com o auxílio do cotejo de outras traduções de textos de Peirce que estão mencionadas nas referências). Salvo algumas exceções, cujo nome dos tradutores e datas das traduções estão indicados junto às citações, em nota de rodapé, e os dados completos destas traduções constados na lista de referências.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Todas as imagens estão referenciadas por meio de legendas logo abaixo.  
As fontes e créditos de todas as imagens mostradas estão em nota de rodapé,  
na página onde as imagens estão localizadas.

Imagem 1: Cópia em Mosaico de quadro atribuído à Zeuxis.....	32
Imagem 2: Pintura representando as uvas de Zeuxis.....	33
Imagem 3: Pintura representando o cortinado de Parrásio .....	33
Imagem 4: <i>Ready-made</i> de Duchamp.....	37
Imagem 5: Pintura de Duchamp .....	38
Imagem 6: Pintura de Braque .....	38
Imagem 7: Pintura de Kandinsky .....	39
Imagem 8: Afrodite de Cnido, de Praxíteles .....	47
Imagem 9: Escultura do Parthenon, de Fídias .....	47
Imagem 10: Pintura romântica, em registo do sentimento do Sublime – Friedrich .....	146
Imagem 11: Pintura romântica, em registo do sentimento do Sublime - Turner.....	146
Imagem 12: Pintura de Ingres.....	202
Imagem 13: Pintura de Klee .....	202
Imagem 14: Atlas Mnemosyne de Warburg.....	271
Imagem 15: Pintura de Beatriz Milhazes .....	278

## LISTA DE DIAGRAMAS

Todos os diagramas apresentados são de nossa autoria e foram elaborados especialmente para esta tese. Alguns diagramas utilizam termos e conceitos de outros autores, que estão indicados em legendas, nos próprios diagramas.

Diagrama 1: Preceitos artísticos .....	54
Diagrama 2: Preceitos e ideais artísticos .....	55
Diagrama 3: Preceitos e ideias artísticos na experiência estética.....	57
Diagrama 4: Conjunto de premissas para os juízos estéticos .....	59
Diagrama 5: Três vetores da <i>experiência estético-artística</i> .....	115
Diagrama 6: Interseções dos três vetores da <i>experiência estético-artística</i> .....	116
Diagrama 7: Ciclo dos três vetores da <i>experiência estético-artística</i> .....	117
Diagrama 8: Os três vetores da <i>experiência estético-artística</i> e as três categorias .....	118
Diagrama 9: Categorias dos sentimentos estéticos.....	149
Diagrama 10: Sentimentos estéticos na perspectiva da estética peirciana .....	188
Diagrama 11: O mundo da Arte .....	217
Diagrama 12: Premissas estéticas para interpretações de obras de arte .....	229
Diagrama 13: Estrutura da <i>espiral estético-semiótica</i> .....	231
Diagrama 14: Estratos da obra de arte.....	246
Diagrama 15: Movimento rotativo de estilos .....	257
Diagrama 16: Estilo na interseção entre ‘ <i>coisas sem nome</i> ’, forma e conteúdo .....	260
Diagrama 17: Componentes das obras de arte para análise estética - artes visuais.....	274
Diagrama 18: <i>Espiral estético-semiótica</i> completa .....	275
Diagrama 19: Estratos das obras de arte inseridos nos contextos .....	284
Diagrama 20: Relação objeto-signo no interior da obra de arte .....	290
Diagrama 21: Rede de <i>espirais estético-semióticas</i> .....	292

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>14</b>
<b>1 DELIMITAÇÕES DO CONCEITO DE OBRA DE ARTE: INVENTÁRIO HISTÓRICO.....</b>	<b>23</b>
1.1. <i>MÍMESIS: ARTE COMO IMITAÇÃO E REPRESENTAÇÃO .....</i>	28
1.1.1. <i>Da polissemia do conceito ‘mimesis’ .....</i>	28
1.1.2. <i>Do conceito de verossimilhança.....</i>	30
1.2. <i>TÉKHNE: ARTE COMO HABILIDADE, DESTREZA TÉCNICA E TALENTO .....</i>	34
1.2.1. <i>Tékhne como saber-fazer.....</i>	34
1.2.2. <i>Arte como bem-fazer.....</i>	35
1.2.3. <i>Do questionamento da ideia de arte como habilidade e maestria.....</i>	36
1.3. <i>ÉKSTASIS: ARTE COMO INSPIRAÇÃO E DOM DIVINO.....</i>	40
1.3.1. <i>Dos sentidos de enthousiasmós, ékstasis e inspiração na arte .....</i>	40
1.3.2. <i>Do sentido de gênio artístico como liberdade e originalidade na arte .....</i>	42
1.3.3. <i>Inspiração e irracionalidade na arte na modernidade e contemporaneidade.....</i>	44
1.4. <i>PHANTASÍA: ARTE COMO INVENÇÃO, IMAGINAÇÃO E EXPRESSÃO SINGULAR .....</i>	45
1.4.1. <i>Dos sentidos de fantasia como representações e como imaginação .....</i>	45
1.4.2. <i>Entre fantasia e verossimilhança.....</i>	48
1.4.3. <i>Fantasia, imaginação e liberdade artística .....</i>	50
1.5. <i>AÇÃO ARTÍSTICA: PRECEITOS, IDEAIS ARTÍSTICOS E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA .....</i>	51
1.5.1. <i>Os entrelaçamentos entre os preceitos artísticos na ação de arte.....</i>	51
1.5.2. <i>Da capacidade heurística dos diagramas como aporte para a pesquisa científica .....</i>	52
1.5.3. <i>Dos preceitos artísticos aos ideais artísticos nas experiências estéticas de arte .....</i>	53
<b>2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E AS CATEGORIAS PEIRCIANAS .....</b>	<b>60</b>
2.1. <i>AS TRÊS CATEGORIAS PEIRCIANAS.....</i>	60
2.1.1. <i>A fenomenologia na arquitetura filosófica peirciana.....</i>	60
2.1.2. <i>Da primeiridade [firstness] .....</i>	62
2.1.3. <i>Da segundidade [secondness].....</i>	67
2.1.4. <i>Da terceiridade [thirdness] .....</i>	72
2.1.5. <i>Do conjunto do sistema das categorias peircianas .....</i>	75
2.2. <i>OS TRÊS VETORES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICO-ARTÍSTICA.....</i>	83
2.2.1. <i>Dos conceitos de estético e artístico.....</i>	83
2.2.2. <i>Da contemplação da arte.....</i>	87
2.2.3. <i>Da poésis das obras de artes.....</i>	96
2.2.4. <i>Da fruição de obras de arte.....</i>	102
2.3. <i>OS TRÊS VETORES À LUZ DAS TRÊS CATEGORIAS.....</i>	109
2.3.1. <i>Experiência estético-artística em três vetores .....</i>	109
2.3.2. <i>O jogo de devaneio [play of musement] na experiência estético-artística .....</i>	111
2.3.3. <i>O entrelaçamento dos três vetores da experiência estética .....</i>	114

<b>3</b>	<b>JUÍZOS E SENTIMENTOS ESTÉTICOS SOB O PRISMA PEIRCIANO .....</b>	<b>122</b>
3.1.	DEFINIÇÕES DE JUÍZO ESTÉTICO.....	122
3.1.1.	<i>Do gosto aos juízos estéticos: Baumgarten e Kant.....</i>	<i>122</i>
3.1.2.	<i>Outras abordagens acerca do belo e do juízo estético .....</i>	<i>130</i>
3.1.3.	<i>Das categorias dos sentimentos estéticos.....</i>	<i>143</i>
3.1.4.	<i>Do juízo do gosto à interpretação da arte.....</i>	<i>150</i>
3.2.	TEORIA DA PERCEPÇÃO EM PEIRCE .....	155
3.2.1.	<i>Do percepto ao juízo perceptivo.....</i>	<i>156</i>
3.2.2.	<i>Juízo perceptivos e os critérios de relevância .....</i>	<i>160</i>
3.2.3.	<i>Do juízo perceptivo à abdução .....</i>	<i>162</i>
3.3.	SENTIMENTOS E JUÍZOS ESTÉTICOS EM CONTEXTO PEIRCIANO .....	165
3.3.1.	<i>Dos juízos estéticos conforme a teoria peirciana da percepção.....</i>	<i>167</i>
3.3.2.	<i>Sentimentos estéticos na perspectiva da ciência normativa peirciana.....</i>	<i>176</i>
3.3.3.	<i>O movimento dos sentimentos aos juízos estéticos em contexto peirciano.....</i>	<i>182</i>
3.3.4.	<i>Dos juízos estéticos aos hábitos de sentir estético-artísticos .....</i>	<i>193</i>
3.3.5.	<i>O ‘mundo da arte’ como palco dos juízos estéticos.....</i>	<i>213</i>
<b>4</b>	<b>SEMIOSE ESTÉTICA DA ARTE .....</b>	<b>226</b>
4.1.	DA ESPIRAL ESTÉTICO-SEMIÓTICA .....	226
4.1.1.	<i>Da interpretação estética de arte como semiose estética .....</i>	<i>226</i>
4.1.2.	<i>Estrutura da espiral estético-semiótica .....</i>	<i>228</i>
4.2.	DA OBRA DE ARTE NA ESPIRAL ESTÉTICO-SEMIÓTICA.....	232
4.2.1.	<i>Da obra de arte como eixo da espiral estético-semiótica.....</i>	<i>232</i>
4.2.2.	<i>Obra de arte como objeto dinâmico da semiose estético-artística.....</i>	<i>237</i>
4.2.3.	<i>Das ‘coisas sem nome’ como a chave do estético na arte.....</i>	<i>242</i>
4.2.4.	<i>O estilo artístico: esteio interpretativo da arte.....</i>	<i>248</i>
4.2.5.	<i>Da análise estilística na interseção das ‘coisas de sem nome’, forma e conteúdo.....</i>	<i>264</i>
4.3.	ESPIRAL ESTÉTICO-SEMIÓTICA ILIMITADA .....	276
4.3.1.	<i>O eixo da espiral e as observações colaterais.....</i>	<i>276</i>
4.3.2.	<i>Do lugar da hermenêutica na interpretação da obra de arte.....</i>	<i>281</i>
4.3.3.	<i>Da polissemia da arte à multiplicidade da interpretação da obra de arte.....</i>	<i>285</i>
	<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>293</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>297</b>

## INTRODUÇÃO

De início, cumpre destacar que embora nossa investigação ressalte que os especialistas em arte (e.g., historiadores, críticos, peritos, museólogos, restauradores da arte), na condição de representantes do campo de pesquisa sobre arte<sup>1</sup>, desenvolvam formulações gerais e construam conceitos que embasam a reflexão lógica e objetiva sobre as obras de arte e fenômenos artísticos, não deveriam, no entanto, negligenciar a importância da natureza sensível da experiência estética na recepção e consequente abordagem hermenêutica da arte.

Há que se frisar que se os especialistas da arte necessitam encontrar nos fenômenos individuais e particulares a generalidade do conceito, por outro lado, para tanto, ao buscar predicados comuns que agrupem diversas obras, muitas vezes acabam por descuidar de um aspecto fundamental que define a obra de arte: a arte, enquanto tal, só pode ser arte se for singular e, enquanto coisa no mundo, é uma individualidade. Ademais, transporta um fundamental caráter de alteridade cuja especificidade recai, acentuadamente, na possibilidade que tem a obra de arte de gerar experiência estética.

Experiência estética é uma expressão que abarca muitas definições e diversos sentidos, que variam de autor para autor, e que serão esmiuçados no segundo capítulo desta tese, assim como as similaridades e distinções entre experiência estética e experiência artística. Porém, para efeito introdutório, deixamos sobressair um sentido específico de experiência estética pura como análoga à ideia de contemplação.

Acerca da ‘experiência estética pura’, é possível referi-la a uma experiência de caráter imediato, especialmente ao se entender a experiência estética como o momento da relação íntima entre espectador e a obra de arte, que sente a imediatez da presença da arte, relação estabelecida sem mediação, ocasião que se caracteriza como um sentir depurado, livre dos pensamentos formadores de juízos. Ora, este estado experiencial único é descrito por Peirce como experiência advinda de uma primeira categoria fenomenológica, nomeada por ele como

---

<sup>1</sup> Ghizzi (2016b, p.98) explica uma necessária distinção a ser feita entre pesquisa *em* arte, e *sobre* arte, diz ela que: “‘Pesquisa em arte’ (ZAMBONI, 2006, p.6) é entendida como distinta da “pesquisa sobre arte. Esta é a do “teórico da arte, do investigador em arte educação, do restaurador, do historiador da arte”; aquela é o “trabalho de pesquisa em criação artística, empreendido por artistas que objetivam obter como produto final a obra de arte”, o que ocorre quando o artista assume o duplo papel de artista e pesquisador, com o compromisso de fazer dialogar um processo artístico com um investigativo”. Ela ainda explica que “A distinção entre pesquisa em/sobre arte tem sido adotada no Brasil, como podemos constatar em publicações especializadas.” (2016b, p.98, nota 33). Em função disto, adotamos a expressão “pesquisa sobre arte” como sendo a principal pesquisa de arte atinente as indagações desta tese. Todavia, não se pode deixar de inferir que nossas indagações são também afeitas às pesquisas *em* arte, na medida em que a semiose da arte, e principalmente, os três vetores da experiência estética propostos aqui são diretamente igualmente atinentes aos meandros do processo criativo, e portanto, estão associados e podem subsidiar uma pesquisa em arte.

primeiridade. Explica Peirce (CP 1.302 [1894]; CP 1.343 [1903]; CP 1.358 [1890]; CP 2.85 [1902]) que a experiência de primeiridade é uma experiência de pura presentidade, na qual impera a relação imediata e direta com as ‘qualidades de sentimento’. Logo, pode-se inferir que na condição de puro presente e de puro sentimento, essa experiência aflora, através do contato direto com as qualidades de sentimento, o caráter de singularidade, liberdade, e não temporalidade das coisas do mundo, qualidades, assim entendemos, que são inerentes a toda e qualquer obra de arte digna deste nome, aspectos que efluem durante a experiência estética aqui referida.

Nesse sentido, uma das principais premissas para se investigar a rede singular-particular-geral, voltada ao embasamento de uma epistemologia da interpretação da obra de arte, é a análise das correlações entre as definições de experiência estética pura e a primeira categoria fenomenológica que Peirce batiza como primeiridade (sem que descuremos da importância dessa categoria para a construção de eixo pelo qual a interpretação da arte de cunho epistêmico possa fluir).

Contudo, as obras de arte, enquanto coisas no mundo, aparecem ao espectador não só na presentidade da experiência estética, mas também na imediatez da alteridade, pois há uma inerente relação de exterioridade entre obra de arte e espectador. Logo, a *experiência estético-artística* também se caracteriza como uma experiência de ‘segundidade’. Para Peirce (CP 1.324 [1903]; CP 1.358 1890]; 1.524 [1903]), a segunda categoria fenomenológica, denominada segundidade por ele, se caracteriza como um fato bruto [*hard fact*] na imediatez da alteridade.

Se a experiência com o outro, com a alteridade de maneira geral, é bruta, porque é uma oposição às nossas vontades e às nossas ações, como fatos autônomos àquilo que representamos e/ou queremos deles, as obras de arte também podem dissentir dos espectadores, ora por serem assustadoramente variadas e idiossincráticas, ora por não refletirem os ideais estéticos ou artísticos esperados por eles. Isto posto, uma evidência advinda da experiência artística é que os conceitos construídos pelos estudos científicos da arte não conseguem abarcar inteiramente a variedade das obras de arte como coisas no mundo, e conforme Ibri (1992, p.46) destaca: “A precisão da experiência conduz à descoberta da imprecisão do mundo”.

Portanto, a partir do contato com as obras de arte, é possível constatar que suas classificações muitas vezes não dão conta das especificidades, muito menos da riqueza que cada obra de arte pode oferecer. De fato, diante de nós, se impõe uma miríade de coisas desconstruídas e assustadoramente variadas, impossibilitando que rótulos prévios controlem e induzam ao entendimento e ao reconhecimento das obras de arte de forma confortável, na medida em que museus, galerias, feiras de arte, *sites*, livros e outros meios de exposição de

obras de arte, agora têm a capacidade de recolocar imagens de obras de arte lado a lado, transpassando a temporalidade da história e possibilitando a presentificação de cada coisa em si, independente de quando ou onde ela foi produzida. Ademais, as obras de arte nem sempre se encaixam nos ideais artísticos e estéticos que definem o que deveria ser uma obra de arte, e muito menos se equalizam aos conceitos de estilos, poéticas e movimentos artísticos dispostos e listados nos livros e nos textos dos historiadores e críticos da arte.

Por outro lado, uma vez em que pensamos e analisamos, perdemos tanto a experiência de presentidade de primeiridade, como a experiência de imediatez de choque de segundidade, posto que a análise envolve comparação, e necessitamos da memória do passado. E esta é para Peirce, uma experiência de terceiridade, i.e., de mediação e cognição. É nesse escopo que historiadores, peritos, críticos e museólogos, ao fazerem mediações e juízos das obras de arte e dos fenômenos artísticos, constroem conceitos que têm o intuito de agrupar obras de arte em predicados comuns, para classificá-las e analisá-las (por isso conceitos gerais servem como âncoras e pilares teóricos que norteiam os juízos e as interpretações da arte).

À vista disso, se parte fundamental da experiência estética é nomeadamente uma experiência de presentidade (logo, sem fluxo de tempo e sem mediação), ao se investigar o fenômeno obra de arte, a abordagem epistemológica que dela se faz - sobretudo a de natureza historiográfica - encontra uma contradição embrionária, pois como ciência, realiza mediação para construir conceitos que intentam classificar e elucidar os fenômenos artísticos no tempo e no espaço, e ao fazê-la, perde de vista não só o caráter de presentidade e de espontaneidade que caracterizam as obras de arte enquanto obras de arte, mas também as fundamentais irregularidades e singularidades que definem cada obra de arte como 'coisa no mundo' e, mais ainda, coisa passível de gerar uma experiência estética.

Sendo assim, a reflexão epistemológica no campo da arte nas últimas décadas encontra um ponto de tensão na possibilidade da construção de conceitos gerais que norteiem objetivamente e cientificamente as interpretações das obras de arte, sem que se deixe de levar em consideração a complexidade da natureza da arte. (e.g.: FOCILLON, 1943/2001, p.11-12 e DIDI-HUBERMAN, 2013a, p.9-10). Posto isso, emergem duas indagações preliminares, a primeira: como estudar as obras de arte cientificamente, criando mediações para criar conceitos objetivos, sem que com isto elas deixem de ser entendidas e experimentadas na imediatez da experiência estética? A segunda: como é possível um estudo objetivo e científico da arte abarcar as especificidades dos fenômenos artísticos nos meandros de suas singularidades, particularidades, espontaneidades e liberdades?

Para tanto, depreende-se que as reflexões filosóficas peircianas podem indicar caminhos para estas questões tão contemporâneas e urgentes para o estudo científico no campo das artes visuais. A partir de premissas desenvolvidas com base no pensamento filosófico peirciano, não apenas da sua reflexão de cunho fenomenológico, mas também de seu realismo e metafísica, que este estudo pretende investigar a hipótese de se formular um rede conceitual afeita a interpretação de cunho epistemológico da obra de arte, que seja útil nos diversos campos de estudos acadêmicos da arte, como nos campos da história, perícia, crítica, arqueologia e museologia da arte, que abarque e não negligencie o caráter de experiência de primeiridade e de segundidade que cada obra de arte pode gerar.

E ainda que Peirce não tenha formulado uma Filosofia da Arte, bem como tampouco tenha enveredado na direção da construção de alguma teoria específica sobre arte, como ensina Ibri (2016a), a sua filosofia como um todo deixou ‘valências abertas’ (IBRI, 2011) e permite desdobramentos férteis o suficiente para a fundamentação de um pensamento científico sobre arte, permitindo que se fundamente uma Filosofia da Arte com forte inclinação ontológica. Neste sentido, destaca-se que esta investigação não apenas se esteira no sistema filosófico peirciano, mais especificamente o faz com o importante aporte das análises acerca da filosofia peirciana aferidas por Ibri em suas inúmeras preleções, com destaque para as reflexões ibrianas acerca dos problemas específicos e caros para a construção de uma Filosofia da Arte de matriz peirciana.

Nesse ponto, para uma análise das especificidades tanto da experiência estética como da experiência específica de arte no intuito de se formular uma nova epistemologia do estudo científico acerca da arte, que não descure de uma fenomenologia da arte, e principalmente, não deixe de respaldar-se numa fundamental ontologia da arte, ressalta-se o importante conceito de *coisas sem nome* (IBRI, 2016b), cunhado por Ibri, num dos textos fundamentais e inspiradores da presente pesquisa de doutorado: *Desenvolvendo uma Semente Peirciana: A arte e as coisas sem nomes*<sup>2</sup>. Diz Ibri que as *coisas sem nome* são o que há “[...]em cada coisa do mundo, algo que a razão deve desdenhar, a saber, as diferenças, as singularidades, aquilo que não pode ser generalizado [...]” (2016b, p.162).

Torna-se lícito perguntar: como é possível não negligenciar o caráter singular e de presentidade das obras de arte ao agrupá-las na generalidade do conceito conforme aquilo que

---

<sup>2</sup> Este é a tradução em português do título do ensaio publicado em espanhol: IBRI, Ivo A. *Desenvolvendo una semilla peirceana: el arte y las cosas sin nombre*, in Hynes, Catalina y Nubiola, Jaime (Editores.), *C. S. Peirce, ciencia, filosofía y verdad*, La Monteagudo Ediciones, San Miguel de Tucumán, 2016, ISBN 978-987-45286-3-6, pp. 153-168.

lhes é comum? Pois, muito embora admitamos que um conceito geral de obra de arte talvez não seja possível, devido as diferenças fundamentais que definem as obras de arte em si, contudo, é preciso organizar lógica e epistemologicamente o estudo da obra de arte, sob fundamentos que norteiem as análises e as interpretações das obras, independentemente das idiossincrasias e especificidades de cada obra de arte em particular. Uma de nossas hipóteses é que falta ao espectro conceitual dos principais elementos que constituem uma obra de arte - e que encontramos na literatura especializada - um componente que reputamos a ela inerente, justamente o elemento identificado às *coisas sem nome*.

Ainda, a reflexão sobre uma rede conceitual que balize epistemologicamente uma interpretação da obra de arte perpassa, não apenas pelos problemas de classificação, identificação e agrupamento das obras de arte, mas também pelos problemas afeitos a formulação de juízos e ideais artísticos e estéticos, que tanto as obras de arte estabelecem, como daqueles ideais que embasam os juízos estéticos dos agentes especialistas que realizam as interpretações da arte. Ademais, o processo da interpretação de uma obra de arte inclui, normalmente, uma análise e identificação de fatores que condicionam toda uma possível hermenêutica das obras de arte, na medida em que a hermenêutica, enquanto teoria da interpretação em contexto, pretende dar conta de uma rede lógica que assimile possíveis significações que uma obra de arte é capaz de gerar, não apenas em sua individualidade, mas e particularmente, ao estar inserida num conjunto de outras obras de arte (ou mesmo de fatos, não necessariamente afeitos às questões estritamente artísticas ou estéticas).

Por mais que a principal fundamentação conceitual desta pesquisa esteja pautada nos aportes teóricos da filosofia de Charles S. Peirce, este trabalho também conta com fundamentos oriundos das intersecções entre conhecimentos diversos que recepcionam os fenômenos artísticos como importantes referenciais. Neste sentido, este estudo destaca as contribuições de teorias sobre arte advindos dos campos na Filosofia, Crítica e História da Arte, principalmente.

Nessa esteira, nossa pesquisa atenta para o fato de que a maior parte do embasamento epistemológico para uma interpretação da obra de arte no século XX - incluindo o do presente século - tem como importante referencial teórico a fundação da disciplina Estética no século XVIII, no âmbito da Filosofia, desenvolvida por Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)<sup>3</sup>, com o aditamento das reflexões sobre o estético realizadas por Immanuel Kant (1724-1804). Estas primeiras teorizações acerca do estético no século XVIII foram seguidas por fundamentações acerca de uma possível 'ciência da arte' [*kunstwissenschaft*] propostas, por

---

<sup>3</sup> Optou-se por indicar as datas de nascimento e morte dos autores não contemporâneos, com o intuito de localizá-los no fio da história do pensamento sobre arte e sobre o estudo científico da arte proposta pela tese.

exemplo, por Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831), entre outros pensadores que contribuíram para uma rede reflexiva acerca das principais questões sobre o fenômeno artístico, cuja tessitura foi iniciada a partir do século XIX. No âmbito do século XX, estas abordagens passam pelas reflexões de Alois Riegl (1858-1950), Aby Warburg (1866-1929), Erwin Panofsky (1892-1968), Heinrich Wölfflin (1864-1945), Henri Focillon (1881-1943) e John Dewey (1859-1952), até preleções mais recentes de autores como Luigi Pareyson (1918-1991), Ernest Gombrich (1909-2001), Hans-George Gadamer (1900-2002), Arthur Danto (1924-2013), Umberto Eco (1932-2016) e George Didi-Huberman (1953-), entre outros autores igualmente significativos para as reflexões dos estudos epistemológicos sobre arte, tendo em vista a elaboração de fundamentos acerca da interpretação da obra de arte.

A título propedêutico, e no intuito de delinear esta pesquisa, iniciamos o percurso desta investigação a partir de um breve inventário histórico acerca dos conceitos de obra de arte que foram surgindo no interior da história da reflexão acerca da arte e suas questões. Sem, contudo, esgotar as inúmeras variantes desses possíveis conceitos, optou-se por revisitar os mais relevantes e recorrentes, e que incorrem diretamente nas questões atinentes ao nosso escopo de pesquisa. Inicialmente, destaca-se quatro preceitos de arte, que servem como âncoras de um sistema de conceitualização da arte, são eles: 1) *MÍMESIS*: Arte como imitação e representação; 2) *TÉKHNE*: Arte como habilidade, destreza técnica e talento; 3) *PHANTASÍA*: Arte como invenção e imaginação; 4) *ÉKSTASIS*: Arte como inspiração e dom divino.<sup>4</sup> Depois desse primeiro delineamento, segue-se para uma análise da *práxis* artística para o escrutínio das decorrentes implicações entre preceitos de arte, valores e ideais artísticos, que geram juízos estéticos, permeados pelas experiências estéticas, que por sua vez, configuram uma rede conceitual para as definições das obras de arte. Feita uma breve, porém necessária, incursão propedêutica nas delimitações ontológicas das obras de arte, a fim de se evidenciar as bases dos conceitos de obra de arte (essa referência basilar dos problemas propulsores desta pesquisa), segue a apresentação das hipóteses de nossa investigação.

A partir do segundo capítulo em diante, ganha relevo o principal suporte teórico desta tese, a saber: a intersecção das problemáticas atinentes às ações próprias às investigações científicas sobre arte, permeada pelos contributos filosóficos de orientações peircianas. Do vasto e fértil pensamento de Charles Peirce, a tese destaca nesse capítulo a teoria das três categorias universais. Em síntese, em seu sistema das categorias, Peirce propõe uma divisão

---

<sup>4</sup> Como há uma grande variação e muitas possibilidades para a transliteração do grego para o português, optou-se por padronizar as regras e utilizar a referência do *Vocabulário grego da filosofia*, de Ivan Gobry, traduzido por Ivone C. Benedette, 2007.

que envolve três diferentes tipos de experiência, relacionados a três modos de ser, e que estão presentes em nossa consciência: 1) o puro sensível na imediatez da presentidade (primeiridade); 2) a relação com a alteridade e a conseqüente reação imediata pelo choque bruto do fato (segundidade); e finalmente, 3) a apercepção das relações, e sua conseqüente mediação, que envolve tempo e formulação hermenêutico-semiótica (terceiridade).

Em seguida, o segundo capítulo apresenta um estudo das especificidades da ‘experiência estética’ à luz das categorias peircianas. Inicia elencando as diferentes e possíveis definições de experiência estética no âmbito das especificidades da arte, para depois esmiuçar as correlações entre cada categoria com os diferentes vetores da *experiência estético-artística*, a saber: contemplação, *poíesis* e fruição, com destaque para implicações semióticas que a primeiridade, a segundidade e a terceiridade acarretam, mormente, com os fundamentos da simetria e ubiquidade entre as três categorias, a fim de se aclarar as interseções entre as especificidades que cada um dos três vetores das *experiências estético-artísticas* portam à luz de cada uma das categorias peircianas.

O terceiro capítulo engloba desde as reflexões acerca do juízo estético e do gosto - pela possível conaturalidade entre arte e beleza e sentimentos estéticos correlatos - até as especificidades dos juízos estéticos e dos sentimentos estéticos em perspectiva peirciana. Para tanto, traçamos um panorama das especificidades do juízo estético e dos sentimentos estéticos nos estudos científicos sobre arte iniciados com a fundação da Estética no séc. XVIII, e suas decorrências na pesquisa sobre arte hoje, para então, sublinharmos os aportes da teoria da percepção localizáveis na obra peirciana, dando-se destaque o estudo das especificidades dos juízos perceptivos e da inferência abdutiva. Em seguida, o capítulo apresenta a formulação da Estética em Peirce, com destaque para as associações da teoria da percepção e da estética peircianas com questões atinentes à pesquisa sobre arte, redundando, particularmente, nas considerações que tratam das diferenças e similaridades entre os juízos estéticos e perceptivos; que versam sobre localização do conceito peirciano de admirável, no âmbito do conjunto dos sentimentos estéticos e ideais estéticos e artísticos e, por fim, que abordam a atribuição de hábitos de sentir na construção de juízos estéticos, e conseqüentemente, como os últimos subsidiam o processo de interpretação de obras de arte.

Por outro lado, o terceiro capítulo ainda destaca a influência do conceito de ‘interpretante emocional’, formulado por Peirce, a partir dos subsídios teóricos acerca das diferenças entre sensibilidade e emocionalidade desenvolvidos por Ibri, para focar o entendimento de como os interpretantes emocionais podem acarretar mudanças de hábitos de sentir, o que conduziu à distinção entre o estético-sensível e o *páthos*-emotivo na arte, tanto na produção, como na

recepção desta. O capítulo finaliza com uma breve demarcação panorâmica dos diferentes agentes no que se pode denominar por ‘mundo da arte’, e como seus hábitos de sentir estético-artísticos guiam seus juízos e sentimentos estéticos influenciando o processo interpretativo da arte.

Finalmente, o quarto capítulo trata do problema central da tese, a saber: a validade epistemológica de uma rede conceitual que embasa um processo de interpretação da obra de arte, incluindo e privilegiando o elemento sensível da arte, como norteador de todo este processo. Propõe-se, então, um delineamento do lugar e do peso das premissas - preceitos artísticos, ideais artísticos e juízos estéticos - nos meandros da interpretação de caráter epistêmico da arte. Apresenta-se, então, o conceito que cunhamos de *espiral estético-semiótica*, que seria um semiose da arte, operada em decorrência das inerentes implicações entre preceitos de arte, ideais artísticos e juízos estéticos, todos conduzidos por uma *experiência estético-artística* em três vetores (contemplação, *poiesis* e fruição), para a formulação do cíclico, dinâmico e ilimitado processo interpretativo da obra de arte, no que se pode denominar como sendo uma semiose de natureza estética da arte em espiral, que teria justamente os elementos sensíveis da obra de arte como motor de seu eixo principal, na qual a obra de arte opera na condição de objeto (no sentido peirciano do termo: objeto é aquilo que determina um signo).

Destaca-se ainda que a segunda argumentação basilar para nossa investigação refere-se à assertiva de que obra de arte congrega três elementos fundamentais, a saber: conteúdo, forma e o inefável substrato relativo às *coisas sem nome* (conceito de Ibri), na medida em que assume-se que parte da obra de arte não pode ser abrangida pela rede lógico-semiótica, ao apresentar natureza essencialmente sensível-estética. Logo, nossa hipótese pode ser traduzida pela proposição de que a obra de arte é constituída não apenas por formas (o que aparecem na alteridade de segundidade) e conteúdos (signos e representações de terceiridade), mas por um terceiro e definidor elemento essencialmente de natureza estética, e de primeiridade, que são as *coisas sem nome*. É sob este escopo que a obra de arte, ao abarcar elementos das três categorias, age como um objeto dinâmico na semiose da arte, e é justamente na interseção entre os três elementos constitutivos da obra de arte - as *coisas sem nome*, forma e conteúdo - que a espiral semiótica da arte opera de forma estética, uma vez que as *coisas sem nome* atuam como a chave do motor estético da semiose da interpretação da obra de arte. Não obstante, destaca-se que a semiose da arte não opera isoladamente, uma vez que recebe o aporte das observações colaterais advindas dos repertórios dos observadores da arte que atuam no ‘mundo da arte’, associando-a à hermenêutica da arte.

Por fim, nossa argumentação atina igualmente para o fato de que a obra de arte também opera como um signo no interior da semiose. E enquanto objeto, que é signo, a arte tem a capacidade de ser polissêmica, pois antes de representar e ser determinada por um outro, determina e representa a si mesma, sendo assim, o principal objeto que determina o signo da arte é interno a ela mesma. Por outro lado, a arte também é polissêmica pois carrega em si uma parte daquilo que foge ao entendimento lógico (*as coisas sem nome*), gerando uma abertura para a infinitas possibilidades da primeiridade. O que faz com que a experiência de recepção da arte tenha sempre uma abertura para a multiplicidade da interpretação da obra, mediante a qual uma *espiral estético-semiótica* movimenta-se sempre em articulação com outras espirais, a convergir para a formação de uma *rede de espirais estético-semióticas*, que atuam a partir de uma mesma obra de arte, que age, por sua vez, como objeto dinâmico, a operar igualmente na condição de signo polissêmico em semiose ilimitada.

## 1 DELIMITAÇÕES DO CONCEITO DE OBRA DE ARTE: INVENTÁRIO HISTÓRICO

Na medida em que nossa pesquisa tem como um dos seus principais objetivos explorar a rede conceitual que fundamenta os parâmetros para a análise e a interpretação de uma obra de arte nos âmbitos da epistemologia e da hermenêutica da arte, uma investigação amparada em fundamentos ontológicos deve, necessariamente, iniciar seu percurso indagando quais seriam os critérios para as definições de obra de arte. De fato, sem um certo esclarecimento do que se entende por obra de arte, não é possível nem mesmo propor um esquema de metodologias de análises e interpretações para uma ulterior investigação científica da arte.

Em primeiro lugar, uma inquirição acerca do conceito de arte principia pela detecção das diferenças e similaridades entre um ‘objeto artístico’ em relação a um ‘objeto não artístico’ (ou ‘comum’). Entre os parâmetros que podem ser observados para este questionamento é a identificação do agente que define o que é ou não um objeto peculiarmente artístico, e consequentemente, quem o reconhece como tal. De fato, o problema de uma definição do que é uma obra de arte volta-se tanto a uma formulação conceitual de experiência estética, quanto às possíveis interseções entre experiência estética e experiência artística que, por conseguinte, estão diretamente fixadas às problemáticas concernentes à ação da e na arte.

Nessa esteira, sob uma ótica pragmatista, a própria ideia do que é definição pode ser igualmente problematizada, tendo em vista a embora desgastada, porém basilar, paridade entre teoria e prática, dado que sob um ponto de vista pragmatista, um conceito é válido na medida em que alcança flexibilidade e aderência aos fatos e condutas. Ensina Peirce que: “Objetivando determinar o significado de uma concepção intelectual, considerar-se-iam que consequências práticas poderiam concebivelmente resultar, por necessidade, da verdade daquela concepção; a soma destas consequências constituirá o significado inteiro da concepção.” (CP 5.9 [1905]<sup>5</sup> apud IBRI, 2002).<sup>6</sup>

Da correlação entre definição e preceito, Peirce salienta que: “A peculiaridade desta definição – ou melhor, deste preceito, coisa muito mais útil do que uma definição – consiste no fato de que ela diz o que a palavra lúcio denota ao prescrever o que cumpre fazer para obter um contato perceptivo com o objeto da palavra” (CP 2.330 [1903] apud ECO, 2012, p.27). Portanto, nosso percurso inventariante, acerca dos diversos conceitos de obras de arte, parte menos em

---

<sup>5</sup> Data do texto original escrito por Peirce. A referência à data da edição ou tradução consultada e/ou citada segue as normas da ABNT.

<sup>6</sup> Ver mais em: IBRI, 2006a.

busca das diversas definições de arte *a priori*, e mais em busca dos preceitos de arte que conduziriam às diversas definições que a arte, e mais especificamente que a ‘coisa’ obra de arte, recebeu no decorrer da história ocidental, ao assumirmos a premissa de que definir no contexto do presente estudo é precipuamente buscar os preceitos que nortearam e norteiam as ações de produção e, máxime, de fruição<sup>7</sup> das obras de arte.

Sendo assim, as definições de arte são diretamente conexas aos usos, funções e normas da arte, nos âmbitos das ações artísticas (empregamos a expressão ‘ações artísticas’ em seu sentido lato, isto é, não apenas para albergar a produção do artista, mas também para referi-las ao contexto da recepção do público - pois definir o que vem a ser uma obra de arte é, antes de mais nada, estabelecer qual a sua ação no mundo, tanto na ordem da produção, quanto na ordem da recepção).

Dito isso, é importante afiançar que esses preceitos são normativos, da ordem das poéticas (programas de arte dotados de regras e objetivos gerais ou específicos). Por isso, um inventário histórico acerca dos conceitos e definições de arte, que tem como premissa a inerente correlação conceito-definição-preceito, precisa dar atenção ao movimento das poéticas no decorrer da história, pois na medida em que estas práticas foram temporalmente se transformando, consequentemente os preceitos e as definições do que poderia ou deveria ser considerado uma obra de arte sofreu mudanças ou acréscimos mais ou menos significativos.

Nesse tocante, é lícito que antes de se inventariar quais preceitos artísticos necessitariam ser analisados, há que se adentrar nas especificidades do conceito de ‘poético’ – de acordo com o clássico sentido de *poíesis* [ποίησις] - do qual derivam os conceitos de ‘poesia’ [*poíesis*], ‘poeta’ [*poietés*], e também de ‘poética’ [*poietiké*] (conjunto de normas e preceitos para ações artísticas).

Embora o termo de origem grega *poíesis* [ποίησις], inclusive em Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) (*Ética a Nicômaco*, 1140a 6-10)<sup>8</sup>, tenha uma acepção de ‘produção’ no sentido lato, associada à toda e qualquer ação produtiva dotada de saber técnico e oriunda de raciocínio lógico, no desenvolvimento das reflexões específicas sobre arte, *poíesis* recebeu a acepção de produção nomeadamente artística, e mais: de produção extraordinária, pois produtora de objeto

<sup>7</sup> Fruição é um conceito complexo, que permite inúmeras abordagens e diferentes interpretações, essas especificidades serão objeto de escrutínio no segundo capítulo dessa tese.

<sup>8</sup> As referências aos autores gregos antigos, no corpo do texto ou nota de rodapé, não seguem as normas da ABNT: autor, ano e página. Ao contrário, são feitas pela numeração de páginas e parágrafos de padrão amplamente adotada internacionalmente, da referência a numeração elaborada por I. Bekker de 1831, e são usadas em todas as boas edições. Esse cuidado é fundamental para a localização das passagens em qualquer edição e língua. As traduções utilizadas estão referenciadas ao final da tese e/ou junto dos trechos citados, em nota de rodapé, quando houver mais de uma edição de tradução consultada do mesmo texto.

dotado de especificidades para além do objeto comum. Decorre daí um dos fios condutores da ideia de arte, a saber: arte é uma coisa tal que é superior e especial, pois apartada das coisas do mundo de modo geral.

Embora essa última acepção de *poíesis* tenha sido forjada aos poucos, não se pode deixar de admitir que teve como ponto de partida as sucessivas leituras e interpretações do tratado de Aristóteles, que pode ser considerado como a gênese de todas as poéticas ao se firmar como paradigma para os estudos normativos do saber-fazer [*tékhne*], e conseqüentemente, da produção técnica [*tékhne poietikós*] de uma obra de arte, ao estabelecer preceitos, programas artísticos e normas. Ademais, vale destacar a importância e atualidade dos conceitos cunhados pelo filósofo grego em seu tratado ainda hoje, como por exemplos, os conceitos de catarse e verossimilhança.<sup>9</sup>

Ainda que a *Poética* de Aristóteles destaque como seu objeto principal de investigação a produção da obra de arte literário-teatral - pois enfatiza aspectos da Tragédia e da Epopeia - uma leitura minuciosa aponta que o texto disserta sobre o fazer produtivo das obras de arte em geral, o que resta ainda mais evidente quando se constata as diversas oportunidades em que o filósofo estagirita expõe características e problemas específicos da pintura, assim como da música e da escultura. Por isso, é lícito afirmar que citada obra trata de todas as linguagens ou mídias artísticas, ao versar sobre a ação e produção artísticas como um todo, sem deixar de oferecer o devido destaque às conseqüências da ação artística na fruição estética.

Nesse sentido, o conceito de poético agregou outros parâmetros definidores da qualidade de artístico, tais como: maestria, excepcionalidade, sensibilidade, emotividade, beleza, perfeição, originalidade, singularidade, expressividade ou até mesmo ‘verdade revelada’, quando associada à ideia de arte como inspiração ou dom divinos. De tal maneira, pode-se dizer que a polissemia da expressão ‘poético’ se mescla ou se confunde à polissemia do conceito de arte, de tal forma que é lícito asseverar que são termos amalgamados.

Logo, a *poíesis* (produção do artista) e a conseqüente fruição de arte (recepção do público), determinam e são determinadas, modificam e são modificadas tanto pelos preceitos contidos nas poéticas, como pelos valores e possíveis qualidades de ideais de arte oriundos dos tratados críticos, históricos e filosóficos, sem deixar de destacar a importante contribuição e

---

<sup>9</sup> Acerca da contundente influência das ideias sobre arte do fundador do Liceu de Atenas, Pareyson argumenta que a partir de uma leitura cuidadosa do tratado sobre a Tragédia e Comédia, de meados do séc. IV a.C. : “[...]constatar-se-á do contraste entre a fecundidade inexaurível da doutrina aristotélica para com as doutrinas derivadas dela, e, conscientizar-se da surpreendente modernidade de um texto do qual tenha derivado todas as tradicionais doutrinas de arte, e com a quais todas as estéticas modernas são humanamente e justamente decorrentes. Na medida em que os inovadores de estética podem extrair do próprio Aristóteles pistas para, inclusive, destruir a doutrina da arte poética dos tratados aristotélicos.” (PAREYSON, 1950/2000, p. 95, tradução nossa).

influência exercida pelos dizeres e escritos dos próprios artistas para a formação não apenas dos preceitos de arte mas também dos valores e ideais artísticos.

Portanto, as ações de apreciação, fruição e interpretação de obras de arte configuram uma *práxis* [ação, conduta], assim como a produção e a criação de obras de arte fundam uma *poíesis*. E é este jogo entre uma práxis artística, amalgamada e derivada de uma *poíesis*, que orienta um processo semiótico configurador de um conjunto de interpretantes que geram uma rede de hábitos, balizando e orientando um movimento espiral de mudança e sedimentação tanto de definição como de interpretação da arte. E esta semiose estética só é possível de ser vislumbrada a partir de um fundo tanto uma ontologia da obra de arte, como uma fenomenologia da arte.

Diante da vasta e intrincada rede que percorre as variações históricas acerca das mudanças de preceitos artísticos adotados ou propostos no decorrer da história ocidental, a fim de se propor um recorte para efeito de uma análise possível e não exaustiva, nossa investigação demarcou três pontos de inflexão históricos. São eles: 1) o início das reflexões de âmbito filosófico acerca da arte e do belo na Grécia Antiga, com destaque para os pensamentos de Platão e Aristóteles; 2) as fundamentações filosóficas nos campos particulares da Estética (enquanto Filosofia específica do sensível, da arte e do belo) e da História da Arte, quando da fundação dessas disciplinas no âmbito acadêmico, entre a segunda metade do século XVIII e primeira metade do século XIX; 3) e o terceiro ponto de inflexão levado em conta aqui, foi o momento de surgimento das teorias da arte e da crítica da arte, junto da consolidação do campo da arte como hoje o entendemos, a partir da segunda metade do século XIX, momento este, que entendemos, permanece sem novas grandes inflexões do ponto de vista de uma conceituação geral de arte.

Embora seja possível argumentar que a produção de arte na contemporaneidade tenha inúmeros contrastes com relação aos movimentos artísticos oriundos dos séculos XIX e XX, e que se possa encontrar importantes pontos de inflexão na produção e na crítica de arte a partir da segunda metade do século passado - quando se cunhou os termos pós-moderno e contemporâneo, como indicativos das escolas de arte dos últimos 70 anos, termos estes aliados, por exemplos, a argumentações acerca de ideias como o fim das Vanguardas, do fim da arte -, nossa reflexão busca estabelecer preceitos e definições gerais de ordem filosófico-estética, e portanto, de fundo ontológico (e embora vinculados a análises das práxis artísticas, não se restringem a elas, mormente por serem contingentes).

Nesse sentido, é válido afirmar que as inflexões e idiosincrasias das produções e/ou críticas das artes em geral na contemporaneidade não descredenciam um esforço de cunho epistemológico, que tenha como base uma ontologia da arte, posto que entende-se que a própria

negação da validade da arte baseada na suposta dissolução entre os limites entre linguagens, suportes ou formas e mídias, que supostamente culminariam numa inevitável, ou desmaterialização da arte, ou efemeridade da obra de arte enquanto coisa material, e portanto, localizável e definível, são programas de arte; portanto, da ordem das poéticas, logo, contingentes. Pois, a despeito dessas variações de propostas e posturas artísticas, que embora possam parecer extremamente díspares, ainda assim as manifestações artísticas – em especial no campo das artes visuais - estão inseridas em campo específico de saberes e fazeres artísticos (e.g.: encontrados nas diversas ações de artistas, críticos, curadores, galeristas, *marchands*, historiadores, museólogos, restauradores, peritos, professores...), alicerçados por uma rede de instituições que lhes dão lugar e visibilidade (os *locus* das artes visuais, e.g.: museus, centros culturais, galerias, feiras, ateliês, universidades, redes sociais, sites, ruas, e nos mais variados espaços reais ou virtuais ‘ocupados’ por ‘exposições’) , e por isto, em maior ou menor grau balizam e credenciam estas manifestais como artísticas, permitindo que sejam tanto localizadas como e principalmente definíveis, para serem classificadas e por fim analisadas. Desta maneira, encontram-se, da perspectiva ontológica, fundamentadas numa rede mais abrangente de caráter não contingente, mas geral, pois de ordem filosófica e não apenas circunscritas a uma ordem poética.

Nessa sequência, tanto o conceito de experiência estética, como o conceito de estilo, correlato ao conceito autoria, permanecem, mesmo que tal autoria seja anônima ou desconhecida - como muitas em obras da Antiguidade e da Idade Média - ou mesmo que essa autoria seja múltipla (como também é passível de igualmente se verificar em obras de arte de outros tempos); nada disso invalida a ideia de se buscar uma definição de obra de arte *per se*, enquanto derivada de uma autoria que expressa um caráter singular, e portanto, a abarcar um estilo circunscrito a ela. Isso leva, conseqüentemente, à necessidade de se construir parâmetros de definições e análises para as obras de arte, sejam elas de tempos e espaços longínquos, ou sejam elas produzidas e/ou vivenciadas no aqui-agora, como o são. Sendo assim, do ponto vista ontológico, não há um quarto ponto de inflexão histórico, que separaria a inflexão dos movimentos artísticos entre o moderno e o contemporâneo, pois o momento de inflexão da reflexão filosófico-estética dos idos do século XIX para o XX incluiu, entre outros, os valores de liberdade e originalidade, preceitos basilares para a arte hodierna.

A partir desses três pontos histórico-culturais de inflexão, e à luz de uma análise de fundo pragmático-peirciana, fixamos quatro âncoras - ou alicerces - pelas quais se movimentam as variações e intersecções decorrentes dos preceitos artísticos, que em última análise nos direcionam às definições de arte e de artista.

Logo, propomos um conjunto de preceitos que identificamos como fundamentais no âmbito da História da Arte ocidental sem, contudo, querermos esgotar esse amplo e intrincado tema. Consideramos, portanto, os seguintes quatro grupos como os principais que guiam os preceitos artísticos; a saber: 1) Arte como imitação e representação; 2) Arte como habilidade, destreza técnica e talento; 3) Arte como invenção e imaginação; 4) Arte como inspiração e dom divino.

Esses seriam, portanto, os quatro fundamentos que propomos como pertinentes ao desenho ou delineamento da dinâmica espiral condutora de preceitos que permearam, balizaram e estruturam as *poíesis* e as *práxis* artísticas no âmbito da História da Arte ocidental, com especial destaque para as artes visuais, embora citado panorama não seja de todo inapto para o estudo conceitual de outras linguagens artísticas como as artes musicais, literárias, teatrais e cinematográficas. Ademais, no intuito de esclarecer e facilitar nossa análise, escolhemos nomes gregos para sintetizarem cada um desses pontos de apoio, que levaram em conta os termos originários que ajudaram a construir essa urdidura e que, em maior ou menor medida, permanecem como guias ou parâmetros para o entendimento desses conceitos. São eles: 1) *Mímesis*; 2) *Tékhne*; 3) *Phantasía* e 4) *Ékstasis*.

Por fim, tais preceitos levam a formulações de valores e ideais que, por sua vez, condicionam e são condicionados por juízos estéticos, amalgamados por meio de experiências estéticas e artísticas, a completar assim um ciclo, que pode ser designado por meio da expressão ‘*espiral estético-semiótica*’.

## 1.1. MÍMESIS: ARTE COMO IMITAÇÃO E REPRESENTAÇÃO

### 1.1.1. Da polissemia do conceito ‘*mímesis*’

Uma das primeiras definições de arte, a abranger boa parte das linguagens que hoje atribuímos como artísticas, pode ser encontrada tanto em diálogos de Platão (*República*, Livro III, 373b 44-8, e Livro X), como em tratados de Aristóteles (*Poética*, 1448a 20-25 e 1448b 4-19). Na maioria dos textos de ambos os filósofos, arte é recorrentemente identificada como uma atividade mimética.<sup>10</sup> Segundo os filósofos gregos, a ação de *mímesis* [μίμησις] é inerente e

---

<sup>10</sup> No que diz respeito a se recorrer aos textos de Platão e Aristóteles para o estudo dos problemas da estética e da arte hoje, Pareyson explica que: “A ideia de que a estética é uma disciplina moderna, é pouco mais do que um lugar comum, mas que pode degenerar em um erro ao se chegar ao ponto de rejeitar o mundo antigo como uma fonte de inspiração para o estudo da arte. É certo que na filosofia antiga e medieval falta precisamente uma estética, não tendo ali um nexos que relacione diretamente à poética e a retórica com a metafísica do belo; mas, seria absurdo

comum àquilo que podemos chamar de artes no sentido estrito do termo (a saber: pintura, escultura, desenho, teatro, literatura, poesia e música) e, por conseguinte, o artista é o mimético, *mimetés* [μίμητής] (i.e., no sentido estrito, poeta, pintor, escultor, ator, músico). Nesse aspecto, seria oportuno apontar que o primeiro preceito específico acerca de ‘objeto artístico’ - tomado como uma obra de arte no sentido estrito da palavra - enquanto objeto apartado dos outros objetos e coisas do mundo - seria o de obra-arte enquanto *mímesis*.

Todavia, o conceito grego de *mímesis* é polissêmico e assaz complexo. Há inclusive divergências significativas nos textos dos dois filósofos gregos acima citados, ao poder receber acepções distintas que abrangem desde o sentido de imitação, como cópia, de imitação enquanto simulacro e ilusão, mas também de representação, para citar as principais acepções. Sendo assim, há pelo menos quatro maneiras de se discorrer sobre o que significa sustentar que arte é *mímesis*: uma variável encontrada em Platão, e três assinaladas por Aristóteles. Em primeiro, há de um lado a ideia de que as artes miméticas são aparências e, portanto, ilusões. Por isso, seriam distantes da verdade (este é o principal argumento utilizado por Platão para imprimir um caráter de negatividade na ação mimética). De fato, Platão versa acerca do caráter imitativo das artes e de suas decorrências em vários de seus diálogos. Por exemplo, no Livro X da *República* (598b ss.), ele enceta uma longa exposição sobre o assunto, e oferece como referência central a atividade do pintor, para finalizar com a crítica à *mímesis* descrita como atividade enganadora e ilusória, pelo fato das obras de arte enganarem o público ao tentar convencê-lo de que a imagem pictórica é uma coisa que não é, sendo ela mera aparência e não realidade da coisa mesma que estaria por ser representada (metáfora contundente utilizada neste diálogo é a ideia da imagem pictórica análoga à imagem fugidia do reflexo de um espelho). (Idem, 596 d-e).

Por outro lado, em segundo lugar, Aristóteles oferece uma argumentação do preceito de arte como *mímesis* que transporta certa positividade. Para o estagirita, (*Física II*, 194 a, 199 a 8-20) uma das principais implicações do caráter mimético da atividade da arte [*tékhnē*]<sup>11</sup> é a

---

duvidar da fecundidade que têm alguns conceitos antigos no campo da estética, mesmo que originariamente não referidos à arte, pelo menos segundo entendemos hoje.” (tradução nossa, 1966/1988, p.85). Outro autor que ressalta o importante retorno à Platão e à Aristóteles para o estudo dos problema da arte na contemporaneidade é Arthur Danto (1924-2013), em seu último livro, *What art is* ainda no prefácio, ele inicia sua argumentação a partir da definição de arte enquanto imitação cunhada por Platão; (2013, p. xi), como a exemplo de muitos outros textos seus, o pensamento do Platão está sempre presente, mesmo que seu foco tenha sempre sido as questões da arte no contemporâneo.

<sup>11</sup> Importante salientar que é lato o sentido de arte utilizado por Aristóteles, mas não apenas neste texto, em muitos outros textos dele igualmente. Ou seja, em Aristóteles o termo *tékhnē* muitas vezes carrega uma acepção ampla de coisa feita por meio do saber-fazer humano e racional, e não apenas no sentido estrito de obra de arte. Embora, nos textos de Aristóteles, a palavra *tékhnē*, mesmo quando se refere a qualquer produto oriundo de um saber-fazer humano, sempre pode abarcar, igualmente, um sentido estrito de obra de arte.

de complementação da *phýsis* [natureza], por meio da compreensão de que a coisa criada por meio da *mímesis* simula o que é natural por necessidade de completar o que falta (o que não foi dado), criando assim a cultura humana (ou seja: a arte é parte inerente da cultura e das atividades humanas). Sendo assim, a arte mimética é pensada por Aristóteles como incremento da natureza, renovando-a.

O segundo aspecto da positividade da arte enquanto *mímesis* em Aristóteles (*Poética*, 1448 b 4-19, *Retórica*, 1371 b 4) diz respeito ao caráter pedagógico e prazeroso da ação mimética, pois imitar seria inerente e natural ao homem. Ademais, este aspecto da *mímesis* tem uma conexão direta com espectador, e não apenas com artista, pois o prazer de aprender estaria não apenas na possibilidade de aprendizado quando da ação mimética, mas também, tanto estaria no reconhecimento do representado, quando da ação de deleite de observar a *mímesis*, numa dupla verificação: tanto da habilidade e técnica da imitação, quanto do reconhecimento do objeto representado.

E, por fim, há ainda um terceiro aspecto da *mímesis* apontado por Aristóteles em seus textos. Esse se assemelha à argumentação platônica, para que a conclusão de suas implicações seja oposta. Afirma: “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança [*to eikos*] e a necessidade” (*Poética*, 1451a 36).

Ou seja: Aristóteles admite que a arte produz ilusões e simulacros com o objetivo do convencimento, mas que estes não são um problema e sim integrariam um preceito (pois não só seriam inerentes à *mímesis* artística, como seriam desejados. Conforme afirma o estagirita: “[...] na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis os pintou; esses, porém, correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado” (*Poética*, 1461b).

### **1.1.2. Do conceito de verossimilhança**

Daí se extrai o conceito aristotélico de verossimilhança [*eikos* - *εἰκός*]:<sup>12</sup>: verossímil não é o verdadeiro, é o que *parece* verdadeiro. Para Aristóteles, a arte não estaria na ordem do verdadeiro, e sim na ordem do provável e do possível.<sup>13</sup> Nas palavras dele: “Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de

<sup>12</sup> <*Eikós*> [*εἰκός*] é termo comumente traduzido por verossímil ou provável, e tem a mesma raiz de <*eikón*> [*εἰκόν*] (imagem, lembrança). Os dois termos, embora tenham uma sutil diferença, carregam igualmente a ideia de semelhança e similitude - e também simulacro - compartilhando esses sentidos com outra palavra grega, *ὁμοίωμα* [*homoíoma*]. (GOBRY, 2007; FONSECA, 2016).

<sup>13</sup> Ver mais em: PAREYSON, 1974/2000. pp.116-118.

representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança [*to eikós*] e a necessidade. (*Poética*, 1451a 36).<sup>14</sup>

Por isso, o preceito artístico que reside no conceito de arte enquanto *mimesis*, para Aristóteles, decorre da sua intrínseca relação com o conceito de verossimilhança, i.e.: a ação de imitação do artista é válida na medida em que representa algo, e na medida em que convence e persuade é que esta representação tem aparência de verdade.

Nesta esteira, a máxima renascentista para uma definição de pintura é de que “a pintura é uma janela para o real”<sup>15</sup>, concepção presente, por exemplo, no tratado *De Pictura [Da Pintura]*, de Leon Battista Alberti (1404-1472) - pois quanto maior a sua capacidade imitativa, tanto melhor, como podemos verificar nesta passagem de Leonardo da Vinci, ao asseverar que:

A mente do pintor parece um espelho que adquire sempre a cor do corpo que nele se reflete, acumulando-se de tantas imagens quantos são os corpos que se lhe enfrentam. Saiba, pois, pintor, que você não poderá ser excelente se universal mestre não for, capaz de representar por sua arte todas as qualidades das formas engendradas pela natureza (c.1490/2000, p. 158).<sup>16</sup>

Posto isso, o fascínio despertado pelo poder do artista em iludir e convencer por meio de sua habilidade para captar a aparência do mundo é, sem dúvida, um dos aspectos mais explorados na história das artes em geral - e sobretudo da arte pictórica. De fato, o valor da arte estaria intimamente relacionado à capacidade e aptidão para produzir o verossímil. Importante salientar que essa capacidade de convencimento e de simulação da verossimilhança é emblemática não apenas nas linguagens artísticas tradicionais - notadamente, na arte escultórica e teatral - mas também é representativa tanto para o cinema, quanto para a fotografia.

Exemplo desse fascínio desde a Antiguidade encontramos nos tratados sobre pintura e arte em geral por meio de uma famosa anedota - quase mítica - sobre a qualidade da pintura grega e a destreza de seus artistas. A história é situada no que teria sido a final de um concurso de pintura ocorrido na Atenas da Grécia Clássica, e foi contada por Plínio, o Velho, no séc. I d.C.:

Conta-se que Parrásio entrou em competição com Zêuxis; tendo este representado uvas com tal fidelidade que as aves tinham voado para junto delas no teatro, seu contendor apresentou uma cortina pintada com tal realismo que o

<sup>14</sup> Tradução de Eudoro de Souza, 1973.

<sup>15</sup> Ver mais em BLUNT, 1940/2001, pp.46-47.

<sup>16</sup> Devido à natureza historiográfica dessa pesquisa, optou-se por referenciar não apenas a data da publicação consultada, como dita a norma da ABNT, mas também em noticiar, sempre que conhecida, a data de escrita ou da primeira publicação das obras citadas. Sendo assim, quando há duas datas indicadas. A primeira refere-se à data da edição original da obra pelo autor (ou à data da escrita do texto) e a segunda à data da edição/tradução efetivamente consultada.

próprio Zêuxis, cheio de si pela atitude das aves, pediu que a tirassem para que se exibisse sua pintura. Depois, tendo compreendido seu erro, concedeu a palma ao rival com sincera modéstia, porque ele tinha enganado as aves, Parrásio, porém, tinha enganado a um artista. (*História Natural*, Livro XXXV, 65, 1995/1996, p.324).

Não há vestígios das pinturas de Zêuxis, nem das de Parrásio. O mais próximo que podemos vislumbrar do que podem ter sido esses quadros são as cópias romanas executadas alguns séculos depois, como a imagem que segue:

**Imagem 1: Cópia em Mosaico de quadro atribuído à Zeuxis**



Mosaico, cópia romana, c. séc. II d. C. de pintura helenística, atribuída à Zêuxis (c. séc. IV a.C.). Encontrada em Villa de Adriano, em Tívole, Itália.<sup>17</sup>

No entanto, embora nenhum original da pintura grega tenha sobrevivido, esta passagem de Plínio permeou as narrativas da História da Arte e os tratados de pintura, fundando todo um imaginário sobre os preceitos fundamentais e definidores da arte pictórica, e sua disposição para o convencimento e para a verossimilhança. Os muitos tratados de arte e de pintura elaborados Renascimento – como, por exemplo, o tratado de Alberti, que cita nominalmente Zêuxis (1435/1999, p.102) como exemplo de maestria suprema – corroboram tais preceitos. Giorgio Vasari (1511-1574) é outro autor do Renascimento que credita aos pintores gregos o atingimento do ápice da perfeição na arte pictórica justamente por terem demonstrado em suas obras profícuas habilidades de persuasão e produção de simulacros, sendo considerados

<sup>17</sup> Fonte da imagem: Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/aelst/stilvase.html>. Acesso em: 14 fev. 2019. Licença: © Web Gallery of Art, created by Emil Karen and Daniel Marx.

paradigmas a serem seguidos (1550/2011, p.170-171). No início do século XVII, um pintor do barroco holandês, Karel van Mander (1548-1606), também publicou um tratado intitulado *O livro da pintura*, em 1604, no qual recorre a Zêuxis e à sua centenária fama. (In: LICHTENSTEIN, 2014a, p.51-58). Bons exemplos da influência destas narrativas enquanto condutoras de preceitos e ideais artísticos são as diversas pinturas que se propõem a recriar as uvas de Zêuxis<sup>18</sup>, ou o cortinado de Parrásio<sup>19</sup>. Seguem exemplos de dois pintores do barroco holandês norteados por estes valores estéticos:

**Imagem 2: Pintura representando as uvas de Zeuxis**



Willem van Aelst (Holanda, 1627 – 1683), *Natureza Morta com fruta* [título atribuído], c. 1650, óleo sobre tela, *Palazzo Pitti*, Florença.<sup>20</sup>

**Imagem 3: Pintura representando o cortinado de Parrásio**



Adrian van der Spelt, Holanda, 1630 – 1673), *Natureza morta com cortina* [título atribuído], c. 1658, óleo sobre madeira, *Art Institute*, Chicago.<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Zêuxis (c. 464 a.C.-398 a.C.) é um dos principais pintores da Grécia Antiga, consta que viveu e trabalhou em Atenas na época da 95ª Olimpíada.

<sup>19</sup> Parrásio, consta que teria atuado em várias cidades da Grécia Antiga entre 440 a.C. – 380 a.C.

<sup>20</sup> Fonte da imagem: Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/a/aelst/stilvase.htm>. Acesso em 14 fev. 2019. Licença: © Web Gallery of Art, created by Emil Karen and Daniel Marx.

<sup>21</sup> Disponível em: [https://www.wga.hu/html\\_m/s/spelt/flower\\_s.html](https://www.wga.hu/html_m/s/spelt/flower_s.html). Acesso em 14 fev., 2019. Cf. também em: <https://www.apollo-magazine.com/drawing-the-curtain/> Acesso em: 14 fev., 2019.

Esse entendimento positivo da *mimesis* enquanto simulacro, propulsor do ideal artístico da verossimilhança, permeia boa parte dos tratados e formulações sobre pintura encontrados no Ocidente, desde depoimentos presentes em textos do Alto Renascimento, como os de Leonardo Da Vinci (1453-1519), ao afirmar que “Pela pintura, os amantes voltam-se aos simulacros das coisas amadas e falam as pinturas que as representam” (1520-1540/2000, p.59), ou mesmo mediante declarações de artistas modernistas como Pablo Picasso (1881-1973), que em um texto de 1923, sustenta que: “O artista deve conhecer a maneira de convencer os outros da veracidade de suas mentiras.” (*Declaração* In: CHIPP, 1996, p.267).

## 1.2. *TÉKHNE*: ARTE COMO HABILIDADE, DESTREZA TÉCNICA E TALENTO

### 1.2.1. *Tékhne como saber-fazer*

Não há dúvida de que, para que os efeitos de verossimilhança e *mimesis* sejam alcançados, a habilidade do artista é uma premissa inafastável. Esta correlação está presente nas reflexões de textos da própria Grécia Antiga. Inclusive, nos textos antigos, de modo geral, o termo utilizado para arte é justamente *tékhne*<sup>22</sup>, que pode ser traduzido para o português por arte, mas também por técnica, tecnologia, saber-fazer, habilidade, visto que o termo ‘arte’ deriva dos vocábulos latinos *ars e artis*<sup>23</sup>, que por sua vez contém o mesmo significado de saber-fazer (embora sejam também bastante associados à ideia de maestria, i.e., ao ‘bem-fazer’).

Ademais, vale ressaltar, a exemplo do termo *poésis*, que o sentido grego de *tékhne* não está adstrito apenas ao saber artístico, no sentido estrito - como muitas vezes se entende hoje-, mas recepciona um sentido lato, de um saber-fazer indiscriminadamente, adquirido este por meio do aprendizado, pela experiência e pela razão (PLATÃO, *Íon*, 538-541 e ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*, 1180b 20). Não que o sentido estrito de arte que se utiliza hoje - a abranger pintura, escultura, obras literárias e teatrais, poesia, teatro, música, dança - não estivesse presente nos textos gregos. Pondere-se, contudo, que normalmente o saber-fazer associado às manifestações artísticas costuma vir acrescido - reiteremos - do sentido de bem-fazer. (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a 22-30).

<sup>22</sup> Cf. ANGIONI, Lucas. Comentários. In: ARISTÓTELES, *Física I–II*. Prefácio, tradução e comentários de Lucas Angioni. Campinas: Ed. Unicamp, 2009, p.363. Ver também em SOUZA DANTAS, 2013, pp. 19-33.

<sup>23</sup> Cf. ECO, Umberto. *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Tradução de Antônio Guerreiro, 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença, 1987/2000, p.126.

### 1.2.2. *Arte como bem-fazer*

Sendo assim, além da ideia de produção [*poíesis*], a arte adquiriu o preceito basilar de ser algo obtido a partir de uma habilidade [*tékhnē*] - com qualidade e maestria ímpar - da qual deriva a acepção de que um objeto artístico é por si só fruto de uma produção dotada de caráter extraordinário, apartada das corriqueiras ações cotidianas, uma passagem da *Ética a Nicômaco* de Aristóteles exemplifica claramente esse preceito das artes associado ao bem-fazer de maneira muito objetiva, diz ele: “A sabedoria, nas artes [*tékhnai*], é atribuída aos seus mais perfeitos expoentes, por exemplo, a Fídias como escultor e a Policleto como retratista em pedra; e por sabedoria, aqui, não entendemos outra coisa senão a excelência na arte [*tékhnē*].” (1141 a 9)

Durante o Renascimento a ideia de arte como maestria permanece intacta, Alberti inclusive associa a maestria da arte ao próprio deleite que ela pode proporcionar, diz ele que “[...] certamente considero o deleite da pintura como o melhor indício do mais perfeito engenho, [...]” (1435/2011, p.106). Vasari, um século depois, corrobora no entendimento de interrelação da maestria ao estudo e à técnica, embora relativizando e apontando a possibilidade de variantes quanto ao motivo do êxito na arte, diz que:

É bem verdade, que embora a grandeza das artes se deva, em alguns, à diligência, em outros ao estudo, neste à imitação, naquele o conhecimento de todas as ciências que contribuem para a arte; e embora ao falar da vida de cada um, eu tenha falado bastante das técnicas, dos estilos e das razões pelas quais os artistas trabalham bem, melhor e excelentemente, agora falarei de modo geral, dando mais preferência à qualidade dos tempos, do que das pessoas [...] (VASARI, 1435/2011, p.170).

O entendimento da importância da artesanaria para o êxito artístico pode ser inclusive encontrado em escritos do século XX, como é o caso do entendimento do poeta, musicólogo e crítico de arte Mario de Andrade (1893-1945), ainda em 1938, diz ele que: “Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista (psicologicamente pode), mas não pode fazer obras de arte dignas desse nome. Artista que não seja bom artesão, não é que não possa ser artista: simplesmente não é bom artista.” (In: MORAIS, 1998, P.79.) Sua declaração parece ser uma espécie de resposta ao crescente questionamento da validade da habilidade e da técnica para se atingir a perfeição na arte, pois embora seja possível identificar que esta noção de arte como uma capacidade de artesanaria e destreza excepcionais seja em parte ainda presente, a ideia de uma habilidade que é necessária e inerente ao artista, e que por isso gera, conseqüentemente, um produto de caráter igualmente excepcional deixou de ser um preceito essencial e passou a ser um preceito secundário ou acidental.

As origens deste questionamento podem ser localizadas nos idos do século XVIII, tanto por conta do esgotamento do modelo de formação artística pautado no ensino acadêmico<sup>24</sup>, quanto pelo próprio advento da passagem do movimento Neoclássico para o movimento Romântico seguinte, que trouxe a valorização da originalidade e da imaginação como preceitos artísticos. Um exemplo dessa inflexão com respeito a gradual desvalorização para a necessidade de formação racional do artista pode ser encontrado no discurso de 1793 *Sobre a necessidade de extinguir as Academias* (LICHTENSTEIN, 2013b, p.108-113) proferido por Jacques-Louis David (1748-1825), e embora ele seja identificado como um artista neoclássico, e detentor de exímio conhecimento técnico, seu texto vislumbrava o despertar para uma revalorização de outros aspectos do fazer artístico em detrimento da maestria técnica, identificando o talento como um dom nato.

### ***1.2.3. Do questionamento da ideia de arte como habilidade e maestria***

No século XX, um marco factual na História da Arte que exemplifica esta perda da identificação da habilidade excepcional como um preceito inerente e necessário à arte, foi a elaboração do primeiro *ready-made* [objeto pronto] por Marcel Duchamp (1887-1968) no início do século XX. Ou seja, Duchamp, ao deslocar um objeto ordinário de uso cotidiano (oriundo de produção fabril, em série, de caráter não autoral, como a exemplo de um urinol de louça), ao posicioná-lo em um pedestal, dando-lhe título e assinatura, transmuta não apenas a função do objeto, mas faz com que a ele sejam incorporados novos significados, próprios a objetos singulares, valorizados por serem dotados de características como acabamento, harmonia e originalidade, confeccionados por alguém dotado de notável e peculiar destreza.

---

<sup>24</sup> Consta que as primeira Academia de Arte surgiu no fim do século XVI com a fundação da Academia de Desenho, conta Vasari que “Naquela época (por volta de 1490), Lorenzo, o Magnífico nomeou o escultor Bertoldo para a função no seu jardim da Piazza San marco, não tanto para ser o superintendente de suas numerosas obras clássicas, mas para atuar como mestre e diretor de uma escola que ele pretendia lá instalar para a educação de notáveis pintores e escultores.” (c. 1550/2011). Sabe-se que em 1543 foi fundada em Roma, a *Sociedade di Virtuosi Al Pantheon*, que depois passou a ser chamada de *Accademia Di S. Luca*. Em Florença, foi o próprio Vasari que transformou a escola de arte outra fundada nos jardins dos Medici em *Accademia del Disegno*, em 1566. Foi no século XVII que as escolas formais de arte foram expandidas para além da Itália, o primeiro passo foi dado pelo arquiteto e teórico da arte Colbert e em 1648, com o patrocínio e vínculo direto ao Rei Luiz XIV, ele fundou as academias de arte francesas, que depois, em 1656 foram transferidas para o palácio do Louvre. No século XVIII as Academias de arte já tinham se espalhado por toda a Europa. (Ver mais em: PEVSLER, 2005)

**Imagem 4: Ready-made de Duchamp**



Marcel Duchamp, *The Fountain* [A Fonte], 1950, (réplica do original de 1917). *Philadelphia Museum of Art*.<sup>25</sup>

Outro aspecto que evidencia – e porventura resolve - a aparente incongruência entre arte-técnica é justamente o surgimento de novas tecnologias (a exemplo da fotografia, que supera em vários sentidos a ideia da “habilidade” humana do pintor, i.e., a ideia de talento associada ao traço, abrindo assim, mais caminhos para o surgimento de uma arte alijada do preceito de habilidade, destreza ou bem-fazer). Por isso, no decorrer do século XX, não é raro encontrar aqueles artistas que consideraram a destreza técnica e a habilidade artesanal como procedimentos não necessariamente artísticos, que poderiam inclusive desqualificar uma obra de arte, ao torná-la por demais subordinada a regras estranhas à vontade ou singularidade do artista, quando não limitadoras da liberdade que a criação artística deveria almejar. Por isso, a técnica é muitas vezes identificada como um motivo para a ausência de caráter sensível, original ou transcendente da arte, conforme é possível verificar nesta *Declaração* (c.1908/1999) feita por um dos expoentes do movimento modernista cubista, George Braque (1882-1963):

Eu não conseguiria retratar uma mulher com toda a sua beleza natural. Não tenho a habilidade necessária. Devo então criar uma nova espécie de beleza, a beleza que me aparece em termos de volume, de linha, de massa, de peso, e por meio dessa beleza interpretar a minha impressão subjetiva. [...] ela sugere emoção e eu traduzo tal emoção em arte. Quero mostrar o Absoluto, não a mulher fictícia (In: CHIPP, 1999, p.263).<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Disponível em: <https://press.philamuseum.org/marcel-duchamp-and-the-fountain-scandal/> Acesso em: 14 fev., 2019. Crédito: Philadelphia Museum of Art: Gift of Jacqueline, Paul and Peter Matisse in memory of their mother Alexina Duchamp, 13-1972-9(412). Copyright: Artworks © Marcel Duchamp/ADAGP. Licensed by Copyright Agency photo © Marvin Lazarus.

<sup>26</sup> Nota in: CHIPP, 1999, p.263: “Citado por Gelet Burgess: “The Wild Men of Paris”, *Architectural Record* (Nova York), maio de 1910 [A tradução brasileira foi feita, a partir do texto inglês, por Walternsir Dutra. (N. do Ed. Bras.)]”

Como apontado acima, vale retomar que é bastante recorrente a associação do preceito de destreza técnica aos preceitos de *mimesis* e de verossimilhança. Portanto, para artistas como Braque e Duchamp, fundadores do Cubismo e da Arte Conceitual, o ato de abandonar o bem-fazer, levou ao questionamento da necessidade de habilidade para a verossimilhança. E de uma necessidade, passou a ser indesejada, quando não, rechaçada. Acerca disso, Guillaume Apollinaire (1880-1918), em sua crônica *Os pintores cubistas*, de 1913, é contundente, ao advogar que: “Verossimilhança já não tem nenhuma importância, pois o artista sacrifica tudo à verdade, [...] A arte moderna repele, de modo geral, a maioria das técnicas de agradas utilizadas pelo grande artista do passado.” (In: LICHTENSTEIN, 2014b, p.42). As duas pinturas abaixo exemplificam esta quebra do limiar entre *tékhnē* e verossimilhança na pintura moderna, notadamente, no movimento cubista:

**Imagem 5: Pintura de Duchamp**



Marcel Duchamp. *Nu descendo uma escada*, nº2. 1912, óleo sobre tela, 89 x 146 cm. Museu de Arte da Filadélfia<sup>27</sup>

**Imagem 6: Pintura de Braque**



Georges Braque, *Violino e paleta*, 1909-10, óleo sobre tela, 92 x 42,8 cm, Guggenheim Museum, Nova York.<sup>28</sup>

Pois quando o preceito para uma produção de uma obra de arte reside na existência de espontaneidade, liberdade e expressividade - fatores ínsitos ao afloramento da subjetividade, sensibilidade e emotividade do artista - a busca pela cópia ou representação do mundo exterior

<sup>27</sup> Disponível em: <http://www.marcel Duchamp.net/duchamp-artworks/>. Acesso em: 15 março, 2019. Credit Line: The Louise and Walter Arensberg Collection, 1950. Copyright: © Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Succession Marcel Duchamp.

<sup>28</sup> Disponível em: <https://www.guggenheim.org/artwork/673>. Acesso em: 15 março, 2019. CREDIT LINE: Solomon R. Guggenheim Museum, New York. COPYRIGHT. COPYRIGHT: © 2018 Artists Rights Society (ARS), New York/ADAGP, Paris.

fica em segundo plano. Um dos precursores da pintura abstrata, Wassily Kandinsky (1866-1944) escreve em seu livro de 1910, *Do Espiritual na Arte*: “Para o artista criador que quer e deve exprimir seu universo interior, a imitação, mesmo bem-sucedida, das coisas da natureza não pode ser um fim em si. E ele inveja a desenvoltura, a facilidade com que a arte mais imaterial de todas, a música, alcança esse fim” (1910/1990, p.55). A pintura abaixo é da mesma época do texto acima, e embora seja possível vislumbrar algumas figuras reconhecíveis, como um arvore, é clara a busca de Kandinsky por novas formas de “figuração”, não mais pautadas na verossimilhança, em que a destreza técnica é deixada de lado para dar lugar à improvisação, como o título da obra indica:

**Imagem 7: Pintura de Kandinsky**



Wassily Kandinsky, *Improvisação 14*, 1910, óleo sobre tela, 73 x125 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.<sup>29</sup>

Sendo assim, notadamente, esta é uma importante diferença entre a noção grega de arte [*tékhne poiétikós*], que permeou tratados renascentistas e tantos outros, e a ideia hodierna de arte – por sinal, embrionária em tratados de artistas e filósofos românticos - pois a relação que se faz atualmente entre arte e habilidade técnica é muitas vezes antagônica, acompanhada igualmente de um recorrente distanciamento entre arte e *mimesis*, e entre arte e verossimilhança.

Acerca dessa suposta dicotomia entre arte e imitação, pondera Liechtenstein que: “Um dos argumentos de condenação da tradição – e que se tornaria um dos lugares-comuns das

<sup>29</sup> Disponível em: <https://www.wassilykandinsky.net/work-145.php> Acesso em 15 março, 2019. Crédito da foto: © Bertrand Prévost - Centro Pompidou, MNAM-CCI / Dist. RMN-GP Public Domain.

teorias modernas – consistiu em dizer que o princípio de imitação aristotélico ou a Ideia platônica significam obstáculos milenares à verdadeira criatividade artística (2004, p.12).”

Em suma, se outrora a capacidade, destreza e a habilidade técnica utilizadas na produção e execução das obras de arte eram consideradas pela maioria dos artistas e pensadores da arte como determinantes para o reconhecimento do caráter artístico de um objeto, mormente quando direcionado ao objeto da verossimilhança, esse preceito passa a ser cada vez mais relativo, quando não é completamente refutado.

### 1.3. *ÉKSTASIS*: ARTE COMO INSPIRAÇÃO E DOM DIVINO

#### 1.3.1. *Dos sentidos de enthousiasmós, ékstasis e inspiração na arte*

Embora a cisão entre arte e técnica seja mais recorrente a partir do final do século XIX e no decorrer do século XX, tal separação está longe de ser apenas uma problemática atual. Por sinal, nas primeiras elucubrações acerca dos preceitos artísticos e a natureza da produção de uma obra de arte na Grécia Antiga, esta desassociação foi suscitada, notadamente, por Platão (*Íon* e *Fedro*). Nesses diálogos, a arte enquanto técnica [*tékhne*], adquirida e aprendida pela experiência e pela racionalidade, se contrapõe à noção de dom artístico, que para muitos gregos seria um presente dos deuses, isto é, a destreza artística passa a carregar um sentido de talento nato, oriundo de um artista, que inspirado, é dotado de um dom divino, por isso executa obras excepcionais que beiram a perfeição.

Em tais diálogos, as ideias de *enthousiasmós* ou *ékstasis* encontram correlação com a atividade artística, e a inspiração artística toma inclusive contornos religiosos-místicos, e nesse contexto a arte pode ser considerada coisa divina, e por isso toma um sentido de perfeição e verdade revelada. No *Íon* Sócrates chega a afirmar que o poeta não tem arte [*tékhne*], pois ele diz que o artista não tem o conhecimento de uma arte [*tékhne*], ele faz o que faz por meio de uma força divina [*theía dýnamis*], o faz por meio de um aporte dos deuses, em particular das Musas<sup>30</sup>:

---

<sup>30</sup> Do grego, *Μοῦσα* [*Mûsa*], que provavelmente denota ‘fixar o espírito sobre uma ideia ou arte’. Há várias versões sobre a origem das musas, ora localizando-as como filhas da Harmonia, ora, como filhas de Urano e Géia [Céu e Terra], edificando-as com a primazia da música do universo. Outra tradição, as identifica-as como filhas de Zeus e Nemosine (deusa da memória). Embora este número seja variável, consta que seriam nove musas. A partir do período da Grécia Clássica, seus nomes e atribuições tornaram-se relativamente fixos, a saber: 1. Calíope, poesia épica; 2. Clio, história; 3. Polímnia, retórica; 4. Euterpe, da música; 5. Terpsícore, da dança; 6. Erato, lírica coral; 7. Melpômene, tragédia; 8. Tália, comédia; 9. Urânia, astronomia. Na tradição da beócia, habitariam o Hélicon e estão associadas ao deus Apolo (patrono da música e de outras artes), que lhes dirige em torno da fonte Hipocrente (cujas águas favoreceriam a inspiração poética). (BRANDÃO, 1988, pp.202-203).

Vejo, Íon, e vou te demonstrar o que me parece ser isso. Há isso a técnica não sendo junto de ti para bem discorrer sobre Homero, como dizia a pouco, mas uma potência divina que te movimenta, [...]. Assim, a Musa mesma faz os inspirados; [...] com efeito, todos os poetas épicos, os bons, não por técnica, mas sendo inspirados e possuídos, dizem todos esses belos poemas (Íon, 533d-534).

Ainda no *Íon*, outro aspecto elencado por Platão é o caráter irracional acerca do fazer artístico: no texto, o rapsodo<sup>31</sup> é descrito como estando fora de si [*ékstasis*] no momento da produção [*poíesis*], ou seja, está possuído pela deusa [*enthousiasmós*], a Musa, isto é, o artista não tem controle do faz pois está impelido por uma força externa, a potência divina [*theía dýnamis*]. Esta correlação da arte e o irracional, do descontrole artístico no momento da produção fica ainda mais evidente no diálogo Fedro, quando Sócrates diz que: “Há ainda uma terceira espécie de delírio: é aquele inspirado pelas Musas. Quando ele atinge uma alma virgem e pura, transporta-a para um mundo novo e inspira-lhe odes e outros poemas que celebram as gestas dos antigos e que servem de ensinamentos às novas gerações.” (*Fedro*, 244d- 245a).

Decorrência direta do relacionamento entre artista e a possibilidade de um tipo de inspiração de cunho divino é uma identificação da figura do artista como uma espécie de mensageiro divino, de profeta, dando a arte uma condição de verdade revelada, e dotada de perfeição. Novamente seguem as palavras de Platão:

Como as abelhas, eles (poetas) assim voam; e dizem verdade [*areté*]. Leve é coisa do poeta, alada e sagrada; e inicialmente não consegue compor, antes de se tornar inspirado[*enthousiasmós*], de ficar fora de si e o pensamento não habita mais nele; até que tenha essa aquisição, todo homem é incapaz de compor e de proferir oráculos. (*Íon*, 534).

Embora a identificação de arte enquanto verdade divina não seja um preceito, e sim uma decorrência do caráter divino da inspiração artística, ela foi um fator de valorização do objeto artístico, nomeadamente na Idade Média, pelo fato de que a produção artística nesse período era em sua maioria de uso religioso.

Nesse sentido, o entendimento de que a atividade artística carrega certo caráter divino, em maior ou menor grau, permaneceu por séculos, e pode ser encontrado em textos renascentistas como nesta passagem da lavra de Leonardo da Vinci, ao afirmar que: “O caráter divino da ciência da pintura faz com que a arte do pintor se transforme em uma imagem da mente divina;[...]” (1490-1517, In: LICHTENSTEIN, 2004b, p.37). Além de Leonardo, em seus tratados acima citados, também Alberti e Vasari ressaltam a ideia de dom divino como

---

<sup>31</sup> Ator, declamador e comentador de obras poéticas na Grécia Antiga.

característica inerente a todos os grandes artistas. Michelangelo Buonarroti (1475-1564), inclusive recebeu a alcunha de Divino de Pietro Aretino (1495-1556), um *proto* jornalista e ensaísta crítico de arte estabelecido em Veneza, que em 1537 escreveu uma carta (*Carta ao Divino Michelangelo*) endereçada à Buonarroti extremamente laudatória, a fim de tentar uma aproximação. (In: LICHTENSTEIN, 2004a p.30)

### ***1.3.2. Do sentido de gênio artístico como liberdade e originalidade na arte***

Em decorrência disso, nos idos do século XVIII, o caráter estritamente religioso e profético de um artista inspirado aos poucos deu lugar a um caráter de inspiração de origem mais difusa - embora ainda assim permeada de tons metafísicos – da qual é possível extrair o conceito de gênio artístico. O artista e acadêmico francês Jean Baptiste Du Bos (1670-1742), em suas preleções *Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura*, de 1719, discorre longamente acerca do gênio que faz os pintores e poetas, ele correlaciona a ideia de gênio à inspiração de caráter divino, diz que: “O gênio é esse fogo que eleva os pintores acima de si mesmos, [...] é o entusiasmo que se apodera dos poetas quando veem as graças dançarem num pradaria quando os homens comuns só veem rebanhos” (In: LICHTENSTEIN, 2013b, p.90). A partir de meados do século XVIII, a maioria dos autores e artistas, mormente, aqueles que identificamos como oriundos do movimento romântico, abraçaram o sentido de gênio como definidor do grande artista, e fundador da um ideia de artista criador ancorado nos preceitos de autonomia, liberdade e originalidade, por exemplo, Denis Diderot (1713-1784) dedica um verbete ao termo “gênio” em sua *Enciclopédia* em 1757<sup>32</sup>.

Todavia, talvez primeiro autor do século XVIII de maior relevância a definir o conceito de gênio foi Segundo Kant, em sua *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790/2002), ele define que:

*Gênio* é o talento (dom natural), que dá a arte. Já que todo o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence a natureza, também se poderia expressar assim: Gênio é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra da arte. [...] Disso se vê que o gênio 1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade; [...] (KANT, 1790/2002, p.153, grifo do autor).

---

<sup>32</sup> Embora esse artigo seja atribuído à Jean François de Saint-Lambert (1710-1803), com possíveis acréscimos e modificações de Diderot. Cf. LICHTENSTEIN, v.12, 2013b, p.93ss.

O conceito de gênio em Kant consolida o valor da liberdade do artista acima de tudo. O Gênio inventa a regra da arte enquanto faz a obra. A arte, segundo Kant será não utilitária, e sim, desinteressada, não submetida ao conceito, mas será exemplar e reconhecida universalmente por um sentimento ao mesmo tempo subjetivo (particular) e universal (senso comum). Sob a égide da liberdade, a norma está em tensão produtiva, i.e., o gênio transcende a norma, cria a própria regra, que é a condição para que haja a obra original, ou, no vocabulário kantiano a bela arte.

Nessa esteira, no início do século XIX, seguem autores como Schopenhauer (1788-1860), que diz que o gênio é um dom inato, que permitindo o desvelamento do essencial das coisas, está relacionado ao conhecimento intuitivo e à fantasia (1818/2005, Livro III, p.255-265) e também nessa esteira, guardadas algumas especificidades, segue Friedrich. W. J. Schelling (1775-1854), que igualmente corrobora com este entendimento de identificação da grande arte como sendo obra de gênio. Ademais, Schelling também resgata a compreensão de que a ação artística tenha uma ligação com algo da ordem da inspiração, embora o filósofo alemão não mais associe essa característica da arte a um aspecto simplesmente de dádiva divina ou força divina direta personificada nos termos gregos ou cristãos, como é possível verificar nos textos de Platão ou nos tratados renascentistas, o caráter transcendental da ação criadora da arte estaria, para Schelling, relacionado a uma forma advinda da própria Natureza, compreendida como divina na sua totalidade. Em seu pequeno discurso proferido em Munique em 1807 *Sobre a relação das artes plásticas com a natureza*, diz ele que “A arte nasce apenas do vívido movimento das mais íntimas formas do espírito e da mente, que chamamos de entusiasmo [*begeistung*].[...] Não é, porém, a força do indivíduo que leva isso a efeito; tal tarefa cabe apenas ao espírito, o qual se espalha pelo todo.” (SCHELLING, 1807/2011, p.71).

Neste sentido, a ideia de inspiração artística de origem divina vai aos poucos se transmutando em um tipo de inspiração associada ao entendimento de que a ação artística tem certo grau de descontrole, de irracionalidade, a partir dos quais o inconsciente se manifestaria (em lugar da racionalidade e da objetividade). Conforme elucida Schelling: “Há muito tempo se percebeu que, na arte, nem tudo é feito com a consciência, que uma dada força inconsciente deve ligar-se à atividade consciente, sendo a perfeita união e mútua interpenetração de ambas que engendra o que já de mais elevado na arte.” (Idem, p.38).

Caspar David Friedrich (1774-1840), um dos principais pintores românticos alemães, contemporâneo à Schelling, é igualmente contundente acerca do entendimento de que a atividade de criação artística carregaria em si certo descontrole do artista. Em texto de 1830, sustenta que: “Toda obra de arte verdadeira foi concebida em hora sagrada e nasceu num

momento favorável, muitas vezes à revelia do artista, a partir do impulso íntimo do coração [...]” (In: LICHTENSTEIN, 2004d, p.107).

### ***1.3.3. Inspiração e irracionalidade na arte na modernidade e contemporaneidade***

Outro texto esclarecedor acerca da continuidade da cadeia de conceitos inspiração-irracionalidade na arte<sup>33</sup> é o *O Ato Criador*, de Marcel Duchamp (1957/1986). O artista franco-americano assim se posiciona:

[...] o artista funciona como um ser mediúnico [...] ao darmos ao artista os atributos de um médium, temos de negar-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que está fazendo. Todas as decisões relativas à execução artística do seu trabalho permanecem no domínio da pura intuição e não podem ser objetivadas [...]. (DUCHAMP n: BATTCKOCK, 1986: pp.71-72).

Além da ideia de intuição, outro termo muito utilizado, principalmente pelos artistas modernos, é instinto. Numa carta (*Carta a Alexander Romm*), escrita em 1934, Henri Matisse escreve: “Delacroix dizia que depois de concluir todos os estudos necessários para executar um quadro era preciso começar o trabalho exclamando: “Agora, danem-se os erros!” Isso significa que é necessário deixar o instinto falar.” (In: LICHTENSTEIN, 2014b, p.75)

Portanto, apesar da correlação arte e objeto sagrado tenha arrefecido, é lícito afirmar que até hoje persiste em maior ou menor grau, esse sentido de inspiração artística, inclusive aquele de certo caráter religioso e/ou metafísico, que por sua vez, está diretamente conectado com o entendimento de o processo artístico contenha um quinhão de irracionalidade ou descontrole. E ao contrário da ideia de técnica e de verossimilhança, a noção de irracionalidade, inspiração, instinto são bastante constantes e continuam direcionando programas de arte, sempre sendo retomados por artistas e teóricos de diversas épocas para evocar a especificidade da ação artística enquanto atividade dotada de autonomia, liberdade, e envolta inclusive num véu de mistério, seja ele entendido como místico ou não, e salientar a diferença entre arte e ciência, e arte e razão, entre arte e natureza.

---

<sup>33</sup> Acerca da correlação entre os pensamentos de Platão e Duchamp acerca da inspiração e intuição artísticas e seu caráter irracional, ver mais no artigo: *Tékhne e Inspiração na prática artística: interfaces entre o 'Ion' de Platão e o 'Ato Criativo' de Duchamp* (DANTAS, 2015. pp. 911 - 925).

## 1.4. PHANTASÍA: ARTE COMO INVENÇÃO, IMAGINAÇÃO E EXPRESSÃO SINGULAR

### 1.4.1. *Dos sentidos de fantasia como representações e como imaginação*

Polissêmico, o termo grego φαντασία [*phantasía*] tem algumas possíveis traduções. Segundo Cláudio Veloso (2002, p.80 e p.87), uma de suas principais acepções é a de ‘representação’. Aristóteles, em seu tratado *Da Lembrança e da Rememoração*, explica as implicações da *phantasía* no sentido de representação, no sentido de tornar presente um ausente, e correlacionando esse movimento à memória, diz ele que:

E são coisas lembráveis por si aquelas de que há aparição [*ὅν ἐστι φαντασία*], enquanto [são lembráveis] por concomitância todas as que [o] são não sem uma aparição. Alguém pode, todavia, encontrar uma dificuldade, ou seja, como, estando presente a afecção, mas ausente a coisa, é lembrado o que não está. É evidente, com efeito, que se deve pensar essa afecção - cuja posse dizemos que é uma lembrança, i.e., a alma perceptiva tem, como que uma certa pintura. (450a 23-30).

Como é possível notar na passagem acima, o termo grego também abarca o sentido de aparição, como equivalente a *phantasma* [φάντασμα], que no seu sentido literal do grego quer dizer aparição, mas também pode ser entendido como no sentido de imagem, comparável a pintura, outro termo aqui implicado é *eikón* [εἰκόν], que além de significar imagem, remete também a ideia de lembrança e semelhança.

Portanto, o preceito de *phantasía* carrega uma das principais definições de arte, a saber, de arte como representação. No âmbito da compreensão das teorias da arte, o ato *re-apresentar* algo que não *é* ou não *está*, diz respeito a capacidade que a arte tem de tornar presente o que falta. Nessa esteira Alberti, em seu tratado *Da Pintura*, diz que a pintura contém “a forma divina de fazer presentes os ausentes” (1435/1999, p.101).

Por outro lado, este segundo sentido de *phantasía* enquanto imagem [*eikón*] corresponde a outro termo correlato, igualmente associado à imagem pictórica, a saber: *homoïoma* [ὁμοίωμα], que quer dizer semelhante e, portanto, similitude e simulacro. Tal sentido de *phantasía* enquanto representação abarca mormente a ideia de *mímesis*, pois agrega, a exemplo de sua suposta etimologia arcaica, o sentido representação enquanto uma ação de imitação, no sentido de mimética, da ação da mímica, como no ato do ator que mimetiza um personagem, personificando-o, presentificando-o, apresentando-o ao público, no palco, mas também, no campo das artes visuais, diz respeito a ideia de uma quadro que representa-imita o retrato de

alguém ausente. Nesse sentido, o binômio *mímesis/phantasía* abarca o conceito arte como representação no sentido de que representação é o ato de apresentação do outro e/ou presentificação de ausente, também de complementação de mundo/alteridade por semelhança, i.e., no ato de imitar.

Sobre este movimento oscilante entre *phantasía* e *mímesis* no processo de produção artística, há uma passagem bastante esclarecedora de como já na Antiguidade Clássica a relação invenção-cópia era problematizada. O autor greco-latino Flávio Filóstrato (165-244 ou 249)<sup>34</sup> em seu texto *A Vida de Apolônio de Tiana* (c.217-245), por meio de um diálogo que teria ocorrido entre Apolônio e Tepesion<sup>35</sup>, discorre acerca das esculturas dos artistas gregos Fídias e Praxíteles, e ao comparar a relação *mímesis-phantasía* dá ênfase para o papel da imaginação [*phantasía*] em detrimento à imitação [*mímesis*] no processo de criação, consta que este seria o primeiro registro em textos da Antiguidade Clássica acerca da valorização da imaginação e da invenção para a criação artística:

Estas são obras forjadas pela imaginação [*phantasía*]<sup>36</sup> – disse Apolônio, - ela é uma artista mais sábia e mais sutil que a imitação. Pois a imitação [*mímesis*] pode apenas criar sua obra a partir do que viu, mas a imaginação [*phantasía*], cria mesmo do que não viu, porque concebe seu ideal por referência à realidade. E enquanto a imitação [*phantasía*] é muitas vezes estremecida pelo terror, nada abala a imaginação [*phantasía*], pois ela é dirigida, intrépida, para o que ela mesma concebeu. (Livro VI, §19).<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Ateniense, Flávio Filóstrato, ou também chamado de Filóstrato, o Velho é considerado um filósofo sofista. Consta que viveu em Roma entre os séculos II e III d. C. e foi autor de várias obras, entre elas, a *Vida de Apolônio de Tiana, A vidas dos sofistas e Eikones*. Embora o texto sobre a vida de Apolônio citado aqui não seja um texto especificamente sobre arte, há importantes passagens sobre os problemas atinentes às artes em geral, mormente, no que diz respeito ao papel da arte nos âmbitos da religião e da fé. Ademais, consta também que Filóstrato tenha escrito ‘*Eikones*’ [Imagens], um livro de 65 *ekphrasis* [no latim: *descriptio* - descrição], esse tipo de texto da Antiguidade Clássica consiste em elocução retórica de descrição verbal minuciosa e elaborada de imagens, normalmente pictóricas. Este livro foi bastante difundido desde a Antiguidade, e é importante material nos estudos da História da Arte grega e romana, ainda, por se tratar de sofisticado exemplo de elocução retórica, também é objeto de estudo nos campos de pesquisa sobre retórica clássica. (Cf. LICHTENSTEIN, 2004a, p. 27-29 e PERES-ORAMAS in: FILÓSTRATO, 2012, p. 7-13). Nesse sentido, os textos de Filóstrato acerca dos preceitos e ideais artísticos são um notável aporte para o entendimento dos conceitos de *mímesis* e *phantasía* na seara do pensamento crítico sobre arte na Antiguidade, e ainda permeiam várias teorias da arte a atualidade. (Cf.: FILÓSTRATO, 2012; Idem, *Imagens* in: LICHTENSTEIN, 2004a, p. 27-29; Idem, *A vida de Apolônio de Tiana* in.: LICHTENSTEIN, 2004d, p.25-29; VERNANT, *Nascimento das Imagens*, p.85-86 in: COSTA LIMA, 2010).

<sup>35</sup> Tepesion indaga ao mestre Apolônio (filósofo atuante em Atenas no séc. I e considerado um neo-pitagórico) acerca das imagens dos deuses e como elas são produzidas.

<sup>36</sup> Nota da tradução para o espanhol de Pajares (1992, p.366, n.433): “Filóstrato exhibe aqui seu próprio conceito de criação artística, mais evoluído que o da *mímesis* e que coincide com o que ele mesmo expôs em outras obras, cf. BIRMELIN, *Kunsttheoretischen ...* e MANTEROR, *Ricerche ...*, p. 153, nota 3.” Nota da tradução inglesa de Conybeare (1912, p.79): “Esta é a primeira referência na literatura antiga a *phantasía* como um importante aspecto do processo criativo”. (traduções nossas)

<sup>37</sup> Tradução nossa a partir da tradução espanhola de Alberto Bernabé Pajares (1992, p.366) em cotejo com a edição bilingue grego-ingles, com tradução de F.C. Conybeare (1912, p.79).

Seguem dois exemplos de obras atribuídas aos dois escultores gregos a que o texto acima se refere:

**Imagem 8: Afrodite de Cnido, de Praxíteles**



Cópia romana de Afrodite de Cnido do final do século II (?) de original atribuído à Praxíteles de c. 350-140 a.C. *Pallazzo Altamps, Roma.*<sup>38</sup>

**Imagem 9: Escultura do Parthenon, de Fídias**



Fragmentos de estátuas de deusa, do Frontão leste do Parthenon, em Atenas, atribuído à Fídias, de c. 438-432 a.C. *British Museum, Londres.*<sup>39</sup>

Ademais, acerca desta correlação *mímesis-phantasía* para o intuito da produção de imagens-simulacros, há uma passagem do *Sofista* na qual Platão faz uma distinção esclarecedora entre os dois tipos de ‘produção de imagens’, i.e., das imagens [*eídolon*] oriundas da atividade mimética: uma, seria a ‘arte da cópia’ [*eikastikén*], que produzem os *eíkonēs* [cópias- ícones], enquanto imagem fruto da imitação fiel do modelo, portanto, este tipo de imagem seria do tipo imitação fidedigna. E a outra, que Platão chamou de ‘arte da fantasia’ [*fantastikén*], produz a imagem do tipo *fanthásmata* [simulacros, fantasmas], advinda de uma produção de imagem não servil ao modelo, quando uma imagem distorce as medidas reais em

<sup>38</sup> Disponível em: <http://greciantiga.org/img.asp?num=0456b>. Acesso em 15 março, 2019. Crédito: RIBEIRO JR., W.A. A Afrodite de Cnido. Portal Graecia Antiqua, São Carlos. URL: [greciantiga.org/img.asp?num=0456b](http://greciantiga.org/img.asp?num=0456b). Consulta: 15/03/2019. Licença: © / CC BY-SA 2.0. Acesso: 15 mar. 2019.

<sup>39</sup> Licença: © The Trustees of the British Museum. Disponível em: [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=196434001&objectId=3117917&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=196434001&objectId=3117917&partId=1) Acesso em 15 mar. 2019.

favor da aparência, para produzir a ilusão da similitude, por isso, simulacro, que engana o espectador fazendo com que a imagem pareça aquilo que não é, mas apenas parece ser<sup>40</sup>:

Estrangeiro: — Ora, não é neste caso que se encontra uma grande parte da pintura e da mimética, em seu todo? Teeteto: - Sem dúvida. Estrangeiro: - Mas à arte que, em lugar de uma cópia, produz um simulacro, não caberia, perfeitamente, o nome de arte do simulacro? Teeteto: - Sim, perfeitamente. Estrangeiro: - Aí estão as duas formas que te anunciei da arte que produz imagens: a arte da cópia e a arte do simulacro. (236 b-c-d).

Daí decorre o outro principal sentido do termo *phantasia*, a saber, ‘imaginação’, (Cf. VELOSO, 2002). Sendo assim, arte como representação, agrega não apenas a ideia cópia-imitação [*mimesis*], mas também a ideia de imaginação [*phantasia*]. Por isso, há um movimento sempre pendular entre a faculdade de imitação (habilidade técnica para imitação) e faculdade de imaginação (capacidade de invenção) no processo de produção e obras de arte.

#### 1.4.2. *Entre fantasia e verossimilhança*

Um breve vislumbre das imagens acima mostra que estas duas esculturas são exemplos contundentes do quanto o artista da Grécia Antiga tinha como um de seus objetivos principais produzir a verossimilhança, uma vez que as imagens dão a sensação de serem cópias fidedignas de mulheres reais. Todavia, os dois escultores citados acima tiveram a imaginação como aporte fundamental, pois um olhar mais atento - associado aos relatos da História da Arte escritos por autores gregos e latinos - faz perceber que a imagem da esquerda é uma clara amostra da quebra de paradigmas, associado à fantasia e ao pioneirismo do artista, na medida em que a obra em questão - cópia romana da mais famosa escultura de Praxíteles, escultura que teria sido a primeira estátua de uma deusa nua -, teria sido a responsável por quebrar o interdito do nu feminino na arte grega. De outro modo, a imagem da direita mostra um fragmento do Frontão do Parthenon, atribuído à Fídias, que teria introduzido na estatuária, entre outros feitos, a sensualidade e o movimento, por meio da invenção de uma inovadora técnica chamada posteriormente como ‘prega molhada’.

Portanto, numa brevíssima análise destas duas esculturas é o suficiente para se compreender a sofisticação dos termos *phantasia* e *mimesis* de que tratam tanto Platão como Filóstrato em seus textos quando discorrem acerca do jogo entre imaginação/invenção e *mimesis*/imitação no âmbito da arte. Pois, na medida em que as obras acima claramente

<sup>40</sup> Ver também em: VERNANT In: COSTA LIMA, 2010, p. 59-60 e PAREYSON, 2009, p.31.

simulam, não apenas objetos, mas sensações, corroboram para o entendimento de que o objetivo maior do artista, jaz, sobretudo, na persuasão e no convencimento. E igualmente, esses artistas quebram paradigmas estabelecidos pelas obras de arte anteriores, introduzindo complementos e aspectos originais, que as fazem não apenas exemplares de habilidade técnica excepcional, mas também objetos únicos, singulares e originais, quando não revolucionários aos olhos de seus contemporâneos.

Ou seja: a verossimilhança tem não apenas um caráter imitativo, mas abarca o igualmente caráter inventivo da arte grega, sendo este, inclusive, considerado como o seu valor máximo tanto por Filóstrato, como por Aristóteles, embora tenha sido duramente criticado por Platão, por conta de seu elemento não apenas transgressor, mas enganador. Uma anedota que Plínio, o Velho conta sobre Zêuxis ficou igualmente famosa, é exemplarmente esclarecedora de como o problema da relação pendular entre imitação e invenção era entendido na cultura clássica greco-romana, discorre ele que:

Por outro lado, era tão metucioso que, estando prestes a pintar para os agrigentinos um quadro que, a expensas públicas, dedicariam ao templo de Juno Licínia, fez passarem revista suas jovens, nuas, e selecionou cinco para que a pintura reproduzisse o que em cada uma delas havia de mais apreciável. (*História Natural*, Livro XXXV, 64, 1995/1996, pp.323-324).

Essa passagem da *História Natural* de Plínio, o Velho expõe claramente que a *mimesis* está de fato à serviço da verossimilhança tal como define Aristóteles, isto é, a arte não diz da verdade, não mostra o mundo como ele é, mas como ele poderia ou deveria ser. Por isso a invenção e a imaginação são aportes inerentes à *mimesis*, e o conceito de arte como representação é uma dos mais recorrentes e fundamentais, enquanto abarca o sentido de *phantasia*.

Todavia, ressalta-se que o entendimento de existência de uma disparidade ou incompatibilidade entre os preceitos de *mimesis* e *phantasia* também pode ser encontrado, notadamente, duramente as vanguardas modernistas. Sobretudo do fim do século XIX e início do século XX, principalmente em decorrência do advento da invenção da arte abstrata, como no texto *Definition du Néo-Traditionnisme* de Maurice Dennis (1870-1943), de 1890, o pintor francês diz que o: “Trunfo universal da imaginação dos estetas sobre os esforços de uma tola imitação, triunfo da emoção do belo sobre a mentira naturalista.” (In: CHIPP, 1996, p.96). Pois, para muitos artistas modernos a cadeia maestria-verossimilhança que criou a máxima renascentista de que a pintura seria uma “janela para mundo” foi aos poucos sendo substituída pela máxima de que a “pintura é uma janela para alma”, e portanto, não apenas a valorização

da capacidade de persuasão e de ilusão da arte, mas também a própria correlação intrínseca entre habilidade técnica e a coisa artística acabaram por ser questionadas, se não por todos, mas por parte considerável dos artistas, críticos e historiadores da arte, como o próprio Dennis expõe em outro texto (*Deformação Subjetiva e Objetiva*, 1909), diz ele que:

A arte já não é apenas uma sensação visual que gravamos, mera fotografia, por mais requintada, da natureza. Não, ela é criação do nosso espírito, da qual a natureza não passa de ocasião. Em vez de “trabalhar com os olhos, investigamos no misterioso centro do pensamento” como disse Gauguin. Assim a imaginação se torna outra vez, como queria Baudelaire, a rainha das nossas faculdades. Assim libertamos a nossa sensibilidade, e a arte, em vez de ser cópia, torna-se deformação subjetiva da natureza. (In: CHIPP, 1996, p.102).

### ***1.4.3. Fantasia, imaginação e liberdade artística***

Isto é, a partir do entendimento da imaginação como preceito fundamental, a arte passa a ser entendida como expressão da singularidade e originalidade do artista, e esta nova possibilidade de se pensar novos direcionamentos, tanto para a produção como para a fruição da arte introduziu, a partir do século XIX, hoje parece ser um dos principais motores e justificativas para a função da arte, ou seja, a arte passou a ser tomada como fruto da expressão do sujeito, sinônimo de singularidade, multiplicidade, liberdade e, especialmente, de originalidade. A ideia de novo como inerente ao objeto artístico é reintroduzida, mas não mais apenas no sentido ontológico, do *ex-novo* existente, complementar ao ente natural, como em Aristóteles, mas também no sentido psicológico, uma vez que o caráter subjetivo da arte ganha grande destaque nos escritos artísticos, sejam eles de cunho tratadísticos, críticos, históricos ou até mesmo filosóficos.

Ademais, a partir do século XX, especialmente com o advento da arte abstrata, artistas e estudiosos foram reivindicando cada vez mais uma autonomia da arte para com o mundo e a realidade como um todo. O estatuto do artista como um demiurgo criador foi se consolidando e o preceito de arte como coisa nova e original foi sobrepondo-se a todos os outros preceitos, definindo assim, a obra de arte, como produto necessariamente original, oriundo de expressão, imaginação e subjetividade do artista, se não completamente desassociado, pelo menos descompromissado com toda e qualquer alteridade.

Ou seja, a relação do artista passa a ser menos com a alteridade, e mais com a sua própria imaginação, seu compromisso está mais para um ideal, seja um ideal coletivo ou particular, um ideal moral, ou simplesmente sensorial, do que para o verdadeiro, ou para o fato. Em outros

termos, o objeto a ser imitado pelo artista não é necessariamente um objeto real, podendo ser simplesmente um objeto imaginário. Consequentemente, arte como *phantasia* pode também ser entendida em decorrência do preceito de arte como inspiração, e em consonância com o caráter de irracionalidade e descontrole identificado na ação artística. Visto que o termo grego *phantasia*, enquanto imaginação, também abarca a acepção de *phantasia* como devaneio e alucinação, uma direção por um entendimento do caráter inventivo e imaginativo da ação artística, leva ao possível afloramento de uma visão pessoal, de um acréscimo da valorização da singularidade e subjetividade do artista ao produzir a obra de arte.

## **1.5. AÇÃO ARTÍSTICA: PRECEITOS, IDEAIS ARTÍSTICOS E EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

### ***1.5.1. Os entrelaçamentos entre os preceitos artísticos na ação de arte***

Se a ideia de arte, enquanto ação geral, abarca, de um lado, as ações específicas de apreciação, fruição e interpretação de obras de arte configurando-se como uma *práxis* [ação, conduta], e de outro lado, envolve igualmente a ação específica de produção e a criação de obras de arte [*poiesis*], e se tais ações, por sua vez, são diretamente conexas a determinados preceitos, a saber: 1) *MÍMESIS*: Arte como imitação e representação; 2) *TÉKHNE*: Arte como *práxis*, habilidade, destreza técnica e talento; 3) *PHANTASÍA*: Arte como invenção e imaginação; 4) *ÉKSTASIS*: Arte como inspiração e dom divino; sugerimos, então, que o estudo dos preceitos seriam a gênese, não apenas de uma *poiesis*, mas também de toda a cadeia das ações e condutas artísticas.

Todavia, citados preceitos oscilam entre si, amalgamando-se sucessivamente de forma cíclica, e se até é possível expô-los separadamente para fins didáticos, no entanto, no âmbito das *práxis* artísticas, eles participam de uma rede, por vezes mais densa, por vezes mais dispersa, e não podem nem ser hierarquizados, nem ser completamente separados. Sendo assim, é lícito inferir que é possível compreender que a arte pode ou não ser produto de imitação e cópia [*mimesis*], ou seja, a arte pode ou ser referente e subserviente ao mundo e à alteridade – mesmo em maior ou menor grau. Mas, por outro lado, a arte pode ou não ser fruto de uma excepcional habilidade [*tékhne*]; ao mesmo tempo, sua eventual perfeição não necessariamente reside em regras pré-determinadas e externas à sua própria natureza constitutiva de maneira racional, e pode ser vista como fruto de habilidade excepcional decorrente de seu suposto caráter transcendental [*ékstasis*]. E por fim, uma obra de arte também pode ser ou não

puramente imaginativa [*phantasia*]; pode ou não ser fruto de uma expressividade, singularidade e/ou subjetividade do artista; logo, pode ou não portar uma originalidade. Decorre, portanto, que a obra de arte, enquanto coisa no mundo, é fruto da intersecção de todas estas premissas, inseridas num círculo contínuo no qual seus componentes seguem entrelaçados, que por meio de uma dinâmica complexa de diferentes experiências estéticas ocorrem, não apenas por intensão deliberada dos artistas, mas também por descontrolados acidentes.

Para melhor estudarmos e melhor demonstrarmos essas relações optamos pela construção de alguns diagramas. Contudo, antes de mostrarmos os diagramas e finalizarmos a exposição acerca dos preceitos artísticos e suas interrelações, vale uma momentânea pausa a fim de se destacar a importância e esclarecer a função da utilização de diagramas para esta pesquisa.

### ***1.5.2. Da capacidade heurística dos diagramas como aporte para a pesquisa científica***

Nossa escolha para a utilização do aporte de diagramas visuais nesta tese tem como premissa o que Ibri ensina acerca da importante contribuição dos diagramas visuais no processo do conhecimento científico de modo geral com destaque para a sua capacidade heurística. Em seu texto *The Heuristic Exclusivity of Abduction in Peirce's Philosophy [A Exclusividade Heurística da Abdução na Filosofia de Peirce]*, 2006a, Ibri dedica várias páginas para esmiuçar acerca das qualidades e especificidades do uso do diagrama visual na teoria do conhecimento (pp. 105 a 111). Ibri ainda indica a origem desse entendimento, não apenas na filosofia de Peirce, mas ressalta ainda que Peirce destaca o pensamento de Kant acerca desse entendimento sobre diagramas-esquemas (CP 3.560 [1898]). Ambos autores destacam que Kant, em sua *Crítica da Razão Pura* (1781), valorizava a qualidade dos esquemas como recurso para o raciocínio, pois um esquema visual possibilita a condensação de várias informações, clareando relações de ideias complexas, principalmente, os esquemas matemáticos, tanto da geometria como da álgebra.

Destarte, Ibri ressalta que Peirce entende que a fase dedutiva da lógica da investigação é desenvolvida através de diagramas, ele explica que:

A qualidade primordial de um diagrama, no ver de Peirce, é permitir que aquelas relações sejam observadas: "Todo raciocínio necessário, sem exceção, é diagramático. Isto é, construímos um ícone de nosso estado de coisas e passamos a observá-lo (CP 5.162 [1903])"; ainda: "Um diagrama tem a vantagem de fazer apelo ao olho (NEM-III/2, p. 1120 [1903])". (apud IBRI, 2006a, p.106).

Conseqüentemente, Ibri indaga: “Que poder é este de nossa visão, que possibilita a solução de um problema seja na imaginação, através dos “olhos da mente”, ou pela contemplação do diagrama concretizado graficamente em uma folha de papel?” (2006a, p.105). Ibri completa que: “À luz desse enfoque, a linguagem verbal não tem recurso visual que se vale de uma espécie de “paralisia do tempo” nos predicados ostensivos, requerendo, nas suas expressões faladas ou escrita, a temporalidade para a intelecção do todo das relações conceituais (Ibidem, p.110).” Por isso, o recurso de diagramas visuais permite o esclarecimento de correlações entre conceitos e o conseqüente entendimento de raciocínios complexos.

Acerca do que deve ser um diagrama eficiente para efeito de esclarecimento no interior de uma pesquisa científica, Peirce esclarece que:

O que temos de fazer, portanto, é formar um método perfeitamente consistente de expressar qualquer afirmação diagramaticamente. O diagrama deve, então, evidentemente ser algo que podemos ver e contemplar. [...] Para este propósito devemos nos apropriar de uma folha, e o diagrama desenhado ou escrito na folha é para expressar uma assertiva. [...] O *gráfico inteiro*, ou tudo o que é desenhado na folha, está para expressar uma proposição, que o ato de escrever afirma. (CP 4.429 [1903], grifos do autor).

Peirce diz ainda que um diagrama pode ser construído: “[...]para ilustrar o curso geral de pensamento; refiro-me a um sistema de diagramação por meio do qual qualquer curso de pensamento pode ser representado com exatidão (CP 4.530 [1903]).” Ainda, ele explica que: “[...] um diagrama deve ser tão icônico quanto possível; ou seja, deve representar relações por relações visíveis análogas as elas (CP 4.433 [1903])”.

### ***1.5.3. Dos preceitos artísticos aos ideais artísticos nas experiências estéticas de arte***

Portanto, a partir destas premissas buscamos construir os diagramas para esta pesquisa, no intuito de permitir, não apenas a demonstração dos sistemas completos que estamos pesquisando, mas nomeadamente, buscando a construção de diagramas como recurso heurístico para o esclarecimento de possíveis relações e para o esclarecimento de implicações existentes que muitas vezes apenas uma condensação temporal do pensamento possibilita.

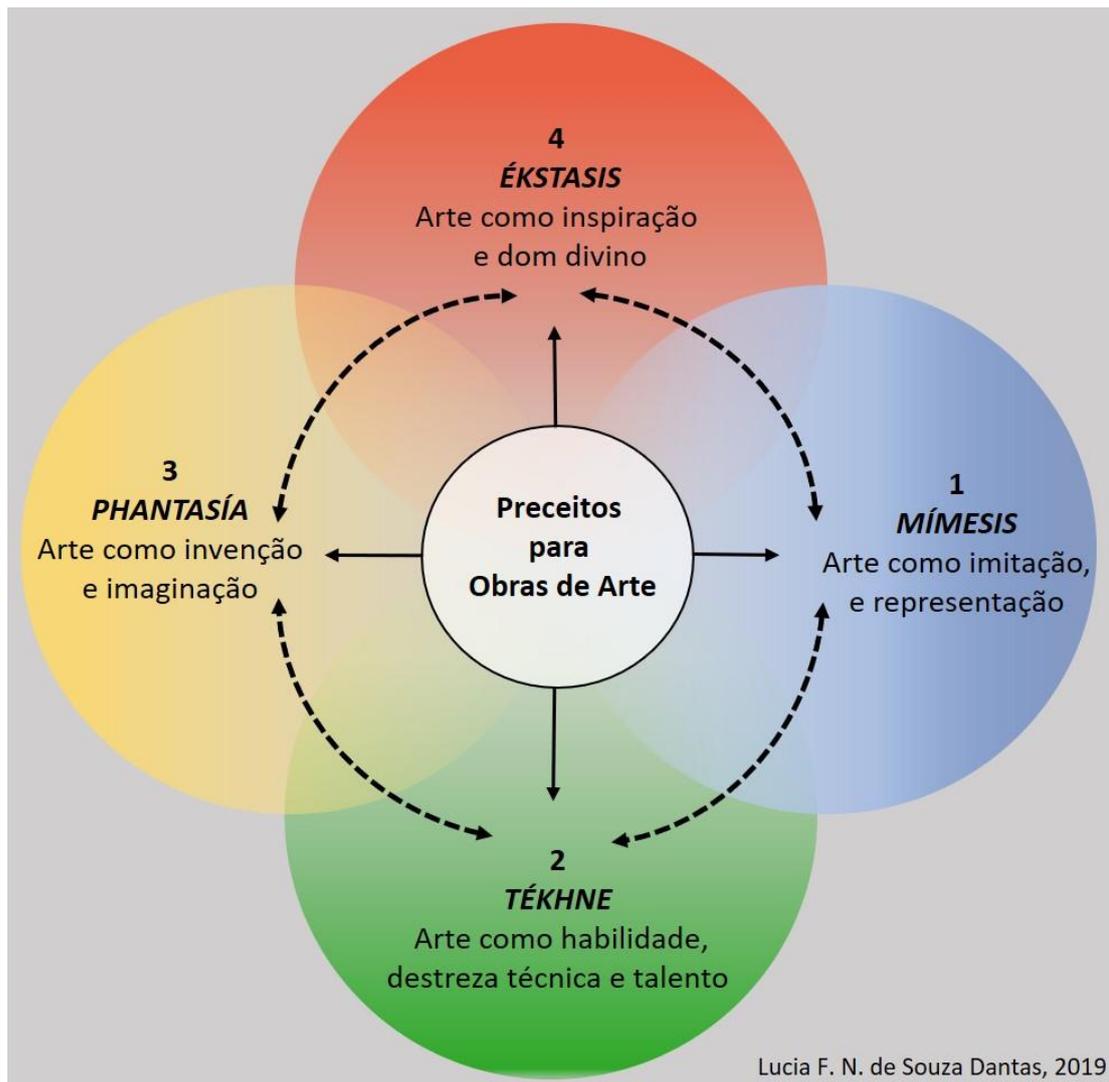
Decorre disto, como pudemos observar, que de todos estes preceitos analisados até aqui, não parece ser possível extrair deles nenhuma definição de arte propriamente dita, pois nenhum deles é necessário, sendo todos os preceitos, em maior ou menor grau, acidentais; sujeitos, portanto, a contingências oriundas de transformações e ressignificações no decorrer da história,

não apenas dos preceitos em si, mas também de suas decorrências diretas, a saber: dos objetivos e/ou ideais que uma obra de arte deveria ou poderia deve almejar, como também da identificação de habilidades ou características específicas que um artista/produtor de uma obra de arte deveria ou poderia ter. Como explica o teórico e historiador da arte, Arnold Hauser (1892-1978):

Difícilmente poderemos fazer qualquer afirmação sobre arte sem que tenhamos que admitir, num outro contexto, precisamente o contrário. A obra de arte é simultaneamente forma e conteúdo, afirmação e decepção, jogo e revelação, natural e artificial, intencional e sem finalidade, dentro e fora da história, pessoal e supra pessoal. (1958/1988, p.,319).

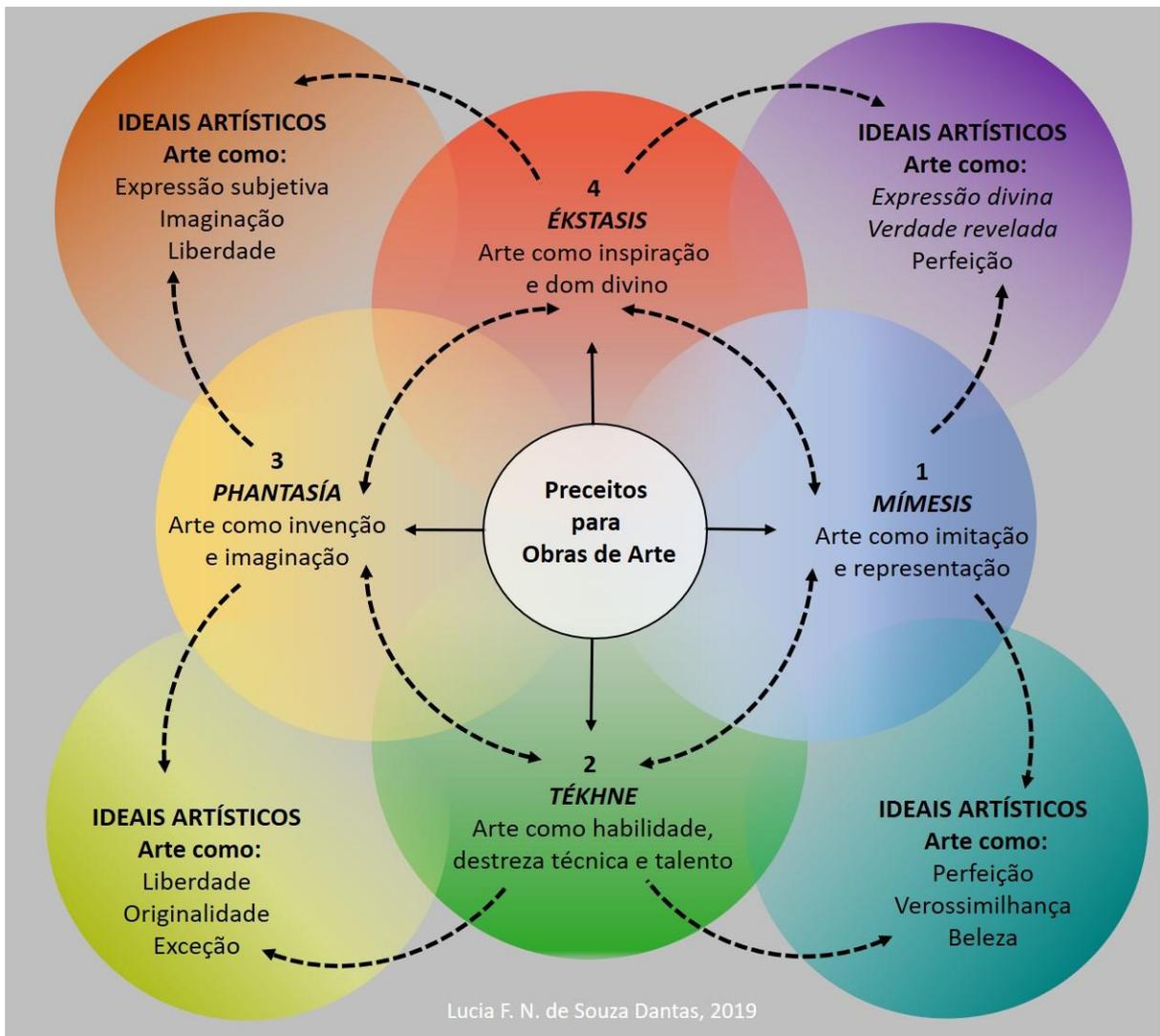
Findado este breve esclarecimento acerca da utilização de diagramas para esta tese, segue o primeiro diagrama construído que demonstra a natureza das relações entre os quatro grupos de preceitos artísticos destacados nos itens anteriores:

**Diagrama 1: Preceitos artísticos**



Desta maneira, uma definição ou as definições do conceito obra de arte decorrem de um encadeamento não apenas de preceitos, mas de ideias não de como a arte deve ou pode ser, mas de quais predicados o artista deve ou pode ter. Por isso, uma rede encadeada dos preceitos artísticos deve incluir os ideais artísticos, a saber: ‘preceito - ideal de arte/artista - preceito - ideal de arte/artista – preceito...’. Sendo assim, pode-se dizer que a obra de arte pode ser definida a partir daquilo que decorre de uma conduta dirigida por um valor almejado e guia a conduta de um determinado sujeito que se propõe agir conforme esse ideal. Segue um diagrama que corresponde a estas relações:

**Diagrama 2: Preceitos e ideais artísticos**



Vale destacar ainda que, como o próprio sentido de ideal expõe, a arte teria sempre um caráter extramundano, na medida em que o termo ideal carrega em si, além dos sentidos relativos a ideia de valor (aspiração, arquétipo, exemplar, princípio, convicção), também as

acepções de ilusório, imaginário, fantástico, sonho. Portanto, o jogo da arte implica a ideia sempre latente de se atingir um ideal, que é ao mesmo tempo um paradigma: situa-se não apenas no campo da infinita possibilidade, mas também, em boa medida, no campo do impossível. Isto é: o ideal artístico nunca é inteiramente alcançável (pois o dever ser da arte é um dever ser da infinita possibilidade, e está, portanto, no registro da contingência, e não da necessidade; por isso, nenhum preceito e nenhum valor se consolidam nem como definitivos, nem como necessários). Daí decorre o motivo pelo qual optamos por traçar um inventário histórico, justamente para evidenciar o caráter sempre transitório dos paradigmas da arte. Nesta perspectiva, é lícito supor que uma definição de obra de arte - e, por sequência, uma definição de artista - é sempre provisória, por mais enfática e incisiva se presente.

Logo, os preceitos que direcionam a ação do artista nos meandros da produção da obra de arte estão condicionados a objetivos, que se baseiam em ideais ou valores artísticos almejados, e esta relação é de mão dupla, na medida em que novos preceitos afloram, novos ideais surgem, por outro lado, muitas vezes são os ideais ou valores almejados que impõem novos preceitos, gerando, portanto, uma mudança de conduta artística, uma vez que valores e ideais artísticos estão diretamente implicados na origem das possíveis configurações dos agentes – artistas/produtores. Assim, tanto a *poiesis* como a *práxis* artística constituem um jogo dinâmico de condutas condicionadas por preceitos e valores, em parte predeterminados, mas em parte, sujeitos a constantes transformações espaço-temporais.

Não obstante, a cadeia de preceitos e valores, que num primeiro momento está relacionada à ação primária da produção de arte, não dá conta de definir e delimitar arte quando ela entra no mundo enquanto coisa, e, portanto, como objeto. Pois, nesse momento da *práxis* artística o elo principal deixa de ser a ação de produção do artista e passa a ser a ação de recepção do espectador, mesmo que este espectador possa vir a ser o próprio artista.

Quando a obra de arte está no mundo é o espectador que conduz a espiral semiótica<sup>41</sup>, e não mais o artista, e por isso a definição da obra de arte fica diretamente condicionada à experiência estética. Logo, são as nuances e idiossincrasias da experiência estética que passam a servir como chave para uma definição de obra de arte, pois a experiência estética não só participa da rede semiótica da arte, mas a condiciona, modificando e sendo modificada, não apenas pelos princípios que a arte deveria alcançar, mas também pelos preceitos que regem a ação primária de produção de arte. Gerando, assim, um movimento cíclico e contínuo que se

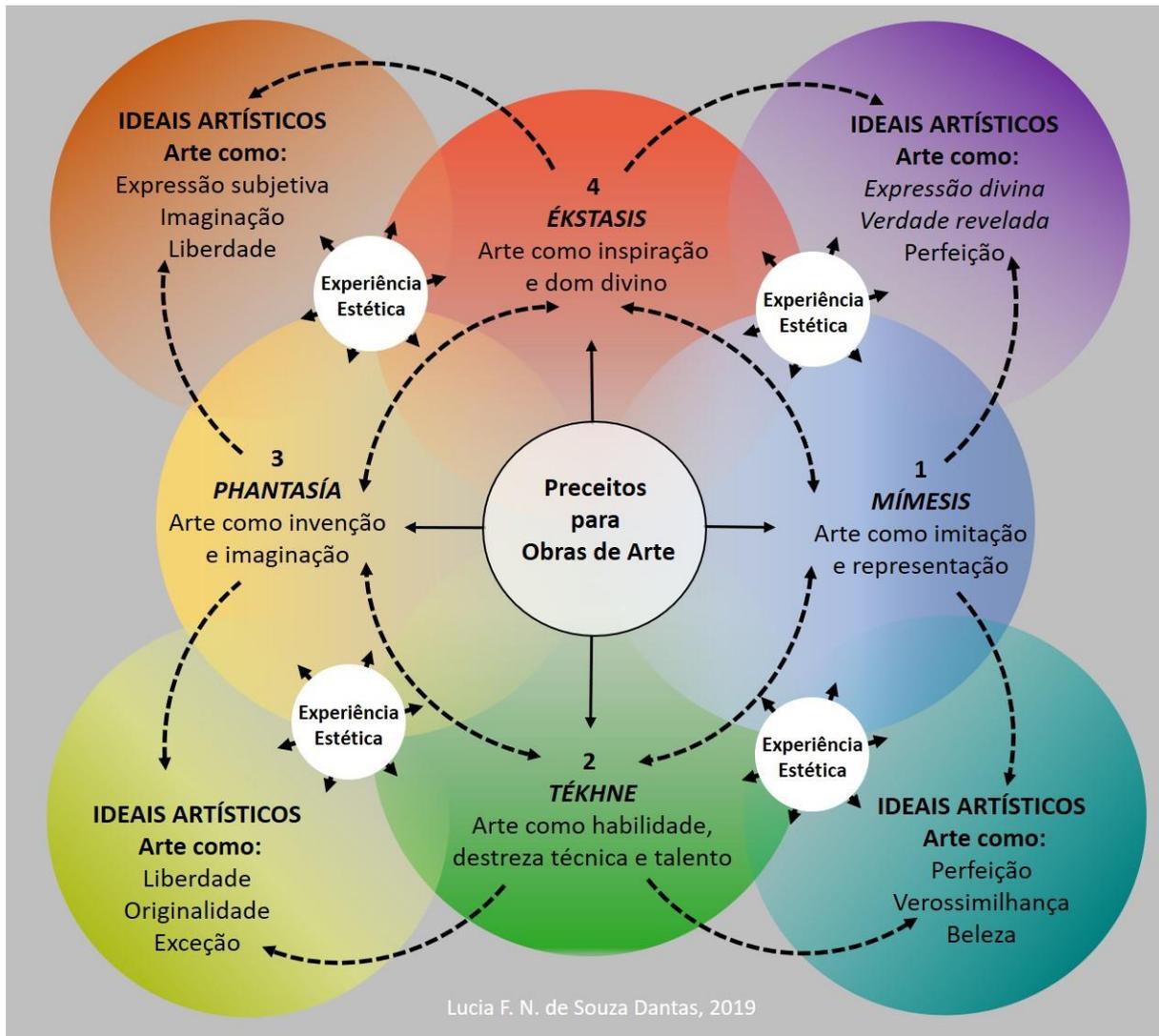
---

<sup>41</sup>O caráter de *espiral semiótica* desta evidentemente cíclica engrenagem da rede da *práxis* artística será objeto de escrutínio e análise no *Capítulo 4* desta tese.

configura na rede: “experiência estética - preceito - ideal de arte/artista - experiência estética...”, pelo qual não é possível identificar quando de fato o circuito tem início, uma vez que na cadeia semiótica da arte objeto e signo se confundem<sup>42</sup>.

Segue, portanto, um terceiro diagrama representando este circuito completo:

**Diagrama 3: Preceitos e ideias artísticas na experiência estética**



Sendo assim, há outro aspecto que subjaz a todos os preceitos e definições aqui elencados, por se aproximar mais de uma definição nomeadamente ontológica, embora esteja ancorada em caráter fenomenológico, a saber: uma obra de arte é essencialmente um objeto que tem a capacidade de gerar um tipo peculiar de experiência chamada “experiência estética”. Isto é, o que realmente diferencia um objeto de arte de um outro objeto dito “comum”, seja ele produzido ou dado pela natureza, seria a sua, não apenas particular, mas singular, capacidade

<sup>42</sup> O caráter sígnico da obra de arte é objeto de análise nos capítulos subsequentes.

de provocar uma experiência estética. Isto é, a obra arte (objeto artístico) seria aquilo que incontestavelmente fosse capaz de desencadear algum tipo particular de experiência, que é a experiência estética. Por isso, a despeito de todos os preceitos de arte aqui elencados, nossa investigação desemboca na premissa de que arte se define fundamentalmente como aquilo, que sendo produto de um fazer humano, gera experiência estética. Ou seja, sem que gere experiência estética, um objeto não se caracteriza como obra de arte propriamente dita, logo, portanto, é justamente o estudo das variações e especificidades e idiossincrasias desta experiência, identificada como “estética” que, em boa medida, seria a chave para a compreensão do que pode-se definir como sendo uma obra de arte.

Nesta perspectiva, é possível inferir que a importância do escrutínio dos preceitos artísticos reside no fato de que estes serem âncoras fundamentais para as análises e interpretações das obras de arte, e justamente por serem essencialmente de caráter contingente permitem que as obras de arte sejam localizadas e classificadas no tempo e no espaço, passíveis de serem identificadas, tanto a partir de suas idiossincrasias e singularidades, mas também naquilo que elas têm em comum e que permitem que sejam agrupadas. Consequentemente, é ainda mais contundente apontarmos para a necessidade de se buscar âncoras para que este circuito não fique à deriva, rodando em espirais desordenadas. Sem estes parâmetros não seria possível a construção de uma rede de critérios de relevância que pudesse servir como guia para a análise e interpretação da arte de cunho especializado, que por outro lado, é necessário como âncora geral para a análise da obra de arte, independentemente de ser ou não de âmbito científico-acadêmico.

Todavia, nenhum desses preceitos valem se não tomarmos como ponto de partida que todos os juízos estéticos têm como estímulo a experiência estética, e a depender das características desta experiência, esses juízos serão distintos, embora se balizem a partir dos mesmos preceitos. Por isso, o juízo estético, que por sua vez delimita e identifica a interpretação artística, para ser esmiuçado na sua origem, necessita do aporte da investigação de como se constitui a experiência estética, seus meandros, idiossincrasias e especificidades.

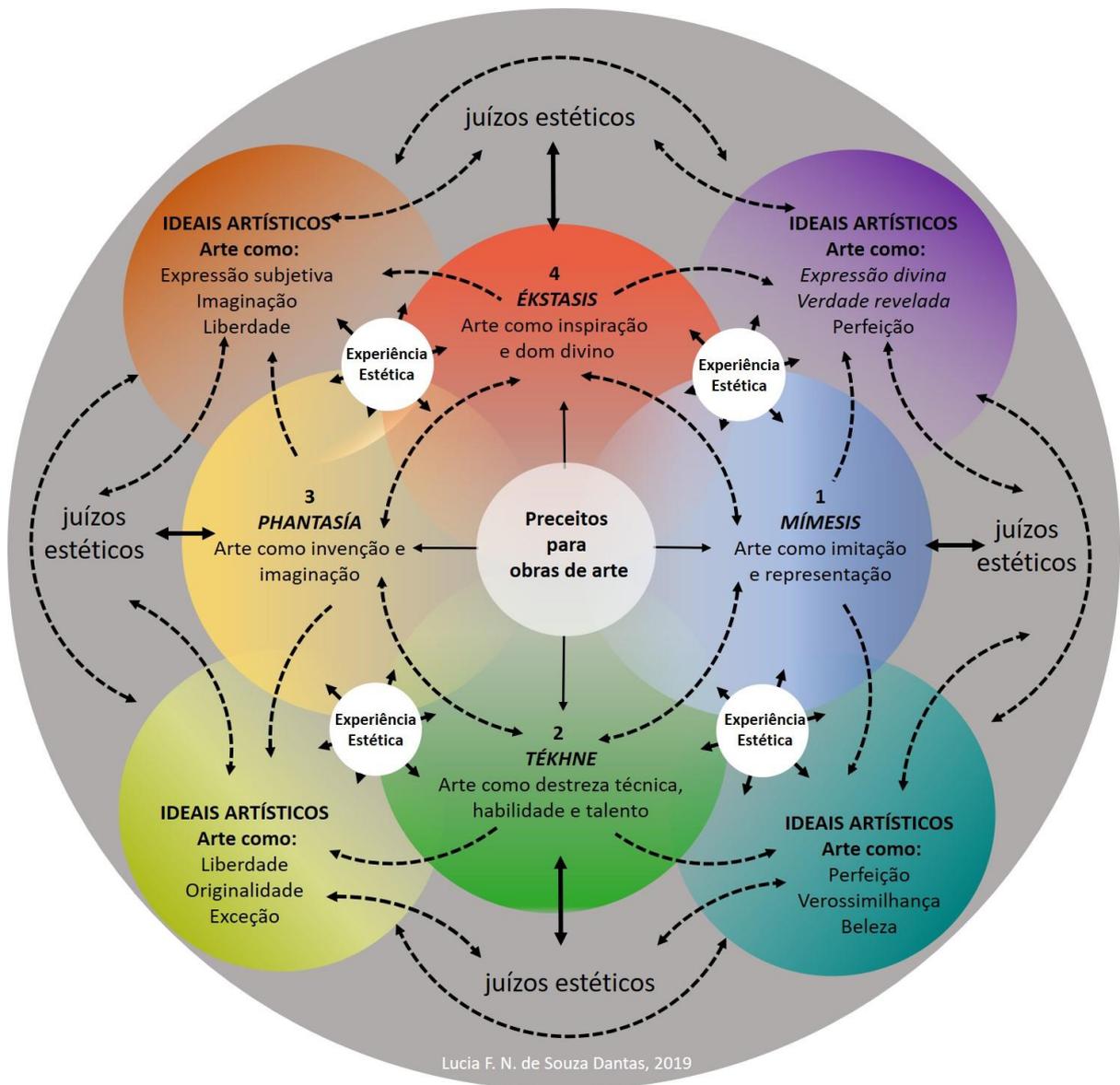
Sendo assim, podemos afirmar que todos valores e ideais artísticos que decorrem e condicionam tantos os preceitos de arte como a própria identificação da natureza das atividades artísticas e dos predicados que um artista deve ou pode ter e ser, são o conjunto de premissas que permeiam e fundamentam os juízos estéticos.

Em outros termos, as diversas ‘definições de arte’ que podemos encontrar nos tratados filosóficos, nos textos de historiadores e críticos, ou relatos de artistas - que foram aqui expostos como pontos de referência para a nossa reflexão - são basicamente os preceitos advindos

primeiramente dos artistas, que se estabelecem como parâmetros de suas condutas e ações ao produzir uma obra de arte, esses preceitos, por sua vez, traduzidos pelos próprios artistas ou por outros autores, determinam as condutas e ações dos espectadores da arte (sejam críticos, historiadores, peritos ou simplesmente apreciadores leigos), e estes apreciadores, ancorados em uma experiência de especificidade estética, emitem juízos, igualmente de cunho estético, como o diagrama a seguir mostra.

Segue diagrama correspondente a todo esse circuito completo:

**Diagrama 4: Conjunto de premissas para os juízos estéticos**



## 2 EXPERIÊNCIA ESTÉTICA E AS CATEGORIAS PEIRCIANAS

### 2.1. AS TRÊS CATEGORIAS PEIRCIANAS

#### 2.1.1. *A fenomenologia na arquitetura filosófica peirciana*

No intuito de esmiuçar as idiossincrasias da experiência estética - com destaque para o âmbito das experiências específicas de arte - passa a ser de acentuada relevância a incursão em determinados aspectos das teorias peircianas pertinentes à temática. Neste tocante, em primeiro lugar, iremos explorar a definição de experiência tal como concebida pelo filósofo americano. Na sequência, discorreremos acerca do sistema fenomenológico por ele desenvolvido, fundamentado nas categorias universais da primeiridade, segundidade e terceiridade.

Na 5ª Conferência de *Harvard*, proferida em 30 de abril de 1903, Peirce expõe que as três divisões da Filosofia são: Fenomenologia, Ciências Normativas (Estética, Ética e Lógica) e Metafísica. (CP 5.121 [1903]). Nesta direção, Peirce discorre acerca da experiência no âmbito dos estudos filosóficos, e em específico no que ele denomina de ciências especiais<sup>43</sup>:

[...] Para qualquer uma das ciências especiais, experiência é aquilo que é diretamente revelado pela arte observacional daquela ciência. A interpretação em si mesma é experiência. [...] em alta filosofia, a experiência é o inteiro resultado cognitivo do viver, e ilusões são, para este propósito, tão somente experiências quanto são as percepções reais. Com este entendimento, eu processo fazendo evidente a seguinte proposição: Todos os elementos da experiência pertencem a três classes, que uma vez que são melhor definidos em forma de números, podem ser denominados por *categorias cenopitagóricas* [*Kainopythagorean categories*] (CP 7.527 - 7.528 [s.d.], grifos do autor).

Consequentemente, o sentido peirciano de experiência não se reduz à experiência de alteridade. Neste tocante, Ibri explica que: “[...] Peirce amplia o conceito de *experiência*. São igualmente fenômenos, na interioridade, o *sentimento*, a reação contra o não-ego que constitui nosso *passado*, e o *pensamento*. Nessa ordem, eles estão sob as categorias da primeiridade, segundidade e terceiridade.” (2002b, p.47, grifos do autor). Experiência, sob uma ótica peirciana, portanto, perpassa tanto o mundo exterior e fático da segundidade, como os mundos

---

<sup>43</sup> Peirce elabora uma divisão das ciências da seguinte maneira: 1) Matemática. 2) Filosofia: Fenomenologia, Ciências Normativas (Estética, Ética e Lógica) e Metafísica (onde localiza-se estudo da ontologia, i.e., o estudo dos modos de ser, a realidade e existência). 3) Ciências Especiais: que são as ciências específicas de investigação, e.g.: Física, Química, Psicologia, História etc. (Cf. CP 1.180 ss. Ver mais em: IBRI, 1992, p. 3 e 4. Sobre a concepção de Metafísica em Peirce ver IBRI, 1992, Cap. II: pp.17 a 92 e cf. também em: ALMEIDA, 2016, p.114.)

interiores dos sentimentos de primeiridade e dos pensamentos de terceiridade, como explica Ibri:

A Fenomenologia confinada ao universo das aparências, simplesmente escrutinizou os elementos pertinentes a toda experiência, seja de caráter interior ou exterior, indiferenciadamente. O inventário da experiência evidenciou três modos de ser do fenômeno que constituem as categorias de Peirce. (1992, p.19).

Peirce, então, estabelece três categorias universais ou cenopitagóricas para fundamentar sua teoria fenomenológica. Ele atenta que o estudo da Fenomenologia - ou Faneroscopia [*Phaneroscopy*] – reúne as experiências internas, e não apenas os fenômenos do chamado mundo externo (alteridade). Nas suas palavras:

Que seja entendido, então, que o que temos que fazer, como estudantes de fenomenologia, é simplesmente abrir nossos olhos mentais e olhar bem para o fenômeno e dizer quais são as características que nunca faltarão nele, seja este fenômeno algo que forças vindo da experiência externa que se forcem sobre a nossa atenção, ou seja o mais selvagem dos sonhos, ou seja algo mais abstrato e geral da ordem das conclusões da ciência. (CP 5.41; EP2, p.147 [1903]).<sup>44</sup>

Concluimos que o fenômeno ou *faneron*, para Peirce, não é necessariamente alguma coisa real, no sentido de fato de alteridade, ou algo material e apontável. Diz Peirce que: “Faneroscopia [*Phaneroscopy*] é a descrição do *faneron* [*phaneron*]; e por *faneron* eu entendo o total coletivo de tudo aquilo está que de qualquer modo ou sentido presente para a mente, independentemente de isto corresponder ou não a qualquer coisa real.” (CP 1.284 [1905], grifo do autor). Por isso, para Peirce, o estudo minucioso do fenômeno abrange três categorias fundamentais dos modos de ser da experiência, diz ele que: “Pelo *fenômeno*, quero dizer o que quer que esteja diante de nossas mentes em qualquer sentido. As três categorias são devem estar nos três tipos de elementos que a percepção atenta pode decifrar no fenômeno”. (CP 8.265 [1903], grifo do autor).<sup>45</sup> O sentimento é o domínio da primeiridade, a vontade e a reação são do domínio da segundidade, enquanto o pensamento define a terceiridade. É, portanto, na imbricação entre sentimento, sensação, choque, volição e processamento cognitivo que a experiência se concretiza. (CP 1.302 [c.1894]).

---

<sup>44</sup> Passagem extraída de um dos dois manuscritos (MS 305) para a segunda conferência de Harvard (*On Phenomenology [Da Fenomenologia]*), proferida em abril de 1903.

<sup>45</sup> De carta à William James (8 de junho de 1903).

### 2.1.2. *Da primeiridade [firstness]*

Especificamente, a “primeiridade é o modo de ser daquilo que é como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa.” (CP 8.328 [1904]). Peirce a denomina por primeira, pois ela é a categoria que justamente traz o elemento da unidade e da indivisibilidade. Logo, a primeiridade se constitui por uma totalidade em si mesma, na medida em que “A ideia do absolutamente primeiro deve ser inteiramente separada de toda concepção da referência a qualquer outra coisa, pois isto envolveria em si um segundo para este segundo.” (CP 1.357 [1890]).

Se a primeiridade é aquilo que é primeiro, sem um segundo, igualmente decorre a ideia daquilo que não tem limitação, do sem limite e, portanto, a primeiridade carrega também a ideia de liberdade (CP 1.302 [c.1894]). Liberdade remete igualmente à multiplicidade, à vida, enquanto espontaneidade e variedade (CP 1.302 [c.1894] e CP 6.553 [s.d.]). Peirce diz ainda que a primeiridade: “Deve ser o frescor e o novo, porque se for o velho, é segundo a seu estado anterior. Deve ser iniciativo, original, espontâneo, livre, caso contrário é um segundo a uma causa determinante.” (CP 1.357 [1890]).

Por outro lado, se a primeiridade é sem relação com nada e incondicionada, é imediata. Não estabelecendo uma relação temporal, a primeiridade se caracteriza pelo instante no qual ocorre uma suspensão de tempo, o hiato do tempo: “[...] A ideia do instante presente, que, existindo ou não, é naturalmente pensada como um ponto no tempo em que nenhum pensamento pode ocorrer ou qualquer detalhe separado, é uma ideia de Primeiridade.” (CP 8.329 [1904]). Sendo assim, Peirce define que a primeiridade é a categoria da presentidade [*presentness*].

Ibri sintetiza que: “Ora, essa presentidade pura nada mais é, em verdade, que um hiato no tempo da consciência, uma totalidade de qualidades reunidas em sua unidade na mente daquele que a experiência.” (2002b, 51).

Nas palavras de Peirce presentidade é:

Quando algo está presente na mente, qual é o primeiro e mais simples elemento a ser notado nela, em todos os casos, não importa quão pouco elevado o objeto pode ser? Certamente, é a sua *presentidade* [*presentness*]. [...] O presente é apenas o que é, sem considerar o ausente, sem relação com o passado e o futuro. É o que é, ignorando totalmente qualquer outra coisa. Imediatismo é a sua palavra. (CP 5.44 [1903] ou EP2, p.149, grifo do autor).<sup>46</sup>

<sup>46</sup> Esta passagem foi extraída de um dos dois manuscritos (MSS 305, 306) referente as anotações para a segunda conferência de Harvard (*Da Fenomenologia [On Phenomenology]*), proferida em abril de 1903. Essa conferência foi publicada pelo *Collected Papers* no volume V: CP5.41-65, com algumas diferenças no EP2 pp. 145-159).

Portanto, na condição de puro presente, primeiridade é presentidade na experiência de pura imediatez e singularidade, e, portanto, sem relação com passado e com futuro. Por isso a primeiridade é uma experiência em que não pode haver nenhum tipo de mediação ou cognição. Pois uma análise requer algo para além do imediato, requer mediação, requer comparação, e se isso ocorrer, deixa-se o primeiro e inclui-se um terceiro, que medeia um primeiro e um segundo. Peirce diz que “O primeiro deve, portanto, estar presente e imediato, de modo a não ser segundo a uma representação.” (CP 1.357 [1890]). Por isso a primeiridade é a categoria que: “[...] Precede toda a síntese e toda a diferenciação; [...] Não pode ser pensada articuladamente: [...]” (CP 1.357 [1890]), pois é imediata também no sentido de ser sem mediação.

Ainda, a experiência de pura presentidade na imediatez da consciência, sem pensamento ou emissão de juízos, é caracterizada como um puro sentir, ou como sentimento. Pois sentimento é justamente aquilo que se dá na consciência imediata, sem mediação, sem entendimento cognitivo. Peirce explica que:

[...] em qualquer coisa que estiver na mente, em qualquer modo de consciência, haverá, necessariamente, uma consciência imediata e, conseqüentemente, um sentimento. [...] Mas quando ele pergunta qual é o conteúdo do instante presente, sua pergunta sempre chega tarde demais. O presente passou, e o que resta dele é consideravelmente metamorfoseado. Ele pode, é verdade, reconhecer que ele estava naquele momento, por exemplo, olhando para uma espécie de vermelho de chumbo [*read lead*]<sup>47</sup>, e deve ter visto aquela cor, que, ele percebe, é alguma coisa objetiva e *sui generis*, da natureza de sentimento. (CP 1. 310. [1905], grifo do autor).

Não se pode pensar o presente pois, quando se pensa, ocorre o afastamento do instante, e não seria mais possível senti-lo na imediatez das suas qualidades. Então, uma característica importante dos elementos de primeiridade é que eles não são passíveis de serem apreendidos pela linguagem lógica, pois sentimentos não são reduzíveis à determinação conceitual, pois: “[...] embora um sentimento seja consciência imediata, isto é, qualquer consciência que possa existir imediatamente presente, todavia, não há consciência nisto, porque é instantânea.” (CP 1.310 [1905]).

---

<sup>47</sup> (Tradução nossa) N.T.: <*Red-lead*>, em tradução direta é <vermelho de chumbo>. É o nome de um pigmento vermelho muito vivo e brilhante, e um com leve ‘sombra’ alaranjada. Feito de chumbo e outros metais pesados, foi muito popular e conhecido desde a Antiguidade, e comum ainda no século XIX. Hoje este pigmento é proibido, por sua toxicidade, embora a tonalidade da cor possa ser obtida por outros meios mais modernos. Em português, no âmbito dos estudos especializados, é comum o uso do termo medieval <*minium*> para se referir a esta tonalidade de vermelho, de onde saiu o termo miniatura, pois era o vermelho utilizado para as letras capitulares nos manuscritos medievais. No sentido do texto, parece claro que Peirce usa <vermelho de chumbo> para especificar um tom de vermelho vivo alaranjado, o que no ambiente dele era bem plausível, por ser um termo conhecido, o que seria equivalente para nós hoje, no Brasil, dizer algo como <vermelho bombeiro>.

Mais aprofundadamente acerca do conceito de sentimento, leciona Peirce:

Por um sentimento, quero dizer uma instância daquele tipo de consciência que não envolve análise, comparação ou qualquer processamento, nem consiste num todo ou numa parte de qualquer ato pelo qual uma parte de consciência é distinguida de outra; que tem sua própria qualidade positiva, e que consiste em nada além dela mesma, e que é em si mesma tudo o que é. No entanto, pode ter sido provocada; de modo que se este sentimento está presente durante um lapso de tempo, está totalmente e igualmente presente em todos os momentos deste tempo. Para reduzir esta descrição a uma simples definição, direi que por um sentimento quero dizer uma instância desse tipo de elemento de consciência, que é tudo o que é positivamente, em si mesmo, independentemente de qualquer outra coisa. (CP.1.306 [1905]).

Ademais, vale ressaltar que sentimento não é evento, não é acontecimento, porque não se confunde com o fato particular. (CP 1.307 [1905]). Se o sentimento não é um acontecimento, nem um fato, pois é consciência imediata, outro aspecto da peculiaridade da ideia de sentimento é que sentimento é qualidade: “[...] o sentimento nada mais é que uma qualidade, e uma qualidade não é consciente: é uma mera possibilidade.” (CP 1.310 [1905]). A qualidade é justamente aquilo que é dado na consciência imediata. (CP 1.343 [1903]).

Peirce entende que qualidade é aquilo que é possibilidade pura, e, portanto, é extensiva e geral, pois é independente de qualquer coisa, inclusive de ser percebida ou de ser atributo ou predicado de alguma coisa. Por isso, uma qualidade não depende de um fato material ou evento que a possua. (CP 1.419 [1896], 1.422 [1903]).

Esse aspecto de independência e autonomia da qualidade, tanto do pensamento, como do fato particular é que a insere na categoria primeira, pois, discorre Peirce que:

[...] *qualidade* [*quality*], ou talidade [*suchness*], não é em si uma ocorrência, como ver um objeto vermelho seria; é uma mera possibilidade. Seu único ser consiste no fato de que *pode* ser uma tal peculiar positiva talidade em um *phaneron*. Quando digo que é uma qualidade, eu não quero dizer que significa que é algo ‘inerente’ a [um] sujeito. (CP.1.304 [1904], grifos do autor).

Sendo assim, Peirce definirá que qualidade, enquanto pura possibilidade, é livre e geral. As qualidades, na medida em que são gerais, são vagas e potenciais. Logo, se qualidade é infinita possibilidade é igualmente sentimento. Ou seja: “Sentimento é uma qualidade, mas na medida em que há um mero sentimento, a qualidade não se limita a qualquer sujeito definido.” (CP 1.332 [1905]).

Destaca-se que estes dois pontos basilares, qualidade [*qualia* ou *quality*] e sentimento [*feeling*], associados, constituem o conceito definidor da categoria da primeiridade, a saber:

qualidade de sentimento [*quality of feeling*] (CP 8.329 [1904]). Peirce explica que uma qualidade de sentimento:

É simplesmente uma possibilidade positiva peculiar, independentemente de qualquer outra coisa. [...] A impressão total não analisada, feita por qualquer receptor que não a considera como fato concreto [*actual fact*], mas simplesmente como uma qualidade, como simples possibilidade positiva de aparecimento, é uma ideia de primeiridade. (CP 8.329 [1904]).

Logo, as qualidades de sentimentos são os sentimentos das qualidades dadas na imediatez da presentidade, sem relação a nada:

A qualidade de sentimento é o verdadeiro representante psíquico da primeira categoria do imediato tal qual é em sua imediatidade, do presente em sua positiva e direta presentidade. [...] A primeira categoria, então, é qualidade de sentimento ou o que quer que seja tal como é, positivamente, e sem relação com nada mais. (CP 5.44 ou EP2, p.150 [1903]).

Por isso, as qualidades de sentimento são sem diferenciação, determinação ou limitação de um particular, logo, as qualidades de sentimento são pré-cognitivas e não emitem juízos. (CP 5.44 ou EP2, p.150 [1903]). Ainda, a qualidade de vermelhidade, que ocasiona o sentimento de vermelhidade, é pura possibilidade, e tudo tem sua qualidade de sentimento, e sua primeiridade, como discorre Peirce:

A primeiridade é exemplificada em toda qualidade de um sentimento total. Isto é perfeitamente simples e sem partes; e tudo tem sua qualidade. Assim, a tragédia do *Rei Lear* tem sua primeiridade, seu sabor *sui generis*. De modo que todas estas qualidades, concordo, são primeiridade universal, o modo de ser da primeiridade. A palavra *possibilidade* se encaixa nisto, exceto que possibilidade implica numa relação com o que existe, enquanto primeiridade universal é o modo de ser de si mesmo. É por isso que uma nova palavra foi necessária para isso. Caso contrário, “possibilidade” teria atendido a este propósito. (CP 1.531 [1903], grifos do autor).

Essa consciência peculiar gerada pela consciência imediata e provocada pelas qualidades de sentimento foi denominada por Peirce de *quale*-consciência [*quale-consciousness*], i.e., uma *quale*-consciência é uma consciência de unidade, fruto da sensação imediata de qualidades de sentimentos oriundas de uma experiência de primeiridade, uma *quale*-consciência é uma consciência de um todo que é uma unidade em si mesma e em sua exclusiva singularidade. Segundo Peirce, existe um *quale* peculiar e distintivo para cada obra de arte, para cada combinação de sensações:

A *quale*-consciência [*quale-consciousness*] não se limita a simples sensações. Há uma *quale* peculiar ao *roxo*, embora seja apenas uma mistura de vermelho e azul. Há um distintivo *quale* para cada combinação de sensações, na medida em que é realmente sintetizada - um *quale* distintivo para cada obra de arte - um *quale* distintivo para este momento como é para mim - um *quale* distinto para todos os dias e todos os semana - um *quale* peculiar para toda a minha consciência pessoal. (CP 6.223 [1868], grifo do autor).

Tal como uma qualidade, um sentimento ou uma qualidade de sentimento, cada *quale* é em si e para si, sem referência a qualquer outro (Idem, 6.224 [1868]). Não tem partes, porque se formos separar a *quale*, seria como separar sensações, seriam outras *quales* e outras sensações (CP 6.230 [1868]). Mais adiante, Peirce exemplifica a diferença entre uma consciência qualquer e uma *quale*-consciência. Esclarece:

Para ser consciente de escarlata e magenta ao mesmo tempo é ou para compará-los, ou confrontar um contra o outro e assim introduzir um outro tipo de consciência do que o da mera *quale*-consciência, ou é para fundi-los num sentimento geral em que o escarlata e o magenta não são reconhecidos separadamente, e assim preserva-se a unidade da *quale*-consciência. (CP 6.230 [1868]).

Em síntese, portanto, primeiridade diz respeito àquela experiência do mundo do puro sentir as qualidades de sentimento na imediatez da presentidade, sem relação com nada, sem limitação nem de tempo, nem de espaço, por isso a primeira categoria é pura liberdade, e por isso a primeiridade pode ser definida como categoria da possibilidade, e do modo de ser do acaso. Pois se “Uma qualidade de sentimento pode ser imaginada sem que haja qualquer ocorrência. É uma mera possibilidade que segue sem absolutamente nenhuma realização.” (CP 1.304 [1904]), uma qualidade de sentimento é hipotética e pode ser apenas imaginária, antes, pode ser oriunda do puro devaneio imaginativo.

Posto isso, é possível inferir que essa é a categoria em que se localiza a origem da produção da arte e da fruição da arte, enquanto pensada como manifestação de liberdade, singularidade<sup>48</sup> e de originalidade, tanto naquilo que o artista é como livre e original na

---

<sup>48</sup> Destaca-se aqui uma importante ponderação acerca da especificidade do conceito de ‘singularidade’ na sua implicação com as categorias peircianas, feita por Ibrí (2016a, 2017). Em suas palavras, ensina ele: “Penso que o próprio Peirce não teve um entendimento correto do conceito de *haecceitas* de Scotus, relacionando-o à categoria da segundidade, como característica reativa de um objeto por ser individual, quando creio que Scotus estava se referindo àquilo que em cada particular é sua singularidade, a saber, sua primeiridade como *diferença*.” (2016a, nota, p.163). Portanto, sob esta ótica, decorre que o singular não pode ser confundido com o particular, na medida em que o singular, elemento próprio da primeira categoria, é o indiviso, único e o *sui generis*, logo, é aquilo que é em si mesmo, e não é passível de generalização, pois “o geral não pode representar o singular na sua singularidade” (IBRI, 2016a, p.162). Enquanto o particular seria um elemento de segundidade, e como um

produção da obra de arte enquanto objeto – fato singular no mundo, como no sentido da livre associação e devaneio presente no ato de recepção da arte, enquanto parte da fruição artística. Por isso, o inventário acerca dos meandros e especificidades desta categoria são centrais para a compreensão das idiosincrasias da experiência estética no âmbito das experiências de arte.

Ora, as qualidades de sentimento contidas nas obras de arte em abundância é que dão a elas seu caráter singularíssimo. Logo, a experiência estética tem como seu principal elemento propulsor o sentimento, melhor dizendo, os sentimentos das qualidades - ou, nos termos de Peirce, qualidades de sentimentos. E, enquanto possibilidades ilimitadas, geram a abertura da arte para a polissemia, e conseqüentemente, para o caráter múltiplo da própria interpretação crítica da arte.

### 2.1.3. *Da segundidade [secondness]*

Antes de tratar especificamente dos meandros das especificidades da segunda categoria, requer-se algumas distinções entre os elementos de primeiridade e os elementos de segundidade. A primeira distinção é que qualidades de sentimentos (elementos de primeiridade) não se confundem com fatos; estes sim, componentes legítimos de segundidade. Isto é, uma qualidade de sentimento não é um existente, as qualidades de sentimentos “aparecem” nos fatos, enquanto coisas externas, mas não se confundem com os fatos particulares, a qualidade não é o que existe, é tudo que pode vir a existir, ou não, diz Peirce que: “O primeiro é irreduzível ao fenômeno” (CP 5.83 [1903]). Ademais, neste sentido, Peirce atenta que a:

[...] vermelhidade [*redness*] em si, mesmo se incorporada, é algo positivo e *sui generis*. Que eu chamo de primeiridade [*Firstness*]. Nós naturalmente atribuímos a primeiridade a objetos externos, isto é, supomos que eles têm capacidades em si que podem ou não já estarem realizadas, que podem ou não podem ser realizadas, embora não possamos saber nada de tais possibilidades [exceto] na medida em que são realizadas. (CP 1.25 [1903], grifo do autor)

Acerca das nuances entre as qualidades de sentimento, enquanto gerais de possibilidade indeterminadas e ilimitadas, e o fato particular determinado e limitado, Peirce expõe que:

---

existente, é apontável. E uma vez que é parte entre partes, pode ser partilhado com outros particulares apontáveis; e pode, inclusive, ser generalizável, em seu predicado comum com outros particulares (Cf. IBRI, 2017). Logo, o singular da primeiridade está contido no particular apontável da segundidade, pois Ibri acrescenta que há “o singular da *haecceitas* em cada particular, sem vínculos entre si, [...]” (2017, p.467). Ainda, nas palavras de Ibri: “Voltemos à primeira categoria. Ela então exhibe esse modo de ser irregular dos fenômenos exteriores. [...]. Tome-se como exemplo o formato da copa das árvores de uma floresta [...]. Cada uma delas tem uma singularidade que lhes pertence e é única. Duns Scott propôs para essa singularidade que tipifica cada indivíduo e lhe é único o termo *haecceitas*.” (2017, pp. 462-463).

Entre os *phanerons* existem certas qualidades de sentimento, como a cor de magenta, o odor de atar [*attar*]<sup>49</sup>, o som de um apito ferroviário, o gosto de quinino, a qualidade da emoção ao contemplar uma boa demonstração matemática, a qualidade do sentimento de amor etc. Eu não quero dizer no sentido de realmente experimentar estes sentimentos, seja primariamente ou como alguma memória ou imaginação. [...]. Mas eu quero dizer as qualidades mesmas, que em si mesmas são meras possibilidades, não necessariamente realizadas. (CP 1.304 [1904], grifo do autor).

Portanto, a qualidade de vermelho, vermelhidade, ou, a ideia de vermelho, é um *continuum* geral, extensivo, diferente do fato particular que se realiza e existencializa numa cadeira vermelha, por exemplo. Logo, não se aponta uma qualidade de sentimento, o que se aponta é o elemento de primeiridade incorporado nas coisas e fatos do mundo (segundidades), ainda, a linguagem não consegue conter a qualidade em si (pode-se, apenas, senti-la). Em suma: a cadeira é apontável, é um fato singular, é aqui e agora [*hic et nunc*]; o vermelho é uma qualidade da cadeira existente.

Uma boa maneira de compreender a diferença entre uma qualidade, de caráter geral, enquanto possibilidade, e uma qualidade, de caráter singular, enquanto predicado particular de um objeto individual é estudar a distinção que Peirce propõe entre o conceito de sentimento [*feeling*] e a ideia de sensação [*sensation*]. Pois embora sensação e sentimento não se confundam, há, contudo, alguma intercorrência entre ambas, Peirce explica que o sentimento é um componente da sensação. Em seus elucidativos termos:

Seria melhor se eu explicasse o que quero dizer com a *sensação* [*sensation*]. Se você olhar para uma chama, você observa que é laranja, e que esta cor laranja tal como foi vista naquela ocasião em particular e foi atribuída a uma realidade lá e diante de você, e que não foi acionada pela memória, foi uma sensação. [...] Mas se foi apenas acionada por um ato de sua própria imaginação, não é uma sensação. Uma sensação [*sensation*] não é um sentimento [*feeling*]; Mas um elemento de sentimento é uma parte dele. [...] Toda a existência que um sentimento pode ter é o momento em que foi pensado. Mas a sensação não é até eu estar realmente atualmente sobre alguma coisa fora de meu controle. Eu espero ter deixado claro o que eu quero dizer por sensação. Ela é um evento que deve acontecer num momento particular. [...] Ora, sensação contém dois tipos radicalmente diferentes de consciência. Uma parte é sentimento e a outra parte da consciência é a de ser compelido a sentir diante dessa ocasião particular. (CP 7.543 [s.d.], grifo do autor).

---

<sup>49</sup> N. T.: Do temo <*attar*>: em sentido estrito é uma essência aromática natural derivada de uma mistura de várias flores, como jasmim, rosa e sândalo, é uma palavra oriunda da transliteração dos idiomas hindi ou sânscrito para o inglês, e que nas línguas originais também significa perfume em sentido lato.

Ou seja, ao contrário do sentimento [*feeling*] - que não requer que seja decorrente de um fato externo -, sensação [*sensation*] é o resultado da percepção dos sentidos imediatos, pois diz respeito a reação associada aos cinco sentidos, enquanto qualidade [*quality*] é a possibilidade psíquica da sensação, independe de que ela ocorra de fato como experiência de segundidade, isto é, enquanto embate com a alteridade (CP 1.310 [1905], CP 7.496 [1898]). Pois Peirce explica que: “Quando pensamos em segundidade, nós naturalmente pensamos em dois objetos reagentes, um primeiro e um segundo. E junto com estes, como sujeitos, existe a reação deles. [...] Isto é, ser segundo envolve segundidade.” (CP 1.526 [1903]). Em outro trecho Peirce esclarece ainda que:

[...], esse sentido de externalidade, da presença de um *não ego*, que acompanha a percepção em geral e ajuda a distingui-la do sonho. Isto está presente em toda sensação, entendo por sensação [*sensation*] o início de um estado de sentimento [*state of feeling*]; - pois por sentimento eu não quero dizer nada além de sensação *menos* a atribuição dela a qualquer sujeito particular [*particular subject*]. No meu uso das palavras, quando o apito de uma locomotiva, separando o ar, rasgando a alma, começa a soar, há uma sensação, que cessa quando o apitar continua por uma fração considerável de um minuto; e no instante em que para, há uma segunda sensação. Entre eles há um estado de sentimento. (CP 1.332 [1905], grifos do autor).

Logo, pode-se concluir que enquanto sentimento e qualidade são elementos da primeira categoria, sensação, embora também seja imediata, é elemento da segunda categoria, pois requer reação, reação à alteridade, tendo em vista que está associada aos cinco sentidos que são os meios pelos quais a consciência toma contato com o mundo externo: “Sensação e volição sendo assuntos de ação e reação se relacionam com coisas particulares.” (CP 1.341 [c.1895], CP 6.19 [1891]). Por isso, embora a sensação contenha um elemento de primeiridade – o sentimento - ela continua como elemento fundante de segundidade: “A sensação tem duas partes: a primeira é o sentimento, e segunda, o sentido de sua assertividade, do meu ser sendo convencido a tê-la. A consequência é que ter uma sensação não é a mesma coisa que lembrar dela.” (CP 7.543 [s.d.]).

Daí decorre por que a primeiridade está contida na segundidade, pois a única categoria que é pura e una é a categoria primeira, como segunda, a segundidade subentende a possibilidade de abarcar o primeiro, pois a primeiridade é a condição de possibilidade para que a segundidade efetivamente ocorra. (CP 1.532 [1903]).

Logo, se é válido inferir que é necessário que haja a possibilidade de qualidade de sentimento de primeira categoria para se vivenciar a sensação dessa mesma qualidade de

sentimento, a recíproca não é necessária, pois enquanto pura possibilidade, as qualidades de sentimentos prescindem de existencialização, e portanto, sentimento prescinde de sensação (CP 1.527 [1903]). Também a este respeito, a partir de um olhar de fundamentação realista, Peirce diz que:

[...] um realista plenamente admite que uma qualidade sensível [*sense-quality*]<sup>50</sup> é apenas uma possibilidade de sensação [*sensation*]; mas ele acha que uma possibilidade permanece possível quando não é real [*actual*]. A sensação é necessária para sua apreensão; mas nenhuma sensação, nem faculdade dos sentidos [*sense-faculty*] é requisito para a possibilidade que é o ser da qualidade [*quality*]. (CP 1.422 [1903]).

Enquanto o que existe, o que está fora, a segundidade se configura como traço do aqui e agora individual, e portanto, como um particular que é o que é, no modo de ser da existência, e o que deixou de ser possibilidade para se existencializar, se determinar e se delimitar, por isso se constitui como fato particular, da coisa realmente existente. (CP 7.488 [1898]). Contudo, importante ressaltar que fato, para Peirce, não é necessariamente material. A este respeito, Peirce explica que:

A segunda categoria de elementos dos fenômenos compreende os fatos reais [*actual facts*]. As qualidades, na medida em que são gerais, são um tanto vagas e potenciais. Mas uma ocorrência é perfeitamente individual. Isso acontece aqui e agora. Um fato permanente é menos puramente individual; todavia, na medida em que é real, sua permanência e generalidade consistem apenas em estar presente em cada instante individual. As qualidades estão relacionadas aos fatos, mas não constituem fatos. Os fatos também dizem respeito a assuntos que são substâncias materiais. (CP 1.419 [1905]).

Outra distinção entre primeiridade e segundidade, é que embora ambas as categorias tenham caráter imediato, por um lado, a primeiridade é imediata enquanto puro presente na imediatez das qualidades de sentimento sem relação a um outro; e por outro lado, a segundidade é a imediatez das sensações diante da alteridade, pois é a categoria do segundo enquanto relação imediata entre o um e o dois (outro), entre o ego e o não-ego (CP 1.325 [s.d.]).

Posto isso, embora as experiências de primeiridade e segundidade sejam imediatas, há, contudo, diferenças entre elas; como por exemplo, a relação sujeito e objeto que se caracteriza como reação e luta em cada experiência de segundidade; diferentemente, a experiência de primeiridade caracteriza-se como uma unidade de continuidade e indiferenciação entre o sujeito

---

<sup>50</sup> N. T.: Aqui entende-se que Peirce empregou o termo <*sense*> na acepção análoga aos cinco sentidos, por isso optou-se por traduzir por <qualidade sensível>, e não por <qualidade de sentido>, pois sentido em português, é muito empregado na acepção de senso, como senso comum, ou como sinônimo de significado, o que poderia gerar, o que poderia gerar um mal entendido.

e o objeto, pois na primeira categoria não há separação entre o eu e o outro (ego e não-ego). Ademais, diante da sensação do fato imediato, há choque, há volição - seja ativa ou passiva-, e conseqüentemente, há reação:

Quanto à volição [*volition*], eu limitaria o termo por um lado e o estenderia por outro. Eu o limitaria à consciência momentânea diádica direta de um *ego* e de um *não-ego*, presentes aqui e ali, e reagindo um ao outro. Em um, a ação é geralmente mais ativa, no outro, mais passiva; mas em que exatamente essa diferença consiste, não tenho tanta certeza. Penso, no entanto, que a vontade de produzir uma mudança é ativa, a vontade de resistir a uma mudança é passiva. Toda sensação é essencialmente, por sua própria definição, ativa. [...] Sem dúvida há uma marcada diferença entre a volição ativa e intencional da contração muscular, e a volição passiva e não intencional, que gera o choque de surpresa, e a sensação de externalidade. (CP 1.334 [1905], grifos do autor).

Assim, a imediatez da segundidade não é pura presentidade no *continuum*, mas se configura como o aqui e agora [*hic et nunc*] do fato enquanto indiviso. (CP 1.419 [1896]).

Se a segundidade é a experiência com o mundo dos objetos externos, e que fazem oposição a nós, Peirce entende que ela é a categoria do fato bruto [*hard fact*], como uma força bruta [*hard force – brute force*] perante nós (CP 1.358 [1890]); é aquilo que nos cutuca, insistentemente, a todo momento, independente da nossa vontade. (CP 8.330 [1904]). Este é o elemento de segundidade na percepção (CP 7.659 [1903]). Peirce descreve a consciência de experiência de segundidade como resistência:

Você tem uma sensação de resistência e, ao mesmo tempo, uma sensação de esforço. [...] Nós nos tornamos conscientes de *si mesmos* para nos tornarmos conscientes do não-eu. [...] A ideia de outro, de *não*, torna-se o pivô central do pensamento. Para esse elemento eu dou o nome de Segundidade. (CP 1.324 [1903], grifos do autor).

Se a característica determinante da segundidade é reação, o outro elemento fundante desta categoria é o sentido de luta, de embate [*strugge*]. Sendo assim, a experiência de segundidade caracteriza-se como uma experiência de descontinuidade, na separação do sujeito com o objeto, separação que é descrita por Peirce como o embate com o mundo externo, e por isso é bruta e se caracteriza como choque:

A segunda categoria que eu vejo, a mais simples e comum característica a tudo que vem diante da mente, é o elemento de luta [*strugge*]. [...] Por luta [*strugge*] devo explicar que quero dizer ação mútua entre duas coisas, independentemente de qualquer tipo de terceiro ou médium [*medium*], e em particular, independentemente de qualquer lei de ação. (CP 1.322 [1903], grifos do autor).

Outrossim, sob a segunda categoria, como explica Ibri, também está a experiência passada, a experiência pretérita (IBRI, 1992, p.6-8). Dado que Peirce diz que: “Um fato é um fato consumado [*fait accompli*]; sua pedra angular [*esse*] está no pretérito [*in praeterio*] [...]”<sup>51</sup> (CP 2.84 [1902], grifos do autor). Peirce completa ainda que não adianta nada reclamar ao fato, o que é a mesma coisa que reclamar ao passado, como se ele estivesse errado, ou desdenhasse da nossa vontade. Posto isso, pode-se dizer que o passado é segundidade, porque é força bruta [*brute force*], na medida em que é fato consumado, e não pode ser mudado conforme nosso desejo, logo, assume um estatuto de alteridade para a nossa consciência. Em vista disto, são brutos, tanto o fato (como alteridade, pois não é passível de ser modificado), quanto o passado (pretérito, na medida que é o acontecido).

Por essa razão, mesmo que as qualidades de sentimento prescindam da experiência de exterioridade, e portanto, prescindam das sensações, pois se constituem como puras possibilidades, a experiência estética, no âmbito da experiência artística, envolve reação com a obra de arte enquanto coisa no mundo, e portanto, se instala igualmente como experiência de segundidade. Pois, se a primeiridade é categoria independente a qualquer coisa, a segundidade é justamente a categoria do segundo enquanto *álder*, e, portanto, se configura como a categoria do fato real, do existente, do individual.

E arte é também sensação, associada ao sentido de exterioridade, contém as qualidades de sentimento que podemos detectar no mundo, e a segundidade, enquanto porta de entrada sensorial de contato com as coisas no mundo, é categoria chave para o entendimento da recepção e percepção da arte, vista sob um catáter ontológico. Logo, se a obra de arte é coisa entre coisas no mundo, tendo assim, um estatuto de autonomia ontológica, a ideia de reação, e portanto, de choque, é igualmente nuclear para a experiência artística, tanto quanto é a ideia de qualidade de sentimento, elemento central da primeiridade.

#### **2.1.4. Da terceiridade [*thirdness*]**

---

<sup>51</sup> Tradução nossa: N. T.: <*fait accompli*> é expressão em francês, que significa acontecido, feito, acontecido; o termo <*esse*> é igualmente oriundo do idioma francês, e significaria alma, na acepção de pedra angular, elemento central. Enquanto, a expressão <*in praeterio*>, é do latim, e significa em pretérito.

Por fim, a terceira categoria pode ser definida como a categoria que faz a ligação, a ponte, faz a mediação entre o primeiro e o segundo, por isso é terceira (CP 5.121 [1903]). Nas palavras de Peirce:

Ora, terceiridade não é nada além do que o caráter de um objeto que encarna conectividade e [*betweenness*] ou mediação [*mediation*] na sua forma mais simples e mais rudimentar; e eu uso como o nome desse elemento do fenômeno que é predominante onde quer que a mediação seja predominante, e atinja sua plenitude na representação. (CP 5.104 [1903]).

Logo, terceiridade é mediação - tanto no sentido simples de ligação, ponte, meio...- como também, e sobretudo, no sentido de cognição.

Sendo assim, esta é a categoria que pode processar as qualidades de sentimento da imediatez da primeiridade, associando-as às sensações e reações advindas dos fatos particulares da experiência de segundidade. Como também a terceiridade, em sentido de mediação, pode atenuar a bruteza da segundidade, dando sentido e propósito aos atos de alteridade reativos. Logo, a terceiridade, enquanto representação, é a categoria do pensamento e da cognição, é o meio pelo qual atingimos o entendimento e a apercepção das outras categorias. Nas palavras de Peirce:

Ora, a palavra *means* [*meio, pretensão, significado*] é quase um sinônimo exato para a palavra *terceiro* [*third*]. Certamente envolve a terceiridade. Além disso, aquele que quer é consciente ao fazê-lo, no sentido de *representar* [*representing*] para si mesmo que ele faz isso. Mas a representação é precisamente terceiridade genuína. (CP 1.532 [1903], grifos do autor).

Por outro lado, se terceiridade é representação, não pode ser imediata, por isso a experiência da terceira categoria, enquanto categoria da cognição, é extensa no tempo, e nisso se distingue da imediatez característica das outras duas categorias. Pois mantém vínculo com o passado, enquanto memória, e com futuro, como previsão. Peirce explica que: “No fluxo do tempo na mente, o passado parece agir diretamente sobre o futuro, sendo seu efeito chamado memória, enquanto o futuro só age sobre o passado através do meio dos terceiros.” (CP 1.325 [s.d.]). Na medida em que pensamos e analisamos, logo perdemos a presentidade da experiência imediata - características tanto da primeiridade quanto da segundidade, e uma vez que representação e mediação envolvem análise e comparação, a memória é necessária, enquanto fonte de repertório prévio, para provocar a conexões entre ideias.

Se o pensamento está vinculado ao tempo, sob a forma da memória (passado), como recorte do espaço-tempo (presente), e da intenção para um futuro, logo, como mediação, o

pensamento se vincula com o futuro como moldador de conduta e construtor de hábitos. A ideia de hábito está ligada à noção de repetição, de redundância dos fatos e eventos verificáveis pela experiência. (CP 5.297 [c.1896]). Peirce explica que:

Terceiridade é encontrada sempre que uma coisa provoca uma segundidade entre duas coisas. Em todos esses casos, será encontrado um pensamento operando uma parte nisto. [...] Em um sentido ainda mais pleno, terceiridade consiste na formação de um hábito. Em qualquer sucessão de eventos ocorridos, deve haver algum tipo de regularidade. (EP2, p.269 [1903]).

Sendo assim, hábito é um termo que indica a relação da terceiridade com a segundidade, entre pensamento e sucessão de eventos que formam uma regularidade e, portanto, uma regra, ou uma lei.

Contudo, a palavra hábito tem uma flexibilidade conceitual que a palavra lei não tem. Pois, se lei envolve o sentido de autoridade, como as leis do direito ou aquilo que deve ser obedecido e seguido, como na acepção teológica e teleológica, no sentido também do que é universal, permanente, cristalizado. Por sua vez, a ideia de hábito para Peirce, envolve o sentido de que tudo está em permanente diálogo semiótico, em outras palavras, as coisas do mundo tem a capacidade de interpretar a alteridade, fazer mediações sýgnicas e criar hábitos (leis). (CP 5.297). Portanto, como explica Ibri, hábito é: “[...] uma regra de conduta bem-sucedida em seu papel mediador em relação aos fatos duros da segundidade. Evidentemente, essa ideia se refere apenas aqueles hábitos que são semioticamente dialogantes com a experiência, [...]” (2017, p.470).

Cognição, enquanto mediação e representação, é signo, Peirce discorre que: “Cada pensamento, ou representação cognitiva é da natureza de um signo. ‘Representação’ e ‘signo’ são sinônimos.” (CP 8.191 [1904]). Logo, é lícito inferir que o signo é o elemento de terceiridade por excelência.

Ademais, a mediação por signos se dá por uma relação triádica entre o signo, seu objeto e seu interpretante. Segue a definição de signo nas palavras de Peirce:

Eu defino um *signo* como qualquer coisa que, de um lado, é assim determinada por um objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *interpretante* do signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele objeto. Um signo, assim, tem uma relação triádica com seu objeto e com seu interpretante (CP 8.343 [1908], grifos do autor).

Ainda, na medida que “O propósito todo de um signo é que ele poderá ser interpretado em outro signo; e o todo de seu propósito encontra-se no caráter especial que ele transmite a

essa interpretação.” (CP 8.191 [1904]), e assim sucessivamente, esse processo é ilimitado, pois o signo é: “Qualquer coisa que determine alguma outra coisa (seu *interpretante*) para se referir a um objeto ao qual se refere (seu *objeto*) da mesma maneira, o interpretante se tornando por sua vez, um signo, e assim por diante, *ad infinitum*.” (CP 4. 303 [1902], grifos do autor).

O processamento de interpretação de signos por outros signos ilimitadamente é o que Peirce denominou por semiose, nas palavras dele: “[...] por ‘*semiose*’ [*semiosis*] eu quero dizer, [...] uma ação, ou influência, que envolve uma cooperação de *três* elementos, tal como um signo, seu objeto, e seu interpretante, esta influência tri-relativa não sendo de forma alguma resolvida numa ação entre pares.” (CP 5.484 [c. 1906- 1907]; EP2, p.411, grifos do autor).

Peirce também define a Semiótica (ciência dos signos ou lógica) (CP 8.343; EP2, p.327 [1908]) como “a doutrina da natureza essencial as variedades fundamentais das possíveis semioses” (EP, p.413 [1907]). Sendo assim, pode-se ainda dizer que a terceiridade é a categoria da Semiótica (Lógica)<sup>52</sup> e da semiose.

Em suma, embora a experiência estética tenha um importante caráter sensível - sensorial, tanto no que diz respeito a ideia de sentimento (primeiridade), como no que diz respeito a ideia de sensação (segundidade), Peirce explica que “[...] em toda a imaginação e percepção há uma tal operação pela qual o pensamento surge; [...]”. (CP 1.538 [1903]). Sendo assim, é possível inferir que sem a terceira categoria, em seu caráter mediativo, não há experiência artística do sensível, nem mesmo experiência estética plena, em três vetores, enquanto a imbricação de contemplação, *poiesis* e fruição.

### **2.1.5. Do conjunto do sistema das categorias peircianas**

Por serem universais e abrangerem não apenas um sistema fenomenológico, mas igualmente suportarem um estatuto ontológico, pode-se dizer que o sistema das três categorias permeia toda a obra peirciana, e é possível inferir que as categorias universais são o esteio de seu pensamento. Pois, como atenta Ibri, o sistema filosófico peirciano: “[...]configura por um fino imbricamento de suas doutrinas em que as categorias desempenham um fundamental papel aglutinador.” (2002b, p.47). Conseqüentemente, as três categorias propostas por Peirce alicerçam não apenas uma Fenomenologia, mas também orientam uma Metafísica que

---

<sup>52</sup> Nas palavras de Peirce, lógica é: “Como todo pensamento sendo realizado por meio de signos, a lógica pode ser considerada como a ciência das leis gerais dos signos. Tem três ramificações: 1, Gramática Especulativa, ou a teoria geral da natureza e significados dos signos, sejam eles ícones, índices ou símbolos; 2, Crítica, que classifica os argumentos e determina a validade e o grau da força de cada tipo (de argumento); 3, Metodêutica, que estuda os métodos que devem ser perseguidos na investigação, na exposição e na aplicação da verdade. Cada divisão depende daquilo que a precede.” (CP 1.191 [1903]).

fundamenta uma Ontologia, e no âmbito de uma filosofia de cunho realista como a de Peirce, igualmente embasam uma Epistemologia. Segue a explanação de Peirce sobre os modos de ser das três categorias:

Primeiridade é o modo de ser daquilo que é como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa. A segundidade é o modo de ser daquilo que é como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro. Terceiridade é o modo de ser daquilo que é como é, ao trazer um segundo e terceiro em relação um ao outro. Eu chamo essas três ideias de categorias cenopitagóricas. (CP 8.328 [1904]).

E as categorias são universais, também na medida em que abarcam todos os modos de ser do mundo, e também estes modos de ser tal como aparecem a nós na nossa consciência. (CP 1.526 [1903]; CP 5.41ss. [1903]). Segue a explicação as três categorias, no modo da consciência:

Parece, portanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: primeira, sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segunda, consciência de interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo, de alguma outra coisa; terceira, consciência sintética, ligação com o tempo, sentido de aprendizagem, pensamento. (CP 1.377 [1885]).

Por isso, embora seja possível estudar as três categorias separadamente, todavia, ao se analisar as categorias à luz do todo do sistema filosófico peirciano, elas são simétricas (IBRI, 2004, pp.173-174). Há, portanto, uma simetria entre as categorias - entre os modos do aparecer (fenomenologia) com os modos de ser (ontologia) (IBRI, 2002b, p.48). Segue uma argumentação de Ibrí sobre este aspecto, exposta em outro ensaio, explica ele que:

Primeiridade e Terceiridade interagem cosmicamente, inserindo, respectivamente, de um lado, *diversidade e assimetria* e, de outro, *relações de ordem* entre seus fenômenos, constituindo o que Peirce denomina *Leis* ou *Hábitos* naturais. Por conseguinte, paralelamente a certa ordem no universo, que lhe dá simetria de conduta espaço-temporal, coabitam desordem e assimetria, dada pela atuação do Acaso. Observe-se que, nesta concepção, interagem primeiridade e terceiridade na segundidade, que é a categoria que propriamente acolhe as coisas que definitivamente existem como individuais, como particulares. Assim, alguns fenômenos do mundo mantêm relações de ordem, conquanto aproximadas, e outros, na verdade sua grande maioria, *não*. (IBRI, 2016a, p.160, grifos dia autor).

Nesta esteira, especialmente aos aspectos metafísicos das categorias, sob uma perceptiva do realismo filosófico peirciano, do ponto de vista ontológico, conjunto das três categorias

constitui a realidade como um todo, assim Ibri discorre que: “Esta realidade é, assim, no interior de seu sistema de ideias, concebida de acordo com suas três categorias: à primeiridade corresponderá o princípio do *Acaso*, à segundidade o da *Existência*, e à terceiridade o das *Leis* ou *Hábitos* da Natureza.” (2016s, p.159, grifos do autor).

Vale ainda notar que se é lícito afirmar que a realidade não pode ser definida apenas pelos particulares apontáveis da segundidade, por outro lado, as três categorias são ubíquas. Pois, se temos acesso direto apenas a estes particulares de segundidade, as categorias da primeiridade e da terceiridade também estão presentes no processo de percepção destes particulares de segundidade.<sup>53</sup>

Disto decorre que o particular (apontável de segundidade) está representado no geral (*continuum* de terceiridade), ou, em outras palavras, o geral está figurado no particular, como também as possibilidades e singularidades da primeiridade estão contidas nos particulares da segundidade. Por isso, temos acesso às qualidades de sentimento de primeiridade, assim como às leis gerais de terceiridade por inferência na segundidade. Neste caso, qualidades de sentimentos e hábitos são aspectos extensivos no *continuum*, as primeiras, no contínuo de possibilidades, e os últimos, no contínuo de regularidades das leis (hábitos), como explica Ibri:

Instâncias gerais não podem ser apontadas como um fato pertinente à segundidade. Toda terceiridade, por seu caráter geral, somente é cognitivamente acessível por inferência, portanto. Interessante é também perceber que a primeira categoria, na medida de sua realidade constituída por contínuos de possibilidades, também é, por esse viés, de natureza geral. Não se tem acesso direto a continuidades, sejam eles de relações lógicas, sejam de qualidades. Lei e Acaso são supostas realidades cognoscíveis somente por inferência. [...] Reduzir a realidade à mera segundidade, a um mero mundo de particulares, como fazem as filosofias nominalistas, não permite, por um lado, responder como os fatos aparecem ordenados, regulares, permitindo, assim, serem pensados. De outro lado, ficaria sem resposta, ainda sob o pressuposto nominalista, indagar qual a razão de aparecer uma classe de fatos que denotam irregularidade e assimetria. (IBRI, 2017, p.466).

Destaca-se, portanto, que outro aspecto fundamental para entender a correlação das categorias é o conceito de *continuum* em Peirce. Acerca do conceito de *continuum* em Peirce, Ibri ensina que:

Estou convicto, devo enfatizar, de que a chave da filosofia de Peirce está na plena compreensão de suas categorias – elas estruturam todas as doutrinas que constituem o sistema teórico do autor. Nelas, a propósito, se encontra este

---

<sup>53</sup> Vale destacar que o terceiro capítulo discorrerá detalhamento acerca das especificidades de cada uma das categorias peircianas no processo de percepção.

dueto dos contínuos de *possibilidades* e de *relações*, ambos associados a um mundo de existências povoado de coisas particulares. Aqueles contínuos são caracterizados pelas categorias da *primeiridade* e *terceiridade*, nessa ordem, enquanto o mundo de existências pela *segundidade*. [...] Exemplarmente, as categorias associadas à noção de *continuum* proporcionam uma leitura mais ontológica de todo o sistema teórico de Peirce [...] Peirce é pioneiro ao reencontrar, na contemporaneidade, o lugar lógico daquela coabitação: conceber um mundo em que Acaso e Lei atuassem como princípios simultâneos de *espontaneidade* e *ordem* – e de fato ele tem razão ao dizer que este dueto teve vida longa apenas na antiguidade, nas formas correlatas de *Caos e Cosmos* na mitologia e *Acidente e Essência* em Aristóteles, por exemplo. (2016a, p.157, grifos do autor).

Sendo assim, Peirce elabora uma fenomenologia que pressupõe uma ontologia de caráter realista, na medida em que, de um lado, experiência não é apenas experiência de alteridade (segundidade), pois envolve os mundos internos do sentimento e da espontaneidade e assimetrias (primeiridade) e da lei e regularidade e simetrias (terceiridade). E, de outro lado, a realidade não se resume aos existentes particulares apontáveis, pois inclui, ainda, os contínuos de possibilidades e regularidade. Segue uma passagem na qual Ibri explica que essa simetria se fundamenta igualmente na passagem das categorias para os mundos internos e o mundo externo:

Se há alguma simetria, ela se dá naquilo que fundamenta a homologia da categoria aplicada aos mundos interno e externo: simetricamente a uma diversidade de qualidades de sentimento, corresponde uma miríade de qualidades da Natureza. É esta correspondência de natureza ontológica que impedirá Peirce de tratar as qualidades de sentimento, do ponto de vista de seu *significado*, no plano de uma ciência especial como a Psicologia. Tão logo a Fenomenologia evidencie, em sua missão inventariante do universo das aparências, a homogeneidade e a simetria das categorias no que respeita aos mundos interno e externo, o autor irá assumir o tratamento lógico que, de fato, pretende dispensar ao significado de *sentimento*. (2002b, p.48, grifos do autor).

Por isso, aventamos que há igualmente uma simetria lógica entre as categorias, que permite vislumbrar a ocorrência da passagem da primeiridade à terceiridade, da não-forma à forma, como Ibri explicita na passagem abaixo:

Nessa parte de sua metafísica, ter-se-ia uma genética das formas: a terceiridade abrigaria as relações lógicas originadas das não-formas da primeiridade, que, de sua vez, aparecem pelo seu lado externo em um teatro de reações. No vocabulário do Sinequismo, os contínuos de relações, de formas, portanto, originar-se-iam dos contínuos de qualidades que, sob o

ponto de vista modalmente lógico, seriam contínuos de possibilidades. (2017, p.465).

Sendo assim, a continuidade e a simetria das categorias permite encontrar um equilíbrio para o estudo da arte, na medida em que se conciliam as características da não forma e de possibilidades de qualidades inerentes ao elemento sensível de primeiridade das obras de arte, com a sua assertividade de existente particular no mundo, que participa de relações que envolvem hábitos e regularidades, passíveis de serem mediados pelos signos da terceiridade.

Outra característica apontada do sistema das três categorias é seu caráter de ubiquidade ou onipresença. Num trecho da quinta Conferência de Harvard, de 1903, Peirce afirma o caráter ubíquo das categorias, na medida em que a Fenomenologia: “[...]contempla o fenômeno universal e discerne seus elementos onipresentes [*ubiquitous*], primeiridade, segundidade e terceiridade, [...]” (CP 5.121 [1903])<sup>54</sup>.

Por esta afirmação, pode-se inferir que no fenômeno, as categorias são ubíquas enquanto experiência na consciência de terceiridade. Logo, as categorias acontecem ao mesmo tempo quando seus elementos são correlacionados e são interdependentes na consciência. Nesse sentido, Zanette discorre que: “[...] de maneira geral, no pensamento peirciano, os modos fenomenológicos do ser abertos às experiências de todos, contêm ubiquidade, pois carregam, em si, enquanto significação, o possível da ordem, da liberdade e da alteridade.” (2012, p.346).

Outro autor que também destaca a importância de se entender as categorias enquanto onipresentes é Vincent Colapietro<sup>55</sup>, saliente ele que:

Primeiridade, segundidade e terceiridade são elementos onipresentes dos fenômenos, enquanto as categorias são a articulação formal desses elementos. Mas categorias, enquanto a articulação de tais elementos da nossa experiência e, além dos limites da realidade, da nossa imaginação, não são conceitos comuns. [...] Elas são imanentes e integrais a qualquer fenômeno, seja ele qual for. (2008, p.38, tradução nossa).

Não obstante, a despeito da onipresença das três categorias, Ibrici discorre que é possível uma experiência pura de primeiridade. (2016a, p.165), logo, na experiência pura de primeiridade, não há a presença ubíqua das outras categorias. Posto isso, Ibrici alerta sobre certa sutileza com relação à questão da onipresença das categorias. E ensina que:

Na ausência de alteridade, a consciência pode fruir os fenômenos na sua pura qualidade, ter com eles uma relação de unidade em que a dualidade ego/não

<sup>54</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>55</sup> Ver também: COLAPIETRO, 2004, pp.14-15.

ego se desfaz. Fenomenicamente, então, contrariando a tendência majoritária das interpretações da obra peirciana, as categorias *não são* onipresentes, mas podem se caracterizar na sua tônica principal, a saber, unidade de consciência como pura primeiridade e reação bruta como pura segundidade. Ambas, em seu aspecto característico de experiência, são imediatas e, deste modo, não envolvem o tempo. Somente a terceiridade traz a temporalidade para a consciência e nesta categoria é que as outras duas coabitam. (IBRI, 2011, pp.209-210).

Nessa esteira, vale destacar que esta experiência pura de primeiridade não é habitual, ao contrário, é rara, e enquanto presentidade pura, ocorre no hiato do tempo. Logo, quando uma consciência se apercebe das qualidades de sentimentos, já está ocorrendo um processo cognitivo, e, portanto, é uma experiência de terceiridade, mesmo que seja um pensamento muito rudimentar, quase no limite, a ponto de poder ser confundido por um sentimento. Pois, Peirce arroga (CP 8.281[1902]) que mesmo que admitamos que um dado sentimento esteja presente de maneira positiva e peculiar, e preencha a totalidade do instante; contudo, quando este instante de sentimento é reconhecido ou notado, apenas é notamos por meio de uma análise. E esta análise não é mais uma experiência de primeiridade pura, é mediação, é terceiridade, pode-se dizer que o reconhecimento quase imediato é uma consciência quase imediata, e se constitui como elemento de primeiridade na terceiridade, e, por conseguinte, envolve, igualmente, um elemento de reação.

Mas se a primeiridade dispensa tudo, a segundidade, ao contrário, precisa da primeiridade. Também, para que haja um segundo, é preciso, antes, que haja um primeiro. Nas palavras de Peirce:

Assim como o primeiro não é absolutamente primeiro se pensado junto com um segundo, assim, da mesma forma, para pensar o segundo em sua perfeição, devemos banir todo terceiro. O segundo é, portanto, o último absoluto. Mas não precisamos, e não devemos banir a ideia do primeiro do segundo; pelo contrário, o segundo é precisamente aquilo que não pode ser sem o primeiro. Isto é encontrado em fatos enquanto outros, relação, compulsão, efeito, dependência, independência, negação, ocorrência, realidade, resultado. Uma coisa não pode ser outra, negativa ou independente, sem que uma primeira para a qual este aquele não seja o outro, negativo ou independente. (CP 1.358 [1890]).

Logo, é fundamental destacar que não há segundidade sem primeiridade, assim como não há terceiridade sem segundidade. A esse respeito, Peirce discorre que:

[...] as categorias não podem ser dissociadas na imaginação uma da outra, nem de outras ideias. A categoria do primeiro pode ser prescindida do segundo e

terceiro, e o segundo pode ser prescindido do terceiro. Mas segundo não pode ser prescindido de primeiro, nem terceiro de segundo. (CP 1.353 [c.1880]).

Se é lícito afirmar que não há terceiridade sem segundidade, e se não pode haver segundidade sem primeiridade, a terceiridade contém tanto a segundidade como a primeiridade pois, ao conter as outras duas categorias, as assimila. Por isto, é igualmente válido dizer que todo fenômeno, seja ele simples ou complexo, ao ser reconhecido, sempre englobará a terceira categoria. Acerca desse ponto, Peirce conclui que: “Não apenas a terceiridade supõe e envolve as ideias de segundidade e primeiridade, como nunca será possível encontrar qualquer segundidade ou primeiridade no fenômeno que não seja acompanhada pela terceiridade.” (CP 5.90 ou EP2, p.177[1903]). E Peirce continua sua explicação:

Terceiridade, é verdade, em certo sentido, envolve segundidade e primeiridade. Isto é, se você tem a ideia de terceiridade você tem que ter tido as ideias de segundidade e primeiridade para construir esta ideia. Mas o que é necessário para a ideia de uma genuína terceiridade é uma segundidade sólida independente e não uma segundidade que é um mero corolário de uma sem fundamento e inconcebível terceiridade; e uma observação semelhante pode ser feita em referência à primeiridade. (CP 5.91 ou EP2, p.177 [1903]).

Ademais, Peirce afirma que deve dar como certo “(...) que a terceiridade é um elemento não redutível à segundidade e à primeiridade” (CP 5.209 [1903]). Logo, na medida em que não se pode pensar nem as qualidades de sentimento nem os fatos brutos, pois não pode haver cognição propriamente dita na primeiridade nem segundidade, por serem imediatas, a terceiridade sempre estará presente no pensamento. Conforme esclarece Ibri:

De fato, lembremos, de um lado, o primordial tecido de necessidade lógica que entretece a categoria da terceiridade e, de outro, a ambiência de possibilidades que enforma a primeiridade, caracterizando, modalmente estas duas categorias. Ora, sabe-se que a segundidade é o modo de ser daquilo que se põe como objeto, elemento reativo, alteridade, definidamente como um particular. Assim é que as categorias se entrelaçam pela confluência da generalidade da terceiridade e da primeiridade na particularidade da segundidade, ou, em outras palavras, pela simultânea concreção singular de necessidade e possibilidade, como potências, em ato. (IBRI, 2000b, p.32, grifos do autor).

Contudo, destaca-se que Peirce igualmente afirma (CP 6.202 [1898]) que sem os elementos de primeiridade (acaso) e segundidade (reação bruta), a terceiridade não teria como operar. Pois, “as três categorias devem ser os três tipos de elementos que a percepção atenta poder decifrar no fenômeno.” (CP 8.265 [1903]). Por isso, na terceiridade sempre há elementos

de primeiridade e de segundidade, embora todos aparecem, enquanto terceiros. Cada um na relação com seus aspectos correspondentes, a saber, os primeiros enquanto possibilidade e sentimento, os segundos, enquanto fatos particulares e reativos, e os terceiros enquanto representações e mediações entre primeiros e segundos. Nas palavras de Peirce:

Ora, na genuína terceiridade, o primeiro, o segundo e o terceiro são todos os três da natureza de terceiros, ou pensamentos, enquanto em relação uns aos outros eles são os primeiros, segundos e terceiros. O primeiro é pensado em sua capacidade como mera possibilidade; isto é, mera *mente* [*mind*] capaz de pensar, ou uma mera ideia vaga. O *segundo* é pensado desempenhando o papel de uma segundidade, ou evento. Ou seja, é da natureza geral da *experiência* ou *informação*. O terceiro é pensado em seu papel de governar a segundidade. Esta carrega a informação para a mente, ou determina a ideia e lhe dá corpo. Esta informa o pensamento ou *cognição*. (CP 1.537 [1903], grifos do autor).

Sendo assim, pode-se concluir que embora possamos estudar as categorias separadamente, para melhor compreender seus elementos específicos, o entrelaçamento dos elementos das categorias, associados às ubiquidades das experiências, é fator determinante para a compreensão destes mesmos elementos no âmbito da Fenomenologia. Pois não se pode deixar de notar que por mais que as qualidades de sentimentos possam ser sentidas enquanto *quale*-consciência na imediatez do hiato do tempo da presentidade, o acesso às qualidades de sentimentos que se tem, na maioria das vezes, ocorre quando estas qualidades são dadas como primeiridades da e na segundidade, enquanto, que por sua vez, estes mesmos sentimentos e qualidades serão processados no pensamento como primeiridades da e na terceiridade. Sobre este aspecto Peirce discorre que:

Assim, a segundidade é uma parte essencial da terceiridade, embora não da primeiridade, e a primeiridade é um elemento essencial de segundidade e da terceiridade. Logo, existe tal coisa como a primeiridade da segundidade e tal coisa como a primeiridade da terceiridade; e existe tal coisa como a segundidade da terceiridade. Mas não há segundidade da pura primeiridade e nenhuma terceiridade de pura primeiridade ou da segundidade. Quando você se esforça para conseguir as mais puras concepções que você pode de primeiridade, segundidade e terceiridade, pensando em qualidade, reação e mediação - o que você está tentando apreender é a pura primeiridade, a primeiridade da segundidade - isto é, o que a segundidade é, por si mesma - e a primeiridade da terceiridade. (CP 1.530 [1903]).

Logo, o caráter onipresente da terceira categoria dá-se pela própria ubiquidade das três categorias no pensamento, que se entrelaçam numa simetria fenomenológico-ontológica.

Portanto, mesmo que se admita que as qualidades de sentimento e as sensações sejam os principais elementos propulsores de uma experiência estética no âmbito da arte, não é possível entender a experiência estética na sua totalidade, - particularmente, aquela experiência estética associada às experiências de arte -, sem o escrutínio da terceiridade, pois na consciência, quando apercebidas e pensadas, as qualidades de sentimento e as sensação aparecem como cognição, e cognição é terceiridade. Não há dúvida que este escrutínio tem como linha condutora justamente os aspectos e ocorrências dos elementos de primeiridade na terceiridade, e os elementos de segundidade na terceiridade, sob a condição de ubiquidade das categorias na consciência.

## 2.2. OS TRÊS VETORES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICO-ARTÍSTICA

### 2.2.1. *Dos conceitos de estético e artístico*

Com efeito, o primeiro escrutínio a ser feito para o estudo da origem conceitual de experiência estética diz respeito às especificidades da ideia de ‘estético’ atinentes aos conceitos de ‘poético’ e de ‘artístico’, posto que a expressão ‘experiência estética’, embora correlata à ideia de experiência artística, não lhe seja integralmente idêntica. Pois, se partimos do pressuposto que o conceito de estético utilizado hoje nos campos da Filosofia da Arte e da Crítica e História da Arte seja oriundo das preleções de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)<sup>56</sup>, desde o princípio da fundação do conceito de estético, o estético e o artístico, embora irmanados, nunca foram idênticos.

Baumgarten, que consta como o primeiro filósofo a cunhar o conceito de Estética para nomear um novo ramo dos estudos filosóficos associados à arte e ao belo<sup>57</sup>, toma emprestado o termo grego que diz respeito ao sensível e à sensibilidade no sentido lato – i.e., a acepção em

---

<sup>56</sup> Filósofo alemão, foi professor em Halle e Frankfurt, e exerceu considerável influência no contexto da formação do campo de conhecimento conhecido por *Kunstwissenschaft* [Ciência da arte] na Alemanha do século XVIII (Cf. KIRCHOF, 2003, pp.17-19 e ECO, 1968/2008, p.14.), e em especial para os estudos de Kant relacionado à formulação do conceito de juízo do gosto ou juízo estético, apresentado em sua terceira crítica (*Crítica da Faculdade de Juízo*, 1790). Embora o próprio Kant o tenha criticado e não o tenha seguido inteiramente, traçando conceitos e argumentações consideravelmente distintos de Baumgarten, é inegável da influência que sofreu dele, e a ampla utilização que fez do conceito de estético. (Cf. KIRCHOF, 2003, pp.62 ss.) Por isso, não se pode deixar de admitir a importância do Baumgarten para a fundação de uma filosofia da arte moderna, que tem um de seus pontos centrais, o problema do estético. Pois até mesmo Hegel, embora não o cite nominalmente, lhe dá crédito para a utilização do termo e do conceito em seus *Cursos de Estética* (HEGEL, 1835/2001, p.27) (Cf. também em: *Apresentação* in: BAUMGARTEN, 1993, p.7). Termo também é utilizado por Schelling, em suas preleções sobre Filosofia da Arte entre 1802 a 1850, publicado postumamente em 1859. (Cf. SCHELLING, 1859/2001, pp.24 ss.).

<sup>57</sup> “A Estética (como teoria das artes liberais, como gnoseologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte análogo da razão) e a ciência do conhecimento sensitivo.” (BAUMGARTEN, 1750/1997, p.95).

grego de estético [*aīsthētikós*] é percepção sensível e sensorial [*aísthesis* - αἴσθησις], i.e., faculdade de sentir (sensibilidade) e ato de sentir (sensação) (GOBRY, 2007, p.13).

O termo *aísthesis* [αἴσθησις] foi utilizado nos textos filosóficos gregos, mormente, no âmbito dos estudos atinentes ao processo do conhecimento<sup>58</sup>, como a exemplo do tratado *De Anima* [*Sobre a Alma*] de Aristóteles, no qual ele diz que a imaginação [*phantasía*]:

[...] será um movimento gerado pela ação da percepção sensorial [αἴσθησις] em atividade. Ora, uma vez que a visão é o sentido por excelência, a palavra «imaginação» [Φαντασία] deriva da palavra «luz» [Φάος] porque sem luz não é possível ver. E por <as imagens> permanecerem e serem semelhantes às sensações, os animais fazem muitas coisas graças a elas [...] (*Sobre a Alma*, 428b 30 - 429a 1-4)<sup>59</sup>.

Neste sentido, dado o texto acima, é possível inferir que o conceito de *aísthesis*, tomado emprestado por Baumgarten, nasce, pelo menos em Aristóteles, atrelado à ideia de percepção sensorial e sensitiva, especialmente a percepção visível, associada ao conceito de *phantasía* [imaginação/representação]. Por isso, é lícito definir o conceito originário de *aísthesis* como uma dada sensibilidade no âmbito da experiência perceptiva, seja de percepção visual, como destacada no texto acima, ou de percepção sensorial incluindo todos os cinco sentidos.

Não obstante, vale sempre salientar que as reflexões filosóficas gregas acerca da percepção do sensível e acerca do belo não propõem uma correlação intrínseca entre os problemas da arte com as questões do sensível ou da percepção (seja ela do visível ou não).

Sendo assim, Baumgarten, ao resgatar o termo *aísthesis* [αἴσθησις] dos gregos, deu-lhe novo sentido, pois associada à acepção original de *aísthesis* como sensibilidade sensorial - incluindo sensação corpórea -, sobretudo, aquela vigente na percepção, Baumgarten aferiu a ideia de que esta peculiar percepção sensível era inerente às aptidões e/ou faculdades necessárias no processo de um conhecimento específico atinente a beleza (geral ou artística). Eis o novo conceito de ‘Estética’ de Baumgarten.

Nas palavras de Baumgarten: “O fim visado pela Estética é a perfeição do conhecimento sensitivo como tal. Esta perfeição, todavia, é a beleza. A imperfeição do conhecimento sensitivo, contudo, é o disforme.” (1750/1993, p.99). De modo que Baumgarten associa o

<sup>58</sup> Acerca da extensão da utilização do termo <*aísthesis*> em grego, a saber, de seu uso nas acepções de percepção e sensação no âmbito da filosofia grega - de Heráclito, Platão à Aristóteles, entre outros - ver mais em PETERS, 1967, pp.19 a 27. Em GOBRY (2007, pp.13-14) <*aísthesis*> é traduzida por sensação, tendo como correspondente latino <*sensos*>. Segundo Gobry (p.13), <*aísthesis*> abarca tanto o sentido de “conhecimento sensorial de uma qualidade”, como também a ideia de percepção como “conhecimento sensorial de um objeto”. Nesse sentido, Gobry (p.14) destaca que Aristóteles diferencia os dois sentidos em vários textos, a saber, *De Anima*, *Metafísica* e em *Da lembrança e da Rememoração*.

<sup>59</sup> Tradução de Ana Maria Lóio, 2010.

conceito de estético-sensível ao belo, não o restringindo à percepção sensível da beleza de um objeto de arte, por isso, o estético baumgartiano não tem exclusivamente um caráter artístico. Como define Baumgarten, o ‘esteta’ (artista e o apreciador da beleza) é aquele que tem uma aptidão especial, seja ela inata ou adquirida, para a percepção sensível da beleza, seja da arte ou não, que gera ou é gerada por um tipo especial de conhecimento sensível, análogo ao conhecimento lógico.

Ou seja: Baumgarten cunha este conceito para analisar os meios e fins da percepção atinentes ao belo em geral, e o belo artístico está contemplado, apenas na medida em que Baumgarten estabelece uma integração entre arte e beleza de natureza ontológica. Uma vez que os conceitos de arte e de beleza de que trata Baumgarten são especificamente advindos do contexto artístico da Alemanha do século XVIII, i.e. no entrelaçamento das visões de arte do movimento neoclássico vigente, com a alvorecer do movimento romântico, quando a ideia de arte e beleza eram indissociáveis, ganhando inclusive um contorno de perfeição associada à harmonia e ao equilíbrio. É neste sentido que o Estética inclui o estudo alusivo à arte.

Portanto, é possível afirmar que é a partir desta semente plantada por Baumgarten, que surge um embrião para as diversas conceituações de experiência estética sedimentadas hoje, centrais nos estudos da arte. Pois subjaz um senso comum, se não unânime, amplamente aceito, de que a experiência artística é uma experiência do tipo estético, associada a uma faculdade de dada sensibilidade, que gera uma aptidão especial para a percepção sensível do belo, análoga à uma sensibilidade para a arte propriamente dita, principalmente, quando arte e beleza são vistas como inerentes.

E mesmo que seja lícito afirmar que este atrelamento necessário entre arte e beleza tenha sido desfeito, o acordo de que há um entrelaçamento contíguo entre o sensível-estético e a experiência artística continua amplamente aceito. Por isso, sem esta proposta de associação entre o sensível e a arte não seria possível delinear os meandros de uma experiência artística no que diz respeito às suas especificidades enquanto uma experiência de caráter estético.

Logo, é possível supor uma aceção de estética dissociada da beleza, mas atinte à arte. Posto que mesmo o próprio Baumgarten agrega à noção de percepção sensível – imagética e imaginativa - às reflexões sobre a natureza e especificidades da arte contidas nas poéticas e retóricas clássicas tomando como referências, não apenas os tratados de Aristóteles, mas os textos de Cícero e Horácio acerca do assunto, para cunhar uma nova conceitualização atinente ao conhecimento do sensível circunscrito especificamente a um caráter poético, e nomeadamente de cunho artístico (1750/1993, p.96).

Eis o início de toda uma trajetória de reflexão de cunho filosófico acerca do *lócus* da sensibilidade. E destaca-se igualmente, que o *lócus* da sensibilidade inerente à arte não apenas associado à uma apreciação de caráter imediato, mas também presente na produção, e na compreensão das obras de arte e/ou da beleza, incluindo a concepção de arte alheia à beleza.

Por outro lado, às elucubrações de Baumgarten acerca da importância do estético (sensível- sensório) na experiência de produção e análise das obras de arte e do belo, somam-se as igualmente fecundas indagações de Kant, Schelling, Schopenhauer e Hegel, para citar alguns dos mais relevantes autores oriundos do contexto das primeiras fundamentações para uma reflexão sobre arte, de cunho científico-filosófico na Alemanha de base filosófica idealista.

Cada um à sua maneira vai ao encontro de um ponto de equilíbrio entre o sentido de experiência estética e de experiência e definição de arte associada ao sensível. Enquanto Baumgarten esmiúça o caráter sensível e imediato do sentimento de beleza, Kant vai além, e fundamenta as especificidades do juízo estético, associado aos sentimentos de beleza e de sublime. Por outro lado, Schelling aponta para uma possível natureza místico-religiosa da obra de arte, presente, tanto na produção, quanto na recepção da arte, e encontrada na natureza, ambas em consonância com sua concepção de Absoluto<sup>60</sup>. Enquanto Schopenhauer dá destaque à um caráter místico-religioso associado à experiência estética identificada como contemplação, que em parte foram abordadas nas reflexões outrora proferidas por Platão, mas também por Aristóteles. Por fim, Hegel scrutinará os meandros da fruição da arte, e as consequências contingenciais e específicas do juízo estético para a formação da compreensão do fenômeno artístico, em consonância com o belo artístico, separando-o e hierarquizando-o com relação ao belo natural.

Sendo assim, da criação do termo estético no âmbito dos estudos da arte enquanto propulsora de experiência sensível por Baumgarten; e trilhando na esteira, tanto de seus aportes teóricos (Platão e Aristóteles), como de seus legatários imediatos (Kant, Schelling, Schopenhauer e Hegel), chegou-se à uma possível divisão da experiência estética *lato sensu* em três vetores - que embora entrelaçados e muitas vezes ubíquos, podem ser estudados separadamente a fim de esmiúçar os meandros da intrincada relação sensibilidade e arte.

---

<sup>60</sup> *Absoluto* é conceito de difícil apreensão e abarca inúmeras acepções correlatas no decorrer da história da filosofia. No entanto, no âmbito do contexto específico do idealismo alemão, com destaque para os autores aqui estudados (Baumgarten, Kant, Schelling, Schopenhauer e Hegel), de modo geral, mas guardadas as devidas especificidades do sistema filosófico de cada um, para efeito de compressão nesta pesquisa, no âmbito de uma filosofia da arte e estética, o conceito de absoluto pode ser entendido como análogo ao senso comum de uma ideia de deus.

Nesta esteira, torna-se ainda mais urgente destrinchar as especificidades dos movimentos e as idiosincrasias dos vetores no interior da experiência estética, enquanto núcleo fundante de toda e qualquer experiência artística, a saber: a experiência sensível associada a um contado com a arte e com a beleza de maneira imediata, identificada aqui por contemplação; a experiência sensível presente na produção da obra de arte - identificada aqui por *poíesis*; e finalmente, o caráter sensível associado à experiência de percepção propulsora do juízo de cunho estético – identificada aqui por fruição.

Por fim, salienta-se que esta nova formulação de um conhecimento sensível [*cognitio sensitiva*], estruturada no século XVIII, construiu não apenas um ambiente de estudo específico autônomo dos estudos técnicos de modo geral para as questões da arte, mas igualmente propiciou um novo entendimento acerca das atividades artísticas de forma ampla, dando a elas um *locus* próprio no rol das disciplinas acadêmicas, normalmente chamada de Estética.

### 2.2.2. *Da contemplação da arte*

Antes de especificar como é possível delimitar o conceito de experiência de contemplação à luz da primeiridade, vale destacar a etimologia do termo contemplação advinda do latim. Contemplação [*contemplatio*], na sua acepção simples significa simplesmente ver, observar, considerar. No entanto, originariamente denotava o lugar de onde se olha atentamente, como o áugure agia ao fazer predições, por isso, especula-se que a palavra deriva do prefixo ‘*templum*’ [templo] - o espaço delimitado para fazer as previsões (dos áugures). Depois, por extensão, o lugar sagrado, consagrado aos deuses (FONTANIER, 2007, p.48). Neste sentido, contemplação diz do admirar, ver, observar o sagrado. Outrossim, o termo latino *contemplatio* também era o termo utilizado como tradução do termo grego *theoria* [θεωρία], que igualmente pode ser traduzida, na sua acepção primitiva, por ‘visão de deus’<sup>61</sup>.

Por sua vez, *theoria* derivaria de *theoros* [espectador], de *thea* [vista, uma vista]. A palavra *theoria*, no que lhe concerne, compartilha da mesma raiz de *théatron* [teatro - espetáculo, lugar do espectador].<sup>62</sup>

Ainda, outra acepção possível para o sentido etimológico de *theoria*, levantada por Cauquelin em seu livro *Teorias da Arte* (2005), seria advinda do termo grego *theos* [deus] e

<sup>61</sup> Segundo Gobry (2007, p.144) iniciara-se em Platão a acepção de teoria como “faculdade elevada do espírito para o conhecer o inteligível”.

<sup>62</sup> Cf. GOBRY, 2007, pp.144-145 e PETERS, 1977, pp. 228-229. Ver mais em: *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/>. Acesso em 29 maio, 2019. © 2001-2019 Douglas Harper.

significaria ‘cortejo ritual ao deus’. Ela explica que um dos sentidos gregos de teoria era “procissão ou cortejo ritual em honra a um deus” (2005, p.11).

Neste sentido, também é possível inferir que teoria e/ou contemplação tinham, portanto, um sentido de experiência do tipo votiva e ritualística, que passou em boa medida para o sentido de contemplação enquanto análogo à experiência estética.

Ou seja, tanto o conceito de contemplação - do latim, - como o conceito de teoria - do grego, - em suas acepções originais carregam o sentido de ver/observar deus, o divino, ou o sagrado. E muito embora possa-se inferir que no senso comum dos dias atuais a acepção de teoria tenha quase um sentido oposto à ideia de ascese religiosa, o termo latino ‘contemplação’ continuou carregando uma acepção místico-religiosa.

Não obstante, a acepção de experiência artística enquanto experiência de contemplação, análoga a uma experiência de ascese ou de elevação mística pode ser encontrada em alguns textos de Platão e Aristóteles, como depois em textos de Schopenhauer e Schelling. Por isso, se faz imprescindível o retorno à Platão e à Aristóteles, porque por mais que seja possível inferir que os responsáveis pelo delineamento em linhas gerais do conceito de estético, e consequentemente de experiência estética atual, tenham sido Baumgarten, Kant e os demais filósofos do idealismo alemão; eles sofreram influência direta de Platão e de Aristóteles. Ademais, nas reflexões dos filósofos gregos há uma fértil e ainda frutífera e insuperada especulação acerca da importância de um peculiar tipo de experiência associada à arte, tanto no que diz respeito à produção, como no que diz respeito à recepção de arte.

E embora, é claro, nem Platão, nem Aristóteles utilizem o termo estético tal como o utilizamos hoje, no âmbito dos estudos acerca da beleza e da arte, e nem mesmo associem arte diretamente à ideia de sensibilidade, o entendimento de ambos autores gregos foi aporte basilar para nossa proposta de entendimento da experiência estética em três vetores. Por isso mesmo, resgatar o que esses dois filósofos gregos proferiram acerca da experiência artística antes da fundação da Estética se faz fundamental, a fim de se demarcar as especificidades e as diferenças entre experiência estética, de caráter marcadamente sensível, e experiência artística, para além do sensível.

Um dos pontos de diferença a serem notados entre o entendimento sobre arte entre os autores citados do idealismo alemão e os autores gregos citados acima, é o entendimento da relação entre arte e beleza, dado que Platão não fez sempre uma correlação necessária entre arte, beleza e o sensível. Pois em seus diálogos a beleza aparece como assunto importante, notadamente, em *Górgias* e *Hípias Maior*, contudo, nestes diálogos, a arte não aparece como objeto central de análise. Por outro lado, em seus diálogos em que a arte tem especial atenção,

a saber, no *Íon*, e em menor grau, como por exemplo, *Fedro*, *Crátilo*, *O Sofista* e na *República*, a beleza, embora conste como um possível componente da arte, não aparece como predicado necessário, como também não é um problema central; ao contrário, o belo, a verdade e o bem são entendidos em Platão, na maioria das vezes, como inerentes uns aos outros (*Górgias*, 497 d-e). Pois a arte é muitas vezes acusada por Platão de estar longe da verdade sendo entendida como ilusão (*República X*, 605 a-c) ou simulacro (*O Sofista* 236 b-c-d), embora no *Íon*, a arte, ao ganhar um caráter divino, esteja associada à verdade, e por isso, igualmente à beleza e ao bem. Por isso, a relação arte e beleza nos textos de Platão é muito mais nebulosa e menos assertiva que no contexto da Alemanha idealista e romântica, a beleza é na grande maioria das vezes considerada componente necessário da arte.

Por outro lado, nos diálogos de Platão em que a arte aparece como um dos pilares da discussão, a experiência artística é assunto central. Destaca-se, nesse sentido, o *Íon* – que consta como o único diálogo platônico dedicado inteiramente à arte, mais especificamente, às artes poética, uma vez que o texto gira em torno do diálogo entre Sócrates e Íon, um rapsodo declamador e ator, especialista em Homero. No *Íon* (536), Platão discorre acerca do caráter da inspiração artística composta pelo que ele delineou, de um lado, por *enthousiasmós* [ἐνθουσιασμός], literalmente, traduz-se por “estar com Deus dentre de si”, e de outro lado, por *ékstasis* [ἐκστασις], literalmente, traduz-se por ‘estar fora de si’. Portanto, a inspiração artística em Platão, inerente e primordial para a produção artística, seria associada, de um lado, ao abandonado do controle racional e da consciência, e de outro lado, seria marcada por um caráter religioso-místico, advindo de um dom ou de uma dádiva divina, corroborado pela ideia de uma *manía* [μανία], ou delírio-loucura divina tomaria o artista inspirado e que seria a responsável efetiva pela produção das grandes obras de arte (Ver também em *Fedro*, 265).

Outro aspecto importante da reflexão exposta no *Íon*, é que este jogo duplo entre irracionalidade e dádiva divina, que caracterizaria a experiência artística, não pertence ao artista exclusivamente, nem mesmo pertence apenas à produção de arte, mas se estende na execução da arte, e conseqüentemente, está presente na experiência artística vivenciada pelo público. Pois Sócrates aponta para uma força que conecta todos os presentes no momento de contato com a arte, o que ele identifica como uma força divina [*theía dýnamis*] que impele a todos, e não apenas o artista; e que seria exercida pela deusa, a saber, no âmbito do diálogo, a Musa (PLATÃO, *Íon*, 533 d- 536).<sup>63</sup> Uma sugestiva metáfora utilizada no citado diálogo é a de uma cadeia de anéis magnéticos que atrai a todos formando uma ligação atrativa do artista ao

---

<sup>63</sup> Ver mais em SOUZA DANTAS, 2015.

espectador, tendo como elo a experiência proveniente da obra de arte, por Sócrates, Platão diz que:

*Sóc.:* Vejo, Íon, e vou te demonstrar o que me parece ser isso. Há isso a técnica não sendo junto de ti para bem discorrer sobre Homero, como dizia a pouco, mas uma potência divina que te movimenta, como na pedra que Eurípides nomeou magnética, e que muitos a chamam de Hércules. Essa pedra não só atrai os anéis mesmo de ferro, como os infunde poder, de modo a novamente fazê-los ter o mesmo poder que a pedra, isto é, atrair outros anéis, de maneira que às vezes se forma uma cadeia extremamente longa de anéis de ferro dependente uns dos outros; e é daquela pedra que pende a potência para todos esses anéis. Assim, a Musa mesma faz os inspirados; e através desses inspirados, outros se entusiasmando, formam uma cadeia dependurada. Com efeito, todos os poetas épicos, os bons, não por técnica, mas sendo inspirados e possuídos, dizem todos esses belos poemas. (*Íon*, 533d) [...] *Sóc.:* Sabes então que o próprio espectador é o último dos anéis de que eu falava, a receber o poder que, sob o efeito da pedra de Hércules, passa de um para o outro? O do meio és tu, rapsodo e o ator, e o primeiro é o próprio poeta. O Deus, através de todos eles, dirige a alma dos homens para onde quiser, fazendo passar o poder de uns para os outros[...] (*Íon*, 535e – 536).

Toda essa descrição diz de uma experiência específica de caráter místico-religioso que daria às artes em geral (poesia, teatro, música, escultura, pintura - citados no diálogo) um caráter especial divino. Logo, Platão assevera que, enquanto a atividade artística teria um inerente caráter irracional e divino, discerne das outras atividades humanas, das as “técnicas” [*tékhnai*] e das ciências [*epistémai*] (i.e., os saberes diversos ditos racionais e incluindo, nomeadamente, o saber filosófico). (*Íon*, 542 a-b).

Sugerimos que esta argumentação de Platão inaugura toda uma reflexão acerca da natureza da origem de uma habilidade especial do artista, e sua possível ligação tanto com um dom de origem divina, como com um caráter irracional e incontrolável. Esta aceção do caráter irracional e incontrolável da arte associado a uma origem divina do talento artístico encontrada em Platão é compartilhada, por exemplo, por Schelling, em suas preleções sobre Filosofia da Arte proferidas no início do século XIX, diz ele que: “Na obra de arte, consciente e inconsciente estão indiferenciados, e justamente por isso é expressão da consciência absoluta. [...] Em Deus, o universo é formado em beleza absoluta, por conseguinte como obra de arte.” (SCHELLING, 1858/2001, p.382).

Coincidentemente, assim como Platão vê o problema da beleza como assunto periférico da arte, procede igualmente Aristóteles. De fato, também Aristóteles dá especial destaque às questões atinentes às especificidades da experiência artística. Na *Poética* (seu principal texto sobrevivente sobre arte) o estagirita discorre acerca do conceito de catarse [*kátharsis*]

[κάθαρσις] <sup>64</sup>, oriundo de um entrecruzamento entre purificação, purgação místico-religiosa e cura para discorrer sobre o que seria o grande objeto e êxito de uma tragédia<sup>65</sup>, diz ele que que a tragédia é:

É pois a tragédia mimesis (mimese) de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada, como cada uma de suas espécies de ornamento distintivamente distribuídas em suas partes, mimesis que se efetua por meio de ações dramatizadas e não por meio de narração, e que, por função da compaixão e do pavor realiza a catarse (purificação) [kátharsis] de tais emoções [pathemáton]. (*Poética*, 1449 b 24).<sup>66</sup>

Ora, a catarse colocada como ápice e êxito da obra de arte poética em Aristóteles, evidencia o destaque dado por Aristóteles à experiência artística como definidora mesma da arte, enquanto propulsora de uma relação intrínseca e especialíssima entre o público e a poesia. Pois como visto, o termo teatro, do grego <théatron>, diz respeito ao lugar de onde se assiste, do lugar do espectador<sup>67</sup>, e não ao palco, logo, a arte teatral é aquela que *existe* quando tem um público como espetador, em outras palavras, pode-se dizer que é o público que dá *existência* à obra de arte. É no momento da catarse que o público se identifica com o personagem e com a narrativa do mito.

No caso específico da tragédia, essa empatia é oriunda de num movimento paradoxal entre piedade e terror. E ao comungar dos dramas e paradoxos expostos pela apresentação, o espectador vivencia, por meio de uma emoção intensa [páthos - πάθος]<sup>68</sup> esses mesmos dramas, partilhando e comungando coletivamente uma espécie de expurgo de emoções, daí se dá a catarse propriamente dita, que gera uma experiência de transformação, como se o espectador fosse ou tivesse vivido o enredo do personagem. Embora Aristóteles não se refira à ideia de sensível, ele se refere a ideia de emoção e furor, pois nos casos específicos do texto, o sentimento acarretado pela tragédia estaria mais próximo aos que os românticos definirão como

<sup>64</sup> Sobre a complexidade e variação das acepções de <kátharsis> [κάθαρσις] no âmbito geral da filosofia grega ver mais em: PETERS, 1977, pp.121-122 e GOBRY, 2007, p.83.

<sup>65</sup> As Tragédia gregas eram parte do ritual religioso dedicado ao deus grego Dioniso. Elas eram apresentadas em festivais que reuniam parte importante do povo grego. Celebradas no início da primavera – fins de março e início de abril - as chamadas *Dionisiacas Urbanas*, duravam seis dias, e eram compostas de sacrifícios, concursos de poesia, procissões solenes - onde os participantes se fantasiavam, e ao som de instrumentos musicais, cantavam e dançavam pelas ruas das cidades, esses culto de êxtase em honra da Dioniso eram chamados de thíasos [θίασος], no plural *thiasoi*. O ponto alto das festividades em honra a Dioniso eram concursos das tragédias [*tragoidía* [τραγωδία] ('tragoidía' = 'trágos', bode + 'oidé', canto + 'ia'), e das comédias [*komoidia*] (de *kômos* – festa, e *oidós* – aedo, cantor), das quais as encenações aconteciam no templo de Dioniso: i.e. o Teatro [*theatron*]. Em Atenas, o teatro de Dioniso está na encosta do morro que abriga a Acrópole - cidade religiosa, composta de um conjunto templos, entre eles, o Parthenon, templo dedicado a deusa Atena. (Cf. BRANDÃO, 1985, pp. 10-12.)

<sup>66</sup> Tradução de Paulo Pinheiro, 2015.

<sup>67</sup> Acerca da especificidade e da origem do termo teatro, ver mais em RIMOLE, 2017, p.125.

<sup>68</sup> Pode significar paixão, emoção ou sofrimento, dependendo do contexto. (Cf. GOBRY, 2007, pp.107-108).

sentimento de sublime do que como sentimento de beleza, como veremos no próximo capítulo. Noutro trecho, Aristóteles completa:

[...] Como, porém, a tragédia não só é imitação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o terror e a piedade, e estas emoções se manifestam principalmente quando se nos deparam ações paradoxais, e, perante casos semelhantes, maior é o espanto que ante os feitos do acaso e da fortuna. [...] (*Poética*, 1452 a 5).<sup>69</sup>

Não obstante, embora possa-se argumentar que Aristóteles diz especificamente da arte poética de cunho trágico, no decorrer do texto da *Poética* ele comenta de todas as linguagens artísticas, fazendo analogias e comparações entre elas, e não só das variantes das chamadas artes poéticas ou dramáticas, mas também outras artes, como da pintura, escultura, música e arquitetura (e.g.: *Poética*, 1448 b 4-19; 1450b e 1460b 8-10 ).

Neste sentido, é possível tomar o que Aristóteles descreve num sentido lato de poesia, e consequentemente no sentido lato de “poético”, que pode ser entendido como congêneres ao artístico. Por isso, a ideia de catarse, ou seja, de experiência purificadora e transformadora advinda do contato com a obra de arte, pode abranger uma possível experiência propalada a partir de qualquer tipo de arte, e não apenas da arte poética trágica, suscitando, inclusive outros tipos de sentimento estética, que não o do sublime, como veremos no próximo capítulo.

Sendo assim, é lícito afirmar que a definição de arte, tanto em Aristóteles como em Platão, sempre esteve intimamente ligada a ideia de recepção de arte, na medida em que a cadeia da arte só se fecha com o público.

Ademais, na medida em que esta experiência artística é descrita como uma experiência de natureza irracional, ou extraordinária, ela induz à concepção de que a obra de arte tem um caráter extraordinário, até mesmo divino, se destacando dos objetos comuns, oriundos da experiência cotidiana.

Nesta mesma esteira, em seu livro *O Mundo como vontade e como representação*, Schopenhauer explica que a contemplação ocorre:

[...] quando o pensamento abstrato, os conceitos da razão não mais ocupam a consciência, mas, em vez disso, todo o poder do espírito é devotado à intuição e nos afunda por completo nesta, a consciência inteira sendo preenchida pela calma contemplação do objeto natural que acabou de se apresentar[...] a gente se PERDE por completo nesse objeto, isto é, esquece o próprio indivíduo, o próprio querer, e permanece apenas como claro espelho do objeto - então é

---

<sup>69</sup> Tradução de Eudoro de Souza, 1973.

como se apenas o objeto ali existisse, sem alguém que o percebesse, e não se pode mais separar quem intui da intuição, mas ambos se tornaram unos, na medida em que toda a consciência é integralmente preenchida e assaltada por uma única imagem intuitiva. (1818/2005, III, §34 – I 210, p.246).

Neste trecho acima fica evidente que a ideia de contemplação compartilha tanto o sentido de inspiração, em outros termos: 1) do entendimento de *enthousiasmós*, i.e., estar possuído por uma força maior, seja ela divina ou cósmica - que no caso do entendimento de Schopenhauer ele a identifica com a Vontade, - e com a consequente perda de consciência de individualidade. 2) Da ideia de *ékstasis*, i.e., no sentido de estar fora de si, da irracionalidade característica que Schopenhauer também identifica com a ideia de perder-se, ou de perda de controle da consciência. E por fim, 3) da *kátharsis*, i.e., o sentimento de empatia e conexão por meio do *páthos*, que gera comoção e transformação, decorreria, nos termos de Schopenhauer, da comunhão entre objeto observado e sujeito observador, em que ambos se tornam unos, na medida em que há a perda do querer e da submissão do sujeito à Vontade.

Todavia, embora a descrição de contemplação por Schopenhauer tenha similaridades com as exposições acerca das experiências de *enthousiasmós*, *ékstasis* e *kátharsis*, há diferenças pontuais que se deve notar entre os textos gregos citados e as reflexões feitas por Schopenhauer, a saber: uma diferença é que enquanto Platão e Aristóteles discorrem especificamente da natureza das experiências de arte – seja no âmbito da produção ou no âmbito da recepção - , Schopenhauer entende que a natureza da experiência de contemplação é indiferenciada se o objeto da contemplação é natural ou artístico, contanto que ele acarrete o sentimento de beleza ou de sublime, ainda que sempre a arte esteja em destaque.

Outro aspecto importante a ser destacado no conceito de contemplação em Schopenhauer, e que não está muito evidente nos autores gregos, é o caráter de suspensão de temporalidade desta experiência, relacionada à ideia de calma contemplação - análoga a ideia de imediatidade e perde de consciência, tanto de alteridade como da Vontade. Diz ele que:

A arte, ao contrário, encontra em toda parte o seu fim. Pois o objeto de sua contemplação ela o retira da torrente do curso do mundo e o isola diante de si. E este particular, que na torrente fugidia do mundo era uma parte ínfima a desaparecer, torna-se um representante do todo, um equivalente no espaço e no tempo do muito infinito. A arte se detém nesse particular. A roda do tempo para. As relações desaparecem. Apenas o essencial, a Ideia, é objeto da arte. (1818/2005, III - §36, I 218, p.253).

Nesta experiência de contemplação da arte, para Schopenhauer, o particular torna representante do todo, e um equivalente no espaço e tempo torna-se o infinito, a arte se detém

nesse particular. Pois, na arte o tempo para, as relações de alteridade somem, apenas o essencial fica, esta seria a experiência artística, no sentido elevado que Schopenhauer evoca. E ao resgatarem o sentido de contemplação para entender e explicar um tipo especial de experiência associada à arte e à beleza, Schelling e Schopenhauer retomam parte do sentido original da especificidade da experiência artística descritos tanto por Platão como por Aristóteles. Em suma, Schopenhauer entende que a experiência estética se espalha para além da experiência especificamente artística, embora carregue sempre um caráter poético, pois ambos, arte e estético, estariam conectados pelos sentimentos estéticos que seriam o belo e o sublime, contido na arte e no mundo, conseqüentemente, Schopenhauer localiza esta experiência como tendo uma natureza inconsciente e incontrolada, neste sentido ele dialoga com Platão e com Aristóteles, reeditando o outrora caráter divino ou extraordinário da arte, e sobretudo da experiência artística.

Outrossim, Schelling é outro filósofo do romantismo alemão que tratou de uma experiência específica que pode ser entendida ora como uma experiência de contínuo com a natureza e o todo - podendo ser localizada como uma experiência de caráter religioso; ora, como uma experiência única de natureza estética. Este autor teria influenciado Peirce diretamente, sobre este aspecto Ibrí discorre que:

Começando com uma unidade de natureza poética, que provavelmente requer uma espécie de alma poética. Um princípio de unidade, isto é, uma unidade original que só pode ser fornecida independentemente de modelos teóricos, consiste numa experiência pura e não de reação em face da alteridade, nem de mediação de juízo, mas de natureza estética. Neste ponto, precisamente neste ponto, Schelling, parece, em nossa opinião, penetrar a mente de Peirce. (2009, p. 282)<sup>70</sup>.

Sobre como Schelling entende por esta experiência de contemplação, Ibrí explica que: “Esta experiência de contemplação, por sua indiferenciação sujeito-objeto, aos olhos de Schelling – o expoente filosófico do romantismo alemão – era apenas a evidência da presença do infinito no finito, [...]” (IBRI, 2008, p.225).

Nesta esteira, Bernard Berenson (1865-1959), proeminente teórico, historiador e perito da arte do século XX, também entende que há uma dada experiência de arte que se aproxima de uma experiência análoga a uma experiência mística, nas palavras dele:

Na arte visual, o momento estético é aquele instante fugaz, tão breve a ponto de ser quase infinito, em que o espectador está de acordo com a obra de arte que está

---

<sup>70</sup> Tradução nossa.

olhando, ou com a realidade de qualquer espécie que o próprio espectador vê em termos de arte, como forma e cor. Ele deixa de ser seu eu comum, e o quadro ou construção, estátua, paisagem ou realidade estética não mais está fora dele. Os dois tornam-se uma entidade; o tempo e o espaço são abolidos e o espectador é possuído por uma percepção. Quando recobra a consciência rotineira é como se tivesse sido iniciado em mistérios iluminadores, exaltadores e formativos. Em resumo, o momento estético é um momento de visão mística. (BERENSON, 1947/2010, p.82).

Sendo assim, conseqüentemente, pode-se sintetizar que a contemplação pode ser identificada como aquela experiência que diz respeito ao vetor da experiência estética que se constitui naquela experiência mesma de unidade e totalidade diante do espetáculo de maravilhamento desinteressado e de espanto de um dado ‘objeto’ – oriundo de produção humana ou da própria natureza – isto é, seja este objeto, uma obra de arte ou uma obra da natureza, ou até mesmo uma coisa aleatória no mundo, mas que possa acarretar num dado espectador afeito a esta experiência de comunhão, unidade, imediatez, estas são justamente as características descritas na experiência de primeiridade.

E como foi demonstrado, a única experiência que é possível ser pura é a de primeiridade, que Peirce entende como uma experiência estética ou de contemplação mística, é aquela experiência de suspensão de juízo, na qual se esquece do Mundo. Vale destacar que a experiência pura de contemplação, enquanto experiência pura de primeiridade, é rara, pois necessita de uma predisposição e de uma oportunidade de hiato no tempo, como bem explica Ibri:

A experiência de primeiridade, assim essencialmente associada à experiência de pura contemplação é, lembremos, tão bem descrita por Schopenhauer como de natureza *estética*<sup>71</sup>. Há nesta experiência, por suas características, *ausência de mundo*, presença absoluta da primeiridade, ausência cabal de segundidade e terceiridade. Com ela, abandonamos a linguagem estruturada no conceito e passamos a simplesmente *sentir*, elementarmente, a unidade de um *quale-elemento*, conforme o vocabulário de Peirce. Esta é, também, uma experiência de unidade com o objeto contemplado que se dá num absoluto presente, por um *hiato no tempo*. Peirce, a propósito, irá afirmar que o tempo tem um ponto de descontinuidade no presente. Este é um dos tópicos mais importantes para uma teoria da arte em Peirce, uma das sementes que mencionei no início deste texto e que não terei como aqui desenvolver. (2016a, p.164-165, grifos do autor).

O ‘hiato do tempo’ foi apontando por Ibri como um dos pontos fundamentais da filosofia de Peirce, e operam como a segunda das seis “sementes peircianas” para uma nova filosofia da

---

<sup>71</sup> Nota do autor: Terceiro livro de *World as Will and Representation*.

arte propostas por Ibri (2011, 2016a). Contudo, Ibri ressalta que a contemplação, no hiato do tempo, vista como uma experiência pura de primeiridade, não abarca uma cognição, pois na medida em se passa a ser consciente da contemplação e das qualidades de sentimento, já se saiu da primeiridade e se entrou na terceiridade, pois se saiu do hiato e entrou no fluxo do tempo, e onde há fluxo de tempo, é onde está a terceira categoria. (IBRI, 2011, p. 209).

Logo, sob uma acepção de *experiência estético-artística*, esta experiência não pode ser identificada com a *experiência estético-artística* no sentido lato, apenas no sentido estrito. Ou seja, a experiência estética, embora sempre tenha como núcleo propulsor uma experiência de contemplação na primeiridade, não pode se resumir à contemplação.

A experiência de caráter contemplativo é uma experiência estética pura, circunscrita à categoria da primeiridade. Contudo, assim como as categorias peircianas são ubíquas, a própria dinâmica da natureza da experiência estética também o é. Nesse sentido, pode-se dizer que a contemplação poética não só está contida nos outros vetores da experiência estética, como é responsável pelo caráter estético dos outros dois vetores, a saber: há um elemento de contemplação na *poiesis* - produção de arte, assim como há um elemento de contemplação na recepção e fruição da arte pelo espectador. Todavia, não se pode reduzir a produção do artista, muito menos a fruição da arte, à experiência de contemplação, pois na contemplação, não há ação propriamente dita, como também não há reconhecimento e cognição.

Isto posto, concluímos que uma experiência de pura contemplação, se for entendida como uma experiência de pura primeiridade, não inclui nem ação produtiva, nem ação cognitiva. Todavia, esta mesma experiência - ora descrita como descontrolada, ora como inconsciente, ora como irracional - em seu caráter estético-sensível, é um elemento norteador dos outros dois vetores da *experiência estético-artística*, a saber: constitui o elemento sensível da *poiesis* na ação de produção, sendo também o componente sensível da fruição na ação de recepção cognitiva.

### **2.2.3. Da poiesis das obras de artes**

Logo, a experiência estética não tem apenas um elemento de primeiridade (qualidades de sentimentos), mas também contém um elemento de secundidade (sensações dos cinco sentidos diante da alteridade). Portanto, é uma experiência de caráter reativo e, conseqüentemente, de caráter ativo. Sendo assim, a experiência estética de caráter sensível deve ser inserida como

elemento essencial de uma ação produtiva do tipo estético-artístico (nomeada aqui por *poíesis*), e a este componente poderia ser dado o nome de epifania.

Se é lícito supor que, como discorre Schopenhauer, o gênio do artista é justamente aquele que tem a alta capacidade para a contemplação, portanto, a arte é o modo pelo qual a contemplação dá-se plenamente para que depois possa se concretizar na obra de arte. (SCHOPENHAUER, 1818/2005, III, § 34 a §36, p.246-264). Ele diz que: “O artista nos permite olhar para o mundo mediante os seus olhos. Que ele possui tais olhos a desvelar-lhe o essencial das coisas, [...]. E, ademais, que ele esteja em condições de também nos emprestar esse dom, como se pusesse em nós os seus olhos[...].” (Ibidem, §37, p. 265).

Esta identificação da especificidade do olhar do artista na concepção de contemplação cunhada por Schopenhauer corrobora, em certos aspectos, com a delineamento feito por Schelling, que encontra na experiência estética e no próprio artista correspondência íntima com a experiência de contemplação, e conseqüentemente de desvelamento do mundo. Schelling diz que: “O ofício do artista é o desvelamento do mistério interior da natureza; [...]” (SCHELLING, 1859/ 2001, § 104, p. 399.) por isso, pode-se dizer que *poíesis* é uma extensão da contemplação, enquanto epifania.

Do ponto de vista epistemológico, na acepção primária do grego o termo *ephipháneia* [ἐπιφάνεια], compostos pelo prefixo ‘epi’, que indica ‘sobre’ e por *phanéia*, que indica aparecer, significa aparição, ver a imagem que aparece, também no sentido de entendimento, esclarecimento, ou até de intuição, clareza súbita da mente diante de uma imagem mental. Contudo, assim como contemplação, na transliteração do grego para o latim epifania também ganhou um sentido religioso, se diz epifania como aparição como manifestação religiosa.

Cabe ainda salientar que imagem mental ou aparição imaginária em grego também pode ser nomeada por *phantasia* [φαντασία]. Eis outro sentido ricamente sugestivo e elucidativo do termo fantasia, nomeadamente, em alguns textos de Aristóteles, que além de poder ser traduzido por representação mental ou imaginação, enquanto fantasma [*phantasma* - φάντασμα], pode ser muitas traduzido por aparição natural, no sentido de aparição imaginária. (*De memória*, 449 b – 450 a).

Isto é, este seria o caráter imaginativo, no sentido de devaneio, de sonhar acordado, mas também de intuição, ou até mesmo de alucinação que está presente no ato criativo, no qual a experiência sensível é levada a cabo pelo artista e transformada em obra de arte. Ainda, este jogo da epifania foi descrito enquanto elo ligante e força propulsora na metáfora dos anéis magnéticos por Platão. O caráter epifânico da produção artística está igualmente presente no jogo de consciente e inconsciente propalado por Schelling.

É, portanto, justamente, no sentido de epifania em consonância com fantasia, que o caráter sensível da experiência estética se manifesta no interior do processo de produção da obra de arte. Produção aqui entendida como toda ação direcionada, que resulta em uma obra de arte como produto desta ação.

Vale destacar que o sentido aqui de obra de arte é lato, isto é, abarca toda e qualquer manifestação artística, independente da linguagem (e.g.: pictórica, escultórica, teatral, gráfica, fotográfica, musical, cinematográfica, arquitetônica). E por isso compreende todo tipo de mídia que possa perpetrar uma ou mais linguagens, pois a obra de arte abarca um objeto material ou imaterial, perene ou efêmero, enfim, uma obra de arte em sentido lato pode ser uma tanto uma coisa no mundo real ou no mundo virtual.

Sendo assim, a *poiesis*, enquanto componente sensível da produção da arte, é parte nuclear do processo da criação da arte, tanto no caso de um pintor que produz uma imagem com tintas à óleo sobre uma tela de linho, como no caso de um pintor que produz uma imagem com aplicativos digitais e a publica numa rede social. Há *poiesis*, igualmente, na execução presencial do pianista que toca uma peça escrita por Vilalobos, ou na produção de um pianista que compõe uma música com o teclado do computador; e igualmente na produção da partitura feita com lápis em papel, inclusive quando escrita em silêncio. Ou seja, a obra de arte musical é a execução e produção da partitura, é som e é o papel; a arte pictórica é a tina à óleo sobre uma tela de linho, e é a tela digital que circula na internet. E assim se sucede no caso do produto da ação do desenhista que interpreta um personagem por meio de softwares numa animação digital, e do ator que representa um drama no palco de um teatro, da artista que faz uma performance na rua, do ator que filma uma cena de seriado no estúdio.

Nesta esteira, no âmbito específico o pragmatismo, John Dewey (1859-1952), no início do século XX, contribui para este entendimento desta distinção entre o “estético” e o “artístico”. Isto é, em seu livro, *Arte como Experiência*, de 1934, Dewey destaca a diferença entre a experiência de experimentação do artista diante do mundo, no processo de produção da obra de arte em comparação – que teria um caráter artístico, com aquela experiência do espectador diante do mundo e/ou de uma obra de arte, que ele identifica como de caráter estético. Nas palavras de Dewey:

Na língua inglesa não há uma palavra que inclua de forma inequívoca o que é expresso pelas palavras ‘artístico’ [*artistic*] e ‘estético’ [*esthetic*]. Visto que "artístico" se refere primordialmente ao ato de produção, e "estético", ao de percepção e prazer, a inexistência de um termo que designe o conjunto dos dois processos é lamentável.” (1934/2012, p.125 -126).

Ou seja, Dewey aponta para uma importante distinção a ser feita entre a experiência do agente ‘produtor- artista’ e do agente ‘espectador- crítico’. Por isso, esta distinção de Dewey serve como aporte para a compreensão da interatividade intrínseca entre contemplação de mundo, produção (*poíesis*) e recepção de arte (fruição de arte). Assim como Peirce via no olhar do artista uma acuidade ímpar para as qualidades de sentimento, Dewey vai além e explica que no ato criativo ocorre um jogo entre o olhar e o fazer:

O processo da arte em produção relaciona-se organicamente com o estético na percepção. [...] Até ficar até ficar perceptualmente satisfeito com o que faz, o artista continua a moldar e remoldar. O artista, comparado com seus semelhantes, é alguém não apenas dotado de poderes de execução, mas também de sensibilidade inusitada às qualidades das coisas. Essa sensibilidade também acompanha seus atos de criação. (1934/2012, p.130).

Peirce destaca que o artista tem um olhar atento, mais preciso do que a maioria das pessoas:

Eu ouço você dizer: ‘Tudo que não é *fato* [*fact*]; é poesia’. Tolice! Má poesia é falsa, eu garanto; mas nada é mais verdadeiro que a verdadeira poesia. E deixe-me dizer aos homens científicos, que os artistas são observadores muito mais refinados e mais precisos do que eles, exceto para as minúcias especiais que o cientista está procurando. (CP 1.315 ou EP2, p.193 [1903], grifo do autor).

Em outra passagem, Peirce retoma a comparação entre a observação do artista e do cientista, diz ele:

Além disso, tem havido algum exagero acerca dos poderes de observação dos homens científicos. E nesta qualidade, na qual esta frase parece se adequar melhor, o poder de se notar as próprias sensações, precisamente, sem que sejam afetadas por suas próprias interpretações, os cientistas da maioria dos campos são decididamente inferiores aos artistas. (CP 7.607 [1903]).

Peirce atenta para o que seria para ele a principal faculdade necessária para o estudo minucioso de todo e qualquer fenômeno, e seria justamente:

[...]a faculdade do artista que vê, por exemplo, as cores aparentes da natureza como elas aparecem. Quando o chão está coberto pela neve brilhante onde o sol bate radiante, exceto onde caem as sombras, se você perguntar a qualquer homem comum de que cor isto parece ser, ele dirá que é branco, branco puro, mais branco na luz do sol, um pouco acinzentado na sombra. Mas isso não é o que está diante de seus olhos que ele está descrevendo; é a sua teoria do que ele *deve* [*ought*] ter visto. O artista vai dizer-lhe que as sombras não são cinzentas, mas um azul opaco e que a neve no sol é de um rico amarelo. O

poder observacional desse artista é o que é mais desejado no estudo da fenomenologia. (CP 5.42 ou EP2, p.147 [1903], grifo do autor).

Ora, esta precisão do olhar do artista observada por Peirce, que é justamente a capacidade do artista em vivenciar a presentidade na categoria da primeiridade, é fator determinante para a compreensão da totalidade da *experiência estético-artística* em três vetores, na medida em que isto que Peirce chamou de ‘olhar poético’ é chave para a abertura do sensível da experiência estética na experiência de arte. Nas palavras de Peirce: “Vá sob o domo azul do céu e olhe para o que está presente tal como aparece ao olho do artista. O modo poético aproxima o estado no qual o presente surge como presente [...]” (CP 5.44 ou EP2 p.149-150 [1903]).

Esta peculiaridade da natureza da ação – conduta do artista durante a produção [*poíesis*] de uma obra de arte, pode ser vista como algo que se espraia para uma conduta que inclusive extrapola o momento de produção artística propriamente dito, pois muitas vezes se estende à uma postura específica diante da vida e do mundo de maneira geral, embora própria do artista, não exclusiva dele. É nessa direção que o artístico, enquanto “olhar poético”, se encontra com o sentido de estético, pois diz respeito à sensibilidade necessária e presente naquela experimentação específica e plena de arte, mas não só de arte, podendo ser de uma experimentação de mundo, de natureza, mesmo que esta experiência seja vivenciada por um artista diante de uma obra de arte de sua autoria. E correspondentemente, quando o artista se coloca no lugar de espectador-contemplador, contemplador de arte, ou e principalmente, contemplador de “mundo”, é justamente neste ponto que o artístico e o estético se amalgamam, fechando o círculo da experiência estética, que tem como estímulo esta simbiose entre sujeito (artista-espectador) e objeto (obra de arte).

E mais, como Schelling discorre, o componente inconsciente da produção é fator fundamental na produção de arte, diz ele que: “[...] na arte, nem tudo é feito com a consciência; que uma dada força inconsciente deve ligar-se à atividade consciente, sendo a perfeita união e a mútua interpenetração de ambas que engendra o que há de mais elevado na arte.” (SCHELLING, 1807/ 2011, p.38). Ora, o momento em que o artista contempla o mundo e imagina mundos possíveis se constitui como o componente propulsor de experiência estética no interior da ação do artista enquanto produtor. E seria exatamente este o significado mais profundo de *poíesis*, enquanto sinônimo de predisposição poética, ou como Peirce sugere, esse é o olhar poético, que caracterizado como puro sentir, proporciona um jogo entre percepção e alucinação<sup>72</sup>, entre contato com a alteridade e introvisão. Ou seja, é justamente este o vetor da

---

<sup>72</sup> Ver capítulo 3.

experiência estética na produção do artística, isto é, a experiência estética na produção é o elemento de contemplação na produção artística, é este estado de epifania, ou nos termos peircianos, é este afloramento da primeiridade numa ação criativa, de caráter poético.

Neste sentido, o caráter poético está intimamente relacionado com a primeira categoria. Dir-se-ia, portanto, que o olhar poético do artista na e para a produção de arte (*poíesis*) se configura como o caráter de primeiridade (sensibilidade estética) na ação de mundo, que se caracteriza como segundidade (ação produtiva). Ou seja, a experiência estética sensível, de jogo de devaneio epifânico, é justamente o elemento de primeiridade na segundidade da ação artística. Sendo assim, a produção de arte (*poíesis*) tem um inerente caráter de segundidade, pois está associada à relação do artista com a alteridade, sejam alteridade enquanto mundo, ou seja, alterada enquanto a própria obra de arte, em seu estatuto ontológico como coisa autônoma. Nesta esteira, o pragmatista Dewey discorre que há uma íntima relação entre ao artístico (poético) e o estético (percepção sensível) no processo criativo:

O processo da arte em produção relaciona-se organicamente com o estético na percepção [...] Ao manipularmos, tocamos e sentimos; ao olharmos, vemos; ao escutarmos, ouvimos. A mão se move com a agulha usada para gravar ou com o pincel. O olho acompanha e relata a consequência daquilo que é feito. Graças a essa ligação íntima, o fazer posterior é cumulativo, e não uma questão de capricho nem de rotina. Em uma enfática experiência artístico-estética, a relação é tão estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção. (1934/2012, p.130).

Para melhor compreender este jogo no interior da experiência estética do artístico-poético-estético, exercido pendularmente, ora pelo artista que é espectador, ora pelo espectador que é artista, e assim sucessivamente, é que a divisão em três vetores proposta se mostra é muito útil, pois é da experiência estética nas experiências de arte, não apenas nas experiências de arte aqui denominadas por contemplação, produção– *poíesis* e finalmente por fruição, que o jogo pendular entre o estético (olhar) e o artístico (produção) ocorre.

Em termos peircianos, a presença do sensível na forma de qualidades de sentimento, enquanto experiência de primeiridade, permeia todas as interligações e interseções destes três vetores. Logo, toda e qualquer experiência artística tem um caráter estético-sensível inerente, não apenas aquele associado ao artista e ao seu olhar poético. Portanto, pode-se dizer que a fruição é justamente a recepção do espectador dotado de um olhar poético próprio ao artista. Todavia, fruição não pode ser identificada como mera contemplação de primeiridade, muito menos com a produção da obra de arte, embora ocorram emaranhamentos entre todos os três vetores.

Neste sentido, é possível concluir que a experiência estética e *poésis* não são apenas circunscritas a uma ação do artista presente na ação do artista no interior da produção, mas igualmente, localizam-se na ação do espectador diante de uma obra de arte. Outrossim, Dewey destaca que o próprio espectador, como fruidor da obra de arte, não é passivo, ao constatar:

Ao manipularmos, tocamos e sentimos; ao olharmos, vemos; ao escutarmos, ouvimos. A mão se move com a agulha para gravar ou com o pincel. O olho acompanha e relata a consequência daquilo que é feito. Graças a essa ligação íntima, o fazer posterior é cumulativo, e não questão de capricho nem de rotina. Em uma enfática experiência artístico-estética, a relação é tão estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção. (1934/2012, p.130).

Logo, o artístico em Dewey diz respeito ao que muitas vezes é nomeado por ‘poético’, pois está diretamente ligado à *práxis* do artista e a tudo que a ele se refere, tanto em termos de ação e conduta para a elaboração de uma obra de arte, como em termos de postura diante da vida e do mundo. Por isso mesmo, esta *práxis* pode incluir o estético, que para Dewey se caracteriza a ação de um espectador, normalmente identificada por um ‘não-produtor’, mas que tem esta postura, este ‘olhar’. E o ato criativo completo, requer os dois estados: de um lado, o artístico, o essencialmente ativo e, portanto, produtivo, e de outro lado, o estético, o essencialmente receptivo e passivo e, portanto, contemplativo para que a obra de arte seja realizada. Sobre isto Dewey conclui:

Uma dose incrível de observação e do tipo de inteligência exercido na percepção de relação qualitativas caracteriza o trabalho criativo do artista. As relações devem ser notadas não apenas com respeito umas às outras, duas a duas, mas ligadas ao todo em construção; são exercidas tanto na imaginação quanto na observação. [...] O verdadeiro trabalho do artista é construir uma experiência que se mova com mudanças constantes em seu desenvolvimento. (1934/2012, p.132).

No ato criativo ocorre um jogo de posições quando o artista se transforma no espectador e se coloca numa predisposição para um “olhar”, que é próprio do artista, enquanto poeta. E por sua vez, o espectador, também se transforma em artista, por meio do olhar poético.

#### **2.2.4. Da fruição de obras de arte**

O terceiro vetor da *experiência estético-artística* diz respeito à experiência do espectador (ou do artista enquanto espectador) diante da obra de arte, que costuma ser nomeada por fruição. Embora fruição seja um conceito vago, tendo considerável grau de polissemia, o conceito de

fruição estética, no sentido específico de fruição de obras de arte, ainda assim parece ser o melhor termo para descrever o terceiro vetor da experiência estética, fechando o ciclo iniciado por contemplação e acompanhado por *poíesis*.

Não obstante muitas vezes ‘fruição’ seja expressão utilizada como sinônimo de contemplação - pois estaria diretamente em compasso com as ideias de emoção e de sentimento, associadas às especificidades da experiência estética enquanto experiência de prazer e deleite - todavia, desde a origem latina do termo, fruição [*fruitio*] carrega dois sentidos correlatos: usufruto e gozo. Conseqüentemente, de um lado, fruição tem em seu cerne a acepção de usufruir, de ter posse, e do outro lado, na esteira da ideia de gozo, remete tanto a ideia de se obter vantagem, de tirar proveito, como traz o sentido de ter deleite ou obter prazer.

Isto posto, embora fruição contenha um componente contemplativo, é uma experiência mais complexa, e por isso não pode ser identificada apenas como uma experiência pura de primeiridade. Ao contrário, é uma experiência de terceiridade, pois requer cognição na medida em que para se usufruir ou obter prazer é preciso um mínimo de reconhecimento e apreensão - até mesmo compreensão - embora tenha sempre um componente sensível associado à ela, justamente o componente da contemplação. Embora com outro vocabulário, segue outra boa definição acerca da complexidade da operação de fruição. No caso, Oberg a elabora especificamente no âmbito das artes literárias:

Como elemento essencial da experiência estética vinculada à literatura, a fruição literária apresenta um caráter de *gratuidade*, não funcional, que implica afetos, imaginação, sentidos e também intelecto; não é um fenômeno de ordem apenas sensível, nem apenas intelectual, caracterizando-se como ato cognitivo complexo e contrapondo-se, assim, às noções que comumente a identificam como mero ato sensorial, hedonista e esvaziado de sua complexidade. A fruição literária, portanto, não é linear, mas difusa, reticular e nunca alinhada apenas ao pensamento lógico ou à razão prática. Tal complexidade apresenta demandas em relação à disponibilidade, ao ritmo e à sensibilidade do leitor, que nem sempre podem estar em sintonia com a instantaneidade do tempo cultural acelerado. (2007, p.7-8, grifo do autor).

Por outro lado, é comum se atribuir à fruição estética - ou de arte - exclusivamente um caráter de deleite do puro sentir, associado à ideia de livre jogo de prazer que prescinde de uma cognição. Provavelmente isto se deve à influência direta ou indireta das preleções kantianas que atribuíram ao estético um exclusivo caráter desinteressado e não cognitivo.<sup>73</sup>

---

<sup>73</sup> O conceito de caráter estético, associado ao juízo do gosto, desenvolvido por Kant, mormente em sua terceira crítica, de 1790 é objeto de análise no próximo capítulo, terceiro.

No entanto, à luz do pragmatismo peirciano, como demonstrado, uma experiência de puro sentir, não cognitiva, estaria associada à experiência de contemplação, própria à primeiridade (esta sim, podendo ser identificada como uma experiência de caráter desinteressado e não cognitivo). Isto é: uma experiência desinteressada de arte seria uma experiência de puro sentir a imediatez das qualidades de sentimento, identificada com a contemplação e consequentemente com uma experiência pura de primeiridade, e por isso, não poderia envolver nem nenhum tipo de juízo, muito menos nenhum tipo de ação, seja de produção ou até mesmo de fruição, na medida em que fruição envolve interesse e algum tipo de usufruto, mesmo que incipiente.

Nesta esteira, e assumindo a importância de uma concepção de fruição mais abrangente, Jorge Coli vai além e inclui a necessidade de um repertório, e de um contexto cultural, inclusive para a fruição, ele explica que:

A intrincada relação entre arte e cultura – cultura que a engendra e que dialoga incessantemente com ela – determina a crítica das noções “sensibilidade inata”, fruição espontânea. Os objetos artísticos encontram-se intimamente ligados aos contextos culturais: eles nutrem a cultura, mas também são nutridos por ela e só adquirem razão de ser nessa relação dialética, só podem ser apreendidos a partir dela. [...] A fruição da arte não é imediata, espontânea, um dom, uma graça. Pressupõe um esforço diante da cultura. Para que possamos emocionarmos, palpitar com o espetáculo de um a partida de futebol, é necessário conhecermos as regras do jogo, do contrário tudo nos passará despercebido, e seremos forçosamente indiferentes. (1995, p. 115).

Outro autor contemporâneo que corrobora essa linha de reflexão acerca da fricção estética - e esmiúça o jogo entre contemplação e fruição - é Didi Huberman. Embora ele não se valha de tais expressões, sua descrição dos meandros e idiosincrasias do que se pode identificar como fruição de arte é precisa:

Com frequência, quando pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte, vem-nos a irrecusável sensação do paradoxo. O que nos atinge imediatamente e sem desvio traz a marca da perturbação, como uma evidência que fosse obscura. Enquanto o que nos parece claro e distinto não é, rapidamente o percebemos, senão o resultado de um longo desvio — uma mediação, um uso das palavras. No fundo, o paradoxo é banal. Acontece com todos. Podemos aceitá-lo, nos deixar levar por ele; podemos mesmo experimentar certo gozo em nos sentirmos alternadamente cativos e liberados nessa trama de saber e de não-saber, de universal e de singular, de coisas que pedem uma denominação e coisas que nos deixam de boca aberta... Tudo isso diante de uma mesma superfície de quadro, de escultura, em que nada terá sido

ocultado, em que tudo diante de nós terá sido, simplesmente, apresentado. (DIDI-HUBERMAN, 1990/2013a, p.9).

Sendo assim, conclui-se que a fruição de arte indica a ideia de interesse - ou em termos pragmatistas, de ação interessada e direcionada a um propósito - pois fruição pressupõe um sentido de apropriação, aproveitamento e apreensão, mesmo que não abarque sempre a ideia de posse ou usufruto. Logo, é lícito inferir que o movimento da fruição é sempre ativo, afirmativo, por ser atrativo. Mesmo no sentido específico de deleite e prazer, subjaz a noção de interesse, enquanto empatia e aproximação. Por isso, a fruição está localizada na terceiridade, pois é inerente a necessidade de mediação para que a fruição tenha algum êxito e efetivamente ocorra.

Importante ressaltar que contemplação não se confunde com fruição: a primeira, enquanto primeiridade, pressupõe uma experiência estética/ sensível pura; por outro lado, a segunda é uma experiência estética híbrida entre sensibilidade e cognição de terceiridade, na medida em que requer repertório e cognição, por isso, envolve memória e tempo, por conseguinte, não é imediata. Acerca das imbricações entre contemplação e fruição e as categorias peircianas, Garcia acentua que é importante: “[...] observar como a fruição de um fenômeno pode ir de uma aproximação menos complexa, correspondente à primeiridade, a uma mais complexa, pertencente à terceiridade, perpassando, logicamente, a secundidade (*sic*).” (GARCIA, 2017, p.141).

Isto posto, aventamos que, em termos peircianos, na fruição da arte encontra-se o estético/sensível, enquanto elemento de primeiridade na terceiridade, pois a arte é produzida e fruída por meio da apreensão sígnica das qualidades de sentimento, que, na experiência de terceiridade, passam a ser os signos de primeiridade, estes signos - os qualisignos [*qualisigns*] -, processam a fruição estética das obras de arte na formulação de uma rede de significados associados entre si, a esta rede, podemos chamar de *espiral estético-semiótica* (que será devidamente esmiuçada no próximo capítulo). Pois, enquanto conceito da semiótica peirciana (i.e., teoria lógica dos signos), qualisigno é o signo que opera a primeira quase mediação de qualidades (elementos de primeiridade) na terceiridade. Nas palavras de Peirce: “Um Qualisigno é uma qualidade que é um signo. Ela não pode realmente agir como um signo até que seja corporificada; mas esta corporificação não tem nada a ver com o seu caráter de signo.” (CP 2.244 (EP2, p. 291 [1903])

Logo, um qualisigno [e.g. um sentimento de ‘vermelho’], “Uma vez que uma qualidade é o que é positivamente em si mesma, uma qualidade só pode denotar um objeto em virtude de algum ingrediente comum ou semelhança; [...]” (CP 2.25 [1902]). Por isso é possibilidade de

primeiridade, que quando corporificada (num dado fato particular da segundidade), é um signo quando significa alguma coisa para alguém, tornando-se mediação na terceiridade. Pois Peirce explica que:

Nas ideias de primeiridade, segundidade e terceiridade, os três elementos, ou categorias universais, aparecem sob suas formas de primeiridade. Eles aparecem sob suas formas de segundidade nas ideias de fatos de primeiridade, ou qualia, fatos do segundidade, ou relações, e fatos do terceiridade, ou signos; e sob suas formas de terceiridade nas ideias de signos de primeiridade, ou sentimento, i.e., coisas de beleza; signos de segundidade, ou ação, i.e., modos de conduta; e signos de terceiridade, ou pensamento, i.e., formas de pensamento.” (EP2, p.272 [1903]).

Portanto, sugerimos que sob um olhar pragmatista-peirciano, fruição é um tipo peculiar de experiência de terceiridade que contém uma forte presença dos elementos de primeiridade (qualidades), elementos estes que a definem, pois é a porta de entrada das qualidades e possibilidades de primeiridade na terceiridade (qualisignos). Sendo assim, a fruição contém o elemento de contemplação, mas não pode ser reduzida a ela, na medida em que requer conjuntamente cognição, como explica Pareyson: “[...] da plenitude de fruição, isto é, do supremo cume da contemplação, este ato de sensibilidade fruitiva é sempre acompanhado, ou melhor, constituído da vivacidade do pensamento e do exercício do juízo, [...]” (1966/1989. p.175).

Corroborando o entendimento de Pareyson, Eco associa a fruição não apenas ao pensamento, mas à *poíesis*, enquanto execução da obra. Discorre ele que: “Cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original.” (ECO, 1968/2008, p.40, grifo do autor). E em outra passagem, ele acrescenta que “[...] Regulando a seu critério a lente giratória, o fruidor colabora efetivamente para uma criação do objeto estético, [...]” (Ibidem, p.51). Logo, tanto Pareyson como Eco<sup>74</sup>, seguindo a esteira também de Dewey, concordam que o espectador tem um papel ativo enquanto fruidor-executor, que é análogo a ação do artista, embora guardadas as devidas diferenças como bem pontua Eco:

Aqui, é preciso eliminar desde já a possibilidade de equívoco: evidentemente, a operação prática do intérprete enquanto "executante" (o instrumentalista que executa uma peça musical ou o ator que declama um texto) difere da de um, intérprete enquanto fruidor (quem olha para um quadro ou lê em silêncio uma poesia, ou, ainda, ouve uma peça musical executada por outrem). Contudo, para os propósitos da análise estética, cumpre encarar ambos os casos como

<sup>74</sup> Sobre o conceito de fruição em Pareyson e Eco ver mais em: BRITO JUNIOR, 2010 e TAVARES, 2003.

manifestações diversas de uma mesma atitude interpretativa: cada "leitura", "contemplação", "gozo" de uma obra de arte representam uma forma, ainda que calada e particular, de "execução". A noção de processo interpretativo abrange todas essas atitudes. Retomamos aqui o pensamento de Luigi Pareyson, *Estetica - Teoria della Formatività* [...] (ECO, 1968/2008, p.39, nota 1).

Neste sentido, tem-se aqui o aporte fundamental dos pensamentos de Pareyson e Eco, com o destaque para a reflexão de Dewey acerca da correlação intrínseca entre *poíesis* e fruição, quando ocorre o que Dewey chamou de artístico-estético. Ora, no jogo pendular entre o estético-artístico-estético ocorre um movimento de múltiplos momentos da experiência estética igualmente associado, tanto à ação do artista, como à ação do espectador. Em outras palavras, é quando, por um lado, o artista exerce as ações de contemplação e de fruição no ato criativo de produção da arte, no sentido de deixar-se levar pelo *estético* no *artístico*; e é, igualmente, por outro lado, quando o espectador *age* como artista, por meio de uma *execução* composta pelo essencial elemento do olhar poético, neste caso é o 'artístico' guiando o 'estético'. Nas palavras de Dewey:

Para perceber, o espectador ou observador tem de *criar* sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. [...] Sem o ato de recriação, o objeto não é percebido como um ato de arte. [...] Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. Quem é por demais preguiçoso, inativo ou embotado por convenções para executar esse trabalho não vê nem ouve. Sua "apreciação" é uma mescla de retalhos de saber com a conformidade às normas da admiração convencional e com uma empolgação afetiva confusa, mesmo que genuína. (1934/2010, p.137, grifo do autor).

Por isso, na recepção da arte a fruição não pode ser separada da *poíesis*, pois ora o artista é fruidor, ora o espectador é produtor, num jogo pendular necessário para que a obra de arte seja objeto de gozo e seja efetivamente apropriada, seja apenas para uma apreensão livre e deleite, seja para uma futura análise profissional. E mais importante desse processo todo, é que ele envolve sempre o componente contemplativo, enquanto elemento sensível e estritamente estético. Logo, o espectador, mediante um olhar poético-sensível, deixando-se contaminar por parte da epifania vivida pelo artista, somado às experiências de *enthousiasmós*, *ékstasis* e *kátharsis* próprias daquela experiência única de contemplação torna-se coautor, por meio de um espelhamento de sua singularidade amalgamado à singularidade e especificidade da obra diante de si. E recriando e sentindo, imprimindo significados de um jogo de livre associação o

espectador receptor e possibilita que o caráter polissêmico da arte aflore, mesmo para além da intenção do artista.

É justamente nesta fusão de experiências que ocorre a fruição. Ou seja, a fruição não pode ser simplesmente sinônimo de contemplação, pois fruição não é uma experiência pura de primeiridade, ao contrário, envolve percepção e epifania, portanto, tem caráter de segundidade. Logo, a fruição é terceiridade, na medida em que é uma cognição que envolve o elemento sensível (qualidade de sentimentos) de primeiridade, e envolve o elemento sensorial de segundidade (sensação e choque da alteridade).

Não obstante, por uma lado, seja lícito afirmar que no interior da experiência estética, especificamente naquele tipo de experiência dita de contemplação, quando ocorre um peculiar e essencial momento de comunhão e unidade do espectador com a obra de arte, num possível movimento de identificação e afecção, quando ambos (arte e espectador) possam amalgamar-se, fazendo com que o espectador/artista possa momentaneamente se confundir com a obra, enquanto seu criador. Sobretudo, quando se considera o caráter polissêmico e multissensorial da arte. Caráter este, que possibilita ao espectador espelhar-se na obra, e, portanto, ‘apropriar-se’ dela, emprestando-lhe sua singularidade e dando-lhe significados resultantes justamente de uma comunhão entre a singularidade da obra com a singularidade do espectador.

Por outro lado, é igualmente lícito afirmar que depois da obra finalizada/acabada, o primeiríssimo espectador de toda e qualquer obra de arte é ele mesmo, o seu produtor e autor. Há, todavia, uma diferença essencial - de momento e de natureza - entre o artístico e o estético, nos meandros tanto da experiência artística quanto da experiência estética, e que dizem respeito, notadamente, à ideia de ação ativa e recepção passiva, pelas quais essas duas posições se intercalam num jogo sempre pendular.

Não obstante existam peculiaridades significativas, no que diz respeito à natureza do elemento estético-sensível, em cada passo da experiência artística, é possível dizer que, em boa medida, todas elas também são um tipo de experiência estética. No tocante ao caráter estético da fruição há que destacar os componentes de empatia, deleite e devaneio imaginativo. Eis então o ciclo com os três vetores da experiência estética completo: contemplação, *poíesis* e fruição. Nesta direção, como argumenta Pareyson, a predisposição para a fruição é uma conquista rumo à compreensão e à interpretação:

[...]assim como a obra de arte só se oferece a quem conquista o seu acesso, também se fecha quem quer monopolizar a sua posse. Com efeito, por um lado, não há compreensão da obra senão através de um processo de

interpretação, porque se pode olhar sem ver e procurar sem encontrar, mas não encontrar sem procurar nem ver sem ter olhado [...] (1966/1989, p.169).

Sendo assim, é lícito inferir que sem a fruição, nem mesmo o juízo estético, e conseqüentemente, as interpretações da obra de arte seriam possíveis. Por isso, o espectador é parte integrante da obra de arte enquanto ela deixa de ser apenas uma mera coisa entre coisas no mundo e se torna efetivamente arte.

Como discorre Gadamer: “O espectador é evidentemente mais do que apenas um mero observador que vê o que se passa à sua frente. Ele é muito mais alguém que “toma parte” no jogo, ele é uma parte do jogo.” (1974/2010, p.165). Este talvez seja o melhor sentido de fruição da arte, a fruição é o jogo da arte em que o espectador é integrante ativo, junto com a obra de arte.

Enfim, o jogo de fruição é parte de uma experiência estética trivalente (contemplação, *poiesis* e fruição), a saber: fruir esteticamente uma obra de arte é tomar parte do jogo da arte, é participar dela efetivamente. Por isso, fruição, *poiesis* e contemplação são indissociáveis. Desta feita, artista e receptor- espectador se irmanam na *experiência estético-artística*.

## **2.3. OS TRÊS VETORES À LUZ DAS TRÊS CATEGORIAS**

### **2.3.1. *Experiência estético-artística em três vetores***

Tanto a abrangência da definição de experiência, como o sistema de categorias de Peirce se mostram importantes subsídios para a compreensão das especificidades da experiência estética, principalmente, no que diz respeito as experiências de arte, na medida em que permitem que se evite incorrer no erro de reduzi-las a um tipo de percepção passiva ou exclusivamente sensitiva. Entende-se que a experiência estética no âmbito das experiências de arte não pode ser pensada apenas como um jogo do puro sentir, porquanto ela também abarca um caráter observacional, de choque de alteridade e um conseqüente processamento cognitivo.

Diante deste panorama das três categorias peircianas, seus elementos idiossincráticos e seus encadeamentos associados às respectivas simetrias em ubiquidade fenomenológica, é possível correlacionar cada uma das categorias aos meandros e especificidades da experiência estética no âmbito específico das variantes de experiências de arte.

Isto posto, pode-se aferir que a teoria das categorias peircianas se mostra como aporte frutífero para a compreensão dos elementos que compõem a rede das experiências de arte,

sobretudo quando se tem conta a importância da experiência estética para delinear as variadas fases e naturezas das experiências de arte, que incluem:

- a) Contemplação de arte: que tem um caráter de primeiridade, na medida em que é caracterizada como uma experiência imediata de puro sentir de qualidades, por uma experiência de presentidade e de unidade.
- b) *Poíesis* – produção de arte: que tem um caráter de segundidade, na medida em que caracteriza-se como uma experiência de percepção, que envolve choque e reação, embate do artista com o mundo para a exteriorização da ideia e a realização da obra de arte como coisa no mundo; e também, enquanto, a obra de arte se configura como alteridade, na medida em que se entende que a obra de arte, como coisa no mundo, tem estatuto ontológico e autonomia em relação ao próprio artista.
- c) Fruição de arte: que tem um caráter de terceiridade, na medida em que se caracteriza como uma experiência de apreensão, entendimento e mediação do espectador diante da obra de arte, e nesse sentido, pode ser vista como um diálogo estético, quando se configura como empatia para a assimilação, análise e interpretação. Esta seria, portanto, a dimensão semiótica da experiência estética.

Logo, sob a égide das três categorias, propõe-se uma divisão da experiência estética no âmbito das experiências de arte, sob suas múltiplas fases e possibilidades – i.e., as experiências de produção e/ou execução de arte, vistas em suas variadas etapas e diferentes situações; bem como as experiências de fruição - em três vetores, que podem ser associados cada um aos diferentes elementos de primeiridade, de segundidade e de terceiridade. Ou seja, propõe-se um destrinchamento da experiência estética, no âmbito das experiências de arte, a fim de demonstrar como o elemento sensível move toda a cadeia artística: da contemplação à produção, passando por uma eventual execução, que tem como alvo uma recepção, até, finalmente, a fruição, que pode culminar numa interpretação da arte, em suas múltiplas possibilidades semânticas.

Este elemento sensível inerente à toda e qualquer experiência estética dá-se justamente na simetria entre as três categorias. Ou melhor: mesmo que a produção da arte tenha um caráter preponderantemente de segundidade, não está desprovida dos elementos de primeiridade. Logo, a experiência estética de *poíesis* no interior da produção de arte é justamente aquela primeiridade na e da segundidade. Assim como igualmente, mesmo que a recepção da arte tenha um caráter preponderantemente de terceiridade, não está desprovida dos elementos de

primeiridade (assim, a experiência estética de fruição no interior da recepção de arte é justamente aquela primeiridade na e da terceiridade).

### 2.3.2. *O jogo de devaneio [play of musement] na experiência estético-artística*

Um outro conceito da filosofia de Peirce que corrobora o entendimento de que a *experiência estético-artística* inclui as três categorias é o denominado ‘jogo de devaneio’ [*play of musement*]. Conforme Ibri esclarece, em seu artigo *Reflections on a Poetic Ground in Peirce’s Philosophy [Reflexões sobre um fundamento poético na filosofia de Peirce]*, de 2009:

[...] Peirce, de acordo com nossa hipótese basilar neste ensaio, parte dessa unidade estética original e introduz o valor lógico às *qualidades de sentimento*, dando-lhes um significado ontológico sob a categoria de Primeiridade. Isto vem de seu apreço pela liberdade da mente como heurísticamente fundamental para a descoberta de teorias. Tudo o que é original em Peirce, desenvolve, em primeiro lugar, ao abrigo deste manto da liberdade que caracteriza o *jogo poético*. E este conceito de *jogo* é fundamental para a compreensão da base poética na filosofia de Peirce. (2009, p.298)<sup>75</sup>.

Acerca da importante ideia de jogo [*play*], e mais especificamente, de *jogo de devaneio* [*play of musement*] em Peirce, Ibri explica que:

[...] a ideia de jogo, na qual o espírito humano experimenta sua liberdade, seja pela passagem incondicional da mente por ideias sem qualquer objetivo ou como contemplação estética, cedendo totalmente a um impulso lúdico (*spieltrieb*) que é a síntese completa entre os universos formais e sensíveis. Seja em Schiller, Schelling ou Peirce, encontramos a contemplação na forma de uma experiência marcada pela liberdade, na qual a mente simplesmente reflete em um estado absoluto de Primeiridade. No conhecido ensaio *Um argumento negligenciado para a realidade de Deus*<sup>76</sup>, Peirce desenvolve esse jogo de devaneio [*play of musement*], sob o qual os três universos de experiência desfilam diante dos olhos. Há um encantamento da experiência unificada envolvendo qualidades de sentimento, a forte presença da existência das coisas diante da consciência, e a observação de uma certa ordem e regularidade, cujo aprofundamento requer a reintrodução da consciência no tempo. (IBRI, 2009, p.298-299, grifos do autor)<sup>77</sup>.

Nas palavras de Peirce, sobre conceito de jogo e de devaneio [*musement*]:

Há uma certa ocupação mental apazível que, por não possuir nome distintivo, infiro que não seja tão comumente praticada quanto merece; porque não

<sup>75</sup> Tradução nossa. Sobre o devaneio, ver também Ibri, 2006a.

<sup>76</sup> Texto escrito por Peirce em 1908 (CP 6.452-6.493).

<sup>77</sup> Tradução nossa.

envolve propósito algum, salvo aquele de pôr de lado todo propósito sério [...]. De fato, é puro jogo [*pure play*]. [...] O puro jogo não tem regras, exceto esta própria lei de liberdade. Não possui propósito, a não ser a recreação [*recreation*]. [...] pode tomar ou a forma de contemplação estética, ou aquela de construir castelos distantes (seja na Espanha ou dentro do próprio treino moral de alguém), ou aquela de considerar alguma maravilha em um dos universos, ou alguma conexão entre dois dos três, especulando acerca de sua causa. É esta última espécie – chamá-la-ei, no geral, ‘devaneio’ [*musement*] – que eu particularmente recomendo, porque florescerá, [...] (CP 6.458 [1908])<sup>78</sup>

Mais adiante, Peirce atenta para a importância do devaneio para o raciocínio, ao estabelecer que:

Não há espécie de raciocínio que eu deveria querer desencorajar no devaneio; e eu deveria lamentar o encontro com alguém que o confinasse a um método de tão moderada fertilidade como o da análise lógica. Somente, o Jogador deveria ter em mente que as mais altas armas no arsenal do pensamento não são brinquedos, mas ferramentas pontiagudas. Em qualquer Jogo simples, elas podem ser usadas apenas para exercício, enquanto a análise lógica pode ser levada à sua eficiência total no devaneio. Então, continuando os conselhos que me foram pedidos, eu deveria dizer, “Entra em teu bote [*skiff*] de devaneio, faz-te ao lago do pensamento, e deixa o sopro do firmamento enfunar tua vela. Com teus olhos abertos, acorda para o que está à volta ou dentro de ti e estabelece conversa contigo mesmo; pois assim é toda meditação”. Entretanto, não é uma conversação apenas em palavras, mas é ilustrada, como uma lição, com diagramas e com experimentos. (CP 6.461 [1908])<sup>79</sup>.

Se, no que diz respeito ao raciocínio em geral, o devaneio se mostra um importante aliado, seria pertinente sugerir que para a interpretação da arte ele é ainda mais valioso, na medida em que se afirma como importante ferramenta para a efetiva interseção entre os três vetores da *experiência estético-artística*, ao propiciar a ubiquidade das três categorias, subsidiadas pela primeiridade, rumo à semiose da arte.

Conforme Almeida explica, é no devaneio que a terceiridade se encontra com a primeiridade e a secundidade. Nas palavras dele, “o *puro jogo estético do devaneio* implica uma profunda *ontologia*, [...] que nada mais é que a realidade em seu caráter de terceiridade, carregando em seu bojo a secundidade e a primeiridade.” (Idem, p.179, grifos do autor). Ainda, nesta esteira, Queiroz e Silva explica que: “O *musement* compreende a possibilidade de percorrer os três universos da experiência (as três categorias) e perceber as inumeráveis conexões entre eles.” (2017, p.59).

<sup>78</sup> Tradução de Cassiano Terra Rodrigues, 2003, com modificações nossas.

<sup>79</sup> Tradução de Cassiano Terra Rodrigues, 2003, com modificações nossas.

Ademais, vale ressaltar que o termo *musement*, enquanto um neologismo de Peirce, especulativamente, pode ser remetido a várias origens - e uma delas é certamente a ideia de musa.<sup>80</sup> Ora, as musas eram as deusas gregas inspiradoras das artes, que propiciavam aquela energia sagrada [*theía dýnamis*], e de natureza poética, própria da experiência estética, que Platão descreve em seu diálogo *Íon*.<sup>81</sup> Embora Peirce não faça essa conexão nominalmente, ela fortalece a nossa hipótese de que a *experiência estético-artística* tem uma acentuada natureza de puro jogo, em consonância com as ideias de *ékstasis* e da *enthousiasmós*, associadas à *manía* poética.

Ainda, outro fator interessante do conceito de *musement* em Peirce, é que há nele uma conaturalidade entre o aspecto estético e o elemento de experiência místico religiosa, tal como carregam as ideias de musa inspiradora, e delírio poético. Pois, como lembra Rodrigues; “No devaneio é como se, de súbito tomados pela *Μοῦσα* [*Mûsa*], contemplássemos o aparecer da *Φύσις* [*Phýsis*] com os olhos de um *ᾄοιδός* [*Aêidós*] — ou de uma criança.” (2003, p.94). Logo, o olhar poético do aedo, inspirado pela musa, parece ser uma descrição contundente do que seja este jogo de devaneio, especialmente, no âmbito da *experiência estético-artística*.

Sendo assim, essa associação que Peirce propõe entre maravilhamento e jogo de devaneio, é bastante esclarecedora para a compreensão do mecanismo de operação dos três vetores da *experiência estético-artística* no interior da interpretação da arte, na medida em que é no devaneio em que o pensamento cognitivo racional recebe o aporte heurístico do puro jogo estético, característico da experiência imediata de segundidade, e nomeadamente, característico da experiência de presentidade da primeiridade. Nessa linha, argumenta Almeida que:

O puro jogo estético do devaneio, consiste, assim, em um estado mental livre, despreocupado e despropositado, ou seja, um estado mental que não se propõe mediar alguma coisa por meio do pensamento controlado, embora seja marcadamente heurístico, e que pode resultar no sentimento de estar diante de alguma maravilha em um dos três universos da experiência. (2017, p.177).

---

<sup>80</sup> Como explica Petry (2010): “Na língua inglesa temos o substantivo *muse* (musa), o verbo *to muse* (meditar, pensar, ponderar) e *to amuse* (divertir, distrair, enganar, entreter) com suas diversas declinações, adjetivos e substantivos. [...]; o sentido de *amusement* não é diretamente relacionado ao sentido de *Musement*, como Peirce o define, muito mais se aproximando dos sentidos encontrados em *to muse*. (p.192) [...] Outro ponto que podemos destacar é a derivação do significado no idioma grego de musa enquanto Deusa (*μοῦσα*) para o significado de pensar, exaltar-se, desejar (*μαίω*). (p.193) [...] Em face desses sentidos, não teria Peirce em seu *Musement* aglutinado tanto o sentido encontrado em *Muse* (Musa - inglês e francês) [...], quanto o sentido de *to muse* (meditar, refletir, pensar - inglês) e *muse* (ligado à caça - francês), à palavra inglesa *amusement* (divertimento)? A retirada da letra ‘a’ estaria acrescentando à ideia de diversão um aspecto meditativo do *muse*, como também substituiria o sentido ativo de *to amuse* pelo passivo *to muse*? Esta trama de palavras que viemos aqui tecendo à procura da origem da palavra *Musement* para Peirce não passará de mera especulação, já que, a não ser que se encontre alguma referência do próprio autor, nunca saberemos o que o motivou realmente a este Puro Jogo de criar palavra. (p.194).

<sup>81</sup> Cf. Item 1.3.1. *Dos sentidos de enthousiasmós, ékstasis e inspiração na arte*, p.41.

Enfim, seria lícito propor que é por meio do jogo estético de devaneio do observador que o elemento sensível-estético da fruição aflora; também é o jogo estético do devaneio que propicia o poder heurístico e inventivo da *poíesis* quando do afloramento do elemento sensível da contemplação. Por isso, pode-se dizer que é justamente neste jogo estético do delírio imaginativo do sonhar acordado, do olhar poético para dentro si, e também do olhar poético de maravilhamento do mundo, e ainda, neste jogo de se deixar levar pelas possibilidades do *continuum* de primeiridade, que o entrelaçamento entre as três categorias é possível na *experiência estético-artística*.

### **2.3.3. O entrelaçamento dos três vetores da experiência estético-artística**

Embora o aspecto de experiência de unidade, comunhão e de imediatidade seja central e germinativo deste círculo, este círculo passa por outras etapas – logo, o circuito da experiência estética não se restringe à experiência imediata – dita contemplação – e abarca igualmente um momento de dualidade (sujeito que olha/nota - objeto que é olhado/notado) – dita *poíesis* -, e do necessário distanciamento, próprio da relação de interesse e apreensão, e de conseqüente mediação - dita fruição. Por isso a experiência estética não pode ser analisada sob apenas um vetor, mas sim, precisa ser destrinchada em três vetores, para que o circuito todo se complete e seja devidamente compreendido.

Neste sentido, a contemplação se configura como o estímulo de um processo que culmina na fruição propriamente dita, há que se destacar que contemplação e fruição, embora algumas vezes sejam entendidas como sinônimos, carregam peculiaridades fundamentais, sendo cada uma parte do processo, delimitam e enriquecem o processo da experiência estética como um todo. Não obstante, o fato de uma (contemplação) ser o início, e a outra (fruição) ser o fim, é possível vislumbrar certo amalgamento entre ambas, posto que o processo é cíclico, e, portanto, o fim pode gerar um ovo início, e assim por diante. Daí a complexidade dos dois conceitos, e o possível entrelaçamento entre a ideia de contemplação e fruição num movimento pendular.

Portanto, a experiência interessada, no sentido de posse e/ou de compreensão, chamada de fruição, é o terceiro vetor da experiência estética, e é aquele que encerra o ciclo, que tem seu início na experiência estética análoga à experiência de contemplação, a saber, a pura, que é permeada pela experiência do segundo vetor, a saber o de produção- *poíesis*, que por sua vez, fazem um movimento pendular e circular.

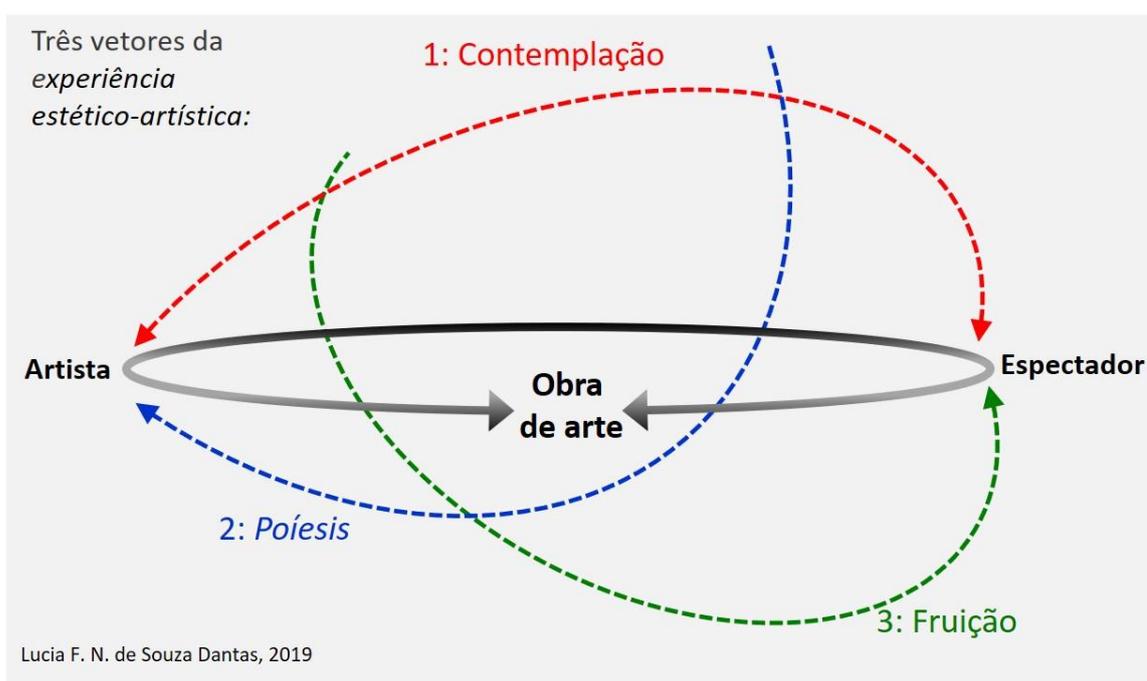
Pendular e circular, ao se levar em conta que tanto as experiências de produção como de execução de arte reúnem componentes tanto contemplativos como frutivos, como também, por

outro lado, as variantes da experiência de fruição de arte apresentam um elemento de caráter produtivo e/ou executivo, bem como contemplativo. Logo, os lugares do artista-criador e do espectador-receptor não são inteiramente estáticos e definidos.

Movimento pendular, pois estão entre o movimento do artista, enquanto produtor e criador, e do espectador enquanto observador e receptor. No interior desse movimento cíclico está a obra de arte, a todo momento sendo transformada pela ação poética e pelo olhar contemplador (e é nessa rede que a fruição, enquanto ação de apreensão e afecção, se constitui).

Segue um diagrama construído para demonstrar este circuito, com os três vetores:

**Diagrama 5: Três vetores da *experiência estético-artística***



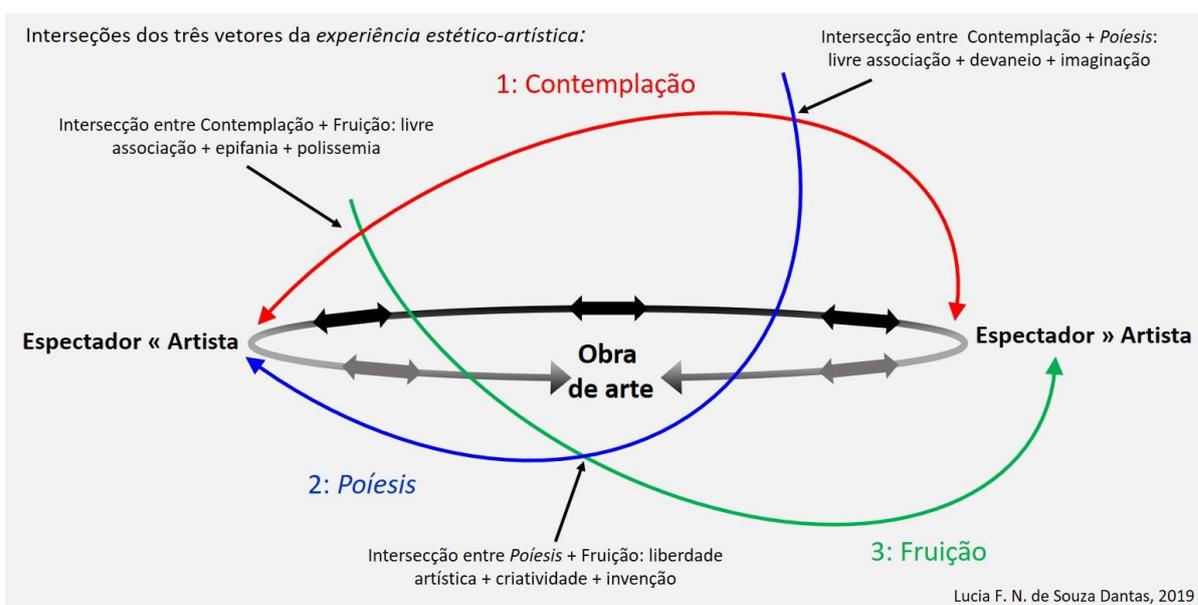
Vale destacar que embora o diagrama demonstre o movimento circular, apenas o círculo artista-obra de arte-espectador é ‘fechado’, pois os movimentos de 1) contemplação; 2) *poíesis*; 3) fruição estão em aberto, rumo ao infinito. Pois estão necessariamente inseridos numa espiral semiótica, pois a fruição e *poíesis* estão diretamente correlacionadas a infinitas possibilidades de interpretação das obras de arte, devido a inerente polissemia da arte. Sendo assim, não é possível, portanto, pensar a experiência estética como um circuito fechado. Por isso, o movimento da experiência estética é aberto como a espiral semiótica, na qual o movimento helicoidal prevalece sobre o movimento circular. De perto parece ser circular, de longe se vê que ele caminha num crescente, rumo à uma abertura cada vez mais recheada de possibilidades extemporâneas ao objeto ordinário do desencadeamento da semiose. Pois quando mais o objeto da obra de arte se distancia do espectador, mais aberta será a experiência estética, na medida em que os signos circunscritos à *poíesis* são substituídos pelos signos circunscritos à fruição.

Outro aspecto a ser elencado nesse circuito são as intersecções formadas pelas ações geradas a partir da experiência estética, pois ao se constituírem num movimento circular, estas linhas se cruzam formando uma rede com diferentes nós, que explicam a complexidade da relação artista - obra de arte – espectador. Em outras palavras, o fim sempre volta ao início, num possível contínuo infinito de significações e novas ações, tal como Rimoli propõe em seu conceito de *arte enativa*:

[...] nossa hipótese é que a Arte é um mediador (estabelecedor de conexões vitais e comunicação) privilegiado para a leitura – escrita – releitura – reescrita dos mundos interior e exterior. A *Arte Enativa* nasce então de uma tríade: *Criar – Compartilhar – Criar*. É uma tríade que retorna sempre ao seu início, assim como o *Ouroboros*, a serpente ou dragão que devora a própria cauda e cuja representação simboliza a eternidade. (2016, p.218, grifos da autora).

A exemplo da metáfora da figura mítica do ouroboros - serpente que devora a própria cauda, símbolo que representa aquilo que ao mesmo tempo que se auto consome, sempre retorna ao seu início - o circuito espectador-artista se fecha em si mesmo, num contínuo de possibilidades, na medida em que transforma o sujeito-artista no sujeito-espectador, e o sujeito-espectador no sujeito-artista. Logo, recepção e criação se confundem, e o fim (fruição) se torna o início (*poíesis*) (e assim sucessivamente, rumo a formulação de uma espiral semiótica ilimitada, pois na sua inerente polissemia, a obra de arte não tem um interpretante final). Segue um diagrama com estas intersecções:

**Diagrama 6: Intersecções dos três vetores da experiência estético-artística**



Na intersecção entre o movimento de contemplação e produção constrói-se a possibilidade da livre associação, do jogo de devaneio [*play of musement*] e da imaginação propulsores da

*poíesis*, fundamentais para o artista produzir a obra de arte. Desse modo, é na segunda interseção, a saber, entre contemplação e fruição, que se constitui a abertura para a livre associação, para a epifania e sobretudo para a polissemia da obra de arte. É neste contexto que o espectador se torna o artista, pois na qualidade de coautor, pode e deve se apropriar da obra, recriá-la à luz de sua singularidade, sua memória, seu repertório, para então, usufruir de sua poética na sua plenitude.

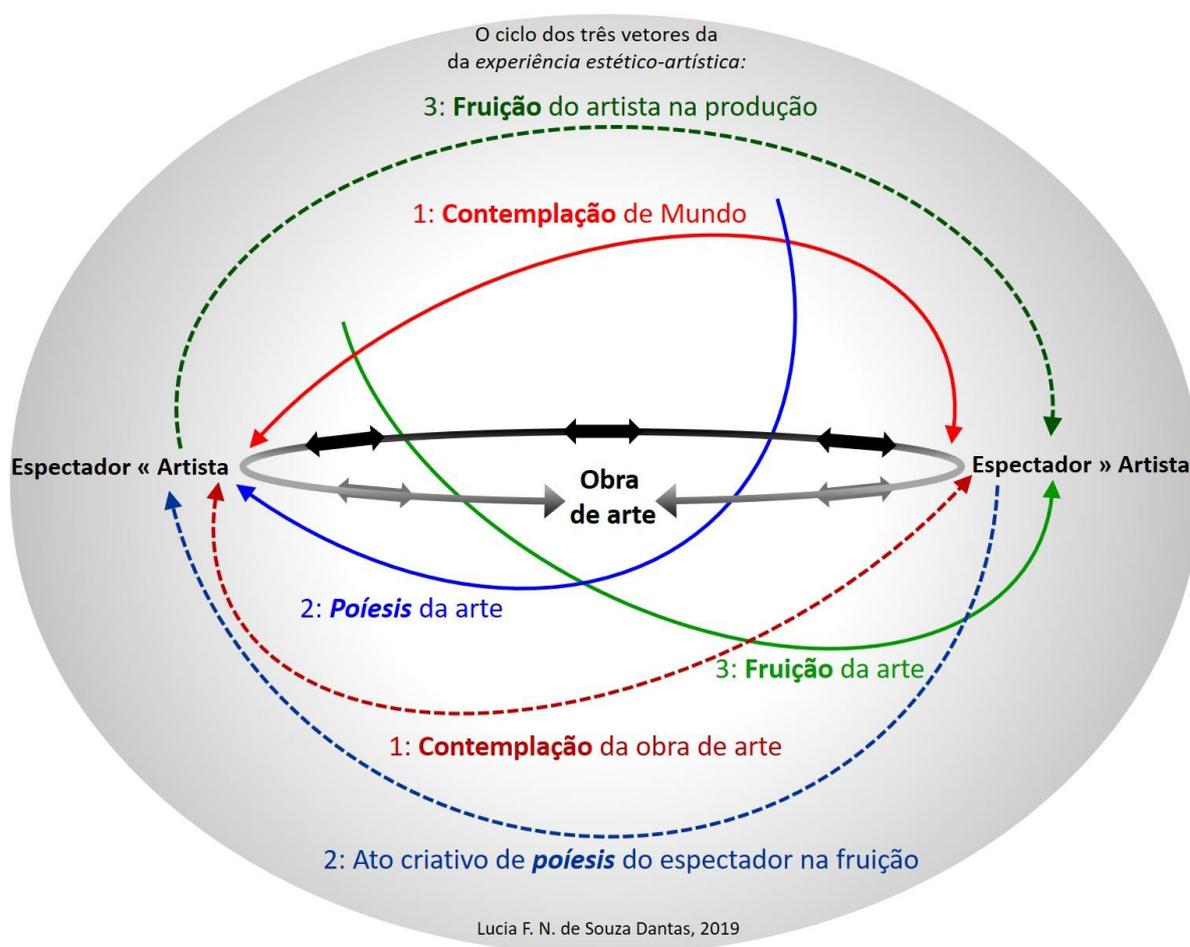
De fato, sem a interseção entre contemplação e fruição não há devaneio, não há liberdade, há apenas a continuidade do hábito pré-estabelecido. Em terceiro lugar, na interseção entre produção e fruição, o artista se transforma em espectador e usufrui da própria obra; experimenta o deleite da arte e liberta o circuito da recriação. E a obra, enquanto fato bruto, por meio do choque de alteridade, desencadeia o *insight* para a livre associação. Pode-se dizer que o elemento novo do ato criativo da arte é dado por esta interseção da fruição e produção da obra (daí surge a criatividade própria da liberdade artística no devaneio imaginativo).

Consequentemente, como destacado, como estes três vetores são pendulares e circulares, e na medida que há esta oscilação entre o artista que é espectador, o espectador que é artista, os três vetores mudam de direção, se constituindo assim, em seis vetores, ou sub vetores.

Eis portanto, os seis movimentos possíveis das experiências estético-artísticas, a saber:

- 1) Contemplação de mundo;
- 2) Contemplação de obra de arte;
- 3) *Poíesis* de arte;
- 4) Ato criativo de *poíesis* do espectador na fruição;
- 5) Fruição de arte;
- 6) Fruição do artista na *poíesis*.

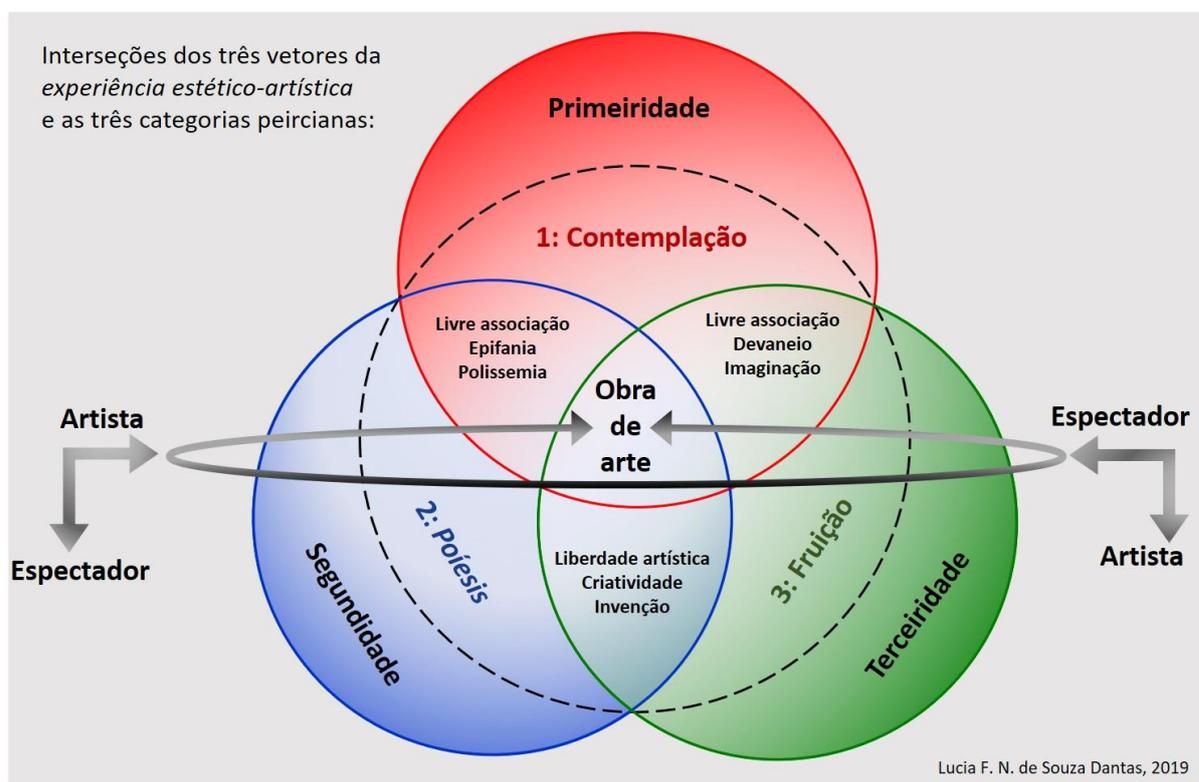
Segue um diagrama que mostra o movimento completo entre contemplação, *poíesis* e fruição:



Portanto, como exposto, é nesta ceara de ubiquidade e interseção que as categorias peircianas são mais claramente associadas à complexidade da experiência estética, vista sob três vetores. Pois torna-se automática a interseção entre as categorias peircianas e os três vetores da experiência estética, na medida em que a contemplação é a experiência pura de primeiridade, a *poíesis* é uma experiência de segundidade - pois carrega o componente de reação e alteridade, com um forte componente sensorial e sensitivo. E em terceiro lugar, a fruição é justamente aquela experiência de terceiridade, que tem como principal conjunto de signos os qualisignos - signos de qualidade de sentimento de primeiridade.

Segue o diagrama das correspondências entre os três vetores da experiência estética e as três categorias universais:

**Diagrama 8:** Os três vetores da *experiência estético-artística* e as três categorias



O caráter ubíquo das três categorias da experiência é fator determinante para a compreensão de como os elementos das três das categorias operam no interior da experiência estética nos âmbitos das experiências de arte. Pois, na condição de ubiquidade e simetria das categorias, ocorre um entrelaçamento entre os seus elementos. Este entrelaçamento tem como principais propulsores da experiência estética os elementos de primeiridade (qualidades de sentimento, liberdade, possibilidade e acaso), uma vez que estes se configuram como os elementos fundantes das obras de arte.

Por outro lado, os elementos de primeiridade operam como alicerces e subsidiam os elementos de segundidade (sensação, senso de alteridade, reação e choque, particular, existente), em conjunto com os elementos de terceiridade (mediação, representação, generalidade, hábito/lei) para que a experiência estética possa transpassar simetricamente os três vetores da *experiência estético-artística*: contemplação, *poíesis* e fruição. Conclui-se que os três vetores da experiência estética nada mais são do que as três dimensões do caráter sensível, ou a evidência dos elementos de primeiridade sempre presentes nos diferentes momentos da experiência artística, pois há que se destacar que a primeiridade, na ubiquidade das categorias, está na segundidade, como está na terceiridade, tanto do ponto de vista fenomenológico, como ontológico, como lógico-semiótico. Neste sentido, no âmbito do processo de recepção da arte, que inclui não apenas a contemplação livre, mas a fruição, tanto

no seu aspecto recreativo como no seu aspecto científico, é central o estudo da experiência estética, que destaca o caráter fenomenológico da arte.

Todavia, para que se possa estabelecer um sistema completo desse ciclo de recepção e significação da arte, é indispensável um estudo da recepção da arte no âmbito de uma teoria da percepção, assim como é imprescindível um estudo do modo pelo qual a percepção da arte conduz à cognição da arte, ou melhor, à interpretação da obra de arte. Quer dizer: há que se traçar o percurso que transcorre do juízo perceptivo ao juízo estético, que culmina na formulação dos valores e preceitos artísticos e críticos, fundamentais tanto para a produção como para a fruição da arte. Ressalta-se que todo este percurso tem como fator idiossincrático a presença notável da experiência estética de contemplação.

Outrossim, alguns pontos fundamentais da teoria lógica de Peirce, intitulada por ele como Semiótica, é peça chave para que o ciclo da fruição estética, seja exposto na sua totalidade, quando associado às três categorias - na sua condição de simetria e de onipresença. Logo, o próximo capítulo dedica-se a esmiuçar o juízo estético, a partir de uma perspectiva da percepção, na medida em que a formulação de um juízo perceptivo é visto como o primeiro impulsionador das inferências lógicas (abdução, indução e dedução), para que se possa traçar o processo semiótico de análise das obras de arte como uma semiose de caráter estético, em vista de uma possível análise ou interpretação da obra de arte.

Para uma localização mais apurada da passagem do sensível ao cognitivo no processo de experiência artística, primeiro, propôs-se o aporte das categorias peircianas, a fim de se analisar detalhadamente os três vetores da experiência estética. Por outro lado, para esmiuçar o processo de formulação de juízos estéticos, propõe-se se o estudo do processo perceptivo, que é, segundo Peirce, a porta de entrada para o conhecimento, pois, para ele, o juízo perceptivo é “[...] o ponto de partida ou a primeira premissa de todo o pensamento crítico e controlado.” (CP 5.181 [1903]). Em terceiro lugar, no que diz respeito às especificidades dos chamados sentimentos, o aporte da conceituação de uma Estética como ciência normativa, associada ao conceito de hábito propostos por Peirce fecham o contributo do referencial peirciano para este estudo do lugar e da importância do sensível na cognição da arte.

Ressalta-se, ainda, que a realidade, tal como nos aparece, é segundidade, por isso, muitas vezes, alguns autores reduzem o conceito experiência, a experiência de segundidade, não levando em conta a triade porposta por Peirce, na medida em que nem primeiridade, nem terceiridade aparecem, como bem explica Ibrí:

Primeiridade e terceiridade seriam assim de natureza interior, enquanto a segundidade de natureza exterior. De maneira geral, então, reafirma-se que somente são cognoscíveis os objetos interiores pelo modo como eles se aparecem no exterior. A segundidade é a categoria pela qual os seres se mostram publicamente para toda e qualquer mente, enquanto as outras duas categorias somente são cognoscíveis por inferência que se baseia no modo como elas condicionam esse aparecer exterior. Essa parece ser a maior dificuldade das filosofias adotarem o realismo como seu eixo ontológico, uma vez que possibilidade e necessidade, a essência da primeiridade e da terceiridade nessa ordem, seriam acessíveis apenas indiretamente, enquanto os objetos na sua existência definida e individual abrem-se para uma cognição direta. (2018b, p. 9).

Sendo assim, a amplitude do sentido de experiência em Peirce é fundamental para a nossa hipótese de que a *experiência estético-artística* inclua três vetores, cada um correspondente a uma cada uma das categorias. Na medida em que a experiência artística não pode ser reduzida ao mero embate com a alteridade (segundidade), embora este seja um elemento importante da recepção de arte, contudo, ela não se reduz a isto. Pois uma experiência artística plena é também estética, e abarca o elemento sensível de primeiridade, e é também intelectual, igualmente abarcando um elemento cognitivo de terceiridade.

### 3 JUÍZOS E SENTIMENTOS ESTÉTICOS SOB O PRISMA PEIRCIANO

Experiências estéticas (contemplação, *poiesis* e fruição) e juízos estéticos constituem partes interdependentes de um mesmo processo em que a percepção exerce a função de estímulo que impulsiona uma possível cognição da arte. Conforme Dewey explica: “a matéria da crítica estética é a percepção dos objetos estéticos” (1934/2012, p.509), pois a “obra de arte em sua concretude é *percepção*.” (DEWEY, 1934/2012 p.302, grifo do autor). Acerca deste entendimento da obra de arte como ação perceptiva, o filósofo Robert Innis discorre que: “O encontro mediado pelo corpo com esta pintura - o produto de arte no caminho para se tornar a obra de arte - é para Harriet [a espectadora]<sup>82</sup> em primeiro lugar uma obra de percepção incorporada, assim como o foi efetivamente a produção da pintura [...]” (2007, p.114)<sup>83</sup>.

Sendo assim, para um mais adensado entendimento da cadeia que percorre, da *poiesis* à fruição - posto que tanto em uma quanto noutra subjazem produções de juízos - imprescindível se faz o escrutínio do processo de percepção estética, a culminar na formulação de juízos estéticos, que têm no elemento sensível o estímulo para a sua construção.

#### 3.1. DEFINIÇÕES DE JUÍZO ESTÉTICO

##### 3.1.1. Do gosto aos juízos estéticos: Baumgarten e Kant

O conceito de juízo estético - assim como o conceito de experiência estética - é oriundo das preleções filosóficas do século XVIII acerca do conceito de estético. Baumgarten figura como um de seus principais locutores iniciais. O conceito de estético aqui é correspondente ao sentido de estético acerca da experiência estética, analisado no capítulo anterior, como também é análogo à fundação do campo da Estética, enquanto disciplina dos estudos acerca do sensível, ora incluindo considerações sobre beleza, ora sobre beleza e arte, ora apenas sobre arte.

Nesta esteira, é possível pensar a ideia do *estético* entendido não apenas enquanto elemento caracterizador de uma experiência estética, mas enquanto propulsor de um tipo específico de juízo, fundamenta ainda hoje os estudos acerca da natureza e das especificidades da crítica de arte, pois tanto o lócus como o domínio da experiência estética estavam, desde

---

<sup>82</sup> Harriet é uma personagem do romance *The Sacred and Profane Love Machine*, de Iris Murdoch, citado por Innis (p.113-114), a cena transcrita descreve a experiência estética dela diante de uma pintura do Giorgione na *National Gallery* de Londres.

<sup>83</sup> Tradução nossa.

Baumgarten, associados às poéticas (preceitos e produção) e às retóricas (eficiência, êxito e relação com o público), como também à crítica de arte (julgamento e apreciação) (CF. BAUMGARTEN, 1750/1993, p.96).

Logo, a reflexão acerca da natureza e das consequências da experiência estética no contato e recepção da arte não pode ser desassociada das reflexões acerca do juízo gerado no processo que desencadeia a crítica, a análise e a interpretação da arte. Sendo assim, é lícito afirmar que os conceitos de experiência estética e juízo estético são em larga medida indissociáveis, pois nascem juntos, e subjazem sob uma única argumentação atinente ao caráter sensível e sensorial da percepção, seja ela entendida como uma percepção da beleza pura, da beleza artística, ou até mesmo da arte, não necessariamente associada a alguma beleza.

Ainda no século XVIII, o juízo estético foi associado, ou até mesmo irmanado, à ideia simples de gosto, e o juízo estético passou a ser chamado muitas vezes simplesmente por juízo do gosto. Como faz Kant em sua terceira crítica, ao discorrer que “O juízo do gosto é estético” (1790/2016, p. 99), e em nota ele completa: “A definição do gosto que está aqui no fundamento é a seguinte: ele é a faculdade do julgamento do belo. Quanto ao que é exigido para denominar belo um objeto, isto tem de ser descoberto pela análise dos juízos do gosto.” (1790/2016, p. 99, nota 14). Destaca-se, portanto, que a ideia de gosto associada ao sensível ou à capacidade de acessar o sensível se encontra na própria etimologia da palavra ‘gosto’. Claudio Oliveira esclarece que o termo apresenta:

[...] o sentido que permite perceber e distinguir os sabores; [...] isto é, o mesmo que “sabor”; o gozo, o prazer, o sentimento de íntima satisfação (quando dissermos, por exemplo, que fazemos algo “com gosto”); e, a partir desse sentidos mais concretos, uma série de outros sentidos, mas “subjativos”: o modo pessoal de ver as coisas, preferencias, inclinação, senso estético, elegância, estilo, refinamento, faculdade de julgar e avaliar os valores estéticos na arte; complexo de inclinações estéticas que caracterizam uma época. (OLIVEIRA in: AGAMBEN, 1979/2017, N.T.: p.11).

Outrossim, a ideia de gosto em sua origem inclui a acepção do gosto *pela beleza*, e abrange tanto a noção de prazer e satisfação, como também contém a ideia de gosto como faculdade do sensível e da sensibilidade para a percepção, seja associada às sensações corporais (visão, paladar, tato, audição) ou vinculada à sensibilidade de caráter intelectual (aspectos que serão explorados largamente por Kant em sua terceira crítica). (KANT, 1790/2002, p.13-14; AGAMBEN, 1979/2017, p.13-14 e p.36-37).

Antes, vale retomar, conforme exposto no segundo capítulo, que desde os primeiros fundamentos para uma conceitualização do conceito de estético no século XVIII, tanto em

Baumgarten como em Kant, a experiência estética do sensível não foi circunscrita exclusivamente a uma experiência artística. É também vista pelos dois autores supracitados como uma experiência de natureza sensível e sensorial, de importante caráter imediato, a ocorrer para além do campo da arte, do objeto artístico ou do ambiente artístico. Pois o que Kant identifica como propulsores dos sentimentos estéticos de belo ou de sublime vão muito além da obra de arte, podendo ser gerados, especialmente, a partir do contato direto com a natureza.

Por outro lado, não se pode deixar de apontar que a correlação intrínseca entre arte e beleza nunca foi unânime, sobretudo, no que diz respeito a uma suposta natureza necessária do predicado belo na arte. Como Agamben discorre: “Quando, no curso dos séculos XVII e XVIII, começa-se a distinguir uma faculdade específica à qual são atribuídos o julgamento do gozo da beleza, é precisamente o termo gosto, [...], que se impõe [...]” (1979/2017, p.14; p.36-37). Por isso, é lícito supor a necessidade de se separar um tipo de juízo estético ou do gosto, associado ao juízo do belo especificamente, seja ele associado a arte ou não, e por outro lado, é lícito igualmente discricionar um juízo estético, de natureza sensível, sobre arte, independente de que seja um juízo de beleza.

Não obstante, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, de 1790, Kant entende que o juízo do gosto é indissociável do juízo da beleza. Segue um trecho em que Kant define sua concepção de juízo do gosto enquanto juízo estético do belo. Nas palavras dele:

Antes de tudo, é preciso convencer-se inteiramente de que pelo juízo de gosto (sobre o belo) imputa-se a qualquer um o comprazimento no objeto, sem contudo se fundar sobre um conceito (pois então se trataria do bom); e que esta reivindicação de validade universal pertence tão essencialmente a um juízo pelo qual declaramos algo belo, que sem pensar essa universalidade ninguém teria ideia de usar essa expressão, mas tudo o que apraz sem conceito seria computado como agradável, com respeito ao qual deixa-se a cada um seguir sua própria cabeça e nenhum presume do outro adesão a seu juízo de gosto, o que, entretanto, sempre ocorre no juízo de gosto sobre a beleza. Posso denominar o primeiro gosto dos sentidos, o segundo, de gosto da reflexão: enquanto o primeiro profere meramente juízos privados, o segundo, por sua vez, profere pretensos juízos comumente válidos (públicos), de ambos os lados, porém, juízos estéticos (não práticos) sobre um objeto simplesmente com respeito à relação de sua representação com o sentimento de prazer e desprazer. (1790/2002, p.58).

Conseqüentemente, Kant identificou, em sua reflexão acerca da natureza do juízo do gosto (estético), quatro incongruências, que ele denominou por antinomias estéticas de qualidade, quantidade, finalidade e modalidade (SANTAELLA, 2000, p.50; CAUQUELIN,

1998/2005, p.73). A primeira antinomia do juízo do gosto é, portanto, a de qualidade (afirmativo, negativo/satisfação, desprazer). Ou seja: o juízo do gosto é uma satisfação desinteressada pois, segundo Kant, todo interesse corrompe o juízo do gosto (neste sentido, o belo bastaria a si mesmo). Em suas palavras: “Gosto é a faculdade de ajuizamento de um objeto ou de um modo de representação mediante uma complacência ou descomplacência *independente de todo interesse*. O objeto de tal complacência chama-se belo.” (KANT, 1790/2002, p.55, grifos do autor). A segunda antinomia é de quantidade, e diz respeito as relações e identificações entre universal, particular, singular. O juízo do gosto seria, segundo Kant, uma “subjetividade universal” ou, em outras palavras, o juízo do gosto seria “um universal sem conceito”. O julgamento sobre o belo, próprio de cada um, subjetivo e particular, é ao mesmo tempo um julgamento universal e objetivo, porque seria um tipo de juízo transcendental<sup>84</sup>, juízo operado pelas faculdades da mente, prévias e independentes da experiência (um juízo dado *a priori*, portanto). Todavia, não geraria um conceito geral (universal) e, deste modo, de natureza lógica e científica, na medida em que é de natureza subjetiva e particular e indeterminado. Nas palavras de Kant:

Poder-se-ia até definir o gosto pela faculdade de ajuizamento daquilo que torna o nosso sentimento universalmente comunicável em uma representação dada, sem mediação de um conceito. [...] Portanto, o gosto é a faculdade de ajuizar *a priori*; a comunicabilidade dos sentimentos que são ligados a uma representação dada (sem mediação de um conceito). (1790/2002, p.142).

A terceira antinomia do juízo do gosto, entre determinismo e liberdade, indica que o juízo do gosto seria uma “finalidade sem fim”, pois não teria finalidade prática, uma vez que esta está associada à conduta e ação moral, o dever ser. Por outro lado, o juízo do gosto não computaria nenhuma finalidade teórica, de conhecimento objetivo, pois o juízo do gosto não acarreta nenhum conceito, pois não é lógico (1790/2002, p.66-67). Logo, Kant delimita a natureza do juízo estético o circunscrevendo aos sentimentos de prazer e desprazer relativos à beleza ou à arte, enquanto produto de beleza artística. Conforme explica Nunes:

Ao contrário dos juízos de conhecimento, os estéticos não se fundamentam em conceitos; ao contrário dos práticos, eles prescindem quer da existência real dos objetos que julgam, quer da apreciação do seu valor para a conduta moral, relacionam-se com a simples satisfação que nos causa contemplá-los. (2005, p.49).

---

<sup>84</sup> A luz da filosofia kantiana, ‘transcendental’ diz respeito às condições das faculdades gerais e originárias das operações da mente, que independem da experiência, portanto são *a priori*, e não empíricas.

Em suma, Kant define sua concepção de juízo do gosto como um juízo que é estético - distinto do juízo lógico e também do juízo ético - fundado em sentimentos de prazer e desprazer associados a afetações de sensações (e do sensível) no sujeito. Conforme dispõe:

O juízo do gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser *senão subjetivo*. Toda referência das representações, mesmo a das sensações, pode, porém, ser objetiva (e ela significa então o real de uma representação empírica); somente não pode sê-lo a referência ao sentimento de prazer e desprazer, pelo qual não é designado absolutamente nada no objeto, mas no qual o sujeito sente-se a si próprio do modo como ele é afetado pela sensação. (1790/2002, p.48, grifos do autor).

Por fim, a quarta antinomia do juízo do gosto diz respeito à ideia de modalidade, diz Kant que o juízo do gosto é uma necessidade livre, na medida em que carrega a ideia de que todos devem aderir ao juízo do gosto, contudo ele não tem finalidade, nem conceito. (KANT, 1790/2002, P.83-84). Logo, Kant define que o: “Belo é o que apraz no simples julgamento (logo, não mediante a sensação do sentido [*empfindung des sinnes*] segundo um conceito do entendimento). Disso resulta espontaneamente que ele tem de comprazer sem nenhum interesse.” (1790/2002, p.114).

Todavia, segundo Kant, a beleza pode ser dividida em dois tipos: livre e aderente. As belezas livres nada significam, nada representam, pois não se refeririam a nenhum objeto ou conceito, por isso, seriam fruto de um ‘juízo desinteressado’, sem finalidade e sem conceito, por isso são livres. (1790/2002, p.75). Kant discorre que a beleza pura é justamente aquela identificada com o juízo do gosto, associado ao estético como sensível:

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine por meio de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito e não o conceito de um objeto é o seu fundamento determinante. Procurar um princípio de gosto, que fornecesse o critério universal do belo através de conceitos determinados, é um esforço infrutífero, porque o que é procurado é impossível e em si mesmo contraditório. A comunicabilidade universal da sensação (do comprazimento ou descomprazimento), e na verdade uma tal que ocorre sem conceito, a unanimidade, tanto quanto possível, de todos os tempos e povos com respeito a este sentimento na representação de certos objetos é o critério empírico, se bem que fraco e suficiente apenas para a suposição da derivação de um gosto. (1790/2002, p.77).

Por outro lado, as belezas aderentes, ao contrário das belezas livres, estariam ligadas a um fim, e teriam um caráter teleológico, e, neste sentido carregariam igualmente um conceito, que

para Kant seria o de perfeição. Consequentemente, um juízo do gosto que formularia a beleza aderente seria do tipo impuro. Nas palavras de Kant:

Há duas espécies de beleza: a beleza livre [*pulchritudo vaga*] e a beleza simplesmente aderente [*pulchritudo adhaerens*]. A primeira não pressupõe nenhum conceito do que o objeto deva ser; a segunda pressupõe um tal conceito e a perfeição do objeto segundo o mesmo. Os modos da primeira chamam-se belezas (por si subsistentes) desta ou daquela coisa; a outra, como aderente a um conceito (beleza condicionada), é atribuída a objetos que estão sob conceito de fim particular. (1790/2002, p.75).

Neste trecho Kant claramente separa um juízo especializado do juízo que seria o juízo do gosto livre de propósito, e ele ainda continua e entende que a arte também pode ser fruto desta beleza livre, quando não indicasse ‘tema’ ou objeto determinado. Por isso, chamada beleza aderente e condicionada não seria universal, pois serve a um fim particular, sendo assim, muitas obras de arte estariam circunscritas à beleza aderente, e não a beleza livre como discorre Kant:

Mas a beleza de um ser humano (e, sob essa espécie, aquela de um homem, ou uma mulher, ou uma criança), a beleza de um cavalo, de um edifício. (como uma igreja, um palácio, um arsenal, um pavilhão) pressupõem um conceito do fim que determina o que a coisa deva ser, portanto, um conceito de sua perfeição, e são, portanto, beleza simplesmente aderentes. (1790/2016, p.126).

Kant admite, portanto, que há um tipo de arte, nos termos dele, “bela arte”, que não necessariamente está adequada ao gosto. Ao contrário, muitas vezes, quando uma obra de arte se submete as regras de gosto, é justamente quando ela perde sua capacidade de ser uma obra de arte. Tal entendimento abre um caminho importante para a concepção de arte como *locus* da liberdade e da singularidade. Discorre Kant que:

Pode-se ter uma obra de bom gosto, sem, entretanto, ser obra de gênio. Diz-se de certos produtos, dos quais se esperaria que devessem pelo menos em parte mostrar-se como arte bela, que eles são sem espírito, embora no que concerne ao gosto não se encontre neles nada de censurável. Uma poesia pode ser verdadeiramente graciosa e elegante, mas é sem espírito. Um discurso festivo é profundo e requintado, mas sem espírito [...] (1790/2002, p. 159).

Como explicitado no primeiro capítulo<sup>85</sup>, Kant, assim como outros pensadores dos séculos XVIII e XIX, entende que o conceito de gênio introduz a liberdade do artista acima de tudo. O gênio inventa a regra da arte enquanto faz a obra, embora seja ainda uma ‘força’ da

---

<sup>85</sup> Ver item 1.3.2. *Do sentido de gênio artístico como liberdade e originalidade na arte*, p.45 ss.

natureza, segundo o filósofo alemão (KANT, 1790/2002, p.153). Logo, sob a égide de uma dada liberdade do gênio, a norma na arte está em tensão produtiva, i.e., o gênio transcende a norma, cria a própria regra, que é a condição para que haja a obra original, ou, no vocabulário kantiano a bela arte, isso a desobriga de seguir o gosto. Abrindo, conjuntamente a uma concepção de liberdade artística e a desassociação entre arte e gosto. Pois o gênio é aquele que funda um “novo gosto”, que será, por sua vez, subvertido por outro artista genial, e assim sucessivamente. Nesta esteira, Kant associa a arte, não a beleza livre, mas ao gênio, diz ele que. Nas palavras de filósofo alemão, as belas artes:

[...] necessariamente têm que ser consideradas como artes do gênio. [...] Pois cada arte pressupõe regras, [...] O conceito de arte bela, porém, não permite que o juízo sobre a beleza de seu produto seja deduzido de qualquer regra que tenha um conceito como fundamento determinante, por conseguinte que ponha como fundamento um conceito da maneira como ele é possível. Portanto, a própria arte bela não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto. Ora, visto que, contudo, sem uma regra que o anteceda um produto jamais pode chamar-se arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é, a arte bela é possível somente como produto do gênio. Disso se vê que o gênio 1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade; [...] (1790/2002, p.153, grifos do autor),

Em outras palavras, Kant fundamenta a desassociação entre arte e regras prévias, pois a arte é obra de gênio, e o gênio é justamente aquele que subverte o gosto de uma época. (GADAMER, 1974/2010, p.161). Por isso, pode-se dizer que a questão da arte nos termos de Kant, as ‘belas artes’, está na definição de gênio, e não na definição de gosto.

Ainda, para Kant, há dois modos de juízo estético: o de sentimento de beleza, e o do sentimento de sublime. Acerca da diferença entre o belo e sublime, Kant discorre que:

Sublime é o que apraz imediatamente pela sua resistência contra o interesse dos sentidos. Ambos, como explicações do julgamento estético universalmente válido, referem-se a fundamentos subjetivos, por um lado da sensibilidade, enquanto favorecem o entendimento contemplativo, por outro lado, em oposição à sensibilidade para os fins da razão prática e, contudo, unidos no mesmo sujeito, são conformes a fins em referência ao sentimento moral. O belo prepara-nos para amar sem interesse algo, até mesmo a natureza; o sublime, para estimá-lo, mesmo contra o nosso interesse (sensível). Pode-se descrever o sublime da seguinte maneira: ele é um objeto (da natureza), cuja representação determina a mente a imaginar o caráter inalcançável da natureza como apresentação de ideias. (1790/2002, p.114).

Logo, Kant identifica dois movimentos distintos do juízo estético, de um lado, um movimento calmo e familiar, o belo; de outro lado, um movimento de caráter contraditório que é o sublime. Dentre o sublime, Kant identifica duas modalidades. Uma é o sublime matemático: “denominamos sublime o que é absolutamente grande. Mas grande e de grandeza são conceitos totalmente distintos (*magnitudo e quantitas*).” (1790/2002, p.93, grifos do autor). Em outra passagem, Kant completa que “A definição acima também pode ser expressa assim: sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno.[...] sublime, é o que somente pelo fato de poder também pensá-lo prova uma faculdade do ânimo que ultrapassa todo padrão de medida dos sentidos.” (1790/2002, p.96). A outra modalidade de sublime é o sublime dinâmico, que pressupõe uma afecção pendular entre o fascínio e a repulsa, advinda de obstáculos, do poder, da força, do medo; como, por exemplo, uma tempestade. Segue uma passagem com as palavras de Kant:

A natureza, considerada no juízo estético como poder que não possui nenhuma força sobre nós, é dinamicamente-sublime. Se a natureza deve ser julgada por nós dinamicamente como sublime, então ela tem que ser representada como suscitando medo (embora inversamente nem todo objeto que suscita medo seja considerado sublime em nosso juízo estético). Pois no ajuizamento estético (sem conceito) a superioridade sobre obstáculos pode ser ajuizada somente segundo a grandeza da resistência. Ora bem, aquilo ao qual nos esforçamos por resistir é um mal e, se não consideramos nossa faculdade à altura dele, é um objeto de medo. Portanto, para a faculdade de juízo estética a natureza somente pode valer como poder, por conseguinte como dinamicamente-sublime, na medida em que ela é considerada como objeto de medo. (1790/2002, p.107).

Em suma, Kant define o juízo estético como um juízo do gosto, e o associa, especialmente, ao prazer da beleza natural. Por outro lado, sobre as especificidades da beleza artística, ela está inscrita na liberdade do gênio e na especificidade de uma beleza aderente, embora mantenha uma correlação com o juízo estético. Pois, como Gadamer explica, para Kant, na *Crítica da faculdade de Julgar*:

[...], o caso do belo artístico não é nenhum caso puro do problema estético, pois a arte é feita realmente para agradar. Ao mesmo tempo, uma obra de arte sempre está presente de maneira intelectual, ou seja: em termos potenciais, há constantemente um momento conceptualizante na obra de arte. Por isso, é o conceito de gênio – e não a “livre beleza” do ornamento – que forma a base propriamente dita da teoria kantiana de arte. (1967/2010, p.16).

Não obstante, se esta conaturalidade entre arte e liberdade em Kant tenha, em certa medida, se espreado até os dias de hoje, ressalta-se, por outro lado, que o entendimento da

natureza do juízo do gosto e suas correlações intrínsecas com o sentimento de prazer do belo, enquanto juízo estético – sensível por excelência, excluindo, em parte um juízo da beleza artística especificamente, enquanto é beleza aderente e é arte do gênio, está longe de ser unânime. Sobretudo, quando se associa o juízo estético ou do gosto a uma possível crítica da obra de arte, as reflexões proferidas por Kant configuram-se, na maioria das vezes, como uma voz dissonante no decurso da história das preleções especificamente sobre arte.

### 3.1.2. *Outras abordagens acerca do belo e do juízo estético*

Embora Kant figure como se não a principal uma das principais vozes que definem e fundamentam o problema dos juízos estéticos e dos sentimentos estéticos, ainda no próprio século XVIII aponta-se para as preleções de autores ingleses, como também pode-se assinalar importantes distinções entre as preleções de Kant com os escritos de Platão e Aristóteles. Pois, se por um lado, Kant atribui ao juízo do gosto, um juízo do belo que necessariamente tem um caráter não cognitivo, universal e sem finalidade, por outro lado, Platão e Aristóteles irão no sentido oposto, atribuindo ao belo, qualidades identificáveis e associáveis tanto com finalidades e funções específicas, como também indicarão o relativismo do juízo do belo. Platão discorre acerca do belo [*kalon*] em muito diálogos, por exemplo, no *Banquete* [*Symposium*], *Filebo* e no *Fedro*, nos quais recorrentemente a beleza aparece correlacionada ora ao amor [*eros* e *ágape*], ora à virtude [*areté*], por vezes à verdade [*alétheia*] ou mesmo ao bem [*agathos*]. (GADAMER, 1978/2009, p.116ss; 1974/2010<sup>86</sup>, p.155ss).

Todavia, no que concerna a beleza especificamente nas artes, um dos principais textos de Platão que tratam do problema do Belo é o *Hípias Maior*. Embora, assim como em Kant, a discussão no âmbito do diálogo não é circunscrita ao belo artístico, tampouco é uma questão colocada na ceara exclusiva da arte. No diálogo, Sócrates indaga não o que é belo [*ti esti kalon*] mas o que é o belo [*hosti esti to kalon*] (286 d-e) no sentido amplo do conceito, correlacionando-o, como em outros diálogos, com o bem e com a verdade. Todavia, uma passagem que interessa ao escopo desta pesquisa neste texto de Platão é a ideia de juízo do belo, que enquanto predicado particular, é relativo. Diz ele que:

Sócrates – Agora escuta, pois tenho certeza de que, depois disso, ele perguntaria: E a raça das virgens, comparada com a dos deuses, não estará nas

---

<sup>86</sup> O ensaio *A atualidade do Belo* [*Die Aktualität des Schönen*], de 1974, foi publicado no Brasil num libretto pela editora Tempo Brasileiro em 1985. E novamente em 2010, com outra tradução, pela editora Martins Fontes, na compilação de diversos textos do autor sobre arte, escritos e publicados de 1943 a 1990, intitulada *Hermenêutica da obra de arte*.

mesmas condições das painéis em confronto com as virgens? A mais bela virgem não parecerá feia? [...] Hípias – Quem poderia sustentar o contrário, Sócrates? (*Hípias Maior*, 289 b.).

Em outro trecho, Sócrates discorre sobre a relação do bem com a adequação com a finalidade do objeto, nas palavras de Platão:

Hípias – Não é difícil. Dir-lhe-íamos que Fídias<sup>87</sup> acertou, pois o marfim, segundo penso, também é belo. Sócrates – Por que motivo, então, voltaria a perguntar, não fez de marfim a parte mediana dos olhos, porém de pedra, e escolheu para isso, aliás, uma pedra muito parecida com o marfim? Uma bela pedra não será bela? – Admitiremos isso, Hípias? Hípias – Admitiremos, desde que haja indicação para o seu emprego. Sócrates – E quando não houver indicação, será feia? Concordaremos, ou não? Hípias – Sim, não havendo indicação, é feia. 290 d: Sócrates – Sendo assim, varão sábio, voltaria a falar, o marfim e o ouro deixam belas as coisas, sempre que houver indicação, como as deixam feias no caso contrário. – Negaremos ou afirmaremos que ele tem razão? Hípias – Afirmaremos que o que convém a cada coisa é o que as deixa belas. (*Hípias Maior*, 290 c - d).

Um aspecto de concordância entre Platão e Kant é o entendimento de que o belo agrada e gera prazer. Segue um trecho do Diálogo:

Sócrates — Porém, dada a minha sede de saber, acho que não aguentarei essa demora. Tanto mais, que me parece ter encontrada uma boa saída. Escute aqui: se denominássemos belo o que nos proporciona prazer, isto é, não toda espécie de prazer, mas apenas os que alcançamos pela vista e pelo ouvido, de que modo poderíamos nos defender? É fora de dúvida, Hípias, que os belos homens, as coisas variegadas, os trabalhos de pintura e de escultura nos são agradáveis à vista, quando belos, como também se dá com os belos sons, a música em todas as suas manifestações, os discursos e a poesia: de modo que se respondêssemos àquele sujeito impertinente: O belo, caro amigo, é e que nos deleite por meio da vista e do ouvido, não te parece que poríamos fim ao seu atrevimento? (PLATÃO, *Hípias Maior*, 298 a)

---

<sup>87</sup> Escultor ateniense, viveu entre 490 e 430 a.C., é atribuído a ele o conjunto escultórico do Parthenon, foi nomeado por Péricles como escultor e arquiteto chefe do grande ícone artístico da Atenas clássica. Suas mais famosas criações eram duas estátuas criselefantinas (i.e., de ouro e marfim): uma da deusa Atená, em Atenas, e outra do deus Zeus, em Olímpia. Diz Plínio, o Velho, em *História Natural*, livro XXXVI, cap. 4: “Entre todas as nações que a fama do Júpiter olímpico alcançou, Phidias é visto, sem sombra de dúvida, como o mais famoso dos artistas: mas para permitir que aqueles que nunca viram suas obras, saibam quão merecidamente ele é estimado, nós aproveitamos esta oportunidade para adicionar algumas pequenas provas do gênio que ele exibiu. Ao fazer isso, não apelaremos para a beleza de seu Júpiter olímpico, nem para as vastas proporções de sua minerva ateniense, de seis e vinte côvados de altura, e composta de marfim e ouro; mas é ao escudo desta última estátua que devemos chamar a atenção; sobre a face convexa de que ele perseguiu um combate das amazonas, enquanto, no lado côncavo dele, ele representou a batalha entre os deuses e os gigantes.” (tradução nossa do inglês, disponível em: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:abo:phi,0978,001:36:4>, acesso: 10, abril 2018.)

Assim como no *Hípias Maior*, no *Górgias*, Platão também infere que o belo também tem íntima relação com o útil e com o agradável (*Hípias Maior*, 303 e 304; *Górgias*, 474e), segue outro trecho de *Górgias*, no qual Platão discorre sobre a relação entre beleza e utilidade:

Sócrates - Se procurares com empenho, acharás o que dizer. Consideremos calmamente se algum dos que mencionamos há pouco se encontrava nessas condições. Não é verdade que o homem correto só tem em mira o bem quando discursa, sem nunca falar ao acaso, mas com determinado fim? Comporta -se como os demais artesãos, que, sem perderem de vista o próprio trabalho, nunca reúnem por acaso o material de que se servem, mas sempre com a intenção de imprimir uma forma particular em tudo o que manipulam. É o que poderás ver nos pintores, nos arquitetos, nos construtores de navios e em qualquer outro trabalhador que entenderes, pois coloca no lugar preciso a peça de que lança mão e a obriga a justar-se e a ficar em harmonia com as mais próximas, até compor um todo bem feito e equilibrado. Isso se observa com todos os artesãos, particularmente com aqueles a quem há pouco nos referimos e que tratam do corpo. Aceitamos que é assim mesmo, ou não? (*Górgias*, 503e -504 a.).

Esta importante correlação entre harmonia e beleza, que teria também implicações com o bem e a verdade, presente no pensamento grego, e não se encontra apenas nos textos de Platão. Acerca do belo na arte, Aristóteles discorre que:

[...] Além disto, o belo - ser vivente ou o que quer que se componha de partes - não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza que não seja qualquer. Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e, portanto, um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo. (porque faltaria a visão do conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios.) (*Poética*, VII, 1450b 34 – 1451a 1-6).

Esta passagem da *Poética* expõe uma definição de beleza - enquanto equilíbrio, harmonia, e simetria, em conformidade das partes com o todo, - que embora sejam aqui proferidas por Aristóteles, não são exclusivas dele, pois perpassam as várias preleções sobre arte na Grécia e na Roma Antigas (e.g.: Policleto<sup>88</sup> e Vitruvius<sup>89</sup>). E tornaram-se paradigma da chamada ‘beleza

<sup>88</sup> Policleto [*Polykleitos*] foi escultor grego de Argos, ativo em cerca entre 460 e 410 a.C. É atribuído a ele um tratado intitulado *Cânone* [*Kanon*], que em grego significa ‘regra’, e que versa, destacadamente, sobre as proporções do corpo humano para fins da produção artística, tendo como foco a beleza ideal.

<sup>89</sup> Marcus Vitruvius Pollio foi autor e arquiteto romano que viveu no século I a. C. Escreveu o tratado *De Arquitetura*, em 10 volumes, em cerca de 27 a.C. O livro discorre sobre a arquitetura grega e romana e é referenciado como uma das principais fontes primárias sobre a arte grega e romana. Leonardo Da Vinci, no século XVI, transcreve as referências de medidas sobre a figura humana ideal descritas no tratado do autor romano e elabora um célebre desenho, conhecido como o *Homem Vitruviano*. (DA VINCI, 2007, pp.42-43).

clássica' para além da Antiguidade, na medida em que a ideia de beleza como ideal de harmonia, simetria e equilíbrio descrito na *Poética* subjaz as teorias da arte tanto renascentistas (e.g. Alberti, Vasari e Leonardo da Vinci) como as neoclássicas (e.g. Winckelmann).<sup>90</sup>

Antes mesmo de Kant escrever sua terceira crítica sobre o gosto e o belo, discorreram acerca do gosto, associando-o aos estudos do belo e do estético outros autores, com destaque para os britânicos que incluem inúmeros autores. Quando associadas às reflexões sobre arte, dois autores se destacam, a saber, David Hume (1711-1776) e Edmund Burke (1719-1797). Eles são dois dos principais teorizadores sobre o problema do gosto que o relacionam à recepção e impressão das obras de arte no século XVIII, suas publicações, em meados do século na Inglaterra, tiveram forte repercussão e consolidaram profícuo ambiente de reflexão, em sintonia com o também frutífero ambiente alemão propiciado pelas investigações do estético e do artístico inauguradas por Baumgarten e Winckelmann, seguidas por Kant.

É notória a influência do tratado de Burke no pensamento de Kant, com destaque para a formulação do conceito de sublime formulado pelo filósofo alemão, pois Kant cita diretamente Burke e o credita como sendo “o autor mais importante nesta espécie de abordagem” (sobre o sublime) (KANT, 1790/2002, p.123). Décadas antes de Kant, em 1757, Burke publicou *Uma investigação sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. O ensaio teve boa aceitação e também gerou inúmeras indagações, o que propiciou que Burke respondesse às críticas e ampliasse o texto da primeira edição, e incluindo justamente uma *Introdução ao gosto*, em 1759.

Diferente de Kant, Burke entende que a ideia de gosto é correlata exclusivamente às impressões diante das obras de arte, o que faz com que seus escritos tenham uma ressonância grande acerca das idiosincrasias da fruição da arte em particular, e por conseguinte, acerca da recepção e análise das obras arte propriamente ditas. Burke entende por: “[...]gosto nada além daquela faculdade, ou daquelas faculdades do espírito que são afetadas pelas obras de imaginação<sup>91</sup> e das belas-artes, ou que as julgam.” (1759/2013 p.29, grifo do autor). Sua hipótese inicial subjaz na indagação se seria possível haver um padrão de gosto, ou o gosto seria tão diversificado que seria apenas possível pensá-lo num sentido vago (Ibidem, p.29 -30).

Na esteira da correlação entre imaginação e gosto, Burke conclui que o gosto seria o mesmo para todos os homens no que diz respeito à imaginação, todavia, ele faz uma ressalva no que diz respeito à sensibilidade e à acuidade da observação, discorre ele que:

---

<sup>90</sup> Sobre o ideal de beleza clássica, ver mais em SOUZA DANTAS, 2016.

<sup>91</sup> Em Burke, imaginação carrega a ideia de fantasia enquanto faculdade criativa, que propicia novas associações de sensações e ideias rumo ao novo. (BURKE, 1759/2012, p.34).

[...] no que diz respeito à imaginação, o princípio do gosto é o mesmo para todos os homens: não há diferença nem quanto a maneira como são afetados, nem quanto a origem da impressão; contudo, no que tange ao grau, existe uma diferença que provém de duas causas, principalmente: de uma sensibilidade inata maior ou de uma observação mais atenta e prolongada. (BURKE, 1759/2013, p.38).

Ressalta-se, portanto, que a teoria do gosto de Burke abrange três aspectos distintos do juízo do gosto igualmente presentes na *experiência estético-artística*, a saber: imaginação (criatividade), sensibilidade e percepção (observação). Outro aspecto que Burke nota é o jogo entre imaginação e percepção no que diz respeito às qualidades sensíveis dos objetos, que seria concernente: “[...] às paixões quando são representadas, porque mediante a força da simpatia, são sentidas por todos os homens sem o auxílio do raciocínio.” (Ibidem, p.39). Logo, Burke também considera que há uma espécie de momento pré cognitivo ou não cognitivo no processo de recepção da arte, associado a uma dada afecção, motivadas pelas paixões (amor, pesar, raiva, alegria).

Um ponto de discordância entre Burke e Kant pode ser visto na passagem a seguir, onde Burke discorre das intercorrências e influências externa que o juízo do gosto pode sofrer, diz ele que:

[...] como muitas obras da imaginação não se limitam a representação dos objetos sensíveis, nem a mover paixões, e sim estenderam-se até os costumes, as índole, as ações e os desígnios dos homens, as suas relações, as suas virtudes e seus vícios foram trazidos para a esfera do juízo, que é aperfeiçoado pela atenção e pelo hábito de raciocinar. Todas essas coisas constituem parte bastante considerável daquelas que são consideradas objeto do gosto, [...] (1759/2013, p.40).

Nesta esteira, Burke sustenta, que, segundo ele, em concordância com Horácio<sup>92</sup> de que o gosto:

[...] não é senão um juízo mais aperfeiçoado. [...] Não é uma ideia simples, mas sim algo composto em parte de uma percepção dos prazeres primários dos sentidos e dos prazeres secundários da imaginação, e em parte dos vereditos da faculdade do juízo, no que concerne às várias relações dessas duas espécies de prazeres e no que diz respeito às paixões humanas, aos costumes a às ações dos homens. São esses os elementos constituintes do gosto, e o fundamento de todos eles é o mesmo no espírito humano, pois, como os sentidos são a grande fonte de nossas ideias, por conseguinte de nossos prazeres, quando eles não são vagos e arbitrários, a base inteira do gosto é

---

<sup>92</sup> Aqui, Burke está se referindo à *Arte Poética [Ars Poetica]* de Horácio: “Quintus Horatius Flaccus, ou apenas Horácio (65-8 a.C.), foi um escritor latino, do século I a.C., que, junto com Virgílio e Ovídio, tem seu nome ligado à fase clássica ou áurea da literatura latina.” (SÁ RABELLO, 2014, p.259).

comum a todos os homens e, portanto, existe um fundamento sólido para um raciocínio sobre essas questões. (BURKE, 1759/2013, p.40).

Burke constrói, portanto, a argumentação necessária para justificar a ideia de que pode haver um padrão do gosto, na medida em que haja uma conciliação entre sentimento, imaginação e juízo, oriunda de um processo de acuidade na observação. Não obstante ele admita que haja variação, e esta variação gera o ‘mau gosto’, ideia difundida largamente a partir desse momento histórico. Nas palavras dele:

[...] a sensibilidade e o juízo, que são as qualidades componentes do que se costuma chamar de gosto, variam muitíssimo de pessoa para pessoa. Da ausência da primeira dessas qualidades provém a falta de gosto; a debilidade da segunda resulta no gosto equivocado ou mau. [...] O mau gosto provém de um defeito do juízo. (Ibidem, p.41).

Ora, a ideia do mau gosto, associada à ignorância, ao preconceito e à precipitação de juízo, fundamenta igualmente o bom gosto, que segundo Burke seria: “A justeza do julgamento nas artes, que se pode denominar por bom gosto, repousa em grande parte na sensibilidade, [...]”. Ora, a ideia de juízo justo, e associado à sensibilidade, concatenada, por sua vez, à imaginação serão umas das bases para a formação da crítica especializada a arte, e da própria justificativa de sua validade e necessidade. Formando assim, o lugar comum de que o gosto, no que diz respeito à capacidade de fruição da arte, se cultiva e se ensina, na medida em que se instrui para o ‘bom gosto’. Logo, para se atribuir um juízo à obra de arte, mesmo que este juízo seja simplesmente atribuir-lhe beleza é preciso adquirir o ‘bom gosto’, nas palavras de Burke: “Sabe-se que o gosto (seja ele qual for) é aperfeiçoado exatamente do mesmo modo que o nosso juízo, pela ampliação de nosso conhecimento, por uma observação atenta do nosso objeto e pela prática constante.” (BURKE, 1759/2013, p.44).

Ainda, salienta-se que, embora haja muitas discordâncias entre Kant e Burke, o entendimento de conexão inerente entre arte e beleza é compartilhado por eles, como pela maioria dos autores do século XVIII, não só no contexto alemão, que beberam diretamente da fonte de Baumgarten, como Kant e Schelling, além de outros pensadores do idealismo e romantismo alemão como Goethe; mas também de autores ingleses, ajudando a construir uma tradição de pensamento nos campos da Filosofia e da Arte que une arte e beleza que ainda em parte se perpetua, embora não sem inúmeras ressalvas, de artistas e críticos que vão nomeadamente se colocar se não contra esta suposta simbiose arte-beleza, relativizá-la, especialmente, a partir do Romantismo (ECO, 2004; LICHTENSTEIN, 2004c).

Após a introdução ao gosto, Burke parte para a investigação do sublime e do belo, por meio da busca pelo “o que causa em nós os sentimentos do sublime e do belo, da mesma maneira como tecei considerações acerca dos próprios sentimentos.” (Ibidem, p.79-80). Nesta esteira segue uma passagem acerca da beleza proferidas por Burke: “Por beleza entendo aquelas qualidades dos corpos em virtude das quais eles despertam amor ou alguma paixão semelhante. Limito essa definição às qualidades puramente sensíveis das coisas[...]” (BURKE, 1759/2013, p.120).

Ademais, segue uma passagem com uma definição de sublime, proferida por Burke, por meio da qual evidencia mais uma vez o papel das paixões nos âmbitos da arte e do gosto, no sentido de emoção:

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de um modo análogo ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. (BURKE, 1759/2013, p.59, grifo do autor).

Todavia, o terrível do sublime não é simples: o sublime é o âmbito em que as ideias de dor e emoção se localizam paradoxalmente entre o grandioso e a infinitude; o assombro e a admiração; o terrível e o venerável; o horror e a atração; o medo e a curiosidade; entre a dor e o prazer, pares absorvidos pelo invólucro de paixão e emoção:

As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas, quando temos uma ideia de dor e de perigo, sem que a elas estejamos realmente expostos; não chamei esse deleite de prazer, porque ele nasce da dor e porque é muito diferente de uma ideia de prazer positivo. Chamo de *sublime* tudo que incita esse deleite. (BURKE, 1759/2013, p.72, grifo do autor).

Outra passagem esclarecedora de Burke acerca de sua definição de sublime, diz ele que: “[...] a origem do poder do sublime, que longe de resultar de nossos raciocínios, antecede-os e nos arrebatam com força irreversível. O assombro, como disse, é o efeito do sublime em seu mais lato grau; os efeitos secundários são a admiração, a reverência e o respeito.” (Ibidem, p.81).

Sobre as causas do sublime, Burke enumera detalhadamente inúmeras, desde ideias gerais, até exemplos de obras de arte e de objetos naturais que poderiam suscitar o sentimento do sublime, segue um trecho que exemplifica sua acuidade em passar revista sobre as especificidades deste sentimento, nas palavras dele: “Uma outra fonte do sublime é a infinitude, que poderia pertencer mais exatamente à causa anteriormente mencionada. A infinitude tem

uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível sublime.” (BURKE, 1759/2013, p.97). Decorre da ideia do infinitesimal, por exemplo, também o maravilhamento diante da magnificência do céu estrelado e as estrelas: “A *magnificência* é igualmente uma outra fonte do sublime. Uma grande profusão de coisas esplêndidas e preciosas em si mesmas é *magnífica*.” (Ibidem, p.103, grifos do autor).

Burke elenca várias especificidades desse jogo do deleite da dor e do medo, diz ele que as ideias de vastidão e magnitude, relacionadas tanto as grandes dimensões, como a ideia de infinito podem ser causas deste sentimento, assim como seu oposto, a ideia de infinitesimal entendida como a máxima pequenez também (Ibidem, p.97). Outros aspectos que estariam igualmente relacionados ao sublime são as ideias ligadas a noção de privação: “Todas as privações em geral são grandiosas, porque são todas terríveis: *vazio, trevas, solidão e silêncio*.” (Ibidem, p.96, grifos do autor).

Por outro lado, um ponto importante do conceito de sublime em Burke que é resgatado das ideias gregas e romanas, é o sentido de espanto e de surpresa associado ao sentimento das paixões ou do *páthos*<sup>93</sup>, que seria um componente essencial do sublime, no anseio da paixão irracional, descontrolada, entre repulsa e atração ao desconhecido e ao temido, mas admirado ou desejado. Sobre a ideia de venerabilidade admirabilidade e reverência ao temido, Burke discorre que:

Várias línguas prestam um testemunho convincente da afinidade dessas ideias. [...] Os romanos usavam o verbo *stupeo*, um termo que designa enfaticamente o estado de um espírito tomado de espanto, para exprimir o efeito tanto de um simples medo, quanto de assombro; a palavra *attonitus*<sup>94</sup> (atingido pelo raio) expressa também a afinidade entre essas ideias; e não apontam o francês *étonnement*<sup>95</sup> e o inglês *astonishment*<sup>96</sup> e *amazement*<sup>97</sup>, de modo igualmente claro as emoções afins que acompanham o medo e a admiração? (Ibidem, p.82, grifos do autor).

A correlação entre o sublime e o choque, no sentido de espanto e maravilhamento, acompanhado pelo descontrole passional das paixões, foi um dos aspectos que Burke trouxe de

<sup>93</sup> Várzeas explica que em Longino: “Por seu lado, *páthos*, de largo uso na tradição retórica, não é, como em Aristóteles, um meio de persuasão, juntamente com *ethos* e *logos*. Em Longino é uma forma poderosa de produzir no ouvinte o assombro e o êxtase; mas, sendo uma fonte de sublime, não é um elemento obrigatório, pois muitas coisas sublimes se produzem sem emoção.” (In: LONGINO, 2013, p.19).

<sup>94</sup> Atônito, surpreendente.

<sup>95</sup> Estonteado, assombrado, admirado.

<sup>96</sup> Assombro, atônico, espantoso.

<sup>97</sup> Estupefação, surpresa, espanto.

suas leituras do autor latino Longino<sup>98</sup>. Consta que teria sido ele, de fato, o responsável por cunhar no termo sublime para o âmbito da arte.

*Páthos*, do grego tem dois sentidos, um diz respeito a ideia de paixão descontrolada, movida por força, ou interna, ou divina, por isso, é muito associada à loucura e ao delírio [*manía*], e o outro está associado a ideia de sofrimento, dado por um sentimento intenso, posto que a própria raiz da palavra grega, “*path*” significa sofrer (GOBRY, 2007, p.109).

Contudo, no sentido de paixão, como um tipo de amor intenso e avassalador, carrega um aspecto positivo, na medida em que seria uma *manía* [μανία] por dádiva divina daquele furor maníaco associa ao deus Eros (PLATÃO, *Fedro*, 244 a). Juntamente com a embriaguez mística dada por Dioniso, o sopro profético e oracular dado por Apolo, o enthousiasmós e o *ékstasis* poético, dado pelas Musas, o *páthos* acarretado por Eros e Afrodite (deuses do amor e da beleza), configura como um dos quatro delírios que são dádivas divinas. (PLATÃO, *Fedro*, 265). Sendo assim, há uma íntima correlação entre inspiração artístico-poética e a emoção gerada pelo *páthos* movido pelo amor e pela beleza.

Nesta esteira, embora Aristóteles também utilize *páthos* no sentido simples de sofrimento (*Poética*, 1451b; 1552b), ele associa o *páthos* como aquela paixão/afecção que será sofrida<sup>99</sup>. Contudo, por outro lado, o *páthos* opera enquanto estopim para a purificação da alma – levada a cabo pela catarse - na arte poética, processo esse intimamente relacionado ao assombro. Mediante a compaixão e temor que levam a cabo a catarse (purificação) das afecções/paixões, [no grego: *pathemáton kátharsis*], que por meio do assombro geram o *phármakon* (remédio/veneno) (BRANDÃO in: ARISTÓTELES, 2018, p. 15ss):

Uma vez que a mimese tem por finalidade não apenas a ação conduzida a seu termo, mas também os acontecimentos que suscitam o pavor/terror [*phobos*] e a compaixão/piedade [*éleos*] e que tais emoções, uma após a outra, se realizam, sobretudo, contra nossa expectativa [*parà tèn dóxan*], segue-se que os enredos desse tipo são necessariamente mais belos, de fato, o

<sup>98</sup> Também conhecido como Pseudo-Longino. “Data do séc. X o mais antigo códice com o tratado *Do Sublime*. Durante muito tempo atribuído a Cássio Longino (séc. III), o opúsculo é hoje geralmente considerado obra do séc. I, escrita por um anônimo ou por um Dionísio Longino do qual muito pouco se sabe. Ignorado, ao que parece, na Antiguidade e na Idade Média, só em 1554, em Basileia e pela mão de Francesco Robortello, veio o texto a conhecer a sua *editio princeps*, tendo sido depois sucessivamente editado e traduzido, primeiro para latim e, posteriormente, para várias línguas europeias, a começar pela célebre versão francesa de Boileau que, na Europa Ilustrada, se tornou a principal via de acesso ao tratado. Na linha de uma visão da arte retórica mais próxima do que entendemos por crítica literária, o Peri Hypsous afasta-se da abordagem estilística consagrada nos tratados de Retórica para definir o Sublime como uma qualidade dos discursos que suscita nos ouvintes e leitores não tanto a persuasão quanto o assombro e o êxtase. Ora é precisamente esta ideia de assombro e estremecimento suscitados pela linguagem literária que há de inspirar as obras de Burke (*A Philosophical Enquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, 1757) e de Kant, entrando, assim, definitivamente o *Do Sublime* na história da Estética ocidental.” (VÁRZEAS in: LONGINO, 2013).

<sup>99</sup>Ver mais em N.T. de BINI, in: ARISTÓTELES, p.58.

assombro/maravilhoso/espantoso<sup>100</sup> terá efeito nesse caso [...].  
(ARISTÓTELES, *Poética*, 1452 a 5).<sup>101</sup>

Logo, pode-se inferir que o sublime em Longino se encontra justamente nessa interseção, herdada pelos gregos. Consta que no século XVII circulava na Inglaterra o antigo tratado do século primeiro, atribuído à Pseudo-Longino (ECO, 2004, p.278). Nas palavras de Longino, diz ele acerca do sublime, enquanto sentimento de choque que:

Pois não é a persuasão, mas ao êxtase que a natureza sublime conduz os ouvintes. Seguramente por toda parte, acompanhado do choque, o maravilhoso sempre supera aquele que visa a persuadir e a agradar; já que o ser persuadido, na maior parte do tempo, depende de nós, enquanto aquilo de que falamos aqui, trazendo um domínio e uma força irresistíveis, coloca-se bem acima do ouvinte. (séc. I/1996, p.44).

Longino entende, portanto, que sublime é o sentimento suscitado pelas grandes e nobres paixões, provocado, por exemplo, pelos poemas homéricos e tragédias gregas.

Nesta esteira Burke cita Longino, ao proferir que: “Longino observou a respeito daquela exaltação e sentimento de grandeza interior que sempre se apodera do leitor de tais passagens sublimes nos poetas e oradores; é o que todo homem deve ter sentido interiormente em tais momentos.” (BURKE, 1759/2013, p.71-72). Sendo assim, o sublime, decorrente destas obras de arte, estaria associado ao processo da *poiesis* no sentido de entusiasmo e êxtase, nas acepções de delírio poético passional que toma o artista nos atos de criação ou de execução, tal como descrito no *Íon* e no *Fedro* de Platão, pois a música, por exemplo, da flauta, pode produzir paixões nos ouvintes, tornando-os loucos e possuídos pelo delírio dos coribantes (LONGINO, séc. I/1996, p.99).

Eis o princípio da ideia de *páthos*, enquanto paixão emotiva e entusiástica, configurado como um dos elementos fundantes do conceito de sublime em Longino. Diz ele que: “Ora, o *páthos* participa do sublime, a mesma medida que o *ethos* participa do prazeroso.”<sup>102</sup>

<sup>100100</sup> Cada uma das traduções consultadas, a saber, respectivamente, Pinheiro, 2015; Mattoso e Campos, 2018, e Bini, 2011, traduziram o termo em grego *thaumaston* [θαυμαστόν] de três diferentes formas, o que mostra a polissemia do sentido das ideias, na medida em que abarca do positivo maravilhamento ao quase negativo assombro. Por outro lado, Na *Metafísica*, Aristóteles usa o verbo *Thamazein* [θαυμάζειν] admirar, espantar, no contexto do movimento de admiração, perplexidade e espanto do filósofo rumo ao conhecimento “*De fato, os homens começam a filosofar, por causa da admiração na medida em que inicialmente, ficaram perplexos diante das dificuldades mais simples; [...]*” (*Metafísica*, 982b 10-15, tradução de Reale/ Perine, 2002)

<sup>101</sup> Tradução de Paulo Pinheiro, 2015. Sobre os termos chaves do texto, ver comentário da tradução p.101 e p.103, também a introdução à tradução. (PINHEIRO in: ARISTÓTELES, 2015, pp.7-20).

<sup>102</sup> “O autor evoca uma distinção já antiga entre *páthos* e *ethos*, usada no âmbito da retórica e da crítica literária. Aristóteles (*Poética* 1459b) usa os mesmos conceitos para distinguir a *Ilíada* e a *Odisseia*; Dionísio de Halicarnasso

(LONGINO, séc. I/1996, p.86). Enquanto paixão incontrollável o *páthos* é partilhável por todos, por isso, o sentimento do sublime em Longino é geral, diz ele que:

Em suma, eis a regra: é seguramente e verdadeiramente sublime o que agrada sempre e a todos. Quando, entre pessoas que 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. (séc. I/1996, p.52).

Dito da generalidade do sublime no que diz respeito à sua recepção e impressão, Longino também entende que há uma técnica e uma regra dos “momentos do patético e da elevação” (séc. I/1996, p.45). Sendo assim, no trecho subsequente acima citado, Longino especifica o estilo que gera o sentimento de sublime, discorre ele que o sublime seria a primeira fonte que acende a “grandeza do estilo” na arte poética. Discorre Longino que como condição prévia da aptidão e da habilidade do poeta, há dois “dons constitutivos naturais”: os “pensamentos elevados” e a “paixão violenta a criadora do entusiasmo”. As outras dizem respeito à técnica para a produção da obra, que são as figuras de palavras e a expressão de nobreza, composição digna e elevada, e quanto ao conteúdo, não pode faltar a paixão. (LONGINO, séc. I/1996, p.52-53).

Por outro lado, aludimos que em outros termos, a ideia que subjaz na definição de sublime, tanto por Burke como em Longino, se encontra embrionária na fundamentação do conceito de *catarse*<sup>103</sup> na *Poética* de Aristóteles, nas palavras do estagirita: “A mais bela tragédia, conforme as regras da arte, é, portanto, a que for composta do modo indicado. [...] O terror e a piedade podem surgir por efeito do espetáculo cênico, mas também podem derivar da íntima conexão dos atos, e este é o procedimento preferível e o mais digno do poeta.” (*Poética* 1453 a 22, 1453b). Sendo assim, é lícito estabelecer uma correlação entre o sublime e o trágico, pois ambos se baseiam na ideia paradoxal entre medo e piedade.

Ademais, além de Kant e Burke, outro autor que discorre acerca do gosto e do sentimento de beleza é Hume. Ele publicou vários ensaios sobre diversos assuntos, dentre eles, o ensaio *O*

---

(Demóstenes 8) liga-os a específicos estilos oratórios; e Quintiliano (6. 2.20) associa *páthos* (ou, à latina, *affectum*) à tragédia e *ethos* à comédia. Mas para Longino, o *ethos*, enquanto marca de descrições literárias mais realistas, mais próximas da experiência do quotidiano, implica ausência de emoções intensas e, por que conduz a um certo relaxamento, é contrário ao sublime. Daí a preferência do autor pelo *páthos* e a sua associação a situações extremas e àquilo que ultrapassa a medida humana. Para uma análise mais aprofundada do uso destes conceitos na tradição retórica e literária desde Aristóteles, vide Gill (1984).” (VÁRZEAS in: LONGINO, 2013, nota 76, pp.53-54).

<sup>103</sup> Ver também: capítulo 1, p.103.

*padrão do Gosto* [*On taste*] em 1757<sup>104</sup>. Consta ainda que Burke não só teve acesso ao ensaio de Hume sobre o gosto, como pode-se inferir que de alguma forma os dois textos dialogam, tanto em concordâncias, como em dissonâncias, o que possibilitou um fértil debate sobre o assunto apenas algumas décadas antes de publicação da *Crítica da Faculdade do Juízo* [*Kritik der Urteilskraft*], por Kant, em 1790. (Cf. ABREU in: BURKE, 1759/2013, pp.15-17; ECO, 2004, p.290 ss.). Segue, portanto, um trecho de Hume, em que discorre acerca do problema do gosto e da beleza, ao ensinar o que segue:

A beleza não é uma qualidade das próprias coisas; existe apenas no espírito que as contempla e cada um percebe uma Beleza diversa. Pode até ser de uma pessoa encontrar deformidade onde uma pessoa vê apenas Beleza; e cada um deveria se satisfazer com seu sentimento sem pretender regular o dos outros. Procurar estabelecer uma beleza real, ou uma deformidade real, é uma busca tão infrutífera como procurar estabelecer o que é realmente doce ou amargo. Conforme a disposição dos órgãos do corpo, o mesmo objeto pode ser doce como amargo, e tem razão o provérbio que se reconhece que o gosto não se discute. É muito natural e até mesmo necessário estender este axioma ao gosto mental, além do gosto corpóreo; assim o senso comum, que tão frequentemente diverge da filosofia, sobretudo da filosofia cética, ao menos num caso concorda com ela ao proferir idêntica decisão. (HUME, 1757/1992, p.262).

Logo, verifica-se que Hume relativiza completamente o juízo de gosto, e a própria noção de um possível juízo de beleza, de natureza geral. Em vista disto, Michele (In: ECO (org.), 2004, p.244) esclarece que por meio de seus escritos, Hume tornou-se voz ressoante para a reivindicação da libertação das amarras das regras do gosto, estabelecidas para arte, e reivindicadas pelos artistas da época dele, com destaque para aqueles em consonância com a chamada escola romântica. Vale lembrar que os padrões e regras prévios, ditos clássicos, foram estabelecidos a partir da influência das artes renascentista e da Grécia e Roma Antigas, que foram paulatinamente estabelecidos pelas Academias de Arte, a partir do século XVI na Itália; tendo se espreado até a França, Alemanha e Inglaterra com as fundações das Academias Reais de Arte ou de Belas Artes, durante o século XVII (PEVSLER, 2005).

É no ambiente da origem da crítica de arte envolvida com a crítica do gosto que Hume problematiza o caráter geral do gosto, na medida em que o gosto está associado ao sentimento, que é singular e autônomo, não podendo, portanto, gerar uma regra geral, apenas particular e pessoal. Nas palavras dele:

---

<sup>104</sup> Este ensaio foi publicado na edição dos pensadores no conjunto intitulado por *Ensaio morais, políticos e literários*, com tradução de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora D'Oliveira, 1992.

É natural que procuremos encontrar um *padrão do gosto*, uma regra capaz de conciliar as diversas opiniões dos homens, pelo menos uma decisão reconhecida, aprovando uma opinião, condenando a outra. Há uma espécie de filosofia que impele toda esperança de sucesso nessa tentativa, concluindo pela impossibilidade de se vir a atingir jamais qualquer padrão do gosto. Diz ela que há uma diferença muito grande entre o julgamento e o sentimento. O sentimento está sempre certo porque o sentimento não tem outro referente senão ele mesmo, é sempre real quando alguém tem consciência dele. (HUME, 1957/1992, p.262, grifos do autor).

Sendo assim, Hume estabelece que o apreciador da obra de arte precisa estar em consonância com uma abertura para a observação cuidadosa de determinada beleza, que necessita de um exame recorrente em conjunto com a contemplação, diz ele que:

Da primeira vez que qualquer espécie de objeto que qualquer espécie de objeto se apresenta ao olhar e à imaginação, o sentimento que provoca é obscuro e confuso, e o espírito se sente em grande medida incapaz de pronunciar-se quanto a seus méritos e defeitos. O gosto não consegue perceber as várias excelências do objeto, e muito menos consegue distinguir o caráter particular de cada excelência e determinar sua qualidade e seu grau. O máximo é que pode esperar-se é que declara de uma maneira geral que o conjunto é belo ou disforme, [...]. Mas se deixarem adquirir experiência desses objetos seu sentimento se tornará mais exato e sutil. (HUME, 1957/1992, pp. 265-266).

Este trecho evidencia o esforço de Hume para separar um juízo apreçado, feito a partir de uma impressão preliminar de um juízo perceptivo, e de um juízo feito com acuidade por um especialista, eis um dos principais argumentos para crítica da arte ainda hoje. Como por exemplo, discorre Bourriaud: “A primeira tarefa do crítico consiste em reconstruir o complexo jogo dos problemas levantados numa determinada época e em examinar as diversas respostas que lhe são dadas” (1998/2009, p.9).

Em certa medida este entendimento corrobora com a teorias de Peirce que identificam a necessidade de um repertório interpretativo mesmo para a percepção. Nesta esteira continua Hume que: “Quem nunca teve oportunidade de comparar diversos tipos de beleza indubitavelmente se encontra completamente incapacitado de dar opinião a respeito de qualquer objeto que lhe seja apresentado.” (HUME, 1957/1992, p.266).

Hume ressalta a relatividade da beleza concernente à arte, na medida em que está relacionada às diversas poéticas artísticas, que se movimentam no tempo e no espaço, em divergentes direções, constituindo, assim, uma rede de diferentes padrões de beleza. Neste sentido, Hume discorre que:

Só quem está habituado a ver, examinar e ponderar as diversas produções que foram admiradas em diferentes épocas e nações é capaz de avaliar os méritos de uma obra submetida a sua apreciação, apontando seu devido lugar entre as obras de gênio. Mas, para poder exercer plena função, o crítico deve conservar seu espírito acima de todo *preconceito*, nada levando em consideração a não ser o próprio objeto submetido. Toda obra de arte, a fim de produzir sobre o espírito o devido efeito, deve ser encarada de um determinado ponto de vista, e não pode ser plenamente apreciada por pessoas cuja situação, real ou imaginária, não seja conforme à que é exigida pela obra. (1957/1992, p.266, grifo do autor).

Nesta argumentação reside uma das principais justificativas para a necessidade da história e crítica da arte como indicadores até mesmo para uma da fruição da arte, pois subjaz uma concepção de que uma obra de arte está atrelada aos preceitos e ideais artísticos de seu contexto cultural. Sendo assim, para que haja uma plena apreciação de uma obra de arte, é preciso que o espectador se esforce no sentido de buscar as finalidades e os valores inscritos pela própria obra. Nas palavras de Hume:

[...] agrada mais o sublime, a outra a ternura, a uma terceira a ironia. Uma é extremamente sensível aos defeitos, [...]a outra é vividamente sensível às belezas. [...] O ouvido de uma pessoa está inteiramente voltado para a concisão e a energia, e outra se delicia sobretudo com a expressão copiosa, rica e harmoniosa. Uns preferem simplicidades, outros ornamentação. (1957/1992, p.269).

Embora, Hume pontue que o gosto é variado, em certa medida, sob suas preleções, em conjunto com as de Burke e muitos outros autores do século XVIII, abre-se a licitude, de um lado, para a formulação de um sistema de mediação da fruição por especialistas, mas também, por outro lado, abre-se a prerrogativa para a formulação de ideia de padrão de gosto ou bom gosto, e para o próprio cultivo do gosto.

### **3.1.3. *Das categorias dos sentimentos estéticos***

Com efeito, as preleções de Kant, mas mormente, as de Hume e Burke, sobre os juízos do gosto e estético e sobre os sentimentos estéticos, conjuntamente com outros pensadores do século XVIII, contribuíram para a ampliar a ideia dos sentimentos estéticos para além do belo, incluindo, não apenas o sublime (teorizado por Longino na Antiguidade), mas uma miríade de outros sentimentos e qualidades associados à apreciação artística e ao gosto, tal como o pitoresco, que comporiam uma rede de conceitos intermediários entre o belo e o sublime.

O sentimento estético do pitoresco, advém de um termo que remonta ao século XVI, quando na Itália, Vasari o definiu como “o que é próprio da pintura”. Na Inglaterra, em consonância com a moda paisagista que estabeleceu o chamado ‘jardim inglês’, que pretendia imitar o natural, o termo ganhou reuso, e se tornou sinônimo de ‘graça’, ‘naturalidade’, espontaneidade, e apreço ao irregular; tomando autonomia com relação aos conceitos de Belo e de Sublime, e se estabelecendo como importante parâmetro para os paisagistas ingleses. (CARCHIA; D’ANGELO, 1999, pp.279-280).

Ressalta-se ainda a importância do lugar do feio na arte, e a própria ideia de beleza na feiura, que, embora muitas vezes seja negligenciado pelo senso comum, sempre esteve presente nas reflexões e nos entendimentos específicos sobre arte. Consta que um dos primeiros pensadores a evidenciar a capacidade da arte em dar a ver beleza ou prazer por meio do feio foi Aristóteles. Numa passagem da *Poética* ele relativiza o feio do objeto em detrimento do prazer de observar a maestria da elaboração da arte (*mímesis e tékhne*):

Ao que parece, duas causas, e ambas naturais, geraram a poesia. O imitar é congênito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador, e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado. Sinal disto é o que acontece na experiência: nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres. Causa é que o aprender não só muito apraz aos filósofos, mas também, igualmente, aos demais homens, se bem que menos participem dele. Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, "este é tal". Porque, se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer outra causa da mesma espécie. (*Poética IV*, 1448 b 4-19)<sup>105</sup>

Logo, a despeito de muitas vezes se associar o feio à arte – enquanto ‘novidade’ trazida pelos vanguardas artísticas do século XX - a beleza da feiura não é uma problemática moderna, tendo em vista que se encontra em Aristóteles, e está igualmente associada aos conceitos de trágico e de catarse que, por sua vez, subsidiam o conceito de sublime. Porém, os artistas românticos, ao adotarem o sentimento de sublime como paradigma principal de um ideal artístico, evidenciaram e valorizaram o feio como um importante sentimento estético, articulando-o frequentemente ao *páthos* e ao trágico na arte. A ideia do feio ganha relevo tanto

---

<sup>105</sup> Tradução de Eudoro de Souza, 1973.

pela proposição de que há espaço para o feio na arte, sendo-lhe apropriado, quanto pela crença de que a arte transformaria o feio em belo.

Sendo assim, o alargamento e a complexificação dos chamados sentimentos estéticos oriundos de uma experiência estética específica, associados à experiência artística, teve vários desdobramentos para o entendimento e abrangência dos juízos estéticos, sobretudo a partir do final do século XIX. O movimento romântico foi o grande palco propício à esse alargamento, na medida em que, de um lado, os artistas foram amplamente influenciados pelos teorizadores supracitados, levando em conta não apenas as acepções de sublime (Longino, Burke, Kant), mas também a própria noção do caráter sensível-estético como definidor da arte (Baumgarten, Kant, Hume, Burke), associados às noções de emoção (*páthos*) e entusiasmo artístico (Longino e Burke), que juntas proporcionara a abertura rumo à noção de liberdade e imaginação artística (Hume), ou de liberdade e originalidade do gênio artístico (Kant).

Por outro lado, o movimento de ampliação do entendimento da rede de sentimentos estéticos foi acrescido pelas reflexões de outros filósofos e artistas contemporâneos e partícipes do próprio movimento romântico (e.g.: Schelling, Schopenhauer, Goethe e Baudelaire), que, cada um à luz de seu sistema filosófico e visão de arte, continuaram a especular sobre todos estes aspectos acima citados, tanto no que diz respeito à produção de arte (*poíesis*) como, atinente à recepção da arte (fruição). Sobretudo, na sedimentação da definição de contemplação artística, como exposto no segundo capítulo.

Com efeito, um exemplo de como o romantismo externalizou em arte as teorizações do sentimento do sublime pode ser visto na obra do pintor alemão romântico Gaspar David Friedrich (1774-1840), como na imagem a seguir:

**Imagem 10: Pintura romântica, em registro do sentimento do Sublime – Friedrich**



Gaspar David Friedrich, *The Grosse Gehege near Dresden*, c.1832, Óleo sobre tela. *Gemälde galerie*, Dresden.<sup>106</sup>

Outro artista romântico que incorpora a ideia de sentimento do sublime em sua obra, todavia, a partir de outros parâmetros, é o pintor inglês Joseph Mallord William Turner (1755 - 1858):

**Imagem 11: Pintura romântica, em registro do sentimento do Sublime - Turner**



Joseph Mallord William Turner *Snowstorm: Steamboat off a Harbour's Mouth*, c. 1842, óleo sobre tela, 91 x 122 cm, National Gallery, Londres<sup>107</sup>

<sup>106</sup> Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/f/friedric/index.html> Acesso em: 26, julho de 2019. Licença: © Web Gallery of Art, created by Emil Karen and Daniel Marx.

<sup>107</sup> Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/t/turner/index.html>.

Acesso em: 26, julho de 2019. Licença: © Web Gallery of Art, created by Emil Karen and Daniel Marx.

Nesta esteira, propõe-se um panorama de um rol de sentimentos estéticos, ditos primários, enquanto aqueles sentimentos recorrentes nas obras de arte, independentemente de sua filiação poética ou contexto cultural. São eles: o belo, associado a ideia de simetria e harmonia, e o feio, que seria o oposto do belo, associado desarmônico e assimétrico. O sublime, que seria um sentimento paradoxal e complexo, envolvendo do terrível enquanto maravilha. Por conseguinte, o que poderia ser enquadrado como o oposto do sublime, por ser igualmente associado ao *páthos* (emoção arrebatadora e incontrolável) seria não o feio, mas o grotesco, que ao contrário do sublime, não é contraditório na medida em que não engloba um elemento positivo (MICHELE in: ECO (org.), 2004, p.322).

Além desses dois binômios principais, sugerimos incluir, ainda, a dupla ‘pitoresco-kitsch’. O pitoresco, embora de definição variada de autor para autor, pode ser entendido como um sentimento de familiaridade e reconhecimento de algo quase belo, ligado à ideia de naturalidade e à graça, mas também muito associada à noção de algo ordinário, no sentido de comum, de senso comum. Portanto, o pitoresco está igualmente associado ao que se julga estar na moda. Por sua vez, seu oposto é o sentimento de estranhamento daquilo que estaria fora de moda (na acepção de ‘cafona’), muitas vezes por ser considerado ‘excessivo demais’, ou por ser visto como algo ‘artificial’, ou por ser considerado uma cópia ou diluição de outra obra de arte. O termo alemão *kitsch* congrega praticamente todos esses sentidos. O sentido de *kitsch* foi utilizado para descrever a noção de ‘má arte’, tendo sido também empregado como argumento para se decretar a tão decantada “morte da arte” por várias poéticas modernistas, tais como o Dadaísmo e a *Art Pop* (Cf. MICHELE In: ECO (org.), 2004, p.322). Também é identificado com o ‘gosto’ da cultura de massa - que seria estéril de originalidade e espontaneidade -, frequentemente associado ao sentido de mau gosto descrito por Burke. Acerca do *kitsch*, Gadamer discorre que:

Uma é a forma do gozo de uma qualidade dotada do caráter de algo conhecido, [...] a forma de fruição de qualidade do já conhecido. Aqui reside, segundo creio, o nascimento do *Kitsch*, da não arte.<sup>108</sup> [...] Todo *Kitsch* tem algo *desse* empenho em si com frequência muito bem-intencionado, dotado de uma enorme boa vontade e de uma pureza de propósitos, - e, no entanto, é isto que destrói a arte. Pois algo só é arte quando necessita da própria construção o produto em meio ao aprendizado do vocabulário, das formas e conteúdo, para que a comunicação realmente se realize. (1974/2010, pp.193-194, grifo do autor)

<sup>108</sup> Em outra tradução, está como antiarte. (GADAMER, 1974/ 1985, p.78)

Em outra tradução deste mesmo texto (1974/ 1985, p.78), ‘não arte’ está traduzida como ‘antiarte’. Contudo, as duas expressões, em português, guardam acepções um tanto diferentes: a ideia de não arte diz respeito a algo mais passivo, uma não arte que não necessariamente se propõe a não ser arte (simplesmente não o é); enquanto antiarte sugere o movimento de negação de caráter ativo e deliberado. O sentido de *kitsch* pode residir nas duas acepções, tanto da antiarte, como da não arte. Ou seja: algo pode ser *kitsch* pois espontaneamente acontece de ser *kitsch*, tal como referido por Gadamer acima.

Por outro lado, algo pode ser *kitsch* de forma deliberada e propositiva, como no caso da *antiarte*, enquanto movimento estético-artístico. Este é o caso de algumas manifestações artísticas das últimas décadas, em que o *kitsch* inicialmente surgido na não arte torna-se forma estética de movimentos que propõem um ato estético de gosto duvidoso e que foge aos padrões vigentes e aceitos amplamente. Normalmente surgido de uma não arte que é incorporado a uma poética artística consciente. Sobre este extremo do sentido do *kitsch*, Gadamer esclarece que:

A segunda forma é outro extremo do *kitsch*: a preponderância do gosto estético. O que está em questão aqui são dois extremos, o “querer artístico” voltado para determinadas finalidades manipuláveis que se apresenta no *kitsch* e o ignorar completo da fala que uma obra de arte dirige até nós em favor de uma camada estética secundária de alegrias de gosto. (1974/2010, pp.193-194).

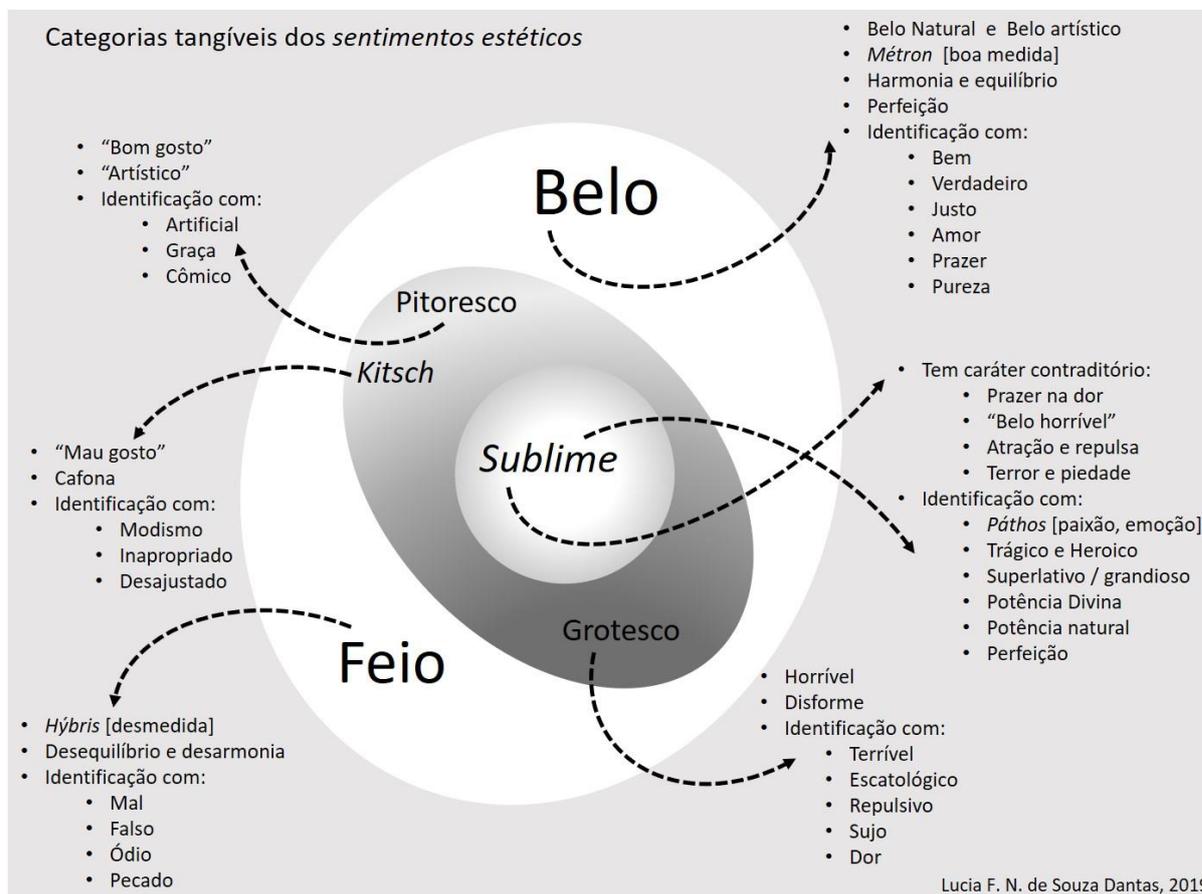
Isto posto, propomos um diagrama a fim de localizar as diversas categorias dos sentimentos numa rede que os interligada entre si. Sendo assim, operando numa síntese das várias definições dos sentimentos estéticos aqui expostos, a proposta do diagrama seguinte é localizar as zonas cinzentas entre o que seriam os campos mais definidos do belo (o sentimento de prazer e harmonia, ou de ideal de beleza) e do feio (o sentimento de desprazer e desarmonia).

Tendo o sublime, no seu aspecto contraditório entre prazer e desprazer, entre harmonia e excesso, no centro desta zona cinzenta. Centro este que teria seus limites atenuados, de um lado mais próximo ao feio, pelo grotesco, enquanto aquele sentimento de repulsa desacompanhado pela atenuante paradoxal própria do sublime; e de outro lado, mais próximos do belo, o pitoresco, que traz o prazer, enquanto reconhecimento de certa harmonia associada a diversidade da natureza.

No espaço intermediário do campo cinzento, estaria localizado o *kitsch*, naquele limite entre o ‘bom gosto’ e o ‘mau gosto’. Seria pertinente argumentar que o mau gosto, é, no horizonte desta rede, meramente o gosto do outro, na medida em que se entende o gosto como um sentimento de prazer e de reconhecimento, o mau gosto teria, portanto, um dado de

estranheza, operado pela alteridade, pelo diferente e pelo não reconhecido pelo padrão aceito pelo espectador. Segue o diagrama que mostra as relações elencadas:

**Diagrama 9: Categorias dos sentimentos estéticos**



Ademais, pode-se ainda indicar uma série de outras sub qualidades associadas a estes sentimentos estéticos supracitados, a saber: de um lado, as tidas como positivas, mais próximas a uma associação com o belo, como expressivo, harmonioso, simétrico, claro, rico, detalhado, sofisticado. Por outro lado, na direção oposta, aquelas tidas como negativas, associadas ao feio, como disforme, simples, assimétrico, escatológico, primitivo.

Há ainda um terceiro sentido para as qualidades estéticas, aquelas de caráter paradoxal e contraditório do sublime como horripilante, maravilhoso, assustador, terrível, repulsivo, atrativo, sedutor. Sendo assim, é possível vislumbrar uma rede dos sentimentos estéticos.

Toda esta gama de qualidades, obtidas no que estes autores supracitados identificaram como sentimentos estéticos, que conjuntamente com as qualidades de sentimento descritivas (e.g.: cores, texturas, sons, etc.), compõem um vocabulário próprio para descrever e justificar as impressões e preleções e juízos sobre as obras de arte analisadas e interpretadas dos especialistas em arte.

### 3.1.4. *Do juízo do gosto à interpretação da arte*

Das preleções de Kant aqui expostas subjaz um dos principais problemas de cunho epistemológico para os estudiosos e especialistas em arte, a saber: a arte e/ou os fenômenos artísticos não poderiam ser objetos de investigação e de conseqüente análise de cunho científico, pois o juízo atribuído à arte e à beleza é de natureza estética, e não lógica, ou ética (neste sentido, uma ciência da arte estaria comprometida, por conta, tanto da impossibilidade de mediação por conceitos, como na subjetividade do juízo do gosto). Mas seria possível separar o juízo do gosto, sem conceito, da análise de cunho cognitivo (com mediação de conceitos), sem que se perca o caráter sensível, advindo de uma experiência artística, propulsora do juízo estético?

Nesta esteira, outro aspecto decorrente da teorização do gosto relaciona-se à existência ou não de uma regra prévia que regeria a produção da arte e que, caso existisse, definiria os parâmetros para a fruição da arte, balizando um conseqüente juízo estético. Esta dubiedade está intimamente associada, por um lado, à ideia de universalidade do juízo do gosto, formulada por Kant e, por outro, às propostas de Hume, acerca da relativização deste mesmo juízo do gosto.

Entretanto, mesmo entre os alemães, a íntima relação entre sensibilidade, arte e beleza proposta por Kant - embora frequentemente decantada nos séculos XVIII e XIX - não foi inteiramente aceita. Hegel figura como um dos principais autores que divergem da acepção kantiana acerca da simbiótica conexão entre beleza artística e natural, a discordar também das concepções sobre o fenômeno estético e acerca da arte tal como formuladas pelo filósofo de Königsberg. De fato, em certa medida Hegel se aproxima de um relativismo do gosto, posto que o belo ideal estaria associado ao seu contingenciamento histórico. Sendo assim, podemos dizer que Hegel destacou o caráter interessado do juízo estético no interior da experiência estética, associado à fruição da arte, tendo em vista que para ele a arte é passível de gerar conceitos, posto que o ideal artístico deve ser a conciliação entre ‘forma’(sensível) e ‘conteúdo’. Nas palavras de Hegel:

[...] o conteúdo da arte é a Ideia e que sua Forma é a configuração sensível imagética. A arte necessita mediar os dois lados numa totalidade livre e reconciliada. A *primeira* determinação que aqui se encontra é a exigência de que o conteúdo a ser exposto artisticamente se mostre em si mesmo adequado a esta exposição. (1835/2001, p.86, grifo do autor).

Logo, para Hegel, a excelência da arte depende, portanto, do grau de conformidade e reciprocidade entre forma e conteúdo, entre o sensível e a ideia concretizados sensivelmente pela obra de arte (Ibidem, p.88), no jogo de harmonização, pelo qual uma forma restringe um

conteúdo e também é determinada por ele (Ibidem, p.34 e p. 37). Hegel conclui que as diferentes “[...] Formas<sup>109</sup> da arte nada mais são do que as diferentes relações de conteúdo e forma, relações que nascem da própria Ideia<sup>110</sup> e, assim, fornecem o verdadeiro fundamento de divisão desta esfera.” (Idem, p.91).

Para seguir aqui na esteira dos ensinamentos de Hegel - que abrem caminho para toda uma argumentação acerca da experiência sensível associada à possibilidade do que ele denominou por uma ‘ciência da arte’ [*kunstwissenschaft*] - o caráter estético de um determinado objeto de arte ultrapassa a imediatidade da sensibilidade, seja ela perceptiva ou sensorial, seja ela imaginativa ou alucinatória, na medida em que a arte carrega componentes extrassensíveis, no que diz respeito ao seu conteúdo. Um pouco mais adiante, na mesma Introdução aos seus *Cursos de Estética*<sup>111</sup>, Hegel afirma a validade de uma Estética enquanto uma ‘ciência da arte’, e conclui que o pensamento é sim necessário para a recepção da arte, mesmo que a despeito da inerente natureza sensível, livre e imediata do fenômeno artístico. Hegel, assim, explica o quanto fruição e juízo estão irmanados:

Hoje, além da fruição imediata, as obras de arte também suscitam em nós o juízo, na medida em que submetemos à nossa consideração pensante o conteúdo e o meio de exposição da obra de arte, bem como a adequação e inadequação de ambos. A *ciência* da arte é, pois, em nossa época muito mais necessária do que em épocas na qual a arte por si só, enquanto arte, proporcionava plena satisfação. A arte nos convida a contemplá-la por meio do pensamento e, na verdade, não para que possa retomar seu antigo lugar, mas para que seja conhecido cientificamente o que é a arte. (1835/ 2001, p.35, grifo do autor).

Conclui-se que para Hegel, a experiência sensível e imediata não é suficiente para a apreensão da totalidade da obra de arte. Um processo cognitivo, iniciado por um juízo estético, e não por um simples juízo do gosto, é parte da fruição da arte. Com base em sua concepção de ‘ciência da arte’, Hegel distingue e hierarquiza o que seria a beleza artística com relação à

---

<sup>109</sup> No contexto da estética hegeliana, ‘Forma’ também diz respeito à poética, na acepção de movimento artístico. Hegel divide as etapas do movimento das poéticas em: ‘simbólico’, ‘clássico’ e ‘romântico’, que implicam em três tipos de relações entre conteúdo e forma sensível. “As chamadas por Hegel de três ‘Formas de arte’ “consistem na aspiração, na conquista e na ultrapassagem do ideal como a verdadeira Ideia da beleza” (HEGEL, 1835/2001, p.96) Sendo, a ‘Forma de arte simbólica’ relativa à arte pré grega, a ‘Forma da arte clássica’, relativa à cultura grega, e a ‘Forma da arte romântica’, relativa à arte cristã. (Ibidem, pp. 90-94).

<sup>110</sup> Embora Ideia em Hegel tenha acepção de Absoluto, como manifestação do Espírito, é possível cogitar este binômio forma-conteúdo sem aferir a ele um caráter teleológico teológico.

<sup>111</sup> Embora saiba-se que o texto *Cursos de Estética* não tenha sido um livro propriamente dito, publicado por Hegel, e sim, uma compilação feita por um de seus alunos, Heinrich Gustav Hotho em 1835, o texto foi e é aceito como palavra fiel do autor e é seguro afirmar que o ‘livro’ constitui a base das principais influências do pensamento do filósofo alemão para a História da Arte. (Cf. mais em Introdução do Tradutor de Werle, e o Prefácio de Hotho à 1ª edição in: HEGEL, 1835/2001, pp.11-27)

beleza natural pois, para ele, a beleza artística, além de despertar os sentidos, carrega um conteúdo espiritual, humano e histórico, enquanto a segunda, seria desprovida de conteúdo espiritual específico, produzido pela sensibilidade humana. Por isso, Hegel não trata da beleza *lato sensu* em sua Estética, posto que para ele o assunto da estética é o belo especificamente artístico. (HEGEL, 1835/2001, p.28). Não obstante, Hegel associa claramente a experiência sensível e imediata à experiência artística, como nesta passagem:

Pois a beleza artística se apresenta ao *sentido*, à sensação [*Empfindung*], à intuição e à imaginação, possui um âmbito distinto daquele do pensamento e exige, assim, que sua atividade e seus produtos sejam apreendidos por um outro órgão, não pelo pensamento científico. Além disso, é exatamente a *liberdade* da produção e das configurações que fruímos na beleza artística. Na produção como na contemplação de suas criações abandonamos, ao que parece, as amarras da regra e do que é regrado. (1835/ 2001, p.30, grifos do autor).

Eis um importante ponto de divergência entre as doutrinas estéticas de Kant e Hegel. O primeiro está preocupado com o problema do estético (sensível e imediato), não necessariamente circunscrito à arte, dando ênfase à natureza da experiência dita estética, sobretudo advinda de uma concepção de beleza natural e livre de finalidades e conceitos. O segundo está interessado nas peculiaridades das obras de arte propriamente ditas, nos elementos específicos e contingenciais dos fenômenos artísticos, derivados de finalidades e conceitos para além do sensível da arte, que caminhariam para um belo ideal exclusivamente artístico, que inclui o elemento sensível, na medida em que arte é expressão sensível, mas não se resume a ele. Nesta esteira Gadamer explica esse duplo movimento do estético e da interpretação conceitual da arte e entre Kant e Hegel:

No que concerne à arte, Kant fala de um prazer “estabelecido por meio do intelecto”. Mas isso não ajuda em nada: esse prazer “impuro” por ser um prazer “estabelecido por meio do intelecto”, esse prazer estimulado pela obra de arte é exatamente o que nos interessa propriamente enquanto estetas. Sim, a reflexão empreendida por Hegel, sobre a relação entre o belo natural e o belo artístico objeto um resultado válido: o belo natural é um reflexo do belo artístico. O modo como algo na natureza é visto e gozado enquanto belo aponta para uma forma de se dar do objeto “puramente estético” [...] O modo como a natureza nos agrada pertence muito mais ao contexto de um interesse de gosto que é respectivamente cunhado e definido plena criação artística de um tempo. No que diz respeito a esse ponto, a história estética de uma paisagem, tal como, por exemplo, a paisagem dos alpes, ou o fenômeno transitório da arte da jardinagem são um testemunho irrefutável. Portanto, é justo partir da obra de arte se queremos definir a relação entre estética e hermenêutica. (1964/2010, p.3).

Essas duas linhas que se configuraram para se pensar os problemas da arte geraram uma espécie de bifurcação neste campo de estudo, que a partir do século XVIII os alemães costumaram chamar por *kunstwissenschaft* [ciência da arte] (KIRCHOF, 2003). A aparente separação ou incompatibilidade de se pensar a arte, de um lado como manifestação do jogo sensível e original na autonomia da liberdade do gênio, e por outro lado, de pensar a arte como elemento de uma dialética da história, pode implicar algumas distorções. Pois dizem respeito justamente ao entendimento do peso que a experiência estética, de natureza sensível, tem na formulação de juízo estético que seja razoavelmente objetivo para poder subsidiar e contribuir numa análise interpretativa da arte, enquanto um processo completo que não se esgota no sensível, mas é subsidiada por ele.

Pois se o argumento de Kant não deixa de ser importante, ao destacar e distinguir o juízo do gosto dos juízos lógicos e morais, no âmbito da teoria do conhecimento associada à uma fenomenologia, para marcar as idiosincrasias do sensível, por outro lado, é igualmente importante o argumento de Hegel de que é preciso uma metodologia de investigação de abarque todos os elementos que compõem uma obra de arte, incluindo o seu aspecto contingencial e histórico. Por isso, é preciso buscar um equilíbrio entre uma análise conceitual e histórica, sem que para isso se tenha que excluir a especificidades da experiência estética que enceta um movimento do sensível inerente a toda obra de arte. Nesta esteira Focillon discorre sobre este duplo movimento da obra de arte entre o singular e o geral quando da interpretação da obra de arte:

A interpretação da obra de arte levanta problemas que se apresentam sob o aspecto de contradições quase obsessivas. A obra de arte é uma tentativa de aproximação ao único, afirma-se como um todo, como um absoluto, e, ao mesmo tempo, faz parte de um sistema de relações complexas. Resulta de uma atividade independente, traduz uma imaginação superior e livre, mas nela vemos igualmente convergir as energias das civilizações. Enfim (e para respeitar provisoriamente os termos de uma oposição totalmente aparente), ela é matéria e espírito, ela é forma e conteúdo. Os que se dedicam a defini-la, qualificam-na em conformidade com as exigências da sua natureza e a especificidade da sua investigação. Quem a executa, quando se detém a considerá-la, posiciona-se num plano diverso daquele que a comenta e, se utiliza os mesmos termos, fá-lo em diferente sentido. Aquele que a frui profundamente e que é, talvez, o mais sensível e o mais sabedor, ama-a por si mesma: crê alcançá-la, possui-la na sua essência - e envolve-a na teia dos seus próprios sonhos. Ela mergulha na mobilidade do tempo e pertence à eternidade. E particular, local, individual, e é uma testemunha universal. Mas domina as suas variadas acepções e, ao servir para ilustrar a história, o homem e mesmo o mundo, é criadora do homem, criadora do mundo, estabelecendo

na história uma ordem que não se submete a nada. (FOCILLON, 1943/2001, p.11 -12).

Destaca-se, portanto, a importância do estudo do lugar da especificidade da experiência de caráter estético associada à formulação de juízos estéticos no interior da experiência artística como um todo, sob o risco de se contingenciar este aspecto em detrimento do caráter inerentemente sógnico da obra de arte, necessário e central para o campo da pesquisa científica em arte e, em específico, para a análise e interpretação das obras de arte em geral.

É nesse sentido que o problema da experiência artística e de seu subjacente juízo estético não pode ser reduzido ao seu inerente caráter sensível, como se a experiência artística fosse apenas contemplativa. Pois, se é lícito inferir que uma interpretação da arte sempre envolva um juízo estético, por outro lado, ela igualmente necessita de uma análise que abranja outros juízos, sobretudo para fins analíticos e conceituais. Deste modo, surgem duas problemáticas: uma pertinente à identificação do limite entre o estético e conceitual no interior da interpretação artística; outra fundada na dificuldade de se distinguir juízo do gosto de uma experiência estética sensível no percurso da interpretação artística.

Embora seja fundamental admitir que a interpretação da arte complexa e eficiente, deve incluir necessariamente um primeiro estímulo propiciado por juízos estéticos, que são necessários para que uma apreensão da natureza sensível do fenômeno artístico seja palpável. Pois a interpretação da arte também envolve um movimento de deleite e empatia. Sendo assim, pode-se dizer que uma interpretação da arte se inicia na fruição, porque envolve afecção e atração. Evidente que empatia, afecção e deleite estão intimamente correlacionados ao movimento do gosto, e ao prazer. Por isso, a fruição é uma importante porta de entrada para a recepção cognitiva da arte. Ademais, para que haja empatia e deleite é preciso reconhecimento, e isto é processo cognitivo, pois envolve memória. Logo, embora diferentes, empatia, prazer e sensibilidade estão incluídos no processo de investigação conceitual da arte, sendo, inclusive indispensáveis. Como bem explica Pareyson:

A interpretação ocorre quando se instaura uma simpatia, uma congenialidade, uma sintonia, um encontro entre um dos infinitos aspectos da forma e um dos infinitos pontos de vista da pessoa: interpretação significa conseguir sintonizar toda a realidade de uma forma através da feliz adequação entre um dos seus aspectos e a perspectiva pessoal de quem a olha. (1966/1989, p.167).

Não obstante, igualmente Pareyson argumenta que há que se fazer a diferença entre o juízo de gosto e a interpretação de cunho conceitual da obra de arte, sem que se perca a possibilidade de o gosto subsidiar a investigação e análise, pois entende ele que:

De um lado, o gosto pessoal e histórico do leitor e do crítico se inclui na interpretação da obra, isto é, precisamente no aspecto pessoal e múltiplo da leitura: a multiplicidade da interpretação. Isto significa que a intervenção do gosto na leitura e na crítica refere-se somente ao aspecto interpretativo e não ao aspecto valorativo: ele contribui para a compreensão da obra *somente como órgão de penetração e não como critério de avaliação*. A interpretação deve ser múltipla, o gosto *deve* ser mutável, dado que ambos se incluem no caráter pessoal da leitura; mas isso não significa que deva ser múltiplo e variável o juízo acerca da obra de arte. Nada mais legítimo do que declarar as próprias *preferências*, mas nada menos legítimo do que apresentá-las como *juízos*. (1966/1989, p.178, grifos do autor).

Sendo assim, retomamos aqui o jogo pendular entre artista e espectador no âmbito da fruição, pois no momento de interpretação, o espectador se tornar artista para poder contribuir para este processo estético, é justamente quando ocorre o jogo entre empatia, afecção e abertura sígnica, lá onde, em termos peircianos, as três categorias se intercalam. Por isso que se o espectador não estiver aberto às qualidades de sentimento, se não estiver disposto a se deixar levar pelo jogo de devaneio [*play of musement*] imaginativo que a obra propõe, em correlação com a *poíesis* artística oriunda da fruição, corre-se o risco de se velar as ilimitadas possibilidades semióticas apresentadas por cada obra de arte, na medida em o movimento de aderência frutiva pessoal e contingencial do espectador com a obra não ocorrerá, e portanto, a interpretação, acompanhada de uma semiose ilimitada, igualmente estarão prejudicadas.

### 3.2. TEORIA DA PERCEPÇÃO EM PEIRCE

No caso específico da cognição da arte, dado que tanto a experiência como o juízo da arte têm um importante caráter estético, a percepção, que opera como propulsora deste tipo de cognição, constitui necessariamente um fator sensível preponderante. Logo, pode-se propor o entendimento do juízo estético como o resultado de uma percepção de caráter estético.

Sendo assim, a teoria da percepção peirciana, que explica minuciosamente a passagem do estímulo perceptivo (a partir dos seus elementos de primeiridade e secundidade) até a gênese da formulação do juízo - com seus elementos de primeiridade, secundidade e terceiridade - é referencial indispensável para um delineamento do juízo estético à luz de uma perspectiva pragmático-peirciana.

### 3.2.1. *Do percepto ao juízo perceptivo*

Peirce explica que o termo percepto é derivado do latim *res percepta* (CP 7.619 [1903]), que tem um sentido de existência como alteridade. O percepto é o que existe, é o que se choca contra nós. diz Peirce que: “O percepto brutalmente se força sobre nós.” (CP 1.253 [1902]) E em outra passagem ele completa que: “[...] Nós estamos compelidos a admitir o percepto, um conhecimento que se força sobre nós, que é imediato, e, portanto, acrítico. No entanto, gera uma descrição imprecisa, imperfeita, que é o juízo perceptivo.” (CP 2.141[1902]).

Logo, o percepto tem um evidente caráter de segundidade na sua imediatez de choque de alteridade. Pois, “[...] o ponto importante é que o senso de externalidade na percepção consiste em um senso de impotência diante da força avassaladora da percepção”. (CP 1.334 [1905]).

Sendo assim, não há cognição direta do percepto, como aquilo que é bruto sobre nós, é imediato e sem cognição direta, Peirce explica, portanto, que: “O percepto naturalmente não é em si um juízo, nem pode um juízo em qualquer grau se assemelhar a um percepto. É tão diferente como as letras impressas em um livro onde uma *Madonna* de Murillo é descrita, as letras são o contrário da imagem em si.” (CP 5.54 ou EP2, p. 155 [1903], grifo do autor).

Outro aspecto a ser observado é que o percepto é perfeccionista, detalhista, específico, *sui generis*. A este respeito, Peirce discorre que: “O outro modo de definição do percepto consiste no seu explícito perfeccionismo. [...]. O percepto, [...], é tão escrupulosamente específico que faz dessa cadeira diferente de qualquer outra cadeira no mundo[...].” (CP 7.633 [1903]).

Ainda, em sua singularidade, o percepto tem simultaneamente elementos de primeiridade (qualidades de sentimento) e de segundidade (vivacidade de alteridade). Nas palavras de Peirce:

Assim, dois tipos completamente diferentes de elementos irão compor qualquer percepto. Em primeiro lugar, há as qualidades de sentimento ou sensação, cada qual é alguma coisa explícita e *sui generis*, sendo tais como são sem levar em conta como ou o que qualquer outra coisa é. Em virtude desta autossuficiência, é conveniente chamá-los de elementos de "primeiridade". [...] A vivacidade com a qual um percepto se destaca é um elemento de segundidade, porque o percepto é vívido com relação à intensidade de seu efeito sobre o percebido. Esses elementos de segundidade trazem consigo a peculiar singularidade do percepto. (CP 7.625 [1903]).

Ademais, o filósofo americano Carl Hausman explica que: “O percepto original não aparece inicialmente com quatro pernas, como cadeira, ou “qualquer coisa”. O percepto se transforma à medida que é absorvido pelo processo interpretativo.” (2006, p.240) Por isso, a

primeira imagem na mente de um percepto é o que Peirce denominou por *percipuum*. É ele que é a junção do percepto com um juízo perceptivo. I.e., *percipuum* é o reconhecimento do percepto, o início do processo judicativo perceptivo. Nas palavras de Peirce:

Nada podemos saber sobre o percepto, a não ser pelo testemunhando do juízo perceptivo, exceto o fato de que sentimos seu golpe, a reação dele contra nós, e vemos o conteúdo dele disposto em um objeto, em sua totalidade. Mas, no momento que fixamos nossa mente sobre ele e pensamos minimamente sobre a percepto, é o juízo perceptivo que nos diz o que então "percebemos". Por esta e outras razões, proponho considerar o percepto, tal como ele é imediatamente interpretado no juízo perceptivo, sob o nome de "percipuum". O *percipuum*, então, é o que se impõe diante de nosso reconhecimento [...] (CP 7.643 [1903]).

A imagem imaterial quase instantânea, ou o diagrama mental do percepto na mente, é o *percipuum*. Peirce diz que: “[...] Não há *percipuum* tão absoluto que não possa estar sujeito a possível erro.” (CP 7.676 [1903]). E ele continua dizendo que: “[...] O *percipuum* é a reconhecimento do caráter do que passou, o percepto que eu penso que me lembro.” (CP 7.677 [1903]).

Peirce explica o processo de percepção na experiência de um evento, que inclui cognição, asseverando que:

Nós percebemos objetos diante de nós; mas aquilo que nós especialmente experienciamos – o tipo de coisa para a qual a palavra “experiência” é mais particularmente utilizada – é um evento. Não podemos dizer com precisão que percebemos eventos; para isso, requer-se o que Kant denominou por “síntese da apreensão” [...] Um apito de locomotiva passa em alta velocidade perto de mim. [...] Eu percebo o apito, se você preferir. Eu tenho, de qualquer maneira, uma sensação disto. [...]. Mas não se pode dizer que eu tive uma sensação da mudança de tom. Eu tenho uma sensação de um tom mais baixo. Mas a cognição da mudança é de um tipo mais intelectual. Que eu experimento ao invés de perceber. É [do] campo especial da experiência o de nos familiarizar com eventos, com mudanças de percepção. (CP 1.336 [1904]).

Portanto, em primeiro lugar, a experiência (de um evento) envolve não apenas a percepção, mas a cognição do processamento da percepção (do evento), a abarcar tanto sensação imediata, quanto pensamento. Em segundo lugar, uma percepção se dá no choque com a alteridade, pois “[...] o que caracteriza particularmente mudanças súbitas de percepção é um choque. Um choque é um fenômeno volitivo.” (CP 1.336 [1904]). Choque, assim, no sentido de um fato bruto que nos impele, que nos chama à ação ou reação: isto é volição.

Não obstante, esta suposta resistência e esforço inerentes à experiência que Peirce aponta possam a ser quase imperceptíveis, uma vez que muitas vezes este processo de convencimento

será quase instantâneo, pois como explica Peirce: “É mais particularmente para mudanças e contrastes de percepções que aplicamos a palavra ‘experiência’”. (CP 1.336 [1904]).

Outro aspecto da experiência que Peirce destaca é sua natureza de vicissitude, ao esclarecer:

Nós experimentamos vicissitudes, especialmente. Não podemos vivenciar a vicissitude sem vivenciar a percepção que sofre a mudança; mas o conceito de *experiência* é mais amplo do que o da *percepção*, e inclui muito do que não é, estritamente falando, um objeto de percepção. É a compulsão, o constrangimento absoluto sobre nós em pensar de outra maneira da qual estávamos pensando que constitui a experiência. [...] Portanto, deve haver um elemento de esforço na experiência; e é isso que lhe confere o seu carácter peculiar. (CP 1.336 [1904], grifos do autor).

Isto é: qualquer experiência acarreta um carácter de vivência do contingente. Pode ser provisória, mutável, inconstante... tanto com relação ao que nos instiga e nos impele na imediatez das sensações, quanto ao que estimula a memória, a estabelecer relações na cognição, permitindo a mudança de hábitos estabelecidos. E por isso, a experiência tem um carácter de ação cognitiva, tanto no sentido de recepcionar e processar as informações novas - advindas ou não da percepção da alteridade - quanto ou mais simplesmente, ao redimensionar ideias e percepção antigas, a acarretar um modo de pensar diferente.

Embora o percepto seja imediato, singular e irrepitível, na medida em que alguém emite um juízo simples como ‘isto é amarelo’, ocorre uma passagem da indeterminação para a determinação (pois acontece uma passagem da primeiridade, categoria da possibilidade e da indeterminação, para a segundidade, categoria do determinado na existência do particular, por meio da mediação da terceiridade, que é o juízo).

No processo de cognição o percepto é imposto de forma imediata, e a primeira formulação de reconhecimento do percepto é o juízo perceptivo, quando o processo cognitivo que se inicia. Contudo, Peirce atenta para o fato de que o juízo perceptivo é incipiente, posto que não é totalmente controlado, na medida em que é formado automaticamente na mente:

Mesmo depois do percepto [*percept*] ser formado, há uma operação que me parece ser quase incontrolável. É esta operação de julgar o que é que uma pessoa percebe. Um juízo [*judgment*] é um ato de formação de uma proposição mental combinada com sua adoção ou ação de assentimento. [...] O juízo perceptivo [*perceptual judgment*], isto é, o primeiro juízo que uma pessoa faz com o que está diante de seus sentidos, não carrega mais semelhança com o percepto do que uma figura que eu desenhe de um homem.[...] Não vejo como é possível exercer algum controle sobre esta operação ou como submetê-la à crítica. [...] Até que eu tenha maiores esclarecimentos, considerarei o juízo

perceptivo totalmente fora de controle. (CP 5.115; EP2, p.191 [1903], grifo do autor).

Peirce, portanto, destaca o caráter de falibilidade do processo cognitivo de percepção. Isto é: sempre estamos sujeitos ao engano ao nos apercebermos de algo. Logo, o juízo que se faz dos próprios sentidos/sensações (perceptos) não corresponde diretamente ao fato perceptivo. (CP 5.54; EP2, p. 155). Pois o percepto é imediato, ele passa, e por isso, o juízo nunca abrange completamente o percepto na sua totalidade, apenas um aspecto do percepto, ou alguns aspectos do percepto.

E mesmo que possamos olhar novamente, observar até com mais acuidade, o juízo será outro, nunca se repetirá, o máximo que se pode fazer é uma comparação de um juízo com o seguinte. Como no exemplo que Peirce expõe da percepção de uma mesa: olhamos a mesa uma vez, e vemos que ela é branca, mas ao observarmos a mesa novamente, percebemos que ela está suja. Contudo, diz Peirce, não podemos dizer que nenhum dos dois juízos estava mais errado, ou um mais correto, pois eles são irrepitíveis e não correspondem ao percepto da mesa, logo:

[...] todo nosso conhecimento baseia-se em juízos perceptivos. Esses são, necessariamente, verídicos num grau maior ou menor, conforme o esforço feito, mas não há significado em dizer-se que têm outra verdade que não a veracidade, porquanto um juízo perceptivo nunca pode ser repetido. (CP 5.142 [1903]).

Por isso, o juízo perceptivo é imune à crítica. Ele só pode ser aceito, mas não verificado. Sendo assim, ele está sempre ‘correto’, pois juízo perceptivo apenas diz o que se percebeu, e não o que o fato perceptivo é:

Tudo que eu posso entender sobre o juízo perceptivo é que é um juízo imposto em termos absolutos à minha aceitação, e isto através de um processo que eu sou completamente incapaz de controlar e, por conseguinte, incapaz de criticar. (CP 5.157 [1903])<sup>112</sup>.

Embora o percepto aja como fato bruto - pois é o que nos atinge e é o que nos incita indiscriminadamente - também é o que nos estimula e nos atrai. Pois, mesmo que o percepto não seja uma escolha nossa - pois os perceptos, na condição de coisas do mundo na alteridade, estão diante de nós independentemente da nossa vontade ou da nossa capacidade de cognição - é a nossa consciência que seleciona o que percebemos, ao eleger qual juízo perceptivo será feito em última análise.

---

<sup>112</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

Por fim, outro aspecto importante a ser destacado acerca da teoria da percepção em Peirce está relacionado à dificuldade de diferenciação entre alucinação e percepção. Peirce discorre que:

Não há diferença entre uma percepção real e uma alucinação, tomadas em si mesmas; ou se houvesse, seria totalmente irrelevante. A diferença é que as previsões racionais baseadas em alucinação serão aptas a serem falsificadas - como, por exemplo, se a pessoa que tem a alucinação, espera que outra pessoa veja a mesma coisa - enquanto previsões verdadeiramente sadias, baseadas em percepções reais, são para supostamente *nunca* serem falsificadas, embora não tenhamos nenhuma razão explícita para considerar tanto esta quanto aquela. Mas esta diferença, entre alucinações e percepções reais, é uma diferença no que diz respeito às relações dos dois casos com outras percepções: não é uma diferença nas apresentações propriamente ditas. Para os propósitos da psicologia fisiológica, pode ser apropriado e necessário colocá-las em diferentes classes. Esse é um campo da ciência com o qual eu não estou envolvido. Mas, para fins lógicos, isto é, em relação às suas relações com o conhecimento e a crença, que é a preocupação de todo este artigo, devem ser considerados como um só e o mesmo fenômeno, neles mesmos. (CP 7.644 [1903], grifo do autor).

Ou seja: a linha entre percepção e alucinação é extremante tênue, e na experiência estética essa modulação sutil é um elemento importante de liberdade e de abertura para a imaginação, tanto do artista, quanto do espectador, no jogo entre *poiesis* e fruição. Por outro lado, é também possível inferir que aquele duplo caráter do percepto descrito por Peirce entre primeiridade e secundidade é também o que possibilita o *play of musement*, como um jogo devaneio-alucinativo da percepção que caracteriza o olhar do artista como epifânico entre os sentidos das sensações e as qualidades de sentimento de puras possibilidades.

### 3.2.2. *Juízo perceptivos e os critérios de relevância*

Se o percepto é acrítico e sem controle, o juízo perceptivo é uma primeira mediação, mesmo que precária. Portanto, na qualidade de mediação, o juízo perceptivo envolve memória e tempo. A passagem a seguir é uma explicação da experiência completa do percepto na consciência, por meio da qual Peirce formula a metáfora da consciência como um lago, e os perceptos são as gotas que caem no lago:

A consciência é como um lago sem fundo no qual as ideias estão suspensas em diferentes profundidades. Na verdade, essas ideias constituem, em si mesmas, o próprio 'médium' da consciência. Os perceptos sozinhos são despídos de mediação. Nós devemos imaginar que há uma contínua chuva sobre o lago, que representa o constante influxo de perceptos na experiência.

Todas as outras ideias além dos perceptos estão mais ou menos profundas [...] (CP 7.553 [s.d.]).

Nesta metáfora do lago, além da ideia de gotas que cutucam aleatoriamente, e, portanto, agem como álter, existe a ideia do lago sem fundo, onde não há limite. Ora, o lago é líquido e móvel, e o fato dele ser sem fundo traz o sentido de que na consciência sempre cabe mais ideias, umas mais rasas, e, portanto, mais acesas, e outras mais profundas e, portanto, menos evidentes.

Por outro lado, a ideia de aleatoriedade do que chega à consciência imediata e pré cognitiva por meio de perceptos também está associada à noção de que algo interno interfere no processo de experiência com a alteridade do percepto. Voltando à continuação deste texto de Peirce:

[...] O sentido dessa metáfora é que aquilo que está mais profundo é discernível somente através de um grande esforço. [...]. Uma ideia próxima a superfície atrairá aquela que está mais profunda. [...] Parece ser um fator de “momentum” pelo qual a ideia originalmente obscurecida torna-se mais nítida do que aquela que a trouxe para cima. [...]. Ainda, outro fator parece interferir no grau de flutuação ou associação com qualquer ideia que possa ser vívida, o fato de pertencerem àquelas ideias que chamamos de propósitos, em virtude dos quais elas são particularmente aptas a serem levadas e permanecerem perto da superfície, e perto do influxo dos perceptos e, portanto, ajudam a conservar mais elevadas todas as ideias com as quais eles podem estar associados. [...]. Os níveis de ideias facilmente controladas são aqueles que são próximos o suficiente da superfície para que sejam fortemente afetados pelos propósitos presentes. A pertinência desta metáfora é muito grande.” (CP 7.557 [s.d.]).

Por isso, a ação dos propósitos é fundamental para entendermos o todo do processo perceptivo, eles afetam a recepção dos perceptos, selecionando-os, permitindo uma comunicação entre os perceptos (álter- novo) e as ideias (i.e., memórias e juízos prévios). Pois Peirce discorre que:

[...] *percebemos aquilo que estamos preparadas para interpretar*, embora seja bem menos perceptível do que qualquer esforço expresso poderia habilitar-nos a perceber; enquanto isso, deixamos de perceber aquilo para cuja interpretação não estamos preparados, embora exceda em intensidade aquilo que devemos perceber com a maior facilidade se nos importássemos com sua interpretação. [...] Outro fato familiar é que percebemos, ou parecemos perceber, certos objetos diversamente daquilo que realmente são, acomodando-os à sua intenção manifesta. Os revisores de provas recebem altos salários porque as pessoas comuns deixam de ver erros, de imprensa, uma vez que seus olhos os corrigem. Podemos repetir o *sentido* de uma conversa, mas frequentemente nos enganamos a respeito das palavras que foram pronunciadas. (CP 5.185 [1903], grifos do autor e nossos).

Pode-se dizer, então, que para que ocorra um juízo, mesmo que seja um mero juízo perceptivo, é necessário um repertório.

Nesta esteira, Ibri ensina que no interior do processo de percepção e cognição cabe destacar a diferença entre o percepto, enquanto alteridade, e o juízo perceptivo, enquanto uma primeira mediação. Nas palavras dele, é preciso dissipar a: “[...] confusão entre *critério de relevância e ordem real*. Saber o que perguntar é, apenas, garantir sentido *para nós*. Nossa humana linguagem *não* dá forma ao mundo; ao contrário, extrai dele sua condição de possibilidade como mediação.” (2003, p. 121, grifos do autor).

Saber o que olhar - e para onde olhar - é imperativo para se construir mediações. Por isso, o entendimento da percepção é germinativo para a compreensão de qualquer juízo, incluindo o juízo estético. Tal como Ibri expõe: “Em termos gerais, a experiência da alteridade é uma das mais importantes para a expansão do conhecimento, sendo, ao mesmo tempo, a base fenomenológica para um *critério de relevância* acerca da escolha da teoria que pode melhor representar alguns tipos de fenômenos.” (2010b, p.29, grifos do autor).

Em suma, o processo de percepção por si não é puramente imediato, pois na medida em que leva a uma cognição, é mediação. Portanto, é acrescido de fatores prévios – as ideias prévias da consciência - que dizem respeito a experiências anteriores, que propiciaram as memórias que constroem os repertórios necessários para a possibilidade de cognição (interpretação), sendo assim, estão no tempo, são terceiridade. Em outras palavras, embora o processo perceptivo inicie-se de forma incontrolável e imediata, e tenha uma força de alteridade acrescida de um forte elemento sensível das qualidades de sentimento, contém elementos gerais. Sendo assim, Peirce admite que os juízos perceptivos envolvem generalidade (CP 5.166 [1903]). Em síntese, nas palavras de Peirce: “Ao dizer que juízos perceptivos envolvem elementos gerais eu, naturalmente, nunca pretendi dar a entender que estivesse enunciando uma proposição em psicologia.” (CP 5.157 [1903]).<sup>113</sup>

### **3.2.3. Do juízo perceptivo à abdução**

Contudo, o juízo perceptivo, como se demonstrou, é um primeiro juízo ainda incipiente, início do processo cognitivo. Peirce explica que:

Por sua parte, o juízo perceptivo é o resultado de um processo, embora um processo não suficientemente consciente para ser controlado, ou, para enunciar as coisas de um modo mais verdadeiro, não controlável e, portanto,

<sup>113</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

não totalmente consciente. Se fôssemos submeter este processo subconsciente a uma análise lógica, descobriríamos que ele termina naquilo que a análise representaria como sendo uma inferência abdutiva, que se apoia sobre o resultado de um processo similar que uma análise lógica similar representaria como terminando numa inferência abdutiva similar, e assim por diante *ad infinitum*. (CP 5.181 [1903], grifo do autor).<sup>114</sup>

É preciso um raciocínio para se formar um juízo completo, assertivo. O primeiro raciocínio dado a partir do juízo perceptivo está na livre associação de ideias dadas na consciência ao percepto. Enquanto um elemento de descoberta, e de surpresa enquanto reação do percepto como segundidade, rumo às infinitas possibilidades dadas pelo sensível de primeiridade associadas as ideias prévias da consciência.

No vocabulário peirciano-semiótico, as inferências são os argumentos, a terceira classe de signos. Na classificação dos signos há três classes de signos. A primeira classe diz respeito ao signo considerado em si mesmo (qualisigno, sinsigno, legisigno).<sup>115</sup> A segunda classe é dos signos com relação ao seu objeto (ícone, índice e símbolo).<sup>116</sup> A terceira classe de signo é com relação aos seus interpretantes (rema, dicissigno, argumento).<sup>117</sup>

Um argumento [*argument*] reúne o conjunto das três sentenças que constituem o raciocínio. Peirce explica que “Na ciência, há três espécies fundamentalmente diferentes de raciocínio.” (CP 1.65 [1896]), que são abdução<sup>118</sup>, dedução ou indução. (CP 2.252-3 [1903]).

Nas palavras de Peirce: “A dedução é o único raciocínio necessário. [...] Ela principia de uma hipótese, cuja verdade ou falsidade nada tem a ver com o raciocínio; óbvio é que suas conclusões são igualmente ideais.” (CP 5.145 [1903]). Assim, dedução é a forma do argumento

<sup>114</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>115</sup> *Qualisigno* é um signo que em si mesmo é uma qualidade. Uma qualidade, que aparece como signo como sentimento. *Sinsigno* é um signo de existência – prefixo *sin* – singular, sintoma, significa alguma coisa que é um particular, uma determinação. *Legisigno* é da natureza de uma lei, o objeto dele é uma convenção, uma norma (Cf. CP 2.244 [1903], grifos do autor).

<sup>116</sup> *Ícone* [*icon*] é um signo que representa seu objeto por semelhança de predicados. O ícone é capaz de produzir interpretantes mesmo no caso em que seu objeto não seja real. (CP 2.247-2.249 [1903]) *Índice* [*index*] é um signo que representa seu objeto por manter com eles, seus objetos, uma relação de existência. (Cf. CP 2.248 [1903]). *Símbolo* [*Symbol*] é um signo de lei, um legisigno [*legisign*] e, portanto, de caráter universal. Ele representa seu objeto por meio de uma regra seja ela, convencional ou natural. Significa, toda nossa linguagem é de natureza simbólica, porque ela é convencional. Tem papel mediador. (Cf. CP 2.249 [1903]). Peirce diz que está é a “*A mais importante divisão dos signos faz-se em ícones, índices e símbolos*” (CP 2.275 [1903], grifos do autor).

<sup>117</sup> “*Rema* [*Rheme*] é um signo de significação possível, cuja significação é mera possibilidade, representa uma qualidade possível e universal de um determinado objeto”. (CP 2.250 [1903]). “*Dicissigno* [*Dicent Sign*] é um signo da existência efetiva, que diz respeito a premissas e conclusão, ou seja, são as sentenças, onde aparece a dualidade sujeito - predicado” (CP 2.251 [1903], grifos do autor).

<sup>118</sup> Antes de adotar o termo Abdução, Peirce também denominou a inferência do tipo abdutiva, ora por Hipótese (CP 1.354 [1890]), ora por Retrodução, [*Retroduction*], quando ele associa este tipo de inferência ao conceito de Aristóteles, apagógico [*apagôgê*] (CP 1.65 [1896]), que por sua vez, também seria um outro nome para uma Hipótese [*Hypothesis*] (CP 1.68 [1896], CP 1.89 [1896]).

necessário, que extrai de algumas premissas hipotéticas alguma conclusão necessária. Todo signo dedutivo é um signo de necessidade, logo, associado ao geral da terceiridade.

Acerca da indução, Peirce explica que: “A indução é o teste experimental de uma teoria. [...] Ela parte de uma teoria e avalia seu grau de concordância com os fatos.” (CP 5.145 [1903]); Logo, toda confirmação experimental de uma teoria se dá através de uma indução, está associada a segundidade por sua intrínseca relação com o fato. Indução é a forma lógica que examina o fato à luz de alguma hipótese.

Finalmente, a abdução é um processo de formulações de hipóteses, e tem um caráter de possibilidade, associado à primeiridade. Abdução surge a partir do estímulo que advém do percepto, e carrega a indeterminação entre o verdadeiro e o falso própria ao percepto e ao *percipuum*. Abdução é estimulada numa fração de tempo, num instante pelo *percipuum*, e se confunde com o próprio juízo perceptivo. Cito Peirce:

[...] inferência abdutiva se transforma no juízo perceptivo sem que haja uma linha clara de demarcação entre eles, ou em outras palavras, nossas primeiras premissas, os juízos perceptivos, devem ser encarados como um caso extremo das inferências abdutivas, das quais diferem por estar absolutamente além de toda crítica. A sugestão abdutiva advém-nos como num lampejo. É um ato de intuição (*insight*), embora de uma intuição extremamente falível (CP 5.181 [1903]).<sup>119</sup>

Tal como Ibri apresenta, a abdução aparece num *insight* a partir do *percipuum*, isto é, a partir do juízo perceptivo gerado pelo choque com o percepto (IBRI: 2006, p.97). Ainda, Ibri explica, cito que:

[...] aquela questão do limite entre a inferência controlada e a instância do percepto ou conjunto de perceptos associados a seu juízo parece ser encaminhada para uma continuidade entre percepção e abdução. Embora estejamos no campo da indeterminação para uma lógica crítica, o autor é cauteloso quanto a não tornar o tema objeto da psicologia. (2006, p. 102).

Neste sentido, pode-se dizer que abdução é a inferência da descoberta, por isso tem uma exclusividade heurística, que vem de *heurésis* [εὔρεσις], que significa descoberta, invenção em grego. Pode-se dizer que o conceito de abdução é um dos pontos mais originais de sua filosofia, embora Peirce acentue que o conceito e o termo estariam em Aristóteles, denominada por *apagogé* [ἀπαγωγή]. (CP 1.65 [1896], 5.144 [1903]). Em suas palavras: “Abdução é um processo de formulações de hipóteses. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as

<sup>119</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

consequências de uma hipótese pura.” (CP 5.171 [1903])<sup>120</sup>. Por sempre envolver uma hipótese, a abdução está no embrião de uma nova ideia e, portanto, toda investigação começa pela abdução, Peirce discorre que: “Todas as ideias da ciência surgem por meio da abdução. Abdução consiste em estudar fatos e elaborar uma teoria para explicá-los.” (CP 5.145 [1903]). Por isso, ele considera que das três inferências lógicas, o único processo inferencial que propicia um conhecimento de fato novo é a abdução.

Ademais, Peirce pontua que é necessário um repertório que permita a passagem do percepto para o juízo perceptivo, e igualmente, até a inferência abduativa: “É verdade que os diferentes elementos da hipótese estavam em nossas mentes antes; mas é a ideia de reunir aquilo que nunca tínhamos sonhado em reunir que lampeja a nova sugestão diante de nossa contemplação.” (CP 5.181 [1903])<sup>121</sup>. Logo, a abdução age na associação de ideias e perceptos (sensações e sentimentos), como explica Ibri: “Os diferentes elementos de uma hipótese já estavam na nossa mente antes, de fato, não há dúvida que a pessoa deve possuir um repertório de signos capazes de serem associados com o sistema de perceptos para um juízo.” (2006, p.103).

Por isso, pode-se dizer que toda a descoberta estava nas hipóteses, como na metáfora de uma pedra bruta a ser lapidada, as outras etapas são lapidações, a saber: indução e dedução. Não obstante, tudo se inicie na percepção imediata de segundidade acrescida de elementos de primeiridade, como explica Peirce: “Há, é óbvio, simplesmente formas de terceiridade, segundidade e primeiridade, das quais as duas últimas são inquestionavelmente dadas na percepção. Consequentemente, toda forma lógica de pensamento é dada assim por seus elementos.” (CP 5.194 [1903]).

### **3.3. SENTIMENTOS E JUÍZOS ESTÉTICOS EM CONTEXTO PEIRCIANO**

Não obstante Peirce não tenha empreendido uma reflexão aprofundada acerca dos sentimentos e juízos estéticos para fins interpretativos da arte, gerou sementes que fertilizam um vasto terreno de possibilidades especulativas para a Filosofia da Arte. De fato, como Ibri ensina, é possível extrair da filosofia de Peirce, “‘sementes’ para a elaboração de uma filosofia da arte que ele mesmo não havia desenvolvido” (IBRI, 2016a, p.153). Por isso, algumas questões podem ser levantadas face a intersecção entre os problemas expostos (especificidades

<sup>120</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>121</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

dos juízos estéticos e sentimentos estéticos) e determinadas teorias peircianas (teorias da percepção, das categorias, da ciência normativas e da formação de hábitos e crenças).

Posto isso, propomos algumas hipóteses sob prisma peirciano para o delineamento atinente às especificidades do juízo estético referentes à recepção e consequente interpretação das obras de arte. Sendo assim, aos conceitos peircianos das categorias universais expostos, integramos os aportes dos conceitos de juízo perceptivo e de inferência abduativa, associados aos conceitos peircianos de admirável (oriundo de uma Estética localizada como Ciência Normativa) e de hábitos de sentir.

Em síntese, seguem as questões suscitadas, seguidas das hipóteses propostas.

A primeira questão pode ser formulada nos seguintes termos: qual é abrangência de um juízo estético, e em que medida esse juízo interfere na experiência estética e consequentemente na interpretação da arte? Nossa hipótese assume a possibilidade de se afirmar que o juízo estético é um tipo de juízo perceptivo. E, portanto, como juízo perceptivo, opera na imbricação entre as três categorias, pois carrega os elementos de primeiridade e segundidade para a terceiridade. Por isso, é sempre a porta de entrada para todo o processo de cognição de objetos e fenômenos artísticos, na medida em que o caráter estético da arte é preponderante. O juízo perceptivo estético opera como o elemento de fruição da arte na interpretação. Todavia, como um juízo perceptivo, é incipiente e tem um caráter não premeditado.

A segunda questão é: o que seria um sentimento estético, por exemplo, o sentimento de beleza, numa ótica peirciana, ao se partir do pressuposto que o juízo estético é perceptivo? Outrossim, qual é a relação entre uma rede de sentimentos estéticos e uma rede de qualidades de sentimentos? Nesses casos, nossa hipótese avoca a viabilidade de se asseverar que um sentimento estético é uma qualidade estética. Mais precisamente: há qualidades de sentimentos estéticos e, no entanto, tais qualidades são ilimitadas e extensivas, oriundas do domínio da experiência de primeiridade. Um sentimento de beleza, portanto, é um conjunto de qualidades estéticas que, formando uma totalidade, gera um reconhecido que, cognitivamente, é afirmado enquanto belo. Nesta linha, a filósofa espanhola Sara Barrena indaga e explica que:

Se não é uma forma, uma sensação, nem uma ideia, o que é para Peirce a beleza? Pode-se dizer, que segundo o que foi visto até agora, que [o belo] é uma qualidade resultante de um todo, que não se limita a sua forma, e que transcende a mera individualidade de uma ideia. Em 1903, Peirce fala de uma peculiar harmonia. A beleza consiste para ele, em um equilíbrio, em uma proporção, em uma peculiar relação das categorias. (2015, p.231)<sup>122</sup>.

---

<sup>122</sup> Tradução nossa.

Ou seja: não há uma única qualidade relativa exclusivamente ao sentimento de beleza, pois a ideia de belo é também um signo, e não apenas um sentimento. Ainda, segundo Barrena, Peirce retoma o sentido de *kalos* grego como uma beleza em consonância com o inteligível, e também aponta que Peirce sofre uma considerável influência de Schiller, para quem “a beleza seria o resultado de um peculiar equilíbrio: De uma ação recíproca de dois impulsos contrários [...]” (2015, p.231)<sup>123</sup>. Nesta esfera, Barrena conclui que Peirce, seguindo o caminho trilhado por Schiller, entende que a beleza seria o “*equilíbrio entre os sentimentos e as ideias*, entre o primeiro e terceiro, entre o racional e o possível, entre o geral e o particular, que se consegue através da arte” (2015, p.232, grifo da autora)<sup>124</sup>. Por isso, o belo, enquanto reconhecido e nomeado não seria mais um sentimento puro, e sim a associação entre sentimento e generalização, ideia do sentimento na terceiridade e por isso, se configura como um predicado, posto que é cognição.

A terceira questão decorre, portanto, do que seria então, especificamente, um juízo do belo e outros conceitos correlatos como o sublime? Disto decorre, a indagação de como funcionaria, então, uma rede de juízos estéticos, operando na formulação de ideais e valores artísticos que impulsionam as interpretações das obras de arte. Neste caso, nossa hipótese propõe que, numa ótica semiótico-peirciana, o juízo do belo, enquanto um reconhecimento, é uma representação de terceiridade, pois na medida em que é proferido numa sentença, não pode ser visto apenas como sentimento, pois como um predicado ou juízo é terceiridade, e os sentimento são elementos de primeiridade. Logo, jaz sobre ele todas regras do pensamento de terceiridade. Deste modo, aludimos que o juízo de beleza, de sublime, ou até de feiura, enquanto juízos estéticos, condicionam e são condicionados por uma rede de ideais estéticos, assim como hábitos e crenças estéticas, oriundas ou não de poéticas e programas de arte.

### **3.3.1. *Dos juízos estéticos conforme a teoria peirciana da percepção***

O primeiro ponto a ser levantado, portanto, diz respeito a abrangência do elemento sensível no juízo estético, pois embora fundamental, enquanto um juízo, o juízo não pode ser visto apenas como oriundo de uma experiência pura de primeiridade, na medida em que na primeiridade não há juízo. Por outro lado, segundo Peirce, todo o processo de percepção necessariamente tem um constitutivo fundamental sensível – de primeiridade – as qualidades de sentimentos -, que compõe o percepto. Por outro lado, o elemento de segundidade do

---

<sup>123</sup> Tradução nossa.

<sup>124</sup> Tradução nossa.

percepto, que se constitui como reação à alteridade, tem sempre um caráter sensitivo, por meio do elemento de sensação gerado pelas qualidades de sentimento. É neste sentido que próprio conceito clássico de *aísthesis*, enquanto sensível e sensório, inclui não apenas a ideia de experiência estética, mas também a de percepção, que por sua vez, condiciona e estimula o juízo perceptivo, que pode ter um caráter estético, quando a experiência associada a esta percepção é igualmente de caráter estético.

A dupla natureza (qualidade sensível de primeiridade e vivacidade de segundidade) do percepto é fundamental para se entender as idiosincrasias da percepção estética, que poderão gerar juízos estéticos. Pois a sensação, que é o elemento de primeiridade na segundidade, é a porta de entrada para o movimento entre o devaneio [*play of musement*], próprio de um olhar poético, e a percepção de alteridade do artista, que possibilitará a produção da arte enquanto uma *poíesis*.

Esta vivacidade, esta experiência imediata dos sentidos (sejam eles externos ou internos) e dos sentimentos (sejam eles reais ou imaginários), é parte inerente da experiência estética como um todo, perpassando tanto a contemplação, como a experiência pura de primeiridade; tanto a *poíesis*, no processo imaginativo e criativo, como a fruição, na qualidade de chave para associações e deleites diante de uma obra de arte.

Sendo assim, é possível inferir que o juízo estético é um juízo perceptivo, em que o caráter estético aparece acentuadamente por meio de um signo de primeiridade, o qualisigno, identificado com o elemento sensível e qualitativo do objeto apresentado, evidenciando aquela primeira etapa da percepção - na passagem do percepto ao juízo perceptivo - nas experiências de primeiridade pura (contemplação), de primeiridade na segundidade (*poíesis*), e finalmente, de primeiridade na terceiridade (fruição).

Uma das peculiaridades da percepção, que interessa, particularmente, ao entendimento da cognição da arte e da conceituação geral de juízo do estético ou do gosto, entendido enquanto um juízo perceptivo, é que um juízo perceptivo é sempre ‘correto’, pois ele diz da primeira percepção, e das primeiras sensações diante de uma obra. Por isso, um juízo perceptivo-estético está fora da possibilidade crítica, apenas pode ser comparado a outro juízo estético, mas não pode ser hierarquizado. Desse modo, aludimos que um juízo estético é, ao mesmo tempo, assertivo - e provisório - pois é incipiente.

Se a percepção, pelo juízo perceptivo, é sempre a porta de entrada para qualquer processo cognitivo, incluindo a cognição fruitiva da arte, o juízo perceptivo-estético é o elemento que impulsiona o entendimento da obra de arte e, portanto, é a porta de entrada para um processo cognitivo de arte. Por isso, se os critérios de relevância são aquelas ideias e propósitos que

selecionam o olhar, que dirigem a percepção, inclusive a estética, é lícito dizer que os juízos estéticos seguem a critérios de relevância, antes mesmo do processo interpretativo iniciar. Por isso o elemento sensível da percepção é determinante na análise objeto da obra de arte, mesmo que ele pareça imediato e inconsciente, na medida em que seleciona o que será destacado. Pois, como afirma Peirce, a: “Terceiridade flui em nós através de todas as vias dos sentidos.” (CP 5.157 [1903]).

Logo, uma rede repertorial e uma predisposição proposicional são condições prévias da percepção estética, que é permeada por preceitos, valores e ideais artísticos - como foi mostrado no primeiro capítulo - que agem como critérios de relevância no ‘lago das ideias’, onde os perceptos imergem, ora como puras possibilidades de qualidades, ora como sensações vívidas. Dessa maneira, sugerimos que é deste duplo aspecto do percepto (possibilidade de qualidades e vivacidade de sensações), associado ao devaneio advindo de um repertório prévio, que brotam os juízos estéticos.

Por conseguinte, a seleção de perceptos feita pela consciência promove uma relação simbiótica entre compreensão e percepção, que se inicia nos três vetores da experiência estética e desemboca na interpretação da obra de arte. Por isso, a teoria da percepção, enquanto entendimento da recepção dos estímulos externos na consciência para formulação de juízos, é fator preponderante na compreensão do processo de experiência estética, sobretudo quando se pensa a experiência estética como elemento central para as experiências de arte que envolvam produção, execução, fruição e interpretação.

Embora este juízo estético possa ser formulado tanto por um espectador profissional (historiador, crítico, artista, perito, museólogo, restaurador), quanto por um espectador leigo (não douto nas ‘ciências da arte’), isto não muda o fato de que há sempre um repertório, composto por um conjunto de premissas que condicionam o juízo estético. Nesse sentido, pode-se dizer que o juízo estético é aquele juízo perceptivo que inicia um processo cognitivo e pode ser feito por qualquer pessoa que tiver uma experiência estético-sensível independentemente do tamanho ou da “qualidade” repertorial do espectador. Sendo assim, a falta de um repertório especializado não necessariamente é um impeditivo para a formulação de juízos estéticos, apenas regula os diferentes critérios de relevância, direcionando diferentes interpretações, na medida em que uma interpretação de uma obra de arte não depende apenas do que ela oferece, mas é condicionada pela rede de signos prévios do espectador.

Consequentemente, dependendo da pessoa, o juízo estético não será da mesma maneira formulado, pois outros fatores condicionam a recepção da arte e o juízo estético, e não apenas o caráter sensível da experiência e do juízo, como argumenta Panofsky, embora o faça em

outros termos, que: “A experiência recreativa de uma obra de arte depende, portanto, não apenas da sensibilidade do espectador, mas também de sua bagagem cultural. Não há espectador totalmente ‘ingênuo’.” (1955/2009, p.36).

Em suma, independente de quem seja o observador e receptor da arte, há ainda três elementos que diferenciam e modificam os possíveis juízos estéticos acarretados diante de uma mesma obra de arte, e não apenas a sensibilidade. Pois, se tomarmos que o juízo estético é um tipo de juízo perceptivo, na ótica da teoria da percepção de Peirce, o juízo estético seria um juízo condicionado por uma sensibilidade estética (elementos de primeiridade e segundidade), acrescida de um repertório (elemento de terceiridade: as ideias prévias na mente) e de propósitos (elementos de terceiridade), que direcionam a percepção, conduzindo assim o juízo estético, fruto desta percepção.

Assim sendo, em primeiro lugar, o juízo estético é condicionado pela sensibilidade estética e a consequente capacidade de um olhar poético espectador: i.e., o que caracteriza aquele primeiro olhar estético, seria uma necessária especificidade e acuidade de observação, que como Peirce algumas vezes lembra, é um elemento comum entre artistas, conforme exposto no capítulo anterior, justamente quando ele fala do olhar poético, e se detém no aqui e agora, nos detalhes. E é justamente este olhar poético que caracteriza a especificidade da percepção no interior do processo de experiência e juízos estéticos. Em segundo lugar, o juízo estético é conduzido por um repertório do espectador, pois assim como no juízo perceptivo, o que diferencia um juízo estético do outro, como explica Peirce, não é apenas o percepto (com seus elementos de primeiridade e terceiridade) é também o repertório, que permite que os perceptos sejam associados à ideias postas na consciência. Em terceiro lugar, o juízo estético, enquanto juízo perceptivo, é condicionado por um propósito, ou, pelos propósitos que condicionam as associações de ideias aos estímulos dos perceptos vindos das obras de arte.

Portanto, a diferença entre um juízo perceptivo qualquer e o juízo perceptivo do tipo estético propriamente dito, pode ser descrita por dois fatores. O primeiro elemento estaria justamente no papel central exercido pelas qualidades de sentimento advindas dos elementos sensíveis do percepto, potencializados pela experiência de pura primeiridade, dada na contemplação.

Desta maneira, pode-se dizer que é no elemento contemplativo de primeiridade da percepção estética que o conceito kantiano de juízo do gosto se aproximaria mais da nossa hipótese para delinear o juízo estético, sob uma ótica peirciana, na medida em que este tipo de juízo perceptivo estético pode ser considerado, em parte, como um juízo subjetivo e universal, de modo que o contínuo de qualidades da primeiridade são elementos universais e não

particulares, embora singulares e internos. Pois o que se percebeu sensivelmente, na imediatidade da segundidade recheada pela primeiridade, não se repete, não se comprova nem se discute, e carrega em si um elemento de assertividade forte. Também, o juízo estético puro, com acentuado caráter sensível não gera conceito. Pois, enquanto juízo perceptivo simples, embora seja um juízo, é incipiente e incompleto, pois não é um raciocínio, e, portanto, ainda não constrói conceitos gerais.

O segundo elemento de diferença entre um juízo perceptivo qualquer e o juízo perceptivo estético, sobretudo, aqueles relativos especificamente às experiências de arte, deve-se ao elemento alucinatorio presente na percepção. Este elemento, quando associado ao livre jogo do devaneio [*play of musement*] propicia a fantasia e a imaginação, gerando o necessário elemento criativo de livre associação de ideias característico da *poiesis*. Todavia, como foi explicitado, o elemento poético não está apenas presente na ação de produção de obras de arte, mas também na ação de recepção e entendimento delas, associado a fruição. Por isso, a alucinação é outro aspecto importante na poética artística, ela é chamada por muitos nomes diferentes: delírio criativo, êxtase, devaneio, ou até mesmo por inspiração. Muitas vezes a alucinação é confundida com esse movimento no qual percepção e imaginação se fundem. Podem ser alucinações visuais, sonoras, táteis, olfativas, e podem ser parte integrante de um processo criativo, em parte incontrolado e espontâneo, por vezes deliberadamente induzido e provocado (a alucinação é o fator inventivo do processo de produção de obras de arte).

Sobre isso, Peirce discorre que há uma diferença entre a alucinação artística e a alucinação doentia, a primeira algo próxima da *manía* divina (poética, profética, mística, paixão erótica) que Platão descreve no Fedro. Nas palavras de Peirce:

Mas porventura provavelmente me perguntarão se não admito que exista algo tal como uma ilusão ou alucinação. Ah sim! Entre os artistas, eu conheci mais de um caso de imaginação alucinatoria ao sinal e sob o chamado dos {*poietai*} [poetas] É claro, que a pessoa sabe que tais aparições obedientes [*obedient spectres*] não são experiências reais, porque a experiência é aquela que se impõe sobre si, quer queira, quer não. Alucinações propriamente ditas - alucinações obsessivas - não saíram sob um comando, e as pessoas que estão sujeitas a elas estão acostumadas a chamar as pessoas que estão com elas para averiguar se o objeto diante delas tem uma existência independente de sua doença ou não. Existem também alucinações sociais. Nesses casos, uma câmera fotográfica ou outro instrumento do tipo pode ser de boa serventia. (CP 5.117 ou EP2, p.192 [1903], grifo do autor).

Por isso, cabe descartar que o juízo perceptivo-estético é operado apenas no processo de interpretação da obra de arte, por ser igualmente fundante no processo de produção de obras de

arte, na medida em que o artista frui e julga sua produção incessantemente. Como explica Pareyson:

A arte é uma atividade na qual a execução e invenção [*invenzione*] procedem *pari passu*, inseparáveis, na qual incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que é encontrada e é concebida e é inventada. (1966/1989, p.32).

Logo, o juízo perceptivo-estético condiciona todo o processo criativo e produtivo de arte, por meio das escolhas estéticas operadas pelo artista, que por sua vez, são escolhas geradas por juízos estéticos, que condicionam os preceitos e os ideais artísticos a serem seguidos ou quebrados. Logo, o caráter perceptivo do juízo estético é preponderante em todo o circuito dos vetores das experiências estéticas, sem ele não haveria nem produção, nem recepção de arte.

Ainda, os elementos de primeiridade e segundidade da percepção associados podem amalgamar o jogo do devaneio [*play of musement*], propiciado pela fantasia, dada pela alucinação imaginativa, com o processo de formação de juízos perceptivos, propiciado pela associação de perceptos e ideias na consciência de forma a formar um livre movimento entre ambas, dando abertura para que percepção e a alucinação de transformem num só elemento, que funciona como um estímulo para a formação do elemento inventivo da *poíesis* na produção de obras de arte, que também é característica da fruição, enquanto considerada como uma *poíesis* do espectador como um co-executor-criador. E mesmo que o artista não trabalhe diretamente mediante observação de alteridade, ele se utiliza de sensações de qualidades e sentimentos na memória, que se confundem com alucinações imaginativas. Peirce atenta para o fato de que a vivacidade da memória de uma sensação, seja ela tênue ou não: “Não pertence à *primeiridade* da qualidade, mas a *segundidade* ou insistência da aparição particular dessa qualidade.” (CP 7.496 [1898], grifos do autor).

Contudo, esta relação entre percepção e alucinação não é apenas frutífera como *poíesis*, mas também como fruição. E conseqüentemente interfere na formulação de juízos perceptivos-estéticos, na medida em que o jogo entre percepção e alucinação, também se encontra na assertividade da segundidade do percepto, dado pelo choque e pela surpresa das sensações corpóreas da alteridade. Pois, quando o espectador age como artista - criador no ato de recepção da obra de arte, o caráter sensível do contato com a obra de arte no processo de mediação aparece. Num mesmo movimento pendular entre percepção e fantasia, como no puro devaneio imaginativo, onde percepção e alucinação se entrelaçam e podem culminar na ação de produção ou execução, ou na ação de apropriação e de criação perpetrada pelo espectador da obra de arte.

O juízo estético, enquanto um juízo perceptivo, seria, então, esse primeiro momento de consciência, por um lado, no jogo entre percepção e alucinação propiciado pela percepção da alteridade e, por outro, pela introspecção de ideias e livres associações imaginativas.

Ainda, pode-se destacar uma peculiar experiência de choque e de surpresa que várias obras e arte acarretam, muitas vezes entendida como o *páthos* gerado pela obra de arte na pura emoção incontrolada - como por exemplo, em Longino e Burke, quando eles descrevem o sentimento de sublime - capaz de desencadear um movimento de liberação da imaginação e da fantasia que subsidiam a empatia e a aproximação do espectador com a produção artística - a partir dos estímulos dos perceptos da obra de arte - rumo às infinitas possibilidades dadas pelas qualidades de sentimento.

A percepção estética é justamente aquela em que o limite entre a percepção e alucinação são rarefeitos; ocorre quando os elementos de primeiridade - do livre jogo de infinitas possibilidades das qualidades de sentimentos do percepto - se associam à condição de secundidade dos elementos alteridade do percepto, para formar aquela linha tênue entre sensação e sentimento. É principalmente neste tipo de percepção, do tipo estético, que surge um juízo perceptivo estético muito especial que propicia a formulação do que se chama de juízo estético associado ao *páthos* e a pura emoção.

Ora, pois lá onde a arte acontece é marcadamente o mundo da fantasia, o mundo das infinitas possibilidades, onde a alteridade é suprimida pelo devaneio imaginativo do artista, e muitas vezes, do próprio espectador, que no ato de contemplação estética, também é tomado por este devaneio [*musement*] - que pode ou não estar equiparado ao devaneio do artista, tal como na cadeia de anéis magnéticos conduzidos pela musa que Platão descreve no *Íon*, ou na catarse da tragédia grega que Aristóteles conceitua na *Poética*.

Ademais, o elemento de alucinação imaginativo em conjunto com a associação livre de ideias do juízo perceptivo estético constitui a fundamentação argumentativa para a teoria do gosto Hume e Burke. Eles o fazem, na medida em que o elemento imaginativo do juízo do gosto está associado à liberdade do artista e também à sensibilidade criativa, atenta e em alerta, não só do artista, mas também do fruidor tal como propunham os dois filósofos inglês do séc. XVIII.

Pois, guardadas as devidas especificidades de cada programa de reflexão filosófica em particular, ambos, Hume e Burke, concordarem com respeito à importância da combinação do elemento imaginativo e sensível para um juízo do gosto. Mesmo que Burke possa admitir que o gosto tenha regras e possa em parte ser considerado geral, que Hume, com base em seu ceticismo filosófico, evidencie as idiosincrasias da sensibilidade e do repertório das pessoas, associada à tão reivindicada liberdade e singularidade na arte.

E notemos que é justamente este elemento advindo do livre jogo da alucinação e do devaneio criativos que propiciariam a livre associação de ideias – desde a consciência até os perceptos. Sem ele, a significação mantém-se protocolar, pois embora o juízo perceptivo seja incipiente, é por ele que todo o processo de fruição e análise estética das obras de arte tem início.

É preciso uma experiência estética completa (contemplação, *poíesis* e fruição) para que diferentes pessoas vejam diferentes significações e tenham diferentes sensações a partir de um mesmo objeto de arte. Todavia, o processo de significação apenas se inicia no juízo perceptivo, mas este processo ocorre de fato no raciocínio abduutivo. Portanto, o juízo estético-perceptivo configura-se apenas como o início da fruição, se entendida como processo de recepção que envolve certo grau de entendimento. O juízo estético é o estímulo principal, sucedido por um processo de análise e interpretação artísticas que têm na indução abduativa um fator preponderante. Conforme Ibri explica, a abdução, sob perspectiva heurística, é:

[...] geradora de um novo corpo de signos constitutivos de uma nova teoria mediadora. Na sua função criativa, a mente humana requer liberdade para conjecturar, muito embora tal liberdade se dê sobre um repertório de signos que poderão assumir novas configurações, novas combinatórias que deem conta de novas experiências. (2002b, p.51).

Cabe destacar o peso da inferência de abdução para o elemento estético no processo de cognição da arte, é justamente por ser a abdução o terreno lógico da liberdade imaginativa própria da *poíesis* e também, em parte, da fruição. Quando as inferências lógicas operam na fruição e na interpretação estética, a inferência abduativa é preponderante, na medida em a abdução propicia uma abertura para o novo para a liberdade interpretativa, própria da natureza polissêmica da arte, e como propulsora do elemento da mudança e de transformação que a fruição estética pode gerar. A este respeito, a passagem que segue de Peirce é bastante elucidativa:

Se o percepto ou o juízo perceptivo fossem de uma tal natureza que estivessem de todo desligada da abdução, seria de esperar que o percepto fosse inteiramente livre dos caracteres que são próprios às *interpretações*, enquanto que facilmente pode deixar de apresentar tais caracteres se for meramente uma série contínua daquilo que, discreta e conscientemente realizadas, seriam as abduções. [...] O fato é que não há necessidade de ir além das observações comuns da vida comum para encontrar uma variedade de modos amplamente diferentes pelos quais a percepção é interpretativa. (CP 5.184 [1903], grifo do autor)<sup>125</sup>.

<sup>125</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

Pois é a partir de um elemento da descoberta e da surpresa, rumo as infinitas possibilidades dadas pelo sensível de primeiridade, associadas às ideias prévias da consciência, que a análise da obra de arte pode se tornar uma *espiral estético-semiótica*, enquanto uma semiose em espiral que tem o elemento estético-sensível como seu motor principal. É preciso, para completar o ciclo de uma semiose e construir signos que possam finalizar tanto a *poíesis*, enquanto ação de produção de arte, como a fruição, enquanto ação de recepção, impressão e análise de arte, como um raciocínio completo. Em suma, se o juízo estético ocorre na fruição, que é o momento cognitivo da experiência estética, é também por meio desse processo que a inferência abduativa reformula hábitos antigo, proporcionado, na recepção da arte, novos juízos estéticos.

Sendo assim, no juízo perceptivo-estético, diferente de um juízo perceptivo comum, o aspecto imaginativo é fundamental e tem uma ação direta na experiência estética como um todo. E é justamente este elemento do juízo perceptivo estético que impulsiona a abdução da criação e da fruição artísticas. Fazendo com que a abdução seja a principal inferência nos processos de experiência artística, tanto de produção como de recepção de arte. É o raciocínio abduativo que impulsiona o elemento criativo, associado à liberdade do artista, a natureza original e nova da arte, e que possibilita à arte seu caráter polissêmico, gerando, inclusive o devaneio próprio do deleite do espectador da arte.

Destarte, se é lícito localizar na abdução, enquanto movimento inferencial de livre associação criativa, o elemento lúdico do juízo estético, e, portanto, em última instância, o *locus* do prazer estético. Logo, seria válido igualmente inferir que o prazer do juízo estético não estaria necessariamente relacionado ao reconhecimento da beleza, mas sim, à natureza libertária e sensível que a experiência estética tem, sobretudo diante da arte.

Isto posto, se procedo a hipótese de que o juízo estético, se tomado a partir do conceito de *aísthesis* no sentido de elemento sensível e sensorial – é, de fato, um tipo peculiar de juízo perceptivo, com uma grande propensão para se confundir com uma inferência abduativa, operando no jogo entre percepção e devaneio criativo, vale retomar o elemento de deleite e prazer comumente associados ao juízo estético, quando formulado como juízo do gosto no século XVIII.

Sendo assim, as preleções Burke se aproximam de uma perceptiva peirciana no que diz respeito, primeiro, à ideia de sensibilidade enquanto elemento constitutivo tanto da percepção (qualidades de sentimentos nos perceptos) como do juízo (qualisignos); segundo, à ideia de imaginação enquanto criatividade e associação de ideias novas (abdução). Por último, destaca-

se a capacidade de observação como um elemento constitutivo do que Peirce chamou de *olhar poético*. Pois, como se demonstrou no capítulo anterior, todos estes fatores são constitutivos e necessários tanto para produção artística, enquanto *poíesis*, como para a fruição da obra de arte.

### 3.3.2. *Sentimentos estéticos na perspectiva da ciência normativa peirciana*

Por outro lado, Peirce formula uma nova Estética, enquanto uma Ciência Normativa, ao lado da Ética<sup>126</sup> da Lógica. Ele explica que:

A palavra *normativa* foi inventada na escola de Schleiermacher. A maioria dos escritores que fazem uso dela nos dizem que existem três ciências normativas, lógica, estética e ética, as doutrinas do verdadeiro, do belo e do bom, uma tríade de ideais que foi reconhecida desde a Antiguidade. (CP 1.575 [1902]).

Em outra passagem, Peirce atenta que a Ciência Normativa: “[...] investiga a universalidade e leis necessárias da relação dos fenômenos aos *fins*, isto é, talvez, à verdade, ao bem, e à beleza.” (CP 5.121 [1903], grifo do autor)<sup>127</sup>.

Conceitualização do período de maturidade do filósofo americano, a estética peirciana, como Ibrí explica, é “uma versão contemporânea do ideal de amálgama entre o Belo, o Bom e o Verdadeiro, presente na filosofia antiga, [...]” (1985, p.79)<sup>128</sup>. Ademais, a estética é principalmente nos textos *Os três tipos de bem* [*Three kind of goodness*]<sup>129</sup>, e depois em *Ideais de Conduta* [*Ideals of Conduct*]<sup>130</sup>, ambos de 1903, que Peirce expõe sua teoria da Ciência Normativa, que se constitui no conjunto da Estética, Ética e Lógica, tal como explica Ibrí (1985).

Destaca-se que a Estética peirciana se distancia de um padrão recorrente das teorias circunscritas à uma filosofia da arte, Martin Lefebvre (2007, p.320) pontua este aspecto,

<sup>126</sup> A Ética — a genuína ciência normativa da ética, enquanto distinta desse ramo da antropologia que, em nossos dias, é conhecida pelo nome de ética — esta ética genuína é a ciência normativa *par excellence*, porque um *fim* -- o objeto essencial desta Ciência Normativa — está ligado com um ato voluntária no qual não está ligado a nada mais. (CP 5.130 [1903], grifo do autor, tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990.).

<sup>127</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>128</sup> Texto de introdução in: *Ideais de Conduta*. Tradução e introdução de Ivo Assad Ibrí. In: *Trans/Form/Ação*, 8, p.79-95, 1985, São Paulo.

<sup>129</sup> Foi a quinta conferência, de um total de sete conferências sobre Pragmatismo [*Harvard Lectures on Pragmatism*], proferidas por Peirce na Universidade de Harvard em 1903. Embora não tenha sido intitulada por Peirce, na ocasião da publicação no *Collected Papers* (CP 5.121 – 150), o texto foi intitulado como “Os três tipos de bem” [*Three Kinds of Goodness*]. Contudo, este texto foi intitulado no *Essencial Peirce 2* por “As três Ciências Normativas” [*The Three Normative Sciences*] (EP2, pp. 196- 207). Ambas as publicações foram feitas a partir do manuscrito MS 312.

<sup>130</sup> Traduzido por Ivo Ibrí, 1985.

sugerindo diferenciá-lo no próprio no nome, pois no inglês é possível conservar o termo, conforme a transliteração feita direto do *aísthesis* [αἴσθησις] grego, mantendo o prefixo “a”. Sendo assim, Lefebvre sugere que o termo ‘*aesthetics*’ seja mantido para as teorias da filosofia da arte oriundas, sobretudo, da tradição pós kantiana e hegeliana, que circunscreve a estética ao reino da arte [*fine arts*], enquanto o termo ‘*esthetics*’, usado por Peirce, seria referente à teoria original dele.

Na contramão de Kant, Peirce não só não separa o sensível do ético e do lógico, mas os interliga numa tríade simbiótica de ideais, onde o ideal estético subsidia o ideal ético, e o ético subsidia o ideal lógico em direção a uma síntese. Peirce explica que:

A Ciência Normativa possui três divisões amplamente separadas: 1) Estética; 2) Ética; (3) Lógica. A estética é a ciência dos ideais, ou daquilo que é objetivamente admirável sem qualquer razão ulterior. Eu não estou bem familiarizado com essa ciência; mas ela deveria repousar na fenomenologia. A ética, ou a ciência do certo e do errado, deve apelar para Estética para auxiliá-la na determinação do *summum bonum*. Ética é a teoria da conduta autocontrolada, ou deliberada. Lógica é a teoria do pensamento autocontrolado, ou deliberado, e como tal, deve apelar à ética para seus princípios. (CP 1.191 ou EP2, p.260 [1903], grifo do autor).

Portanto, ao propor sua nova teoria, Peirce não apenas resgata a tríade dos três tipos de bem da filosofia grega antiga, mas também revisita a acepção de estética no sentido de sensibilidade, ou de conhecimento do sensível. Que embora estivesse nas propostas de Baumgarten, bem como de outros autores aqui mencionados como Burke e Hume, e sobretudo em Kant, e os filósofos subsequentes do romantismo alemão (e.g.: Schopenhauer, Schelling, Hegel), é por ele revisitado à luz de sua teoria das categorias universais.

Peirce amplia consideravelmente sua abordagem acerca de um ideal associado ao sensível, ao associar as três ciências normativas às suas três categorias universais. Com efeito, em Peirce, a teoria da Ciência Normativa compõe aquela nomeada simetria categorial igualmente permeada pela Fenomenologia e a Metafísica<sup>131</sup>, como Ibri explica na passagem a seguir: “[...] no interior da Filosofia, Peirce conseguiu estabelecer um elo entre a ciência das

---

<sup>131</sup> Nas palavras de Peirce: “A fenomenologia trata das qualidades universais dos fenômenos em seu caráter fenomenal imediato, neles mesmos enquanto fenômenos. destarte, trata dos fenômenos em sua primeiridade” (CP 5.122 [1903], tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990. Em outro trecho ele continua: “A Ciência Normativa trata das leis da relação dos fenômenos com os fins; isto é, trata dos fenômenos em sua segundidade.” (CP 5.223[1903], Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990.). Ainda, outra passagem de Peirce: “A Metafísica, como ressaltei, trata dos fenômenos em sua terceiridade.” (CP 5.124 [1903], Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990.).

aparências, a Fenomenologia, e as Ciências Normativas — então constituídas pela Estética, a Ética e a Lógica ou Semiótica — e entre estas e a Metafísica.” (2002b, p.46).

Deste modo, para se compreender o que Peirce propõe de original com sua estética é preciso retornar às três categorias, na medida em que se a Estética é do domínio do sensível, logo ela participa da primeiridade, e, por sua vez, se a Ética é do domínio da ação e da reação, enquanto conduta, ela pertence à segundidade, e conseqüentemente, se a lógica é do domínio da pensamento, da cognição e da produção de signos, ela é portanto, terceiridade. Nas palavras de Peirce, quando ele expõe a correlação entre a ciência normativa e as três categorias:

[...] a ciência normativa se divide em estética, ética e lógica, percebe-se a seguir, facilmente, a partir de meu ponto de vista, que esta divisão é governada pelas três categorias. Pois, sendo a Ciência Normativa em geral a ciência das leis de conformidade das coisas com seus fins, a estética considera aquelas coisas cujos fins devem incorporar qualidades do sentir, enquanto a ética considera aquelas coisas cujos fins residem na ação, e a lógica, aquelas coisas cujo fim é o de representar alguma coisa. (CP 5.129 [1903]).

Por outro lado, para Peirce, o belo não pode ser visto como um ideal estético, pois o belo não teria nem a pureza, e nem a abrangência, necessárias para incorporar um ideal estético pleno, ao asseverar que nenhum termo que indica o belo é suficiente para envolver o sentido geral do ideal estético:

[...]com relação a indagação sobre da estética em sua pureza, devemos eliminar dela, não apenas toda consideração de esforço, mas toda consideração de ação e reação, incluindo toda a consideração do nosso prazer de receber, tudo aquilo em suma, pertencente à oposição do *ego* e do *não-ego*. Nós não temos em nossa língua uma palavra com a generalidade necessária. O termo grego {*kalos*}, o francês *beau*, apenas chegam perto disto, sem conseguir atingir a precisão do alvo. “*fine*”<sup>132</sup> seria um malfadado substituto. Belo [*beautiful*] é ruim; porque é um modo de ser {*kalos*} depende essencialmente da qualidade de ser não belo [*unbeautiful*]. Talvez, no entanto, a frase “a beleza do não belo” [*the beauty of the unbeautiful*] não chocaria. Ainda assim, “beleza” é muito superficial. Usando {*kalos*}, a questão da estética é: qual é a única qualidade que é, na sua presença imediata, {*kalos*}? A ética deve depender desta questão, assim como a lógica deve depender da ética. A estética, portanto, embora eu a tenha negligenciado terrivelmente, parece ser possivelmente a primeira propedêutica indispensável à lógica, e a lógica da estética deve ser uma parte distinta da ciência da lógica que não deve ser omitida. (CP 2.199 [1902], grifos do autor).

<sup>132</sup> N.T.: Em inglês, o termo <*fine*> alberga da acepção de bom ao sentido de belo, bonito ou lindo, assim como o de nobre, delicado, refinado, elegante, finíssimo, preciso. E no contexto do texto de Peirce essa abrangência polissêmica é importante, portanto, optou-se por manter o termo em inglês.

Ora, se o Belo é um termo inadequado para indicar a ideia de ideal estético por excelência (CP 2.199), Peirce propõe o termo admirável. Nesta esteira, Peirce indaga como é possível explicar o belo, e o que seria o admirável, discorre ele que:

Assim, então, apelamos ao esteta para que nos diga o que é que é admirável sem qualquer razão para ser admirável além de seu caráter inerente. Porque, então, ele responde, é belo. Sim, nós reclamamos, este é o nome que você dá a isto, mas o que é isto? Qual é sua característica [*character*]? Se ele responder que consiste em uma certa qualidade de sentimento, certa satisfação, eu declinaria de modo geral em aceitar esta resposta como suficiente. Eu deveria dizer, meu caro senhor, se você pode me provar que esta qualidade de sentimento da qual você fala, enquanto um fato, associado ao que você chama de belo, ou do que seria admirável sem qualquer razão para isso, estou disposto a acreditar em você; mas eu não posso admitir sem nenhuma prova vigorosa que qualquer qualidade particular de sentimento é admirável sem qualquer razão. Pois seria revoltante demais acreditar nisto, a menos que alguém seja forçado a acreditar nisto. (CP 1.612 ou EP2, p.253 [1903])<sup>133</sup>.

Por fim, ressalta-se que o admirável, como um ideal estético, associado ao bem ético e ao bem lógico, carrega um sentido para além de um belo hedonista ou sensualista, sem conceito e sem finalidade, tal como proposto por Kant.<sup>134</sup> Como Peirce evoca, em um dos seus últimos escritos, de 1911:

[...] em vez de uma ciência boba da estética, que tenta nos trazer o deleite da beleza sensual [*enjoyment of sensuous beauty*] - quero dizer, de toda a beleza que apela aos nossos cinco sentidos -, o que deve ser estimulado são as meditações, ponderações, o sonhar acordado [*day-dreams*] (sob o devido controle), relativos a ideais - ah, não, não, não! “ideais” é uma palavra muito fria! Melhor dizer, aspirações de admiração apaixonada, após um estado interior que qualquer um pode esperar alcançar ou abordar, mas, quanto mais especificamente complexa, mais pode encantar o sonhador [*dreamer*]. (EP2, p.460 [1911]).

Pois, ao substituir o belo pelo conceito de admirável enquanto bem estético, a Estética peirciana repensa o conceito do juízo do gosto, enquanto juízo do belo, de caráter exclusivamente sensível e sem conceito ou sem finalidade, tal como Kant teria estabelecido na sua terceira crítica, para pensar a simbiose entre sensibilidade e razoabilidade. Uma vez que, à luz das três categorias, não há conflito entre singular, subjetivo e universal no processo de conhecimento, e na medida em que as categorias são contíguas, assim tanto a primeiridade

<sup>133</sup> Tradução nossa com o cotejo da tradução de Ivo Ibri, 1985.

<sup>134</sup> Ver mais em SANTAELLA, 2000.

(qualidades de sentimento), como a segundidade (sensação e reação) também estão presentes na terceiridade, como signos de primeiridade e segundidade. Logo, o admirável, enquanto ideal sensível e autônomo e independente, enquanto um ideal de caráter de primeiridade, está presente nos ideais de conduta e na formulação de juízos e inferências que norteiam nossas ideias, a conter primeiridade, segundidade e terceiridade.

Ademais, como Ibrí explica, há uma continuidade entre sentimento e cognição em Peirce, que explica as idiossincrasias do juízo estético e da possibilidade de fruição da arte e da experiência estética. Nas palavras de Ibrí:

Interessante é percorrer a filosofia de Peirce e notar nela, pelo seu caráter genético, uma onipresença do vetor da *não-forma para a forma*. Ontologicamente, não é outro o direcionamento da cosmogênese. Do mesmo modo, nesse sentido, identificam-se os processos de semiose, abdução, de constituição do universo simbólico, seja humano, seja natural, pelas generalizações advindas de um diálogo com a alteridade na construção de mediações. Há em comum entre eles a passagem da generalidade do sentimento para generalidade da inteligência que o incorpora, como de fato faz o caráter triádico da terceiridade. (2016b, p.16-17, grifos do autor).

Neste sentido, Peirce esclarece que o ideal admirável, o bem estético, é o ideal por excelência que subsidia os ideais da conduta ética, e também subsidia o ideal da cognição lógica. Nas palavras de Peirce:

[...] um fim último da ação *deliberadamente* adotada - isto é, *razoavelmente* adotada - deve ser um estado de coisas que *razoavelmente se recomenda a si mesmo em si mesmo*, à parte de qualquer consideração ulterior. Deve ser um *ideal admirável*, tendo o único tipo de bem que um tal ideal *pode ter*, ou seja, o bem estético. Deste ponto de vista, aquilo que é moralmente bom surge como uma espécie particular daquilo que é esteticamente bom. [...] Se esta linha de pensamento for sólida o bem moral será o bem estético especialmente determinado por um elemento peculiar que se lhe acrescentou; e o bem lógico será o bem moral especialmente determinado por um elemento especial que se lhe acrescentou. (CP 5.131 [1903], grifos do autor).

Ora, como Peirce diz, “[...]a estética considera aquelas coisas cujo os fins devem incorporar qualidades de sentimento” (CP 5.129 [1903]), uma importante ponderação com relação a natureza do bem estético é que ele está intimamente ligado ao conceito de qualidade em Peirce, que por sua vez remete mais especificamente às qualidades de sentimentos, que são os elementos da primeiridade por excelência, o que permite entender que a chave do estético

em Peirce está sobremaneira no entendimento do conceito de primeiridade. Em vista disso, seguindo sua arquitetura filosófica sustentada nas categorias, Peirce discorre o que seriam, portanto, qualidades estéticas:

A luz da doutrina das categorias, eu diria que um objeto, para ser esteticamente bom, deve ter um sem-número de partes de tal forma relacionadas umas com as outras de modo a dar uma qualidade positiva, simples e imediata, à totalidade dessas partes; e tudo aquilo que o fizer é, nesta medida, esteticamente bom, não importando qual possa ser a qualidade particular do todo. [...] Tudo o que pode haver serão várias qualidades estéticas; isto é, simples qualidades de totalidades incapazes de corporificação completa que nas partes, qualidades estas que podem ser mais determinadas e fortes num caso do que no outro. Contudo, a própria redução da intensidade pode ser uma qualidade estética; na verdade, *será uma* qualidade estética; e estou seriamente inclinado a duvidar que exista uma distinção qualquer entre melhor e pior em estética. Minha, opinião é que há inúmeras variedades de qualidade estética, mas nenhum grau puro de excelência estética. (CP 5.132 ou EP2, p.201 [1903])<sup>135</sup>.

Se o sentido de qualidade estética está associado a ideia de primeiridade, assim, as ideias de liberdade, singularidade, possibilidade, unidade, totalidade seriam inerentes a elas. Sendo assim, o que é qualidade estética é primeiro e é independente de qualquer coisa, é puro, é livre, é variado, é original. Com efeito, seguindo este raciocínio, é lícito dizer que sentimento estético em Peirce é o mesmo que qualidade de sentimento estético, ou simplesmente qualidade estética.

Contudo, por sua vez, o ideal estético, enquanto uma ideia geral, teria uma natureza sutilmente distinta das simples, puras e múltiplas qualidades estéticas, pois Peirce explica que:

O que seria a doutrina de que aquilo que é admirável em si mesmo é uma qualidade de sentimento se tomada em toda sua pureza e levada ao seu mais distante extremo - que seria o extremo da admirabilidade? Seria equivalente dizer que o único objeto admirável último é a irrestrita gratificação de um desejo, sem considerar qual a natureza deste objeto. Porém, isto é muito chocante. Seria a doutrina de que todos os mais altos modos de consciência com os quais estamos acostumados em nós mesmos, tais como o amor e a razão, são bons apenas enquanto subservem o mais baixo de todos os modos de consciência. Seria a doutrina de que este vasto universo da Natureza, que contemplamos com tal reverência, é bom apenas para produzir uma certa qualidade de sentimento. Certamente eu devo ser desculpado por não admitir esta doutrina, a menos que seja provada com a mais extrema evidência. (CP 1.614 ou EP2, p.253-254 [1903])<sup>136</sup>.

<sup>135</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>136</sup> Tradução de Ivo Ibri, 1985.

Logo, aventamos que, embora irmanados, qualidades estéticas não se confundem com o ideal estético. Pois se as qualidades podem ser entendidas como qualidades de sentimentos puros de primeiridade, por isso, são múltiplas, e não constituem graus de excelência. Por outro lado, o admirável, enquanto um ideal estético, se constitui como uma ideia, é um geral, embora se estabeleça autonomamente e seja singular, e carregue, essencialmente, um caráter sensível e qualitativo. Mas ainda assim, não é primeiridade pura, como Peirce explica:

O objeto admirável que é admirável *per si* deve, sem dúvida, ser geral. Todo ideal é mais ou menos geral. Ele pode ser um estado de coisas complicado. Ele deve ser uma ideal *singular* [*single*]; ele deve ter *unidade*, porque é uma ideia, e unidade é essencial a toda ideia e todo ideal. Objetos de tipos completamente distintos podem, sem dúvida, ser admiráveis, porque alguma razão especial pode fazer cada um deles assim. Mas quando ele se torna o ideal do admirável em si mesmo, a própria natureza de seu ser é ser uma ideia precisa; e se alguém diz que ele é isto ou aquilo, ou aquilo outro, eu lhe digo: “é claro que você não tem ideia do que precisamente ele é”. Mas um ideal deve ser capaz de ser abarcado em uma ideia geral, ou não é absolutamente um ideal. (CP1.613 ou EP2 p.253 [1903], grifos do autor).<sup>137</sup>

Sendo assim, pode-se concluir que o sentimento estético surge primeiramente como qualidades estéticas, ou como qualidades de sentimentos estéticos, próprios da experiência de primeiridade, que geram qualisignos. Quando um conjunto de qualisignos forma uma unidade e uma singularidade que completam um ideal estético, pode-se dizer, então, que se tem um ideal estético do admirável. Por isso, admirável é mais que um sentimento, é um ideal que envolve aquele sentimento particular que nos põe em empatia com um contato imediato, tanto sensível, mas também inteligível, no *continuum* entre primeiridade e terceiridade.

O sentimento de beleza pode ser entendido como uma qualidade estética, e enquanto tal, poderá ser apenas mostrado, já que qualidade de sentimento precisa ser *sentida*. Pois, como discorre Peirce:

[...] não se pode fazer um homem ver que uma coisa é vermelha, ou é bonita, ou é tocante [*touching*], descrevendo vermelhidade, beleza, ou *páthos* [*pathos*], mas só se pode apontar para algo que é vermelho, bonito, ou emocionante [*pathetic*], e dizer: “Olhe também aqui para algo assim lá.”(CP 1.217 [1903]).

### 3.3.3. O movimento dos sentimentos aos juízos estéticos em contexto peirciano

---

<sup>137</sup> Tradução de Ivo Ibri, 1985.

Isto posto, a partir desta estruturação de sua teoria da ciência normativa, em consonância com as categorias, acrescida de uma teoria da percepção como inerente ao processo cognitivo, feita por Peirce, faz-se necessário retomar a questão juízo estético sob dois aspectos: primeiro, no que diz respeito à passagem dos sentimentos estéticos para um juízo estético propriamente dito. Segundo, no que diz respeito ao papel dos juízos estéticos como pontos de entrada para uma interpretação da arte que inclua uma fruição enquanto experiência estética.

Portanto, primeiro, é preciso distinguir sentimento de juízo, principalmente no que diz respeito a uma implicação entre prazer, sentimento estético e juízo estético, tal como sugerida por Kant. Barrena (2015) explica que para Peirce, prazer e dor podem estar associados ao bem e mal estético, mas não se confundem com eles. Pois, em Peirce, prazer e dor são entendidos de maneira desassociada ao sensível ou às qualidades de sentimento, ou mesmo, ao ideal estético. Peirce trata, inclusive, da questão do artista e sua relação com o sentimento, discorre ele que:

É um grande erro supor que os fenômenos do prazer e da dor são principalmente fenômenos de sentimento. [...] Eu sou incapaz de reconhecer com confiança qualquer qualidade do sentimento comum a todas as dores; e se eu não posso, tenho certeza de que não pode ser uma coisa fácil para qualquer um. Porque eu tenho passado por um processo sistemático de treinamento no reconhecimento de meus sentimentos. [...] O artista tem este tal treinamento; mas a maior parte de seu esforço está em reproduzir de uma forma ou de outra o que ele vê ou ouve, o que é em cada arte um trabalho bastante complicado; enquanto eu simplesmente me esforço para ver o que é que eu vejo. (CP 5.112 ou EP2, p.189-190 [1903]).

Assim, no caso específico de um possível sentimento de prazer e deleite estético, é preciso distinguir os limites entre sentimento e cognição, ou seja, entre as qualidades e sensações e os juízos destas qualidades e sensações. Pois, Peirce adverte que:

De qualquer forma, enquanto o fenômeno de dor como um todo e fenômeno de prazer como um todo são fenômenos que surgem dentro do universo de estados de mente e não alcançam grande destaque, exceto quando eles dizem respeito a estados de mente em que o Sentimento é predominante, contudo estes fenômenos em si mesmos não consistem primeiramente em qualquer Qualidade de Sentimento comum de Prazer e qualquer Qualidade-Sentimento comum de Dor, mesmo que existam Qualidades de Sentimento; mas consistem principalmente [em uma] Dor [que residem] em uma Luta para dar um estado de mente de *quietus*, e [em um] Prazer em um peculiar modo de consciência aliado à consciência de *fazer uma generalização*, em que não Sentimento, mas sim Cognição é o principal constituinte. [...] É da satisfação estética [esthetic enjoyment] que nos interessa; e ignorante em Arte como eu sou, eu tenho uma boa capacidade para a safistação estética; e me parece que

durante a satisfação estética buscamos uma totalidade do Sentimento - e especialmente para o resultado do todo da Qualidade do Sentimento apresentada na obra de arte que estamos contemplando - ainda é uma espécie de afinidade intelectual [*intellectual sympathy*], um senso de que aqui está um Sentimento que se pode compreender, tem um sentimento razoável. Eu não tenho êxito em dizer exatamente o que é, mas é uma consciência pertencente à categoria de representação, embora representando algo na Categoria de Qualidade do Sentimento. (CP 5.113 ou EP2. p.190 [1903], grifos do autor).

Logo, na medida em que o sentimento de beleza posteriormente passa por um processo de apercepção de qualidades de sentimento e de sensação, e se reconhecidos como tais na consciência enquanto beleza, tornar-se-ão juízos estéticos. E os juízos, como elementos de terceiridade, enquanto pensamento, formulam signos, e, portanto, são cognições. Como discorre a filósofa Rosa Mayorga, o: “Belo, então, é um produto de cognição, tal como prazer e dor, e bom e mau, e, portanto, um geral, um terceiro.” (2013, p.95)<sup>138</sup>. Logo, o juízo do belo, enquanto proferido num juízo, não pode mais ser visto como um mero sentimento, pois como Peirce ensina:

Um juízo é um ato da consciência no qual reconhecemos uma crença, e uma crença é um hábito inteligente segundo o qual devemos agir quando se apresentar a ocasião. Qual é a natureza dessa recongnição? Ela pode estar bem próxima da ação. Os músculos podem contrair-se e podemos conter-nos apenas com a consideração de que a oportunidade adequada não surgiu. Mas, em geral, *virtualmente resolvemos*, numa certa ocasião, como se certas circunstâncias imaginadas fossem percebidas. Este ato que redunde em uma tal resolução ó um ato peculiar da vontade por meio do qual fazemos com que uma imagem, ou *ícone*, seja associado, de um modo peculiarmente vigoroso, com um objeto que nos é representado através de um *índice*. Este mesmo ato é representado, na proposição, por um *símbolo* e a consciência dele preenche a função de um símbolo no juízo. Suponhamos, por exemplo, que eu detecte uma pessoa com a qual tenha de lidar num ato de desonestidade. Tenho, em minha mente, algo como uma "fotografia composta" de todas as pessoas que conheci e sobre as quais li e que tiveram *esse* caráter, e no mesmo instante faço a descoberta referente a essa pessoa, que distingo das outras através de certas indicações com base nesse índice, e nesse momento é-lhe imposto o carimbo TRATANTE, para, ali ficar indefinidamente. (CP 2.435 [1893], grifos e destaque do autor)<sup>139</sup>.

Ora, na descrição acima, é possível facilmente se referir à uma imagem de uma obra de arte qualquer, onde *o carimbo* dado à imagem à vista, não seria o de TRATANTE, mas o de BELO, FEIO, SUBLIME, KITSCH, GROTESTO, ou qualquer outro predicado que se identificasse como um sentimento estético. Pois, se seguirmos a hipótese peirciana de que os

---

<sup>138</sup> Tradução nossa.

<sup>139</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

bens estéticos, éticos e lógicos estão imbricados, o juízo de caráter não é tão distinto assim do juízo de beleza. Isto pode ser verificado, por exemplo, na própria língua portuguesa corrente ou mesmo na língua inglesa, quando se profere que uma ação é bela, porque é nobre, é virtuosa. Isto posto, a substituição que Peirce formula de belo por admirável parecer ser contundente.

Por outro lado, um ideal, enquanto ideal sempre tem uma finalidade, mesmo que esta finalidade seja essencialmente ligada ao sensível e não seja dependente de nada mais, logo, mesmo se estético, um ideal estético tem finalidade, e é um geral, e como explica Lefebvre, há uma intrínseca correlação entre qualidades de sentimentos e ideais estéticos:

Peirce, por outro lado, compreendia plenamente que o uso do termo "belo" estreitaria consideravelmente a extensão de sua teoria estética. De fato, como ele viu, a estética era a ciência teórica cujo objetivo era o crescimento das qualidades do sentimento em ideais. A arte sendo composta de qualidades de sentimentos [...] é a formação de ideais dentro de sua esfera, na presença de hábitos de sentir atraindo outros hábitos de sentir em sua órbita, que cairão sob o guarda-chuva da estética. (2007, p.332)<sup>140</sup>.

Ademais, na simetria das três categorias, em conjunto com uma concepção pragmática de conhecimento (uma teoria só faz sentido se reflexionada na prática e no fato)<sup>141</sup>, o sentimento, quando pensado e reconhecido, entra na terceiridade e se tornou signo. Neste sentido, os ‘três tipos de bem’ estarão interligados no sentimento, na ação e no pensamento.<sup>142</sup> O admirável é isto, é a possibilidade que o sensível tem de impulsionar e de nortear nossas ações e pensamentos. Como bem pontua Lefebvre:

Para Peirce, todas essas ideias são admiráveis porque pertencem ao *continuum* da razão, o *continuum* do *summum bonum*. Elas são sentimentos razoáveis ou “sentimentos lógicos” (W 3: 281-285). A adoção como ideais - como resultado de nossos hábitos serem infinitamente atraídos e harmoniosamente associados a eles, nos faz participar do crescimento da racionalidade concreta no mundo. Ora, pode-se dizer que uma pessoa que adota tais hábitos de sentir como ideais está cultivando um gosto pela razão e que o admirável na estética é tudo aquilo que é contínuo com tal gosto. Isto é, tudo aquilo que é percebido como sendo compatível com isto, ou seria como possuir a qualidade que aprova ou procura,

<sup>140</sup> Tradução nossa.

<sup>141</sup> Segue uma explicação de Peirce esclarecedora acerca de seu entendimento sobre a necessidade de reflexionalidade entre teoria e fato: “Pois a máxima do pragmatismo é que uma concepção não pode ter efeito lógico algum, ou importância a diferir do efeito de uma segunda concepção salvo na medida em que, tomada em conexão com outras concepções e intenções, poderia concebivelmente modificar nossa conduta prática de um modo diverso do da segunda concepção.” (CP 5.196 [1903]); e na continuação, Peirce completa “A indução consiste em partir de uma teoria, dela deduzir predições de fenômenos e observar esses fenômenos a fim de ver quão próximos eles concordam com a teoria. [...] Assim, a validade da indução depende da relação necessária entre o geral e o singular. E exatamente isto que constitui a base do Pragmatismo.” (CP 5.170[1903]). Traduções de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>142</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

e através da qual pode crescer, melhorar, renovar ou mesmo transformar-se. Este gosto pela razão que todos possuímos, embora alguns a cultivem com mais fervor do que outros, é aquilo que poderia ser igualmente conhecido o gosto pela terceira idade. (2007, p.330).<sup>143</sup>

Ora, mesmo que o processo de percepção estético da arte, inicie-se essencialmente como elementos de primeiridade na secundidade, onde o sensível e o sensorial sejam preponderantes, a percepção é apenas a porta de entrada para um juízo estético que é uma mediação de terceira idade. Ainda que essa primeira mediação com juízos perceptivos estéticos seja incipiente e precária, ainda assim ela será um juízo, e por isso, em sendo juízo, é um elemento de terceira idade, pois, como explica Peirce:

[...] os juízos perceptivos contêm elementos gerais, de tal forma que proposições universais são dedutíveis a partir deles segundo a maneira pelo qual a lógica das relações mostra que as proposições particulares normalmente, para não dizer invariavelmente, permitem que as proposições universais sejam necessariamente inferidas a partir deles. (CP 5.182 [1903]).<sup>144</sup>

Sendo assim, a partir da estética peirciana, é possível realocar o jogo do sensível na recepção e no conhecimento da arte, na medida em que o belo e seus correlatos podem ser vistos sob dois aspectos: de um lado, são qualidades estéticas, e por isso podem ser vistos como puro sentimento, no contínuo de primeiridade. Logo, podem ser sentidos na experiência de contemplação pura, e acessados a partir do contado com a secundidade, por meio de sensações. Portanto, é o admirável e não o belo, o fator que impulsionaria um ideal estético que norteia vários tipos de juízos estéticos, livres ou atrelados às poéticas.

Logo, pode-se concluir que o novo conceito de admirável cunhado em Peirce e suas decorrências na história do problema filosófico acerca da beleza, inseridos nas reflexões acerca do belo na arte, abre caminho para repensarmos a relação entre sentimento e cognição na arte. Na medida em que se entende que o juízo estético está condicionado a uma rede sógnica, seja como um mero predicado, seja subornado a ideais totalizantes, como os três tipos de bens, ou seja subordinado a fins menos abrangentes e mais específicos, como os preceitos e valores artísticos circunscritos a uma determinada poética, onde não necessariamente haverá uma imbricação entre os três tipos de bem como parâmetro para a produção de uma obra de arte.

E como disse Peirce, “a beleza do não belo” (CP 2.199 [1902]) não choca, e não choca, precisamente, porque, como explicou Aristóteles, em sua *Poética* (1451a 36, 1461b), a questão

---

<sup>143</sup> Tradução nossa.

<sup>144</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

da arte não é necessariamente a questão do verdadeiro ou da virtude, mas é da verossimilhança. A arte não trata da verdade, fala do possível, do provável, e até mesmo do impossível e do improvável, a arte não se refere ao mundo da realidade, mas de mundos possíveis. Aristóteles diz que na poesia, mais vale a mentira que parece verdade, do que a verdade que parece mentira. Ou, em outros termos, como diz Ibri:

No entanto, basta afirmar aqui que a linguagem poética se caracteriza por uma desconstrução da linguagem lógica, que, por sua própria natureza, busca uma univocidade de significado com seus objetos, mantendo com eles uma relação de alteridade. A poesia, como a matemática, constrói mundos possíveis, a partir da ausência de dualidade, de alteridade, entre sua linguagem e seus objetos. (2009, p.284).<sup>145</sup>

Pois a arte também não tem compromisso com o ético. Não necessariamente diz do melhor, do mais virtuoso, pode também dizer do pior. Por isso, Peirce diz que não há, de fato, um mal estético nem um bem estético positivo, pois a relação com o deleite estético é relativa, como, por exemplo, quando ocorre uma experiência que diz respeito às qualidades estéticas, a exemplo do caso do sentimento do sublime ou do trágico, ou do terror (BURKE, 1759/2013, p.59; KANT, 1790/2002, p.107 e p.124), ou do repugnante, como numa pintura apreciável de cadáveres (ARISTÓTELES, *Poética*, 1450a). Nas palavras dele:

Se essa qualidade for tal que nos provoque náuseas, que nos assuste, ou que de qualquer outro modo nos perturbe ao ponto de tirar-nos do estado de ânimo para o deleite estético [*esthetic enjoyment*], da disposição de simplesmente contemplar a materialização dessa qualidade — tal como, por exemplo, os Alpes afetaram as pessoas da Antiguidade, quando o estado da civilização era tal que uma impressão de grande poder era inseparavelmente à apreensão e o terror — neste caso, o objeto permanece, mesmo assim, esteticamente bom, embora as pessoas de nossa condição sejam incapazes de uma tranquila contemplação estética desse mesmo objeto. Esta sugestão deve ser tomada por aquilo que ela vale, e atrevo-me a dizer que o que ela vale é muito pouco. Se estiver correta, segue-se que não existe algo como um mal estético positivo; e dado que por *bem*, nesta discussão, o que queremos dizer é simplesmente a ausência do mal, ou seja, a perfeição, não haverá algo como um bem estético. (CP 5.132 ou EP2, p.201 [1903], grifos do autor)<sup>146</sup>.

Ou seja, essa questão se aplica à arte em geral, por isso, à luz da estética peirciana, é possível analisar as variações dos sentimentos estéticos, cujo o nome poderia ser substituído por qualidades estéticas, que norteiam os juízos estéticos, incluindo os três tipos de bem; na

---

<sup>145</sup> Tradução nossa.

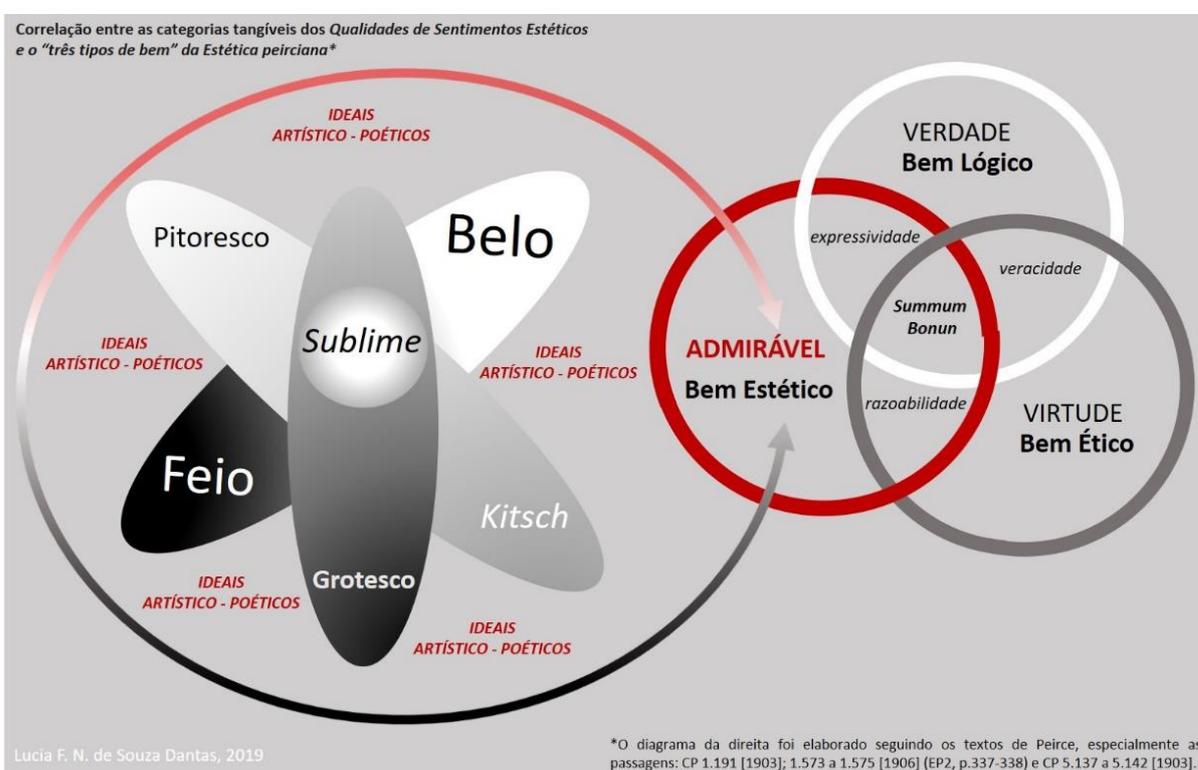
<sup>146</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

medida em que muitas poéticas se baseiam em valores e ideais artístico-poéticos, que muitas vezes podem ser associados ao admirável, na medida em que estes ideais poéticos estejam em algum imbricamento dos três tipos de bem (belo, verdadeiro e bom).

Sendo assim, propõe-se um diagrama com as relações acima descritas. O quadro abaixo associa o diagrama proposto acerca das *categorias dos sentimentos estéticos* (à esquerda), incluindo um diagrama paralelo (à direita), dos três bens da ciência normativa, tal como Peirce propõe em contexto da estética peirciana.

Segue, portanto, o diagrama:

**Diagrama 10: Sentimentos estéticos na perspectiva da estética peirciana**



O diagrama acima foi elaborado seguindo os textos de Peirce, especialmente as passagens: CP 1.191 [1903]; 1.573 a 1.575 [1906]; 5.137 a 5.142 [1903].

Na imagem do diagrama, à esquerda, aparecem as *qualidades de sentimentos estéticos tangíveis*, isto é, passíveis de serem reconhecíveis e nomeadas, a ponto de se tornarem juízos estéticos. Não que não seja possível incluir outras qualidades estéticas tangíveis, para efeito de compreensão visual, optou-se por incluir apenas algumas das principais e mais presentes nas teorias estéticas e textos de teoria, crítica e história de arte, sobretudo, aquelas sobre as artes visuais.

As cores do branco ao cinza indicam a positividade ou negatividade dos binômios, belo – feio, pitoresco-*kitsch* e sublime/grotesco. O sublime está num círculo no meio, pelo seu caráter paradoxal e dúbio.<sup>147</sup> À direita da imagem, há um diagrama com a tríade nos termos de Peirce: bem estético (admirável), bem lógico (verdade), bem ético (virtude). Como o bem estético subsidia os demais bens, ele está em destaque, na cor vermelha. Também o destaque se dá porque é por meio dele que os ideais poéticos e artísticos se conectam com a ciência normativa, e um valor artístico pode transitar para um valor normativo.

Ainda, inclui-se no diagrama dos *três tipos de bens*, as imbricações propostas por Peirce em vários de seus textos sobre a ciência normativa: entre estético e lógico, há o que identificou como o bem estético representado, a expressividade. Entre o ético e lógico, há o que identificou como o bem estético representado, a veracidade. Entre estético e ético, há a razoabilidade.

No meio, na interseção dos três tipos de bem, estaria, portanto, o *summum bonum*, o bem supremo. Como Lefebvre explica, para Peirce o *summum bonum* é o fim principal das três ciências normativas, na medida em que:

[...]o *summum bonum* pode ser definido como a qualidade de sentimento do admirável em si que se espalha, cresce e se reproduz pelo hábito, pois, como diz Peirce, é um *hábito de sentir*. Ora, na medida em que esse hábito é ideológico - e, portanto, controlado -, o crescimento dessa qualidade de sentimento corresponde ao próprio princípio da racionalidade. Isso leva Peirce a concluir que a única coisa que é admirável em si, independentemente de qualquer razão, é a própria razão. Mas a razão aqui não deve ser entendida nem reduzida a uma faculdade. Antes, devemos vê-lo como a qualidade do sentimento que se regulariza na *ideia da razão*, como sua própria essência cujo caráter é estar em um estado de incipiência constante. Esse estado pode ser descrito como *o hábito, nunca totalmente corporificado, que o universo desenvolveu de adquirir hábitos de uma maneira cada vez mais controlada, de crescimento constante na racionalidade concreta*. É essa qualidade que é admirável e que nos permite conceber o *summum bonum* como estando na “racionalização do universo” (CP 1.590, 1903), ou como correspondendo ao “desenvolvimento da reavaliação concreta” no universo. (CP 5.3, 1902). (2007, p.324, grifos do autor)<sup>148</sup>.

<sup>147</sup> Sobre as especificidades e idiosincrasias de cada termo, ver mais no item 3.2.2 *As Categorias dos sentimentos estéticos*, sobre o Diagrama 9: *Categorias dos sentimentos estéticos*.

<sup>148</sup> Tradução nossa.

Com efeito, Peirce discorre que na análise do bem lógico, ‘o bem da representação’, há uma variedade especial de bem estético e de bem ético que podem pertencer a um *representamen*<sup>149</sup> (rema, proposição ou argumento)<sup>150</sup> (CP 5.137 [1903]).

Acerca do bem estético ele discorre que: “O bem estético, ou a *expressividade* pode ser possuído, e em certo grau deve ser possuído, por qualquer tipo de *representamen* — rema, proposição ou argumento.” (CP 5.140 [1903], grifo do autor<sup>151</sup>). Ainda, Peirce explica que o bem moral reside na ‘veracidade’, e enquanto uma proposição, argumento, ou rema, é “Um juízo mental ou inferência deve possuir algum grau de veracidade.” (CP 5.141[1903]). Por outro lado, o bem lógico, ou verdade, seria justamente a excelência do argumento. (CP 5.142 - 5.143 [1903]).

Por conseguinte, se a sentença ‘isto é belo’ não tem a ver com uma sensação particular que carrega qualidades de sentimentos, ou melhor, por um conjunto de qualidades de sentimentos e de sensações advindos, por exemplo, de um quadro, enquanto um conjunto de perceptos. Esses elementos (qualidades, sentimentos e sensações) associados a ideias preexistentes na mente resultam na formação de um juízo de que o quadro é belo, sendo assim, reconhecer a beleza de um objeto é uma ação judicativa, e na medida que juízo é uma cognição, é necessariamente uma experiência de terceiridade. Por isso, ao contrário de certo senso comum, se a afirmação ‘o quadro é belo’ foi juízo obtido mediante um processo cognitivo que incluiu argumentos e inferências, o locutor poderá, neste caso, descrever e analisar os elementos qualitativos, sensitivos e sensoriais que o levaram a este juízo, sendo assim, este seria um juízo lógico subsidiado por um caráter estético, e não um juízo estético puro, pois aqui ocorre uma conaturalidade entre sensibilidade e razão.

Por outro lado, quando alguém pronuncia a sentença: ‘isto é belo’, o belo neste caso é um predicado do objeto ‘isto’, é uma generalização, é um signo. Ademais, o predicado de beleza pode ser gerado por um signo simples ou complexo. Peirce explica detalhadamente este processo no trecho que segue:

O fato de uma sensação não ser necessariamente uma intuição, ou primeira impressão do sentido, é bastante evidente no caso do senso de beleza; e foi demonstrado (em CP 5.222) no caso do som. Quando a sensação do belo é determinada por cognições prévias, sempre surge como predicado; isto é,

<sup>149</sup> Peirce estabelece como sinônimo de *representamen* o signo, como por exemplo em EP2, p. 272.

<sup>150</sup> “Um *representamen* (enquanto símbolo) pode ser um *rema*, uma *proposição* ou um *argumento*. Um *argumento* é um *representamen* que mostra separadamente qual é o interpretante que ele pretende determinar. Uma *proposição* é um *representamen* que não é um argumento, mas que indica separadamente qual objeto pretende representar. Um *rema* é uma representação simples sem essas partes separadas.” (CP 5.139 [1903], girfos do autor e nossos, tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas).

<sup>151</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

pensamos que algo é belo. Sempre que, desta forma, uma sensação surge como consequência de outras, a indução mostra que essas outras sensações são mais ou menos complicadas. Assim, a sensação de um tipo particular de som surge em consequência de impressões sobre os vários nervos do ouvido que são combinadas de um modo particular, e que se seguem umas às outras com certa rapidez. Uma sensação de cor depende de impressões causadas sobre o olho que se seguem umas às outras de um modo regular, e com uma certa rapidez. A sensação de beleza surge a partir de uma multiplicidade de outras impressões. E pode-se verificar que esta colocação se mantém válida em todos os casos. (CP 5.291[1893])<sup>152</sup>.

Logo, o predicado belo, pode ser um predicado de beleza simples de uma imagem qualquer, como um mero ícone, gerado por meio de um juízo perceptivo-estético relacionado diretamente a um conjunto de qualidade de sentimentos em si mesmas. Ou pode ser um índice, que possivelmente indique elementos sensoriais que remetem a outros sentimentos e sensações de outros objetos, não presentes. Mas também pode ser um símbolo, que conduz a ideais e regras de um hábito. Uma vez que todos aqueles sentimentos estéticos correlatos (e.g. sublime, feio, grotesco...) têm um procedimento parecido, o que mudam são as relações entre as qualidades e as sensações. Peirce associa esta emoção ao sentimento de beleza, associando-a a um elemento de pré cognição, diz ele que:

Aquilo que aqui se diz das emoções em geral, é particularmente verdadeiro, no tocante ao sentido de beleza e ao senso moral. Bom e mau são sentimentos que surgem inicialmente como predicados e que, portanto, são predicados ou do não-ego ou são determinados por cognições prévias (não havendo poder intuitivo algum de distinguir os elementos subjetivos da consciência) (CP 5.247 [1868]).<sup>153</sup>

Como explica Peirce, as qualidades de sentimento são parte integrantes dos símbolos, que permitem um jogo sógnico de argumentos, e como Peirce ousadamente compara, o Universo, a Natureza, à uma obra de arte,<sup>154</sup> isto é, a um organismo sógnico, recheado de qualidades e idiossincrasias, o belo pode ser uma premissa, ou um predicado dado no juízo perceptivo, que por sua vez, foi posto por perceptos de qualidade de sentimento, de reações para formar um todo, uma totalidade tal como um organismo vivo.

Ora, todo símbolo deve ter organicamente ligado a ele, seus índices de reações e seus ícones de qualidades; e tais partes, enquanto estas reações e estas

<sup>152</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>153</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>154</sup> Sobre a ideia de obra de arte como natureza em Peirce, é nomeadamente advinda de sua leitura da filosofia de Schelling, como Ibri explica (2009).

qualidades, jogam em um argumento, que com certeza, joga no universo - esse universo sendo precisamente um argumento. no pouco que você ou eu podemos fazer com essa grande demonstração, nossos juízos perceptivos são as premissas *para nós*, e esses juízos perceptivos têm ícones como seus predicados, nos quais os *ícones* são qualidades imediatamente apresentadas. [...] Ora, quanto à sua função na organização do universo. O universo como um argumento é necessariamente uma grande obra de arte, um grande poema - onde cada belo argumento é um poema e uma sinfonia - assim como todo verdadeiro poema é um argumento consistente. Mas vamos compará-lo com uma pintura – com uma marinha impressionista - e toda qualidade em uma premissa é uma das partículas coloridas elementares da pintura; todas estão destinadas a ir juntas a formar a qualidade pretendida que pertence ao todo como um todo. Esse efeito total está além do nosso alcance; mas podemos apreciar, em certa medida, a qualidade resultante de partes do todo - qualidades que resultam das combinações de qualidades elementares que pertencem às premissas. (CP 5.119 ou EP2, p.193 [1903], grifos do autor).

Assim funciona o juízo estético de beleza ou de feiura, formando nas premissas e predicados gerados pelas qualidades e sensações do perceptos dados no conjunto de percepto que compõem da totalidade de uma obra de arte. Ora, quando o objeto do qual o predicado belo se refere é uma obra de arte, será um predicado complexo, na medida em que uma obra de arte é um feixe de signos composto por um conjunto de hábitos de sentir e ideais estéticos, que na maioria das vezes incorporam ícones, índices e símbolos. Pois Peirce explica que: “a associação de ideias consiste no seguinte: de que um juízo ocasiona outro juízo, do qual é o signo. Ora, isto não é nada mais, nada menos do que inferência.” (CP 5.307 [c.1893]).

Dado que este juízo estético propiciará um argumento, uma inferência. Esta inferência será abdutiva, na medida em que a livre associação de ideias propiciada pelas qualidades e sensações estéticas, associadas ao devaneio imaginativo, próprios da *poíesis* e da fruição, no interior da experiência estética, estiver ativo. Este é o movimento do juízo estético, que pode se transformar numa abdução estética, propiciando o início da recepção fruitiva da arte, que resultará numa interpretação estética da arte. Este é o movimento onde a percepção do sensível gera um juízo do tipo estético-sensível, que propicia uma formulação inferencial igualmente voltada ao estético-sensível. Ora, este processo, pode gerar um simples predicado provisório, ora, pode gerar uma proposição mais assertiva e contundente, e figurar como um juízo no limite de uma inferência, uma *abdução estética*.

Contudo, importante ressaltar que se todo desta cadeia estética (experiências estéticas, incluindo percepção, juízo e abdução) não estiver ativa, não haverá uma interpretação de uma obra de arte enriquecida pela abdução, ou seja, não haverá livre associação, não será ativada a abertura à polissemia que a obra de arte é capaz de propiciar. Será uma interpretação

“mecânica”, gerada diretamente por meio de inferências dedutivas, onde as premissas não serão fruto de juízos perceptivos-estéticos sensíveis, mas serão dadas por meio de concepções previamente estabelecidas, apenas a partir de conclusões premeditadas, oriundas de crenças e artísticas e estéticas cristalizadas. Este é o grande perigo de se propor uma interpretação de uma obra de arte apartada de uma experiência estética, que possa propiciar um juízo estético e consequentes abduções estéticas, pouco se extrai da obra em si, apenas se repete a identificações de qualidades e valores estéticos conhecidos do receptor.

Esta seria, então, igualmente a chave para a possibilidade de um sentimento ser generalizado na arte, ou seja, é neste processo entre percepção, juízo e abdução no estético onde acontece a transformação das qualidades de sentimento em signos de natureza estética, ou em um conjunto de signos. É sobretudo neste contexto onde posteriormente, a arte dará vazão à construção de preceitos, valores e ideais, transformando qualidades estéticas em símbolos estéticos. Segue outra passagem esclarecedora de Peirce acerca do que é a generalização de sentimentos, como no exemplo da arte:

A generalização do sentimento pode ocorrer de diferentes maneiras. Poesia é um tipo de generalização do sentimento, e é na medida em que é a metamorfose regenerativa do sentimento. Mas a poesia continua, por um lado, não generalizada, e isto se dá devido ao seu vazio [*emptiness*]. A generalização completa, a regeneração completa de sentimento é religião, que é poesia, mas poesia completada. (CP 1.676 [1898]).

Pois o juízo de beleza, como símbolo de beleza, enquanto generalização de um sentimento, é, na maioria das vezes, apenas um signo cognitivo, por isso não é necessariamente uma cognição, não dá a conhecer o objeto por meio do predicado beleza, ele apenas diz da reconhecimento de um hábito cristalizado como crença. Sendo assim, o belo é um gosto, enquanto é uma crença, pois um gosto nada mais seria que a sedimentação de uma crença em hábito. Nas palavras de Peirce: “Todas as Palavras gerais, ou definíveis, quer no sentido de Tipos, ou no de Ocorrências, são, certamente, Símbolos. Isto é, denotam os objetos que denotam em virtude apenas de existir um hábito que associa a significação delas com esses objetos.” (CP 4.544 [1906]).<sup>155</sup>

### **3.3.4. *Dos juízos estéticos aos hábitos de sentir estético-artísticos***

Pode-se dizer que os hábitos são mediações bem-sucedidas. Se foram bem-sucedidas, não precisam ser novamente mediadas. Neste sentido, o hábito permite uma familiaridade com o

---

<sup>155</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

fato, por meio de uma mediação – signo – semiose realizada, e a mente interpreta de maneira inconsciente a alteridade, que perde parte de seu caráter bruto. Sob uma ótica pragmatista, o hábito gera uma consequência prática no sentido de indicar e orientar condutas. Um signo que se torna hábito, afeta a conduta, ao permitir uma habitualidade da ação, que se torna rotineira e repetitiva. Segue uma argumentação de Ibri acerca do conceito de hábito em Peirce:

O amplo conceito de mente sustentado pelo idealismo objetivo baseou-se no fenômeno universal de aquisição de hábitos, assimilando-se a noção de hábito ao de lei. Mas, enfim, poder-se-ia perguntar: por que os seres em geral tendem a adquirir hábitos? Qual a função que tais hábitos desempenham? A resposta natural a essas questões é que os hábitos são guias de conduta diante da alteridade fática. Constituiriam, portanto, *mediações*, embora, pode-se dizer, nem sempre *representações* genuínas de seus objetos [Conferir IBRI, 2012]<sup>156</sup> [...]. Suponho serem representações genuínas aquelas mediações capazes de prever a conduta futura do objeto, associadas, assim, ao papel *lógico* dos hábitos. Nesse sentido, tais hábitos são, semioticamente, interpretantes lógicos. (2018b, p.10, grifos do autor).

Confortável, o hábito, ao gerar reconhecimento e familiaridade, permite que o esforço diante da mediação necessária ao choque do fato bruto seja amenizado. O hábito trabalha com a constância e com a recorrência de fatos, retoma-se aqui a ideia de que hábito não conhece, ele reconhece. Por isso, o hábito não é uma semiose propriamente dita, não é uma cognição efetiva, é apenas um reconhecimento de uma semiose feita previamente, de uma reconhecimento de algo previamente mediado. Assim, Ibri explica que:

Queremos certamente manter hábitos que, uma vez confirmado seu sucesso preditivo, prossigam operando como eficientes guias de conduta. Sob eles, podemos agir sob um estado da mente que se poderia considerar de baixa energia, em contraposição à alta energia que o esforço cognitivo de objetos ainda não mediados requerem de nós. O hábito em operação como guia de conduta, de sua vez, atua recongnitivamente. (2017, p.460).

Mas, quais são os hábitos específicos da arte. Poderíamos chamá-los de estéticos? Nossa hipótese é que se pode inferir que há certos hábitos que poderiam ser chamados de estéticos, estes hábitos podem ser muitas vezes confundidos por meros sentimentos estéticos. Todavia, eles não são sentimentos puros, pois não são sentimentos de experiência pura de primeiridade, são fruto de um hábito de sentir *estético*, na medida em que são qualisignos habituais.

---

<sup>156</sup> IBRI (2012) - *Choices, Dogmatisms and Bets*: justifying Peirce's realism. In: Veritas, PUCRS, v. 57, n. 2, p. 51-61.

Outro aspecto dos hábitos que tem relação com a ideia de sentimentos estéticos é o seu recorrente estatuto de lei perene e universal. Desse modo, aventamos que um sentimento estético, age, na maioria das vezes, como um hábito, quando opera como uma reconhecimento assertiva sobre um qualisigno, e não como uma cognição, tendo uma origem numa inferência abdutiva. Sobre este imbricamento entre sentimento e hábito no pensamento de Peirce, Lefebvre sintetiza pontualmente, ao questionar e responder:

Mas, o que é exatamente um hábito de sentir [*habit of feeling*]? Sabemos que Peirce entende o hábito em relação aos fenômenos, exibindo a tendência de se disseminar em um *continuum*, isto é, regularizar e reproduzir-se indefinidamente no futuro. Essa tendência manifesta-se no fato de que, uma vez que um fenômeno aparece, a possibilidade de outro semelhante a aparecer no futuro torna-se mais provável. Qualidades de sentimento são mônadas e, portanto, não são relacionadas a qualquer outra coisa, e, no entanto, por sua própria aparência, adquirem o poder de tornar mais provável sua reprodução, seu crescimento e sua regularização do que antes. Uma vez regularizada dessa maneira, qualidades de sentimento tornam-se o que Peirce chama de ideias. De fato, escreve Peirce, quando os sentimentos “se unem em associação, o resultado é uma ideia geral” (CP 6.137, 1892). Este é o próprio princípio do hábito que Peirce descreve como a “lei da mente”: “O sentimento tende a se espalhar; conexões entre sentimentos despertam sentimentos; sentimentos vizinhos são assimilados; ideias são capazes de se reproduzir. Então são as muitas formulações da lei do crescimento da mente” (CP 6.21, 1891). (2007, p.324)<sup>157</sup>.

Decorre, então, que um juízo estético, como por exemplo, o belo, enquanto um juízo ou predicado dado sobre uma obra de arte, pode se configurar como um hábito, mesmo que sua natureza seja decorrente das qualidades de sentimentos advindas dos perceptos da obra em questão.

Na maioria das vezes, quando se pronuncia um juízo “isto é belo”, ele não é fruto de um processo mediativo completo e novo, ele é um reconhecimento de certos elementos que indicam um entendimento prévio, uma regra prévia, um hábito. Daí a impressão de que ele é imediato e assertivo, de que a assertiva quase instantânea da ideia beleza, relacionada a obra em questão, seria um sentimento. Mas no fundo, trata-se de uma cognição simples, de uma reconhecimento de um hábito, neste caso, pode-se chamá-lo de um hábito estético. Pois nos termos de Peirce, a Estética, os ideais estéticos, que balizam os juízos estéticos, constituem como um conjunto de hábitos do sentimento [*habits of feeling*], nas palavras de Peirce:

---

<sup>157</sup> Tradução nossa.

Se a conduta deve ser completamente deliberada, o ideal deve ser o hábito de sentir que cresceu sob a influência de um curso de autocríticas e de hétero críticas; e a teoria da formação deliberada de tais hábitos de sentir é o que deveria ser entendido pela estética. É verdade que os alemães, que inventaram a palavra [Estética], e fizeram o máximo para desenvolver esta ciência, limitam-na ao gosto, isto é, à ação do *Spieltrieb*<sup>158</sup>, *do qual a profunda e sincera emoção parece ter sido excluída*. Mas, na opinião do escritor, a teoria é a mesma, seja uma questão de formar um gosto sobre gorros ou de uma preferência entre eletrocução e decapitação, ou entre sustentar a própria família pela agricultura ou pelo roubo em rodovias. (CP 1.574 ou EP2, p.377-378 [1905], grifos do autor).

Ou seja, o juízo do belo entendido como um hábito estético explica o porquê de muitos estudiosos entenderem que o belo seria algo dado, como um sentimento, na medida em que o hábito não existe um esforço de cognição, apenas um reconhecimento.

A palavra *símbolo* possui tantos significados que seria uma ofensa à língua acrescentar-lhe mais um. Creio que a significação que lhe atribuo, a de um signo convencional, ou de um signo que depende de um hábito (adquirido ou nato), não é tanto um novo significado, mas sim um retorno ao significado original. Etimologicamente, deveria significar uma coisa que corre junto com, tal como *εμβολομ* (*embolom*) é uma coisa que corre dentro de algo, um ferrolho, [...]. (CP 2. 297 [1895], grifos do autor).

Se o símbolo é pendular, as categorias dos sentimentos estéticos são as âncoras que suportam um feixe de hábitos específicos dos símbolos estéticos, porque são *hábitos de sentir estéticos*. Agem como parâmetros de ideais estéticos gerais que se configuram como *crenças estéticas*. Sendo assim, o gosto é a conduta gerada por estes hábitos.

A confusão em serem entendidos por qualidades de sentimentos puros é compreensível, uma vez que os hábitos são recognitivos e não geram conhecimento, dando a impressão de serem imediatos e quase inconscientes, como se não soubéssemos o porquê de sabermos, por isso podem ser confundidos com um processo pré cognitivo ou sensitivo.

Quem partilha das mesmas crenças estéticas, partilha do mesmo feixe de hábitos. Isto nos permite entender as mudanças de gostos de época para época e de cultura para cultura. Pois, sob um ponto de vista semiótico, hábitos estão a todo momento sendo quebrados, formando novas crenças, e desautorizando velhas, pois hábitos de sentir geram outros hábitos de sentir, como discorre Lefebvre:

---

<sup>158</sup> Tradução nossa. N. T. do alemão, jogo lúdico ou jogo instintivo. Nota do EP2: Este *Spielfried* (ou jogo instintivo), refere-se à teoria dos três instintos de Friedrich Schiller (os outros dois sendo os sobre matéria e forma), como explicado em *Aesthetic Briefe*, ver mais em Peirce, *Aesthetic Letters*, W1, 10-12. (tradução nossa).

[...] a formação e o reforço de hábitos de sentir, a rejeição de ideais passadas e a formação de novas, o crescimento de hábitos de sentir e sua influência sobre outros hábitos de sentir, todos exigem procedimentos de controle análogos para aqueles encontrados em ética e lógica. Segundo Peirce, esses procedimentos possuem as características formais de abdução, indução ou dedução (CP 6. 144-6.147, 1892). (2007, p.325).<sup>159</sup>

Contudo, nem sempre os hábitos de sentir geram juízos estéticos harmônicos e puramente sensitivos. Isto é, nem sempre os hábitos de sentir estético-artísticos do espectador são correspondentes aos da obra de arte, pois para que isto ocorra, os hábitos de sentir estético-artísticos do espectador necessitam estar preparados com uma rede repertorial que poderá selecionar os critérios de relevância associados com o que a obra oferece, para que possam as crenças do espectador possam ter gerências com a alteridade da obra de arte inscreve enquanto fato bruto. Pois, como explica Ibri, o hábito tem uma face positiva, na medida em que reflexiona e adere ao fato:

Pode-se dizer que eles [hábitos] contêm em si critérios de relevância que selecionam, da multiplicidade de signos que constituem a experiência, aqueles que ele, hábito, está preparado para interpretar. Mediante o hábito, a mente gradua sua capacidade perceptiva diante da miríade de signos em que está inserida. O sucesso preditivo do hábito, em sua função de condução da mente a seus fins, retroalimenta e reforça sua própria estrutura lógica. Essa é sua face positiva, importante para que a mente trabalhe em baixa energia, factível por bem representar a alteridade e romper assim sua potencial força bruta. (IBRI, 2017, p.471).

Contudo, se isto não ocorrer, e neste caso, o choque característico de segundidade opera sobrepujando a percepção e o juízo perceptivo-estético, e veda, não apenas a cognição da arte, mas também obnubila a possibilidade de *experiência estético-artística*. Nesta esteira, Ibri explica, que segundo sua concepção, o hábito teria igualmente uma face negativa. Nas palavras dele:

[...] ela não permite ver fenômenos que não lhes importam ou, em outros termos, que não retroalimentam seu esquema interpretativo da experiência. Muitos elementos fáticos ficam excluídos de seu critério de relevância selecionador dos signos fenomênicos, entre eles aqueles que naturalmente não nos chamam a atenção por notoriamente não alimentarem a formação de conceitos pela sua irregularidade. São eventos descontínuos, ao contrário daqueles que se evidenciam sob a continuidade de leis. (2017, p.455).

---

<sup>159</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

Logo, é nesta dupla face, positiva e negativa, dos hábitos, que reside uma chave importante para se compreender como operam os juízos estéticos construídos por meio de hábitos no interior da recepção de uma obra de arte. Uma vez que os principais hábitos que subsidiam a experiência artística são os hábitos de sentir [*habits of feeling*].

Estes hábitos, quando operam como hábitos de sentir estéticos, selecionam os critérios de relevância que possibilitam a criação de uma rede sgnica de mediação da arte, por outro lado, eles também podem bloquear de juízos perceptivos, velando a experiência estética que permite as associações que geram as polissemias e as abduções interpretativas da arte. Este movimento é justamente condicionado por meio de interpretantes emocionais. Sobre este aspecto, Ibri explica:

[...] deve-se reconhecer que há hábitos de *sentir*, constituindo interpretantes emocionais que quando predominam sobre os interpretantes lógicos, sobrelevando-se a eles e deles se apartando,<sup>160</sup> resultam vinculados a uma relação de segundidade com seu objeto cuja conduta ele não pode prever, em função de seu caráter imediato, desvinculado do tempo. Malgrado essa característica, interpretantes emocionais atuando autonomamente na segundidade da experiência cumprem o papel de balizadores de conduta, conquanto sem poder preditivo. (2018b, p.10, grifo do autor).

Para Peirce, interpretante é o terceiro elemento da cadeia semiótica<sup>161</sup> (objeto, signo, interpretante). Um interpretante é a ideia na mente do intérprete. (CP 8.179). Ainda, Peirce explica que existem três interpretantes possíveis: emocional, energético e lógico. Cada um relacionado às três categorias, respectivamente. Nas palavras dele:

Tanto para o objeto, ou aquele pelo qual o signo é essencialmente determinado em seus caracteres significantes na mente do seu interlocutor. Correspondente a ele, há algo que o signo em sua função significativa determina essencialmente em seu intérprete. Eu o denomino o "interpretante" do signo. Em todos os casos, inclui sentimentos; pois deve haver, pelo menos, uma sensação de compreender o significado do signo. Se inclui mais do que um mero sentimento, deve evocar algum tipo de esforço. Pode incluir algo além disso, que, no momento, pode ser vagamente chamado de "pensamento". Designo esses três tipos de interpretantes como os interpretantes "emocional", 'energético' e 'lógico'. (EP2, p. 409 [1907]).

---

<sup>160</sup> Nota do autor: "Ver-se-á que esse é um caso de dissociação entre esses dois tipos de interpretantes, quando é possível em uma genuína representação de terciridade uma associação eficiente entre ambos." (IBRI, 2018b, p.10)

<sup>161</sup> Ver mais em item 2.1.4. *Terceiridade [Thirdness]: mediação, memória e cognição.*

Sendo assim, Peirce entende que a maneira como a quase-mente do intérprete reconhece um signo, decorrente de um objeto, na cadeia semiótica (semiose) também diz respeito às três categorias. Assim, há uma natureza de sentimento e de imediatez num interpretante que é pré-lógico, ou não lógico. Diz ele que:

Mas há certa dificuldade em definir os três diferentes tipos de interpretantes. Pode ser, por exemplo, que eu esteja adotando uma concepção muito estreita de signo em geral ao dizer que seu efeito inicial deva ser da natureza do sentimento, pois pode ser que haja operações que devam ser classificadas junto dos signos, mas ainda assim, a princípio, elas começam a agir inconscientemente. [...]. Uma questão muito mais séria, especialmente na presente relação, diz respeito à natureza desse interpretante lógico, o pensamento transmitido, que facilmente nos asseguramos de que alguns signos têm, embora não percebamos imediatamente em que consistem. (EP2, p. 409-410 [1907]).

Acerca das distinções entre os dois interpretantes, o emocional e o lógico, por meio de uma metáfora da ‘A água e a rede de pescar’, Ibrí explica que:

Permitir-me-ei, aqui, uma metáfora que penso ajudaria a pensar o que se pode entender ser a diferença entre os interpretantes emocionais e lógicos. Trata-se das imagens da água e da rede de pescar. A água sugere a ideia de um contínuo sem qualquer forma, de que mesmo suas porções finitas não se distinguem do todo contínuo do fluido a que pertence. A ideia de uma parte remeter imediatamente a um todo faz lembrar a indução rústica (*crude*). De sua vez, a rede de pescar tem uma estrutura (frame) desenhada para pegar alguns objetos determinados, no caso peixes de algum tipo, deixando passar outros que possivelmente não são seu objetivo. (IBRI, 2018b, p.12)

A metáfora sugerida por Ibrí de que o interpretante emocional é como a água que flui desgovernadamente e atravessa a rede lógica sem ser retida por ela, também pode ser associada aquele tipo de experiência de *poiesis* ou de fruição, onde o agente (artista ou espectador) é levado, ou se deixa levar, como por numa ‘correnteza’, sem saber muito bem para onde ela o levará. Uma vez que, assim como os artistas, que muitas vezes operam justamente com os interpretantes emocionais em suas criações, igualmente, estas mesmas obras de arte podem ser recebidas por meio de interpretantes emocionais pelos espectadores, onde o estado de maravilhamento e de surpresa aparece como o principal agente na recepção da arte, em detrimento do elemento sensível, fazendo com que o interpretante emocional conduza a semiose.

Nesta ceara, Ibrí ressalta uma importante distinção entre sensibilidade e emotividade que é especialmente importante para se compreender as sutis, porém profundas, diferenças entre a fruição estética sensível e uma possível fruição estética onde o emocional subverte e obnubila o

sensível, muitas vezes identificada como o *páthos* na arte. É justamente quando a emoção toma conta de tal forma que o sentimento e a razão são vedados. Segue a explicação de Ibri sobre esta questão:

Embora Peirce não tenha dado foco, no âmbito da criação artística, ao viés do trabalho conjunto entre o emocional e o lógico, que se poderia aqui denominar *agápico* como sugiro no título desse ensaio, parece-me lícito dizer que uma ideia de natureza estética se realiza como obra de arte mediante o conhecimento de alguma teoria que guie sua concepção. Proponho, também, que se pense na distinção entre *sensibilidade* e *emocionalidade*, em que a primeira traduz o trabalho interativo entre sentimento e forma lógica e a segunda se confina à unidade imediata de sua própria natureza. (IBRI, 2018b, p.13-14, grifos do autor).

Trata-se aqui, portanto, do elemento de emoção e não de sentimento que pode acometer certas experiências de recepção da arte, muitas vezes valorizadas por poéticas contemporâneas, que propiciam um jogo positivo e de repulsa e aproximação com a obra de arte. Este seria o caso de quando se predica alguma obra de arte como sublime, como belo horrível, como feio no belo, ou até mesmo pela relação atração-repulsão, ou às vezes, associada ao horror ou ao grotesco que atrai.

Há, portanto, justamente, um tipo específico de experiência artística com um acentuado caráter do elemento surpresa e de descontrolo. Innis, em seu ensaio *Energies of Objects* [*Energias dos Objetos*] (2015), discorre acerca das peculiaridades deste tipo de maravilhamento energético do espectador perante uma obra de arte, argumenta ele que este tipo de recepção de arte seria advindo de um foco afetivo [*affective foci*] e energético ocasionando no que ele denomina por uma ‘mágica súbita’ [*sudden magic*]. Que também pode ser descrita como especial experiência de maravilhamento que Aristóteles versa no conceito trágico de catarse [*kátharsis*]; que Plotino discorre no conceito de *páthos* no sentimento do sublime, e que igualmente os filósofos e artistas do romantismo, quando falam no conceito do sublime em oposição ao belo.

Neste caso, a experiência estética pode gerar uma série de novas associações e prazeres, que por sua vez, podem ocasionar inúmeros juízos estéticos, relacionados ou não ao sublime. Sugerimos, portanto, que o próprio conceito de catarse em Aristóteles descreve esse tipo de situação, quando a arte é produzida de tal modo que gera no espectador um êxtase de embriaguez poética que se caracteriza como um sair de si, ou um perder-se momentâneo.

A afirmação ‘isto é sublime’, pode se constituir mediante um simples e quase imediato juízo perceptivo, e ainda, este juízo perceptivo pode ser do tipo onde os elementos sensoriais e

sensíveis do percepto são a principal referência judicativa. Logo, podemos chamar este juízo de estético. Todavia, por sua imediatez, ele se caracteriza por ser incipiente e logicamente precário, neste caso, o autor do juízo provavelmente não saberá enumerar as qualidades, sensações e sentimentos que condicionaram a identificação do predicado ‘sublimidade’, por isso, o interpretante é do tipo degenerado. Isto é, é um interpretante emocional que não se concretizou como mediação completa num interpretante lógico, como diz Ibri, onde a emocionalidade substitui a sensibilidade.

Sendo assim, nem sempre o choque se dá por conta da desassociação entre hábitos de sentir estético-artísticos do espectador e da obra, ele pode gerar o efeito de maravilhamento característico do *páthos* artístico. Pois, muitas propostas estéticas têm como ideais estéticos o movimento do choque, são para gerar um *páthos*, onde sentimento e razão dão lugar ao furor imediato das emoções. Então, certa falta de fluidez e de reconhecimento ou reconhecimento por meio de hábitos de sentir estético-artísticos na recepção de uma obra de arte, que troca a contemplação pela surpresa, o reconhecimento pelo choque, o deleite pelo incômodo, a atração pela repulsa, paradoxalmente, podem ocorrer por características propositivas e propositais da própria obra de arte, a ensejar importante e positivo efeito de maravilhamento por meio dela.

As palavras de Paul Klee são sugestivas nesta esteira: “Dizem que Ingres ordenou o repouso, eu gostaria de ir para além do *páthos*, ordenar o movimento” (2001, p. 24). Não é à toa que Ingres, um dos pintores paradigmáticos da beleza clássica no século XIX, está associado ao repouso, enquanto Klee, um artista expoente da poética modernista, que evidencia o caráter imaginativo rumo à abstração, quer associar-se à ruptura e ao espanto associado ao *páthos*.

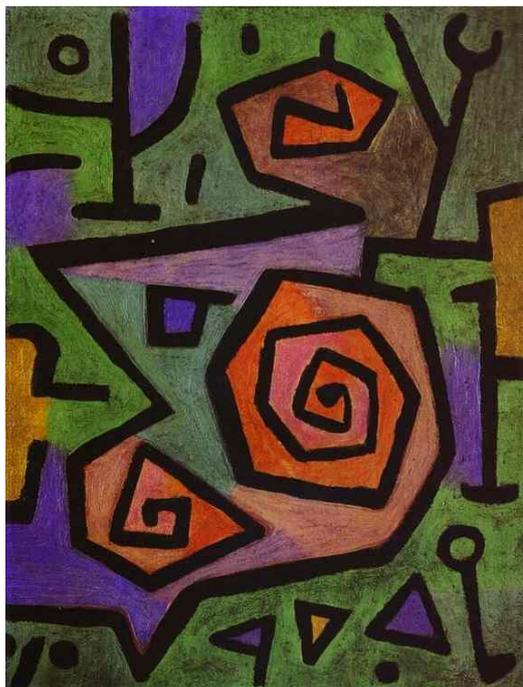
Seguem duas imagens de obras, uma de Ingres e outra de Klee:

Imagem 12: Pintura de Ingres



Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *Princesa de Broglie*, 1814, óleo sobre tela, 121 x 91cm  
Metropolitam Museum of Art, Nova York.<sup>162</sup>

Imagem 13: Pintura de Klee



Paul Klee (1879-1940), *Heroische Rosen*  
[Rosas Heroicas], 1938, óleo sobre tela. 68 x 52 cm  
Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.<sup>163</sup>

Por outro lado, se o espectador não está mesmo habituado com aquela poética ou não está predisposto a mergulhar na emocionalidade da obra. Isto é, não teve acesso à, pelo menos parte, da rede sígnica da obra, para construir um repertório necessário para a formação de dos hábitos de sentir estéticos correspondentes aos hábitos que a obra enceta, ele formulará juízos estéticos inesperados. E então, um juízo do tipo estético não será um juízo do tipo perceptivo-estético, será uma interpretação relacionada à confrontação entre os hábitos de sentir estéticos da pessoa e os hábitos de sentir estéticos apresentados pela obra presente, que podem se configurar como degenerados. Na medida em que neste caso, o emocional não é patético, nem de entusiasmo, mas é de negação, de resistência. Como Ibri ensina:

Voltemos ao tema da dissensão entre os interpretantes emocional e lógico. Enquanto o emocional não tem regra para construção de seus juízos, exceto por universalizar predicados e passar a identificar objetos à luz de uma aparente semelhança entre eles, o lógico tem em si algum critério de relevância que distingue nos seus objetos os caracteres que possam ser interpretados à luz desse critério. A pura emocionalidade atuaria, assim, como

<sup>162</sup> Disponível em: <https://www.wga.hu/frames-e.html?html/i/ingres/index.html> © Web Gallery of Art, created by Emil Krén and Daniel Marx. Acesso em 10 ago. 2019.

<sup>163</sup> Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul\\_Klee#/media/Ficheiro:Heroic\\_Roses.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Paul_Klee#/media/Ficheiro:Heroic_Roses.JPG). Domínio público. File:Heroic Roses.JPG. Acesso em 10 ago. 2019.

interpretante confinado à segunda categoria sem superar a dualidade que lhe é característica. Mediações por meio desses interpretantes levam, conseqüentemente, a interpretantes energéticos que desconsideram a conduta das mentes com as quais interage. Decorrem dessas formas de relação humana conflitos inevitáveis pela impossibilidade de se pensar de modo justo, poder-se-ia dizer, a alteridade, o outro, como soem dizer os psicanalistas, submisso à imediatidade universalizante de signos emocionais que se alimentam exclusivamente de hábitos de sentir. (2018b, p.14).

Logo, se não houver correspondência de hábitos de sentir estéticos entre receptor e objeto, e o receptor não estiver aberto à experiência estética de primeiridade, e não acessar as qualidades de sentimentos, uma fruição estética plena de sensibilidade pode não se completar, pois não haverá o deleite estético do sensível contemplativo, e o elemento de sensibilidade poderá ser substituído pelo elemento de emotividade. Este processo de percepção estética e de inferência estética pode se dar no puro choque da segundidade, onde o fato bruto da obra de arte, pode até mesmo obscurecer as qualidades de sentimento necessárias para a contemplação pura de presentidade característica da primeiridade. Não é incomum, que devido a uma falta de uma experiência estética plena, que envolva qualidades de sentimento de primeiridade, e mediação de terceiridade, seja negado às estas obras uma qualidade estética propriamente dita, pois elas acabam por operarem na bruteza da segundidade degenerada, onde não há a mediação de terceiridade, que faça a passagem entre primeiridade e segundidade.

Este seria um caso de falseamento de um hábito estético simulando um juízo perceptivo estético, pois não havendo abertura para o estético, e para a percepção das qualidades sensíveis do percepto, pula-se a etapa do sensível e não há experiência estética propriamente dita, apenas um juízo onde um ou mais predicados travestidos de estéticos operam.

Não obstante, a única maneira de fazer reavaliar um juízo estético dado, e efetivamente poder ter um diferente juízo estético de uma obra de arte, é fazer esta pessoa passar, novamente, ou primeiramente, por uma experiência estética. Importante salientar que uma experiência estética efetiva requer uma experiência sensível das qualidades de sentimento, e não apenas uma reconhecimento de hábitos e signos repertoriais.

A fruição completa necessita do movimento das três categorias, subsidiado pelo vetor da primeiridade, sem o qual não pode haver abdução estética. Pois, a diferença entre hábitos de sentir estéticos e entre uma proposta artística de receptividade abduativa, é que na abdução há uma às possibilidades polissêmicas da arte, e ao deleite do devaneio perceptivo-alucinativo. Mas para que isto ocorra, é preciso que haja esta abertura para o novo por parte do espectador,

que permitirá que o processo perceptivo – abduativo flua intensamente, caso se esteja aberto à experiência de primeiridade e de presentidade.

Dizemos que algo é belo quando reconhecemos no objeto - obra de arte apresentada - um conjunto de qualidades que se adequam a um feixe de predicados associados a um ideal geral de beleza, que se configura como uma crença. Pois, como Ibri ensina, um hábito bem-sucedido é aquele que tem aderência com o fato, e que por isso, eventualmente, se tornará uma crença:

As mediações eficientes, e que assim se mantêm por serem bem-sucedidas, ou seja, por cumprirem seu papel de guias da ação futura minimizando a possibilidade de erros e desvios expressivos de aderência, tornar-se-ão hábitos de ação, constituindo crenças, tal como Peirce as define. (IBRI, 2017, p.459).

Ora, para Peirce, o conceito de crença [*belief*] não tem um sentido exclusivo metafísico ou religioso, diz ele que:

A crença não é um modo momentâneo da consciência; é um hábito da mente que, essencialmente, dura por algum tempo e que é em grande parte (pelo menos) inconsciente; e tal como outros hábitos, é (até que se depare com alguma surpresa que principia sua dissolução) algo satisfatório. (CP 5.417 [1905]).<sup>164</sup>

Por isso, além do juízo do belo, na maioria das vezes, derivar de um hábito, ele é também, em grande parte, decorrente de uma crença relacionada a uma ideia de convicção. Pois Peirce explica que:

[...] podemos, de modo inquestionável, distinguir uma crença de uma concepção, na maioria dos casos, através de um sentimento peculiar de convicção; e é mera questão de palavras se definimos a crença como aquele juízo que é acompanhado por este sentimento ou como aquele juízo a partir do qual um homem agirá. (CP 5.242 [1893]).<sup>165</sup>

Isto corrobora igualmente com aquela sensação de que a assertiva ‘isto é belo’, deveria ser aceita por todos, sem contestação, pois, enquanto crença e hábito, a proposição é uma tida pelo locutor como regra geral necessariamente universal. Daí o entendimento igualmente recorrente de que é uma regra de gosto. De fato, há várias regras de gosto, são as crenças que subjazam nos hábitos de sentir estéticos de cada um. Pois o belo como um dado símbolo de beleza, nada mais é que um hábito decorrente de uma crença. Contudo, é importante destacar uma sutil distinção entre hábito e crença, diz Peirce que:

---

<sup>164</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

<sup>165</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

Uma crença é um estado de espírito da natureza de um hábito, da qual a pessoa está consciente, se agir deliberadamente em uma ocasião adequada, induzindo-a a agir de maneira diferente do que ela agiria caso houvesse uma ausência de tal hábito. Mas um hábito do qual não estamos cientes, ou com o qual não estamos deliberadamente satisfeitos, não é uma crença. Um ato de consciência em que uma pessoa pensa que reconhece uma crença é chamado de juízo. (EP2, p.12 [1894]).

Uma crença, então, é sempre consciente, deliberativa, é quando uma pessoa assume que conhece o que é uma coisa bela, ou o que é uma obra de arte, está convicta disto. Um hábito não é necessariamente consciente, e há ocasiões onde as pessoas julgam que algo é belo por decorrência de um hábito inconsciente, é quando as pessoas identificam algo como belo, sem muito entender o porquê o fazem. Todavia, toda crença pode ser modificada, assim como um hábito pode ser quebrado, um dos fatores que podem gerar uma mudança de hábito é um estado de choque gerado por um fato novo, uma surpresa. Como Peirce explica:

[...] de eventos causadores de mudança de hábitos. Tais eventos podem, em primeiro lugar, não são atos da mente em que a mudança de hábito é trazida, mas experiências forçadas sobre ela. Assim, a surpresa é muito eficiente em romper associações de ideias. Por outro lado, cada nova instância que é trazida para a experiência que apoia uma indução vai fortalecer essa associação de ideias - aquele hábito interior - no qual consiste a tendência de acreditar na conclusão indutiva. (CP 5.478 [1907]).

Esta surpresa pode desencadear um processo abduutivo. Outro fator é a necessidade de uma predisposição do espectador-judicativo para a construção de uma nova crença. É preciso uma mente semiótica, para que uma inferência abduitiva associada a um preciso juízo perceptivo-estético prévio permita que uma semiose de ordem estética se inicie. (Cf. CP 5.476 - 5.479 [1907]). Peirce explica ainda que:

Hábitos têm graus de força variando de dissociação completa a associação inseparável. Essas notas são misturas de prontidão de ação, como excitabilidade e outros ingredientes que não exigem exames separados aqui. A mudança de hábitos geralmente consiste em aumentar ou diminuir a força de um hábito. Hábitos também diferem em sua resistência (que também é uma qualidade composta). Mas, de um modo geral, pode-se dizer que os efeitos da mudança de hábito duram até o tempo ou alguma causa mais definida produz novas mudanças de hábito. (CP 5.477[1907]).

Pode-se dizer que a semiose – o intercâmbio de signos - é um processo de mudança de hábito. Uma mudança de hábito afeta uma conduta, e um modo de agir pode ser modificado. Uma mudança de hábito afeta uma interpretação de um fato, mesmo que este fato seja velho,

pois pode ser ressignificado à luz de outros critérios. Não foi o fato que mudou, foi a interpretação do fato que mudou, a partir de um novo hábito (lei, conceito, signo). Mas a mediação que fazemos de um fato pode mudar, um fato velho pode ressignificar algo novo. E a ideia de hábito é basilar para entender a mobilidade do diálogo semiótico enquanto semiose ilimitada, pois não se trata de leis fixas, se trata de hábitos, sempre passíveis de passarem por um novo escrutínio, por uma revisão.

É possível inferir que é justamente isto que a arte faz no movimento das poéticas artísticas, ela cria novos hábitos, e conseqüentemente, novas crenças estéticas. Estes novos hábitos condicionam novas condutas diante da própria arte, inclusive da arte do passado, construindo novos signos, e novas possibilidades de ressignificação. Pois, como explica o historiador e teórico da arte Lionello Venturi (1885-1961):

A imaginação de um artista não trabalha no vazio, mas de um modo historicamente concreto. Ninguém parte de uma ‘tábua rasa’, do nada, mas da tradição que o seu ambiente lhe oferece. Um artista vai para além da tradição do seu ambiente, cria algo de novo que não existe na tradição e que constitui uma nova tradição. Mas, mesmo que se revolte contra a tradição do seu ambiente, participa nela pelo ato da sua própria revolta. Um pintor não inventa traços, formas e cores olhando pela janela. Aprendeu com os seus mestres, com os seus companheiros, com as pinturas do passado e faz a sua escolha. Além disso, o ambiente em que vive condiciona a sua cultura, os seus ideais, a sua atitude moral e religiosa. (1936/2002, p.21),

Neste processo, a arte age, ora, como fato bruto, como alteridade, ora, como hábito cristalizado. Por isso, a obra de arte sempre carrega os preceitos e ideias artísticos e estéticos. Enquanto há na obra de arte um reconhecimento de um hábito, sua brutalidade, enquanto alteridade é amenizada e dá-se lugar a uma conduta quase inconsciente e automática de aceitação e familiaridade. Quando ela apresenta um *outro* hábito, ainda não assimilado pelo espectador, ela opera na bruteza do choque da segundidade.

Outro motivo que faz a arte sempre desdenhar de hábitos, é justamente o olhar poético da experiência estética, que está a todo o momento vendo que está fora da regra, fora da regularidade. Por isso, os hábitos, enquanto signos de regularidades, têm características distintas de sentimentos, na medida em que a primeiridade, o domínio das qualidades de sentimentos, é justamente o *locus* da irregularidade e das multiplicidades da miríade de singularidades, próprios da primeiridade, como Ibri explica:

[...]os fenômenos irregulares não nos chamam a atenção porque não alimentam conceitos, cuja condição de possibilidade tem origem nas

regularidades – são elas que permitem e legitimam generalizações. É interessante também perceber que as irregularidades não permitem fazer previsões e, por assim serem, não podem constituir mediações, hábitos como guias de ação. (2017, p.460).

Contudo, um aspecto relevante da arte que é justamente aquilo que desdenha da generalidade, que a experiência estética é capaz de acessar, isto é, a multiplicidade e a riqueza de singularidades que uma obra de arte oferece, seu acentuado e fundamental caráter de primeiridade, e como Ibri explica, que “ De modo explícito, Peirce reconhece que o que não nos é útil logicamente chama a atenção dos poetas, cuja sensibilidade é afeita àquilo que caracteriza o que se encontra nas descontinuidades do tempo” (IBRI, 2017, p.472). Nas palavras de Peirce:

Na realidade, a grande característica da natureza reside em sua diversidade. Para cada uniformidade conhecida, não haveria dificuldade alguma em apontar milhares de não-uniformidades; porém as diversidades, geralmente, têm pouca utilidade para nós, e *atraem principalmente a atenção de poetas*, [...] (CP 6.100 [1902] apud IBRI, 2017, p.472, grifos de Ibri).

Ora, essa multiplicidade, unicidade e singularidade da primeiridade presente nas obras de arte, por serem oriundas de um processo criativo, que muitas vezes opera na quebra de hábitos, associa a emocionalidade do choque, na presença importante de interpretantes emocionais, onde o maravilhamento do *páthos* artístico coabitam com a pura contemplação. Por isso, a sensibilidade, elemento inerente e constitutivo das obras de arte, pode se associar harmonicamente a uma presente emocionalidade do choque de segundidade.

Neste sentido, a quebra de hábitos é fator inerente ao processo criativo, ela pode ser operada conscientemente, num processo semiótico dialógico e controlado por interpretantes lógicos, ou pode ser operada em parceria com a irreverência do acaso de primeiridade, em conjunto com o choque da segundidade, gerando o *play of musement* imaginativo e inconsciente, tomado pela emocionalidade dos interpretantes emocionais. Por isso, historicamente, o sentimento estético de familiaridade plácida e reconfortante, em boa medida identificado como um sentimento de beleza, sempre dividiu o domínio da arte com o sentimento estético de espanto, paradoxalmente repulsivo e atrativo, em boa medida, identificado com o sublime.

Este movimento pendular entre contentamento e estranhamento é inerente da formação de hábitos de sentir estéticos, sentimento e emoção caminham juntos na *poíesis* e na fruição da arte, ora, um visto como positivo e outro como negativo, e vice e versa, dependendo da poética. Ora, sendo aceitos pelos espectadores, ora, sendo recusados, para depois serem absorvidos por outros espectadores, ou para deixarem de ser aceitos, e serem esquecidos...

Hausman discorre acerca deste movimento do novo na arte e da aceitação da crítica de arte, sob a ótica da importância da percepção e da presença de perceptos como alteridade no processo receptivo da arte, nas palavras dele:

Artistas, historiadores, críticos e apreciadores de arte geralmente aceitam a ideia de que obras de arte consideradas *obras-primas* [*masterworks*] são consideradas obras de agentes criativos. E ser criado significa que um resultado, a criação, emergiu de uma atividade que inclui pelo menos um momento de espontaneidade. Assim, uma criação exhibe algo novo - novo não como outra coisa particular adicionada ao mundo, mas novo como exibindo uma nova forma ou estilo, é exemplar ao iniciar uma ou mais novas escolas - escolas de pintura, poesia, música ou estilos literários. [...] A espontaneidade e a inovação não são as mesmas. A inovação segue a quebra na continuidade. Dizer que a espontaneidade deve ter fontes apenas dentro do artista tacitamente pressupõe que há uma causa dentro do agente; e isso não implica descontinuidade causal, que é negar a espontaneidade. Crucial para o que estou propondo é que explicar a espontaneidade em si é impossível em princípio. No entanto, a contabilidade para o trabalho não é. [...]. Além de uma análise crítica da obra de arte, o relato dela também pode incluir a consideração da condição inicial que é contrapartida ao percepto - isto é, o tipo de condição externa referida anteriormente como desencadeando inspirações, sentimentos e ideias de iniciação plenamente conscientes. (2012. p.265).

Pode-se concluir, portanto, que os hábitos de sentir estéticos são inerentes ao processo de recepção da obra e continuarão a ser adquiridos e dissolvidos. Ainda, sobre inferência a abdução, pode-se dizer que ela é uma característica positiva da arte, sobretudo, na *poíesis*, na medida em que acrescenta os elementos da descoberta e da abertura à novidade ao ato criativo. Nesta esteira, pode-se dizer que a arte opera num movimento de poéticas, perpetrados pelos artistas, que modificam os hábitos de sentir estéticos, a partir da percepção ‘poética’ do diferente em perceptos enquanto alteridade, que levam a consequentes abduções poéticas. Ponderamos que as categorias dos sentimentos estéticos estão lá apenas para serem subvertidas pelos artistas, pois eles estarão sempre ‘autorizados’ a não os considerar, e assim o fazem.

Sendo assim, o movimento das poéticas não muda apenas preceitos técnicos – de conteúdo e de formas artísticas ou ideais artísticos. Arriscamos sugerir que as poéticas mudam, inclusive, ideais estéticos, parâmetros de beleza, de feiura, e assim por diante. Estes ideais estéticos condicionam e modicam os hábitos de sentir estéticos dos espectadores. Hábitos de sentir estes que costumam ser vistos como sentimentos estéticos, porque estes hábitos de sentir são conduzidos por elementos estéticos derivados das qualidades de sentimentos. Embora não possam ser vistos apenas como elementos de primeiridade pura. Como Gadamer sugere, e fato,

talvez não seja a beleza abstraída e etérea da natureza que impulsiona a beleza artística, o vetor poderia ser visto ao contrário, seriam os padrões estéticos estabelecidos pelas poéticas artísticas que nos dariam a ver a beleza em coisas não produzidas culturalmente, como os objetos da natureza (1964/2010, p.3). Uma vez que as obra de arte acentuam detalhes e aspectos das coisas no mundo que passam despercebidos pela maioria das pessoas cotidianamente, a saber, aquelas qualidades de sentimento de primeiridade, em suas diversidades, irregularidades e singularidades. Este é o sentido mais profundo do termo pitoresco, é quando se contempla uma paisagem na natureza e se diz que ela é bela, pois até aparece como uma pintura, de tão perfeita.

Pode-se ler a frase de Paul Klee (1879-1940) “arte não reproduz o visível, mas torna visível” (2001, p.43), também neste sentido, a arte torna visível uma dada beleza, este também seria um dos sentidos expostos por Aristóteles, quando ele afirmou que os cadáveres da pintura não são feios, em outras palavras, a arte tornaria o feio em belo. Nesta esteira, Longino, em remissão à poética de Aristóteles, faz uma contundente defesa das artes visuais. (Cf. SCHMITT, 2010, p.171). Nas palavras de Plotino:

Além disso, é preciso saber também que as artes produzem muitas coisas delas mesmas e completam isto que carece de alguma coisa porque as artes possuem a beleza. Assim também Fídias<sup>166</sup> produziu Zeus, sem referência a nada de sensível<sup>167</sup>, mas colhendo <do intelecto> como seria se Zeus quisesse aparecer a nós visivelmente.<sup>168</sup> (PLOTINO, *Enéada*, V, 8, 35-40).<sup>169</sup>

Por outro lado, Picasso propõe uma nova maneira de ver esta questão, diz ele:

O ensino acadêmico é falso. Fomos enganados, [...] As belezas do Parthenon, as Vênus, as Ninfas, os Narcisos não passam de mentiras. A arte não é a aplicação de um cânone de beleza, mas o que o instinto e com o cérebro podem conceber independe do cânone. [...] o que nos interessa é a inquietação de Cezàne, são os tomentos de Van Gogh, isto é o drama do homem. (PICASSO, 1935 in: CHIPP, 1968/1999, pp.275 -276).

<sup>166</sup> N. T.: Fídias cria segundo as formas. Em I, 6 [1], 9, se fala da atividade do escultor que retira o supérfluo para mostrar a forma, neste caso paralela à atividade que a alma deve desempenhar. (SOARES, 2003, nota 42, p.114)

<sup>167</sup> N.T.: A mesma ideia reaparece no capítulo 7 deste tratado, onde ele diz que o demiurgo não pode ter visto os objetos sensíveis antes de criá-los, mas, na verdade, ele possui nele mesmo a forma daquilo que cria. Além disso está conforme também o princípio anteriormente enunciado, já que tudo aquilo que é no sensível é destacado, provém do inteligível que é uma esfera anterior e, por isso, superior, não podendo um objeto sensível derivar de um outro objeto sensível de igual valor. (SOARES, 2003, nota 43, p.114).

<sup>168</sup> N.T.: A conclusão deste capítulo com este exemplo serve para mostrar que, se os princípios racionais pudessem ser vistos, seriam tais como ele os esculpiu ou, vice-versa, se ele os esculpiu é porque ele conseguiu ver os princípios racionais. Esculpir é mostrar de maneira visível., é trazer aos olhos aquilo que só pode ser alcançado com o esforço de trazer à mente acenado no início do capítulo. (SOARES, 2003, nota 44, p.115).

<sup>169</sup> Tradução de Luciana Gabriela E. C. Soares, 2003.

Talvez Picasso tenha mesmo chegado no coração da questão, na ideia de que a arte teria movimentos próprios que impulsionam semioses esteticamente estéticas, associadas a hábitos de sentir, pois ele evidencia que o belo não é um sentimento pré-cognitivo ou inerente e imutável, é um hábito de sentir, e são os artistas que impõem estes hábitos aos espectadores. E mais ainda, assim como Klee, Picasso chama a atenção para o jogo entre repouso (de certa beleza canônica e plácida, identificada ao clássico), e ao movimento do drama, do tormento e das inquietações próprios do *páthos* na arte. Ora, a comunidade aceita, ora não, ora, é preciso séculos para que uma dada ruptura seja de fato assimilada como um hábito estético, ou, por vezes, nunca é.

Ressalta-se que os artistas sempre quebraram os hábitos de sentir estéticos, e não o fazem apenas hoje, sempre o fizeram, este parece ser um aspecto de natureza ontológica da arte. A despeito da compreensão comum de que a liberdade, criatividade e originalidade são valores da arte apenas a partir dos movimentos românticos do séc. XIX (e.g.: Schelling, Goethe, Baudelaire).

Todavia, basta uma breve revista na produção e nos tratados de teorias da arte mais antigos (e.g.: Aristóteles, Plínio, o Velho, Longino, Filóstrato, Alberti, Vasari) para constatar que a *phantasia*, enquanto criatividade e invenção, sempre se configurou como um valor intrínseco da arte. Por isso, mesmo que admitamos que o movimento romântico abriu e acelerou as quebras de hábitos de sentir estéticos, a ponto de hoje contarmos com uma proliferação de poéticas que se apresentam muitas vezes como disruptivas, onde artistas parecem agir isoladamente, a despeito de poéticas e programas de arte vigentes.

As inflexões sempre foram características da semiose estética, embora nem sempre são perceptíveis, sobretudo, quando estão muito longe, e seus hábitos de sentir assimilados. É por isso que um dos motivos que podem ser elencados para entender o porquê de acreditarmos que as artes contemporâneas são mais originais e os artistas atuais têm mais liberdade e singularidade do outros de outras épocas e culturas residir no fato de que os hábitos de sentir estéticos quebrados por artistas anteriores foram sendo assimilados e incorporados como crenças aceitas hoje.

Igualmente, uma revista em crônicas e textos de séculos anteriores mostram que a quebra de hábitos de sentir estéticos por artistas sempre foi um fator de conflito com a comunidade contemporânea a ele. Basta citar alguns exemplos: conta Plínio o Velho, que Praxíteles, (*História Natural*, livro XXXV, 133-136/ 1952, pp.358-360) ao ousar esculpir o primeiro nu feminino, e propor uma nova possibilidade de beleza, a partir do feminino, e não amis apenas circunscrever o belo artístico ao nu masculino, lhe custou a rejeição da encomenda feita pela cidade Cós, mas a novidade foi aceita por outra comunidade, e ele vendeu a cidade de Cnido. Todavia, não se

pode deixar de mencionar que Plínio conta este caso cinco séculos depois do ocorrido, justamente para mostrar que Praxíteles estava “certo” e que a cidade de Cós, que se apegou às regras vigentes e não aceitou a novidade do artista, é que estava “errada”, a posteridade e a fama da obra se impôs e a aderência do novo hábito de Praxíteles se mostrou efetiva. Esta é uma narrativa constante pliniana: o embate do artista criador e o apego a hábitos antigos do espectador médio.

Assim como também se vê em Vasari (*Vidas do Artistas*, 1550/2011, p.713 ss.), quando ele narra os desbravamentos dos artistas do Renascimento, ao quebrarem paradigmas e padrões estéticos medievais, e as decorrentes resistências do público. O próprio Michelangelo Buonarroti (1475-1564) sofreu com isto. Ainda em vida, no século XVI, Michelangelo viu muitos quererem destruir a Capela Sistina, em diziam que era feia e de mau gosto, além de indecorosa, é neste movimento que o Papa mandou cobrir os corpos do juízo final com trapos, esta intervenção até hoje eles é mantida. Vasari (1550/2011) narra que por volta de 1535, na ocasião da execução da pintura do Juízo Final na Capela Sistina, Biagio di Cesena (Mestre de cerimônias do Papa Paulo III) teria criticado ao próprio artista, a existência de tantos nus, Michelangelo teria se vingado e o incluído no inferno de seu juízo final como Rei Minos, em 1541. (1550/2011, pp.733-734). Consta que esta polêmica levou o Concílio de Trento, em 1564, decidir cobrir com pinturas de panos drapeados (*bragas*) as ‘obscenidades’ à vista nas figuras do juízo final de Michelangelo, abrindo sucessivas ações de censura as pinturas de Michelangelo.

Igualmente, Roberto Longhi (1890-1970) (MAMMÌ, Prefácio (2012) in: LONGHI, Caravaggio, 1951/2012) conta da rejeição à Caravaggio, que só com ele, no século XX foi reabilitado. Assim também, é a narrativa dos realistas e impressionistas do século XIX, as notícias de jornal da época mostram claramente a rejeição e a luta deles com o *gosto clássico* vigente tido como ‘bom gosto’. Enfim, é possível encontrar rupturas de hábitos de sentir estético-artísticos em todas as épocas, e igualmente reações a eles.

Mesmo os artistas do século XX não conseguiram quebrar este ciclo, vide as críticas de Monteiro Lobato à Anita Malfatti na ocasião de sua exposição em 1917, quando o escritor brasileiro publicou um artigo no jornal *O Estado de São Paulo* intitulado *A Propósito da Exposição Malfatti*, onde condena as inovações da pintora, dizendo que a despeito de seu aparente talento, a artista fora:

[...] seduzida pelas teorias do que ela chama arte moderna, penetrou nos domínios dum impressionismo discutibilíssimo, e põe todo o seu talento a serviço duma nova espécie de caricatura. Sejam sinceros: futurismo, cubismo,

impressionismo e tutti quanti não passam de ouros tantos ramos da arte caricatural. (p.4).

O artigo ficou conhecido como *Paranoia e Mistificação* e é um marco da celeuma entre os críticos e os artistas na História da Arte moderna brasileira. Este é apenas um exemplo de muitos que poderiam ser trazidos a lume, e assim permanece até hoje, no movimento de choque e assimilação de novos hábitos e abandonos de velhos. Por isso, muitas rupturas e inflexões de hábitos de sentir estético-artísticos de artistas atuais são vistas como choque de alteridade, como fato bruto, que ainda precisam ser mediados.

Ressalta-se, portanto, que é plausível entender que é justamente no contexto da passagem das regras e dogmas do neoclassicismo às inflexões do romantismo que surgem os tratados sobre o gosto, e mais ainda, a discussão sobre o bom gosto, o cultivo do gosto. Na medida em que as pessoas não reconhecem mais seus hábitos de sentir estético-artísticos nas obras de arte, o deleite estético é substituído pelo choque de alteridade, e quanto maior o choque, maior a necessidade de mediação. Não é à toa, que em muitos ambientes acadêmicos e museais dissemina-se o entendimento de que é preciso ‘ensinar a olhar’. Ora, parece procedente dizer que o “ensinar a olhar” dos arte-educadores de hoje nada mais é do que a atualização da antiga expressão “cultivar o gosto”, espriada nas Academias de Belas Artes nos idos do século XVIII e XIX. Ambas têm como principal objetivo adequar a sensibilidade do público para a aceitação de regras de ideais e crenças de sentimentos estéticos, defendidas em instâncias credenciadas para indicar quais ideais estéticos são eficientes e, portanto, devem ser aceitos e tidos como corretos como hábitos de sentir estéticos, conseqüentemente, artísticos.

Sendo assim, seria lícito inferir que certa crítica de arte é fundamentalmente uma análise de gosto, na medida em que se constitui como reconhecimento-estranhamento, empatia-repulsão de adequação de um referencial da obra para o referencial do julgador-crítico. Essa ação é diretamente herdeira das preleções do século XVIII - com destaque para as de Kant e Burke – mediante as quais o intuito é direcionar o olhar do público, a ele indicando o que deve ser visto, e mais, o que deve ser apreciado. Portanto, mais do que uma análise sensível-tangencial das qualidades de sentimentos intrínsecos presentes nas obras de arte, a crítica da arte costuma prezar pelos valores e ideais artísticos condicionados por poéticas preceptivas.

Por outro lado, se o movimento que se inicia na experiência estética, passando aos hábitos de sentir e juízos estéticos, opera no jogo pendular que dissolve os lugares de observação e de ação do artista e do espectador, na integração entre *poíesis* e fruição, a interpretação depende do lugar de onde este espectador está situado. Neste caso, vale retomar às ideias propostas por Dewey, Pareyson e Eco de que o espectador é um coautor da arte, e de que há um elemento de

*poíesis* na fruição, por meio do qual é revelado o parecer pessoal do espectador, na qualidade de agente de uma experiência estética única. Logo, o espectador, na posição de artista momentâneo, também age na quebra de hábitos, ao aceitar ou rejeitar padrões estéticos e artísticos, de modo a adquirir uma autonomia de sentimentos estéticos e poéticos enquanto coautor.

Outrossim, evoca-se que se o artista é determinado, embora possa ser desconhecido, o espectador, embora seja conhecido, é indeterminado, visto que no jogo pendular cíclico entre *poíesis* e fruição, o artista é sempre aquela pessoa ou aquele conjunto de pessoas que executam a produto coisa, mesmo que não seja conhecido. A obra de arte de artista “anônimo”, continua tendo um autor, apenas ele é desconhecido. Por outro lado, o espectador é um entre muitos que se encontra com o produto do artista, e esse encontro não é previamente determinado, pois este encontro pode ocorrer em qualquer situação, de tempo ou espaço. Esse espectador pode ser o artista, alguém contemporâneo ao artista, alguém distante do artista, alguém que nem sabe quem foi o artista. Mas, para que haja uma semiose estética é preciso um encontro entre uma dada obra de arte e um dado espectador. Pois, se de um lado, é lícito inferir que o artista é necessariamente aquele que produz arte, não seria igualmente justo dizer que a arte é dada apenas por meio da produção do artista. Na medida em que uma obra de arte, em termos semióticos, para ser objeto determinante de um signo de arte, precisa da *poíesis* e da fruição de um espectador, mesmo que este espectador coincida com aquela pessoa que produziu a coisa, que se torna objeto, que se torna signo. Como Innis diz, é preciso um Encontro mediado do corpo do espectador com a coisa que constitui a arte para que possa haver “o produto de arte no caminho para se tornar uma obra de arte” (2007, p.114).

### **3.3.5. O ‘mundo da arte’ como palco dos juízos estéticos**

Vale ainda salientar que é possível identificar dois tipos de espectadores da arte, a saber: o “leigo” e o “especialista”. Um espectador leigo interage com a obra de arte na imediatez da percepção de suas qualidades de sentimentos, advindas do perceptos que a obra de arte inscreve. Todavia, ainda assim ele irá associá-los ao feixe de ideias no limite de seu repertório pessoal. Sendo assim, um espectador leigo formará um juízo estético, provavelmente desassociado dos hábitos de sentir estéticos propostas pela obra, na medida em que ele não terá acesso à critérios de relevância necessários para observar os preceitos e ideais artísticos e estéticos que a obra apresenta. Neste sentido, a experiência estética que ele poderá ter, a partir da obra, é em parte limitada, pois não inclui as premissas da obra, apenas as dele, espectador.

Não obstante, há um ‘mundo da arte’ (expressão tomada aqui de Danto, cunhada por ele em ensaio homônimo, escrito em 1964) povoado pelos espectadores ‘especialistas’, na medida em que portam um repertório específico relacionado àquela obra, e por isso deveriam estar preparados para interpretá-la. Como diz Peirce (CP 5.185 [1903]), para perceber é preciso estar preparado para interpretar, logo, interpretação e percepção andam lado a lado. Pois, como Venturi salienta:

É a experiência da arte atual que ensina a ver a arte do passado e não vice-versa; é ela que resume e justifica a experiência da arte passada. [...] Não podemos ter o gosto grego, se não formos capazes de orientar-nos no gosto atual. A confirmação deste facto vem-nos de Winckelmann e de Hegel que, precisamente por terem baseado a interpretação da arte na proeminência da arte grega, acabaram por compreender mal tanto a arte grega como a moderna. E todas as tentativas posteriores de alargar o conceito de clássico a uma medida de excelência aplicável à arte de todos os tempos falharam, dando origem a um hedonismo cultural, sem dúvida, atraente, mas sem autêntica paixão pela arte. Quem se coloca perante uma obra de arte contemporânea não pode recorrer a formados, precisos e tradicionalmente autorizados. Deve exercitar perspicácia crítica para escolher e para recusar, para reviver os impulsos da imaginação criadora. [...] É inevitável que, ao escolher e ao recusar, o crítico seja parcial. [...] O crítico tem a parcialidade da eterna criatividade que reaparece todos os dias e a todos os instantes, justamente com a obra de arte. Se recebeu a força que faz com que a obra seja de arte, saberá reconhecer essa força em qualquer obra, qualquer que seja o gosto que o acompanha. Baudelaire percebeu a criatividade de Delacroix e de Daumier, mas soube também reconhecer o momento da arte na obra, tão diferente, de Ingres. (1936/2002, pp.296-297).

Portanto, estes espectadores especialistas estariam mais preparados para perceber a obra de arte em suas idiossincrasias e também em seus hábitos de sentir e sentimentos estéticos e artísticos, que carregam preceitos e ideais artísticos. Sendo assim, o juízo estético do espectador especialista poderá se associar ao ideal artístico-estético que a obra de arte inscreve, podendo, portanto, se harmonizar às inúmeras aberturas de experiências estéticas e interpretações que a obra propicia, por meio de suas qualidades de sentimentos, e seus signos polissêmicos.

É neste sentido que Danto definiu esta comunidade de especialistas como o ‘mundo da arte’, uma vez que se entende que para que ocorra a percepção e a interpretação da arte é necessário um repertório de premissas por parte do espectador - que agem rumo ao reconhecimento de ideais e hábitos de sentir estético-artísticos. Assim, os especialistas subsidiam o processo de assimilação de novos hábitos de sentir estéticos, para que as obras sejam aceitas e validadas como arte pelo público em geral. Embora, nem sempre um espectador que tenha uma rede repertorial especializada, esteja aberto às idiossincrasias de todas as obras de arte, contudo, um repertório ajuda muito para que ocorra uma efetiva experiência estética.

Em suma, esses movimentos entre preceitos e ideais no interior da experiência estética, que geram os juízos e interpretações estéticas, subsidiados por hábitos de sentir estético-artísticos, são movimentados pela ação de diversos agentes, que compõem os campos de atuação da arte no que se pode denominar por ‘mundo da arte’. Assim esclarece Danto:

É esse enriquecimento retroativo das entidades no mundo da arte que torna possível discutir, juntos, Rafael, De Kooning, ou Liechtenstein e Michelangelo. Quanto maior a variedade de predicados artisticamente relevantes, mais complexos se tornam os membros individuais do mundo da arte. E quanto mais se sabe da população inteira do mundo da arte, mais rica se torna a experiência de alguém com qualquer um dos seus membros. (1964/2012, p.333).

Nesta esteira, Thornton, quase cinquenta anos depois de Danto, escreveu o livro *Sete dias no mundo da arte*, pelo qual pretende oferecer uma espécie de inventário deste mundo. Esclarece:

Quem participa do mundo da arte costuma desempenhar entre seis diferentes papéis: artista, *marchand*, curador, crítico, colecionador e leiloeiro. É possível encontrar artistas críticos e *marchands* colecionadores, mas eles admitem que nem sempre é fácil conciliar as funções, e uma das identidades tende a dominar a visão que os outros têm do que eles fazem. (2009, p.13).

Desse modo, não apenas os agentes, mas as instituições nas quais eles atuam, fazem parte deste mundo, na medida em que se entende que o que determina uma ação de fruição não é necessariamente apenas o repertório, mas também o tipo de ação ou intenção de ação que se pretende realizar, como explica Danto:

A moda, como acontece, favorece certas linhas da matriz estilística: museus, *connaisseurs* e outros são fatores de peso no mundo da arte. Insistir ou tentar insistir – que todos os artistas se tornem representacionais, talvez para adquirir acesso numa mostra especialmente prestigiosa, corta pela metade a matriz estilística disponível [...] uma linha na matriz é tão legítima quanto outra [...] então, os artistas, como maior ou menor rapidez, ocupam as posições recém-abertas: essa é uma característica observável da arte contemporânea e, para aqueles não familiarizadas com a matriz, é difícil – talvez impossível – reconhecer certas posições como ocupadas por obras de arte. Essas coisas nem mesmo seriam obras de arte sem as teorias e as histórias do mundo da arte. (1964/2012, p.334).

Consequentemente, ao exercer inúmeras ações, os agentes da arte podem ocupar múltiplos lugares de observação, que condicionam os tipos de juízos estéticos que influenciarão a análise e as interpretações da obra de arte. Pois, conforme sua posição de recepção, seus

propósitos mudam, interferindo diretamente na interpretação de determinada obra, na medida em que estes propósitos modificam a direção do circuito da experiência estética.

Se o propósito é determinado pela ação de venda (*marchand*), de classificação taxionômica (historiador), de catalogação inventariante (conservador), de preservação (restaurador), de valoração normativa (crítico), de exposição e divulgação (curador), de atribuição ou autenticação (perito - *connoisseur*), o olhar desse agente, e sua consequente rede repertorial, serão direcionados para um fim relacionado à sua ação, condicionando tanto o juízo estético, como a interpretação da obra de arte, na medida em que a própria natureza da experiência estética será diferenciada, por conta do peso que cada vetor desta *experiência estético-artística* (contemplação, *poiesis*, fruição) incidirá no processo como um todo.<sup>170</sup>

E como explica Barrett: “Os críticos raramente descrevem as obras de arte deixando de interpretá-las e avaliá-las, e a teoria da arte adotada por eles afeta significativamente aquilo que eles observam e então resolvem descrever.” (2014, p.66). Logo, pode-se inferir que é neste palco do mundo da arte que os inúmeros agentes emitem juízos estéticos, a partir de preceitos artísticos, e por sua vez, estes novos juízos estéticos, geração novos preceitos artísticos, assim sucessivamente, onde recepção de arte e produção artística interagem influenciando-se mutuamente. Como diz Venturi, ideais estéticos que condicionam juízos estéticos. (1936/2002, p.18). Assim sendo, elaboramos um diagrama para descrever este panorama do ‘mundo da arte’, com o intuito não apenas identificar os diversos agentes, mas de localizá-los em seus lugares institucionais de onde ocorrem as observações, para evidenciar as inúmeras e potenciais possíveis interseções institucionais.

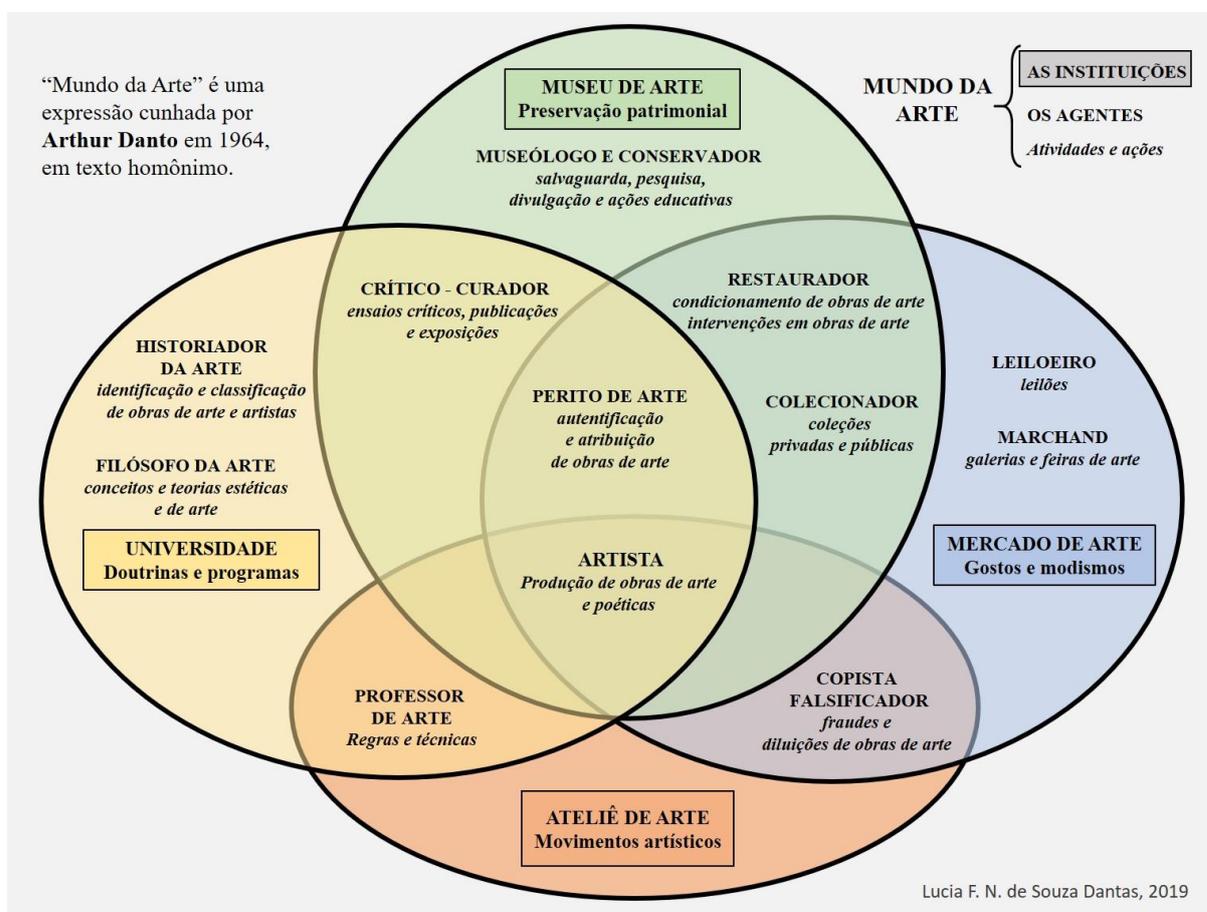
Ressalta-se que as instituições elencadas no diagrama são meras simulações de posições de observação, mais do que propriamente lugares reais e fechados. E também os ‘agentes’, como salientam Thornton e Danto, são provisórios: uma pessoa pode exercer várias ações e atividades em mais de posição, pertencer a mais de uma instituição. Aliás, é justamente esta mobilidade de pessoas entre diferentes lugares de observação, que faz com que os preceitos, valores, e consequentemente os juízos estéticos, sejam provisórios, pois ao transformarem-se constantemente, permeiam diferentes *experiências estético-artísticas*, e desse modo, suscitam diferentes interpretações de uma mesma obra de arte.

Segue o diagrama ‘mundo da arte’:

---

<sup>170</sup> Acerca das especificidades de todos estes agentes, e suas movimentações, ver mais em: Argan e Fagiolo (1994); Trigo (2009); Ramos (org.) (2010); Thompson (2012); Granet e Lamour (2014), Poulot (2013) e Caramella (2014).

Diagrama 11: O mundo da Arte



No diagrama exposto, no centro está o artista. Pois se a *poiesis* é a ação de produção da obra de arte, e portanto é do domínio da segundidade que dá existência ao fato, logo, o artista, que é o agente da *poiesis* por excelência, uma vez em que é aquele agente que produz a coisa obra de arte, que está centro do circuito. É, portanto, a partir dele que a arte se concretiza e torna-se alteridade. É sobre este produto, que é obra de arte, enquanto alteridade, que ocorre a ‘experiência artística’ de que falam Dewey, Innis e Gadamer. O artista, portanto, é quem insere o valor ontológico da obra na ação de arte. Consequentemente, as poéticas artísticas são o núcleo do mundo da arte, e é envolta delas que todo o resto gira, que giram todos os outros agentes, ora, mais próximos, ora, mais distantes.

Sob as adjacências institucionais, pode-se entender que o artista e as obras de arte transitam essencialmente por três ‘mundos’ interligados: o mercado de arte, o mundo museal e a, academia (universidades – escolas de arte). Cada espaço determina regras diferentes de gosto, de possibilidades vivenciais e, portanto, de encontros estético-artísticos entre obra e espectador, que gerarão uma possível hermenêutica da arte, que será envolvida na semiose da obra de arte. Logo, não apenas o museu e o mercado participam desse jogo, mas também o ateliê do artista

e o ambiente acadêmico. Pois os profissionais que atuam no museu e no mercado formam-se nas Academias, e, portanto, transportam para seus novos meios, as teorias e concepções de arte formulados por filósofos e historiadores. Por isso que um curador, um crítico, um *marchand* muitas vezes são os mesmos professores de História e Filosofia da Arte.

Outrossim, o quadro do diagrama elaborado não se circunscreve exclusivamente ao mundo da arte contemporânea. Entende-se que esta mobilidade de posições e de agentes constitui um arcabouço para a formação de juízos estéticos, tanto da arte atual, como fundamenta os referenciais para os juízos estéticos das artes de maneiras geral, mesmo de outras épocas e de outras culturas.

Dado que, sob uma ótica peirciana, se o pensamento está sempre vinculado ao tempo, sob a forma do passado (memória), como recorte do presente (espaço-tempo), e da intenção para um futuro, como mediação, o pensamento se mescla ao futuro como guia de conduta. Logo, pode-se conjecturar que os especialistas da arte, ao estudarem obras do passado, sejam elas de séculos anteriores ou de dias anteriores, classificando-as e agrupando-as, modificam e moldam o pensamento do futuro, interferindo, não apenas no juízo que se faz sobre as obras de arte, mas também na produção artística como tal. Portanto, há uma cadeia que interliga essas atividades de recepção e interpretação da obra de arte, afeitas ao historiador, perito, crítico, curador, restaurador, museólogo ou conservador à própria produção das obras de arte.

Na academia (universidade – escola de arte), herdeira direta da ‘ciência da arte’ (estruturada no século XVIII), pode-se sugerir que há três grandes operações possíveis, são elas: a perícia, a história, e a crítica da arte. Estas três ações ‘acadêmico-científicas’ da arte se diferenciam, não apenas topologicamente (lugares de observação), mas naquilo em que cada uma valoriza do todo do sistema, isto é, em seus propósitos de ação.

Não obstante, é também nas academias e universidades que os programas de arte e as poéticas viram regras, por meio dos artistas, críticos e historiadores que atuam nelas. Na acepção de poética nos seguintes termos: “A poética é programa de arte, declarado num manifesto, numa retórica ou mesmo implícito no próprio exercício da atividade artística, ela traduz em termos normativos e operativos um determinado gosto [...]” (PAREYSON, 1966/1989, p.21).

Sendo assim, pode-se dizer que crítica de arte opera o valor estético personificado, enquanto ideal estético pessoal, na medida em que o bem da obra é aquilo que adere ao ideal artístico e estético do crítico, portanto estaria associada a ideia do gosto, como explica Venturi:

É evidente que, enquanto o crítico se demora nos esquemas e nos símbolos o juízo ainda não está concluído. Está ainda no processo reconstutivo da obra, isto é, no momento analítico da crítica: e os seus esquemas ou símbolos não se justificam pelo conceito universal de arte, mas sim pela relação entre o seu modo de sentir os aspectos da obra de arte e o modo em que os sentiu o próprio artista. Por alguns destes esquemas o crítico sentirá simpatia, por outros antipatia; se não for bastante refletido, chamar-lhes-á respectivamente qualidades e defeitos. Pouco a pouco, qualidades e defeitos, luzes e sombras, encontrarão na uma harmonia própria. Reconhecerá então que a pintura é obra de arte e o juízo crítico será concluído. Mas enquanto durar o processo, ter-se-á movido no mundo do *gosto*. Análogo é o processo criativo do artista. (1936/2002, p.23).

Embora, na medida em que foi ganhando força o entendimento de que, tanto o juízo estético, como a interpretação da arte, não só são abertos, como múltiplos (DEWEY, 1934; PAREYSON, 1966; ECO, 1968), pôde-se verificar o esvaziamento da importância do crítico de arte no mundo da arte como o juiz unívoco que profere um veredito com estatuto de verdade incontestável. Sua ação foi sendo substituída pela emissão de meras opiniões, análogas às opiniões de qualquer outro agente. Por isso, muitas vezes, denotariam mais a ideia de *doxa*, sem muito credibilidade epistêmica (Cf. TRIGO, 2009).

Por outro lado, a ação da crítica da arte pode operar, e na maioria das vezes assim o faz, como porta-voz de um artista ou de uma poética. E uma crítica, quando eficiente, contribui na quebra de hábitos de sentir estéticos e artísticos, e para a instauração de novos paradigmas de arte, como explica Barrett:

Os críticos não acreditam no clichê de que a ‘arte fala por si própria’. Eles aceitam de bom grado e com entusiasmo a responsabilidade da comunicação artística que têm com os artistas. [...] Os críticos, assim como os artistas criam significados, mas usam páginas de revistas em vez de telas. Os críticos, como os artistas, têm valores estéticos e éticos que promovem por meio de seus textos. Quando trabalham bem, os críticos aumentam a compreensão e apreciação dos leitores a respeito da arte sobre a qual escrevem, a respeito do ambiente político e intelectual no qual ela foi feita e a respeito de seus possíveis efeitos no mundo. Pois como o artista Chuck Close disse “Uma vez que você se livra da bagagem normal que traz consigo ao olhar para a arte, as coisas acontecem: você descobre que gosta daquilo que há pouco odiava.” Os críticos ajudam o público a fazer isso. (2014, pp.28-29).

No tocante à atividade da perícia e qual o ideal que exerce esteio de sua conduta operacional, apontamos que o valor normativo da perícia é essencialmente o lógico, na medida em que ela manobra o verdadeiro da obra de arte enquanto objeto ontológico. Como explica Thaw, no prefácio da coletânea organizada pela Universidade de Oxford intitulada *The Expert*

*versus the Object: judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts* [*O perito versus o objeto: julgando falsificações e falsas atribuições nas artes visuais*]. Nas palavras dele:

Por perícia [*connoisseurship*], entendemos aquela sensibilidade de percepção visual, treinamento histórico, conscientização técnica e experiência empírica necessária ao especialista para atribuir o objeto. [...] uma falsificação - um trabalho criado com a intenção de enganar - é apenas uma faceta dos problemas de autenticidade. O problema maior é o exame de uma obra de autoria desconhecida ou atribuída indevidamente. (THAW in: SPENCER (ed.), 2004, p. xiii).<sup>171</sup>

Além dos valores ontológicos (instauração de nomeação e identificação) comumente associados à atribuição e autenticação de obras de arte, o perito também observa os objetos artísticos sob a ótica de parâmetros históricos (localização espaço-temporal). Contudo, há que ressaltar que a perícia de obras de arte também atua sob valores éticos, uma vez que lida com falsificações, e uma atribuição errada de uma obra falsa acarreta implicações morais, sociais e culturais, como também exerce influência direta no valor econômico da própria obra:

O problema de atribuição de obras de arte apresenta um curioso paradoxo. Pode ser uma questão bastante complexa de ética, perícia [*connoisseurship*], até mesmo política. Por outro lado, é a questão mais simples que se pode enfrentar - uma obra é genuína ou falsa, seja pelo artista em questão ou por ela mesma. (THAW in: SPENCER (ed.), 2004, p. ix).<sup>172</sup>

Outro aspecto a ser destacado: na medida em que a perícia é o que gera diretamente a identificação de autoria e a localização dos objetos enquanto obras de arte, a ação pericial é a porta de entrada da investigação em História da Arte. Sendo assim, é a partir desta ação que as obras de arte podem ser inventariadas e classificadas, e não apenas para fins científicos, mas também no mercado de arte, em leilões, em galerias (MONCADA, 2006)<sup>173</sup>.

Por outro lado, a História da Arte enfoca valores éticos e estéticos, subordinando-os à variação do movimento dos preceitos e ideais artísticos das poéticas, na medida em que elas determinam a qualidade estética da obra, conforme sua coerência interna, a partir de ideais propostos por ela mesma, na eticidade de que a obra dever cumprir aquilo por ela mesma promete. Pois, no rastro das propostas de Hegel (1835/2001) para uma ‘ciência da arte’

---

<sup>171</sup> Tradução nossa.

<sup>172</sup> Tradução nossa.

<sup>173</sup> No livro *Peritagem e identificação de obras de arte* (2006), o professor e perito Miguel Cabral Moncada discorre acerca das especificidades do ofício do perito de arte na contemporaneidade, associando-as não apenas à historiografia da arte, mas também e principalmente, à conservação e restauração de obras de arte, bem como a outros saberes atinentes às investigações e técnicas científicas de análises de obras de arte, como exames laboratoriais físicos e químicos.

[*kunstwissenschaft*], a História da Arte propõe uma objetividade e um entendimento de arte enquanto fruto de uma época, que não se equaliza necessariamente com a do espectador.

O esforço do historiador seria, portanto, no sentido de buscar uma equalização entre os ideais artísticos da obra, enquanto objeto histórico - na medida em que cada poética constrói preceitos próprios -, com a incongruência da experiência estética, na imediatez do aqui e agora da natureza da Arte. Estas questões foram apresentadas por Riegl e Panofsky, e posteriormente reintroduzidas por outros autores, como Gadamer (1964/2010) e Didi-Huberman (1990/2013a). Neste sentido, Panofsky explica que:

É uma maldição e uma bênção do estudo acadêmico da arte que seus objetos necessariamente demandem a consideração de um ponto de vista puramente histórico. Um estudo puramente histórico, quer proceda da história da forma ou da história do conteúdo, nunca explica a obra de arte como um fenômeno, exceto em termos de outros fenômenos. O estudo histórico não recorre a uma fonte mais elevada de percepção: para explicar a produção artística de um artista em particular no âmbito de seu tempo (ou à luz de seu caráter artístico individual), ele traça uma representação particular iconograficamente ou um complexo formal específico de acordo com uma história de tipos, ou até mesmo tenta determinar se tal complexo é derivado de qualquer influência particular. [...] Essa demanda é, como dissemos, uma maldição e uma bênção. É uma bênção porque mantém o estudo acadêmico da arte em constante estado de tensão, desafiando consistentemente a consideração metodológica e, acima de tudo, nos lembrando que a obra de arte é uma obra de arte e não apenas um artefato histórico arbitrário. É uma maldição porque introduz uma incerteza e fragmentação na erudição que é difícil de tolerar e porque a tentativa de descobrir leis inerentes muitas vezes leva a resultados que não podem ser conciliados com estudos sérios ou que parecem ofender a noção de que o trabalho individual de arte tem um valor único. (1920/1981, pp.18-19)<sup>174</sup>.

Logo, o esforço do historiador da arte volta-se no sentido de identificar a classificar as semelhanças entre os particulares, buscando conceitos gerais que possam criar uma taxionomia das obras de arte tal como a biologia faz com indivíduos, espécies e gêneros. Sendo assim, uma análise sintática propõe uma divisão por formas artísticas, uma análise semântica, propõe divisões por temas artísticos. Os métodos de investigação em História da Arte seguem esses vetores, ora evidenciando mais um que outro, ora propondo um equilíbrio entre forma e conteúdo. Esta é uma atividade insidiosa, dado que a fruição é inerente à interpretação, mesmo a mais objetiva pontual possível. O juízo do gosto pode, portanto, até atrapalhar a objetividade de uma análise pericial. Como Explica Didi-Huberman:

---

<sup>174</sup> Tradução nossa.

[...] não ficamos diante das imagens como diante de algo cujas fronteiras exatas não podemos traçar. O conjunto das coordenadas positivas – autor, data, técnica, iconografia etc. – não basta, evidentemente. Uma imagem, toda imagem, resulta dos movimentos provisoriamente sedimentados ou cristalizados nela. Esses movimentos a atravessam de fora a fora, e cada qual tem uma trajetória – histórica, antropológica, psicológica – que parte de longe e continua além dela. Eles nos obrigam a pensá-la como um momento energético ou dinâmico, ainda que ele seja específico em sua estrutura. (2002/2013b, pp.33-34).

Embora não estejam intrinsecamente, ou pelo menos, não diretamente, vinculados aos estudos acadêmicos e científicos da arte, tanto a galeria como o museu indicam e fecham esse sistema direcionado o provendo o lugar de encontro da arte, pois sem eles, a arte não circula, não entra no palco da existência. Na medida em que é na construção de uma musealidade que se processa a construção do caráter de estatuto de obra de arte a um objeto qualquer, enquanto uma categoria de qualidade de experiência de memória, de herança e de relação do objeto com o universo sociocultural do espectador, o museu constrói o conjunto de objetos que serão periciados, historiados e criticados como obra de arte:

A análise dos objetos de museu, dos *musealia*, é também a das condições sob as quais uma cultura material específica é elaborada, formatada, comunicada e interpretada. Com efeito, a materialidade do museu manifesta-se tanto nos objetos que ele possui quanto nos dispositivos de seu tratamento – catálogos, fichários, arquivos, diversas publicações. A esse respeito, o museu, mesmo que tenha a ver com um projeto específico, participa de procedimentos e convenções que não lhe são exclusivos relativamente ao tratamento, à identificação e à exposição dos artefatos: esses dispositivos podem remeter à especulação comercial, ao trabalho acadêmicos e ao espetáculo urbano. (POULOT, 2015/2013, p.132, grifo do autor).

Por isso, nas intersecções entre academia, mercado e museu estão as posições do perito, crítico-curador e colecionador. Por consequência, circulando envolta da ação do artista, há três posições igualmente correlatas, que na maioria das vezes, são ocupadas por agentes que têm o mesmo repertório, podem até ser uma mesma pessoa, mas não ocupam o mesmo lugar, são eles: o perito, o crítico-curador e o colecionador, eles manipulam diretamente as coisas, dão a elas espaço e visibilidade.

Contudo, normalmente esses três agentes têm a formação de historiador da arte. No que tange a diferenciação das diversas atividades e atribuições desse tipo de historiador, pode-se elencar, ainda, além da crítica e da perícia, a realização de curadorias, a elaboração de biografias de artistas, a classificação de estilos, a análise iconográfica, entre outras ações possíveis. Por

isso, aos poucos, a expressão ‘ciência da arte’, foi aos poucos substituída por ‘história da arte’, para designar a disciplina acadêmica que reúne os estudos das obras de arte em todas as dimensões científicas - e não apenas a historiográfica - interessando-se, também, pelos espaços e peculiaridades do museu e do mercado. Sobre o que seria o movimento da História da Arte hoje, e sua abrangência, Didi Huberman explica que:

A história da arte se apresenta, em realidade, como um empreendimento sempre mais conquistador. Ela atende a demandas, torna-se indispensável. Enquanto disciplina universitária, não cessa de refinar-se e de produzir novas informações; graças a ela há, para os homens, um ganho evidente em saber. Enquanto instância de organização dos museus e das exposições de arte, ela não para igualmente de crescer: põe em cena gigantescas reuniões de objetos e, graças a ela, há para os homens um ganho em espetáculo. Enfim, a história torna-se a engrenagem essencial e a caução de um mercado de arte que não cessa, ele também, de aumentar suas apostas: graças a ela, há também para os homens um ganho em dinheiro. (1990/2013a, p.10).

Por fim, todas essas atividades são sustentadas por uma estrutura epistemológica necessariamente filosófica. Logo, a Filosofia como um todo, e não apenas a Filosofia da Arte, é a área de conhecimento que permite um estudo transdisciplinar da ciência da arte, à luz de uma basilar estrutura fenomenológica e ontológica do fenômeno artístico. E mais: em convívio com o espectador especializado, na academia, há o filósofo da arte que empreende a construção dos conceitos gerais que fundamentam fenomenologicamente, ontologicamente e epistemologicamente os estudos da arte. Nesse tocante, não há, de fato, historiador, crítico ou perito que não construam suas análises por meio de referenciais filosóficos; assim, toda a organização da ciência da arte subjaz em sistemas de conceitos filosóficos. Como explica Didi-Huberman:

Não é preciso muito tempo - o tempo de uma indagação - para perceber que o historiador da arte, em cada um de seus gestos, por humilde ou complexo que seja, não cessa de operar *escolhas filosóficas*. Elas o orientam, o ajudam silenciosamente a resolver um dilema, elas formam abstratamente sua eminência parda – mesmo e sobretudo quando ele não o sabe. (1990/2013a, p.13, grifos do autor).

Sem essa rede de agentes não é possível identificar, nem determinar as regras da arte, que sustentam preceitos e ideais estéticos e artísticos (e que, conseqüentemente, balizam juízos que condicionam interpretações). Mesmo que posteriormente outros artistas quebrem estas mesmas regras, elas são os parâmetros para os juízos estéticos de críticos, historiadores e peritos, assim como servem para os curadores e conservadores em museus e para os marchands nas galerias e

leilões. Assim também discorre Caramella, para quem a legitimação cultural é composta pelos artistas, críticos, museus, curadores, bienais, prêmios, juris, pesquisas universitárias, sendo a “história da arte, que sintetiza, congela, e dá visibilidade a memória construída pelos diferentes agentes”. (2014, p.31).

Em suma, a partir da proposta de Danto, é possível dizer que não há como estudar as especificidades do juízo estético, em consonância com seus efeitos na produção e na interpretação da arte, sem antes, escrutinar esse sistema no qual os juízos estéticos surgem e determinam interpretações de arte, uma vez que a própria definição de arte está condicionada a um circuito de preceitos e valores que, por sua vez, fazem parte de um percurso que envolve a experiência estética. E pela qual produtores e fruidores se baseiam para formularem juízos estéticos, que são o estímulo para as múltiplas interpretações das obras de arte.

E como argumenta Bourriaud, a arte é ‘relacional’, i.e.: a arte está inserida no palco dos fatos, e age e reage em conformidade os atores neste palco. Nas palavras dele:

A possibilidade de uma *arte relacional* (uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado) atesta a inversão radical dos objetos estéticos, culturais e políticos postulados pela arte moderna. [...] Agora ela se apresenta como uma duração a ser experimentada, como uma abertura para a discussão ilimitada. (1998/2009, pp.20-21, grifo do autor).

Embora Bourriaud aponte que o entendimento de que a arte seria relacional se acentuou com o advento da Arte Moderna, por conta da aceitação mais vigente de que o movimento das poéticas é um movimento constante de quebra de hábitos, ele mesmo admite que: “a arte sempre foi relacional em diferentes graus, ou seja, fator de sociabilidade e fundadora de diálogo.” (1998/2009, p.21). Nesta esteira é ainda mais pertinente o entendimento de que o ‘mundo da arte’ sempre existiu, embora ele se mostre mais evidente hoje.

Posto isso, a própria definição de obra de arte está intimamente atrelada a este complexo sistema produtivo-fruitivo da arte (mundo da arte), que não é composto apenas e simplesmente pelo artista e o espectador lato senso, mas por um espectador que poderá ou não ser consciente de um movimento hermenêutico, associado à experiência artística, que inclui uma semiose ilimitada, tal como propõe Innis (2007). Por isso, na medida em que estes dois lugares - de *poiesis* e fruição - se misturam e se deslocam rumo aos processos semióticos e hermenêuticos, muitas outras subdivisões são possíveis, a explicitar uma gama de possibilidades fruitivas e de agentes receptores que tornam significativamente mais complexo o jogo dos juízos estéticos.

Por sua vez, os juízos estéticos condicionam e são condicionados por preceitos e ideais artísticos, que perpassam experiências estéticas e que culminam em hábitos de sentir estético-artísticos. E sob uma ótica peirciana, aventamos que todos eles estão integrados numa *espiral estético-semiótica*, figura que visa traduzir como efetivamente ocorre a interpretação da arte, e que norteará, no próximo capítulo, as abordagens que faremos sobre as especificidades da semiose da arte.

## 4 SEMIOSE ESTÉTICA DA ARTE

### 4.1. DA ESPIRAL ESTÉTICO-SEMIÓTICA

#### 4.1.1. *Da interpretação estética de arte como semiose estética*

Por meio de referencial peirciano, e destacadamente o semiótico, depreendemos que a interpretação da obra de arte é uma operação sígnica. Em boa medida, no vocabulário empregado por Peirce, signo e interpretação, frisemos, são sinônimos. Decorre, então, que se interpretação pode ser entendida como signo, e signo é uma terceira parte de uma relação triádica entre interpretante e objeto - que por sinal interagem em movimento contínuo- é válido concluir que a interpretação é uma ação, dado que o signo gerará outro interpretante, que se tornará outro signo. Discorre Peirce que:

Todo pensamento, ou representação cognitiva, é da natureza de um signo. ‘Representação’ e ‘signo’ são sinônimos. Todo o propósito de um signo é que ele seja interpretado em outro signo; e todo o seu significado reside no caráter especial que ele transmite àquela interpretação. Quando um signo determina uma interpretação de si mesmo em outro signo, ele produz um efeito externo a si mesmo, um efeito físico, embora o signo que produz o efeito possa ele próprio não ser um objeto existente, mas apenas um mero padrão. Ele produz esse efeito, não neste ou naquele sentido metafísico, mas num sentido indiscutível. [...]. Pensar é um tipo de ação, e raciocinar é um tipo de ação deliberada; e chamar um argumento de ilógico, ou uma proposição falsa, é um tipo especial de julgamento moral, e como tal é inaplicável ao que não podemos evitar. Isso não nega que o que não pode ser concebido hoje pode ser concebível amanhã. (CP 8.191[1904]).

Sobre a argumentação de Peirce acima, há alguns pontos que podem ser destacados acerca das especificidades da interpretação de uma obra de arte. Um deles é que se a interpretação é uma ação, pertinente seria denominá-la por ‘diálogo estético’ - da obra com o espectador – com natureza estético-semiótica, por meio do qual claramente há um efeito externo produzido pelo mecanismo dialógico, ao se ter em vista que o espectador pode ser efetivamente transformado durante o processo de encontro com a arte. Ademais, o evento estético de ação do pensamento interpretativo sobre a arte também pode ser entendido enquanto diálogo, posto ser caracterizado pelo movimento de ação e reação ínsito ao processo de interpretação, no qual o signo, o objeto, e o interpretante interagem dinamicamente (o que é designado por Peirce justamente por ‘semiose’). No seu entendimento, semiose é:

[...] uma ação, ou influência, que é, ou envolve, uma cooperação de três sujeitos, como um signo, seu objeto e seu interpretante, não sendo essa influência tri-relativa de qualquer maneira resolvível em ações entre pares. {*sémeiosis*} em grego do período romano, já no tempo de Cícero, se bem me lembro, significava a ação de quase qualquer tipo de signo; e minha definição confere qualquer coisa que assim aja a título de um ‘signo’. (CP 5.484 ou EP2, p.411 [c.1907]).

Outro aspecto importante a ser notado sobre as especificidades da interpretação de uma obra de arte é o fato de que uma interpretação enquanto movimento deliberado e assertivo abrange a possibilidade do ilógico e inclui a probabilidade da mudança. Para a cognição do artístico, este é um aspecto fundamental destacado por Peirce, uma vez que a interpretação da arte - por incluir um juízo estético oriundo de uma experiência estética - é sempre aberta (portanto, não há sentido em julgá-la como ilógica, ou mesmo como falsa). Posto que Peirce afirma que “A interpretação em si é experiência.” (CP 7.527 [s.d.]), e por conseguinte, se “Todos os elementos da experiência pertencem a três classes, [...]” (CP 7.528 [s.d.]), há uma peculiaridade determinante de tal ação dialógica de caráter estético-semiótico. E para que seja considerada como um diálogo propriamente estético, é necessário que ele ocorra no interior de uma experiência estética que, portanto, envolve contemplação, *poiesis* e fruição - na simetria das três categorias - em que o elemento sensível de primeiridade opera na condição de motor desta ação de semiose.

Todo esse sistema de preceitos, ideais artísticos e juízos estéticos condicionam a interpretação da obra de arte produzindo outros preceitos, ideais e juízos estéticos (que operam como hábitos de sentir estético-artístico), e assim sucessivamente, em movimento circular, mediante o qual novos hábitos de sentir rompem com hábitos precedentes, a se permitir que a arte seja sempre passível de ser revista e reinterpretada, o que justamente qualifica a dinâmica desse diálogo semiótico, mediante o qual novos signos determinam novos interpretantes e assim sucessivamente. Ibrí explica esse processo de construção em linguagem lógica:

Mas, evidentemente, a construção desta linguagem comprometida com conceitos que, de sua vez, se estruturam nas coisas que *têm* nome, distancia-nos da presentidade destas mesmas coisas que só se inserem em nossa percepção enquanto forneçam elementos partícipes de classes de predicados. Esse distanciamento se dá porque cada particular só é referido por meio da classe predicativa de que participa. (2016a, pp.161-162, grifo do autor).

Enfim, tais hábitos de sentir possibilitam o reconhecimento de predicados que embasam uma rede lógica, em que critérios de relevância operam como selecionadores de predicados.

Em perceptiva pragmática, os juízos de predicados se subordinam à alteridade do fato, pois o fato é aquele que fornece a última palavra, como Peirce salienta:

Mas os juízos perceptivos declaram que uma coisa é azul, e outro, que é amarela – que um som seria o de ‘A’, que outro seria o de ‘U’, que mais outro seria o de ‘I’. Essas são as qualidades de sentimento [*Quality of Feeling*] que os físicos dizem serem meras ilusões, porque não há espaço para elas em suas teorias. Se os fatos não concordam com a teoria, pior para eles. Eles são *maus fatos*. Isso me soa infantil, eu confesso. É como um bebê que bate num objeto inanimado que o machuca. De fato, isso é verdade para todas as atribuições de falhas com outros e com nós mesmos, e para aqueles cuja conduta é a responsável. (CP 5.116 ou EP2, p.191 [1903], grifos do autor).

Na medida mesma em que fatos são dados na nossa consciência por meio de juízos perceptivos que recepcionam e confirmam nossas teorias, para que tenham validade lógica e cognitiva, precisam ter aderência ao fato, como Ibri explica:

Os ajustes a que as teorias cognitivas têm de se submeter balizam-se, fundamentalmente, em dois quesitos reais, a saber, a alteridade dos fenômenos, tornando suas condutas independentes de como sejam representadas, e o curso futuro desses fenômenos com o qual a predição advinda das teorias irá se confrontar. Para o realismo, a melhor explicação plausível para a eventual *aderência* entre previsão teórica e o curso dos fenômenos é um isomorfismo que estrutura ambos. (2016a, p.161, grifo do autor).

Contudo, na especificidade da ação interpretativa da arte, o fato que dá a palavra final é precisamente a própria obra de arte. E a obra de arte, em dimensão fática, é carregada de elementos de primeiridade ou qualidades de sentimentos, a carrear diversidades e singularidades que não estão subsumidas às teorias:

Nossa linguagem lógica, cognitivamente voltada para os fenômenos reais, estrutura-se exclusivamente em objetos gerais, cuja continuidade espaço-temporal possibilita todos nossos juízos sobre o mundo. De sua vez, as assimetrias individualizam as existências destacando o que se poderia, com propriedade, chamar de *singularidades* nas particularidades – um sem-número de singulares nos particulares que, por um lado, os tornam únicos e, por outro, partilhantes de predicados com outros particulares. (IBRI, 2016a, pp.161-162, grifo do autor).

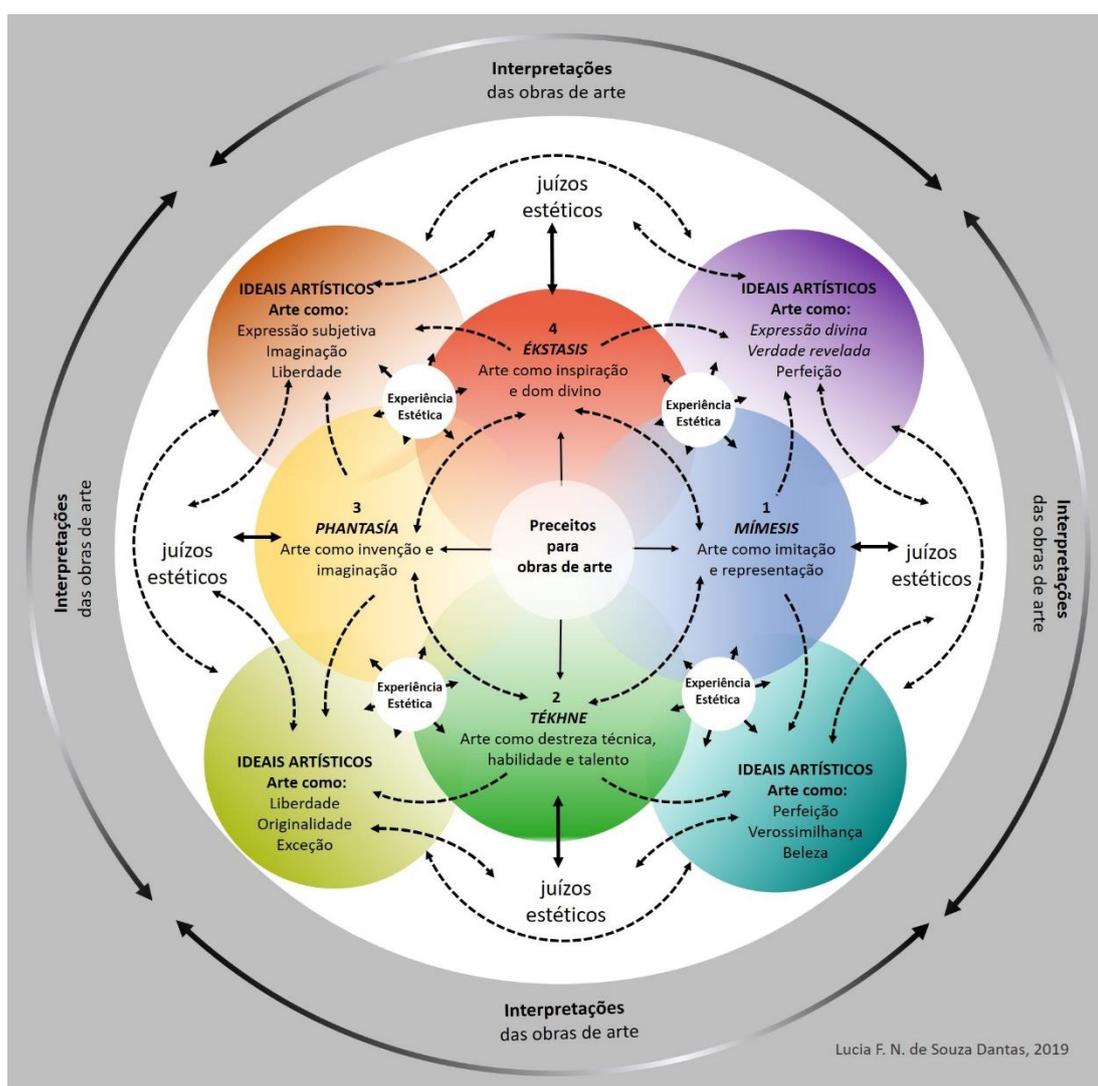
#### **4.1.2. Estrutura da espiral estético-semiótica**

Vale ressaltar que o movimento estético-interpretativo das obras de arte conjuga todo um conjunto de preceitos, ideais e juízos artísticos que as experiências estéticas múltiplas podem

desencadear. Por isso, as interpretações são sempre circulares e podem se relacionar a diferentes juízos estéticos (por vezes, aparente ou efetivamente conflitantes). Em outras palavras, a influência do elemento sensível, oriundo de uma experiência estética plena (contemplação, *poiesis* e fruição), que proporciona um juízo estético-sensível da obra de arte, depende, em boa medida, da posição do receptor da arte num sistema que inclui preceitos, valores e ideais de arte, tal como descrito no primeiro capítulo. Isso posto, o movimento da *experiência estético-artística* para a formulação de um juízo estético integra um sistema que principia nos preceitos condicionantes para a produção da arte, que por sua vez, geram e são gerados por ideais artísticos, que se constituem em valores condicionantes e condicionados pelos juízos estéticos.

Propõe-se, portanto, um diagrama cujo círculo branco maior abrange o conjunto das premissas voltadas à formulação dos juízos estéticos, articulado aos movimentos extrínsecos ao círculo, que explicitam, por sua vez, as possíveis interpretações das obras de arte, no que diz respeito especificamente ao elemento estético propulsor das interpretações. Segue o diagrama:

**Diagrama 12: Premissas estéticas para interpretações de obras de arte**



A parte interna do diagrama foi apresentada no *Diagrama 4: conjunto de premissas para os juízos estéticos* (p.60), pela qual a experiência estética é identificada movimentando preceitos e ideais artísticos, com a formulação de juízos estéticos e correlata interpretação. Portanto, a interpretação da arte (ou semiose da arte) opera como um movimento circular dinamizado pela oscilação perpetrada pelas experiências estéticas, que ocorrem em múltiplas direções e vetores.

Uma semiose que tenha as qualidades de sentimento enquanto possibilidades inerentes e espraiadas em todo o percurso triádico de transição entre objeto, signo e interpretante, gera uma abertura para um movimento em espiral em que o principal motor da engrenagem é o elemento sensível, a desencadear uma experiência vivenciada de acordo com a *espiral estético-semiótica*.

A engrenagem cíclica desta ação artística, enquanto movimento interpretativo, é essencialmente semiótica, pois cada preceito pode ser visto como signo e cada ideal estético pode ser entendido como um interpretante. Ainda, cada juízo estético se constitui como um hábito. Há no lugar do interpretante a possibilidade de que este ideal não seja apenas concernente à obra de arte, mas à própria definição da ideia de artista, pois a ação gera a identificação do ator/sujeito da ação. Por isso, uma ação de interpretação da arte, mesmo estética, é semiótica. Por essa esteira Hausman explica que:

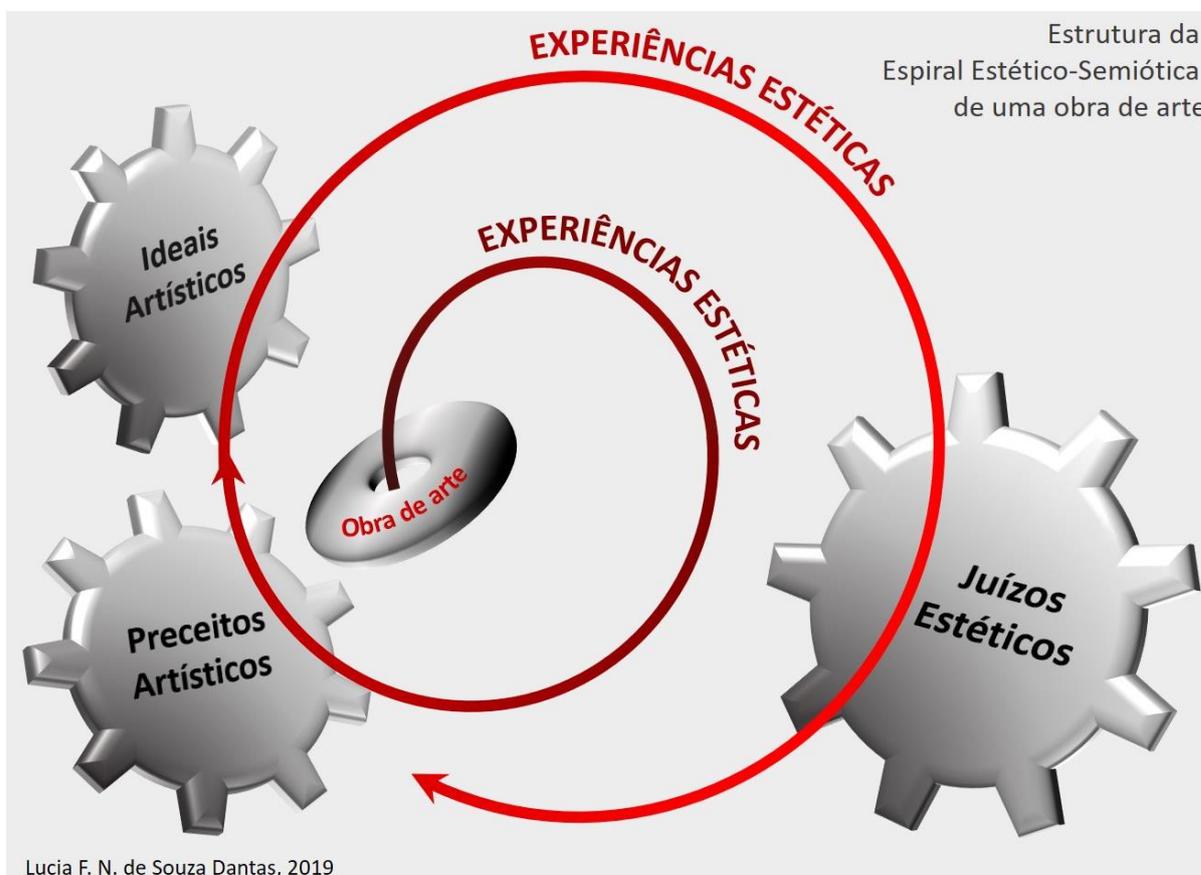
Uma interpretação inevitavelmente gera ou implica outra interpretação. Assim, cada interpretação se torna um signo para outra interpretação, e um sistema de interpretações ou signos evolui da inicial. Interpretações, então, em geral, são processos semióticos que pressupõem sistemas de signos, dispersos ou bem organizados. (2006, p. 234).

Não obstante, ressalta-se que todo esse sistema de posições e ideais artísticos não bastam para a efetivação de uma interpretação de uma obra de arte, pois a *experiência estético-artística* inclui, ou na verdade exige, o jogo pendular entre fruição e *poíesis* (mas é no arrebatamento da contemplação que o encontro flui).

Nossa hipótese para uma estrutura de uma semiose da arte é que este jogo ocorre num movimento espiral, que tem um eixo nuclear, que é a própria obra de arte, movimento que inclui experiência estética, preceitos artísticos, ideais artísticos e juízos estéticos. Por fim, essa espiral envolve novas e diferentes interpretações de obras de arte, na medida em que, numa semiose, signos geram outros signos, a constituir uma semiose ilimitada.

Segue, portanto, outro diagrama:

Diagrama 13: Estrutura da Espiral Estético-semiótica



Conforme o diagrama acima mostra, propomos que os elementos essenciais constituintes de uma *espiral estético-semiótica* são:

- 1) Obra de arte, que opera como o núcleo a partir do qual a espiral gira;
- 2) Experiências estéticas, incluindo os três vetores: contemplação, *poíesis* e fruição, que operam enquanto fluidos catalisadores do movimento de rotação da espiral. Importante salientar que os três vetores da experiência estética, agem tanto separadamente, em diferentes momentos do percurso interpretativo, como agem em conjunto. Não obstante, o elemento sensível de primeiridade sempre opera como motor propulsor do movimento frutivo da arte;
- 3) Preceitos artísticos agem como determinantes de ações *poiéticas* na medida em que direcionam escolhas, que por sua vez, estão implicadas em juízos estéticos;
- 4) Ideais artísticos agem como determinantes de ações *poiéticas*, enquanto influenciam os próprios preceitos, e em ações frutivas, ao operarem na formulação de juízos estéticos;
- 5) Juízos estéticos (em conjunto com hábitos de sentir e ideais estéticos), agem na determinação de e são influenciados por ideais artísticos, mas também operam no jogo entre contemplação e fruição. Enfim, a semiose da arte desencadeia um movimento de

interpretações das obras em que juízos estéticos (e hábitos de sentir estéticos) atuam como guias de caminhos a serem percorridos.

## 4.2. DA OBRA DE ARTE NA ESPIRAL ESTÉTICO-SEMIÓTICA

### 4.2.1. *Da obra de arte como eixo da espiral estético-semiótica*

Nessa esteira, ao se partir da hipótese de que a obra de arte é o eixo da *espiral estético-semiótica*, para se compreender o conjunto do movimento desse encontro com a obra de arte, que inicia-se na experiência estética, incluindo a percepção estética, e que opera por meio dos juízos estéticos rumo à interpretação, é preciso ainda especificar o lugar operativo da obra de arte na estrutura que gera a semiose interpretativa da obra de arte. É preciso esmiuçar precisamente o que a obra de arte é na semiose enquanto eixo da espiral. Pois, como eixo da *espiral estético-semiótica*, a obra de arte não pode ser vista apenas enquanto signo (ela é, antes, o objeto determinante do signo, justamente aquele objeto que desencadeia toda a *espiral estético-semiótica*).

Posto que é um objeto que dispara o estímulo da semiose, uma espiral semiótica em que o propósito é uma interpretação da obra de arte não pode iniciar com um objeto externo do mundo, ou um objeto externo à arte, do qual ela seria um signo determinado. O objeto da *espiral estético-semiótica* da arte precisa necessariamente ser a própria obra de arte a ser interpretada, uma vez que o principal objeto da obra de arte é ela mesma, posto que na arte o referente gerativo é um referente interno, mesmo que este seja, por exemplo, uma pintura figurativa - pois os elementos sensíveis e estéticos que desencadeiam a experiência estética e os juízos estéticos são as próprias qualidades sensíveis da pintura, e não o tema que ela representa, conforme disse o pintor francês Henri Matisse (1869-1954):

É preciso estudar longamente um objeto para saber qual é o seu signo. Além disso, numa composição o objeto se torna signo novo que faz parte do conjunto guardando sua própria força. Numa palavra, cada obra é um conjunto de signos inventados durante a execução. (MATISSE, Henri. *Testemunho* in: *Témoignages*, 1952. In: CHIPPE, 1996, p. 139).

Embora não se possa afirmar que a acepção de signo empregada por Matisse seja completamente aderente à acepção cunhada por Peirce, é lícito entender que o que o pintor francês entende por signo pode se irmanar à ideia geral de signo utilizada por Peirce. De qualquer forma, a partir do testemunho do artista fica claro que, diferente da ciência ou da

comunicação cotidiana em geral, a arte não precisa de mundo ou de um fato externo que a determine enquanto signo, ou mesmo de reflexionalidade com a realidade, como explica Ibri: “Esta independência da arte em relação ao mundo da segundidade a tipifica como exercício de liberdade criadora, inventando mundos possíveis e criando significações.” (2001, p.217). Logo, a arte não precisa prestar contas à faticidade. Ainda, nas palavras de Aristóteles: o que importa para o poeta não é a verdade, mas a verossimilhança (*Poética*, 1451a; 1461b).

Não obstante outros objetos possam determinar os signos e interpretantes presentes na cadeia semiótica da arte (tais como ideais, preceitos, juízos e hábitos de sentir estético-artísticos), participando enquanto repertório e observações colaterais no movimento circular espiralado subsequente, nenhum deles supre o objeto primeiro que é a obra de arte. É ele que gera o estímulo da experiência estética, do juízo estético e, enfim, da interpretação. Sem ele, não há nada a ser olhado, ou percebido, ou até mesmo imaginado, e principalmente, sentido, para depois ser interpretado.

Ainda: arte é objeto e tem alteridade, mesmo que este objeto seja interno ao signo, mesmo que sua existencialização, como um particular na alteridade, não seja material. Por isso, independentemente da obra de arte ser ou não uma ‘coisa’, no sentido corrente da palavra, como algo que é material e físico, a obra de arte necessita persistir fora da mente do artista para gerar semiose. Como explica Ibri, Peirce caracterizou: “[...] o *objeto* como, essencialmente, algo do qual nossa interioridade não pode *arbitrariamente* se apropriar, um absoluto *segundo*, cujo *ser* se caracteriza, justamente, pelo fato de *permanecer* não afetado pelo nosso modo de pensá-lo.” (2003, p.7, grifos do autor).

Por isso, a obra de arte precisa existir enquanto alteridade para um observador, sem o qual não haveria possibilidade de diálogo estético entre arte e espectador, nem poderia haver a ação de interpretação, nem mesmo seria possível pensar numa espiral cujo fio condutor seria uma experiência estética. Sem a obra de arte, enquanto alteridade, poderia haver apenas um devaneio imaginativo, mas isto não é arte, muito menos, pode ser uma semiose da arte, isto configura-se apenas como mera fantasia, como mundo interior.

Mesmo que se entenda que o objeto da arte esteja contido ela mesma, na medida em que o artista, ao criar a obra de arte, não precisa de mundo, pois a arte está no domínio da imaginação e da possibilidade infinita, que por meio de operações abdutivas e heurísticas constrói ideias novas, para que a arte seja o estímulo de uma *experiência estético-sensível*, a obra precisa estar no mundo. Por isso, ao ser obra, posto que *poíesis* é produção, é necessariamente em um produto (e é precisamente esse o sentido que a palavra obra significa na expressão ‘obra de arte’). E como Ibri acentua:

O vetor desta abdução baseia-se no princípio lógico de que tudo o que é pura possibilidade deve deixar de sê-lo como único movimento que dá sentido lógico ao conceito de *possível*. *O possível só o é se deixar de sê-lo*, aniquilar a si mesmo, caso contrário ele não encerra absolutamente o caráter de *possibilidade*. (2016a, p.163, grifos do autor).

Nesta esteira, Danto argumenta a possibilidade de se definir a arte como ‘devaneio’ compartilhado. E a arte é um ‘sonho acordado’, que é diferente de um mero sonho, porque pode ser compartilhado. Eis a diferença da arte e da mera imaginação. Nas palavras dele:

Decidi enriquecer minha definição de arte anterior de significado encarnado [*embodied meaning*] - com outra condição que capta a habilidade do artista. Graças a Descartes e Platão, definirei arte como ‘sonhos acordados/devaneios’ [*wakeful dreams*]. O que explicaria a universalidade da arte. Minha compreensão é que todos, em todos os lugares, sonham. Geralmente isso exige que estejamos dormindo. Mas, os devaneios [*wakeful dreams*] exigem que estejamos acordados. Sonhos são feitos de aparências, mas precisam ser aparências das coisas em seu mundo. É verdade que as diferentes artes do museu enciclopédico são feitas por diferentes culturas. Eu apenas comecei a pensar sobre devaneios [*wakeful dreams*], que, diferente dos sonhos que nos chegam dormindo, têm a vantagem de poderem ser compartilhados [*shared*]. Eles, conseqüentemente, não são privados, o que ajuda a explicar por que todos na plateia riem ao mesmo tempo, ou gritam no mesmo momento. (DANTO, pp. 48-49)<sup>175</sup>.

Por outro lado, igualmente, Danto sugere definir a arte como ‘significado encarnado’ [*embodied meaning*]. E, neste sentido, novamente, ele atenta para a necessidade da exteriorização da arte, enquanto obra. Pois, nem significado, nem devaneio, se continuem como uma arte por si mesmos, uma vez que é preciso a realização e a existencialização desse processo de pensamento e devaneio de arte em produto. Por isso, a arte é ‘devaneio’ [*wakeful dream*] compartilhado.

Portanto, a arte, para ser interpretada num processo semiótico, precisa sair da mente do artista, precisa deixar de ser puro devaneio imaginativo, necessita deixar de ser infinita possibilidade ou mundos possíveis, para ser possível no mundo. E mesmo que se concorde que a experiência de arte é principalmente estética, e, portanto, tem uma forte natureza de sentimentos e de qualidades de primeiridade, e de mundo interno, ela tem também um forte elemento de emoção, e de sensação imediata de segundidade, e é mundo externo. Por isso, ela precisa se existencializar, ser objeto fora da mente do artista, como explica Venturi:

---

<sup>175</sup> Tradução nossa.

Sensações e sentimento estão, portanto, na origem de qualquer obra de arte. Mas enquanto o artista estiver imerso na sua experiência sensorial ou sentimental, não cria arte. Tem de sair dela, tem de distinguir-se a si próprio do mundo dos seus sentidos e dos seus sentimentos, tem de completar esse mundo: então, e apenas então, entra no mundo da arte. (1936/2002, p.19).

Portanto, a arte é ‘mundo externo’, e é enquanto fora da mente do artista que a arte é objeto, que determina um signo (a arte), propiciando o movimento da *espiral estético-semiótica*. Em outras palavras, a obra de arte não pode apenas operar com signo, pois se inscreve no mundo ontologicamente, na vivacidade do objeto, enquanto um particular de segundidade, e enquanto objeto, age como meio de acesso às qualidades de sentimento de primeiridade, no jogo de devaneio, rumo à fruição, na medida em que fruição é primeiridade e segundidade na terceiridade, no entrelaçamento da *experiência estético-artística*.

E é justamente este aspecto de ser existente no mundo da alteridade, que gera o estímulo da semiose estética, trazendo à tona as qualidades de sentimentos contidas na obra arte. Ou seria: a arte traz à lume as qualidades de sentimento do *continuum* de primeiridade, que são explicitadas na obra, enquanto um particular existente. E é neste sentido em que a obra de arte é o primeiro objeto da semiose, é neste sentido que a arte é o pavio que determina um signo.

Logo, se uma obra de arte é dada como um outro num diálogo semiótico, numa semiose, ela opera como uma ocorrência. Muito embora seus elementos de primeiridade, como as qualidades de sentimentos sejam determinantes para constituírem sua natureza, enquanto fenômeno estético, elas só podem ser dadas na percepção como existentes, e, portanto, só podem entrar no mundo, como segundas.

Ressalta-se que no movimento da ação da experiência interpretativa da arte, ou simplesmente, na semiose estética, há uma sutil diferença entre o caráter estético da obra de arte, que reside no domínio da primeiridade, com o seu estatuto ontológico de ocorrência como segundidade. A obra de arte não é uma qualidade de sentimento em si mesma, ou um conjunto de qualidades de sentimento apenas, ela é composta por qualidades de sentimento, pois ela é uma ocorrência de individualidade única. Pois, como explica Peirce:

[...] uma qualidade de sentimento é, em si mesma, simples e independente de qualquer outra coisa; de modo que qualquer coisa composta envolve necessariamente algo além de uma qualidade de sentimento. Em segundo lugar, uma qualidade é meramente algo que *pode* [might] ser realizado, enquanto uma ocorrência é algo que *efetivamente* [actual] ocorre. (CP 7.538 [c.1899], grifo do autor).

Por isso, a arte é um existente, e nesse sentido, tem um estatuto ontológico de alteridade. Contudo, a obra de arte é mais que uma segundidade, pois também é terceiridade e, essencialmente, primeiridade. Nesse ponto, há que se retomar as definições de real e de realidade em Peirce. Para Peirce, real não é sinônimo de coisa material e física. Enquanto o particular existente é o que pode ser apontável, o real e a realidade envolvem as três categorias. Conforme explica Peirce:

Toda pessoa sã vive em um mundo duplo, o mundo exterior e o interior, o mundo dos perceptos e o mundo das fantasias [*fancies*]. [...] Um homem pode ser duramente afetado pelos perceptos e por suas fantasias. A maneira pela qual eles o afetam dependerá de sua disposição pessoal inata e de seus hábitos. (CP 5.487 [c.1907]).

Logo, entre perceptos e fantasias, a realidade envolve mundo externo (segundidade, o particular apontável), mas também envolve os mundos internos (o *continuum* das infinitas possibilidades de qualidade de sentimento de primeiridade, e o *continuum* das redundâncias dos hábitos enquanto leis gerais da terceiridade que constituem a ordem do mundo). Por isso, os objetos reais incluem os objetos imaginados na mente, os objetos de ficção e da arte. Nas palavras de Peirce:

Nós temos apenas que parar e considerar por um momento o que significava a palavra *real*, quando toda a questão logo se torna aparente. Objetos são divididos, por um lado, em ficções, sonhos etc., e de outro, em realidades. Os primeiros são aqueles que existem apenas na medida em que você ou eu ou algum homem os imagina; os últimos são aqueles que têm uma existência independente de sua mente ou da minha ou a de qualquer número de pessoas. O real é aquilo que não é o que quer que seja que nos ocorra de pensar sobre ele, mas o que não é afetado pelo que poderíamos pensar dele. (CP 8.12 [1871], grifo do autor).

Na esteira do texto de Peirce acima citado, vale aqui novamente ressaltar, que sonho não é sinônimo de ficção, puro devaneio não é arte, ficção e arte são devaneios e sonhos acordados, compartilhados, tal como salienta Danto (2014). Logo, a arte, enquanto objeto, ela pode dar a sentir, mas também, a ver, a ouvir, e finalmente, também a compreender.

Por isso, toda obra de arte é necessariamente também objeto, objeto passível de ser representado por um outro signo. Sendo assim, o fato de toda obra de arte ser um signo, não elimina o fato de que toda obra de arte seja um objeto de um signo, objeto que determina um signo. Enquanto um existente e uma coisa no mundo, a arte também tem um estatuto ontológico, assim, é a obra de arte que é o primeiro objeto passível de representação por um outro signo,

num processo de mediação e cognição que se caracterizará como uma semiose de caráter estético.

É nesse sentido que a obra de arte é objeto na semiose, mesmo que esta semiose seja de natureza estética, e que, portanto, tenha a participação inerente e fundamental da experiência sensível, que inclui a experiência de primeiridade pura. Contudo, a semiose, enquanto ação e experiência de terceiridade, inclui igualmente a segundidade, e é nesta interseção que a semiose ocorre, e é neste *continuum* que o objeto obra de arte determina o signo da própria arte.

Outro aspecto importante, é que na consciência, as três categorias aparecem entrelaçadas, e o sensível da obra de arte se inscreve enquanto primeiridade na segundidade, e enquanto primeiridade na terceiridade. Conseqüentemente, as qualidades de sentimento são o motor da espiral, mas não o eixo. Logo, o eixo da espiral é o estatuto ontológico da obra de arte, enquanto um segundo, enquanto coisa existente no mundo externo da alteridade, por isso, na *espiral estético-semiótica* a obra de arte opera, primeiro, como objeto. Eis as duas primeiras categorias contidas na ação experiencial de interpretação de terceira categoria que é a semiose.

#### **4.2.2. *Obra de arte como objeto dinâmico na semiose estético-artística***

Com efeito, assim como há subdivisões de signos e de interpretantes, Peirce igualmente destrincha os objetos em diferentes aspectos e naturezas. Peirce explica que: “[...] para obter noções mais distintas sobre o que é, em geral, o objeto de um signo, [...] é indispensável distinguir entre os dois sentidos de ‘objeto’” (CP 8.182 [1910]). Discorre Peirce que:

Devemos distinguir o objeto imediato — *i.e.*, o objeto como representado no signo — do objeto real (não, porque talvez o objeto seja ao mesmo tempo fictício; devo escolher um termo diferente), digamos antes o objeto dinâmico que, pela natureza das coisas, o signo *não pode* exprimir, que ele pode apenas *indicar*, deixando ao intérprete a tarefa de descobri-lo por *experiência colateral*. Por exemplo, aponto meu dedo na direção daquilo que quero dizer, mas não posso fazer meu companheiro entender aquilo que quero dizer se ele não o puder ver ou se, vendo-o, ele não o separa, em sua mente, dos objetos circundantes em seu campo de visão. (CP, 8.314 [1909], grifos do autor).<sup>176</sup>

Ora, se a obra fosse apenas um objeto imediato, seria o mesmo que admitir que o núcleo que fundamenta a espiral semiótica-estética se inicia na interpretação prévia, na medida em que o objeto imediato já é interpretação. Nesta esteira, Hausman diz que: “Os produtos das interpretações são chamados por Peirce de *objetos imediatos*. Estes são os objetos, que

<sup>176</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

iniciaram a interpretação, como foram interpretados.” (2006, p.234, grifos do autor), logo, o objeto imediato e o signo já estão, cada um à sua maneira inseridos numa semiose.

Por outro lado, o objeto dinâmico nunca será completamente envolvido por uma semiose. Pois, como Peirce discorre: “[...] o objeto dinâmico não significa algo fora da mente. Significa algo forçado sobre a mente na percepção, mas incluindo mais do que a percepção revela. É um objeto da *experiência* efetiva [*actual*].” (EP2, p.478 [1908], grifos do autor). Por isso, a obra de arte é um objeto dinâmico, pois ela é independente do que pensamos dela, sendo assim, ela é sempre passível de ser reinterpretada, e nunca se mostra inteiramente à interpretação.

Eco (1979/2001) explica que os signos não proporcionam contato direto com o objeto concreto, eles apenas podem prescrever o modo de realizar este contato, pois eles só conhecem o objeto imediato, isto é, os significados, por outro lado, diz ele que: “[...] do ponto de vista semiótico ele (objeto dinâmico) é o *possível objeto* de uma *experiência concreta*, do ponto de vista ontológico, ele é o objeto concreto de uma *experiência possível*.” (1979/2002, p.28, grifos do autor).

Assim, ao se concordar que uma experiência estética, para ser plena, englobaria não apenas uma experiência de terceiridade, mas incluiria segundidade, e principalmente, na condição de principal vetor, envolveria a experiência de primeiridade, a obra de arte não poderia ser restringida a um signo, nem mesmo a um objeto imediato, e teria seu fundamento ontológico no objeto dinâmico. Por isso, Hausman adverte que:

[...] as premissas com as quais os intérpretes abordam seus objetos não compõem tudo que influencia as interpretações. [...] o aspecto ‘dinâmico’ do objeto a ser interpretado, funciona como condição restritiva. Este fator objetivo interage com as premissas do intérprete durante o processo de interpretação. (2006, p.233).

Sendo assim, conclui-se que uma obra de arte é um objeto dinâmico que desencadeia uma *espiral estético-semiótica* ilimitada, como Hausman argumenta:

Peirce não disse que objetos dinâmicos não sofrem alguma modificação através da interação com atos interpretativos e, portanto, com objetos imediatos. Isto está implicado em sua escolha do termo ‘dinâmico’. O caráter dinâmico atribuído ao objeto indica que o objeto não é inerte. Não precisa ser totalmente passivo nem imutável como fonte de limitação. Interage com a interpretação para que o resultado seja um objeto imediato evolutivo. Assim, em qualquer etapa da interpretação, o objeto imediato deverá ser o resultado de uma interação, uma interação ou limitações mútuas de intérprete e função dinâmica ou limitações tendo sua fonte no objeto dinâmico. (2006, p.235).

Pois, se de um lado, o objeto dinâmico nunca está inteiramente disponível ao signo - dado que o todo do objeto dinâmico sempre escapa à interpretação - por outro, o objeto da arte é igualmente aberto à transformação. Outra passagem de Hausman clareia mais ainda a diferença entre os objetos imediato e dinâmico no percurso da interpretação:

O que *pode* ser dito sobre objetos dinâmicos é que são *aquilo que inicia e, de algum modo, limita* a interpretação durante seu desenvolvimento. Qualquer sugestão que o objeto possua atributos necessitaria sua transformação inicial num objeto imediato. [...] objetos imediatos podem funcionar como objetos dinâmicos quando aqueles objetos imediatos são referentes limitadores da interpretação. (2006, pp.237-238, grifos do autor).

Com efeito, ao se cogitar que a arte não tem objeto, ou não *é* objeto, corre-se o risco de navegar longe demais, perdendo-se o foco da interpretação – ou mesmo, nem sequer produzir uma interpretação - na medida em que uma interpretação diz respeito ao um referente, mesmo que a interpretação seja de uma obra de arte, ou mesmo que a obra de arte seja a interpretação de um objeto. Pois, como Hausman discorre:

Uma ficção tem um referente, seja chamado de objeto no sentido de objeto intencional, ou objeto fictício. [...]. Porém um referente não precisa ser algo capaz de ser fotografado. Uma pintura descritiva de um monstro fantástico tem um referente, algo que pode ser descrito como o que é uma construção baseada em outras coisas existentes que podem ser descritas. Além disto, uma pintura abstrata ou não-objetiva pode ter um referente, pelo menos na medida que exhibe *insights* à sociedade, experiências individuais, vida ou “realidade”. Aquilo para o qual a obra exhibe um *insight* funciona como referente, o que é uma condição limitativa. (2006, p.238).

Há, portanto, que se encontrar um equilíbrio, onde a âncora não seja pesada demais, limitando a imaginação, e a livre associação do devaneio, inerente à fruição artística. Contudo, o objeto precisa estar lá, se não, não há como dar um estatuto de realidade à arte, e sua interpretação seria apenas um puro sonho imaginativo do espectador. Logo, como Hausman ensina, a obra de arte é esta âncora, ela é a limitação, ao mesmo tempo, é o estímulo externo ao jogo de devaneio do espectador, por onde a semiose se inicia. Nas palavras de Hausman:

[...], embora contexto e hábitos anteriores afetem a interpretação, há também uma condição que, de alguma forma, é independente do pensamento, restringindo e assim limitando a hegemonia da interpretação sobre seu objeto. Desta forma, as idéias de Peirce mostram uma forma de mediação entre o isolamento conceitual e lingüístico, e a visão que limitações externas têm a palavra final sobre interpretação. O realismo peirceano reconhece o aspecto

criativo da interpretação, como também a resistência das limitações externas. (2006, p.232).

Em outras palavras, na cadeia estético-semiótica, o *objeto-obra de arte* age como âncora, e em sua ação de determinação do signo. E exerce dois movimentos: o primeiro diz respeito a sua ação de ancoragem propriamente dita, devido ao seu peso fincado no solo, que não deixa que se fique à deriva, e se movimente para outros lados aleatoriamente, sem saber para onde ir, se distanciando, assim, do centro da obra de arte; o outro movimento, é que a âncora, ao prender a navegação, pode ser muito pesada, e puxar para o fundo do lago, até mesmo afundando o olhar, e limitando completamente a locomoção interpretativa.

Nos termos de Hausman, o objeto dinâmico da obra de arte operaria a partir de um núcleo [*core*] restritivo da obra de arte, no interior na semiose da arte. Nas palavras dele:

Com base na noção ontológica de Peirce de objetos dinâmicos, sugiro que um núcleo estético é um centro dinâmico de restrições, em parte criado por compositores e apreciadores interagindo com o núcleo. O núcleo [*core*] é um centro de restrições em evolução eficaz para criadores e apreciadores à medida que interpretam a obra de arte. (2012, p.257).

Acerca da distinção de Hausman faz entre objeto dinâmico e núcleo artístico, diz ele que:

Núcleos, como objetos, podem sugerir estabilidade e centralidade, mas o que eu acho crucial é que os núcleos também tenham uma relação dinâmica dentro da geração de restrições que funcionam influentemente. Objetos dinâmicos e núcleos, no entanto, não são idênticos. Núcleos são expressões ou *manifestações* de objetos dinâmicos e não são objetos dinâmicos. Os núcleos são contrapartes de percepções pré-interpretadas. Sua ação constrangedora na criação e interpretação depende de suas interações com o criador e o intérprete. (2012, p.262, grifo do autor).

Em se tratando de experiência estética, que envolve os três vetores, no momento de interpretação da arte, a obra de arte não age como âncora apenas na fruição, ela age, igualmente, como âncora na produção da arte, enquanto *poíesis*, na medida em que age como propulsora de significados e de restrições ao artista – fruidor. Sobre esse aspecto, Hausman igualmente discorre que; “[...]num processo criativo, pelo menos no caso de artistas, há frequentemente lances que impedem o criador de seguir em uma direção, ao invés de outra.” (2006, p.235).

Em suma, se a obra de arte fosse vista apenas como signo, seria o mesmo que colocá-la apenas como mediação, e não como objeto real (dinâmico), se ela fosse colocada de pronto como objeto imediato, seria o mesmo que colocá-la como objeto já interpretado, mas o real é

aquilo que é independente do que pensemos dele. Pois como explica Hausman: “O objeto dinâmico em si não pode ser descrito, pois isso exigiria que ele já tivesse sido interpretado.” (2012, pp.258-259).

Por outro lado, ao entendermos que a obra de arte não se resume à terceiridade, pois envolve necessariamente primeiridade e segundidade, alargamos a compreensão da abrangência do peso da experiência estética na semiose da arte. Como Ibri discorre:

Esta é, penso eu, a consequência mais radical do realismo peirciano. Simetrizar estruturas teóricas cognitivas com estruturas reais dadas por leis gerais é a expressão correspondencialmente lógica deste realismo – sempre, de algum modo, se espera de posturas realistas esta relação de dependência interativa entre epistemologia e ontologia. Contudo, agora se permite concluir que esta simetria vai mais longe, encontrando conaturalidade entre sentimento e os objetos do mundo que não seguem regras, *as coisas sem nome*. Nelas há uma unidade originária que pelo lado de fora aparece como diversidade e que *experienciamos* como unidade, a *quale*-consciência. (2016a, p.165, grifos do autor).

Com efeito, ressalte-se que é na simetria entre as três categorias, oriundas do realismo peirciano, que sentimento e razão se equalizam no fenômeno artístico, sem que um anule o outro. E é justamente mediante o conceito cunhado por Ibri de *coisas sem nome* que se pode compreender os efeitos práticos da imbricação entre as categorias na arte no papel central da experiência estética para efeito da formulação de juízos estéticos, que geram uma sequência espiral semiótica. Nesta mesma linha, o pensador americano Steven Skaggs discorre que o objeto dinâmico é fundante do ato criativo, e não o signo, pois é ele que pode gerar o estímulo para o jogo entre criar, fruir e significar; criar, fruir e significar... Nas palavras dele:

O objeto dinâmico em atos criativos abertos é o contexto pré-cognitivo que prefigura e motiva a produção de signos: uma efetiva ocorrência de pura semiose. Ou seja, é uma cadeia de semiose, que é ao mesmo tempo um produto de significação passada e uma geratriz para uma significação futura. Este objeto dinâmico, criativo, instigante, se distingue da dinâmica empírica do objeto de Peirce, o físico. (2018, p.319)<sup>177</sup>.

Logo, se o objeto dinâmico é aquilo que não está pré-interpretado, ou não está contido num signo, sugerimos a hipótese que a obra de arte é objeto dinâmico, quando justamente age como aquilo que, por incluir as *coisas sem nome*, não pode ser inteiramente abarcada pelo signo. E por outro lado, a obra de arte não é constituída apenas pelas *coisas sem nome*, ela também é

---

<sup>177</sup> Tradução nossa.

conteúdo e forma. Portanto, a obra de arte está na imbricação das três categorias. E, como explica Zanette:

No pensamento de Peirce, também o objeto não é estático, havendo o objeto imediato (o da teoria) e o dinâmico (o real), de maneira que não é o objeto das teorias que diz da realidade, mas o objeto dinâmico que é o que permanece indiferente ao modo que o representamos. E por este modo que, ao *continuum* evolucionista, está agregada a ubiquidade das categorias fenomenológicas do real. (2017, p.89, grifo do autor).

Assim, tanto no processo de experiência de fruição, como no de *poésis*, é a obra de arte como objeto dinâmico, na ubiquidade das categorias, que pode gerar as aberturas necessárias para os elementos de primeiridade para uma semiose de natureza estética, permitindo o *continuum* entre primeiridade e terceiridade, através da segundidade. Pois lá onde os elementos de primeiridade aparecem nas sensações dos sentidos, advindos dos perceptos, é por onde eles guiam e dão o caminho do processo sógnico, por meio do acaso, e das infinitas possibilidades das qualidades de sentimento, é onde efetivamente ocorre a *espiral estético-semiótica*.

#### 4.2.3. *Das ‘coisas sem nome’ como a chave do estético na arte*

Sendo assim, mesmo as teorias da arte, que são pautadas em hábitos de sentir estéticos, apenas tangenciam suas irregularidades e diversidades do mundo que estariam contidas nas obras de arte, na medida em que por serem teorias procuram por aquilo que participa da regularidade e da constância de um hábito, e por isso elas desdenham justamente das diversidades e singularidades que as obras de arte externalizam, enquanto elementos sensíveis de qualidades de sentimentos, abarcados pelos artistas, que se caracterizam como aquilo que é idiossincrático em cada obra de arte.

Por isso, na medida em que a interpretação da arte está subordinada aos elementos estéticos nela contidos, o limite entre aquilo que pode se transformar em signo e o que está para além do signo, é permeado pelo elemento do sensível de primeiridade que escapa da mediação de terceiridade, mas na arte é acolhido e age como seu elemento definidor, estes são justamente aquilo que Ibrici denominou como as *coisas sem nome*. Nas palavras dele:

Pensar logicamente uma coisa, na sua existência como particular, é inseri-la na rede conceitual que a torna contínua *para nós*. O preço que pagamos por isso é termos nossa consciência tomada pelo *kronos*, pelo necessário fluxo objetivo do tempo que põe em relação contínua o passado com o presente inserto no conceito, e com o futuro que a razão tem a missão de iluminar para escolhermos que conduta será razoável adotar para atingirmos nossos

propósitos. Há, contudo, em cada coisa do mundo, algo que a razão deve desdenhar, a saber, as diferenças, as singularidades, aquilo que não pode ser generalizado: estas são as *coisas sem nome*. (2016a, p.162, grifos do autor).

Neste sentido, o abandono no tempo, e a experiência de presentidade que ocorre no hiato do tempo na contemplação de arte, é essencial para o motor do processo semiótico da arte, sob o risco de não haver uma interpretação propriamente estética da arte, na medida mesma em que se desdenha o que é essencial e definidor da natureza de uma obra de arte, a saber, sua capacidade de gerar uma experiência estética que seja capaz de captar o que Ibri chama de resíduos de mundo, que a rede lógica não é capaz de abarcar. Nas palavras dele:

Um imenso resíduo de mundo que não cabe nas redes conceituais que moldam nossa percepção, sempre inserida no *Chronos*, aguarda por sua representação e significado. Peirce nos dá um caminho, ao dizer que onde há assimetria e irregularidade há sentimento na mesma medida – ambos partilham sua natureza sem continuidades de forma e de tempo. Esse seria, somos quase compelidos a reconhecer, o espaço semiótico da Arte. Ela é que poderia dar voz sob diversas formas ao aparentemente inefável e atuar como mediação de outra natureza, distinta da que os hábitos nos proporcionam. É a essa diferente mediação, concebida na interioridade dos artistas, dos poetas, que caberia, então, dar conta de qualisignos que envolvem nossos interpretantes emocionais. (IBRI, 2017, p.472, grifo do autor).

Pois, para acessar o que as obras de arte são capazes de carregar desse resíduo de mundo, que nos escapa a todo momento, e que é justamente o olhar poético que pode captar, este elemento estético poético que existe no real, e que é o que a obra de arte dá a ver, a quem se permite contemplá-la, na presentidade da primeiridade. Por isso, mesmo que a partir de propósitos específicos, conforme cada fim de ação interpretativa de um determinado agente definido, e localizado como um espectador único e idiossincrático, nada disso muda o fato de que uma obra de arte opera no limite entre os signos e o que não pode ser captado pelo signo, opera no limite entre o sensível da primeiridade e a mediação da terceiridade. Uma vez que a experiência de interpretação da arte tem uma natureza estética, e, portanto, é permeada pela experiência estética, embora esteja associada à presença constante e fundamental dos elementos sensíveis nos vetores de *poíesis* e fruição, que fecham o conjunto de uma experiência artística plena com a necessária experiência pura de primeiridade, como o vetor de contemplação. Pois, como discorre Ibri: “Para nos aproximarmos das *coisas sem nome*, é preciso, antes, contemplá-las. Elas são irmãs lógicas das qualidades de sentimento, o lado *externo* destas, habitando um mundo de descontinuidades que é abandonado pela razão.” (2016a, p.165, grifos do autor).

Logo, é no vetor da contemplação da experiência estética que as *coisas sem nome* se precipitam, lá onde, na *poíesis*, o olhar poético do artista rege a ação da arte, assim como na fruição, lá onde, na sensibilidade poético-artística do espectador onde ocorre a abertura para que ele se torne coautor. E é precisamente na imbricação entre os três vetores da experiência estética por onde a semiose estética caminha, agindo por meio de um motor operado pelo elemento sensível da obra de arte, que é, por sua vez, acessado pelas *coisas sem nome*. Sendo assim, é possível concluir que as *coisas sem nome* contidas nas obras de arte agem como chave para a abertura do sensível que opera o motor da engrenagem da *espiral estético-semiótica*.

Se há uma parte da obra de arte que não pode ser abarcada pela rede lógica que movimentada a interpretação lógica, enquanto ação de construção de conceitos, é preciso delimitar um movimento semiótico próprio da arte, que tenha uma chave de abertura para o sensível, ou melhor dizendo, que seja aberto pela chave das *coisas sem nomes*. Pois, são justamente nas *coisas sem nomes* que povoam as obras de arte que se pode acessar os resíduos de mundo que o *olhar poético* captura. Um exemplo explícito são as pinturas abstratas, nas quais os qualisignos são onipresentes e diretos. Segundo Ibrí:

As artes plásticas, na sua articulação de qualisignos, mais se aproximam das coisas sem nome quando perdem a representação figurativa, desconstruindo-a em benefício de realçar as qualidades enquanto tais, oferecendo-se à contemplação despersonalizante que fenomenicamente devolve a subjetividade à interioridade genética do mundo. (2016a, p.167).

Portanto, sob a égide das *coisas sem nome*, o elemento sensível permeia as obras de arte, e é por meio delas que os resíduos de mundo, nos quais se encontram a diversidade, a espontaneidade do acaso, as infinitas possibilidades de qualidades, os sentimentos extensos da primeiridade, transbordam no *continuum*, ora externalizadas nas sensações advindas dos particulares de segundidade, ora perceptíveis nos qualisignos de terceiridade, como explica Ibrí:

Já é tempo de tocar explicitamente na Arte. Cabe, antes, esclarecer que o esquema das categorias afirma que a primeiridade está presente na segundidade – há um elemento de espontaneidade em toda relação de dualidade. De sua vez, na terceiridade estão implicadas a segunda e a primeira categoria – há um elemento de espontaneidade e de dualidade no interior de toda relação lógica triádica. Faço esta breve menção para afirmar que qualidade de sentimento como unidade de consciência é apenas possível na pura experiência de primeiridade, sem a presença das demais categorias. Todavia, fenomenologicamente, também há sentimento em toda experiência de alteridade, de dualidade na segunda categoria, assim como há também sentimento nas experiências judicativas, cognitivas. Não por outro motivo na

filosofia de Peirce não se dualizam como opostos *sentimento* e *razão* - qualidades de sentimento estão presentes nas três categorias. (2011, p.166, grifos do autor).

Ainda, segundo Ibri, é por meio da conaturalidade ontológica das categorias na Metafísica peirciana que a ideia de *continuum* entre as categorias, equaliza a passagem do acaso à lei, da liberdade à necessidade, das possibilidades às relações de regularidade. Nas palavras de Ibri:

Sob esta abordagem, a arte resgataria, então, o *continuum* originário onde se inscrevem mundos possíveis e de onde deriva, qual lance de dados, o mundo existente. Distante da *necessidade* e próxima, por natureza, do que se desenha como *possibilidade*, promove um saber que desafia ser conceituado, pois não se caracteriza por um acordo de opiniões ancorado em uma realidade externa à linguagem das ciências. (2016a, p.168, grifos do autor).

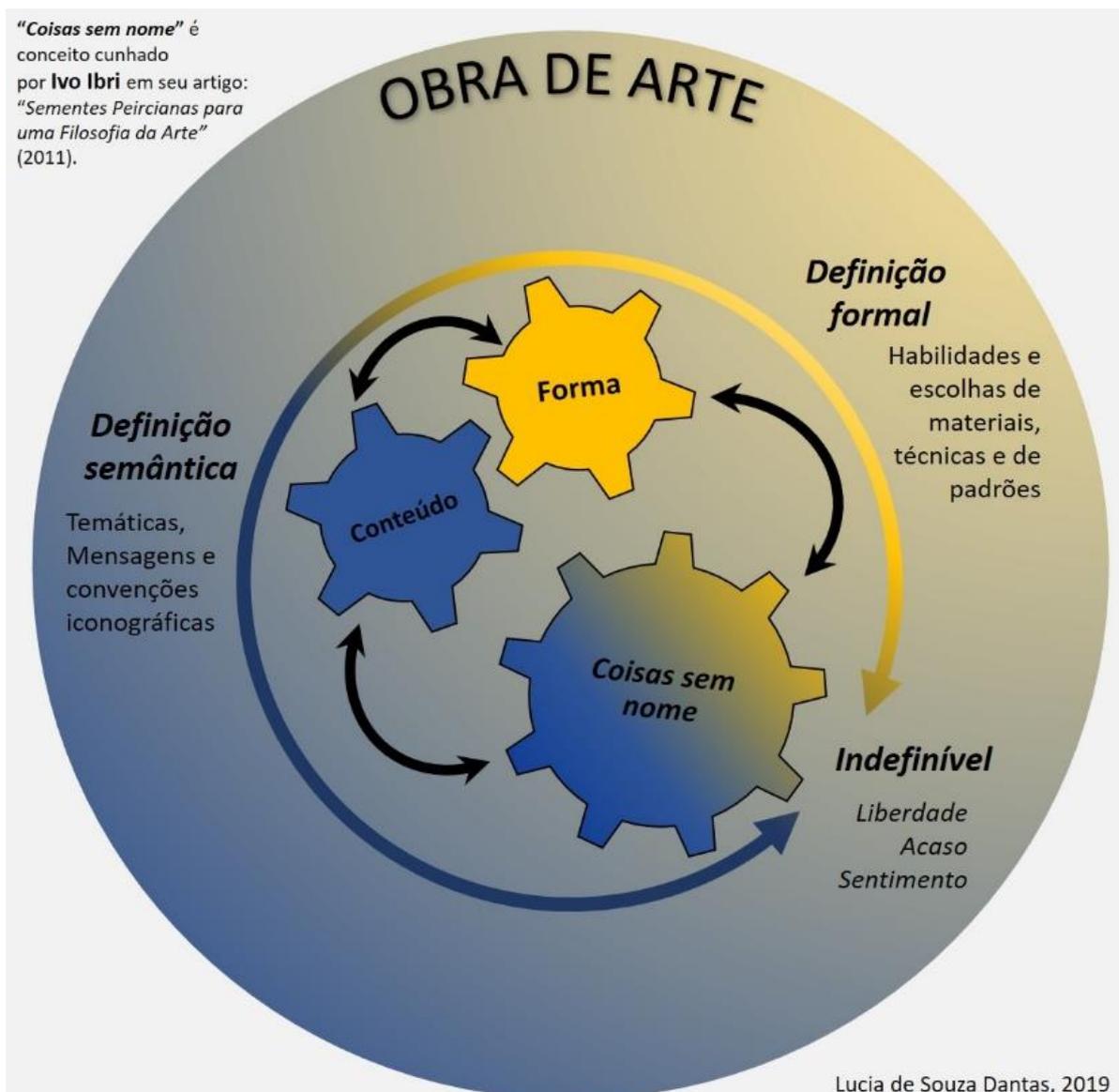
Ainda, em outra passagem Ibri esclarece que:

Cabe destacar, também, que na filosofia de Peirce aparecem gerais modalmente considerados na forma de *possibilidades* e, por esta razão, parece ser mais conveniente utilizar o vocabulário do *sinequismo* (*synechism*), ou teoria da continuidade, substituindo, assim, o conceito de *generalidade* pelo de *continuidade*, que tanto pode se referir ao possível quanto ao necessário. Esta mudança de terminologia será importante para compreender a diferença dos contínuos de *possibilidade* e de *relações*. São, ao fim e ao cabo, modos lógicos de se tratar uma velha dupla de conceitos que aparece com notável frequência na história da filosofia, a saber, *liberdade e necessidade*. (2016a p.156, grifos do autor)

Isso posto, nossa hipótese é a de que as *coisas sem nome* constituem parte fundamental das obras de arte, em conformidade com a forma (sensível) e o conteúdo, propiciadoras que são da harmonização do fator estético, inerente a toda obra de arte - preponderante no juízo estético, como demonstrado por Kant - com os parâmetros lógico-objetivos da análise interpretativa das obras de arte, inscritos no binômio forma sensível e conteúdo, evidenciado por Hegel. Ao se incluir no espectro estrutural de toda e qualquer obra de arte não apenas o binômio forma e conteúdo mas também as *coisas sem nome*, elaboramos a *espiral estético-semiótica* que possibilita a ação de interpretação objetiva da obra de arte, sem que ocorra o negligenciamento do elemento sensível, não afeito à rede lógica que a arte enceta.

Segue um diagrama que mostra a obra de arte sendo a conjunção de conteúdo, forma e *coisas sem nome*:

Diagrama 14: Estratos da obra de arte



Ademais, propomos a hipótese de que a forma (sensível) da obra de arte seria aquilo que a obra externaliza no particular concretizado, enquanto um existente, e é, portanto, do domínio da secundidade. Em consonância com a forma (sensível), o conteúdo seria, então, o conjunto de signos representados no conjunto de qualidades sensíveis expressas e externalizadas por meio dos perceptos decorrentes das obras de arte, caracterizados pela terceiridade sêmica da obra de arte, enquanto signo. E por fim, as *coisas sem nome*, enquanto representantes daquele aspecto inominável das qualidades de sentimentos, seriam aquele resíduo de primeiridade que está contido em toda e qualquer obra de arte, e que por isso, escapam à representação do signo, mas têm estatuto ontológico, na simetria das categorias.

Por outras palavras, à luz do diagrama exposto, podemos verificar que os três estratos das obras de arte estão associados, respectivamente, a cada uma das categorias, sendo que os elementos da primeira categoria seriam as *coisas sem nome* contidas nas obras; os elementos da segunda categoria seriam as formas sensíveis expostas pelas obras e, por fim, os elementos da terceira categoria seriam os conteúdos sógnicos que as obras de arte transportam.

Portanto, o diagrama na página anterior mostra que a *definição formal* da obra de arte diz respeito justamente à ação poética, no que tange às habilidades, escolhas de matérias e técnicas e padrões que orientam, limitam e possibilitam a produção do produto obra de arte, sejam quais sejam estas habilidades e escolhas, que dependem da linguagem artística, que dependem de preceitos e ideais estéticos, onde também participam os juízos estéticos, que podem ser grosso modo relacionadas aos signos icônicos e indiciais. Em segundo lugar, a *definição semântica* diz respeito ao conteúdo da obra de arte, i.e., das escolhas temáticas, mensagens e convenções iconográficas, que podem ser grosso modo relacionadas aos signos de abrangência simbólica. E por último, os elementos correspondentes às *coisas sem nome* contidas nas obras de arte, e que são *indefiníveis*, por isso, tangenciam os elementos de liberdade, acaso e sentimento inerentes às obras de arte.

Sugerimos que este motor da *espiral estético-semiótica* opera através da concretização das *coisas sem nome*, onde é possível vivenciar o pêndulo estético entre forma e não-forma, entre sentimento e razão, na medida em que a razão dá vazão ao sentimento, em que a forma dá vazão à não-forma, sem que um anule o outro. Este é o processo da semiose estética, que ao contrário da semiose regular não busca um interpretante final, uma interpretação fechada, o não opera na necessidade de flexibilidade entre teoria e fato.

Seria, portanto, lícito inferir que um todo de uma obra de arte é composto por três partes, e não apenas duas, pois lá onde estão as *coisas sem nome*, que compõem a terceira parte do diagrama da obra de arte como uma totalidade, é justamente por onde a experiência estética plena se concretiza no movimento cíclico e pendular entre contemplação, *poíesis* e fruição. Na medida em o motor da engrenagem da espiral estética-semiótica, é precisamente o elemento sensível, sob o risco de não ser uma espiral semiótica de natureza estética. Por isso, a chave para este motor são as *coisas sem nome*.

Logo, é fundamental a inclusão das *coisas sem nome*, em paridade com conteúdo e forma, como elementos constitutivos e inerentes às obras de arte, na medida em que elas são as responsáveis pela abertura para *continuum* entre primeiridade e terceiridade, que completam o feixe de hábitos de sentir estético-artísticos que a obra enceta.

Ainda, ressalta-se a importância do entrelaçamento entre primeiridade, segundidade e terceiridade na *experiência estético-artística*, sob o prisma de três vetores, que propicia o jogo de devaneio [*play of musement*] do artista na *poíesis*, análogo ao devaneio da fruição do espectador, no qual artista e espectador se irmanam no puro jogo estético do devaneio imaginativo.

E é também na interseção entre forma, conteúdo e *coisas sem nome* que é possível encontrar os signos estéticos, gerados pelos hábitos de sentir e crenças estéticas, sedimentados não apenas como signos possíveis da mente do artista, mas como interpretantes espalhados em seu contexto artístico ou cultural, formando na interseção dos três (conteúdo, forma e *coisas sem nome*) o estilo da obra.

#### **4.2.4. O estilo artístico: esteio interpretativo da arte**

Etimologicamente, a palavra ‘estilo’ vem do latim, e *stilus* significa a vareta de metal pontiaguda, estilete, que serve para marcar uma tabuleta de argila e cera. Estes eram os aparatos usuais para a escrita que era utilizada cotidianamente, como hoje se usa caneta e papel, posto que uma única vareta era mais barata e mais simples que o uso de tintas e pinceis, e a tabuleta de argila e cera era igualmente mais acessível que papiro ou pergaminho (o papel, uma invenção chinesa, só entrou no Ocidente na Idade Média, via Rota da Seda). Com efeito, há que se atinar para uma diferença notável entre os dois processos, enquanto a tinta mancha, e o papel é frágil, o *stilus* marca, sulca, fura a argila/cera, que é muito mais perene que papel. (Cf. BARRILLI, 1982/1995)

Do *stilus*, como mero instrumento de escrita, o sentido de estilo foi transmutado para a ideia de escrita, e mais, para a ideia de bem escrever - e depois, de bem dizer – conforme, por exemplo, podemos identificar nas obras e teorias de Oratória elaboradas pelo autor latino Cícero no séc. II a.C. Nesse sentido, a ideia de estilo diz respeito à própria conotação de maestria. “Escrever com estilo” seria sinônimo de “escrever bem”. Não consta um termo equivalente nas teorias gregas, contudo, o conceito de *bem dizer* pode ser encontrado descrito de várias maneiras na *Retórica* de Aristóteles. (GARCHIA, D’ANGELO, 1999, p.118, SANTAELLA, 2007, p.55 ss.)

Todavia, como explica D’Angelo: “Na Antiguidade falta o conceito de variabilidade *histórica* dos estilos” (Ibidem, p.118). Ainda, D’Angelo (1999) e Santaella (2007) explicam que na cultura latina, esse primeiro sentido de estilo está intimamente relacionado à ideia de maestria e de talento, ou mesmo às distinções entre gêneros literários, tal como reconhecemos

na *Ars Poetica* de Horácio, onde relaciona à tragédia, à comédia e a outras modalidades literárias, três gêneros, a saber: o *genus humile* (com ornamentos simples), o *genus mediocre* (com ornamentos moderados) e o *genus sublime* ou grave (com ornamentos ricos e intensos). Embora Gombrich (1977/2007, pp.8-9) concorde que a primeira concepção de estilo estará associada à de mastreia, ele também salienta que em Tácito aparece a ideia de mudança de estilo quando ele diz “Os tempos mudaram e mudaram nossos ouvidos. Precisamos de um novo estilo de Oratória.”.

A ideia de estilo mais usualmente aceita no âmbito dos estudos das artes visuais, que diz respeito a singularidade de uma obra, de um artista, ou ao conjunto de características específicas e peculiares de um movimento artístico, é bem mais recente. Ponderamos que subjaz à identificação do artista como um criador autônomo e inovador no início do Renascimento, e esta ideia aparece, algo incipiente, em Cennino Cennini, no século XV, e depois, em Vasari (1550/2011), em que tanto a ideia de estilos como escolas artísticas, ou poéticas, descritas e comparadas entre si, como a ideia da individualidade do artista e da obra, permeiam seu texto *As Vidas* com destaque. Contudo, ele utiliza um outro termo, ‘*maniera*’ [maneira], que denota o modo individual e singular que um determinado artista produz sua obra, como também a maneira como um conjunto de artista produzem similarmente.

Vasari (1550/2011) fala também da *maneira moderna* como sendo a da época dele (Renascimento Italiano) em comparação à ‘maneira grega’ (Cf. LANEYRIE-DAGEN in: LICHTENSTEIN, 2013a, p.10). Em analogia à *maneira* pessoal do artista, Laneyrie-Dagen (In: LICHTENSTEIN, 2013a, p.9) conta que Diderot utilizava o termo *le faire* (o fazer) do pintor, para denominar a ‘marca pessoal e inimitável de seu pincel’, deriva desse sentido, a ideia de estilo como o traço do artista, ou a marca dele. Também Kant (1790/2002, p.75) fala em sentido de *estilo geral* quando diz sobre os desenhos à *la grecque*<sup>178</sup>, quando versa acerca da diferença entre beleza livre e aderente. Posteriormente, *maneira* passou a ter um sentido pejorativo, e foi sendo substituída pelo termo estilo, emprestado dos tratados de oratória, retórica e poética dos autores latinos. (GARCHIA, D’ANGELO, 1999, pp.118-122; CHILVERS, 2001, pp.326-327; LANEYRIE-DAGEN in: LICHTENSTEIN, 2013a, pp.9-22).

Gombrich (1977/2007, p.10) conta ainda que em Vasari instaura-se a ideia de estilo “como o resultado de diferentes modos de ver o mundo”. Mas é com os adventos das academias de arte no século XVI (Academia de Florença com Vasari e Marsílio Ficino), e depois com a

---

<sup>178</sup> No âmbito dos séculos XVIII e XIX, à *la grecque* diz respeito ao que se convencionou por *estilo neoclássico*. Aquele movimento dos artistas da segunda metade do século XVIII e início do século XIX que adotaram um referencial, tanto formal, como temático, a partir das obras de arte gregas. (e.g.: KANT, 1790/2002, p.7).

consolidação da crítica e das doutrinas no século XVII (Academias Reais de Arte) (PEVSLER, 2005) que a ideia de estilo como o movimento de diferentes poéticas se instaura. E posteriormente, com a introdução da estética e das teorias da arte, Winckelmann, no seu livro *História da Arte Antiga* (1764) sedimentará a historiografia da arte como o estudo da evolução histórica da variação de estilos como as propriedades características de povos, épocas e artistas. (GARCHIA, D'ANGELO, 1999).

Também Hegel, nos *Cursos de Estética* (1835/2001), tratará do problema do estilo, ao dar ênfase à ideia de qualidade e maestria, em especial concernentes ao ‘ideal de belo artístico’, próprio a uma concepção de beleza pautada em parâmetros subordinados às regras da arte clássica grega. Sendo assim, pode-se dizer que é neste caldo teórico composto pelas teorias de Vasari, Winckelmann e Hegel que o conceito de estilo se torna central nos âmbitos das interpretações especializadas das obras de arte, ora a receber o sentido de ‘maestria’, atrelado a parâmetros de juízos normativos pré-estabelecidos pelas Academias de arte; ora a denotar características que distinguem diferentes modos de produção de arte, inscritos no conceito de gênio artístico. (Cf. GOMBRICH, 1963/1990; LANEYRIE-DAGEN in LICHTENSTEIN, 2013b).

No entanto, etimologicamente, a palavra estilo conota curiosa confusão, pois apesar da maioria dos dicionários atestarem o étimo latino do vocábulo em português, contudo alguns dicionários também chamam a atenção para um falso cognato com o termo *στῦλος* [*stylos*], procedente do grego. E que - embora com significado diferente do latim - não está tão distante de certas acepções de estilo no campo das artes visuais.<sup>179</sup>

Estilo em grego significa pilar ou coluna. Donde deriva o termo *peristilo* (pórtico de colunas que rodeiam o templo grego tipo grego). Vitruvius, no capítulo terceiro de seu tratado *Da Arquitetura* (séc. I, a.C./ 2006, pp. 177 ss.), propõe cinco “espécies” de templos gregos, em que cada um é distinguido pelas organizações dos diferentes estilos (colunas) no templo. No capítulo quarto (2006, p.199), ele descreve as ordens de colunas que marcam as diferenças das escolas e poéticas da arte grega, a saber: dóricas, jônicas e coríntias, e que especificam outra delimitação estilística, baseada nas colunas propriamente ditas. Normalmente associada ao vocabulário da arquitetura, cada uma destas “ordens” marca um conjunto de características,

---

<sup>179</sup> Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/style>; <http://etimologias.dechile.net/?estilo>; [http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dstilus](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059%3Aentry%3Dstilus;); <http://www.memidex.com/stylus>; <https://www.wordreference.com/definition/stylus>; <https://www.blueletterbible.org/lang/lexicon/lexicon.cfm?t=kjv&strongs=g4769>. Acessos em 16 ago. 2019.

inicialmente relacionadas a etnias gregas, e posteriormente relacionadas aos chamados estilos arquitetônicos gregos.

Posteriormente, essas mesmas ‘ordens’ constituiriam a chamada ‘gramática da arquitetura clássica’, cronologicamente e estruturalmente fundada no Renascimento (séc. XV), Maneirismo (séc. XVII), Barroco (séc. XVII), a recepcionar o Neoclassicismo e o Romantismo (séc. XVIII e XIX) (SUMMERSON, 1963/1994). Cada movimento artístico reinterpretou e renovou estas ordens, ora de maneira mais ortodoxa e servil aos postulados estéticos oriundos da Grécia e à Roma Antigas, ora de modo mais irreverente e mais inventiva, rumo à uma poética que privilegiaria a invenção e a originalidade. Isto nos leva a duas indagações no campo dos estudos estilísticos das artes visuais, que incluem, certamente, as artes arquitetônicas.

De um lado, é possível inferir que a influência de Vitruvius no sentido de estilo nas artes visuais é evidente, na medida em que um parâmetro dos sentidos de estilo diz respeito justamente à noção de regras e *ordens* que um conjunto de artistas segue. Posto que apenas é possível se identificar as características na redundância e na permanência delas, logo, no âmbito de uma historiografia, o que é importante, é menos a *maneira* individual que cada artista marca suas obras, mas mais, a concordância de modos repeditos e constantes entre várias obras de vários artistas. Sendo assim, subjaz na concepção de estilo artístico, a necessária generalidade e a submissão às regras.

E muito embora as primeiras definições de estilo - tanto de estilo no sentido geral do termo, como no sentido dos estilos particulares e como a maneira e marca de um indivíduo -, desde as primeiras formulações sobre categorias históricas estilísticas no século XVIII, inauguradas por Winckelmann na Alemanha - passando pelo século XIX, quando foram desenvolvidos e sedimentados os conceitos particulares de estilos tais como Barroco, Renascimento e Gótico (GOMBRICH, 1963/1990) - tenham permanecido quase incontestes, em vista das proposições supostamente verdadeiras que carregavam, sob o argumento de terem sido dotadas de proposições e argumentações com ampla razoabilidade.

Todavia, desde o início do século passado, sua aceitação está longe de ser unânime entre os pesquisadores e especialistas em arte, e o questionamento da validade geral e objetiva destes conceitos estilísticos colocam, inclusive, em risco a própria capacidade de cientificidade de um interpretação objetiva da obra de arte, na medida em que as manifestações artísticas conclamam para a observação de duas singularidades e idiosincrasias, sobretudo aquelas obras de arte advindas de poéticas que tem como principal ideal é a originalidade.

Com efeito, se faz indispensável a concepção de que o estilo é o desvio da regra, ou a violação da regra, ou em termos peircianos, como uma quebra de hábitos, pois o artista livre é

aquele que faz a sua própria regra. O estilo genuíno do gênio corresponderia ao nascimento de uma nova regra, tal como de certa maneira Kant e Hegel haviam estabelecido. Segundo eles, os gênios, os grandes artistas, não seguem regras, fazem as regras. Sobre esta designação, ressalta-se novamente o sentido de estilo cristalizado nas teorias literárias e retóricas latinas, pois reabilita-se, nas artes visuais, a ideia de marca e traço deixado pelo artista genial. E, portanto, novamente, o estilo, muitas vezes carrega em si, de forma subjacente, a ideia de maestria, ou de obra prima, quando se diz, este artista tem estilo. Sendo assim, aqui o sentido de estilo se amálgama ao sentido de poético.

Sumarizar o estilo como o movimento entre o que aquilo que o artista faz com as regras que recebe, em parte acolhendo-as, em parte descartando-as ou subvertendo-as, sendo assim, o estilo é a síntese desse movimento de vai e vem entre o aceite o desvio das regras, aí estaria a marca do artista. Como explica Moncada:

Cada estilo tende a sobrepor-se, na evolução da estética e do gosto, ao estilo anterior, acabando por o afastar e, no limite, o substituir. [...] Um estilo novo nasce da constância e vigor de um outro. Cresce, desenvolve-se, dá início às suas próprias características e começa a influenciar o estilo vigente. De seguida prepara-se para substituir embora tenha de permitir a convivência com o estilo ‘moribundo’. [...] Todo este processo de criação e substituição de estilos vai-se repetindo incessantemente. [...] Por outro lado, os estilos foram sendo influenciados pelos estilos anteriores – imediatamente anteriores ou não. Assim sendo, influência de elementos de uns estilos nos outros é praticamente inevitável. (MONCADA, 2006, pp. 19-20).

Em suma, como salienta Santaella, o estilo é a ‘singularização das convenções’, discorre ela que:

Cada artista, cada autor dá às convenções que recebe como herança uma marca que lhe é própria. Isso se chama estilo. Há estilos de época, convenções que se tipificam caracterizando determinados períodos da história da arte. Quando determinadas regras são passadas de um artista ao outro, sistematicamente repetidas de uma geração a outra, cria-se um estilo que funciona como marca histórica de um determinado modo de tratar a figuração. (2005, p.224).

O estilo, portanto, traz consigo a marca do hábito, associado a uma regra, ou às regras, muitas vezes não conscientes e não podendo ser previamente estabelecidas pelo artista. Contudo, autores como Riegl (1903/2014), Wölfflin (1915/1996), Berenson (1947/2010)<sup>180</sup>

<sup>180</sup> Por exemplo, Berenson (1947/2010) define que: “Um *estilo*, concluímos, é um modo constante e inatacável de ver as coisas, e história das artes de representação visual deveria ser a história de sucessivos modos de ver o mundo e tudo que há nele – em resumo, a história dos estilos.” (p. 212, grifo do autor). Nesta esteira, mais adiante, ele completa que: “[...] A História da Arte, então, como distinta da história das técnicas e biografias dos artistas, deveria ser um registro dos modos sucessivos, embora nem sempre contínuos, de *representação*.” (Ibidem. p.223).

acreditaram que poderiam estas continuidades ser identificadas e classificadas posteriormente, na constância dos hábitos dos artistas e dos conjuntos deles, a partir da leitura da obra, naquilo que ela mostra exclusivamente. Por exemplo, Berenson (1947/2010) define que:

Um *estilo*, concluímos, é um modo constante e inatacável de ver as coisas, e a história das artes de representação visual deveria ser a história de sucessivos modos de ver o mundo e tudo que há nele – em resumo, a história dos estilos. (p. 212, grifo do autor). Nesta esteira, mais adiante, ele completa que: [...] A História da Arte, então, como distinta da história das técnicas e biografias dos artistas, deveria ser um registro dos modos sucessivos, embora nem sempre contínuos, de *representação*. (Ibidem. p.223, grifo do autor).

Ou como Wölfflin esclarece: “[...] em cada novo estilo individual cristaliza-a um novo conteúdo de mundo. Não se vê a só *outro mundo*, vê-se também *outra coisa*.” (apud VENTURI, 1936/2020, pp. 268-269, grifo do autor). Nesta esteira, Wollheim argumenta que, no processo criativo do pintor:

[...] a conversão dos aspectos não intencionais da pintura com os aspectos intencionais não é um processo contínuo, muito menos ininterrupto, não progride em passos uniformes na carreira do artista. Em certo estágio de sua carreira, os importantes processos alcançados pelo artista se detêm. Ao dizer isso, penso num fenômeno que os métodos tradicionais da história da arte sempre reconheceram, e com razão, como o próprio núcleo de seu objeto: o *estilo*. E o reconheceram como o cerne da pintura praticada como arte, mesmo sem intensificarem de que se trata. O não reconhecimento do que é estilo persiste, creio eu, na teoria contemporânea. Pode-se falar de estilo na pintura de duas maneiras. Há duas concepções diferentes de estilo: aquela a que nos referimos com *estilo geral* e a que usamos ao falar do *estilo individual*. A diferença entre as duas concepções é muito maior, muito maior, do que o olho distingue. [...] Há *estilos universais* como o classicismo, [...] Há *estilos de período ou históricos*, como o neoclassicismo, o gótico internacional, [...] E temos os *estilos de escolas*, como o de Giotto, [...] O estilo individual, é o do pintor individual. Mas não de qualquer pintura individual, somente daquele que tem estilo próprio. (2002, p.26, grifos do autor).

Ao se partir da hipótese de que o estilo é o conjunto de elementos que constituem a totalidade singular da obra de arte, realizada através das escolhas e o olhar poético do artista na produção da obra, uma pergunta pragmática seria: o que levou este artista a ter tal conduta, ou melhor, o que o levou a realizar tal ação assim?

Se a escolha é essencialmente uma ação de produção, é uma conduta, se é uma conduta tem como seus guias hábitos e crenças, com destaque para os hábitos de sentir, aqueles que estão diretamente relacionados ao caráter sensível da obra de arte. Nossa hipótese é que as escolhas estilísticas do artista são derivadas de um conjunto de juízos estéticos, conaturais a

hábitos de sentir estéticos. Logo, o estilo nada mais é do que a externalização dos juízos estéticos e hábitos de sentir estéticos, que por sua vez, têm como premissas os preceitos e ideais artísticos. Nesta esteira, discorre Lefebvre que:

[...] certamente podemos estudar como os artistas formam e expressam ideais, como esses ideais se manifestam em seu trabalho, ou como os artistas adotam e encarnam hábitos e, em seguida, abandonam-nos para o desenvolvimento de novos hábitos. E, em certa medida, os historiadores da arte fazem exatamente isso quando estudam o estilo de um artista. (2007, p.331)<sup>181</sup>.

Por outro lado, as escolhas de hábitos de sentir como guias de condutas e escolhas artísticas estão intimamente correlacionados às especificidades da experiência estética. No interior da interseção dos três vetores da experiência estética, que abarcam as três categorias, e não apenas a terceiridade, mas incluem também a independência da presentidade e da unicidade da primeiridade que insere a espontaneidade do acaso e a multiplicidade das possibilidades, associada à imediatez das sensações de segundidade que discretizam escolhas dentre as infinitas possibilidades da primeiridade, muitas vezes, sem mediação. Por isso, o estilo não é formado apenas por escolhas racionais e juízos conscientes, a partir de premissas prévias de preceitos e ideais artísticos. Em suma, a obra de arte aparece e se singulariza como alteridade através da constituição da totalidade de um conjunto de escolhas que envolvem qualidades de sentimentos arrançadas e outras *dadas* de tal maneira que se constituam numa única e singular totalidade sensível, este é o estilo da obra. Como discorre Marcel Duchamp:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. [...] O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de reações que acompanham o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o ‘coeficiente artístico’ pessoal contido na sua obra de arte. Em outras palavras, o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não-intencionalmente. (DUCHAMP in: BATTCOCK, 1957/1996, p.73).<sup>182</sup>

Sob uma perspectiva realista, e na simetria das três categorias, o estilo só é estilo estético, se abarcar não apenas as formas como os conteúdos escolhidos pelos artistas, mas sobretudo, o amálgama do estilo é lá onde a obra de arte dá a ver as *coisas sem nome*. Pois, é nesta interseção

---

<sup>181</sup> Tradução nossa.

<sup>182</sup> Ver mais em SOUZA DANTAS, 2015.

que o estilo se concretiza como uma totalidade, são justamente as *coisas sem nome* que permitem que aquele conjunto de elementos se transforme numa singularidade indivisível. É também na interseção entre forma, conteúdo e *coisas sem nome* que se forma o estilo, pelo qual perpassa o *continuum* de primeiridade para terceiridade na experiência estética.

Por isso, o estilo não pode ser apenas uma junção entre forma e conteúdo. O estilo abarca, ainda, as *coisas sem nome*, tendo em vista que é a partir delas que o *olhar poético* do artista se inscreve na obra de arte; aquele olhar oriundo da interseção entre contemplação, *poíesis* e fruição da plena *experiência estético-artística*.

Ademais, é a partir dessa ótica trivalente da *experiência estético-artística* que é possível entender que o movimento dos estilos abrange desde a singularidade da obra de arte até a generalidade de poéticas, na medida em que o singular (*coisas sem nome*), o particular (forma), e o geral (conteúdo) participam intercalados no interior de cada estilo, seja de uma única obra de arte, ou de um conjunto de obras de arte (poética). Por isso, outra questão é o problema da demarcação do estilo quanto à circunscrição do estilo singular de um artista em particular. Carlos Eduardo Uchôa (1996, pp.27-28), esmiúça a problemática da delimitação do estilo particular no âmbito específico do conjunto da obra de Picasso, ao argumentar que “num mesmo período artístico aparecem convivências de ‘estilos’ muito variados, que tornam difíceis e arbitrarias as periodizações” (1996, p.27).

Ademais, continua Uchôa que: “Dadas as sobreposições e revivescências dos ‘estilos’ e a contínua metamorfose das formas anteriormente adquiridas, em percursos complexos, muitas vezes circulares [...]” (Idem. p.28) não seria possível indicar a delimitação imediata do artista a um único movimento estilístico e/ou periodização. Pois, se há uma inerente variação de hábitos de um mesmo artista, na medida em que seu processo de *poíesis* e fruição é caracterizada pela constante quebra de hábitos, logo, a ideia de conjunto da obra de um único artista precisa muitas vezes ser relativizada, e talvez a possibilidade de se encontrar um pilar de sustentação de constâncias de hábitos de sentir estético-artísticos no todo do conjunto das obras de um artista não seja possível. Dado a idiosincrasia de cada obra enquanto um indivíduo particular e singular, por isso, propõe-se que o indivíduo da semiose da arte não é o artista, é a obra, ela sim, é indivisa.

Assim, outro aspecto relevante acerca da investigação atinente ao esgarçamento do conceito de estilo na contemporaneidade é a correlação entre estilo e autoria, posto que o próprio conceito de autoria também pode ser alvo de ressalvas. (Cf. SANTAELLA, 2007, pp.55-81), por isso, se faz pertinente demarcar que o problema do estilo correlacionado a estruturação

da semiose da arte diz respeito à obra, independe da suposta autoria desde produto, na medida em a obra tem autonomia com relação ao seu 'autor', que pode ser, inclusive, desconhecido.

Ainda, como explica Coli, o que se interpreta é a obra de arte, e não o artista, nas palavras dele: “[...] temos uma autonomia da obra, que é um objeto pensante, autônomo em relação ao artista. [...] O artista está na gênese da obra como um demiurgo na gênese da criação de seu mundo. Mas o mundo que ele instaura passa a viver por si só.” (COLI, 2014, p.43). Logo, os possíveis significados de uma obra de arte, e que a semiose da arte pode acessar, não é do pensamento do artista, mas é do pensamento que a obra inscreve no mundo. Ainda, como alerta Barrett, a “Interpretação é da obra, e a interpretação do artista não é mais válida que outra.” (2014, p.125).

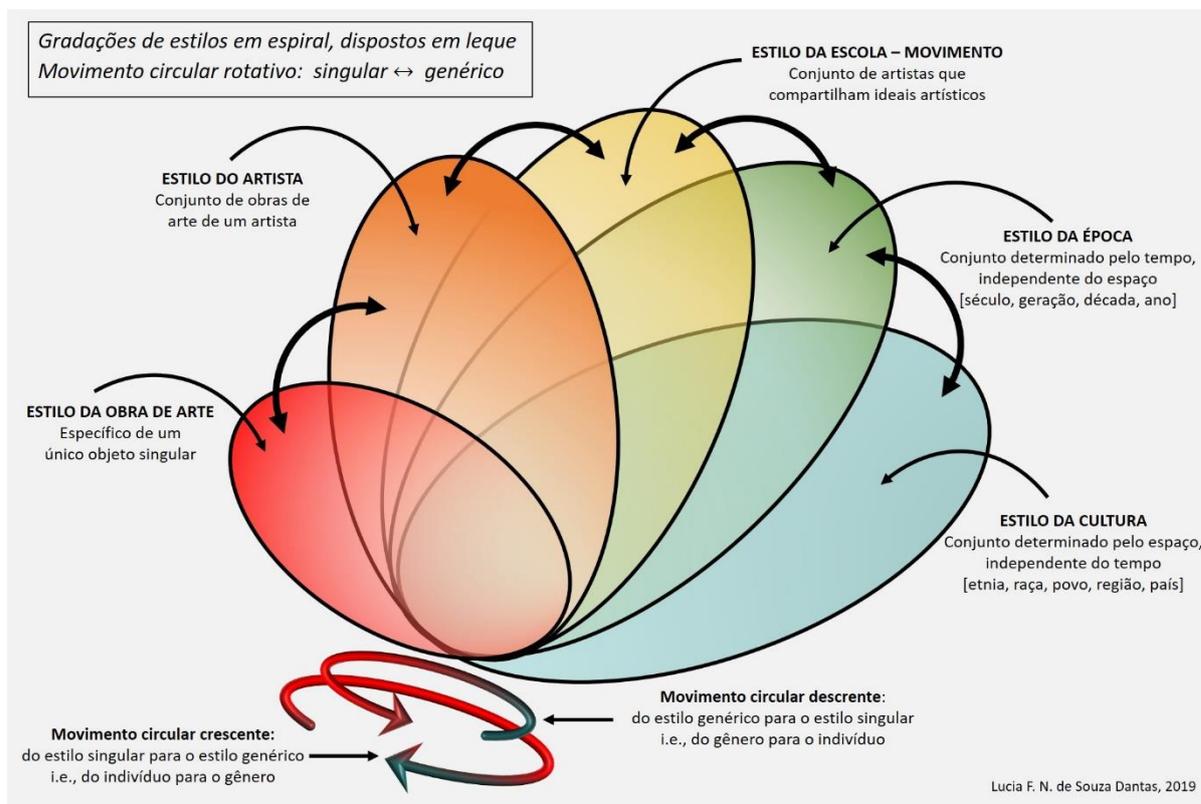
Dessa maneira, nossa proposta abarca um primeiro singular que não seria a singularidade da pessoa do artista ou autor, mas a singularidade da obra mesma, na medida em que o artista, com suas idiosincrasias, configura-se como um grupo de obras, inclusive, díspares, posto que há uma variação estilística no todo da obra de um mesmo artista. Pois, o fator que nos leva a indicar a obra e não o artista como o início da gradação de estilos é que a semiose estética da arte tem como eixo uma obra de arte, e não um artista, ou um autor. O objeto da semiose é um produto de alteridade que age como eixo de uma espiral, produto, coisa, que tem autonomia para com seu autor. Embora, dados do autor possam participar como observações colaterais da percepção da obra presente, e compor uma rede de repertórios que enriquecerá uma semiose estéticas, mas eles não são imprescindíveis para a semiose, uma vez que é a obra de arte que gera o estímulo para a experiência estética.

Não obstante, normalmente, a maioria dos autores (e.g.: BARRILLI, 1982/1995; WOLLHEIN, 2002; GOMBRICH, 1963/1990) entendam as gradações de estilos artísticos do indivíduo artista à pluralidade do conjunto de obras de uma mesma época ou escola.

Propõe-se, assim, um diagrama das gradações dos estilos, que seja rotativo, na medida em que abarque, da individualidade da obra de arte, enquanto particular único, ao conjunto das individualidades das obras agrupadas nas escolas artísticas, que em si, também continuem uma individualidade e uma singularidade, pois compartilham hábitos de sentir estético-artísticos comuns, que nenhum outro grupo compartilha. Sugere-se um panorama de uma hipótese com cinco gradações possíveis dos estilos: do singular, ao particular, até o geral.

Segue o diagrama:

**Diagrama 15: Movimento rotativo de estilos**



Diante do exposto acima, elenca-se as cinco seguintes gradações:

1. Estilo da obra de arte: estilo específico de um único objeto singular;
2. Estilo do artista: estilo do conjunto de obras de arte de um artista;
3. Estilo de escolas: ou estilo de um movimento, conjunto de artistas que compartilham ideias artísticas em comum, e conseqüentemente, compartilham preceitos artísticos, que condicionam com juízos e hábitos de sentir estético-artísticos;
4. Estilo de época: estilo de um conjunto de escolas de uma época, conjunto determinado pelo tempo, independentemente do espaço. Isto é, de artistas de um mesmo século, geração, década ou ano que tem particularidades em comum, como por exemplo, se fala dos artista do século XX como um todo, independentemente do movimento ou vanguarda que possam fazer parte, eles, em conjunto, tem particularidades identificáveis, com relação a artista, por exemplo, medievais;
5. Estilo cultural: de um conjunto de épocas de uma mesma cultura ou civilização, conjunto determinado pelo espaço, independentemente do tempo, diz respeito a uma identificação e partilhamento de características comum entre um mesmo grupo étnico, ou um povo, uma região, um país, como por exemplo, diz -se da arte indígena, independente da época, ou de cerca características de brasilidade.

Outro aspecto que se pode destacar no diagrama acima é o movimento de leitura e identificação dos estilos em duas direções, pode-se estudar os estilos do geral ao singular, primeiro elencando aquilo que é de uma época, até chegar na singularidade e unicidade do objeto, ou é possível fazer o inverso, partir da obra, e a partir do singular, buscar similaridades até a construção e um conjunto.

Ao invés de se pensar num diagrama regular onde o individual da obra de arte única esteja contido integralmente no conjunto das obra de um mesmo artista; ou, onde um artista, enquanto um indivíduo, esteja contido no conjunto de outro indivíduos, propõe-se um agrupamento em leque, para evidenciar que sempre há uma *talidade* [*suchness*] da obra de arte. Pois, como Hauser salienta, um estilo de uma poética nunca poderá abarcar o todo do estilo de uma obra de arte. Por outro lado, o conjunto de várias obras de arte, de um mesmo estilo, não é o suficiente para definir uma poética (as características partilháveis de um conjunto de obras de um mesmo estilo). Sempre algo escapa a esta identificação e classificação de redundâncias. Nas palavras dele, o estilo:

É antes um conceito de relação dinâmica com um conteúdo que varia continuamente, podendo quase dizer-se que toma novo sentido a cada obra nova [...]Um estilo é uma estrutura que não pode ser reduzida das qualidades de obras que o ‘contenham’, quer por adição quer por abstração. O estilo da Renascença é simultaneamente mais e menos do que aquilo que foi expresso nas obras dos mestres Renascentistas. É algo como um tema musical do qual apenas se conhecem as variações. O tema, se alguém tentasse reconstruí-lo, não seria a somatória das variações, [...] (HAUSER, 1958/1988, pp.184-185).

Isto é, o que escapa à identificação de redundâncias de particulares, é justamente o elemento que dá a obra de arte a sua singularidade, como única, que é em si mesma, sem relação a nada mais, daquilo que há nela e que não pode nem ser apontado, nem ser dito, identificado ou conceitualizado. Aquilo que não pode ser compartilhado com outros singulares. Por isso, nem tudo numa obra de arte pode ser incluindo num outro grupo, que porventura, contenha aquela obra como parte de um conjunto.

Em outras palavras, o que é *sui generis* da obra na sua singularidade de indivíduo, não é compartilhável nas particularidades daquela mesma obra, como parte do todo de uma poética estilística. Por isso, o movimento dos estilos não é um circular regular e simétrico, ele é desencontrado, pois parte da obra de arte escapa ao hábito de sentir estético, escapa ao conceito de estilo, a saber, as *coisas sem nome*, que correspondem às *haecceitas*. Como explica Ibri, que os fatos que não chamam a atenção da mente são:

Aqueles que pela sua irregularidade e assimetria não constituem conceitos, e, deve-se dizer, por essa razão, não recebem nomes. Os conceitos alimentam-se das leis, enquanto as *coisas sem nome*, certamente mais frequentes, são produtos do Acaso em sua atuação mais ostensiva, isto é, na produção de *haecceitas*. (2017, p.471, grifos do autor).

Em outro ensaio, Ibri faz outra ponderação acerca o conceito de *haecceitas* em consonância com o conceito de *coisa sem nome*, diz ele que:

Mas por que poderia a arte ser fundada em tal resíduo de mundo constituído por objetos que são singulares, assimétricos, irregulares, e que satisfariam uma leitura justa do que seja o conceito de *haecceitas de Duns Scotus*? O que há nele que se relacione com nossa *experiência estética*? O que têm a literatura, as artes plásticas, a música possivelmente a ver com as *coisas sem nome*? (2016a, pp.162-163, grifos do autor).

Neste trecho de seu texto há uma nota de rodapé, onde Ibri ressalta a devida diferença fundamental entre singularidade de primeiridade (as *coisas sem nome* da obra de arte) e as particularidades apontáveis de segundidade (as formas das obras de arte) que são fundamentais para entender o jogo entre singular e particular das obras de arte, permitindo que mesmo que a obra de arte seja única e indivisível na sua singularidade, ela ainda assim tem uma realidade de segundo, e de particular, que permite que ela seja catalogada e identificada por seu estilo particular, tanto individual, como em consonância com outros individuais que compartilham das mesmas particularidades. Nas palavras de Ibri, segue a nota:

Penso que o próprio Peirce não teve um entendimento correto do conceito de *haecceitas* de Scotus, relacionando-o à categoria da segundidade, como característica reativa de um objeto por ser individual, quando creio que Scotus estava se referindo àquilo que em cada particular é sua singularidade, a saber, sua primeiridade como *diferença*. (2016a, pp.162-163, grifos do autor).

A partir da distinção demarcada por Ibri, conclui-se que talidade [*suchness*] não se confunde com *istidade* [*thisness*]. *Istidade* é o isto da obra, é precisamente aquilo que se aponta, que se tem acesso pelos sentidos, é o particular, é segundidade, portanto jaz numa relação diádica (Tal como como Peirce descreve em: CP 1.497 [1896]). Enquanto, talidade [*suchness*] tem uma natureza monádica, e não se pode apontá-la, ou determiná-la, apenas senti-la. (Tal como Peirce descreve em: CP 1.303 [1894], 1.424 [1896], 1.456 [1896]).

Para efeito de análise de uma obra de arte esta distinção é fundamental, na medida em que se aponta a necessidade de um terceiro vértice da obra de arte, na divisão entre forma (*istidade*) e *coisas sem nome* (talidade). Por isso, parte da obra de um artista pode, sim, ser

comungada com as outras obras deste mesmo artista, a saber, suas formas e conteúdos; e parte não pode ser compartilhada ou contida num segundo, a saber, as *coisas sem nome*. Por essa razão, o estilo, enquanto núcleo da obra de arte, embora seja norteador, é sempre fugidio de ser descrito. Muitas vezes, pode-se até sentir o estilo da obra, do artista, de uma poética, mas é muito mais complicado descrevê-lo, pois o estilo é a intersecção da forma, do conteúdo mais as das *coisas sem nomes*.

Todos agem numa engrenagem em movimento contínuo e cíclico em conjunto com as experiências estéticas que permitem a construção de novos juízos estéticos e interpretações no ambiente de uma *espiral estético-semiótica*. Nesta linha, segue um diagrama, quase igual ao diagrama anterior, com os estratos das obras de arte (Diagrama 15), mas, agora, acrescido com o estilo no centro da intersecção entre *coisas sem nome*, forma e conteúdo:

**Diagrama 16: Estilo na intersecção entre ‘coisas sem nome’, forma e conteúdo**



Com efeito, se nossa hipótese é que o estilo seria o núcleo da obra de arte, resultante do entrelaçamento entre *coisas sem nome*, forma e conteúdo, é lícito inferir que o estilo está no centro da *espiral estético-semiótica*. Mas ele não está apenas no centro da espiral, ele é o eixo pelo qual perpassa o *continuum* entre o interno com o externo da obra de arte. Por onde o singular e o geral se irmanam como norteadores de uma espiral semiótica. É por ele que passam as infinitas possibilidades da primeiridade rumo à determinação das escolhas da segunda, que se estabilizam na redundância e constância da terceira. Pois, é por meio do estilo que a totalidade na unicidade da singularidade da obra de arte se externaliza e se existencializa no mundo.

Na medida em que o motor da engrenagem da espiral estética-semiótica é precisamente o elemento sensível, sob o risco de não ser uma espiral semiótica de natureza estética. Este motor da *espiral estético-semiótica* opera através da concretização das *coisas sem nome* no estilo da obra, onde é possível vivenciar o pêndulo estético entre forma e não-forma, entre sentimento e razão, entre a regra e o desvio da regra, entre o hábito e a quebra de hábito na abdução, na medida em que a razão dá vazão ao sentimento, em que a forma dá vazão à não-forma, sem que um anule o outro. Este é o processo da semiose estética, que ao contrário da semiose regular não busca um interpretante final, não opera na necessidade de flexibilidade entre teoria e fato.

Em outros termos, mas acerca desde mesmo jogo entre o desvio e a repetição da regra no interior do processo criativo, Ghizzi esclarece que uma poética age como guia de conduta do artista no processo criativo, no equilíbrio entre liberdade e repetição de preceitos poéticos. Nas palavras dela:

Algo que nossa experiência com artistas e seus processos criativos nos mostra é que a obra de arte é apenas parte de algo maior... a poética do artista. O processo criativo pertence e é regido pela poética, esta da ordem de um comportamento que, com o tempo, vai se tornando habitual, sem nunca produzir repetição. Algo igualmente notável é que a poética, ainda que caracterizada por uma licença para 'errar', tem um processo próprio de autocorreção, [...] Essa poética, cujo processo de consolidação e de autocorreção precisa e ocorre por meio das obras, parece ter seu objeto incorporado a estas, tal como se a auto representação que cada obra realiza fosse um modo de o artista apresentar suas conclusões sobre o que é o objeto da sua poética e, por esse meio, seguir seu caminho. Isso instiga a pensar sobre um elemento de objetividade no processo, que deve ser paralelo àquele de liberdade. (2016a, pp.168-169).

Podemos dizer que o que Ghizzi designa aqui por poética seria justamente o que estamos denominando por estilo do artista, i.e., o resultado do conjunto das escolhas e das não-escolhas - ou dos 'erros', como ela diz -, do artista na produção da obra, onde conteúdo, forma e coisas sem nome, em interseção, formariam o estilo da obra. Este estilo, ao aparecer como repetição no conjunto das outras obras de um artista, formaria sua poética individual, ou o estilo deste artista. E em consequência disto, seria lícito supor, que embora não de forma inteiramente premeditada, o artista, ao ser guiado por um conjunto de crenças e hábitos de sentir estéticos, associados a preceitos e ideais artísticos, (que formam a poética na qual ele se vincula), inscreve seu estilo no resultado de cada uma de suas obras.

Assim, é precisamente por meio do estilo que é possível encontrar os signos estéticos nas obras de arte, gerados pelos hábitos de sentir e crenças estéticas, sedimentados não apenas como signos particulares da mente do artista, mas como interpretantes espalhados em seu contexto artístico ou cultural. Por isso, o estilo não é apenas uma excentricidade semântica, ele é a marca, e o traço ontológico da obra de arte como um feixe de hábitos de sentir que uma obra, um artista, uma época ou uma cultura, encetam na interseção entre as *coisas sem nome* (qualidades de sentimento na primeiridade), a forma (perceptos na secundidade) e o conteúdo (signos na terceiridade) das obras de arte.

Ademais, Lefebvre também argumenta a importância não apenas dos hábitos de sentir estéticos do artista, mas também da correlação destes com os hábitos de sentir estéticos do espectador, que também inscreve seu próprio estilo (neste caso, estilo de fruição). Nas palavras dele:

[...]o artista - apesar de suas falhas - produz um trabalho em que hábitos de sentir e talvez ideais, surgem primeiro para nós como qualidades de sentimento por meio de nossa percepção de uma obra de arte. [...] Se as obras de arte, então, se enquadram na categoria de estética como mencionei anteriormente, pode-se dizer que é por que todos nós somos, em alguns aspectos, 'artistas' no momento em que nossos sentimentos formam hábitos, e nossos hábitos, formam ideais, cujo propósito é atrair outros sentimentos e ideais, e assim por diante. Em suma, poderíamos dizer que cada um de nós possui um 'estilo' próprio. (2007, p. 335).<sup>183</sup>

Podemos afirmar, então, que é justamente quando o espectador se torna momentaneamente o artista, se apropriando da obra como se fosse sua criação - no movimento pendular entre *poésis* e fruição - que ele pode acessar os hábitos de sentir estético-artísticos presentes na obra de arte, desencadeando a *espiral estético-semiótica*.

---

<sup>183</sup> Tradução nossa.

Por fim, sugerimos que se o estilo é a finalidade da arte enquanto processo semiótico, é viável asseverar que a interpretação da obra de arte busca uma síntese pela intersecção entre forma, conteúdo e *coisas sem nome*, por meio da comunhão dos três vetores da experiência estética. Deste modo, é válido concluir que o estilo pode ser visto como a construção de ideais artísticos, que seguem rumo a ideais estéticos, como discorre Lefebvre:

Agora, enquanto se pode dizer que a finalidade de uma obra de arte encontra expressão naqueles hábitos artísticos que levaram à sua realização e não servem a outro ideal senão permitir que tais hábitos cresçam de modo a tornar possível (ou sempre, mais provável) o surgimento de outros trabalhos onde o mesmo ideal poderia encontrar expressão, e assim indefinidamente, a prática da arte poderia ser considerada como admirável em si mesma, pelo menos, *no que concernem em boa medida ao artista e o ato de criação artística*. (2007, pp.331-332, grifos do autor).<sup>184</sup>

Isto é: se como Lefebvre pontua, o admirável da arte é justamente o movimento das poéticas, talvez seja possível inferir que o admirável subsidie o delineamento dos ideais estéticos associados aos ideais artísticos, norteadores das poéticas e movimentos de arte, e conseqüentemente, assista aos estilos artísticos. Ora, se for possível encontrar o admirável de cada poética, poderíamos conjecturar que o estilo que delineia cada poética carregaria em si o ideal admirável circunscrito a ela.

Por outro lado, Ibri indica que o admirável na arte seria a sua capacidade de comover e emocionar. Nas palavras dele:

Não estaria aí o papel essencial da arte para muito além de reduzi-la a mero *entertainment*, a saber, nos levar a tudo que indelevelmente *toca e comove*. Não estaria nesses sentimentos aquilo que genuinamente *torneia* o que é *admirável por si*, sem outra razão ulterior, como quis Peirce para fundamento de sua Estética? Creio haver aqui um longo caminho a percorrer, aceitando o convite das valências abertas da filosofia de Peirce para a mais valiosa recompensa do espírito: *a descoberta de novas ideias*. (2016a p.168, grifos do autor).

Portanto, na imbricação das preleções de Ibri e Lefebvre, podemos talvez arriscar a supor que esta capacidade de comover e emocionar das obras de arte, associada justamente à capacidade da arte de dar a ver as *coisas sem nome*, seriam o admirável inscrito pelo estilo de cada obra de arte, de cada poética de um artista, ou de um conjunto de artistas. E por isso que este movimento de formação e transformação de estilos é o admirável da arte.

---

<sup>184</sup> Tradução nossa.

#### 4.2.5. *Da análise estilística na interseção das ‘coisas de sem nome’, forma e conteúdo*

Pode-se definir que os estudos científicos da arte, desenvolvidos principalmente no âmbito da História da Arte, sistematizam os processos de identificação, classificação e análise das obras de arte, a partir de elementos de ordem estética<sup>185</sup> e de natureza historiográfica, com o intuito de realizar a interpretação da obra de arte. Processos que consistem na justaposição de similaridades e na indicação de diferenças específicas observáveis nas obras de arte enquanto objetos particulares, além de visarem a identificação e análise de suas inerentes singularidades. Para concretizar tais processos de investigação - que apresentam uma natureza ordinária de caráter taxionômico - formulou-se, então, o conceito de estilo artístico, em conformidade com uma rede de conceitos correlatos (tais como o binômio forma e conteúdo), rede conceitual necessária para o embasamento epistemológico da arte e das atividades a elas academicamente afeitas nos campos da História, Perícia, Museologia, Conservação, Restauração e Crítica da Arte.

Isto é: os processos de identificação e classificação artística, estética e historiograficamente considerados, consistem na aproximação de similaridades e na indicação de diferenças específicas observáveis nas obras de arte, além de implicarem na valorização das singularidades que dizem respeito à maneira como as obras de arte são elaboradas (e.g., as escolhas do artista acerca do uso das cores, a maneira da composição, a relação de sombra e luz, as pinceladas, no caso de uma pintura), em consonância com as escolhas temáticas e outros possíveis conteúdos e mensagens que uma obra de arte possa ensejar. O resultado disso é a formulação de variegadas concepções de conceitos de específicos estilos artísticos e/ou de movimentos/escolas de arte, fundamentando a História da Arte durante boa parte de sua existência (sobretudo, a que tem por base os estudos da arte de meados do século XVIII até início do século XX, com o intuito de se identificar quais seriam os critérios de relevância de uma obra de arte passíveis de serem observados e interpretados objetivamente).

---

<sup>185</sup> O termo ‘estético’ é empregado em seu sentido primário, a exemplo da origem etimológica da palavra grega ‘*aísthesis*’, isto é: sensível; do sensível; das qualidades e características sensíveis que configuram uma obra de arte, a saber, aquelas qualidades mesmas que dizem respeito ao ‘como’ as obras de arte são elaboradas (por exemplo, no caso de uma pintura, as escolhas do artista acerca do uso das cores, a maneira da composição, a relação de sombra e luz, as pinceladas). Destaca-se que este termo, a partir do século XVIII, sob essa mesma acepção, também serviu de referência para intitular o campo da Filosofia que estuda os problemas acerca da Arte e da Beleza, havendo consenso de que a expressão o que designa foi cunhada pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). Como fora esmiuçado nos capítulos 2 e 3 desta tese.

Esses processos investigativos sobre análises e interpretações das obras de arte abriram caminhos para inúmeras correntes metodológicas e teorias da interpretação da arte nos âmbitos da História, Crítica e Filosofia da Arte, que foram se estabelecendo no decorrer do século passado, ora compreendendo que a análise formal ou estilístico-formal seria a principal chave para o estudo e interpretação da obra de arte, isto é, como conjunto de predicados das qualidades sensíveis das obras de arte que as definem enquanto obras de arte, determinando sua localização no espaço-tempo da história (e.g., ‘pura visualidade’ - WÖLFFLIN, 1915/1996); ora destacando a importância não apenas de abranger a análise das obras de arte sob o ponto de vista formal mas, sobretudo, estudando as obras de arte de modo a coligir os significados simbólicos que enredam frequentemente conceitos de acentuada densidade, tais como a noção de *weltanschauung* [visão de mundo] do artista. (e.g.: ‘iconologia’ - PANOFSKY, 1955/2009, p.62-63), em detrimento de um necessário destaque para o estudo da maneira pela qual um artista formata conteúdos.

Isto posto, em outras palavras, no âmbito específico da interpretação da obra de arte, com destaque para as artes visuais, de um lado, pode-se definir a construção do conceito de um estilo artístico como o processo de identificação e classificação de características formais, que consistem na aproximação de similaridades e descarte de diferenças específicas observáveis numa obra de arte em particular, que dizem respeito às identificações das singularidades apontáveis que dizem respeito às qualidades específicas do como as obras de arte foram elaboradas, em outras palavras, as escolhas do artista. Como no caso de uma pintura, a saber: quanto ao material empregado (tela, papel ou madeira, tinta à óleo, têmpera, acrílica, verniz, etc.), e a escolha das técnicas, como ao uso das cores, a maneira da composição, a relação de sombra e luz, as pinceladas, as camadas de tintas, a transparência, opacidades etc.

Dois dos principais teorizadores do estudo do estilo artístico enquanto o conjunto de características formais, Riegl, que em seu livro *Stilfragen [Questões de Estilo]* (1893/2013) procurou identificar o movimento das formas nas artes decorativas, para mostrar a evolução dos estilos, e comprovar sua teoria de que as formas estilísticas seguem uma direção autônoma. Nesta esteira, ele propôs o conceito de *kunstwollen*, que significa ‘vontade de arte’ ou ‘querer artístico’, e tem o sentido de um desejo ou uma vontade consciente de pulsão artística, que dá origem às afinidades conceituais e formais na arte de uma determinada época. Portanto, cada época ou cultura tem uma ou até mais de uma *kunstwollen* (RIEGL, 1903/ 2014, p.24; Cf. GOMBRICH, 1979/2012, p.258). Alguns, inclusive como Adolf Loos, propuseram substituir o conceito de *kunstwollen* como o conceito de estilo (HUCHET, 2012, p. 50). Huchet ainda esclarece que o conceito de:

*Kunstwollen* permite Riegl renunciar para sempre a um classicismo normativo, [...] Se a pesquisa estilística nos permitir remontar as causas culturais gerais que estão na origem da sobras de arte, toda obra oferece a aspereza necessária a sua apreensão, independentemente de sua qualidade.[...] Riegl põe fim, não apenas à estética clássica elaborada pelas academias, mas à estética simplesmente para substituí-la por ciência da arte. (2012, p.51).

Este aspecto do conceito de *kunstwollen* da teoria de Riegl é importante para se pensar o papel do sensível na arte, em jogo com os preceitos artísticos e ideias estéticos, que condicionam contingencialmente os hábitos de sentir e juízos estéticos, pautados por sua vez, à subjacentes crenças estéticas e artísticas. Pois, há que se diferenciar normatividade (ideais e valores estéticos) de escolhas e hábitos de sentir que dirigem as poéticas e os estilos. Como explica Hauser:

Também Riegl quer evitar que as pessoas considerem cada época como um mero trampolim para a que lhe segue, caindo assim na ideia absurda de que um estilo é substituído por um outro mais perfeito. [...] o fato de grande parte da literatura da história da arte moderna ser dedicada à reabilitação das assim chamadas épocas de decadência pode, em grande medida, ser atribuído à influência de Riegl. (HAUSER, 1958/ 1988, p.191).

Por isso, não se pode analisar preceitos artísticos subordinando-os a ideais estéticos alheios a eles, como se houvesse um hábito de sentir universal e não contingenciado. Logo, há que se separar o estético do artístico no âmbito de um estudo científico da arte, e não o confundir com a estética *lato sensu*. Principalmente numa Estética que não necessariamente tem como foco a arte, tomando como exemplo a própria definição de estética por Peirce, que inclusive mostra que a ideia de beleza não é suficientemente abrangente para se pensar no ideal estético. Pois, como Ibri saliente:

Estética é, para Peirce, uma ciência normativa, e embora, considero, insatisfatoriamente desenvolvida por ele, cumpre um papel determinado na classificação das ciências do autor tendo por objeto algo que ele denomina *o Admirável*. Assim, como é sabido dos estudiosos de sua obra, sob a designação de *Estética* Peirce não pretendeu um estudo sobre a *beleza* ou o *belo*. Nem tampouco, creio, seria uma doutrina sobre arte (2016a, p.154, grifos do autor).

Outro importante historiador da arte que assumiu esta linha de entendimento de que o estilo é o conjunto das características formais visíveis das obras de arte, foi Wölfflin, em seu livro *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (1915/1996), ele adotou o que foi chamado de ‘método formalista’, que parte da teoria da ‘pura-visualidade’ (ARGAN e FAGIOLO,1994),

aplicando pares opostos para definir o Renascimento e o Barroco, aos quais reduziu a alguns conceitos fundamentais: linear e pictórico; unidade e pluralidade; plano e profundidade; forma fechada e forma aberta; clareza e obscuridade. Wölfflin acreditava ser possível conciliar a singularidade e a individualidade da obra, com a generalidade do conceito de estilo de época, diz ele que Wölfflin que:

Seria ingênuo objetar-se que, em se aceitando a evolução como subordinada a um sistema de leis, se estaria também suprimindo a importância da individualidade artística. Assim como o corpo se estrutura a partir de leis absolutamente genéricas, sem que isso prejudique a forma individual, também o sistema de leis que governa a estrutura espiritual do homem não está em choque com a noção de liberdade. (1915/1996, p. VIII).

A partir das considerações de Wölfflin, em termos peircianos, seria o mesmo que dizer que o estilo da obra de arte é o conjunto de qualidades de sentimentos identificáveis e nomeáveis nos perceptos das obras de arte, que constituem uma totalidade igualmente identificável. Por exemplo, o quadro *As Meninas*, no Prado. Se esta totalidade se repetir em outras obras de um mesmo artista, poderá ser identificado o estilo do artista. Por exemplo, o estilo de Velásquez. Se esta totalidade de qualidades de sentimentos se repetirem no conjunto de várias obras, de vários artistas, poderá ser identificado o estilo de um movimento artístico. Por exemplo, o Barroco Espanhol. Seria este o estilo formal.

Por outro lado, o estudo da interpretação da obra de arte na construção de uma própria ideia estilo formal, dá lugar a uma análise que privilegia, não apenas as escolhas e hábitos materiais e técnicos do artista, mas também diz respeito ao ‘*o quê*’ o artista trata numa determinada obra. Ou a escolha de um determinado tema, como definidor da obra de arte e de seus significados. Estas seriam as escolhas particulares no que diz respeito às especificidades temáticas e suas relações sógnicas, sejam icônicas, indiciais ou até mesmo simbólicas, quando abarcam determinadas convenções adotadas pelos artistas. Estas características das obras de arte foram estudadas e denominado por Panofsky como elementos iconográficos das obras de arte.

Embora o termo não seja inteiramente novo, Panofsky deu-lhe status de conceito da História da Arte, e construiu uma metodologia de interpretação de obras de arte a partir dele. Iconográfico, do grego diz da escrita por imagem, ou linguagem por imagens, e significa linguagem ou escrita [*gráphein*] por imagem ou símile [*eikón*]. Segundo Panofsky, a interpretação Iconográfica de uma obra de arte é a análise do que significam os elementos visuais contidos na obra na indicação da temática da obra, tanto do ponto de vista literal, como por exemplo, uma maçã é uma maçã; como do ponto de vista analógico, como por exemplo a

maça é o fruto proibido; como do ponto de vista simbólico, a maçã representa o pecado. Nas palavras dele: “Iconografia é um ramo da história da arte que trata do *tema* ou *mensagem* das obras de arte em contraposição com à sua *forma*.” (1955/2009, p.47, grifos do autor). Traduzindo para o vocabulário peirciano, iconografia não estaria necessariamente relacionada à análise de signos icônicos das obras de arte, mas estaria, sobretudo, associada à leitura de uma rede de símbolos complexos, dispostos através das imagens, que conteriam ícones e índices. Diz Panofsky que:

A análise iconográfica, tratando de imagens, estórias e alegorias em vez de motivos, pressupõe, é claro, muito mais que a familiaridade com os objetos e fatos que adquirimos pela experiência prática. Pressupõe a familiaridade com temas específicos ou conceitos, tal como são transmitidos através de fontes literárias, quer obtidos por leitura deliberada ou tradição. (1955/2009, p.58).

Por outro lado, o método iconológico, segundo Panofsky seria a “ciência” da interpretação iconográfica, sobretudo, quando entendida do ponto de vista de simbologias comparativas, onde se identificam não apenas o que a obra significa isoladamente, mas como os significados contidos nela, se relacionam com outras obras, tanto de seu contexto cultural, como de outros contextos. Neste caso, podemos atestar que ele estaria descrevendo a semiótica da arte, nas palavras dele:

A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que, muitas vezes, são desconhecidos pelo próprio artista, e podem até diferir enfaticamente do que ele conscientemente considerou expressar.) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição à ‘iconografia’” (1955/2009, p.53).

Em síntese, pode-se dizer que em termos peircianos, a proposta de Panofsky diz respeito a uma análise semiótica progressiva, que iniciar-se-ia na observação direta de signos icônicos e indiciais que compõem uma obra de arte, até a identificação de símbolos num processo de semiótica, observações colaterais e contextuais. Podemos constatar que o que Panofsky propõe, se trata de um amálgama entre semiótica e hermenêutica da arte.

Em outras palavras, esta seria justamente a escolha do artista no que diz respeito ao conteúdo da obra de arte se apresenta. Conteúdo entendido como tudo aquilo que a obra de arte comunica em termos de mensagem, sejam ela diretas ou metafóricas. Estes aspectos também podem ser entendidos como elementos constitutivos determinantes para a identificação do estilo de uma obra de arte, ou de um artista. Seria este o estilo iconográfico.

Em suma, pode-se concluir que há dois movimentos de delimitação dos critérios de relevância para o estudo analítico da obra de arte: de um lado, as especulações da forma, por

exemplo, empregados por Riegl e Wölfflin, de outro lado as especulações de conteúdo, empregadas por exemplo, por Panofsky sua iconologia. (HUCHET, 2012, p.36). Todavia, como alerta Pareyson, não se pode separar forma de conteúdo:

O fato é que os dois aspectos não podem ser dissociados, como de um lado querem os formalistas e de outro, os conteudistas, acabando por separar aquilo que é inseparável e, portanto, por dissecar aquilo que é vivo e total. Quem, numa obra de arte, se detém a degustar o estilo, o aspecto sensível, os valores formais por eles mesmos, ou nela isola o valor e o desígnio artístico de todos os outros, deixa escapar sua realidade viva não menos do que aquele que na obra, pelo contrário, faz caso dos outros valores e das outras funções, sem ter em conta a sua confluência artística ou a sua emersão de uma realidade de arte. (1989, p.153).

Sendo assim, segue que a identificação e compilação de um conjunto de características formais e iconográficas resultaria na formulação de variantes de conceitos de estilo artístico, que podem ser atinentes apenas a um artista em específico, bem como abarcariam um conjunto de artistas, que definiriam, portanto, não o estilo de um artista em particular (e.g.: Michelangelo), mas de um grupo localizado no tempo (e.g.: Renascimento), ou no espaço (e.g.: Escola Florentina), ou espaço/tempo (e.g.: Renascimento Florentino), que por vezes, podem também ser chamados de ‘escola’ e/ou ‘movimento artístico’. Neste caso, ‘estilo’, ‘escola’, e mesmo ‘movimento’ podem ser considerados como diferentes termos que abarcam o mesmo sentido.

Em outras palavras o estudo do estilo seria o estudo do movimento entre forma e significado, ou em termos peircianos, seria o movimento entre o percepto e o signo, entre as qualidades sensíveis e seus possíveis interpretantes. Nesta esteira, Focillon propõe um alargamento do sentido de Iconografia (linguagem das imagens) (escrita por imagens) seria então:

Pode conceber-se iconografia de diversas maneiras, quer seja como a variação das formas de um mesmo significado, ou como a variação de significados de uma mesma forma. Um e outro método trazem igualmente à luz a independência respectiva dos dois termos. Vezes há que a forma exerce uma espécie de efeito magnético sobre diferentes significados, ou melhor dizendo, em que se apresenta como um molde vazio onde o homem vai vertendo, sucessivamente, matérias muito diferentes, que se submetem à curvatura que as pressiona, assim, adquirindo uma significação inesperada. Outras vezes, a fixação obsessiva num mesmo significado apropria-se de experiências formais que não provocou necessariamente. Pode acontecer que a forma se esvazie por completo, que sobreviva longamente à morte de seu conteúdo ou até que se renove com desusada fecundidade. (FOCILLON, 1943/2001, p.15).

Como explica Taylor (1871), nesta contundente defesa da necessidade do conhecimento dos estilos artísticos e sua dinâmica, num movimento de sobrevivência e reminiscência, de aceitação e descarte, que em nossos termos pragmáticos-peircianos, poderia ser descrita como a variações dos hábitos de sentir estéticos e preceitos artísticos instaurados, resgatados e quebrados pelos artista a todo momento, caminhando numa teia de espirais semióticas. Nas palavras dele:

Progresso, degradação, sobrevivência, revivescência, modificação [*progress, degradation, survival, revival, modification*], tudo isso são formas pelas quais se ligam as partes da complexa rede de civilizações. Basta uma olhadela para os detalhes banais [*trivial details*] da nossa vida cotidiana para nos levar a distinguir em que medida somos criadores e em que medida só fazemos transmitir e modificar a herança dos séculos anteriores. Aquele que só conhece sua própria época é incapaz de se dar conta do que vê quando, simplesmente, olha em volta em seu quarto. Aqui há uma madressilva da Assíria, ali, a flor-de-lis de Anjou; uma cornija com moldura à moda grega contorna o teto; o estilo Luís XV e o estilo regência, ambos da mesma família, compartilham a decoração do espelho. Transformados, deslocados ou mutilados [*transformed, shifted, or mutilated*], esses elementos artísticos ainda guardam em si, plenamente, a marca da sua história [*still carry their history plainly stamped upon them*]; e se, nos objetos mais antigos, a história é ainda mais difícil de ler, não devemos concluir que eles não têm. (apud DIDI-HUBERMAN, 2002/2013b, p.46, grifos do autor).

Edward Burnett Taylor (1832-1917), foi um antropólogo britânico que escreveu em 1871 o livro *Primitive Culture* [*Cultura Primitiva*], citado por Didi-Huberman, em seu livro *A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Diz ele que Taylor teria sido o responsável por influenciar Warburg em sua teoria da História da Arte como história fantasmal das sobrevivências [*nachleben*], pois teria Taylor constatado que a ideia de desenvolvimento da cultura do progresso precisa ser dialetizada com a teoria da degenerescência, o resultado seria um nó no tempo, na medida em que em que se cursariam incessantemente os movimentos de evolução e de resistência à evolução, cunhando assim, o conceito de *survival* (sobrevivência) das influências artísticas, descobrindo assim, a complexidades dos fatos culturais, numa espécie de ação vertiginosa. (2013, pp.44-45). Como completa Didi-Huberman: “A complexidade horizontal do que ele (historiador) vê decorre, antes de mais nada, de uma complexidade vertical – paradigmática – do tempo” (2013, p.46).

Aby Warburg (1866-1926) foi um dos mais influentes teóricos da ciência da arte [*kunstwissenschaft*] e também da ciência da cultura [*kulturwissenschaft*] do século XX (e.g.: Didi-Huberman; Gombrich; Agamben). Ele criou, em o projeto *Atlas Mnemosine* em 1924 em Hamburg, na Alemanha.

A proposta do *Atlas* era catalogar o que Warburg entendia como a memória das formas artísticas, suas reminiscências e transformações, num diálogo entre história e antropologia, por meio da observação direta dos elementos visuais das obras de arte, expostas lado a lado. Em um texto de introdução de seu *Atlas*, ele explica que:

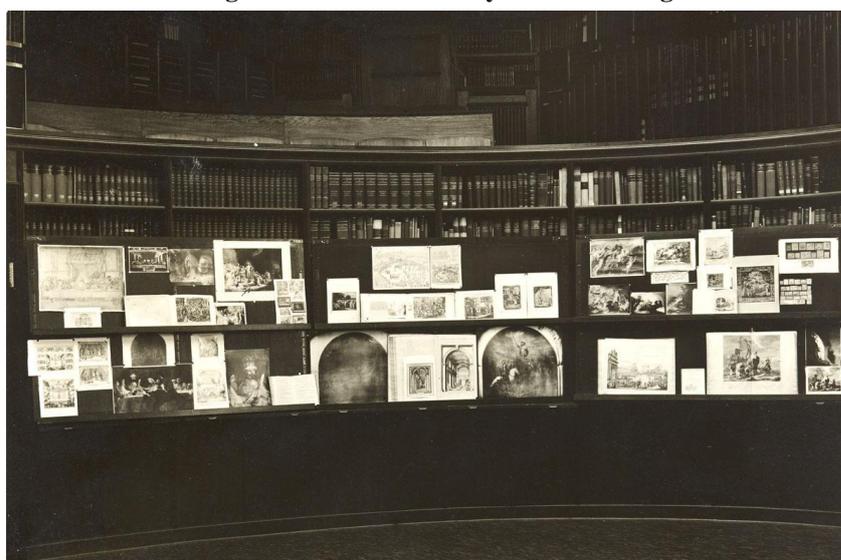
*A Mnemosine*, com seu alicerce de imagens (caracterizadas no *Atlas* por meio de reproduções), a princípio pretende ser apenas um inventário das pré-formações de inspiração antiga que verificadamente influenciaram a representação da vida em movimento na época do Renascimento, contribuindo assim para a formação do estilo. (1929/2015, p.366).

Logo, é por meio da observação das imagens das obras, em comparação, que se pode interpretar o movimento da memória das formas artísticas. Diz Warburg que:

[...]na interpretação dos documentos, esse procedimento do conhecimento, a saber, a função polar da figuração artística entre fantasia imersiva e razão emersiva – algo possível por estar documentado na configuração das imagens. Entre a apreensão imaginária e a visada conceitual está o tateio no manusear do objeto, com o subsequente espelhamento na escultura ou na pintura, que se usa denominar ‘ato artístico’. (1929/2015, p.365).

Segue uma imagem da Biblioteca da Warburg com a montagem do *Atlas*, neste caso com reproduções fotográficas de imagens de obras do pintor e gravurista barroco holandês, Rembrandt:

**Imagem 14: Atlas Mnemosyne de Warburg**



Aby M. Warburg, *Mnemosyne-Atlas*, 1924 – 1929  
Cartões da exposição *Rembrandt*, na Biblioteca Warburg, Hamburg, 1926 <sup>186</sup>

<sup>186</sup> Fonte: Aby Warburg. *Der Bilderatlas MNEMOSYNE*, Martin Warnke (ed.), Berlin 2003, 2nd printing. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20050217141910/http://www.medienkunstnetz.de/works/mnemosyne/images/1/>. Acesso em: 17 ago. 2019.

Sugerimos que Warburg entende que a construção da obra de arte, e de seu estilo, está no jogo entre sensibilidade e cognição da memória, que são externalizadas nas obras de arte, e que podem, portanto, ser acessadas nas imagens das obras de arte. Nas palavras dele:

Tanto a memória da personalidade coletiva como a do indivíduo vêm socorrer de um modo todo peculiar o homem artístico, que oscila entre a visão de mundo matemática e a religiosa: ela não o faz criando prontamente o espaço de reflexão, e sim, atuando junto aos polos limítrofes do comportamento psíquico, de modo a reforçar a tendência à contemplação serena ou à entrega orgiástica. Ela aciona mnemonicamente a herança indelével, não com uma tendência primariamente protetora, mas com a inserção na obra de arte, formando o estilo, [...]. (WARBURG, 1929/2015, p.363).

Como explica Didi-Huberman, Warburg, com seu projeto *Mnemosyne*, tentou “recolocar o problema do estilo” (2013, p.39), incluindo a pesquisa dos fatos históricos, e conteúdos iconológicos. E como completa Agamben, o Instituto Warburg foi caracterizado pela:

[...]recusa do método estilístico -formal dominante na história da arte no final do século XIX e como um deslocamento do foco da investigação da histórica dos estilos e da avaliação estética para os aspectos pragmáticos e iconográficos da obra de arte, tal como eles resultam das fontes literárias e do exame da tradição cultural. (2015, p.112).

Em outra passagem, Agamben explica que Warburg cunhou o conceito:

[...]de *Pathosformel*, em que não é possível distinguir forma e conteúdo porque designam um indissolúvel entrelaçamento de uma carga emotiva e de uma fórmula iconográfica, é prova suficiente de que seu pensamento não se deixa de modo algum interpretar nos termos de uma oposição tão pouco genuína como a de forma/conteúdo, história dos estilos/História da cultura. (2015, pp.112-113)

Pois, como explica Didi-Huberman (2002/2013b, pp.167ss), *pathosformel* diz respeito às fórmulas de *páthos*, correlaciado à ideia de experiência do trágico e do sublime na arte. Nesta esteira, arriscamos aqui uma analogia com a proposta por Ibri (2018) de um binômio entre sensibilidade e emocionalidade, onde a sensibilidade diz respeito à experiência de contemplação e aos elementos extensivos no contínuo de primeiridade, e a emocionalidade diz respeito ao choque do fato bruto de experiência imediata de segundidade, onde o interpretante emocional é uma fator decisivo para a construção de uma conduta não inteiramente mediada pela terceiridade. Sendo assim, resgata-se aqui o conceito de *páthos* como inerente a determinadas poéticas artísticas onde o interpretante emocional opera como decisivos na

formulação de juízos estético que condicionam não apenas a fruição, mas também para uma *poiesis* da arte.

Sendo assim, parece lícita a hipótese de que esta sobrevivência dos ‘fantasmas’ associadas a ideia de que há uma *pathosformel* warburguiana, pensada no contexto de uma espiral semiótica da arte seria dada justamente porque não apenas forma e conteúdo se entrelaçam para constituir o todo da obra de arte, mas uma terceira parte é inerente a este todo. Esta terceira parte é justamente o elemento sensível de pura primeiridade, que foge a conceituação e a própria racionalidade, a saber; as *coisas sem nome*. Contudo, estes elementos das obras de arte, que fogem da rede lógica, podem degenerar para uma imediata não mediação de segundidade caracteriza pelo *páthos* da emocionalidade do espectador.

Ademais, ao se partir do entendimento de que a obra de arte é um entrelaçamento entre forma, conteúdo e *coisas sem nome*, pode-se inferir que, em primeiro lugar, é pelas *coisas sem nome* por onde a obra nos toca sensivelmente, pois elas seriam a porta de entrada para a semiose estética, na medida em que é nas *coisas sem nome* que está a chave para acionar o motor do sensível que move a engrenagem da *espiral estético-semiótica*.

Então, a partir da experiência estética, é possível se propor uma análise sensível-tangencial, que abarque as qualidades de sentimentos, por um lado, e por outro lado, abarque os sentimentos estéticos, ora, irmanados, ora, em perturbação entre obra e espectador, gerando aquele jogo entre sensibilidade e emocionalidade, entre o sensível de primeiridade e o *páthos*, a emoção do choque de alteridade que a obra de arte pode proporcionar.

Em segundo lugar, por meio dos perceptos e das sensações, acionadas pelas *coisas sem nome* contidas nas obras de arte, inicia-se uma análise formal. (O mais usual seria pensar a forma, no sentido de percepção visual, sobretudo, no âmbito das especificidades das artes visuais, não que os outros sentidos não possam ser acionados, principalmente, dependendo da obra, todos os sentidos podem participar da percepção da obra enquanto um conjunto de perceptos que precipitam-se sobre nossos sentidos). Esta análise pode ser sintetizada a partir de alguns parâmetros de critérios de relevância que também estão condicionados a observações colaterais oriundas dos repertórios do observador. No caso de uma pintura, pode exemplo, elencamos os seguintes critérios:

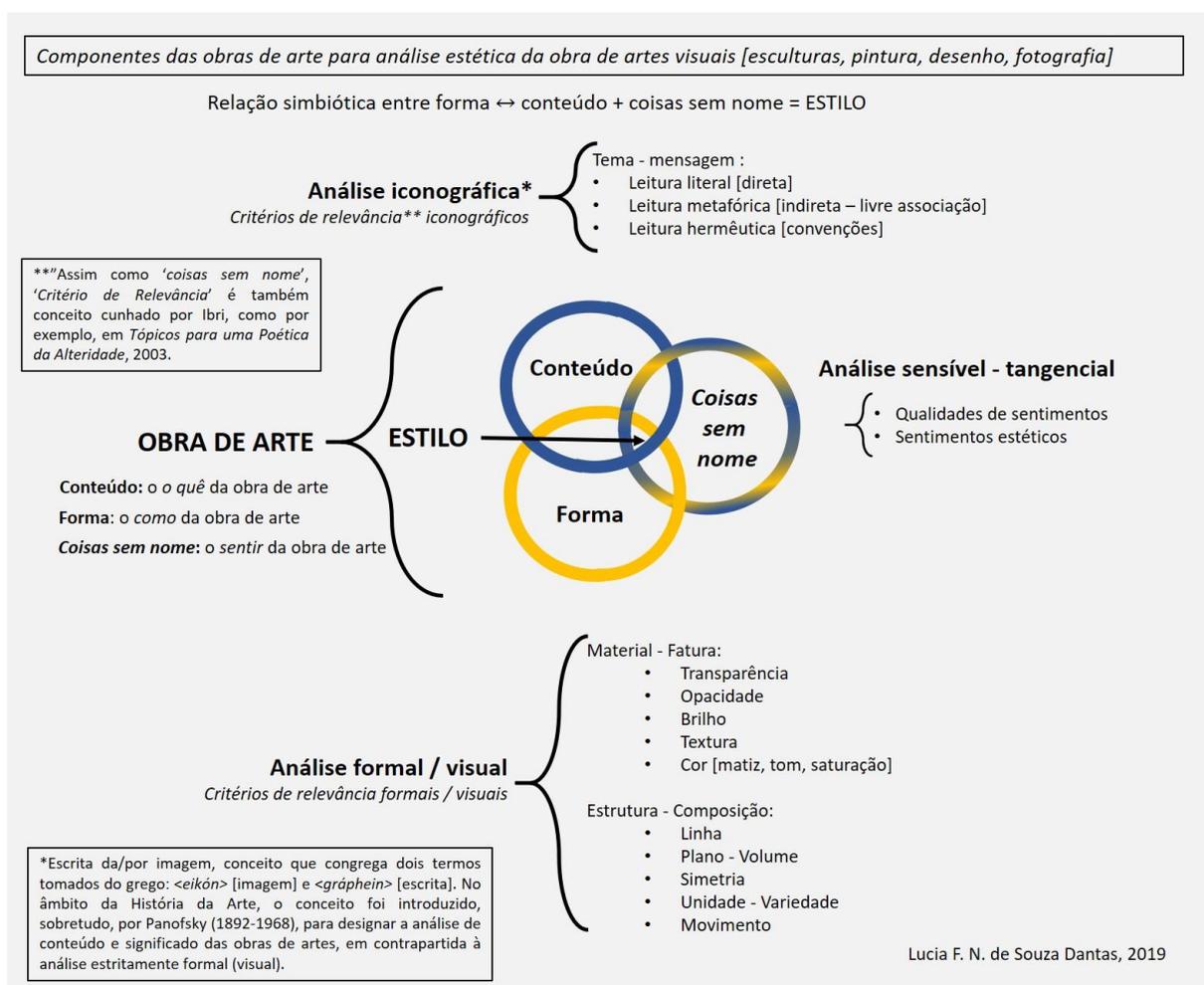
- Material -Fatura: Transparência; Opacidade; Brilho; Textura;
- Cor: matiz, tom, saturação;
- Estrutura e Composição: Linha; Plano/Volume; Simetria; Unidade/ Variedade; Movimento.

Em terceiro lugar, tem-se a análise iconográfica, onde os critérios de relevância requerem não apenas a semiose da obra em si, mas a associação de uma rede de semioses, capazes de identificar e mediar signos entre si, neste sentido, os critérios de relevância poderiam ser sintetizados da seguinte maneira, entre tema e mensagem, a saber:

- Leitura literal (direta), diz respeito a uma leitura essencialmente diagramática de ícones, e indicial;
- Leitura metafórica (indireta – livre associação);
- Leitura hermenêutica (convenções), diz respeito a convenções e padrões contextuais.

Propõe-se, então, um diagrama que serve como um guia dos critérios de relevância para a identificação do estilo da obra de arte, o quadro exemplifica da leitura dos critérios de relevância no que diz respeito as obras de arte visuais. Segue o diagrama:

**Diagrama 17: Componentes das obras de arte para análise estética - artes visuais**

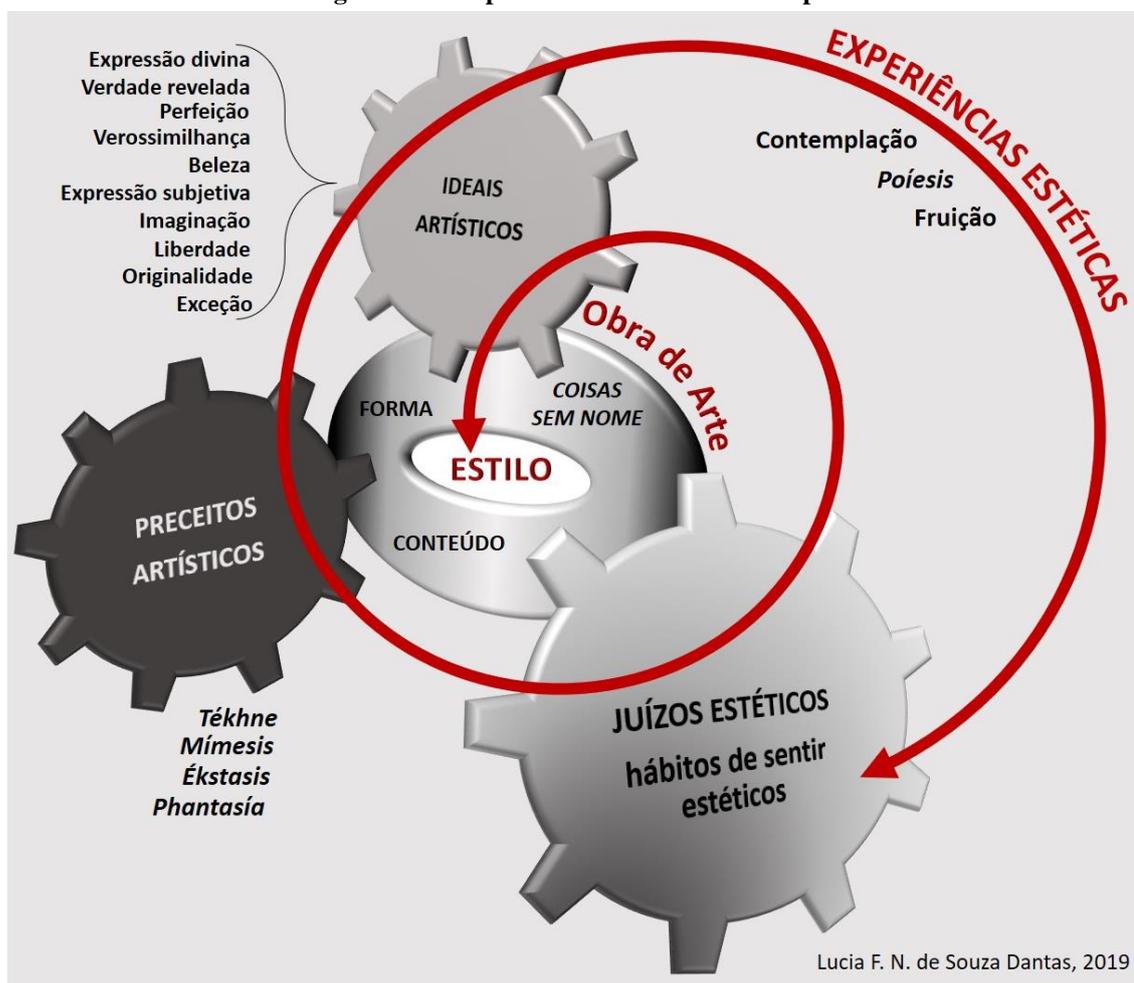


Ainda, a experiência estética enquanto fruição é nomeadamente diálogo e mediação. No entanto, posto que há sempre elementos essenciais e destacados de primeiridade e secundidade

nas obras de arte, a mediação no interior da experiência estética tem características próprias, destacam-se as notas características próprias às especificidades de seus predicados, que entendemos, têm origem nas intrincadas e dinâmicas interações entre preceitos, valores e ideais artísticos. Por outro lado, a interpretação da obra de arte subjaz numa rede de repertórios que se baseiam na identificação de aspectos específicos das obras de arte, aquilo que Ibri chama de ‘critérios de relevância’. Por isso, justifica-se porque a historiografia da arte ainda segue o parâmetro da variação estilística para buscar critérios de relevância a fim de identificar redundância se constâncias que possam denotar hábitos de sentir estéticos possíveis de serem agrupados. Sendo assim, os estilos artísticos servem como boias para que a interpretação e a classificação das obras de arte não fiquem à deriva como ilhas isoladas num mar sem fim. Pois é preciso navegar com certo norte.

Propõe-se, portanto, um novo diagrama da *espiral estético-semiótica* concluída, incluindo o esquema da obra de arte completo- constituído pelas *coisas sem nome*, forma e conteúdo, tendo o estilo como resultado da intersecção entre os três elementos. Este conjunto formando uma totalidade que opera como eixo da espiral. Segue a imagem do diagrama:

**Diagrama 18: Espiral estético-semiótica completa**



Com este novo diagrama fecha-se, então, o todo da *espiral estético-semiótica*, na medida em que o estilo opera como esteio de um eixo, que é justamente a obra de arte (composta pelos conteúdos, pelas formas, e pelas *coisas sem nome*). Onde a obra de arte, como objeto dinâmico da semiose, age como âncora de uma espiral movida pelos elementos sensíveis da obra e ativada por ela uma experiência estética (em três vetores: contemplação, *poíesis* e fruição). Estas experiências estéticas impulsionam e são impulsionadas por premissas constituídas pelos preceitos e ideais artísticos, que, por sua vez, determinam os juízos estéticos e os hábitos de sentir estético-artísticos. Todos eles, em conjunto, conduzem a semiose da arte, rumo a uma possível interpretação de uma obra em específico.

No entanto, ressalta-se, que a semiose da arte é múltipla e ilimitada. Este é o foco da argumentação do próximo e último tópico desta tese.

### 4.3. ESPIRAL ESTÉTICO-SEMIÓTICA ILIMITADA

#### 4.3.1. O eixo da espiral e as observações colaterais

Se a espiral semiótica requer um objeto dinâmico que é ao mesmo seu estímulo e seu limitador, não é apenas a partir do objeto que uma semiose ocorre, pois há que se incluir a possibilidade da ‘observação colateral’, que é justamente o reconhecimento do repertório prévio do espectador, e de seu contexto hermenêutico, no encontro com a obra de arte, e na imediatamente posterior apercepção e conscientização da obra de arte como percepto, ou conjunto de perceptos. Nas palavras de Peirce, o papel da observação colateral pode ser sintetizado como:

A pessoa que interpreta aquela sentença (ou qualquer outro Signo) deve ser determinada pelo seu objeto através da observação colateral totalmente independente da ação do signo. Caso contrário, ela não será determinada a pensar nesse objeto. (CP 8.178 [sem data]).

Especificamente, no que diz respeito à interpretação de arte, e à sua limitação, a expansão da interpretação não é dada pela obra de arte em si, enquanto objeto dinâmico, mas é acrescida pela experiência colateral, como bem explica Hausman, nas palavras dele:

[...] consideremos um crítico de arte, envolvido em crítica interpretativa – que deve, afinal, ser pressuposta por historiadores da arte, críticos avaliadores e críticos impressionistas. Qualquer crítico deve oferecer declarações verbais, literais ou figurativas sobre obras de arte. Ao decidir o que dizer sobre elas, o crítico deve partir de um objeto, a obra como referente. Em minha versão da

semiótica peirciana, este referente funciona inicialmente como um objeto dinâmico. Sua interpretação é limitada por ele como também a experiência colateral. O resultado é que tanto o realismo das limitações externas persistentes do ponto de vista da própria obra de arte limita a crítica, como o construtivismo das percepções do crítico interage com essas limitações externas. Meu ponto é que ambos os lados precisam ser admitidos nos processos interpretativos. Nem os aspectos independentes do objeto ou o poder semiótico do intérprete deve ter a determinação final. (2006, p.245).

Em outros termos, a experiência colateral é a conscientização de antigos conhecimentos de coisas associadas ao objeto sob interpretação. (HAUSMAN, 2006, p.243). Hausman se refere é de um texto do Peirce, de 1910, segue o trecho completo:

Dois homens estão na praia, olhando para o mar. Um deles diz ao outro ‘Aquele navio não transporta carga, apenas passageiros’. Ora, se o outro não estiver vendo navio algum, a primeira informação que ele extrai da observação do outro tem por objeto a porção do mar que ele está vendo, e informa-o que uma pessoa com um olhar mais aguçado que o seu, ou mais treinada na observação de coisas desse tipo, pode ali distinguir um navio; e assim, tendo sido o navio dessa forma introduzido em seu campo de conhecimento, esse homem está preparado para receber a informação de que tal navio transporta apenas passageiros. Mas, para a pessoa em questão, a frase tem por objeto apenas aquele com o qual ela já está familiarizada. Os objetos — pois um Signo pode ter vários deles — podem ser, cada um deles, uma coisa singular existente e conhecida ou que se acredita que tenha anteriormente existido ou que se espera que venha a existir, ou um conjunto de tais coisas, ou uma qualidade, relação ou fato conhecidos cujo objeto singular pode ser um conjunto ou uma totalidade de partes, ou pode ter outro modo de ser, tal como algum ato permitido cujo ser não impede sua negação de ser igualmente permitida, ou algo de uma natureza geral desejado, exigido, ou invariavelmente encontrado em certas circunstâncias gerais. (CP 2.232 [1910]).<sup>187</sup>

Acerca do relato deste Peirce acima, explica Hausman que:

O *ponecipuum* está presente no conhecimento da pessoa que não viu o navio, mas entendeu para onde olhar e o que procurar. O *antecipuum* é aquela pessoa estar preparada a receber a informação sobre o navio. O que é importante aqui é que estes fatores são os resultados da interação entre intérprete e o percepto. Nesta interação, o percepto limitou a interpretação em certos *modos*, em certos *aspectos*, e estes modos ou aspectos, proponho, agem vetorialmente, pois têm a força do percepto que é *dirigida* para uma interpretação evolutiva. (2006, p.244, grifos do autor).

---

<sup>187</sup> Tradução de José Teixeira Coelho Neto, 1990, com modificações nossas.

Embora a descrição de Peirce não seja de uma obra de arte, pode-se facilmente transpassá-la para um exemplo de um juízo perceptivo de uma obra de arte em particular. Por exemplo, quando se está num museu, e se vê um quadro da pintora brasileira Beatriz Milhazes na parede. Como, por exemplo, a Pintura intitulada pela artista, como *Beleza Pura*. Segue a imagem da pintura:

**Imagem 15: Pintura de Beatriz Milhazes**



Beatriz Milhazes, *Beleza Pura*, 2006, acrílica sobre tela, 200 x 402cm<sup>188</sup>

A percepção e o início de uma semiose poderiam ser exemplificadas num dado diálogo entre dois interlocutores da seguinte maneira:

Alguém olha este quadro, e diz: *que lindo!*

E outra pessoa, que está lá também, diz: não gostei, não entendi nada, parece um monte de rabisco sem sentido, está mal pintado, tem texturas diferentes, as cores não combinam, carnaval demais para o meu gosto!

E a primeira pessoa responde, professoralmente: você não gostou, porque não viu direito, talvez porque também não entendeu. É justamente esta liberdade de cores e formas que faz o quadro ser lindo, olha a ousadia da artista, quantas regras ela quebrou. Olha a alegria das cores, é precisamente neste dialógico entre a nossa cultura do carnaval e a cultura popular brasileira, associado aos preceitos da arte moderna, que está a riqueza da poética dela. Pois não é só uma

<sup>188</sup> Fonte da imagem: acessível em: <https://art-sheep.com/art-sheep-features-beatriz-milhazes-2/> acesso em 17 ago. 2019. Informações também em: BELEZA Pura. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra13694/beleza-pura>>. Acesso em: 17 de Ago. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

possível referência ao carnaval, tem as rendas, tem os motivos barrocos das nossas igrejas, mas ao mesmo tempo não tem nada disso, são apenas formas abstratas. Toda esta mistura é que faz a imagem ser tão instigante. Por outro lado, o colorido e a profusão de cores e formas podem remeter à cultura pop, e também remetem à arte abstrata. Por isso ela é ao mesmo tempo tão brasileira e regional, o pois carrega em si uma brasilidade única, e também é cosmopolita, pode dizer a qualquer um, mas, sem deixar de ser local.

E então, o segundo espectador, acuado, decide olhar novamente, com mais calma, sem juízos prévios e preconceitos, que bloquearam seu olhar para as qualidades de sentimento dos perceptos da pintura na primeira vez. E vê as cores, e vê a composição, e vê as texturas, e diz: pode ser, pensando bem, pode haver beleza aí, uma beleza própria, eu não conheço de arte, e não é meu gosto, mas posso admitir que a pintura tem méritos.... Mas eu não vejo nada disso que você viu, eu vejo um caleidoscópio, daqueles que eu tinha quando criança.... E sorri, extasiado e admirado com a própria capacidade de interagir e abduzir com a imagem, e de senti-la, no movimento de uma experiência estética....

E o primeiro, então, responde, satisfeito: ótimo, tudo bem, ‘o olhar’ é seu, a interpretação da arte é livre, o importante é que que você conseguiu fruí-la, de alguma forma.

É na intersecção entre objeto, premissas de juízo estéticos (preceitos e ideais artísticos da obra e do espectador), repertório e contexto hermenêutico (referências históricas e culturais da obra e do espectador), mas sobretudo, na possibilidade de formação de um juízo estético e de hábitos de sentir estéticos, que uma experiência estética ocorre, abrindo a possibilidade para que uma semiótica estética da arte circule, gerando assim, uma interpretação. Como argumento Hausman:

Parece incontestável que premissas e experiência fundamentada influenciam a interpretação. [...]. Nas artes visuais, premissas incluem cânones assumidos (que mudam ao longo do tempo), a aceitação de interpretações anteriores que informam historiadores e críticos de arte e os gostos individuais de cada crítico. Condições semelhantes afetam interpretações literárias e interpretações de música. Além disto, as condições restritivas pressupostas incluem convicções e preconceitos tanto reconhecidos como tácitos sobre o que se deve esperar de uma cultura. (2006, p.233).

Também é importante ressaltar que os aspetos colaterais expandem o campo de visão da arte, dificultando a determinação do objeto, que determina o signo, ou dos objetos que determinam o signo. Como explica Peirce “O objeto de um signo, embora singular, pode ser múltiplo, e pode até ser infinitamente assim” (EP2, p.408 [1907]). Portanto, um jogo dinâmico entre percepção, pensamento, imaginação operam no momento de interpretação da

obra de arte, e quanto maior são as possíveis correlações, maior é o distanciamento entre a interpretação e a singularidade da obra de arte. Pois como Peirce discorre:

Ora, é completamente impossível que quaisquer observações colaterais, embora possam ser exploradas pela imaginação ou pelo pensamento, devam jamais aproximar-se de uma positiva ideia de um singular, muito menos de um individual; isto é, que deveríamos efetivamente pensar em como determinar em cada um dos mais de milhões de aspectos nos quais as coisas podem variar. (EP2, p.409 [1907]).

Nesta esteira, ensina Pareyson, que a obra de arte, sob seu estatuto de coisa particular e apontável é sempre única e singular, contudo, a interpretação da arte que é múltipla:

[...] a unidade é da obra e não da interpretação, enquanto a multiplicidade é da interpretação e não da obra, uma vez que a obra permanece idêntica e igual a si mesma na multiplicidade das suas interpretações; e, em segundo lugar, que a originalidade e a novidade da interpretação não são um programa, mas um resultado, no sentido de que o intérprete as consegue espontaneamente, quanto maior for o seu esforço pessoal de colher a obra na sua verdadeira realidade [...] (1966/1989, p.172).

Todavia, ela tem um limite, que é a natureza de objeto da obra de arte, operando como objeto dinâmico, e que age como alteridade as possíveis interpretações críticas da arte, como explica Hausman:

A ideia de núcleos, então, destina-se a apoiar o meu suposto mantra: Variabilidade sem Relatividade. Com isso em mente, minha proposta final é que o que é pré-inteligível deve ser mantido pelo menos periféricamente em consciência ao interpretar ou criar uma obra de arte. A relevância disso é heurísticamente valiosa, e deve ser reconhecida como a força compulsiva que motiva o trabalho criativo contínuo e a interpretação, revisão e toda a investigação. Há sempre mais, sempre ‘resíduo’ a ser trazido para o domínio da experiência inteligível. (2012, p.268).

É a partir desse jogo entre a singularidade sempre inapreensível em sua totalidade, que é o objeto dinâmico da obra de arte, e as observações colaterais, que a semiose estética gira em torno de um eixo, sempre rumo as possibilidades ilimitadas da interpretação de arte. Pois, como discorre Eco:

Na noção de ‘obra de arte’ estão geralmente implícitos dois aspectos: a) o autor realiza um objeto acabado definido, segundo uma intenção bem precisa, aspirando um a fruição que o reinterprete tal como o autor o quis; b) o objeto é fruído por uma pluralidade de fruidores, cada um dos quais sofrerá a ação, no ato de fruição, das próprias características psicológicas e fisiológicas, da própria formação ambiental e cultural, das especificidades de sensibilidade

que as contingências imediatas que a sua situação histórica implicam, portanto, por mais honesto e total que seja o empenho de fidelidade à obra que se frui, cada fruição seria inevitavelmente pessoal e verá a obra num dos seus possíveis aspectos. (1968/2008, pp.153-154).

Neste sentido, independentemente das condições específicas da obra, uma obra de arte sempre é aberta à múltiplas interpretações, eis o conceito de ‘obra aberta’ cunhado por Eco. Pois, nas palavras deles:

O autor não ignora geralmente esta condição da situacionalidade de cada fruição; mas produz uma obra como ‘abertura’ a estas possibilidades, abertura que, no entanto, oriente, tais possibilidades, no sentido de provocar como respostas diferentes, mas conformes um estímulo definido em si. A defesa dessa dialética de ‘definitude’ e ‘abertura’ parece-nos ser essencial a uma noção de arte, como fato comunicativo e diálogo interpessoal. (1968/2008, p.154).

Por isso, mesmo que haja um único objeto dinâmico, e que a obra de arte seja singular e única, ela está aberta à múltiplas interpretações, na dinâmica da interação entre o limite do objeto que a obra de arte impõe, e as múltiplas possibilidades contingenciais dadas pelas observações colaterais de cada observador em particular, na imbricação e na conaturalidade entre semiose e hermenêutica da arte.

#### **4.3.2. Do lugar da hermenêutica na interpretação da obra de arte**

Propomos que os efeitos das ‘observações colaterais’ seguem rumo a uma rede de *espirais estético-semióticas*, na direção de um “progressivo alargamento da espiral hermenêutica” (AGAMBEN, 2015, p.124), em um processo “análogo da arte e da cultura, tal como proposto por Warburg para a sua ‘ciência sem nome’” (Ibidem). Agamben sintetiza a ideia de círculo hermenêutico warburguiano em três planos principais, nas palavras dele:

[...] o primeiro é o da iconografia e da história da arte, o segundo é o da história da cultura, o terceiro e o mais amplo é precisamente o da ‘ciência sem nome’, orientada para um diagnóstico do homem ocidental através de seus fantasmas, a cuja configuração Warburg dedicou a vida.(AGAMBEN, 2015, p.125).

Nesta mesma trilha, Innis aborda este movimento entre o perceptivo e o interpretativo da recepção de obra de arte, denominando-o como ‘encontro’, diz ele que:

[...] os momentos essenciais em nosso encontro com todas as obras de arte, em geral, não apenas obras visuais. Essas dimensões inseparáveis e internamente relacionadas são a perceptual, a hermenêutica e a semiótica. [...]

está na percepção, formação de significado, leitura- interpretação do signo, isto é, no lado receptivo do encontro, as ‘dimensões’ dentro das quais o encontro [...] com a obra de arte ocorre paralelamente às dimensões ‘produtivas’, qual o artista trabalha. (2007, p.115).<sup>189</sup>

Innis se refere ao sentido de hermenêutica, sobretudo, tal como Gadamer o construiu. No livro *Verdade e Método* (Introdução, p.3), no âmbito específico de uma hermenêutica da obra de arte, Gadamer discorre que:

Esses estudos sobre hermenêutica procuram demonstrar a partir da experiência de arte e da tradição histórica, nossos estudos hermenêuticos procuram tornar visível o fenômeno hermenêutico em sua envergadura. Hermenêutica que se vai desenvolver aqui é [...] a tentativa de um entendimento quanto àquilo que as ciências humanas são para além de sua autoconsciência metodológica e quanto aquilo que as une com o todo de nossa experiência de mundo. (1986/1999, p.34).

Na espera de uma hermenêutica da arte, Gadamer propõe equalizar o caráter histórico contextual com a experiência de arte (experiência artística) presencial no aqui e agora, diz ele que:

Se considerarmos a tarefa da hermenêutica como consistindo na construção de uma ponte sobre a distância humana ou histórica entre os espíritos, então a experiência da arte parece excluída de seu âmbito. Dentre todas as coisas que vêm ao nosso encontro na natureza e na história, porém, a arte não é aquilo que nos fala da maneira mais imediata e inspira uma familiaridade enigmática que mobiliza todo o nosso ser - como se não houvesse aí nenhuma distância e todo encontro com uma obra de arte significasse um encontro *com* nós mesmos! [...] A realidade da obra de arte e a sua força enunciativa não podem ser reduzidas ao horizonte histórico original no qual o observador vivia efetivamente ao mesmo tempo que o criador da obra. Para pertencer muito mais à experiência da arte o fato de a obra de arte possuir sempre o seu próprio presente, de ela só reter em si de maneira muito condicionada a sua origem histórica e de ser em particular expressão de uma verdade que não coincide absolutamente com aquilo que o seu autor intelectual propriamente imaginou aí. Quer denominemos agora esse fato a criação inconsciente do gênio ou consideremos a partir do observador a inesgotabilidade conceitual de cada enunciado artístico - em todos os casos, a consciência estética pode se reportar ao fato de a obra de arte comunicar<sup>190</sup> a si mesma. (GADAMER, 1964/2010, p.1, grifo do autor).

---

<sup>189</sup> Tradução nossa.

<sup>190</sup> Gadamer joga com o sentido etimológico do termo ‘comunicar’. *Mitteilen* significa literalmente ‘tomar comum’. (N. do T.)

Nesta esteira, num ‘encontro estético’, que envolve percepção, interpretação e hermenêutica, Innis esmiúça que:

As obras de arte são configurações de qualidades perceptíveis e, portanto, devem ser percebidas em alguma modalidade ou outra. Como tendo um conteúdo que é uma abertura de mundo, essas configurações devem ser interpretadas, isto é, elas nos colocam uma tarefa hermenêutica de auto compreensão, de nos orientarmos para e dentro de um mundo (Cf. RICOEUR 1976, pp. 36-37; JOHANSEN, 2002, pp.113-174). [...] (2007, pp.115-116).<sup>191</sup>

Ora, esta abertura para um mundo, ou para mundos possíveis, é o que delinea o percurso da interpretação da arte para além o sensível da fruição, sem, contudo, fazer com que o elemento sensível seja perdido, ao contrário, ele é incorporado no juízo estético e associado aos elementos contextuais, que envolvem ideias, valores, e referenciais associados à obra, ao artista e ao observador. Retomando o texto de Innis:

Diferentemente alocadas, as teorias da interpretação se cruzam no entrecruzamento e na ponderação (ou valorização) das vertentes perceptuais, hermenêuticas e semióticas em suas abordagens da arte. Modelos baseados na percepção, enraizadas em nossa existência corpórea, abordagens hermenêuticas, enraizadas na primordialidade e universalidade de nossa relação com a linguagem e estruturas semióticas, enraizadas na ‘espiral’ da semiose ilimitada, na produção e interpretação de signos, não são realmente alternativas ou em conflito insolúvel. Eles são, mais propriamente, modos bastante diferentes de sedimentar e ‘dimensionar’ características permanentes de nosso encontro com textos de todos os tipos, seja explicitamente ou tematicamente estéticos ou não (2007, p.115).<sup>192</sup>

Propõe-se, então, um novo diagrama, que leva em conta não apenas o conjunto da obra de arte como *coisas sem nome*, forma e conteúdo, mas igualmente a obra inserida no contexto das observações colaterais. Em outros termos, em seus possíveis contextos, propondo uma conjunção entre uma *espiral estético-semiótica* com uma hermenêutica da obra de arte.

Segue um diagrama que mostra no centro o diagrama da obra de arte (*Diagrama 16: Estilo na interseção entre coisas sem nome, forma e conteúdo*), no qual o estilo está no centro da interseção dos três componentes constitutivos da obra de arte (*coisas sem nome*, forma e conteúdo), envolto em três círculos de contextos possíveis. O primeiro círculo enceta as possíveis correlações de preceitos artísticos, valores e ideais artísticos, e juízos estéticos, que por sua vez, são condicionados por ideais estéticos e hábitos de sentir estéticos; este é o círculo

---

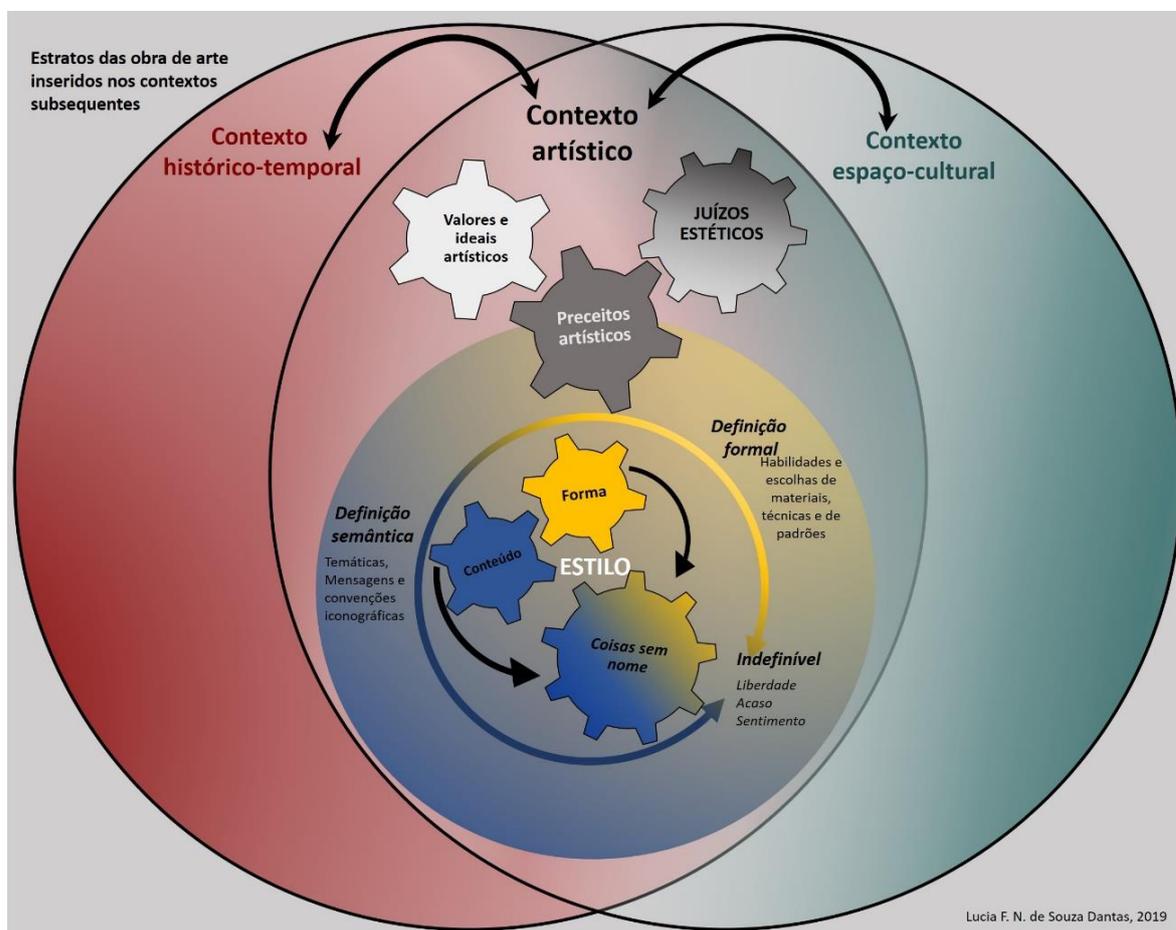
<sup>191</sup> Tradução nossa.

<sup>192</sup> Tradução nossa.

do ‘contexto artístico’, na medida em que estas são as premissas da *poiesis* e da fruição da obra de arte em si mesma. O ‘contexto artístico’ está na interseção dos outros dois contextos.

Em sobreposições de parte deste primeiro círculo contextual, em que observações colaterais, associadas à repertórios e premissas direcionam a fruição e consequentemente, a interpretação da arte em si mesma, é possível distinguir mais dois círculos contextuais, associados à possíveis análises hermenêuticas, a saber: o ‘contexto histórico-temporal’ (e.g.: século XVII) e o ‘contexto espaço-temporal’ (e.g.: China). O ‘contexto histórico temporal’ agrega observações colaterais associadas a fatos e elementos da época em que a obra de arte teria sido produzida, e também adiciona filtros inevitáveis da época do observador da obra, logo, compreende uma confluência entre épocas distintas, e pontos de vistas diferentes, uma vez que o espectador pode não ser do mesmo tempo histórico do artista. E por fim, o ‘contexto espaço-cultural’, diz respeito a elementos circunscritos a características específicas da cultura ou civilização a que pertenceu o artista, e que consequentemente a obra inscreve. Todavia, assim como nos outros contextos, no ato de fruição da obra, o espectador adita, em sua análise, elementos associados à sua própria cultura, que poderá ser diferente da cultura da qual a obra é oriunda.

**Diagrama 19: Estratos das obras de arte inseridos nos contextos**



Sendo assim, diagrama proposto mostra que é possível conciliar o movimento de gradações de estilos (tanto na direção do individual ao plural, como vice e versa), uma vez que é possível fazer círculos hermenêuticos girarem, associando os possíveis contextos artístico, históricos-temporais, e espaço-cultural, com a unicidade e singularidade que a obra de arte inscreve no mundo.

#### ***4.3.3. Da polissemia da arte à multiplicidade da interpretação da obra de arte***

Não obstante, por fim, ressalte-se que ainda é preciso igualmente analisar onde a obra de arte se localiza no jogo semiótico entre o objeto, que determina o signo da arte, que por sua vez gerará interpretantes subsequentes. Dentre estes interpretantes, o interpretante emocional exerce um poder importante na experiência estética, na medida em interpreta o signo por meio de sentimentos, e na obra de arte este é um elemento fundamental de acesso ao seu significado, como Peirce descreve:

Ora, o problema de qual é o ‘significado’ de um conceito intelectual só pode ser resolvido pelo estudo dos interpretantes, ou pelos próprios efeitos significativos dos signos. Nós entendemos que eles compõem três classes gerais com algumas subdivisões importantes. O primeiro efeito significativo próprio de um signo é um sentimento produzido por ele. Há quase sempre um sentimento que passamos a interpretar enquanto evidência de que compreendemos o efeito apropriado do signo, embora o fundamento de verdade seja frequentemente muito pequeno. Esse ‘interpretante emocional’, como eu o chamo, pode significar muito mais do que esse sentimento de reconhecimento; e, em alguns casos, é o único efeito significativo que o signo produz. Assim, o desempenho de uma peça de um concerto de música é um signo. Ela transmite e pretende transmitir as ideias musicais do compositor; mas estes geralmente consistem meramente em uma série de sentimentos. Se um signo produz qualquer efeito significativo adicional, ele o fará através da mediação do interpretante emocional, e esse efeito adicional sempre envolverá um esforço. Eu o chamo de interpretante energético, o esforço pode ser muscular, como no caso do comando para abaixar os braços; mas é muito mais comumente um esforço sobre o Mundo Interior, um esforço mental. Nunca pode ser o significado de um conceito intelectual, já que é um único ato, [enquanto] tal conceito é de natureza geral. Mas que tipo adicional de efeito pode haver? (CP 5.475 [1898]).

A obra é um objeto singular ou múltiplo, e como anteriormente citado, Peirce alerta que “O objeto de um signo, embora singular, pode ser múltiplo, e pode até ser infinitamente assim.” (EP2, p.408 [1907]). Não obstante, Peirce diga que eventualmente poderia haver o fim da semiose, no que ele denomina como interpretante final, isto é: “[...] um terceiro tipo de

interpretante, que denomino por interpretante final, porque é o que *seria finalmente* decidido como sendo a interpretação verdadeira, se as considerações sobre o assunto avançassem de tal modo, que se pudesse chegar a uma opinião definitiva.” (CP 8.184 [s.d.], grifos do autor). Salienta-se, porém, que se a interpretação da obra de arte é múltipla, a *espiral estético-semiótica* não pode ter um interpretante final, pois ela é sempre passível de ser reativada. E é uma espiral porque tem um movimento sempre ascendente e circular envolta de seu objeto, que é uma obra de arte.

No entanto, embora a *espiral estético-semiótica* não tenha um interpretante final - e por isso se diz que é uma semiose ilimitada - por ser uma espiral, necessita de um eixo central, que justamente é o ponto de apoio por onde a espiral gira. É neste ponto de apoio que o objeto-obra-de-arte está. E no núcleo dela está o estilo, que é a interseção entre a forma, o conteúdo e as *coisas sem nome* que toda obra de arte, para ser obra de arte, carrega. Logo, a crítica da arte se estabelece como um signo inserida na semiose ilimitada, ancorada no entendimento de verdade provisória, e analisada pela sua capacidade de ser aberta e aceita por uma comunidade.

Ainda, uma vez que a cada semiose, a obra de arte opera como um novo signo, que, por isso, será um signo provisório, daquele objeto dinâmico, dado que ela é, não apenas polissêmica, mas gera uma semiose não só ilimitada, mas múltipla. Na medida em que a *espiral estético-semiótica* da arte age em rede com outras espirais, que partem do mesmo objeto, mas que constroem outros signos e interpretantes, oriundos de diferentes premissas estético-artísticas, a saber: os preceitos artísticos e os juízos estéticos, que juntos constroem hábitos de sentir e crenças estéticas que delimitam os estilos artísticos. Por isso, a semiose da arte é sempre aberta à polissemia, à multiplicidade e é ilimitada.

Assim sendo, não se pode deixar de admitir que a obra de arte também opera como signo, enquanto objeto de interpretação, toda obra de arte se constitui como um signo, tendo assim um caráter de mediação de terceiridade. E na medida em que toda obra de arte é mediação, e se materializa como signo, e se constitui como signo/interpretante, para outros signos, e assim sucessivamente. Logo, se toda a obra de arte é também signo, e está na categoria de terceiridade, é pela fruição que o signo da arte está presente na experiência estética, sobretudo, em seus elementos de qualisignos, ou, de signos de primeiridade. Pois como Peirce explica, os signos são:

Para que sevem os signos, de qualquer forma? Eles devem comunicar ideias, não é mesmo? Mesmo os signos imaginários chamados pensamentos transmitem ideias da mente de ontem para a mente de amanhã na qual o dia de ontem cresceu. Claro, então, essas ‘ideias’ não seriam elas mesmas ‘pensamentos’ ou signos imaginários. São alguma potencialidade, alguma

forma, que pode ser incorporada em signos externos ou internos. Mas por que essa ideia-potencialidade deveria ser vertida de um vaso a outro incessantemente? É um mero exercício do *spieltrieb* [instinto de jogo lúdico] do espírito do mundo, - mera diversão. Ideias, sem dúvida, realmente crescem neste processo? (EP2, p.388 [1906], grifo do autor).

E o signo, enquanto mediação pode desencadear uma cadeia de signos e interpretantes e objetos, e assim sucessivamente, constituindo uma semiose ilimitada, na medida em que a multiplicidade da interpretação, e que portanto, não explui interpretantes diferentes, e por isso, indica que não se pode chegar a um interpretante final. Sendo assim, a arte atua ao mesmo tempo, tanto como objeto, quanto como signo, por isso a semiose da arte é do tipo *estética*, pois o principal objeto de seu principal signo é ela mesma, a própria obra de arte, como discorre Mammì:

A obra de arte é uma coisa, mas também um signo; seus elementos constitutivos, como os de todos os objetos reais, são potencialmente infinitos, e todos podem se tornar significativos para uma cultura que atribua valor a ela. [...] seus diferentes aspectos podem se carregar de sentido, ou perder sentido, à medida que a comunidade e seu público, no decorrer do tempo, atribuem a eles um valor. Não é, no entanto, uma atribuição arbitrária. Toda obra é uma tentativa de solução de problemas ao mesmo tempo técnicos, culturais e sociais. Se for bem-sucedida, ela se torna por sua vez um problema, ou seja, por sua configuração original, obriga a reavaliar sob novas bases as relações entre técnica, cultura e ideologia que a geraram. Esse rearranjo cultural, provocado pela obra, gera por sua vez novos significados nela. O valor estético não é dado *a priori*, mas é gerado conseqüentemente no diálogo cerrado entre a produção da obra e sua avaliação crítica. (2003, p.10, grifo do autor).

Ademais, se a obra de arte é signo e objeto ao mesmo tempo, não está condicionada a um elemento externo que atua como objeto e alteridade, ela é, enquanto abertura para a primeiridade pura, sempre possibilidade. Sendo assim, o processo da semiose estética da arte é uma abertura para infinitas possibilidades, por isso o signo da arte é sempre polissêmico. Como discorre Ibrì:

Desenha-se para a arte um universo de possibilidades de sentido, uma polissemia que estará no âmago mesmo de sua natureza. Muito se poderia dizer sobre isso, mas a bem da economia que o espaço deste ensaio impõe, restringir-me-ei a considerar que na semiótica de Peirce encontramos um tipo de signo que se presta, por sua definição, a esta polissemia da arte, a saber, o ícone. Ao contrário do enfoque de algumas teorias estéticas, não quero aqui realçar os ícones pelo seu poder de analogia ou de trazer as qualidades do objeto por semelhança, mas pelo seu potencial de significação independente da existência de seu objeto, pelo seu caráter de fazer nascer de dentro de si o objeto, e assim se constituir em auto-representação. Neste sentido, toda a arte

é primordialmente icônica, mesmo aquelas que são eminentemente verbais como a literatura e a poesia, mercê da ontologia de seu objeto, totalmente destituído de alteridade com respeito ao signo. (2011, p.217).

Justamente onde a linguagem lógica descansa, é onde uma espiral semiótica, cujo motor que gira a engrenagem é o elemento sensível, associado às *coisas sem nome* contidas em toda e qualquer obra de arte, num incessante jogo entre objeto e signo. E por isso, o que move o diálogo entre signos e interpretantes e objetos, não são mais apenas os raciocínios lógicos dedutivos ou indutivos, mas é a pura abdução, associada ao seu caráter de espontaneidade e pura possibilidade que as obras de arte dão a ver através das qualidades de sentimento das *coisas sem nome* contidas nelas. Por isso o ícone, é sem dúvida, uma importante chave da semiótica da arte, como explicou Ibri. Ademais, uma passagem de Peirce sobre o que é um ícone evidencia mais ainda a intrínseca correlação entre arte e ícone, ensina Peirce que:

Um *ícone* é um *representamen* cuja qualidade representativa ó uma sua primeiridade como primeiro. Ou seja, a qualidade que ele tem *qua* coisa o torna apto a ser um *representamen*. [...] Um signo por primeiridade é uma imagem de seu objeto e, em termos mais estritos. só pode *ser* uma *ideia*, pois deve produzir uma ideia interpretante, e um objeto externo excita uma ideia através de uma reação sobre o cérebro. contudo, em termos mais estritos ainda, mesmo uma ideia, exceto no sentido de uma possibilidade, ou primeiridade, não pode ser um ícone. *Uma* simples possibilidade é um ícone puramente por força de sua qualidade, e seu objeto só pode ser uma primeiridade. [...] Qualquer imagem material, como uma pintura, é *grandemente* convencional em seu modo de representação, porém em si mesma, sem legenda ou rótulo pode ser denominada *hipoícone*. (CP 2.276 [1903], grifos do autor e nossos).

E Peirce continua explicando a abrangência dos ícones, e particularmente do que ele chama de *hipoícone*:

Os hipoícones, *grosso modo*, podem ser divididos de acordo com o modo de primeiridade de que participem. Os que participam das qualidades simples, ou primeira primeiridade, são *imagens*; os que representam as relações, principalmente as diádicas, ou as que são assim consideradas, das partes de uma coisa através de relações análogas-em suas próprias partes, são *diagramas*; os que representam o caráter representativo de um *representamen* através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa, são *metáforas*. (CP 2.277 [1903], grifos do autor e nossos).

Esta explicação de Peirce mostra que as obras de arte, com destaque às artes visuais, são construções icônicas, que ora agem como diagramas, ora, operam como metáforas visuais. E

este é um aspecto importante para se entender o peso fundamental das *coisas sem nome* nas obras de arte, como discorre Ibri:

Havia afirmado que as coisas sem nome requerem, para que sejam *ditas*, estruturas sígnicas logicamente desconstruídas, como o são, exemplarmente, as metáforas. Antes, delas, coisas sem nome, precisamos nos aproximar para contemplá-las no hiato do tempo do puro *presente* enquanto presente. Depois, somente depois, enfrentaremos o desafio de dizê-las - este desafio é o de todo genuíno *artista*. (2016a, p.166, grifos do autor).

E é justamente na natureza icônica onde as *coisas sem nome* operam abrindo a *espiral estético-semiótica* rumo às ilimitadas possibilidades interpretativas da arte, pois são as *coisas sem nome* que permitem que a obra de arte *comunique* fora da rede lógica, e é exatamente na desconstrução ou na subversão da rede lógica, onde o sensível e o emocional entram por meio da experiência estética, e desencadeiam a natureza polissêmica da arte. Nesta esteira, Ibri discorre que:

Parece que, como consequência, se quisermos dizer algo sobre aquilo que não obedece a leis, devemos utilizar uma linguagem também desconstruída de regras, não apenas por quebra parcial de sintaxe, mas, principalmente, por ruptura semântica, realçando nas palavras aquilo que não mais mobiliza imediatamente a razão, mas nossa capacidade de síntese no plano da sensibilidade. (2011, p 214).

Em outro artigo, Ibri explica que:

Não podemos nos aproximar das *coisas sem nome* pela linguagem mediadora, totalmente estruturada na lógica do conceito. [...] Para elas - as coisas sem nome - toda linguagem baseada nos conceitos é *injusta*, na medida em que a elas se refere por meio de nomes que genuinamente não lhes pertencem, ou tentam deles se aproximar por uma combinatória de nomes na ilusão de uma proximidade maior. O fracasso desta empreitada da linguagem é de ordem lógica: *o geral não pode representar o singular na sua singularidade*. A linguagem lógica é convidada a se calar, e outras formas semióticas devem ser convocadas para este encontro com o que repudia o conceito. (2016a, p.162, grifos do autor).

Ibri discorre sobre a relação entre linguagem metafórica e polissemia na arte, diz ele que:

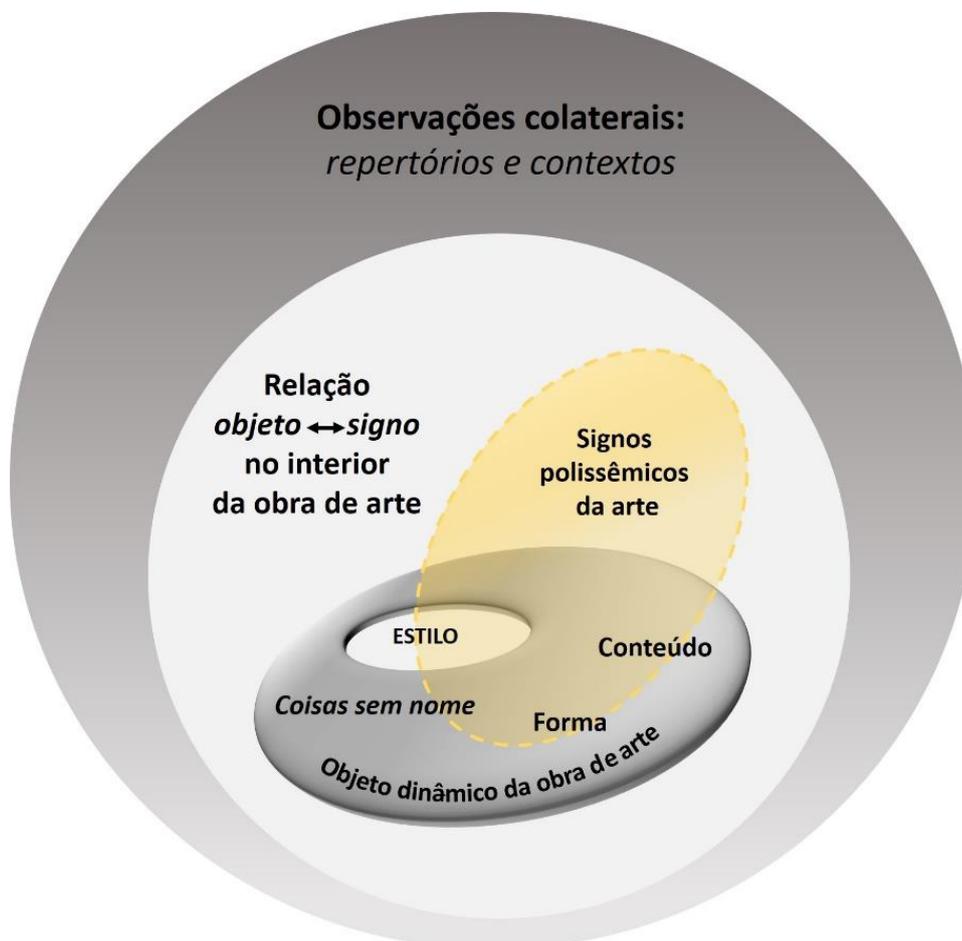
A poesia é, possivelmente, mais aguda como desconstrutora da linguagem lógica. Seu jogo de metáforas, seu apelo ao som das palavras, seu poder mais incisivo de tocar a imediatez das qualidades de sentimento e, da vagueza delas, extrair o predicado maior da natureza mesma da Arte, a saber, sua *polissemia*. No jogo dos muitos sentidos, a poesia se faz no ambiente de primeiridade que tece as coisas sem nome, delas se aproximando como se intencionasse com

elas celebrar o partilhamento de uma mesma origem. (2016a, p.167, grifos do autor).

Como explica o pintor francês Maurice Dennis (1870-1943), é preciso: “Lembrar-se que um quadro – antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores numa determinada ordem.” (DENNIS, 1890. In: CHIPP, 1996, p.90). Esta passagem adverte que não é apenas a arte dita abstrata ou aquela que reivindica efemeridade ou imaterialidade que é objeto de si mesma. Toda e qualquer obra de arte, digna deste nome, enquanto signo, tem como seu principal objeto um objeto referente interno, em maior ou menor grau. Mesmo que uma obra de arte possa se referir a outros signos e outros interpretantes, e, portanto, possam ser, em parte, determinadas por outros *objetos externos* a ela, numa especial estético- semiótica, conectada em rede com outras espirais, o seu centro nuclear estético-artístico será sempre o referente de si mesma.

Nesta esteira, propõe-se um diagrama que representa as relações objeto-signo no interior de uma obra de arte. Segue o diagrama da relação objeto-signo no interior da obra de arte envolto no círculo hermenêutico da arte:

**Diagrama 20: Relação objeto-signo no interior da obra de arte**



O diagrama acima mostra que o objeto dinâmico abarca as *coisas sem nome*, forma e conteúdo, e na interseção dele está o estilo da obra. Se o objeto da própria obra determina o signo, pois o objeto da obra de arte é interno, o signo da obra é sempre múltiplo, na medida em que em que a arte contém os elementos de primeiridade que são as *coisas sem nome*, por isso a arte é polissêmica, e permite muitas interpretações paralelas não excludentes.

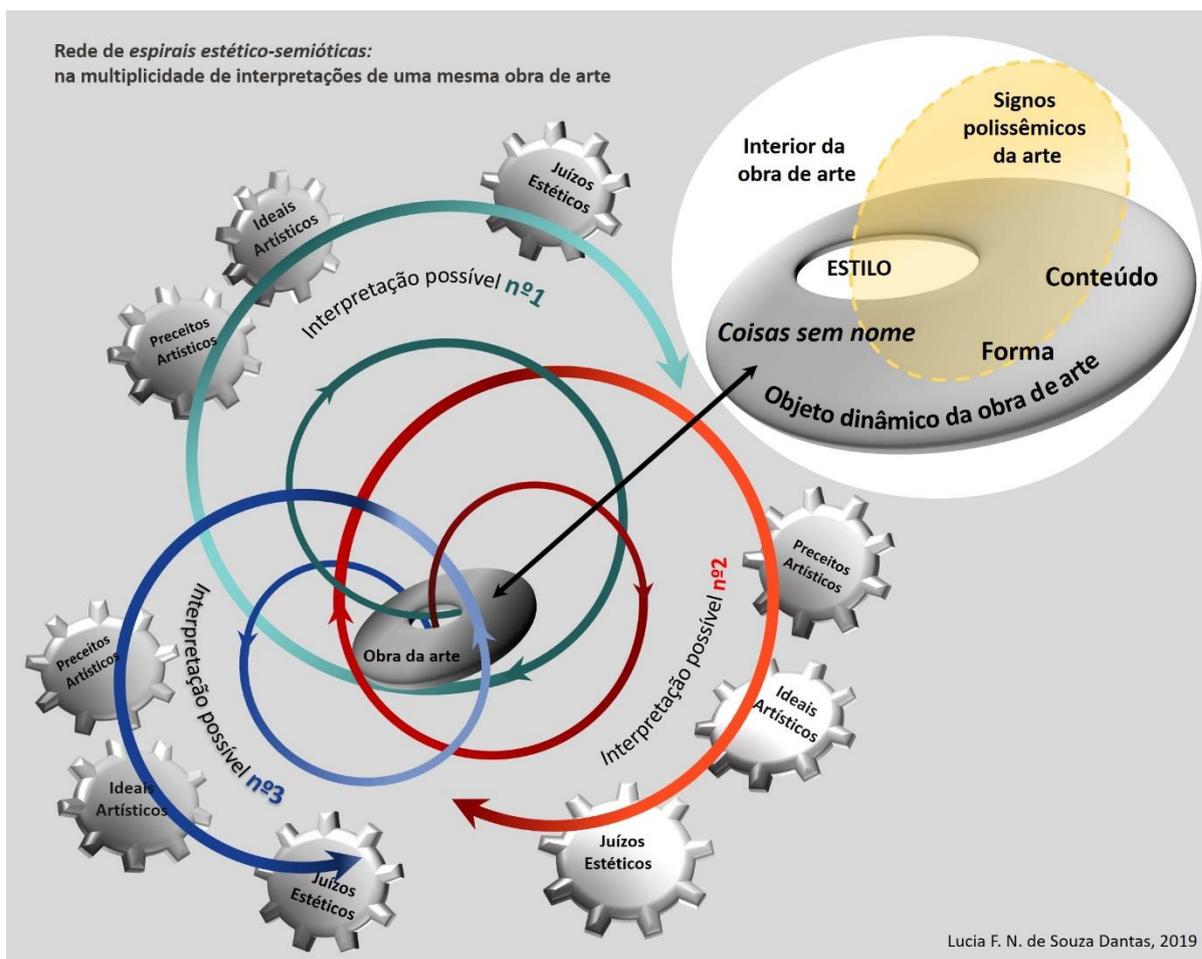
Contudo, é importante ressaltar, que na medida em que a obra é um objeto dinâmico, que por sua vez gera um objeto imediato, que é aquele que determina um signo, mas que não é a integralidade do dinâmico, logo, o signo da arte, aquele que está em semiose, nunca abarcará a integralidade dos possíveis conteúdos, formas, e sobretudo, das *coisas sem nome* inscritas na obra de arte. Conclui-se igualmente que o próprio estilo de uma obra de arte não pode ser totalmente envolvido num signo, ele seria o conjunto de muitos signos, e uma parte dele não poderá ser abarcada por nenhum signo, uma vez que o estilo inclui das *coisas sem nome* contidas na obra de arte. Ainda, destaca-se que em volta da obra de arte, que gera uma *espiral estético-semiótica*, é possível pensar nas observações colaterais que interferem na semiose. Elas são constituídas pelos repertórios do observador, e no caso da obra de arte, destaca-se igualmente os contextos da obra de arte, possibilitando assim, a interseção entre semiose e hermêutica da arte.

Por outro lado, aventamos que a polissemia da arte não decorre da multiplicidade do objeto, mas da capacidade do objeto de determinar múltiplos e não excludentes signos. Que por sua vez, por não serem excludentes, não geram um único interpretante, também por isso é que na semiose estética não há interpretante final. Justamente porque o objeto do signo da arte é ela mesma, se o objeto da arte é interno, pois, a arte, enquanto signo sempre diz dela mesma, não há fato de alteridade que diga a palavra final quanto à ‘verdade’, que supostamente a obra inscreveria enquanto mensagem a ser interpretada.

Apresenta-se, portanto, um último diagrama, que representa a *rede de espirais estético-semióticas* de uma única obra de arte, tendo em vista a natureza polissêmica da arte, que gera a multiplicidade da interpretação, em semiose ilimitada.

Cada linha de cor vermelha, azul ou verde representa uma possível espiral, que enceta uma semiose, que terá um processo e uma direção única e autônoma com relação as outras espirais. Nenhuma espiral exclui a outra, e todas partem do mesmo objeto dinâmico, mas abarcam outros critérios de relevância, guiados por outros juízos estéticos, oriundos de uma experiência estética, igualmente única. A imagem mostra apenas três linhas, mas são potencialmente infinitas. Segue o diagrama:

Diagrama 21: Rede de espirais estético-semióticas



O que diferencia uma espiral de outra espiral de uma mesma obra, podem ser os ideais artísticos e juízos estéticos diferentes de cada um dos possíveis agentes receptivos da arte, na medida em que observações colaterais, juízos estéticos e hábitos de sentir estético-artísticos influenciam na percepção da obra. Mas, por outro lado, um dos principais fatores que operam na multiplicidade da interpretação é justamente o caráter polissêmico do signo da arte. Portanto, um mesmo observador, em um momento diferente, sob o fluir de uma nova experiência estética, poderá entrar numa nova *espiral estético-semiótica* determinada por um mesmo objeto-dinâmico-obra-de-arte, mas que gera outros objetos imediatos, signos e interpretantes.

Em outras palavras, a cada vez que se recebe uma obra de arte, é possível *sentir* diferente, *olhar* diferente, e ter outras observações colaterais, e portanto, observar outros contextos, e correlacioná-los com outros repertórios, diante disto, é possível mediar outros signos e interpretantes, do sempre mesmo objeto-dinâmico-obra-de-arte. Esta é a abertura da arte para mundos possíveis, sempre renovados, sempre inéditos, uma experiência estética nunca é igual a anterior.

## CONCLUSÃO

Sem que tenhamos quaisquer pretensões de esgotar as múltiplas e ricas problemáticas resultantes das interações entre os conceitos basilares do nosso trabalho, podemos concluir o que segue. Em primeiro lugar, nossa pesquisa propôs que a *experiência estético-artística* está alicerçada em três vetores correspondentes à cada uma das categorias universais peircianas, a saber: contemplação, que é experiência estética pura de primeiridade; *poíesis*, que atua como segundidade, no embate com a alteridade da obra de arte na qualidade de coisa no mundo e, por fim, a fruição enquanto reconhecimento e cognição da obra de arte, manifesta mediante a ubiquidade das três categorias, por meio da mediação sígnica de terceiridade. Nessa esteira, na hipótese que a obra de arte compreende ao mesmo tempo as *coisas sem nome*, forma e conteúdo, conseqüentemente, ela inclui as possibilidades ilimitadas da primeiridade, com a mediação comunicativa da terceiridade, externalizadas na particularidade individual de existencialização da segundidade.

Em outras palavras, nossa hipótese, portanto, é que a obra de arte é definível enquanto conjugação entre conteúdo, forma e *coisas sem nome*, em face do amalgamento entre as três categorias - tal como Peirce as define - no *continuum* da *experiência estético-artística* tri vetorial. Este amalgamento é, por sua vez, propiciado pelo jogo de devaneio [*play of musement*], ínsito ao movimento pendular entre *poíesis* e fruição, ambas permeadas pela contemplação.

Ainda, propõe-se que as *coisas sem nome*, contidas nas obras de arte, operam enquanto chaves do elemento sensível-estético da semiose na *espiral estético-semiótica* da arte, que em intersecção com a forma e o conteúdo, constituem o todo estruturante de uma obra de arte. Este encontro gera o estilo da obra, esteio de uma síntese norteadora de *critérios de relevância* da interpretação da obra de arte, permitindo a associação de uma análise baseada numa *experiência estético-artística* em três vetores (contemplação, *poíesis* e fruição). E o estilo pode atuar como esteio da semiose estética da arte, justamente por que a obra de arte, enquanto eixo da espiral, é objeto dinâmico da semiose.

Vale ressaltar que o estilo que opera como esteio do eixo da espiral da arte, é o estilo exclusivamente da obra de arte em si mesma, como um indivíduo singular (primeiridade) de um particular apontável (segundidade). O estilo de um conjunto de obras similares, que poderia ser denominado como o estilo de um artista-autor, constitui um estilo de gênero, e não de espécie. Portanto, não diz respeito ao indivíduo 'obra de arte'. Logo, não pode ser visto como o esteio do eixo da *espiral estético-semiótica* da arte, pois ele não é único, nem é singular, é um conjunto de singulares (obras).

Em vista disso, salienta-se que na interpretação da obra de arte, o único indivíduo da semiose é a obra. Esta distinção é de fundamental importância para delimitar que uma semiose da arte não é do artista, enquanto o autor da obra, é apenas da obra, enquanto objeto. Por isso, uma obra sem autoria conhecida, ou oriunda da produção de um coletivo de artistas, ainda assim, enceta e inscreve um estilo próprio – aquele que está na intersecção entre as *coisas sem nome*, forma e conteúdo, do que foi realizado como produto externalizado -, é este o estilo que opera como o esteio do eixo da *espiral estético-semiótica*.

O estilo pessoal do artista que aparece como repetição em inúmeras obras de um mesmo autor, que trataria e evidenciaria a trajetória estilística de um artista, pode constar no processo interpretativo de uma obra de arte enquanto observação colateral. Assim como também os dados biográficos do autor ou relatos de intenção do artista, tudo isto opera como objeto passíveis de observações colaterais, em conjunto com outros dados disponíveis, como o contexto artístico e cultural, a proveniência da obra, e a rede de outras poéticas relacionadas ao estilo da obra, colaborando para a associação entre semiose e hermenêutica da arte.

Por outro lado, uma obra de arte opera, ao mesmo tempo, como objeto dinâmico e como signo. Tanto enquanto objeto, como enquanto signo, a obra de arte carrega premissas associadas aos preceitos artísticos, aos ideais artísticos, conexos a juízos estéticos, que operam como hábitos de sentir, guiando as condutas dos artistas, que indicam suas escolhas e a conformação dos estilos, na externalização em obras de arte, dos hábitos e crenças estéticas de artistas. São estas mesmas premissas que guiam as condutas dos espectadores, que também operam a partir de hábitos de sentir estéticos, condicionando seus juízos estéticos.

A partir de uma leitura referenciada na filosofia peirciana, nossa argumentação acerca da natureza dos juízos estéticos e dos sentimentos estéticos propôs algumas hipóteses: se por um lado, o juízo estético pode operar com juízo perceptivo, que enquanto estético, age como estímulo à inferência abdutiva. Por outro lado, o juízo estético, proferido de forma assertiva e categórica, pode também se caracterizar como reconhecimento de hábito estabelecido, neste caso, de um hábito de sentir. Em suma, o juízo estético seria um juízo perceptivo estético, que ora, opera em livre associação abdutiva, ora, age associado a hábitos de sentir estéticos pré-estabelecidos, apenas confirmando ou negando a aderência da obra de arte presente a um hábito de sentir, ou até mesmo de uma crença estética do espectador.

No que diz respeito ao que seria um sentimento estético, sob uma ótica peirciana, igualmente é possível pensar dois movimentos distintos de entendê-los: se por um lado, o sentimento estético pode estar associado a uma abdução estética, que opera como um conjunto de qualidades de sentimento estéticas, no interior de um juízo perceptivo estético. Por outro

lado, um sentimento estético pode ser também associado a um hábito de sentir estético, logo, a sentença, ‘o desenho é belo’, enquanto um predicado do desenho, seria, então, o reconhecimento de um conjunto de qualidades de sentimento identificáveis a um hábito de sentir estético.

Ademais, os hábitos de sentir e as crenças estéticas operam, tanto no juízo, como no sentimento estético, como guias de conduta e como premissas para *critérios de relevância*, associados aos ideais artísticos e estéticos, que por sua vez determinam e são determinados por preceitos artísticos. Contudo, hábitos de sentir, numa ótica pragmática, podem ser quebrados, e de fato, o são, no que tange à *práxis* artística. Mas para que a quebra de hábitos de sentir estético-artísticos aconteça, a *experiência estético-artística*, em seus três vetores, precisa ocorrer, pois, na medida em que o elemento sensível impulsiona o motor estético da engrenagem da semiose é que o jogo de devaneio [*play of musement*] imaginativo pode fomentar a imbricação entre *poíesis* e fruição, subsidiadas pela contemplação, tanto no processo de produção da arte, como no processo de recepção da arte.

A relação de aderência entre hábitos de sentir estético-artísticos de espectadores e hábitos de sentir estético-artísticos inscritos nas obras de arte, pode gerar três movimentos distintos no interior da recepção e interpretação de uma obra de arte. Em primeiro lugar, pode haver uma aderência entre hábitos de sentir do espectador e da obra de arte, permitindo uma experiência estética em três vetores, que envolve contemplação, *poíesis* e fruição. Neste caso, há um movimento de empatia e afecção estética, onde ocorrem comunhão e deleite, no jogo pendular de conaturalidade entre arte e espectador, em que o espectador se torna o artista momentâneo, e se apropria da obra como sua, rumo à abertura para múltiplas interpretações, numa *espiral estético-semiótica* ilimitada, de polissemia da arte.

Há, contudo, uma segunda possibilidade de diálogo entre hábitos de sentir estético-artísticos do espectador e da obra. Mesmo que não haja propriamente uma aderência plena e um recolhimento de familiaridade entre o receptor e a obra, ainda assim, poderá haver um movimento de afecção e empatia, por meio de uma atração energética. Neste caso, a recepção não se dá por meio do sentimento e de comunhão na contemplação, mas pelo *páthos* emotivo, gerado pelo maravilhamento paradoxal do estranhamento atrativo. Neste caso, a *experiência estético-artística* é um pouco diferente, pois sentimento e emoção se entrelaçam, tanto na contemplação, como na *poíesis*, como na fruição, gerando a catarse estética. Mas, para tanto, o espectador precisa estar efetivamente predisposto a agir em direção à quebra de hábitos de sentir e à abdução. Aventamos que este segundo tipo de *experiência estético-artística* opera uma fusão entre o estético e o patético, entre sensibilidade e emocionalidade.

O terceiro movimento de relação entre os hábitos estéticos do espectador e da obra pode ser simplesmente de estranhamento e repulsa, em que, ao não haver aderência entre hábitos e fatos artísticos, há, por parte do espectador, um movimento de negação e de fechamento ao hábito de sentir estético novo ou diferente, proposto pela obra. Pois se o espectador não estiver aberto às possíveis mudanças de hábitos de sentir que a obra enceta, ou, simplesmente, não estiver predisposto à uma *experiência estético-artística*, seja ela, de comunhão de sentimentos, ou de imbricação entre sentimento e atração por *páthos* e maravilhamento, não haverá o elemento estético necessário para impulsionar o motor de uma *espiral estético-semiótica*.

Em síntese, a *espiral estético-semiótica* tem como eixo a obra de arte, que age ao mesmo tempo como objeto dinâmico e como signo, na qual o estilo opera como seu esteio, na interseção entre *coisas sem nome*, forma e conteúdo.

Três fatores agem como fios condutores da *espiral estético-semiótica*: em primeiro lugar, estão os preceitos artísticos e os ideais artísticos, que funcionam como premissas para a elaboração da própria obra, e estão presentes na espiral da semiose, pois aparecem inscritos na obra realizada. Por isso, os preceitos e ideais agem como signos que determinam um interpretante, e podem estar associados ou não a contextos circunscrito à obra ou ao espectador, e a elementos de observação colateral, delineando uma possível rede hermenêutica da obra de arte. Em segundo lugar, estão os juízos estéticos, condicionadores e indicadores da direção a ser trilhada pela *experiência estético-artística*, pois eles se movem na passagem da contemplação à *poíesis* e à fruição, indicando os caminhos de interpretação possíveis. Em terceiro lugar, seria lícito concluir que a *espiral estético-semiótica* apenas pode efetivamente ocorrer quando esta espiral estiver amalgamada com *experiências estético-artísticas* tríplice-vetoriais.

É neste contexto em que as *coisas sem nome* (contidas em todas as obras de arte) operam como a chave que abre o elemento sensível que faz o motor da engrenagem estética da semiose da arte andar. Pois é nesta engrenagem, de natureza estética, percorrida pelos três vetores da *experiência estético-artística* em intersecção, que ocorre o jogo pendular entre *poíesis* e fruição, entre artista e espectador, permeado pela contemplação. E este jogo também só é possível porque a obra de arte, ao ser ao mesmo tempo objeto dinâmico e signo polissêmico, assegura que a semiose seja ilimitada, e que possa operar em uma rede com outras espirais, rumo às múltiplas interpretações de uma mesma obra de arte.

## REFERÊNCIAS

### Das obras consultadas e citadas

#### Obras de Peirce:

PEIRCE, Charles Sanders. (1931-35 e 1958) *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931-35 e 1958. 8 vols. Eletronic Edition. [citado CP, seguido pelo número do volume e número do parágrafo]

\_\_\_\_\_. (1998) *The essential Peirce 2: selected philosophical writings*. The Peirce Edition Project (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1998. V. 2 [citado EP2, seguido do número do volume e do número da página].

\_\_\_\_\_. *Semiotic and significs: the correspondence between Charles S. Peirce and Victoria Lady Welby*. Charles Hardwick (Ed.). Bloomington: Indiana University Press, 1977. [citado SS, seguido do número da página].

*Salvo indicação no corpo do texto (em nota de rodapé), as traduções dos trechos de Peirce citados são nossas com o cotejo com as traduções abaixo:*

#### Traduções das obras de Peirce em português:

PEIRCE, Charles Sanders. (1980) *Escritos Colididos*. Tradução de Armando Mora D'Oliveira, Sergio Pomerang Blum. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural. (Os Pensadores)

\_\_\_\_\_. (1903/1985) Ideais de Conduta. Tradução e introdução de Ivo Assad Ibri. In: *Trans/Form/Ação*, 8, pp.79-95, 1985, São Paulo.

\_\_\_\_\_. (1990) *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 2. ed. São Paulo: Perceptiva.

\_\_\_\_\_. (1908/2003) Um Argumento Negligenciado para a Realidade de Deus Tradução e Apresentação de Cassiano Terra Rodrigues. In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, São Paulo, v. 4, n. 1, pp. 98-133, jan.-jun. 2003.

\_\_\_\_\_. (1903/2017) SOUZA DANTAS, Lucia Ferraz Nogueira de. Telepatia e percepção. In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, [S.l.], v. 18, n. 2, pp. 344-375, fev. 2018. ISSN 2316-5278. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/cognitiofilosofia/article/view/35754/24679>>. Acesso em: 10 ago. 2019. doi:<https://doi.org/10.23925/2316-5278.2017v18i2p344-375>.

#### Obras sobre Peirce, Pragmatismo e Semiótica:

ALMEIDA, Rodrigo Vieira de. (2016) *O conceito de imortalidade do homem na filosofia de Charles Sanders Peirce*. 2016. 264 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2018) O papel do jogo estético do devaneio no 'Argumento negligenciado para a realidade de Deus' de Charles S. Peirce. In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, [S.l.], v. 18, n. 2, pp. 173-186, fev. 2018.

Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cognitiofilosofia/article/view/35743>>. Acesso em: 04 set. 2019. doi: <https://doi.org/10.23925/2316-5278.2017v18i2p173-186>.

BARREMA, Sara. (2015) *La belleza en Charles S. Peirce: origen y alcance de sus ideas estéticas*, Eunsa, Pamplona.

BRITO JUNIOR, Antonio Barros de. (2010) Arte e abdução na obra teórica de Umberto Eco. In: *CASA - Cadernos de Semiótica Aplicada*, Unesp - Araraquara, São Paulo. Vol.8 n.1, agosto de 2010.

DEWEY, John. (1934/1980) *Art as experience*. 1<sup>th</sup> Perigee Printing (23rd impression), New York: Perigee Books.

\_\_\_\_\_. (1934/2012) *Arte como experiência*. Trad. de Vera Ribeiro. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes.

GARCIA, André Luiz Ming Garcia. (2017) A Leitura a partir da fenomenologia e semiótica de C. S. Peirce. In: *Leitura: Teoria & Prática*, Campinas, São Paulo, v.35, n.70, pp.133-145, 2017.

GARCÍA, Flavio. (2011) Aspectos semiológicos do texto e fruição estética. In: *Letras em Revista*, Teresina, v. 02, n. 02, jul. /dez. 2011.

GHIZZI, E. B. (2016a) Sobre a polissemia icônica e a objetividade na arte: contribuições advindas da pesquisa em arte e da filosofia da arte. In: *Cognitio-Estudos: revista eletrônica de filosofia*, [S.l.], v. 13, n. 2, pp. 160-172, dez. 2016. ISSN 1809-8428. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cognitio/article/view/31199>>. Acesso em: 12 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. (2016b) Desafios para o reconhecimento da prática como investigação na pesquisa em artes visuais In: SOUZA, P. C. A.; GHIZZI, E. B.; CAMARGO, I. A (Orgs.) *O olhar em formação: processos de criação e princípios epistemológicos das Artes Visuais*. Curitiba: CRV, 2016, pp. 97-114. Disponível em: <https://www.editoracrv.com.br/produtos/detalhes/31975-o-olhar-em-formacao-br-processos-de-criacao-e-principios-epistemologicos-das-artes-visuais>. Acesso em 11 ago. 2019.

HAUSMAN, Carl R. (2006) Peirce's Semeiotic Applied to Perception. The Role of Dynamic Objects and Percepts in Perceptual Interpretation. *Cognitio: Revista de Filosofia*, São Paulo, v. 7, n. 2, pp. 231-246, jul. /dez. (Os trechos citados foram traduzidos por Henry John Mallett, com modificações nossas).

\_\_\_\_\_. (2012) Aesthetic Cores: A Proposal for Objectivity in Art Suggested by Charles Peirce's Dynamic Object In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, São Paulo, v.13, n. 2, pp.257-269, jul/dez. 2012. (Os trechos citados foram traduzidos por Henry John Mallett, com modificações nossas).

IBRI, Ivo Assad. (1992) *Kósmos Noétos: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Perspectiva / Hólon. (Coleção Estudos; v. 130).

\_\_\_\_\_. (2000a) Sobre a Incerteza. In: *Trans/Form/Ação (São Paulo)*, v.23, pp.97-104, 2000.

\_\_\_\_\_. (2000b) As consequências de consequências práticas no pragmatismo de Peirce. In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, São Paulo, v.01, pp. 30-37, 2000.

\_\_\_\_\_. (2002a) Considerações sobre o Estatuto da Ética no Pragmatismo de Charles S. Peirce. In: *Síntese* (Belo Horizonte), Belo Horizonte, v. 29, n.93, pp. 117-123, 2002.

\_\_\_\_\_. (2002b) A Vital Importância da Primeiridade na Filosofia de Peirce In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, Dão Paulo, nº3, nov.2002, pp.46-52.

\_\_\_\_\_. (2003) Tópicos para uma Poética da Alteridade. In: *Ordem e Vertigem - Anais do Centro Cultural do Banco do Brasil*, São Paulo, v. 02, pp. 07-12, 2003.

\_\_\_\_\_. (2004) Semiótica e pragmatismo: interfaces teóricas - Semiótica e Pragmatismo: Interfaces Teóricas. In: *Cognitio*, São Paulo, v. 5, n.2, pp. 168-179, 2004.

\_\_\_\_\_. (2006a) The Heuristic Exclusivity of Abduction in Peirce's Philosophy. In: *Semiotics and Philosophy in Charles Sanders Peirce*. Chapter 6. Rossella Fabbrichesi leo and Susanna Marietti. (eds.) Newcastle: Cambrigde Scglars Press, 2006. (Os trechos citados foram traduzidos pelo autor)

\_\_\_\_\_. (2006b) Pragmatismo e Realismo: a Semiótica como Transgressão da Linguagem. In: *Cognitio: Revista de Filosofia* (PUCSP), v. 7, pp. 247-260, 2006.

\_\_\_\_\_. (2008) O significado de primeiridade em Schelling, Schopenhauer e Peirce. In: *Cognitio*, São Paulo, v. 9, n. 2, pp. 223-234, jul. /dez.

\_\_\_\_\_. (2009) Reflections on a Poetic Ground in Peirce's Philosophy. In: *Transactions of The Charles S. Peirce Society*, Vol. 45, No. 3, pp.273-307, 2009.

\_\_\_\_\_. (2010a) Peircean Seeds for a Philosophy of Art. Louisville, 2010. In: Haworth, K, Hogue J., Sbrocchi, L. G. (editors) - *Semiotics "The Semiotics of Space"* – Legas Publishers, New York, 2010; pp. 1-16.

\_\_\_\_\_. (2010b) Fins vitais e alteridade prática: sobre ciências aplicadas na filosofia de Peirce. In: *Filosofia da Mente, Ciência Cognitiva e o pós-humano: para onde vamos*. São Paulo, Ed. FiloCzar, 2015; pp.29-38.

\_\_\_\_\_. (2011) Sementes Peircianas para uma Filosofia da Arte. In: *Cognitio* (PUCSP), v. 12(2), p. 205-219. Este ensaio é a versão em português de "Peircean Seeds for a Philosophy of Art", in: *Semiotics 2010 "The Semiotics of Space"*. Haworth, K.; Hogue J.; Sbrocchi, L. G. (editors). Neve York: Legas Publishers, 2010, pp.1-16, tendo a presente publicação sido formalmente autorizada pelos editores.

\_\_\_\_\_. (2016a) *Desenvolviendo una semilla peirceana: el arte y las cosas sin nombre*. In: Catalina Hynes y Jaime Nubiola (eds.) Charles S. Peirce: Ciencia, filosofía y verdad. 1.ed. San Miguel de Tucumám: La Montegudo, 2016. pp.169-181. (Os trechos citados foram traduzidos pelo autor)

\_\_\_\_\_. (2016b) Linking the Aesthetic and the Normative in Peirce's Pragmaticism: A Heuristic Sketch: Charles S. Peirce Society 2016 Presidential Address. In: *Transactions of The Charles S. Peirce Society*, Vol. 52, No. 4, fall 2016. (pp.598-610) (Os trechos citados foram traduzidas pelo autor).

\_\_\_\_\_. (2017) The Double Face of Habits - Time and Timeless in Pragmatic Experience. *Rivista Di Storia Della Filosofia*, Milano, Italia, nº 3, 2017, pp. 455- 474. (Os trechos citados foram traduzidas pelo autor).

\_\_\_\_\_. (2018a) Crepúsculo da Realidade e a Ironia Melancólica do Sucesso Brilhante e Duradouro: reflexões sobre os Interpretantes Emocionais e Lógicos nos Modos peircianos de Fixação das Crenças. In: *Veritas*. Porto Alegre, v. 63, n. 3, set. - dez. 2018, pp. 921-932.

\_\_\_\_\_. (2018b) *The Semiotic Resilient Mind* – Conflictual and Agapic Relationship between Logical and Emotional Interpretants. Conferência de abertura do *The Semiotic Society of America*: 43th Annual Conference - Berea College, Berea, Kentucky, USA - October 3–7, 2018. (inédito) (Os trechos citados foram traduzidas pelo autor)

INNIS, Robert E. (2007) Dimensions of an Aesthetic Encounter: Perception, Interpretation and the Signs In: GERTZ, Sunhee Kim; et.al (Editors). In: *Semiotic Rotation: Modes of Meaning in Cultural Worlds*. Charlotte, NC: Information Age Publishing. (Chapter 7: pp.113-134).

\_\_\_\_\_. (2015) Energies of Objects: Between Dewey and Langer. In: MARIENBERG, Sabine & ENGEL, Franz (eds.), *Das Entgegenkommende Denken*. De Gruyter, pp.21-38.

LEFEBVRE, Martin. (2007) Peirce's Esthetics: A Taste for Signs in Art. In: *Transactions of The Charles Sanders Peirce Society*, v. 43, n. 2, 2007, pp. 319-344.

LOBATO, Monteiro. (1917) *A Propósito da Exposição Malfatti*. O Estado de S. Paulo, 20 dez. 1917, p.4.

Disponível em: <https://brasil.estadao.com.br/blogs/arquivo/a-proposito-da-exposicao-malfatti-por-monteiro-lobato/>. Acesso em: 13, ago. 2019.

MAYORGA, Rosa Maria. (2013) On the “Beauty of the Unbeautiful” in Peirce's Esthetics. In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, São Paulo, v.14, n.1, 2013.

PETRY, Arlete dos Santos. (2010) *O jogo como condição da autoria e da produção de conhecimento: análise e produção em linguagem hipermídia*. 2010. 292 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

QUEIROZ E SILVA, Flávio Augusto. (2017) *Razoabilidade em Charles S. Peirce: uma proposta pragmaticista para o crescimento da razão*. 2017. 348 f. Tese (Doutorado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, São Paulo, 2017.

RODRIGUES, Cassiano Terra. (2013) Apresentação: O Encantamento da Musa. In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, [S.l.], v. 4, n. 1, pp. 87-97, jan. 2013.

SALATIEL, José Renato. (2008) *Sobre o Conceito de Acaso na Filosofia de Charles S. Peirce*. 2008. 176 f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

SANTAELLA, Lucia. (1994) *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento.

\_\_\_\_\_. (2007) *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus.

\_\_\_\_\_. (2009) *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal: aplicações na hipermídia*. 3. ed. São Paulo: Iluminuras.

\_\_\_\_\_. (2010) *Semiótica aplicada*. 5. reimpr. da 1. ed. (2002). São Paulo: Cengage Learning.

SAKAGGS, Steven. (2018) The dynamic object and improvisational creative acts. In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, [S.l.], v. 19, n. 2, pp. 309-324, fev. 2019. ISSN 2316-5278. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/cognitiofilosofia/article/view/40883/27844>>. Acesso em: 9 jul. 2019. doi:<https://doi.org/10.23925/2316-5278.2018v19i2p309-324>.

ZANETTE, José Luiz. (2012) A Semiótica de Peirce e a sua Relação com a Ética do Discurso de Habermas. In: *Cognitio: Revista de Filosofia*, São Paulo, v. 13, n. 2, pp. 339-353, jul./dez. 2012.

\_\_\_\_\_. (2017) *A Filosofia de Peirce enquanto fundamento da ética do Discurso em Habermas*. São Paulo: Paulus. (Coleção ensaios Filosóficos)

### **Obras de outros autores sobre filosofia da arte e estética, história, crítica e teoria da arte:**

AGAMBEN, Giorgio. (2012) *O Homem sem conceito*. 2. ed. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo horizonte: Autêntica. (Coleção Filô/Agamben).

\_\_\_\_\_. (2015) *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antônio Guerreiro. Oliveira. 2. ed. Belo horizonte: Autêntica. (Coleção Filô/Agamben)

\_\_\_\_\_. (2017) *Gosto*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo horizonte: Autêntica. (Coleção Filô/Agamben).

ALBERTI, Leon Battista. (1435/1999) *Da Pintura*. 2. ed. Tradução de Antonio Silveira Mendonça. Campinas: Ed. Unicamp.

ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO, Maurício. (1994) *Guia de História da Arte*. Trad. M.F. Gonçalves de Azevedo. 2. ed. Lisboa: Estampa.

ARISTÓTELES (1973). *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. In: *Aristóteles*, 1ª ed. São Paulo: Ed. Abril Cultural. (Coleção *Os Pensadores*, Vol. IV).

\_\_\_\_\_. (2011) *Poética*. Tradução, textos complementares e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro. (Clássicos Edipro).

\_\_\_\_\_. (2015) *Poética*. Edição bilíngue. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34.

\_\_\_\_\_. (2018). *Sobre a arte poética*. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica.

\_\_\_\_\_. (2002) *Da Lembrança e da Rememoração*. Tradução, notas e comentários de Cláudio Veloso. In: Cadernos de História e Filosofia da Ciência, Série 3, v. 12, n. especial, janeiro a dezembro de 2002. Campinas: Centro de Lógica e Epistemologia e História da Ciência – Unicamp.

\_\_\_\_\_. (2006) *Obras Completas: Retórica*. Tradução de Manuel Alexandre Junior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do nascimento Pena, 3ª ed. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da moeda.

\_\_\_\_\_. (2009) *Física I–II*. Prefácio, tradução e comentários de Lucas Angioni. Campinas: Ed. Unicamp.

\_\_\_\_\_. (2010) *Sobre A Alma*. Tradução de Ana Maria Lóio e Revisão Científica de Tomás Calvo Martinez. Lisboa: Centro De Filosofia Da Universidade De Lisboa - Imprensa Nacional-Casa Da Moeda, 2010.

\_\_\_\_\_. (2012) *Do sentido e do sensível*. Tradução do grego para o português de Edson Bini In: *Parva Naturalia*. São Paulo: Edipro.

BARILLI, Renato. (1982/1995) *Ciência da cultura e fenomenologia dos estilos*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa.

BARRETT, Terry. (2014) *A crítica de arte: como entender o contemporâneo*. Tradução de Alexandre Salvaterra. 3.ed. Porto Alegre: AMGH.

BAUDELAIRE, Charles. (1998) *Escritos sobre arte*. Organização e Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário.

BERENSON, Bernard. (1947/2010). *Estética e História*. Tradução de. Janete Meiches. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.

BLUNT, Anthony. (1940/ 2001) *Teoria artística na Itália 1450-1600*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac & Naify.

BOURRIAUD, Nicolas. (1998/2009) *Estética Relacional*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes.

BRANDÃO, Junito de Souza. (1985) *Teatro Grego: Tragédia e Comédia*. 3. ed. Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_. (1988) *Mitologia Grega*. Vol. I. 4. ed. Petrópolis: Vozes.

BURKE, Edmund. (1757/2013) *Uma investigação filisófica sobre a origem de nossas ideias so sublime e do belo*. 2. ed. Tradução de Enid Abreu. Campinas: Ed. da Unicamp.

CARCHIA, Gianni e D'ANGELO, Paolo (direção). (1999) *Dicionário de Estética*, Tradução Abilio Queirós e José Correia Serra, Lisboa: Edições 70.

CARAMELLA, Elaine. (2014) O sistema das artes como pedágio para legitimação do valor artístico: a esfera da legitimação cultural. In: CARAMELLA, Elaine; ARANTES, Priscila; REGIS, Sonia (Org.) *Arte: história, crítica e curadoria*. São Paulo: Educ, 2014.

CAUQUELIN, Anne. (2005) *Teorias da Arte*. Trad. de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins.

CHILVERS, Ian. (2001) *Dicionário Oxford de Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CENNINI, Cennino. (2002) *O livro de arte de Cennino Cennini*. Transcrição dos manuscritos, tradução e comentários de João Epifânio Regis LIMA. Tese (doutorado. Filosofia) 2002 pp.545. Universidade de São Paulo – USP.

CHIPP, H.B. (1996) *Teorias da Arte Moderna*. Tradução de Waltensir Dutra ...*et al.* 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. (Coleção a)

COLI, Jorge. (1983) *O que é arte*. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. (2012) A obra ausente in: SAMAIN, Etienne (org.). (2012) *Como pensar as imagens*. Campinas: Ed. da Unicamp.

DA VINCI, Leonardo. (2000) *Os Escritos de Leonardo da Vinci Sobre a Arte da Pintura*. Tradução de Eduardo Carreira. Brasília: UNB.

\_\_\_\_\_. (2007) *Os apontamentos de Leonardo da Vinci*. Organizado por H. Anna Suh. Tradução de Manuel Cordeiro et al. Lisboa: Centrallivros Lda.

DANTO, Arthur, C. (1964/2012) *O mundo da arte* In: DUARTE, Rodrigo (org.) *O belo autônomo*. 2. ed. revista e ampliada. Belo Horizonte: Autêntica/ Crisálida, pp. 317-334.

\_\_\_\_\_. (2014) *What art is?* New York: Yale University Press.

\_\_\_\_\_. (2015) *O Abuso da Beleza*. Trad. Pedro Sussekind. São Paulo: WMF Martins Fontes.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (1990/2013a) *Diante da Imagem - Questão colocada aos fins da história da arte*. Tradução de Paulo Neves. 1. ed. São Paulo: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. (2002/2013b) *A imagem sobrevivente: História da Arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. (1957/1975) In: BATTCKOCK, Gregory. (org.) (1975) *A nova Arte*. Tradução de Cecília Prada e Verde Campo Toledo. 2.ed. São Paulo: Perceptiva, pp.71-74.

ECO, Umberto. (1968/2003) *Obra Aberta*. Tradução de Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (1968/2008) *A definição da Arte*. Trad. de Jose Mendes Ferreira. 2ª ed. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_. (1979/2012) *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. de Atílio Cancian. 2. ed. São Paulo: Perceptiva.

\_\_\_\_\_. (1987/2000) *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Tradução de Antônio Guerreiro, 2ª ed. Lisboa: Editorial Presença.

ECO, Umberto. (org.) (2004) *Uma história da beleza*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2004.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. (2002) *A arte depois das vanguardas*. Campinas: Unicamp.

FAGUNDES Jr., Carlos Eduardo Uchôa. (1996) *O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade*. São Paulo: Ed. 34.

FILÓSTRATO, o Velho (2012) *Amores e outras imagens*. Tradução de Rosangela S. de Souza Amato. São Paulo: Hedra (Coleção Bienal) [Título original: *Eikones*]

FILÓSTRATO. (1992) *Vida de Apolonio de Tiana*. Traducción, Introducción y notas de Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Editorial Gredos.

PHILOSTRATUS. (1912) *The life of Apollonius of Tyana*. Vol. II. Translated by F. C. Conybeare. Loeb Classical Library, Massachusetts: Harvard Press. Disponível em: <https://ryanfb.github.io/loebolus-data/L017N.pdf>. Acesso em 9 abril, 2019.

FOCILLON, Henri. (1943/2001) *A Vida das formas*. Trad. Ruy Oliveira. 1. ed. Lisboa: 70.

FONSECA, Valesca Scarlat Carvalho. (2016) *Eikós e a Representação da verossimilhança: o espaço ficcional em textos gregos antigos*. Dissertação (Mestrado) Brasília, 2016.

FONTANIER, Jean-Michel. (2007) *Vocabulário Latino da Filosofia – de Cícero a Heidegger*. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes.

GADAMER, Hans-Georg. (1974/1985) *A atualidade do belo: a arte como jogo e símbolo*. Tradução de Celeste Aida Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

\_\_\_\_\_. (1986/1999) *Verdade e Método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 3 ed. Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_. (2009) *A Ideia do Bem Entre Platão e Aristóteles*. Trad. de Tito Lívio Cruz Romão. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (2010) *Hermenêutica da Obra de Arte*. Seleção e tradução de Marco Antonio Casanova. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes.

HAUSER, Arnold. (1958/1988) *Teorias da Arte*. Tradução de F.E.G. Quintanilha. 2. ed. Lisboa: Presença,

HEGEL, G.W.F. (1835/2001) *Cursos de estética I*. 2. ed. revista. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_. (1835/2000) *Cursos de estética II*. Trad. de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle, São Paulo: Edusp.

GOBRY, Ivan. (2007) *Vocabulário Grego de Filosofia*. Trad. de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes.

GOMBRICH, E.H. (1990) *Norma e Forma*. Trad. Luiz Vieira. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (1977/2007) *Arte e Ilusão – um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (1979/2012) *Gombrich Essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Richard. Woodfield (org.) trad. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman.

GRANET, Danièle; LAMOUR, Catherine. (2014) *Grandes e Pequenos Segredos do Mundo da Arte*. Tradução de Procópio Abreu. Rio de Janeiro: Tinta Negra.

HARPER, Douglas. (2001-2019) *Online Etymology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/>. Acessos em maio e junho, 2019. © 2001-2019 Douglas Harper.

HUCHET, Stéphanie. (org.) (2012) *Fragments de uma Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp.

HUME, David. (1757/1992) *Do Padrão do Gosto* (Ensaio morais, políticos e literários). Tradução de João Paulo Gomes Monteiro e Armando Mora D'Oliveira In: BERKELEY e HUME. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, pp.261 -271. (Os Pensadores)

KANDINSKY, Wassily. (1910-12/1990) *Do Espiritual na Arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes.

KANT, Emmanuel. (1790/2002) *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

\_\_\_\_\_. (1790/2016) *Crítica da Faculdade de julgar*. Trad. Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes.

KIRCHOF, Edgar Roberto. (2003) *Estética e Semiótica: de Baumgarten e Kant à Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPURS.

KLEE, Paul. (2001) *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. (dir.) (2004a) *A pintura: textos essenciais – Vol. 1: O mito da pintura*. Coord. da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. (2004b) *A pintura: textos essenciais – Vol. 2: A teologia da imagem e o estatuto da pintura*. Coord. da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. (2004c) *A pintura: textos essenciais – Vol. 4: O Belo*. Coord. da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. (2004d) *A pintura: textos essenciais* –Vol. 5: Da imitação à expressão. Coord. da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34.

\_\_\_\_\_. (2013a) *A pintura: textos essenciais* – Vol. 11: As escolas e o problema do estilo. Coord. da tradução de Magnólia Costa, São Paulo: 34.

\_\_\_\_\_. (2013b) *A pintura: textos essenciais* Vol.12. O artista, a formação e a questão social. Coordenação da tradução de Magnólia Costa, São Paulo: 34.

\_\_\_\_\_. (2014a) *A pintura: textos essenciais* – Vol. 13: O atelier do pintor. Coord. da tradução de Magnólia Costa, São Paulo: 34.

\_\_\_\_\_. (2014b) *A pintura: textos essenciais* – Vol. 14: Vanguardas e rupturas. Coord. da tradução de Magnólia Costa, São Paulo: 34.

LONGINO. (séc. I/1996) *Do Sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo: Martins Fontes.

LONGINO, Dionísio. (séc.I/2013) *Do Sublime*. Tradução do grego de Marta Isabel de Oliveira Várzeas. Coimbra: Universidade de Coimbra/ Annablume.

LONGHI, Roberto. (1951/2012) *Caravaggio*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac&Naify.

MAMMÌ, Lorenzo. (2003) Apresentação In: ARGAN, G. C. *História da arte italiana* – Vol.1. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_. (2012) Prefácio. In: LONGHI, Roberto. (1951/2012) *Caravaggio*. Trad. de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac&Naify.

MONCADA, Miguel Cabral. (2006) *Peritagem e identificação de obras de arte*. Porto: Civilização Editora, 2006.

MORAIS, Frederico. (1998) *Arte é o que eu e você chamamos arte: 801 definições sobre arte e o sistema da arte*. Rio de Janeiro/São Paulo: Record.

NUNES, Benedito. (2005) *Introdução à filosofia da arte*. São Paulo: Ática.

OBERG, Maria Silvia Pires. (2007) *Informação e significação: a fruição literária em questão*. 211 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Artes) –Universidade de São Paulo São Paulo, 2007.

PANOFSKY, Ewin. (1920/1981) The Concept of Artistic Volition [*Kunstwollen*] Translated by Kenneth J. Northcott and Joel Snyder. In *Critical Inquiry*, Chicago: University of Chicago, Autumn, 1981, pp.17-33.

\_\_\_\_\_. (1955/2009) *Significado das Artes visuais*. 3. ed. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva.

PAREYSON, Luigi. (1966/2009) *Problemi Dell'Estética I. Teoria* – a cura di Marco Ravera, Milano: Mursia Editore, 2009.

\_\_\_\_\_. (1966/1989) *Os problemas da estética*. 2. ed. Trad. de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_. (1974/2000) *Il Verisimile Nella Poética Di Aristotele*. In: \_\_\_\_\_. *Problemi dell'estética II. Storia*. a cura de Marco Ravera. Milano: Mursia Editore.

\_\_\_\_\_. (1966/1988) *Conversaciones de estética*. Traducción de Zósimo Gonzáles, Madrid: Visor.

\_\_\_\_\_. (2000) *Problemi dell'estética II. Storia*. A cura de Marco Ravera. Milano: Mursia Editore, 2000. (Centro Studi Filosofico – Religiosi Luigi Pareyson, Opere Complete - Vol. 11.)

PELLEGRIN, Pierre. (2010) *Vocabulário de Aristóteles*, Trad. de Cláudia Berliner. São Paulo: Ed. Martins Fontes.

PETERS, F.E. (1977) *Termos filosóficos gregos - um léxico histórico*. Trad. de Beatriz Rodriguez Barbosa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian.

PEVSLER, Nikolaus. (2005) *Academias de Arte: passado e presente*. Trad. de Vera Maria Pereira. Coord. De Sergio Miceli. São Paulo: Cia das Letras.

PLATÃO. (1945) *Fedro* In: *Diálogos: Mênon, Banquete, Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro/ Porto Alegre: Ed. Globo, 1945.

\_\_\_\_\_. (1980) Hípias Maior - do Belo in: *Diálogos*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA.

\_\_\_\_\_. (1991) Sofista In: *Diálogos / Platão*; Conteúdo: O Banquete — Fédon — Sofista — Político. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores)

\_\_\_\_\_. (2007) *Íon*. In: *Sobre a inspiração poética (Íon) e sobre a mentira (Hípias Menor)*. Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM Pocket.

\_\_\_\_\_. (2012) *A república de Platão*. Tradução de J. Guinsburg (org). 1. ed. de 2006, 2. reimpressão. São Paulo: Perspectiva.

\_\_\_\_\_. (2017) *Górgias*. Tradução. Carlos Alberto Nunes. Ed digital: Membros do grupo de discussão Acrópolis (Filosofia). Disponível em: <http://br.egroups.com/group/acropolis/>. Acesso em 17/08/2017.

PLÍNIO, o Velho. (1995/1996) *Naturalis História - Referência I*. (1995/1996) Seleção e tradução de Antônio da Silveira Mendonça. *Revista de História da Arte e Arqueologia*. Unicamp, Campinas, SP, n.2, art. 23, 1995/1996, pp. 317-330.

PLINY, The Elder. (1952) *Natural History IX*. English Translanton by H. Rackham. Cambridge: Harvard Unversity Press. (Loeb Classics)

PLOTINO. (2003) *Acerca Da Beleza Inteligível (Enéada V, 8 [31])*. Introdução, tradução e notas de Luciana Gabriela E. C. Soares in: *Kriterion*, Belo Horizonte, nº 107, Jun./2003, pp.110-135.

POULOT, Dominique. (2005/2013) *Museu e Museologia*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte: Autêntica.

RAMOS, Alexandre Dias. (org.) (2010) *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk.

RIEGL, Alois. (1903/2014) *O culto moderno dos monumentos*. Sua essência e sua origem. Tradução Werner Rothschild Davidsohn. São Paulo: Perspectiva.

RIMOLI, Ariane Porto Costa. (2016) Arte Enativa: a experiência de um diálogo entre Peirce e Lacan in: *Cognitio-Estudos*. vol. 13, nº. 2, julho-dezembro, 2016, pp.212-223.

\_\_\_\_\_. (2017) A ubiquidade do Teatro: um diálogo entre Peirce e Brecht. In: ARAÚJO, Arthur... et al. (Org.). *Pragmatismo, Filosofia da mente e filosofia da neurociência*. São Paulo: ANPOF. 460p. – (Coleção XVII Encontro ANPOF) (pp.125-140).

SÁ RABELLO, Lucia (2014). *Ars Poetica de Horácio – O Texto Original* In: *ORGANON – Revista do Instituto de Letras da UFRGS*. V.29, n. 56.

SCHELLING, F.W.J. (2001) *Filosofia da arte*. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_. (2011). *Sobre a relação das Artes Plásticas com a natureza*. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. Belo Horizonte: UFMG.

SCHMITT, Arbogast. (2010) Mímesis em Aristóteles e os comentários da *Poética* no Renascimento: das mudanças do pensamento sobre a imitação da natureza no começo dos tempos modernos. In: COSTA LIMA, Luiz. (org.). (2010) *Mímesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ. (pp.137-189)

SCHOPENHAUER, Arthur. (1818/2005) *O mundo como vontade e como representação*. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: UNESP.

SOUZA DANTAS, Lucia F. N. de (2013) *Reflexões sobre a arte contemporânea à luz da Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson*. 153p. Dissertação. (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de São Bento – São Paulo.

\_\_\_\_\_. (2015) Téchne e Inspiração na prática artística: interfaces entre o “Ion” de Platão e o “Ato Criativo” de Duchamp. In: *Anais [da] Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP: edição internacional: processo criativo: 15 a 19 e setembro*. São Paulo: Instituto de Arte. (pp. 911 a 925).

\_\_\_\_\_. (2016) Pensando o qualisigno na cor: a experiência estética da cor como fator determinante na análise da escultura da Grécia Antiga à luz da filosofia de Charles S. Peirce. In: *Cognitio – estudos*, São Paulo, Vol. 13, nº2, julho-dezembro, pp.238-255. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/cognitio/article/view/31201>>. Acesso em: 07 set. 2019.

\_\_\_\_\_. (2017) Primeiridade, estético e artístico: diálogo entre Peirce e Dewey acerca da experiência estética In: ARAÚJO, Arthur... et al. (Org.). *Pragmatismo, Filosofia da mente e filosofia da neurociência*. São Paulo: ANPOF. 460p. – (Coleção XVII Encontro ANPOF) (pp.141-157).

SOUZA DANTAS, Lucia F. N. de; GHIZZI, Eluiza B. (2018) Experiência Estética e Continuidade na Obra de Arte: A Pintura de Lucian Freud à Luz do “Hiato no Tempo” e das “Coisas sem Nome” de Ivo Ibri. In: GHIZZI, Eluiza Bortolotto *et al.* (org.). *Sementes de pragmatismo na contemporaneidade: homenagem a Ivo Assad Ibri*. São Paulo: FiloCzar (pp.119- 132).

TALON-HUCHET, Carole. (2008) *A estética*. Tradução de António Maia da Rocha. Lisboa: Texto & Grafia.

TAVARES, Monica. (2003) Fundamentos Estéticos da Arte abertos à recepção. In: *ARS* (São Paulo), vol. 1, no. 2. Dez. 2003.

THAW, Eugene Victor. (2004) Foreword. In: SPENCER, Ronald D. (ed.) *The Expert versus the Object: judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

THOMPSON, Don. (2012) *O tubarão de 12 milhões de dólares: a curiosa economia da arte contemporânea*. Tradução de Denise Bottmann. Ed. BEI Comunicação.

THORNTON, Sarah (2009) *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Tradução de Alexandre Martins. Rio de Janeiro: Agir.

TRIGO, Luciano. (2009) *A grande feira: uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

VASARI, Giorgio. (2011) *Vidas dos Artistas*- Edição de Lorenzo Torrentino, Florença,1550. Trad. de Ivone Castilho Bennedetti. São Paulo: Martins Fontes.

VENTURI, Lionello. (1936/2002) *História da crítica de arte*. Tradução de Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Ed. 70.

VERNANT, Jean Pierre. (1979/2010) O nascimento das imagens In: COSTA LIMA, Luiz. (org.). (2010) *Mimesis e a reflexão contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ.

VITRÚVIO. (2006) *Tratado de Arquitetura*. Tradução: M. Justino Maciel. São Paulo: Martins Fontes.

WARBURG, Aby. (2015) *História de fantasmas para gente grande: escritos, esboços e conferências*. Tradução de Lenin Bicudo bárbara. São Paulo: Cia das Letras.

WINCKELMANN, J. J. (1755/1975) *Reflexões sobre a arte antiga (Gedanken uber die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst)* - Estudo Introdutório de Gerd. A. Bornheim. Trad. de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento.

WÖLFFLIN, Heinrich. (1915/1996) *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradutor: João Azenha Jr., 3. ed. São Paulo: Martins Fontes.

WOLLHEIN, Richard. (2002) *A pintura como arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac&Naify.