

Otávio Guimarães Tavares

**AÇÃO E ARTIFÍCIO:
POR UM CONCEITO DE ARTE E ONTOLOGIA DA OBRA DE
ARTE A PARTIR DA PRODUÇÃO LETRADA SEISCENTISTA,
DA POESIA EXPERIMENTAL E DA ARTE DIGITAL
CONTEMPORÂNEA.**

Tese submetida ao Programa de Pós-
Graduação em Literatura da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Doutor em Literatura

Área de Concentração: Literaturas
Linha de Pesquisa: Textualidades Híbridas

Orientador: Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

Florianópolis
2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da
UFSC.

Tavares, Otávio Guimarães

Ação e artifício : por um conceito de arte e ontologia da obra de arte a partir da produção letrada seiscentista, da poesia experimental e da arte digital contemporânea. / Otávio Guimarães Tavares ; orientador, Alckmar Luiz dos Santos - Florianópolis, SC, 2015.

439 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. Programa de Pós-Graduação em Literatura.

Inclui referências

1. Literatura. 2. Teoria da literatura. 3. Filosofia da arte. 4. Produção letrada seiscentista. 5. Arte digital. I. Santos, Alckmar Luiz dos. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura. III. Título.

“AÇÃO E ARTIFÍCIO: por um conceito de arte e ontologia da obra de arte a partir da produção letrada seicentista, da poesia experimental e da arte digital contemporânea”

OTÁVIO GUIMARÃES TAVARES

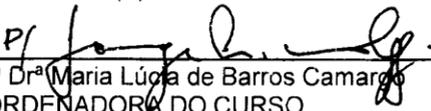
Esta tese foi julgada adequada para a obtenção do título

DOUTOR EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

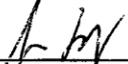


Prof^a Dr^a. Alckmar Luiz dos Santos
ORIENTADOR(A)

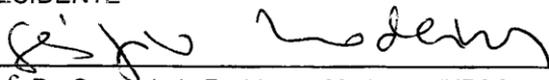


Prof^a Dr^a Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

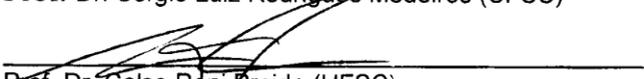
BANCA EXAMINADORA:



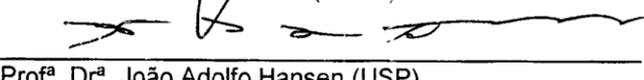
Prof^a Dr^a. Alckmar Luiz dos Santos
PRESIDENTE



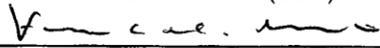
Prof. Dr. Sergio Luiz Rodrigues Medeiros (UFSC)



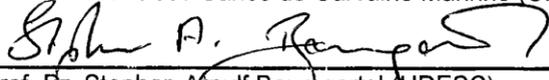
Prof. Dr. Celso René Braidá (UFSC)



Prof^a. Dr^a. João Adolfo Hansen (USP)



Prof. Dr. Francisco Carlos de Carvalho Marinho (UFMG)



Prof. Dr. Stephan Arnulf Baumgartel (UDESC)

AGRADECIMENTOS

À minha mãe Carmen por tão cedo ter me ensinado a desenhar e sempre incentivado qualquer prática artística, sempre com seus pés firmemente plantados no chão. Por ter renunciado ao seu litoral em troca de uma ilha distante, para que eu pudesse perseguir meus estudos.

A meu pai Paulo por ser um exemplo de trabalho duro e dedicado (um *workaholic*), engenheiro que tem me providenciado todos os livros que já precisei sem jamais me questionar.

À meu irmão Paulo pela amizade verdadeira, amigo do meu coração desde o momento que você veio à vida, e por ter taoisticamente me dado o mais sábio dos conselhos até hoje. Ao meu cão Sparky, vira-lata *maximus*, vagabundo e amigo inestimável que me ensinou o que é ser um animal e como é bom simplesmente sentar ao sol.

A Júlio Córdoba por ter me mostrado que o violão é um instrumento para conjunto.

A Rafa, *primito mio*, por ter me mostrado que o flamenco só existe quando *cante, toque e baile* agem juntos, que o papel da guitarra é acompanhar e dialogar com o *cante*.

À Lela, *primita*, por ter me mostrado uma visão nova (contemporânea) das artes visuais e do flamenco.

A Enrique Nuesch pela amizade, pelas boas discussões, pelos pontos de vista contrários, sempre rigorosos, e pelo exemplo de dedicação acadêmica.

A Cláudio Augusto Carvalho Moura pela atenta leitura da introdução e conclusão dessa tese, pela dica terminológica e pelos bons bate-papos acerca dos meios digitais.

A Lucas Chicon e Adriano Picoli, pela amizade e por terem, inadvertidamente, me levado a ler na tela.

A Celso R. Braidá, pela amizade, por suas aulas, que foram para mim uma constante instigação para pensar, elaborar e agir, para constantemente reelaborar e duvidar. Devo muito dessa tese às suas aulas, e por ter me ensinado a não prescrever, mas sempre tentar compreender o que é uma obra de arte.

A João Ernesto Weber por ter despertado nesse pseudo-gringo o fascínio pela literatura brasileira.

A José Roberto O'shea por tão cedo ter me mostrado que Shakespeare era para performance.

A Almir Aquino Correa pelos bons papos e por ser mais um compadre entre o antigo (no seu caso, os arcades) e o digital.

A Alckmar Luiz dos Santos, amigo e orientador presente desde meus primeiros passos na universidade, por ter me ensinado a ler e, por consequência, a escrever. Por ter me ensinado a notar os versos. Por ter me ensinado como se faz pesquisa e me dado a liberdade para que eu a fizesse, mesmo quando, em certos momentos, você discordava dela. Por ter confiado em mim todos esses anos.

À Cláudia Grijó Vilarouca, *mi cantaora, mi corazón, ¡qué arte!* Sem você, isso não seria isso e eu não seria eu. Cada dia aprendo algo com você. Sua voz, sua arte, sua argúcia intelectual, social e política, seu amor pelas coisas mínimas da vida, desde um pássaro a cantar, a uma tartaruga a descansar ao sol, você faz a vida ter cor e canto, força e alegria. Você é o mar que sempre me leva adiante com o som de sua voz.

A CAPES, pelos quatro anos de bolsa que me permitiram a dedicação exclusiva e incansável a essa tese.

A todos que disponibilizaram livros e textos online, a despeito das restrições. Sem eles, essa tese não seria o que é.

O semeador e o pregador é nome; o que semeia e o que prega é ação; e as ações são as que dão o ser ao pregador. Ter o nome de pregador, ou ser pregador de nome, não importa nada; as ações, a vida, o exemplo, as obras, são as que convertem o mundo.

Padre Antonio Vieira, *Sermão da Sexagésima* (1951, p. 12, tomo I)

não existe "ser" por trás do fazer, do atuar, do devir; "o agente" é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo
Friedrich Nietzsche, *Genealogia da Moral* (2002, p. 36, I,13).

Hanse de procurar los medios humanos como si no huviese divinos, y los divinos como si no huviese humanos. regla de gran maestro; no hay que añadir comentario.

Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de prudencia* (1996, p. 218)

Cantando espalharey por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho & arte.
Luís de Camões, *Os Lusíadas* (1572, p. 1)

Máquinas, no mundo, há milênios,
Espalham seus sons, seus portentos,
Tecem obras, fundam impérios
(Sejam eles grandes, pequenos,
Duradouros, belos ou feios).

Em tudo que aqui vai nascendo,
Se entrevê polia e engrenagem;
Chegará, mais tarde ou mais cedo,
O dia em que todo ser há-de
Ter óleo escorrendo dos dedos.
Alckmar Santos, voz e poema "Globo da Morte"
no *Palavrador* (2006)¹

¹ Também impresso no livro *Circenses* (2008).

RESUMO

Há duas teses aqui articuladas. A primeira, específica, é de que é possível aproximar a produção letrada seiscentista (Brasil colônia, Portugal e Espanha) e a arte digital contemporânea (obras como as brasileiras *Oratório*, *Palavrador Open Book 2.0* e *Liberdade*, e as portuguesas o *Amor de Clarice* e *Sintext*). A segunda tese, geral, é de que é possível formular um conceito de arte como ação e de obra de arte como artefato/artifício. Para a tese inicial, sustento que a proximidade entre a produção seiscentista e a digital está no modo de operar destes conjuntos, no sentido de que, em ambos, as obras são artefatos que têm um engenho/funcionamento elaborados e apreendidos por meio de um sistema técnico institucional – respectivamente, retórico-poética e programação em código-fonte – e que necessitam de um agir manipulatório para serem efetivadas. De modo tangencial, essa aproximação também diz respeito à produção poética do Po-Ex (grupo de poesia experimental portuguesa) e à certas produções da arte conceitual de âmbito norte-americano. O que faço é articular a noção retórica relacional performática aos conceitos seiscentistas de engenho e artifício como indicações do artístico, i.e. de que o artístico está compreendido sob a rubrica do artificial e do operatório, espelhando a própria noção seiscentista de que há uma natureza artificial do humano. A segunda parte dessa tese é uma investigação em ontologia da arte, entendendo esta como um estudo e análise de estruturas formais-conceituais, explicitando noções, pressupostos e implicações da existência e identidade acerca das nossas práticas discursivas relacionadas ao artístico. Pautado sobre as constatações da primeira parte da tese e a indicação de Vieira e Nietzsche de uma ontologia da ação em que o agir antecede e engendra ser, questiono o modelo estético que pretende capturar o artístico pela afecção sensorio-perceptiva e o modelo da arte como sentido que iguala o ser-arte a um conteúdo semântico, pautado meu questionamento nas discussões de Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, e sobretudo dos anglófonos Arthur Danto, Graham Mcfee e Noël Carroll. Destarte, articulo um conceito de arte como ação e obra de arte como artefato/artifício, a partir da análise ontológica de Roman Ingarden, da noção de artefato abstrato de Amie Thomasson, da teoria institucional da arte de George Dickie, da ontologia social de John R. Searle e de alguns pontos acerca do agir regrado na filosofia de Ludwig Wittgenstein, desenvolvendo então a

relação entre agir regrado, técnica, instituição e comunidade, pela qual é possível chegar à noção de que ser artefato e ser instituição são ambos engendrados pelo agir. É o conceito de arte como ação, consequentemente, que pode ser utilizado para fundamentar um relação entre arte e máquina, e, sobretudo, como apontando para a extrema contingência do artístico, a constante possibilidade de invenção.

PALVRAS-CHAVE: Produção letrada seiscentista; Arte digital; Ontologia; Conceito; Ação; Artefato.

ABSTRACT

There are two main hypotheses here. The first one states that it is possible to compare and articulate sixteenth century Brazilian colonial, Portuguese, and Spanish literatures and contemporary digital art (such as the Brazilian *Oratório*, *Palavrador Open Book 2.0*, and *Liberdade*, and Portuguese *Amor de Clarice* and *Sintext*). The second hypothesis states that it is possible to create a concept of art as action and of work of art as an artifact/artifice. In the first hypothesis I assert that the proximity between sixteenth century literature and digital art lies in their mode of being, in the sense that in both groups there are works which are artifacts that have an ingenuity or a way of functioning which is elaborated and apprehended by means of a technical institutional system – rhetorical-poetic and source code programming, respectively – and that need a manipulative action so as to come into effect. Such comparison may also be extended to encompass the poetic production of Po-Ex (Portuguese experimental poetry group) and some North American conceptual art. Theoretically speaking, what I herein do is to articulate certain relational performative rhetoric notions with sixteenth century concepts of ingenuity and artifice as indications for the artistic, i.e., that the artistic may be comprehended by the categories of artificial and activity, parallel to sixteenth century's notion of human's artificial nature. The second part of this dissertation is an investigation on the ontology of art, the study and analysis of formal-conceptual structures in order to clarify notions, assumptions, and implications pertaining to questions of existence and identity, based on our discourse practices on the artistic. Based on the findings of the first part of this dissertation and also Vieira and Nietzsche's indications for an ontology of action in which action/doing precedes and gives rise to being, I question both, the aesthetic conception of art, that equates the artistic with sense-perceptive affection, and the conception of art as meaning, which aims at submitting art to a semantic content. For such questionings I base myself on the discussions brought forth by the works of Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer, and, above all, on the works of Arthur Danto, Graham Mcfee, and Noël Carroll. From then forth, I begin to construct the concept of art as action and work of art as artifact/artifice primarily basing such elaboration on Roman Ingarden's ontological analyses, Amie Thomasson's concept of abstract artifact, George Dickie's institutional theory of art, John R. Searle's social ontology, and Ludwig Wittgenstein's philosophy regarding rule-

following, to develop, thus its connections among rule based actions, techniques, institutions, and communities, by which means it is possible to arrive at an understanding that artifacts and institutions are both created by action. It is thus the concept of art as action that can also be used to establish a relation between art and machines, and, above all, as indicating the extreme contingency and constant possibility of invention of art.

KEYWORDS: Sixteenth century literature; Digital art; Ontology; Concept; Action; Artifact.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 01: <i>Palavrador</i> diante do labirinto de haicais.....	33
Imagem 02: <i>Palavrador Open Book 2.0</i>	34
Imagem 03: Placa Arduino e a conexão dos sensores dentro do <i>Palavrador Open Book 2.0</i>	35
Imagem 04: Megálitos de faces cantantes no <i>Palavrador</i>	36
Imagem 05: as quatro páginas do livro de lona com seus sensores (pequenos pontos) da direita superior para a esquerda inferior: capa, elementos, ventos, estações.....	37
Imagem 06: Elementais (água, vento, terra, fogo) e cachoeira de palavras no <i>Palavrador</i>	38
Imagem 07: anagrama aritmético de Alonso de Alcalá y Herrera..	56
Imagem 08: <i>Bismillah</i> em forma de tigre.....	58
Imagem 09: <i>Psiu</i> de Augusto de Campos.....	59
Imagem 10: <i>Vandera dedicada a Don Alvaro de Azpeytia, y Sevane, el dia en que recibì el grado de Doctor en Bolona</i>	61
Imagem 11: <i>Exclamacion a la muerte de la Reyna N.S. Doña Maria Luisa de Borbon</i>	63
Imagem 12: sequência de alguns <i>frames</i> do vídeo-poema <i>Roda Lume</i>	90
Imagem 13: <i>Organismo</i> de Décio Pignatari.....	91
Imagem 14: <i>Liberdade</i> de Ronaldo Werneck.....	91
Imagem 15: três <i>frames</i> do vídeo WWW e do vídeo <i>Headline</i> do <i>Looppoesia</i>	93
Imagem 16: as <i>Amoreiras</i> na Paulista.....	94
Imagem 17: tela base do <i>Oratório</i>	95
Imagem 18: poema do <i>Oratório</i>	96
Imagem 19: Poema <i>lygia fingers</i> da série <i>Poetamenos</i> de Augusto de Campos (1999b).....	100
Imagem 20: Visão de uma parte inicial de <i>Liberdade</i>	103
Imagem 21: Terreno montanhoso e um tsuru voando em <i>Liberdade</i>	105
Imagem 22: Visão aérea de um labirinto e um rio amarelo (também é possível ver alguns pontos luminosos de memórias).....	107
Imagem 23: tela inicial do <i>Amor de Clarice</i>	114
Imagem 24: exemplo de tela com vídeo do <i>Amor de Clarice</i>	115
Imagem 25: exemplo de tela com emaranhado de palavras do <i>Amor de Clarice</i>	116

Imagem 26: obra "In relation to..." de 1973/74 a ser impresso sobre uma parede.....	117
Imagem 27: quatro exemplos diferentes do <i>One and Three Chairs</i> de Joseph Kosuth.....	118
Imagem 28: Poema "Modo de Agir" transformado em uma máquina de gerar poemas.....	126
Imagem 29: Labirinto de versos ao modo do jogo de xadrez.....	127
Imagem 30: tela principal do <i>Sintext</i>	130
Imagem 31: esquema das possibilidades permutativas dentro de permutações do <i>Sintext</i>	133
Imagem 32: Pato-coelho da edição de 23 de Outubro, 1892 da <i>Fliegende Blätter</i>	155
Imagem 33: poema de Jerónimo Tavares Mascarenhas de Távora.	227
Imagem 34: <i>Étant donnés</i> vista pelo orifício da porta.....	245
Imagem 35: as entranhas engenhosas de <i>Étant donnés</i>	246
Imagem 36: <i>Quad II</i> de Beckett.....	316
Imagem 37: excerto do esquema de movimentação dos atores de <i>Quad</i>	316
Imagem 38: <i>Stations of the Cross</i> de Barnett Newman.....	337
Imagem 39: <i>White Painting</i> de Robert Rauschenberg.....	348

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	19
PARTE 01	
UM PASSEIO PELOS EXEMPLARES: caracterização da produção letrada seiscentista e da arte digital.....	27
CAPÍTULO 00 (um ante capítulo)	
EXEMPLARES OU PROPOSTA EM DOIS CUBOS.....	29
0.1 LABIRINTO CÚBICO.....	29
0.2 PALAVRADOR.....	32
CAPÍTULO 01	
CONCEITO E CARACTERIZAÇÃO DA PRODUÇÃO LETRADA SEISCENTISTA.....	41
1.1 RETÓRICA, POÉTICA E PRODUÇÃO INSTITUCIONAL....	42
1.2 O ERRO DA VISUALIDADE E CAMINHO DO ENGENHO COMO BASE DE COMPREENSÃO.....	51
1.3 AÇÃO QUE CONSTITUI O PREGADOR.....	70
1.4 ENGENHO E ARTE / ARTE DE ENGENHO.....	72
1.4.1 Engenho.....	72
1.4.2 Artificio.....	74
1.4.3 Artificio e Natureza.....	74
1.4.4 Artificio como dramatização e o constante decifrar do <i>modus operandi</i>	83
CAPÍTULO 02	
CONCEITO E CARACTERIZAÇÃO DA ARTE DIGITAL.....	89
2.1 ALGUNS EXPERIMENTOS.....	89
2.2 VISUAL LITERÁRIO DIGITAL.....	92
2.2.1 <i>Looppoesia</i>	92
2.2.2 <i>Amoreiras</i>	93
2.2.3 <i>Oratório – encantação pelo Rio</i>	95
2.3 DOIS TIPOS DE COMPREENSÃO.....	97
2.3.1 Liberdade regras e restrições.....	102
2.4 CONSTRUTOS E CÓDIGO-FONTE COMO FAZER TÉCNICO.....	108
2.4.1 Funcionar.....	112
2.4.2 <i>Amor de Clarice</i>	113

2.5 POEMAS MÁQUINAS – CONSTRUTOS DE CONSTRUIR..	117
2.5.1 <i>Tudo pode ser dito</i> : instrução e uso.....	121
2.5.2 <i>Labyrintho al modo de el juego de el axedrez</i>	126
2.5.3 <i>Sintext</i>	129
2.5.4 <i>Sintext</i> explicado (e os outros dois).....	134
2.6 O SEISCENTOS E O DIGITAL.....	138

PARTE 02

POR UM CONCEITO DE ARTE COMO AÇÃO E OBRA DE ARTE COMO ARTEFATO.....	141
--	------------

CAPÍTULO 03

PREÂMBULOS PARA UM CONCEITO DE ARTE E OBRA DE ARTE.....	143
3.1 UM CONCEITO.....	143
3.2 O PROBLEMA DE ENTENDER ARTE COMO "BELAS-ARTES" e as pressuposições que herdamos da concepção de "belas-artes"..	148
3.3 TEORIAS FORA DO LUGAR.....	154

Capítulo 04

A DISTINÇÃO ENTRE ARTÍSTICO E ESTÉTICO.....	159
4.1 PROBLEMAS INICIAIS DA ANÁLISE ESTÉTICA DA ARTE.....	159
4.1.1 Heidegger e a identificação da estética como presa à dicotomia sujeito-objeto.....	166
4.1.2 Gadamer e a recusa da estética em prol de uma arte como acontecimento de sentido.....	168
4.2 A DISTINÇÃO ENTRE ARTÍSTICO/ESTÉTICO NA FILOSOFIA ANGLÓFONA.....	174
4.2.1 Arthur Danto e a tese da Indistinguibilidade como insuficiência do sensível para o conceito de arte.....	179
4.2.2 Graham Mcfee e o contraste artístico/estético a partir do juízo de valor.....	191
4.2.3 Noël Carroll e as implicações teóricas da distinção artístico/estético.....	207

CAPÍTULO 05

UMA RECUSA DA ANÁLISE E CONCEPÇÃO ESTÉTICAS DA ARTE.....	223
5.1 DUAS INSTÂNCIAS DE AÇÃO.....	223
5.2 A INAÇÃO ESTÉTICA.....	228

5.2.1 Incompreensão estética de conceitos e ações prescritivas e funcionamento.....	243
5.2.2 Incompreensão estética da artefactualidade (como ação e tecnologia andam juntos).....	249

CAPÍTULO 06

ROMAN INGARDEN COMO BASE PARA UMA NOÇÃO DE ARTE COMO AÇÃO E OBRA DE ARTE COMO

ARTEFATO.....	257
6.1 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS.....	257
6.2 UMA ONTOLOGIA DA OBRA DE ARTE.....	261
6.2.1 A recusa à análise estética em Ingarden.....	263
6.2.2 Heterogeneidade ontológica da obra de arte.....	266
6.2.3 A obra de arte literária.....	269
6.2.4 Construção estratificada.....	272
6.2.5 Obra de arte como entidade complexa.....	276
6.2.6 Ato de concretização.....	280
6.2.7 Distinção artístico/estético.....	284
6.2.8 Anulação estética pelo ato de concretização.....	291
6.2.9 Artefato abstrato e construto social.....	293
6.2.10 Virtual/Potencial.....	299
6.2.11 Sentido construído como indicação para ação.....	302
6.3 A PEÇA TEATRAL E O ATO PERFORMATIVO.....	305
6.3.1 Hierarquia ontológica.....	309
6.3.2 Identidade na multiplicidade.....	311
6.3.3 Linguagem e ação.....	314
6.3.4 Instruções para ação.....	316
6.3.5 Máquina infinita.....	320
6.3.6 Por um conceito forma de obra de arte.....	324

CAPÍTULO 07

SENTIDO? (para) QUE SENTIDO?: De Arthur Danto a John L. Austin e John R. Searle.....

7.1 ARTHUR DANTO.....	327
7.1.1 Uma filosofia da arte para arte contemporânea (Pop e conceitual).....	330
7.1.2 Fim da história da arte.....	331
7.1.3 Indistinguibilidade e mundo da arte como bases para uma ontologia da arte.....	333
7.1.4 Interpretação e virtualização (obras de arte e objetos reais)...	339
7.1.5 Aplicação do sentido lógico-semântico à arte.....	343

7.2 CRÍTICA À CONCEPÇÃO LÓGICO-SEMÂNTICA.....	346
7.2.1 Pressuposição do humano e da razão humana na atribuição de sentido em Danto.....	351
7.3 DIZER É FAZER: Austin e Searle.....	353
7.3.1 Arte como ato que nada "diz", mas faz.....	357
7.3.2 Um outro mundo da arte (intencional pragmático).....	363

CAPÍTULO 08

AÇÃO, ARTEFATOS E INSTITUIÇÕES.....	365
8.1 POR UMA ONTOLOGIA DA AÇÃO.....	365
8.2 TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE: Definições.....	367
8.2.1 Sistemas do mundo da arte.....	369
8.3 ARTEFATOS E ARTIFÍCIO.....	371
8.3.1 Ser artefato.....	372
8.3.2 Ser artefato-arte.....	375
8.4 INSTITUIÇÃO E AÇÃO.....	380
8.4.1 Contexto.....	382
8.4.2 Regras constitutivas.....	384
8.4.3 Ação, regra, técnica e comunidade.....	391
8.5 AÇÃO, CO-AÇÃO, INTER-AÇÃO, CO-ORDENAÇÃO.....	403
8.6 AGIR INTENCIONAL.....	409
8.7 UM ADENDO ACERCA DESTA TEORIA.....	413

CONCLUSÃO – O ARTIFICIOSO AGIR HUMANO.....	415
---	------------

REFERÊNCIAS.....	417
-------------------------	------------

INTRODUÇÃO

Dios te libre, lector, de prólogos largos
Francisco de Quevedo, *El Mundo por de dentro* (2005, [digital])

Há duas metáforas frequentes no Seiscentos ibérico, a do *Teatro do Mundo* e a da *Máquina do Mundo*. Mas não diria que são somente metáforas, já que o Seiscentos é um momento de mudanças tecnológicas que incidem diretamente nos modos e meios de produção letrada, através da imprensa, da maquinaria das *tramoyas* teatrais e da técnica retórico-poética. São práticas que caminham juntas à dos tratadistas morais com suas "arte e técnica" sociais, e à implementação da *Ratio Studiorum* jesuítica como método educacional unificado para a formação de "pessoas" dentro de um regime monárquico-teológico. Trata-se de uma época em que os três principais elementos que plasmam e normalizam a figura do escritor – ou homem de letras – são a performance, os tipos móveis e o sistema retórico-poético, ou seja, o agir, a máquina e a técnica. Assim, não é de se espantar que o epíteto que condiciona as artes seja, justamente, ser engenhoso.

Ao mesmo tempo, trata-se de uma época em que a própria noção de humano é marcada pelo artificial. O humano é aquele que se destaca da natureza, é aquele que pode constantemente se construir pela ação artificiosa. Durante o Seiscentos não é somente o mundo que é visto como artifício por meio da metáfora de teatro e máquina, mas é o próprio humano que se apresenta como artificioso engenhoso, aquele que encena e constrói um papel dentro das engrenagens possíveis do *theatrum mundi*.

Nada mais interessante para nós que vivemos em uma época em que o mundo se converte efetivamente em máquina, em que os traços digitais tecnológicos permeiam cada etapa de nossas vidas e relações comunitárias, nosso agir, sentir, dizer e pensar, a ponto de a divisória entre nós e os aparatos maquínicos se atenuar cada vez mais. É nesse ambiente que o fazer artístico se mostra fazer técnico e tecnológico e, ao mesmo tempo, joga com modos e meios de operar maquínicos, alterando e engenhosamente inventando algo que nos coloca frente a frente com uma estranha natureza artificial do humano, seja por meio de complexos ambientes interativos ou máquinas produtoras de poemas. O que fica claro, como na produção seiscentista, é que os meios de produção artísticos são meios técnicos e tecnológicos.

Se é possível traçar similaridades entre a produção letrada seiscientista e a produção artística digital contemporânea, essas devem servir não como fins em si, como uma brincadeira de ligar os pontos entre dois elementos distintos, mas sim para que possamos compreender algo a partir das relações estabelecidas, algo que possivelmente não encontraríamos nos objetos individuais vistos isoladamente. Assim, compreender como operam os engenhos seiscientistas talvez seja um modo de pensar em novas estratégias para entender aquilo que recém se inventa. Ao mesmo tempo, entender aquilo que é feito hoje pode auxiliar na compreensão das produções letradas, não só nos apontando outro modo de perceber o que produzimos, mas permitindo elaborar outra maneira de questionar o fato artístico, alterando o ponto base de como o apreendemos.

Se há no Seiscentos uma convergência entre o performático teatral, a maquinaria do palco e o sistema técnico retórico-poético que os rege, diria que esta se encontra no conceito de artifício, do agir engenhoso que cria algo diante de nós. Penso ser o agir e o artifício as categorias básicas que podem permitir compreender tanto a produção letrada seiscientista quanto a produção artística contemporânea digital.

Há duas teses aqui articuladas. A primeira, específica, é de que é possível aproximar a produção letrada seiscientista e a arte digital contemporânea. A segunda, geral, é de que é possível formular um conceito instrumental de arte como ação e de obra de arte como artefato. É a partir da primeira que se constrói a segunda e, ao mesmo tempo, a segunda possibilita compreender melhor a primeira.

Para tal elaboração esta tese está dividida em duas partes.

Na **primeira**, conjugo a produção letrada seiscientista e a arte digital contemporânea. Pretendo, com isso, fornecer uma chave de leitura que permite compreender melhor a produção letrada seiscientista, e que, se compreendida bem, permitirá compreender melhor a arte digital (e vice-versa). Esta se dá pelos conceitos de ação, artifício, e engenho.

O **Capítulo 00** é um ante capítulo, que antecede a discussão propriamente dita, dedicado a colocar duas obras de arte – dois exemplares – diante do leitor para que este não fique no escuro perante os tipos de produção artística pouco comuns que são o foco desta tese. O exemplar seiscientista é o *Labirinto Cúbico* (PENHAFIEL, 1969), um poema de difícil engenho normalmente denominado de labirinto. O exemplar digital é o *Palavrador Open Book 2.0* (MARINHO et al., 2007), uma espécie de livro-máquina-coisa e ambiente-jogo.

No **Capítulo 01**, através de João Adolfo Hansen (2004, 2008) e Pedro Ruiz Pérez (2010), localizo a produção seiscentista (Brasil colônia, Portugal e Espanha) em seu contexto retórico-poético técnico institucional. A partir daí, analiso uma série de obras conhecidas como "poemas visuais", antologizadas nos trabalhos de Ana Hatherly (1983, 1995) e Rafael de Cózar (1991), entretanto, argumentando contra os respectivos autores de que seria mais adequado abordar este tipo de obra como de difícil ou extremo engenho, já que elas não representam uma quebra com relação às noções de artifício e engenho seiscentista, mas uma versão extremada deste sistema técnico retórico-poético, podendo ser compreendidas ao lado das mesmas noções composicionais de um soneto ou um romance, como pode ser notado a partir da leitura do tratado de poética *Arte Poética Española* (1759) do jesuíta Diego Garcia Rengifo. A partir daí, passo a uma análise do elemento acional – explicitado na epígrafe de Antonio Vieira ([1655] 1951) –, como também situacional e relacional, pertinentes à produção retórica e aos conceitos de engenho e artifício – em especial seu lugar como caracterização do humano – a partir de seu emprego nos textos do jesuíta Baltasar Gracián, sobretudo em seus *Oráculo manual y arte de prudencia* ([1647] 1996) e *Agudeza y Arte de Ingenio* ([1648] 2004), como uma primeira base teórica para a formulação conceitual da segunda parte desta tese.

O **Capítulo 02** é dedicado a caracterizar pontualmente a arte digital. Para tal, exponho e analiso as obras brasileiras *Oratório – encantação pelo Rio* de André Vallias (2003) e *Liberdade* do grupo multidisciplinar reunido no II Simpósio Internacional e VI Simpósio Nacional de Literatura e Informática (SANTOS; MARINHO; et al., 2014) e as portuguesas *Amor de Clarice* de Rui Torres (2005) e *Sintext* de Pedro Barbosa e J. M. Torres (1999), entre outras, como tipos de obras distintas – obra em *flash*, obra de múltiplos usuários, gerador de textos automáticos – mas que têm em comum serem artefatos tecnológicos produzidos através de um código-fonte em uma dada linguagem de programação específica. A partir daí, sustento que há dois momentos de funcionamento das obras. O primeiro, em que o código-fonte atua como uma instrução para a operação da máquina, fazendo o "mundo" ou obra aparecer na tela, e o segundo, em que o usuário deve compreender o modo de funcionar da obra para poder utilizá-la. Ambos são fundamentados em um regramento para a ação, que estabelece a obra como uma potencialidade a ser executada dentro de uma gama de possibilidades materiais. Em meio a essa discussão, ressalto que a noção defendida aqui de ter a obra como uma proposição para agir não é

exclusiva da arte digital, mas era comum tanto a algumas propostas dos anos 1950-1970, do Concretismo brasileiro e do Po-Ex português, quanto da Arte Conceitual norte-americana, havendo uma aproximação entre poesia e artes visuais, em um momento em que as artes visuais se acercavam a uma noção de linguagem, levando a uma convergência entre as duas, o que pode auxiliar a compreender uma obra de arte como uma proposição para ação.

Assim, sustento que a proximidade entre a produção seiscentista e a digital está no modo de operar destes dois conjuntos, no sentido de que ambos são elaborados e apreendidos sobre um sistema técnico institucional e podem ser compreendidos sobre a necessidade de um agir performático procedural. A partir dessa relação, estabeleço que as obras em questão são 1) produzidas através de uma técnica-instituição (um agir regrado), 2) são artefatos que têm um engenho/maquinação/funcionamento e 3) necessitam de uma ação manipulatória para serem efetivadas como arte.

Pretendo deixar claro que a proximidade entre os dois grupos de exemplares se dá por uma construção conceitual, a partir de seus respectivos contextos técnico-institucionais, sem afirmar a existência de alguma substância ou essência intrínseca a ambos, uma continuidade (teleológica) ou mesmo uma influencia entre os momentos que fundamente ou valide a produção contemporânea pela seiscentista ou a seiscentista pela contemporânea. Defendo que ambas ainda encontrem certa recusa perante o público, tidas como frutos de mau-gosto ou decadência doentia, em consequência dos conceitos de arte e obra de arte – em geral pautados em concepções iluministas e românticos – adotados por nossa sociedade, que tendem a não questionar os pressupostos que os sublinham.

A **segunda** parte dessa tese é uma investigação em ontologia da arte, entendendo esta, a partir de Celso R. Braidia (2013a), como um estudo e análise de estruturas formais-conceituais das nossas práticas discursivas acerca do artístico. Se a ontologia se pergunta "o que é isso que há", a ontologia da arte se pergunta pelo *modo de ser* do artístico e o *modo de objetivar* aquilo que pensamos e falamos acerca dele, ou seja: que conceitos, análises e modelos empregamos para dar conta do artístico, o que significam tais conceitos, e no que implicam o seu uso. Trata-se, portanto, de explicitar noções, pressupostos e implicações da existência e identidade a partir dos nossos modos de dizer e pensar o artístico. Entretanto, não se trata de somente dizer o que há atualmente, mas sim de indicar, a partir de um conceito de arte, o possível, o que pode ser, o que pode existir. A partir da explicitação do que é implícito

em nossas práticas de dizeres e pensares acerca do artístico, torna-se possível entender um conceito não como uma delimitação do que há, mas como uma indicação do que pode haver, dos modos possíveis de pensar e compreender esse fazer.

Uma ontologia da arte se perguntaria por: que tipo de coisa são as obras de arte? São elas objetos reais, experiências mentais ou tipos ideais? Se enquadram, todas, na mesma categoria de coisa? São eternas ou podem ser destruídas? Dependem de outras coisas para existir ou são autônomas? A partir de quando que uma obra existe? Danos a uma obra de arte fazem com que ela deixe de ser arte? O que define os limites do que é uma obra de arte? Elas são criadas ou descobertas? O que permite falarmos da "mesma" obra de arte? Duas coisas exatamente iguais são a mesma obra ou obras diferentes? A mesma obra pode ser acessada por pessoas no Brasil e na China? Elas são únicas ou repetíveis? Questionamentos todos implícitos em nossas práticas e dizeres, mesmo quando nos recusamos a conceituar o artístico.

O **Capítulo 03** expõe o problema conceitual da arte em seus pormenores metodológicos e introduz o questionamento de dois conceitos prevalentes da arte, o modelo estético que pretende capturar o artístico pela afecção sensório-perceptiva e o modelo da arte como sentido que iguala o ser-arte a um conteúdo semântico. Os capítulos a seguir serão tentativas de explicitar os pressupostos e implicações destes dois conceitos de arte, confrontando-os com os exemplares analisados na primeira parte desta tese, afim de poder, a partir da recusa destes, elaborar um conceito instrumental de obra de arte. Também neste capítulo abordo rapidamente o surgimento da noção de "belas-artes" durante o século XVIII como a passagem de uma concepção seiscentista da arte como técnica para um modelo de arte pautado no gosto leigo que, como sustento, será um divisor de águas, demarcando o local de origem das concepções da arte como estética e arte como conteúdo semântico.

O **Capítulo 04** e **05** podem ser compreendidos como núcleo de recusa ao modelo de análise estética da arte. No capítulo 04, marco a necessidade metodológica de descolar e distinguir o artístico do estético, como realizado na filosofia de Martin Heidegger (1991, 2002), Roman Ingarden (1973a), Hans-Georg Gadamer (2006), e dos anglófonos Arthur Danto (1981, 1986), Graham Mcfee (2011) e Noël Carroll (2003) (entre outros). Essa perspectiva metodológica está ligada em parte à abertura histórica empreendida a partir de Hegel, mas também, nos presentes autores, a uma tentativa de construir uma ontologia da obra de arte como análise direcionada ao modo de operar do fato artístico.

No **Capítulo 05**, através de Danto, Carroll e Gadamer, argumento contra a matriz kantiana e schilleriana da estética, evidenciando como uma série de seus pressupostos ainda mantidos em modelos estéticos contemporâneos – sobretudo a subjetividade extrema, o desinteresse e o distanciamento – levam a um modelo de arte que afirma a inação desta, tanto com relação à apreensão individual do usuário, quanto com relação ao mundo. Contrário a essa visão, mostro, através dos exemplares nesta tese e uma base retórica, que a arte justamente necessita de uma ação manipulatória e que a obra de arte afeta o mundo, explicitando assim a subserviência da estética ao artístico. Também demonstro como os pressupostos estéticos, de cunho natural levam tanto a ignorar o modo de operar do objeto como a uma aversão da técnica na arte.

No **Capítulo 06**, inicio a construção de um conceito de arte como ação e obra de arte como artefato a partir da análise ontológica da obra de arte empreendida pelo filósofo polonês Roman Ingarden (1973a). Para tal, importam principalmente suas noções da obra de arte como configuração (*Gebilde*) esquemática estratificada que necessita ser constituída por um ato de concretização, sua diferenciação entre coisa real, obra de arte e concretização, de uma heterogeneidade ontológica da obra de arte e, a partir das leitura de Amie Thomasson (1999), a noção de artefato abstrato. Além disso, é possível utilizar a formulação de Ingarden acerca da hierarquia ontológica da peça teatral para compreender uma hierarquia ontológica das obras de arte digitais justamente por serem obras com diversos níveis de concretização por distintos agentes, indicando caminhos para lidar com uma série de questões ontológicas da obra de arte.

No **Capítulo 07** me ocupo da tese de Arthur Danto (1964, 1981, 1986) de que é um sentido, entendido como conteúdo semântico, que funda algo como arte. Mostro como, em sua base teórica, existe uma série de convergências à filosofia de Ingarden, sendo possível utilizar das análises de Danto para fortalecer as originadas pelo filósofo polonês com o acréscimo de outros dois elementos importantes: a noção de mundo da arte e de artefato vazio. Mas se há proximidades, aponto que Danto opta por saídas diversas, sendo a principal a do conceito de sentido. Critico essa saída, localizando sua origem na concepção lógico-semântica da linguagem. A partir daí, proponho uma rearticulação desta por uma noção intencional pragmática via John L. Austin (1999) e John R. Searle (1984), i.e, da linguagem como agir.

No **Capítulo 08**, a partir das epígrafes de Antonio Vieira (1951) e Friedrich Nietzsche ([1887] 2002), afirmo uma ontologia da ação em

que o agir antecede o ser, na qual é o agir que engendra o ser-arte. Para articular tal visão, utilizo a teoria institucional da arte de George Dickie (1997) como uma conceituação de arte que funda o ser-arte pela artefactualidade e as instituições artísticas. Também lanço mão da filosofia de John R. Searle (1997, 2009) com relação à produção de fatos institucionais a partir de uma intencionalidade e reconhecimento coletivo, e de alguns elementos da filosofia de Ludwig Wittgenstein ([1953] 2009) relacionados a um agir regrado ou agir por regras, desenvolvendo então a relação entre agir regrado, técnica, instituição e comunidade, pela qual é possível chegar à noção de que ser artefato e ser instituição são ambos engendrados pelo agir. É o agir, conseqüentemente, que pode ser utilizado como relação entre arte e máquina.

Por fim, concluo no intento de apontar para a extrema contingência do artístico, a constante possibilidade de invenção que está implicada em um conceito de arte como ação. E de que, se agir engendra ser, será sempre possível nos artificializarmos, nos construirmos, independente de qualquer pretensão universal ou substancial, sendo a arte uma constante possibilidade de invenção.

PARTE 01

UM PASSEIO PELOS EXEMPLARES **caracterização da produção letrada seiscentista e da arte digital**

CAPÍTULO 00 (um ante capítulo) EXEMPLARES ou PROPOSTA EM DOIS CUBOS

Proponho dois exemplares iniciais para essa tese: um é o *Labirinto Cúbico*, o outro é o *Palavrador*, especialmente em sua versão *Palavrador Open Book 2.0*. Um é um poema seiscentista e o outro é uma obra digital contemporânea. O primeiro foi elaborado por um autor desconhecido, que utiliza pseudônimo; o outro; por uma equipe proveniente de diversas áreas. Ambos apresentam seu mote sob a forma de cubo.

0.1 LABIRINTO CÚBICO

O primeiro é o *Labirinto Cúbico* de Anastácio Ayres de Penhafiel *Ao Excelentíssimo Senhor Vasco Fernandes César de Meneses, Vice-Rei do Estado do Brasil* para a conferência de 23 de abril de 1724 da Academia Brasílica dos Esquecidos, recolhido na edição *O Movimento Academicista no Brasil 1641-1820/22* de José Aderaldo Castello (1969, p. 59-60):

LABIRINTO CÚBICO

I N U T R O Q U E C E S A R
 N I N U T R O Q U E C E S A
 U N I N U T R O Q U E C E S
 T U N I N U T R O Q U E C E
 R T U N I N U T R O Q U E C
 O R T U N I N U T R O Q U E
 Q O R T U N I N U T R O Q U
 U Q O R T U N I N U T R O Q
 E U Q O R T U N I N U T R O
 C E U Q O R T U N I N U T R
 E C E U Q O R T U N I N U T
 S E C E U Q O R T U N I N U
 A S E C E U Q O R T U N I N
 R A S E C E U Q O R T U N I

I = nvicto Vasco, César, sempre Augusto,
 N = ome é o vosso, que lido em tôda parte,
 V = ocifera, e convoca do DEUS Marte,
 T = odo o peito que é forte, e é mais robusto:
 R = égio pois: mas suspende, e não sem susto,
 Ó = Musa o pletro, e a lira põe de parte,
 Q = ue quem canta elogios com pouca arte,
 V = em a ser no encômios sempre onusto.
 E = sclarecido César, se os Romanos
 C = om louvor ao seu César não sucinto
 E = sta letra aplicaram lá em seus anos;
 S = abei, que com afeto não distinto,
 A = vós aplicam hoje os Lusitanos
 R = eduzida de amor a um labirinto.

Para muitos, até mesmo para críticos favoráveis à produção seiscentista, esse poema encomiástico, geralmente apresentado pela metade (somente o cubo)², seria um exemplo de formalismo excessivo empreendido por uma época já degenerada – perdida em promover seus jogos engenhosos – e que nada tem a ver com as grandezas de um Gregório de Matos ou um Francisco de Quevedo. Ele seria um mero exercício de formas vazias, sem propósito, sem conteúdo e sem contato

² Por exemplo, nos livros de Péricles Eugênio da Silva Ramos (1967) e Alfredo Bosi (1994).

com o mundo – um jogo pelo jogo. Entretanto, há um equívoco nesse julgamento e proponho uma hipótese do porquê.

Nesse poema, a frase latina “*in utroque Cesar*”, que significaria algo como “César tanto num quanto no outro”³, é a base para o caráter laudatório do poema, ligando Vasco Fernandes César de Meneses – Vice-Rei do Brasil e patrono da supracitada academia – pela coincidência do seu nome ao César Augusto de Roma, pondo os feitos deste ao lado dos de Júlio César. O mesmo enaltecimento endereçado a César Augusto pelos romanos, são agora dirigidos a outro César pelos “Lusitanos”. No acróstico abaixo do cubo, César é grande tanto por seus feitos militares quanto pelas letras. Nestas, não por ser bem dotado na produção de louvores, mas por ser ele patrono e protetor da Academia dos Esquecidos (o que lhe rendeu ser o mote de louvores na primeira reunião da Academia). Mas, para se compreender plenamente o fator laudatório, explícito no acróstico, é necessário tê-lo como parte do modo de operar do poema “cubo”, perceptível no último verso do acróstico que direciona o leitor ao cubo ao dizer que sua louvação está “Reduzida de amor a um labirinto”, como um condensar de tudo que foi dito.

A mesma frase “*in utroque Cesar*” é a chave para entender a multiplicidade de caminhos possíveis para trilhar o labirinto (o nome de *Cesar* “lido em toda parte”). Sempre a partir do “I” central, seja para nordeste ou para o sudoeste, o leitor pode ler a frase em direções diversas. Ao avanço de cada letra o leitor pode optar por seguir entre dois rumos, continuar reto ou virar (as letras como caminhos de um labirinto). Há sempre dois caminhos a seguir, duas possibilidades de “Cesar”, da letra em que ele se encontra para a próxima; formando uma multiplicidade de percursos, mas levando todos a César. O que no acróstico era dito – há dois Césares e ambos merecem o mesmo tipo e quantidade de louvores – no labirinto se torna efetivado pela possibilidade de ação. Não se trata mais de dizer algo, mas de agir. O poema se torna ação.

Sendo assim, a frase repetida por todo cubo é também a instrução de como ler o poema, uma espécie de rubrica ou didascália teatral. É ela que mostra o modo de operar do poema, engendrado pelo autor, e que deve ser decifrado e compreendido pelo leitor como parte do ato da leitura, mas de uma leitura que não é somente a compreensão de um dizer, mas a efetivação de um ato possível, para **apreender o sentido da obra como ação**. Ou seja, as palavras da frase “*in utroque Cesar*”, mais do que meramente significar, **indicam um sentido como**

³ Agradeço a Fernando Coelho pela tradução.

cumprimento de um ato possível, um sentido não-linguístico (i.e., um sentido de movimento dentro de um contexto). Existe um colamento absoluto entre compreender o poema e executar o poema. Nesse contexto, o poema comporta uma série de realizações possíveis da frase "*in utroque Cesar*" que somente podem ser efetivadas quando o modo de operar for compreendido e o leitor se puser a executá-los de acordo com os procedimentos codificados na obra, pois a obra, como objeto físico, não os realiza.

Afirmar esse tipo de poema como meramente lúdico ou exercício formal vazio sem conteúdo é ignorar seu caráter de construto, de um artefato que possui um modo de operar, que alinha o dizer e o agir em um poema. É ainda recair na mesma crítica neoclássica contra o Seiscentos (só que aplicando aos poemas de difícil engenho e preservando uma produção mais canônica, como a obra de Vieira, Góngora, Violante do Céu, etc.). O que existe aqui é uma codificação extrema; o poema é um construto, um artefato, que envolve **uma textualização da recepção e do modo de usar.**

O poema então é ao mesmo tempo uma exploração engenhosa da frase "*in utroque Cesar*", como modo de operar, e um poema em louvor – por ocasião festiva – àquele que garante a existência e permanência da dita academia, ou melhor, que constitui as duas coisas simultânea e inseparavelmente. É um poema com uma finalidade específica em louvar e agradar alguém – reiterando e valorizando, assim, a hierarquia de um sistema monárquico – em proveito daquele que compõem o poema, e que somente pode efetuar esse louvor exercendo o máximo de engenho possível a partir dos padrões de composição poéticos e retóricos da época.

0.2 PALAVRADOR

O *Palavrador* (MARINHO et al., 2006), produzido por um grupo interdisciplinar no 38º Festival de Inverno da UFMG em Diamantina em julho de 2006, consiste num mundo digital onde o leitor/usuário, controlando um cubo de faces (retiradas de chafarizes de Diamantina) com asas no qual se mostram as palavras *Caos* e *Eros*, pode lançar versos pelo ar, navegar e interagir com ciclones de poemas recitados (ouvindo duas leituras se cruzarem), labirintos de haicais, cascatas de textos, tornados de letras, pequenos "seres" de vida artificial que viajam pelo espaço em comportamento de bando, vídeos, entre outros materiais plásticos e sonoros. Essa obra se assemelha muito a um jogo digital – um *videogame* – por seu modo de propor a interação, por

meio de um personagem (o cubo) que o usuário controla em terceira pessoa⁴ através de um *joystick* ou de comandos no teclado num pequeno mundo em 3D. Entretanto, diferente de muitos jogos, não há objetivo específico a ser completado ou atingido, somente um mundo com o qual interagir e a explorar⁵.



Imagem 01: *Palavrador* diante do labirinto de haicais.

O *Palavrador* pode ser acessado *online*⁶ (sua primeira versão *software* para baixar) e o usuário pode controlar o cubo através do teclado (a tecla "h" abre as instruções de uso). Esta versão utiliza o sistema operacional e o *hardware* padrão de um computador para operar e logo pode ser acessada e utilizada em qualquer lugar e em qualquer

⁴ Jogos em primeira pessoa são, aqueles em que o jogador não vê seu personagem (como *Doom*, *Hexen*, *Wolfenstein 3D*, etc); os de terceira pessoa, aqueles em que o jogador fica bem atrás de seu personagem (como *Syphon Filter*, *Legacy of Kain: Soul Reaver*, etc.).

⁵ Essa proposta se assemelha a alguns jogos que têm sido lançados como *Flow* (2006) <<http://interactive.usc.edu/projects/cloud/flowing/>> e *Journey* (de 2012) desenvolvidos pelo Thatgamecompany, mas, obviamente, sendo anterior a eles.

⁶ Ficha técnica do *Palavrador* e dos criadores no sítio *Ciclope* (2010): <<http://www.ciclope.com.br/?s=palavrador#conteudo>>.

máquina que possua os requisitos mínimos⁷ para fazer funcionar o *software*.



Imagem 02: *Palavrador Open Book 2.0*.

Depois da versão *online* foi construída uma versão “física” chamada *Palavrador Open Book 2.0* (MARINHO et al., 2007), que consiste numa espécie de livro-coisa (imagem 02) que leva a obra a mais um grau de interação por meio de sua forma de objeto-livro. Essa versão

⁷ Hoje em dia isso se tornou um pouco mais difícil já que um dos programas necessários foi atualizado e a versão nova não é mais compatível com o *Palavrador*. Para utilizá-lo é necessário uma versão antiga do programa. Ou seja, nem as obras digitais são diretamente acessíveis sempre.

possui *hardware* próprio em que placas Arduino⁸ (imagem 03) são utilizadas para controlar aspectos materiais que normalmente não existiriam em um computador de uso caseiro⁹.



Imagem 03: Placa Arduino e a conexão dos sensores dentro do *Palavrador Open Book 2.0*.

Na versão física existe um pequeno livro de lona (Imagem 02) que contém sensores de luz e sombra, pressão e toque que captam a presença física do usuário, sua ação sobre o objeto, e causam alterações no ambiente 3D (exposto na tela) e no sistema sonoro/musical a partir da presença desse usuário e da página em que ele se encontra (dirigindo-o ao espaço no ambiente digital correspondente à página do livro). No grande livro também existem controles para navegação direta como *joystick* e botões (Imagem 02 à esquerda). Todos estes itens tornam a experiência da obra fortemente colada à materialidade sensível e às ações efetivas do usuário.

⁸ Arduino é uma plataforma de hardware livre que permite uma série de interconexões interativas entre *software* e *hardware*, incluindo sensores, motores, luzes, captadores de ação, câmeras, placas de som e extensões de rede, o que a torna imensamente popular para criações digitais.

⁹ Infelizmente essa versão do *Palavrador* também não se encontra atualmente disponível, pois não houve verbas para transportá-la de volta dos Estados Unidos (onde ela foi exposta na ACM SIGGRAPH 2007 Art Gallery - Glogal Eyes).



Imagem 04: Megálitos de faces cantantes no *Palavrador*.

Assim, a totalidade da obra – os sensores de toque, sombra, *joystick*, etc –, complexificam e totalizam a ação do usuário no ambiente de forma que não podemos falar meramente de recepção da obra, já que todo ato, até mesmo os mais involuntários, constitui o modo de ser da obra. De acordo com um dos principais autores, Francisco Marinho, o *Palavrador* é um “‘livro dentro de outro’ que, ao ser manuseado, ‘percebe’ que está sendo lido e, por meio de sensores embutidos em páginas, produz um mundo virtual tridimensional de poesias e sons, ao gosto de cada leitor”(MARINHO, 2008, [digital]).



Imagem 05: as quatro páginas do livro de lona com seus sensores (pequenos pontos) da direita superior para a esquerda inferior: capa, elementos, ventos, estações.

Esse elogio à materialidade também se encontra na temática e na forma da obra. O usuário controla um cubo de faces que tem como asas as palavras (nome de deuses) Caos e Eros, ou seja: Caos, ausência de forma; Eros, o que ordena e une. Entre eles, o cubo, símbolo da materialidade perfeita, que é de onde se vê e se interage com o mundo digital, é seu lugar de encarnação, tanto do poema quanto do leitor/usuário, na matéria. Esse motivo cúbico/quaternário se repete constantemente na obra, em suas referências aos quatro elementos, aos quatro ventos, às quatro estações, aos quatro eixos cardeais – temas que estão presente nas quatro páginas do pequeno livro de lona. Por fim, temos o fato de o cubo voador personagem navegar dentro de um ambiente digital em forma de cubo, que parte de um livro cúbico num suporte cúbico, como uma materialidade dentro de outra, como se a união desses diversos quatro pontos unidos resultassem num mundo-

construto¹⁰. Entretanto, não como estaticidade absoluta, como seria a de um cubo parado, mas de um fluxo-construto, um constante dissolver-unir/construir (marcados por Caos e Eros). São elementos que são tematicamente centrados no cubo como símbolo e efetivados no *Palavrador* por ser ele um aparato construído e programado, uma coisa movente por ter a capacidade de ser moldada pelas ações e reações do usuário diante do objeto-livro.



Imagem 06: Elementais (água, vento, terra, fogo) e cachoeira de palavras no *Palavrador*.

No *Labirinto Cúbico* havia algo a ser dito ou ilustrado, na forma de um louvor a Vasco Fernandes César de Meneses dizendo que este é tão grande quanto César Augusto. Todavia, se olharmos atentamente, notaremos que esse dizer, se descolado da forma em que é executado, se perde. Se podemos ainda pensar em um dizer como um sentido que a obra quer passar no *Labirinto Cúbico*, não o podemos no *Palavrador*. Nele, há a exploração, há a temática quaternária, há, segundo o que

¹⁰ Para mais detalhes sobre a obra mencionada, conferir o vídeo *Palavrador: Vídeo explicativo* <<http://youtu.be/0htOJgmEeEs>>.

intento expor, uma manifestação da materialidade, mas não algo que possa ser transcrito e dito, e sim um agir.

Logo, como no *Labirinto Cúbico* de Anastácio Ayres de Penhafil, existe uma ligação absoluta entre conteúdo e forma, entre estes e como ambos os cubos operam, nem tanto como dizer, mas como ação potencial a ser efetivada. Não posso meramente me deixar ao gozo da obra, nem mesmo a uma leitura no modo clássico, pois se assim o fizer, a obra não acontece. Faltaria minha ação sobre ela para que ela seja constituída. Assim, prazer estético e sentido parecem ser elementos que apenas podem surgir (se é que eles têm lugar) quando o usuário tiver agido.

Trata-se de algo muito próximo a uma peça teatral; sem a montagem e encenação ela não é plenamente. A peça teatral é engendrada na ação performática. Não é à toa que se pode falar de dramatização ou mundo como teatro na produção letrada seiscentista. A obra, em ambos os casos, é algo pronto para ação, que aguarda a ação para começar, para que haja obra. É necessária a ação explícita do usuário – e não meramente interpretativa – para que tal coisa se dê ou que se possa chegar a qualquer lugar. Isso não implica, entretanto, que elas sejam obras "inacabadas". Elas são acabadas como obras de arte, mas ser acabada/completa como obra de arte implica ser um objeto potencial para ação. A concreção pela ação não é algo extra, mas uma necessidade integral do ser obra de arte – tanto nos caminhos possíveis de efetivação do *Cubo*, quanto na navegação e interação com sensores do *Palavrador*.

Passemos agora de uma visão particular destas duas obras para uma visão macro de sua localização e de como compreendo tanto a produção letrada seiscentista quanto a arte digital.

CAPÍTULO 01

CONCEITO E CARACTERIZAÇÃO DA PRODUÇÃO LETRADA SEISCENTISTA

O que entendo por produção letrada seiscentista nesta tese são as produções que vão de um período mais ou menos entre a União Ibérica entre Portugal e Espanha em 1580 até a Reforma Pombalina em 1750 na península ibérica e sua colônia Brasil. Trata-se da periodização utilizada por João Adolfo Hansen (2002, 2004), com relação a Portugal e Brasil, e que é muito próxima à periodização apresentada por Pedro Ruiz Pérez (2010), de 1598 a 1691, como "el siglo del arte nuevo", do Siglo de Oro espanhol (séculos XV-XVII)¹¹.

Longe de ser um todo cronológico homogêneo, e Pedro Ruiz Pérez (2010) aponta bem as mudanças ao longo deste período, trata-se de uma delimitação por elementos históricos institucionais que marcaram material e socialmente o modo de vida e de produção da península ibérica, e consequentemente da colônia ultramarina, tendo como principais características: uma monarquia absolutista, a Contra-Reforma e a maciça presença jesuíta no sentido da proliferação de um método pedagógico, retórico e poético, dentro de certa linha aristotélica apropriada pela escolástica, na forma da *Ratio Studiorum*, e encerrada pela expulsão dos jesuítas em 1759 com o fim de seu método educativo escolástico aristotélico¹².

¹¹ Vale ressaltar que Hansen recusa o termo "barroco", optando por utilizar o termo "seiscentista", para assim evitar uma série de equívocos conceituais gerados ao associar o termo "barroco" às noções de Wölfflin (1989a, 1989b).

¹² Apesar de ser um período que abrange mais do que o século XVII, trata-se de um conjunto de práticas, reconhecimentos e instituições que têm certa proximidade e perduraram durante este período. Portanto, subscrevo à tese de Hansen no sentido de compreender a produção seiscentista dentro de padrões pragmáticos históricos: "'o Barroco' é Wölfflin, ou seja as categorias dedutivas do idealismo adaptado teleologicamente em programas de invenção de tradições nacionais e nacionalistas, sem a maior pertinência ou interesse para dar conta da primeira legibilidade normativa da poesia do século XVII"(HANSEN, 2004, p. 27). A adoção desta perspectiva diferencia minha tese de outras que tentam ligar "o barroco" ao digital, pois estas tendem a considerar "barroco" um estilo universal ou transhistórico, identificando algo como "barroco" a partir de um conjunto de categorias universais *a priori*, corroborando a tese de caráter neokantiana essencialista de Heinrich Wölfflin (1989b) (como o fazem vários dos chamados neobarrocos e outros como Eugeni D'Ors e Affonso Ávila). Ou ainda,

1.1 RETÓRICA, POÉTICA E PRODUÇÃO INSTITUCIONAL

Em base, trata-se de uma época em que a produção literária poderia ser melhor caracterizada como letrada, isto é, composta por homens de letras no sentido amplo, ou seja, aqueles que dominam um conjunto técnico e referencial para produção escrita, geralmente ocupando algum cargo entre o estado e o clero. É uma produção que estava longe das noções de belas-artes ou estética do século XVIII e das noções de gênio ou livre expressão que começam a surgir no fim desse período. A produção letrada do Seiscentos é uma produção institucionalizada tanto pelo binômio estado-igreja, textualmente presente no início das obras através de uma dedicatória a algum patrono ilustre e o *imprimatur* do Santo Ofício com permissões para publicação, quanto pelo binômio retórica-poética, na forma de um sistema técnico que reitera certos padrões e autoridades composicionais. Ou seja, são produções que, segundo João Adolfo Hansen:

Não conhecem a individuação expressiva do romantismo, pois operam com tipos, caracteres, ações e paixões precodificados de uma jurisprudência de imitação das autoridades dos vários gêneros, principalmente os latinos, Marcial, Pérsio, Lucano, Juvenal, Petrônio, Sêneca, que foram somados, no século XVII, aos autores imitados no XVI, Cícero, Horácio, Ovídio, Virgílio (HANSEN, 2008, p. 179).

Nesse sentido a institucionalização é um sistema tanto de prescrições retórico-poéticas – em geral de base aristotélica pautadas sobre um *corpus* de autores literários latinos, ao mesmo tempo que mantêm um forte diálogo com seus contemporâneos seiscentistas –,

ao modo de Wölfflin (1989b) existem teses que assumem o termo "barroco" como sinônimo de algum conjunto de categorias vagas permeadas pelos adjetivos como: confuso, caótico, fragmentário, excessivo, exuberante, decadente, etc. Deste modo, caracterizam como "barroco", por mera aplicação superficial dessas categorias, a objetos como filmes pop, o Time Square em Nova Iorque, jogos de computadores, cortes de cabelo e musculaturas de fisiculturistas; chegando mesmo a confundir ou identificar a noção de barroco com os fenômenos dito "pós-modernos" (como se pode observar nos trabalhos de Christine Buci-Glucksmann, Timothy Murray e Omar Calabrese).

quanto pressupostos teológico-políticos partilhados por autores e público a partir dos quais o letrado pode compor; e o público, apreender o discurso (HANSEN, 2008). Não há segregação entre os fatores social-pragmático e teológico-político e as prescrições do sistema retórico-poético, seja na formalização estrutural das obras, seja nos modos de representar aquele de quem se fala, de onde se fala e para quem se fala. Há uma adequação do modo textual ao local e situação de elocução. Assim, como explica Hansen:

Os estilos das representações formalizam posições hierárquicas a partir das quais os efeitos se tornam adequados aos temas tratados e circunstâncias contemporâneas do seu consumo, podendo-se afirmar que o decoro retórico-poético que as regula também é decoro ético-político que ordena as posições hierárquicas representadas e suas recepções (HANSEN, 2008, p. 182).

O sistema institucional pode ser considerado uma prefiguração normatizada do que pode o letrado, não como uma restrição absoluta, mas uma potencialidade do fazer em que o construto engendrado estará em plena associação com seu contexto, tanto materialmente quanto socialmente, em que o êxito está em dominar e articular bem com o sistema de regras, referências e a situação do discurso, torcendo-as, permutando-as e combinando-as ao modo possível, com o intuito de ser inventivo, de lograr a invenção. Para isso é importante compreender que instituição retórica como técnica não significa univocidade, mas uma multiplicidade de meios, métodos notórios ou de uso escolar (ao estilo de manuais de exercícios), e autores gregos, romanos ou contemporâneos, abrangendo o Anônimo da *Rhetorica ad Herennium*, Cicero, Quintiliano, Cipriano Suárez, Francisco Leitão Ferreira, Alonso López Pinciano, entre outros tantos. Trata-se de um *corpus* heterogêneo que compreende disputas e polêmicas. Desta forma não há uma autoridade absoluta, mas proliferação de *auctoritas*, cujos juízos sobre discursos empíricos determinam o que há de ser emulado e reiterado dentro de um sistema em constante mudança. Trata-se de pensar a escrita de uma forma plenamente técnica e mundana, próxima aos fazeres e ofícios, de modo que esta, seja compreendida como uma técnica para elaborar artefatos textuais. A partir daí, o elemento valorativo está no domínio da técnica e na capacidade de articular as prescrições e elementos dentro do contexto. O "ser engenheiro", consiste

em fazer bem, em ser inventivo de modo a construir algo inusitado a partir daquele sistema. Como produção técnica, o fazer retórico compreende no conceito de emulação e de engenhosidade a superação da produção já existente através do mesmo sistema, trata-se de brincar com as regras e referentes de modo inventivo ou inusitado (porém, ainda dentro do sistema). E este modo de fazer pressupõe que a recepção também seja institucionalizada, como coloca Hansen:

os juízos da recepção também são normativos ou reprodutivos de regras: obedecem a padrões institucionais de ordenação e consumo das representações, refazendo, na leitura e na audição, os procedimentos aplicados à sua *inventio* (HANSEN, 2008, p. 211).

Logo, a institucionalização seiscentista denota um sistema em que ambos os eixos – produção e apreensão – estão submetidos às mesmas regras ou sistema técnico. Isso significa que: "O público culto formado por esses padrões aplicava duplo critério à recepção: lia o efeito, esperando as novidades agudas, mas também lia a técnica aplicada para produzi-las" (HANSEN, 2002a, p. 62). Ou seja, a recepção também implica conhecer, aplicar e julgar os modos e meios técnicos de operação retórico-poéticos. O público lê o engenho, lê o modo de funcionar da obra. Fato que está presente na própria noção de retórica apresentada, na obra de Aristóteles, não como técnica para persuadir ou aprender a persuadir, mas como a habilidade de perceber os modos possíveis de persuasão. Ou seja, trata-se de uma técnica tanto para produzir quanto para perceber e mapear aquilo que há e o que é possível (ARISTOTLE, 2007). Nesse sentido, a recepção retórica não é tanto um ato de receber efeitos e sensações passivamente, mas é, sobretudo, uma ação ativa que lança mão das mesmas regras e procedimentos que a produção, sendo talvez melhor caracterizada como uma **apreensão**. E é o que podemos ver no *Labirinto Cúbico* de Anastácio Ayres de Penhafiel, havendo uma necessidade de apreender o modo de operar para poder "ler" ou "receber" o poema. Há uma espécie de engenharia reversa ou conhecimento das funcionalidades dos procedimentos técnicos de composição em que:

No corpo efetuado se lê ou vê também a representação do processo produtor do efeito, ou seja, a presença de um mecanismo óptico que recicla as tópicos do *ut pictura poesis* horaciano e

que faz o destinatário discreto lembrar-se do elenco de ações e da seleção feita pelo juízo do autor da representação quando calculou as distâncias adequadas para a observação da imagem, o número de vezes que deve ser vista e a maior ou menor clareza correspondente ao estilo aplicado. O mesmo mecanismo se acha nas letras como cálculo dos efeitos. As anamorfozes da pintura, por exemplo, correspondem às alegorias enigmáticas da poesia e da prosa (HANSEN, 2008, p. 206).

E nesse sentido, não há uma segregação autor-leitor, trata-se meramente de ocupar uma posição em um evento, em que ora eu crio, ora eu decifro, e no qual ambos envolvem a mesma potência engenhosa do humano. Não há nesse sentido uma negatividade do regramento técnico (como seria visto e criticado por autores iluministas e românticos). Ele se converte em potência como uma base para criar e apreender. Ademais, esse sistema não compreende a preponderância de um autor ou leitor, já que tanto o ato de produzir quanto o de apreender se encontram no mesmo patamar da tentativa de ser engenhoso. Isso quer dizer que há a diluição da noção de sujeito-objeto por uma relacionalidade do ato de compor e o de decifrar. Podemos então compreender o fazer poético seiscentista como um procedimento institucionalizado, em que a institucionalização – teológico-monárquica e retórico-poética – coordena o dizer, agir e perceber humanos, codificando-os materialmente nas obras literárias. E esse coordenar do ser humano é o que podemos chamar de uma artificialização do humano que permeia todos os estratos da sociedade seiscentista.

Se estamos em uma sociedade em que a artificialização é o modo pleno de ser e agir então pode-se compreender que o ato de construção seiscentista não é o de mostrar ou de exhibir um conceito como "verdade" ou "sinceridade", mas de construir um artifício ou artefato que dramatiza esse conceito:

Em todos os casos, as paixões nunca são expressivas ou psicológicas, mas retóricas, decorrendo de uma racionalidade formalizada numa técnica objetiva e assimetricamente partilhada de produzir efeitos. Não se trata nunca de exprimir conceitos, mas de teatralizá-los (HANSEN, 2008, p. 206-207).

Temos então que toda obra é construído, é artefato complexo e regrado que, uma vez compreendido seu engenho – modo de funcionar ou operar –, necessita do leitor uma co-ação em que ele reformatiza a obra tornando-a viva através do ato. O "mostrar" da obra seiscentista é um co-agir dentro dos parâmetros retórico-poéticos empregados.

É essa base técnica – de produção e apreensão – que permite um deslocamento da obra de seu meio original. A técnica garante um fator reiterável mundano para produção letrada, ou seja, para construir e apreciar obras letradas não se necessitava de uma genialidade ou superioridade extra-mundana, mas sim o domínio de um corpus de procedimentos e elementos – autores canônicos, lugares comuns, etc. – a serem re-utilizados, muito ao modo de um ofício material qualquer. É esse elemento técnico também que permite uma convergência de produções de localidades distintas, desde que produzidas dentro do mesmo sistema, como já foi aludido, entre a colônia brasileira, Portugal e a Espanha e suas colônias. Assim, pensando a colônia brasileira, Hansen afirma:

Esquemáticamente, a representação colonial pode ser descrita como resultado de processos técnicos —lingüísticos, retórico-poéticos, bibliográficos— e doutrinários ou teológico-políticos de integração e subordinação de diversos e diferentes códigos culturais, europeus, orientais, africanos e indígenas, adaptados às circunstâncias locais e deformados como valores-de-uso específicos das adaptações. Pressupondo-se a sincronia do Brasil e das colônias africanas e asiáticas de Portugal e a circulação de modelos retórico-poéticos da Espanha e suas colônias americanas, mas também de Roma e Nápoles, da Savóia, da Bavária, da Áustria, da França e da Europa central, no século XVII, a internacionalização dos esquemas da racionalidade de Corte das monarquias e principados católicos produzida principalmente pelas ordens religiosas, mas também pelo contrabando, circulação, cópia e deformações locais de textos manuscritos, impressos, gravuras, livros de empresas e emblemas etc., faz com que os letrados e os artesãos do Estado do Brasil e do Maranhão e Grão Pará conheçam a mesma referência retórico-teológico-política de base

quando transformam poeticamente as matérias formais e informais dessas regiões. O que se evidencia, por exemplo, quando se comparam poemas satíricos de autores contemporâneos da *auctoritas* Gregório de Matos, como Caviedes, no Peru, e Sor Juana, no México, que não chegaram a ter conhecimento uns dos outros (HANSEN, 2008, p. 193).

Ou seja, a arte como conjunto técnico – e, portanto, passível de transmissão e reiteração – permite uma movimentação maior de seus modos e métodos de fazer. Tal pode ser notado comparando certos padrões de composição compartilhados por vários autores de localidades bastante distintas. Um exemplo seria o léxico e comparações comuns de poemas amorosos de origem petrarquista – palavras como: céu, sol, alma, luz, divino, puro, arder, como também construções que comparam os lábios da amada a cravos, os dentes a pérolas e assim por diante – presente em Luís de Camões, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo, Lope de Vega, D. Francisco Manuel de Melo, Gregório de Matos, Manuel Botelho de Oliveira e tantos outros¹³. Não significa que os autores teriam contato com qualquer espírito ou unicidade transcendental nem mesmo que teriam necessariamente conhecido uns aos outros, mas, sim, que partilham dos mesmos códigos de produção material.

Porém, a técnica retórica não deve ser pensada como uma normalização estanque absoluta. Ela é sim, lembrando Aristóteles, uma potencialidade tanto para perceber quanto para fazer, e nesse sentido ela é relacional. As construções letradas codificam – preveem/compreendem – a sua recepção dentro de um sistema. Os gêneros e estilos específicos, longe de tipos atemporais, são: "protocolos que classificam e hierarquizam as matérias tratadas segundo usos particulares"(HANSEN, 2008, p. 183), tendo presente materialmente a recepção específica de cada gênero e o contexto de sua produção e recepção, ou seja, os gêneros localizam a situação e hierarquia do discurso, prevenindo que, por exemplo, "uma desqualificação epidítica formulada em circunstância polêmica seja tomada como informação verdadeira"(HANSEN, 2008, p. 183). Sendo assim, a retórica

¹³ Mais evidente ainda como a presença de composições em português e castelhano de tantos letrados, como Gregório de Matos, Francisco Manuel de Melo, Violante do Céu, Alonso de Alcalá y Herrera, entre outros.

compreende que o discurso seja sempre recebido e julgado a partir de seu local de elocução.

Em uma época em que se proliferaram justas poéticas, academias literárias, reuniões em conventos e toda sorte de festividades em que o fazer letrado era parte comum, há uma artificialização situacional do dizer que é assim compreendida pelos espectadores, como uma dramatização sempre dentro de um contexto, ou seja, jamais como realidade "direta" ou "sincera", mas sim artificializada. Logo, o fazer letrado era uma dramatização performática, regido por ocasião.

Dentro da retórica, a obra é um artefato de valor relacional em que as partes são construídas como uma totalidade em função de um fim. O conceito de *aptum* ou decoro encerra justamente essa ligação das partes que compõem o todo do discurso ou que estão conectadas a ele de alguma forma, o que vem a incluir tanto elementos internos, como a construção verbal, a matéria, a causa, a disposição das ideias, etc., quanto elementos externos como o público, o tempo, o local, etc. (LAUSBERG, 1998, §258, §1055). Heinrich Lausberg (1998, §1159) coloca quatro *aptum* para a obra de arte. Esta teria um *aptum* com relação à *ars* (ou arte como conjunto técnico, tradição e modo de fazer), com relação ao *artifex* (ou artífice), com relação ao *actio*, (i.e. com relação à sua execução e o público desta), e um *aptum* com relação ao entorno ou a realidade (remetendo às propostas miméticas de *Poética* de Aristóteles). A obra sempre teria um *aptum* social-pragmático com relação ao seu ambiente. Mais do que pensar as partes de modo independente, trata-se de pensá-las como um todo de relações interdependentes (o local influi na escolha de léxico, a instrução do público influi no tempo, etc.). E aí existe a noção da construção de um artefato em que todas as partes – internas e externas – estão plenamente relacionadas e devem ser construídas, apreendidas e julgadas nessa complexidade. Há uma noção de interdependência – relacionalidade – de todas as partes da ação discursiva. Não se trata de "harmonia" no sentido abstrato do termo, mas de prescrições pragmáticas para construção. Por exemplo, trata-se de saber que: o que é engenhoso na situação X será vulgar na situação Y; que um texto a ser lido em público necessitará de redundância e repetições ao modo oral; que em um texto judicioso é necessário o léxico Z; que existem métodos para prevenir tédio, ou que, em alguns momentos, são permitidos procedimentos que serão execrados se utilizados em outros, etc.

É importante marcar a retórica como um sistema de valor fortemente relacional em que a obra é regida por *decorum* e ocasião, em que o construto também será produzido e apreendido com estes fatores

em mente, isto é, o valor que é atribuído à obra não é absoluto, mas depende de fatores institucionais e situacionais de sua performance. Isso é compreendido tanto em obras que hoje temos por "boas" quanto por "ruins", pois a produção seiscentista era retórica e produzia com os conceitos retóricos em mente, diferente, por exemplo, de um poema romântico que é compreendido por seu executor e receptor como a expressão de um sentimento verdadeiro, que deriva valor da sinceridade ou autenticidade do que é dito (valores num sistema que foca sobre expressão de um Eu)¹⁴. A autocompreensão seiscentista está inscrita e compreendida no ato de fazer através das prescrições retóricas e é sempre subentendida na produção letrada (poemas, sermões, teatro, etc.).

Em um exemplo, a composição de um romance ou uma décima espinela carrega marcas textuais ligadas à execução oral, como a redundância e um léxico mais simples. Trata-se de um "como se" escrito para uma festa ou celebração, feito para ser recitado em público. Sendo assim, era geralmente composto em redondilhas, com repetições de palavras ou versos – lançando mão de lugares e frases comuns ao público – e sintaxe e léxico simplificados para que o poema fosse recebido e compreendido na situação pública da leitura oral, propensa a ruídos, em que o público poderia ouvir melhor ou pior uma parte, e não teria chances de retornar trechos, nem de estudar melhor uma passagem específica. Em contrapartida, a composição de sonetos, com sintaxe e léxico elaborados, geralmente lança mão de hipérbatos ou sínquises, ou procedimentos de disseminação e recolha de termos, paralelismos, quiasmos e outros elementos retóricos que necessitam de atenção para serem apreendidos pelo público, pois se apresentam, principalmente, como objetos para serem lidos (HANSEN, 2004).

Outro exemplo é caso dos Sermões do Padre Antônio Vieira. Alcir Pécora (2005), em seu ensaio *Para ler Vieira: as 3 pontas das analogias nos sermões*, explica que Vieira, como todo pregador de seu tempo, ao compor seus sermões, deveria, entre outras coisas, levar em consideração três elementos analógicos básicos os quais se ignorados na recepção do sermão, acarretarão certa perda de sentido para o leitor, ou pelo menos uma descontextualização:

A técnica básica a que me refiro é a de estabelecimento de analogias entre três linhas

¹⁴ Tal é a proposta, por exemplo, de William Wordsworth no prefácio de sua *Lyrical Ballads, With Other Poems* (1800).

semânticas necessariamente envolvidas no sermão: primeira, a das comemorações do ano eclesiástico ou litúrgico (tempo santo); segunda, a das passagens escriturais do Evangelho do dia, definidas, por sua vez, pelo calendário litúrgico; terceira, a das circunstâncias presentes na enunciação do sermão, entendidas como circunstâncias do tempo comum ou histórico do sermão, que, segundo a ortodoxia católica, não nega, nem está em contradição com o tempo santo (PÉCORA, 2005, pg. 30).

São inicialmente elementos não "materiais", como poderia ser o metro do verso ou seu léxico, mas ainda assim são pressupostos na técnica situacional de composição e compreensão dos sermões (como modo de funcionar destes) e que serão a base para as construções materiais – metáforas, analogias, parábolas, etc. – do sermão.

São esses elementos retóricos que obedecem certa lógica da produção técnica para que o artefato construído – o poema ou, no caso, o sermão – fosse adequadamente recebido. Não se trata de saber como o poema foi feito ou se ele foi realmente composto oralmente ou escrito, mas de identificar um padrão de composição em que um romance, se escrito, foi elaborado para mimetizar a oralidade e um soneto, se oral, foi composto para mimetizar a escrita. Ou seja, um romance escrito textualiza a situação da oralidade, ele textualiza a composição e a recepção (HANSEN, 2004).

A institucionalização de modos e motes significa também que para compreender certos versos é necessário o conhecimento do contexto no sentido ideológico – no sentido da ocasião. É o caso deste quarteto composto por Quevedo em sua juventude:

Aqui yace Mosén Diego,
A santo Antón tan vecino
Que huyendo de su cochino
Vino a parar en su fuego.
(QUEVEDO, 1992, p. 47)

Se hoje esse poema nos parece alusivo, no Seiscentos, era possível entendê-lo até mesmo sem o auxílio da didascália (essa acaba por marcar posteriormente um grau de oralidade e situação da elocução de forma textual), adicionada por um editor – "A un Cristiano nuevo junto al altar de san Antón" – como uma sátira contra os "cristãos

novos". É necessário o auxílio de um editor e pesquisador como James O. Crosby (QUEVEDO, 1992) para esclarecer alguns pormenores desse poema: "Mosén" aplicado a aragoneses e catalães, marcando o nome como não sendo castelhano, "cristão velho"; "Diego" lembrando a sonoridade de "*judiego*" como coisas de judeus; fugindo de seu porco, ou fugindo de comer como Santo Antonio, ou mais precisamente, fugindo de comer porco porque era de origem judaica, ao mesmo tempo em que relaciona a imagem com uma tradição de figurar o Santo com um pequeno leitão; o fogo do dito Santo, símbolo da resistência às tentações, patrono contra as doenças e que aqui pode também significar o fim pela doença, o que lembra, inevitavelmente, a morte nos fogos da - inquisição.

Não se trata de ler qualquer coisa no poema, mas de compreender um contexto no qual a monarquia de Castela pretendia centralizar o governo como nação, dominando os arredores da Espanha ao mesmo tempo em que a Inquisição tentava erradicar a presença moura e judaica de seu território, tendo a noção de "cristão-velho" como sinônimo de superioridade católica. O poeta em questão – Francisco de Quevedo – mais tarde se utilizaria plenamente dessas armas de sátira contra seu rival Luis de Góngora.

Nesse sentido é importante compreender a produção letrada seiscentista como um construto, como um artefato preparado para operar com a leitura dentro de um contexto institucionalizado específico. E é nesse ambiente retórico-poético institucional que também o *Labirinto Cúbico* acima analisado foi produzido.

1.2 O ERRO DA VISUALIDADE E CAMINHO DO ENGENHO COMO BASE DE COMPREENSÃO

Entre a larga faixa de produção seiscentista, interesse-me especificamente pelas obras normalmente denominadas de poesia-visual, poesia de invenção, poemas engenhosos ou poemas de difícil engenho que, se não são produções exclusivas do Seiscentos (já que houveram conhecidos exemplos helênicos dos séculos 3 e 2 AC, como Símias de Rodas e Dosiadas, como também exemplos do séculos IX e IV com Rabano Mauro, Publio Porfírio, entre outros), tiveram na segunda metade do período indicado acima uma produção bastante extensa que ultrapassou o mero fazer isolado para encontrar um espaço relevante em tratados de poética que descreviam e prescreviam esse tipo de obra, como é o caso do *Arte Poética Española* (1592-1759) do jesuíta Diego Garcia Rengifo sob pseudônimo de Juan Dias Rengifo, ou em

outros especificadamente voltados para esse tipo de produção, como o segundo volume do *Primus Calamus* de Juan Caramuel intitulado *Metametricam* (1663), e, ao mesmo tempo, sendo os poemas indicados como parte das atividades de decifração para os alunos dos jesuítas nas regras 12 e 15 concernentes ao professor de retórica da *Ratio Studiorum* de 1599 (1970). Ou seja, apesar de serem obras um tanto ignoradas ainda nos estudos literários atuais, se tratava de um tipo de composição que teve a divulgação e alcance que a *Ratio Studiorum* representa.

As obras pelas quais me interesse são uma série de tipos de poemas que abarcam desde espécimes mais medidos, como centões, acrósticos, anagramas, aos espécimes mais complexos como emblemas, labirintos (cúbicos, de letras, de versos inteiros), enigmas, sonetos circulares, hieróglifos, entre outros¹⁵. Estes poemas estão bem antologizados por Ana Hatherly em seu livro *A Experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII* (1983) e analisados em *A Casa das musas: uma releitura crítica da tradição* (1995), concernente sobretudo à tradição portuguesa. Pode-se mencionar ainda o livro de Rafael de Cózar *Poesia e imagem: formas difíceis de ingenio literário* (1991), porém, voltado para a tradição hispânica¹⁶.

O título de ambos os livros, de Hatherly (1983) e de Cózar (1991), colocam em evidência o viés pelo qual os autores tendem a ler esse tipo de produção letrada. Um como "textos-visuais" e o outro por "poesia e imagem", ou, predominantemente, como coloca Hatherly:

¹⁵ Trata-se de uma nomenclatura bastante imprecisa, até mesmo na época de sua produção, com habituais confusões entre um ou outro tipo (PÉREZ PASCUAL, 1996a). Existem casos em que complexificar certo tipo de procedimento – digamos um acróstico – acarreta esbarrar em outro tipo (como os labirintos). Também existem alguns casos em que os diferentes tipos começam a se mesclar; um anagrama começa a se cruzar com um acróstico e começa a ficar similar a um labirinto de letras, como é o caso do exemplar da Figura 40, *Labirinto, acrostico, y cronologico, en los despososios de los excelentissimos señores, Don Diego de Mendoza Cordereal, y Doña Teresa de Eovreon...*, de 1718 (Hatherly, 1983, [sem número de página]), ou até mesmo o *Vandera dedicada a Don Alvaro de Azpeytia, y Sevane, el dia en que recibió el grado de Doctor en Bolona*, dado como exemplo de labirinto de letras por Rengifo (1759, p. 183).

¹⁶ Mesmo se pretendendo perspectivas relativamente nacionais, ambos os autores lançam mão de poetas que ou pertencem a outra nacionalidade ou transitaram entre composições em português e castelhano, muitas vezes devido à situação da União Ibérica aludida anteriormente.

"fusão ou sobreposição de *ikon* e *logos*"(1995, p. 12). Ambos apontam justamente para este caráter imagético das obras como base de sua análise e como laço unificador da produção seiscentista e vanguardista, com a tese de que haveria uma linha de continuidade entre poemas visuais gregos (de Simmias de Rhodes, Theocritus, etc.) e a produção de vanguarda visual do século XX, ou seja, uma espécie de continuidade – uma tradição paralela, mas sempre presente – da poesia imagética ao longo da história. Como coloca diretamente Hatherly:

[existe] um *continuum* que estabelecia uma ligação entre o antigo e o moderno, que não era confrontação, mas antes uma espécie de reconhecimento, de uma identificação de laços de família. O *continuum* que eu descobri era o *continuum* do acto criador como processo, de que é preciso tomar-se consciência a fim de se jogar eficazmente (HATHERLY, 1995, p. 12).

Ambos os autores estão obviamente interessados em estudar, fundamentar e, sobretudo, validar suas próprias obras como poetas visuais (além de pesquisadores, eles são poetas que exploram as possibilidades visuais da poesia)¹⁷. O predomínio do visual como base legitimadora da arte dos respectivos autores parte de uma matriz em que a poesia-visual de vanguarda necessitava ganhar espaço e se fundamentar como poesia ou arte diante de um público artisticamente conservador. O ato então de fundamentar historicamente, fora o valor de aprendizagem para os próprios artistas em termos técnicos, carrega o subtexto de que "a arte X tem valia porque já foi feita e era considerada arte; logo, se eu faço, também é necessário que vocês a considerem como tal". Trata-se de uma desculpa conservadora para uma arte atual, ou de uma arte atual que necessita se fundamentar diante de uma posição conservadora de arte e, de certa forma, mostrar inversa e anacronicamente o "avanço" que já se tinha com a arte antiga, como a de "agora", mas que foi esquecido ou rechaçado por uma crítica negativa. Com efeito, mantém-se uma posição teórico-historicista, ainda presa a padrões do século XIX, diante de uma arte que se quer – de vanguarda – justamente fora desses padrões de pensamento.

¹⁷ Esse viés visual de vanguarda e suas diretrizes ainda regem muitos dos estudos de poesia visual, nos quais os poemas seiscentistas ou antigos são julgados equivocadamente como uma espécie de pré-vanguarda.

Além dos problemas e limitações em tentar validar uma linhagem histórica mais ou menos direta (em muitos casos sem provas materiais de que os autores dos poemas ditos visuais teriam tido contato com as obras uns dos outros¹⁸) está o problema da própria visualidade como elemento fundamental. O problema de ter o visual como base dos poemas seiscentistas é que se estabelece uma divisão entre poemas ditos "normais" e os "visuais" em que os elementos de um não possibilitam clarificar o outro e vice-versa. Acabam por cair na ideia de uma tradição paralela e, assim, ergue-se uma distinção *a priori* – no sentido de que ela preexiste à análise – entre um soneto de Francisco de Quevedo como "Cerrar podrá mis ojos la postrera" e um labirinto cúbico como o que exploramos no início deste texto¹⁹. Nas obras de Hatherly e Cózar, os poemas começam e terminam pelo elemento visual, como se a visualidade seiscentista tivesse seu fim em si mesmo. Daí a compreensão de que estes fossem jogos meramente lúdicos, subversão do dizer pela invenção, formas de explorar supostas funções "poéticas" da língua, como se os poemas-visuais estivessem tentando chamar atenção para a visualidade do texto em oposição à invisibilidade do texto escrito diante dele como significado "linear". O subtexto dessas análises é uma referência direta a uma teoria estruturalista e semiótica da literatura e aos gostos de composição dos próprios autores dentro de uma visão mais ou menos ligada ao concretismo. O problema é que caracterizar o elemento visual como base de si mesmo é centrar a análise sobre um elemento superficial, por ser um elemento primariamente sensório, o que implica em deixar de lado o que está em seu modo de operar e de presumir uma série de elementos como sendo exclusivos dos poemas ditos "visuais".

O que quero apontar é que não se compreende bem esses objetos ao colocar o visual como base para compreensão, pois não se trata de uma base, mas sim um efeito de algo anterior e que

¹⁸ Tanto em Hatherly quanto em Cózar, a falta de um estudo mais aprofundado da tradição poética e retórica do seiscentos acaba por gerar um caráter quase "espiritual" em que o "*continuum*" de poesia-visual "apareceria" de tempos em tempos na sociedade, muito ao modo de um hegelianismo simplista, no qual se projeta um estado atual da poesia visual sobre um passado, como se ele fosse uma prefiguração das vanguardas.

¹⁹ As constâncias ou uniões entre o visual e o não-visual são apenas intentadas pelos autores por via de elementos abstratos e pouco precisos como "espírito de época", "mundo contraditório" ou "forma vazia" sem precisar o que estas são como elementos formais nas obras.

engendra essa visualidade. Chega-se à visualidade por outra causa e esta é o engenho dentro de um fazer retórico. Parece-me que Hatherly e Cózar se equivocam ao não compreenderem um elemento base do sistema retórico seiscentista a que toda produção visual em questão está submetida, isto é, que o visual é *ornato* e que o "*ornato* leva a um *delectatio* e portanto serve a *causa* e logo o *aptum* central"(LAUSBERG, 1998, p. 243, §538). Ele é sempre um elemento dentro do todo. O *delectatio* nunca é por si, ele sempre é um *delectare et movere*, ou seja, há sempre uma finalidade ou causa a que o visual está submetido e é produzid em função de. Sua configuração, sua construção é sempre regida por uma causa maior ou anterior a ele – o ornato visual –, que progride. Ele sempre deve provocar um *movere* e, nos casos aqui analisados, ele não só intenta um *movere* emocional ou de tomada de posição, mas de ação material para uma ação total no mundo. Tais fatores não são de forma alguma características exclusivas da produção visual, mas são, como já abordei, subentendidas em todo fazer letrado seiscentista – visual ou não –, pois são todos sempre retóricos. **Ou seja, se analisarmos a produção visual e a não-visual seiscentista pelo viés do seu sistema de produção técnico-retórico, não há distinção no modo de operar entre os poemas visuais e não visuais porque subscrevem os mesmos conceitos e preceitos.**

Não se trata obviamente de negar a importância do elemento visual – ou de nenhum ornato –, mas de conhecer seu funcionamento no sistema composicional seiscentista, de notar que ele por si só não explica a base operatória dos poemas seiscentistas e nem é condição necessária – no sentido de uma anterioridade – para eles. É o caso dos anagramas, como este que mostra um texto sobre o Apóstolo São Pedro e, depois, outro texto que se diz “em metáfora de uma queda”, apresentado por Hatherly (1995, p. 18):

AO GLORIOSO APOSTOLO S. PEDRO.

¶ OVTRO ASSVMPTO. ¶

O Grande Apostolo São Pedro, Porteiro dignissimo das Chaues do Ceo: Basa Firmissima: & mui Insigne, & Valerosa Espada: Sacra Columna, & Principe Soberano da Igreja Catholica.

† *Anagramma.* 26. †

EM METAFORA DE HVA QVEDA

O *Paſtor benigno! Perola, & Rica Pedra!
Picais de Valente, & no primor humano
ſois fraco? Cais? Dais de cabeça? Achai pois
Galo. O indigno erro! juſtas ſão as Lagrimas,
& Mimos de Deus.*

* *Proua das letras.* *

142*	20. 2. 7. 7. 14. 1. 4. 2. 15. 4. 5. 7. 16. 6 10 14. 3. 4. 1.
	A. B. C. D. E. F. G. H. I. L. M. N. O. P. R. S. T. V. til.

Fig. 1

Imagem 07: anagrama aritmético de Alonso de Alcalá y Herrera.

O processo consiste em contar a ocorrência de cada letra no primeiro texto e utilizar a mesma quantidade de cada letra para compor o segundo texto. Além de executar isso, o anagrama presente também é uma metáfora para os eventos da vida do apóstolo Pedro, ou seja, a retomada é dos caracteres (como anagrama) e também do assunto (como metáfora). A questão é que a visualidade tem muito pouco a ver com a construção e funcionamento desse texto, que poderia ser apresentado sob um formato diferente sem, no entanto, perder tanto seu caráter de anagrama, quanto seu caráter de metáfora, em suma, sua engenhosidade.

Há também obras engenhosas que são dispostas visualmente como outras obras ditas "normais" de sua época, ou seja, em que a

visualidade não é um fator determinante de significado no texto. São os casos de acrósticos, centões, poemas de cabo roto, e, para dois exemplos mais específicos justamente mencionados no livro de Hathelry (1995), temos o caso da coleção de novelas lipogramáticas (texto que omite uma ou várias letras) *Varios efectos de amor en cinco novelas exemplares* (1641) do hispano-português Alonso de Alcalá y Herrera. Do mesmo autor, há ainda os poemas do breve *Novo modo curioso tratado, e artificio de escrever; assim ao divino, como ao humano; com hua Vogal sómente, excluindo quatro Vogaes; o que muitos tiverão por impossível* (1679), que, como o título afirma, consiste em poemas em português e espanhol que usam somente uma vogal na composição de cada um deles:

AO MESMO ASSUMPTO DA
Virgem Santissima do Rosário.

A das Almas castas, Barca;
Da Graça a Sacra Atalanta;
Alta da Paz Ara; Planta;
Palmar; Mar das graças; Arca;
Jã as Armas santa abarca;
Jã para as Batalhas chama;
Jã Magna Palas a Fama
A aclama; ja balas dã;
Para pagar clama jã;
Galharda as fazanhas ama.
(ALCALÁ Y HERRERA, 1679, p. 6)

O caso inverso são os textos visuais que não operam como os seiscentistas, por meio de engenho. Um exemplo, que pode ter influenciado o uso dos elementos visuais na cultura ibérica, é o *Bismillah*, uma fórmula árabe para a frase *bismi-llāhi r-raḥmāni r-raḥīm*, significando: “Em nome de Deus, o Clemente, o Misericordioso”. Primeiro verso do Alcorão, e de quase todas as suras que seguem, esses textos são escritos de forma estilizada de modo a aparentarem animais, frutas, prédios, barcos e outros, que estão antologizados por Cózar (1991).

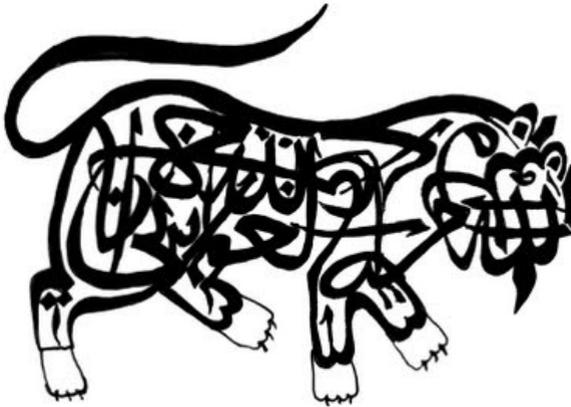


Imagem 08: *Bismillah* em forma de tigre.

Temos então textos seiscentistas engenhosos não-visuais, que conviviam durante sua época ao lado de textos ditos visuais, e temos textos visuais de outros momentos históricos que não usam de engenho ou de modos de operar comuns às produções seiscentistas e que são, entretanto, agora colocados ao lado dos exemplares visuais seiscentistas. É o caso do poema *Psiu*, crítico do AI3 da ditadura militar, de Augusto de Campos (1999a). Ele tem um aspecto visual central, entretanto não compartilha do mesmo modo de operar dos poemas seiscentistas engenhosos.

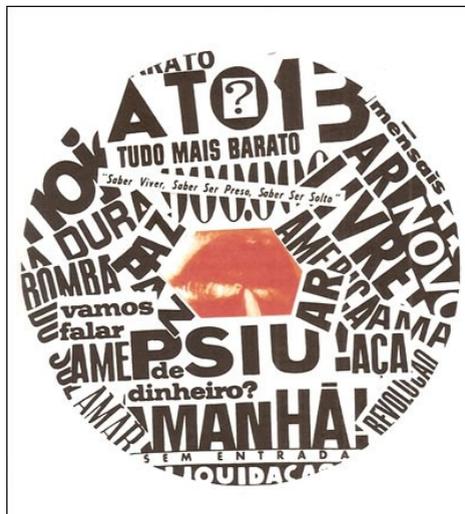


Imagem 09: *Psiu* de Augusto de Campos.

O problema em se ater à visualidade como elemento fundante, é o equívoco de achar que todo texto com elemento visual tem-no como base de sua operação, o que permite metodologicamente ligar poemas engenhosos com poemas que não o são. Assim, surgem inúmeras comparações que tentam apontar uma linhagem entre os textos seiscentistas engenhosos e poemas visuais contemporâneos de propostas bastante diversas, numa espécie de "tudo que usa minimamente um elemento visual é igual e opera da mesma forma". Este é o equívoco da tese de Hatherly e Cózar.

Acredito que mais adequado, como conceito norteador para compreender os poemas seiscentistas, sejam as noções de engenho e artefato, pois enquanto a noção de poesia-visual se atém a um caráter sensorio-perceptivo do modo como os poemas são apresentados visualmente, a noção de difícil engenho pretende compreender-los pelo seu modo de operar com procedimentos retóricos e poéticos comuns a produção seiscentista²⁰.

²⁰ Este elemento de engenho não é estranho às análises de Hatherly e Cózar, entretanto, ambos falham em não notar nele a base do tipo de obra que avaliam, provavelmente por suas preocupações com o fator visual. Hatherly parece explicitar em alguns momentos um elemento de fazer engenhoso quando trata de associar a "poesia-visual" seiscentista ao experimentalismo do Po-Ex, propondo que ambos são atos criativos em que o criador se propõe um

Pode-se argumentar que o fundamento visual é apenas "um" modo de olhar os poemas seiscentistas e que como qualquer escolha de categoria ela implica similaridades e divergências na formação de um conjunto. A escolha por outro conceito base não é nem melhor nem pior. Entretanto, argumento que, ao dar um enfoque no aspecto visual, torna-se fácil ligar a produção de poemas ditos "visuais" seiscentistas com outros poemas não-seiscentistas (de vanguarda p.ex.). Sendo assim, ao mesmo tempo, surge uma incongruência/distinção entre os exemplares da própria produção seiscentista, inclusive entre aqueles do mesmo autor, que funcionam de forma semelhante às produções visuais, mas não carregam esse traço imagético como necessário (novamente, o caso dos anagramas, ecos, lipogramas e afins). Ou seja, colocar a base no visual é compreender mal o próprio modo de operar dos poemas seiscentistas, é ignorar ou desconhecer a técnica base utilizada para produção seiscentista e impor sobre esta um princípio atual anacrônico (válido como leitura, mas que não deve ser confundido com uma autocompreensão seiscentista).

Portanto, o visual da produção seiscentista é sempre engenhoso, sempre carrega alguma maquinação ou artimanha, como os poemas não visuais da mesma época. Não há visual não-engenhoso na produção seiscentista, diferentemente do que poderemos encontrar em certas obras vanguardistas (como poderíamos considerar certas colagens ou só a espacialização textual). O termo engenho funciona como base tanto para poemas-visuais quanto não-visuais seiscentistas. Não só isso, é possível ainda compreender o visual como consequência de uma complexificação do engenho²¹. Palíndromos multiplicados e complexificados começam a se cruzar com labirintos ou

programa a seguir e, conseqüentemente o leva a cabo. Todavia, ela continua a denominá-los de poemas-visuais. Tanto Hatherly quanto Cózar levam esse elemento em consideração na primeira parte do seus respectivos livros ao intentar relacionar o modo de ler os poemas com leituras de tradição hermética ou cabalística.

²¹ Algo interessante a se perguntar seria: por que a complexidade extrema de engenho leva à ou necessita de uma expansão material para dar conta desse procedimento? Ou: por que a complexidade de engenho está frequentemente relacionada com uma visualidade da obra? Essas perguntas não dizem respeito apenas aos poemas seiscentistas, mas podemos colocá-las também com relação a narrativas contemporâneas, como foi estudado por Cláudia Grijó Vilarouca em sua tese *Narrativas Espacializadas Contemporâneas* (2013), concernente ao elemento espacial de obras como *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec ou *Il castello dei destini incrociati* de Italo Calvino.

acrósticos, como é o caso do poema *Vandera dedicada a Don Alvaro de Azpeytia, y Sevane, el dia en que recibió el grado de Doctor en Bolona* (Rengifo, 1759, p. 183):

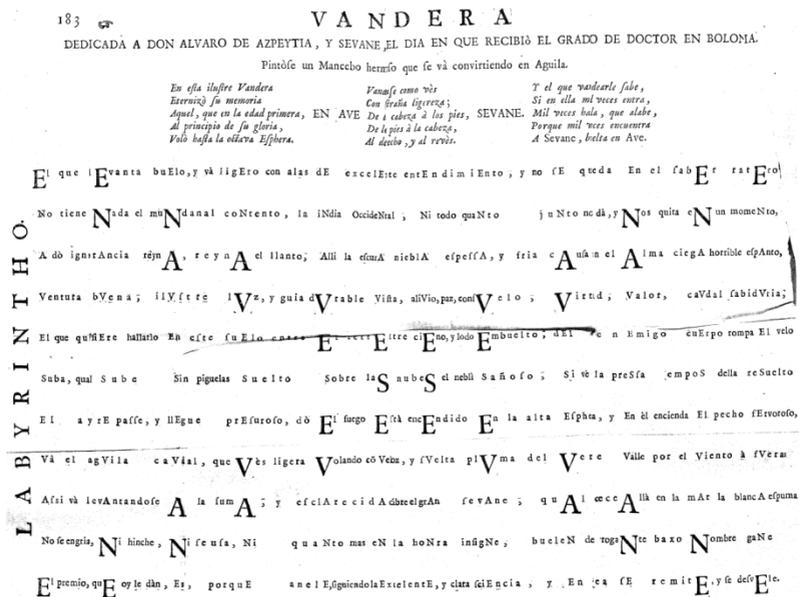


Imagem 10: *Vandera dedicada a Don Alvaro de Azpeytia, y Sevane, el dia en que recibió el grado de Doctor en Bolona.*

Segundo Rengifo, o poema labirinto tematiza o jovem que, mais notável entre os outros que conseguem o mesmo grau de doutor, se converte em águia "símbolo da agudeza de engenho" (RENGIFO, 1759, p. 183). Os três quintetos, no início, dão a indicação do engenho:

En esta ilustre Vandera	Vandéase, como vès	Y el que vandearte sabe,
Eternizó su memoria	Con estraña ligereza;	Si en ella mil veces entra,
Aquel, que en la edad primera,	EN AVE	SEVANE. Mil veces hala, que alabe,
Al principio de su gloria,	De los pies à la cabeça,	Porque mil veces encuentra
Volò hasta la octava Esphera.	Al derecho y al revés.	A Sevane, buelta en Ave.

Trata-se de uma brincadeira engenhosa com o nome Sevane em forma do palíndromo "En ave Sevane" repetido inúmeras vezes através das 11 linhas em acrósticos (lido a partir do início), mesósticos (pelo meio) e telésticos (a partir do fim), lidos tanto verticalmente (em maiúsculas) quanto diagonalmente (nesse caso, em maiúsculas e em

tamanho maior), assim formando um labirinto-bandeira (a visualidade) em que "mil veces encuentra/ A Sevane, buelta en Ave". Em resumo, a sobreposição dos engenhos – anagrama, acróstico, mesóstico, teléstico – que se utilizados individualmente não necessariamente acarretariam uma visualidade forte, multiplicados e articulados juntos, produzem um labirinto, ou seja, uma visualidade construída através de engenhos, uma emergência dos engenhos.

O visual na produção seiscentista, não importa o quão extremo possa ser, é parte do engenho ou artifício de construção do poema. O valor dele está em poder dar conta de proporcionar um outro modo de compreender a obra que não se restringe ao linguístico-semântico. Esse é o caso que podemos observar no poema de Pedro Pablo Pomar, publicado em 1689, intitulado *Exclamacion a la muerte de la Reyna N.S. Doña Maria Luisa de Borbon, que Santa Gloria Aya* (BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA, 2008, p. 73):

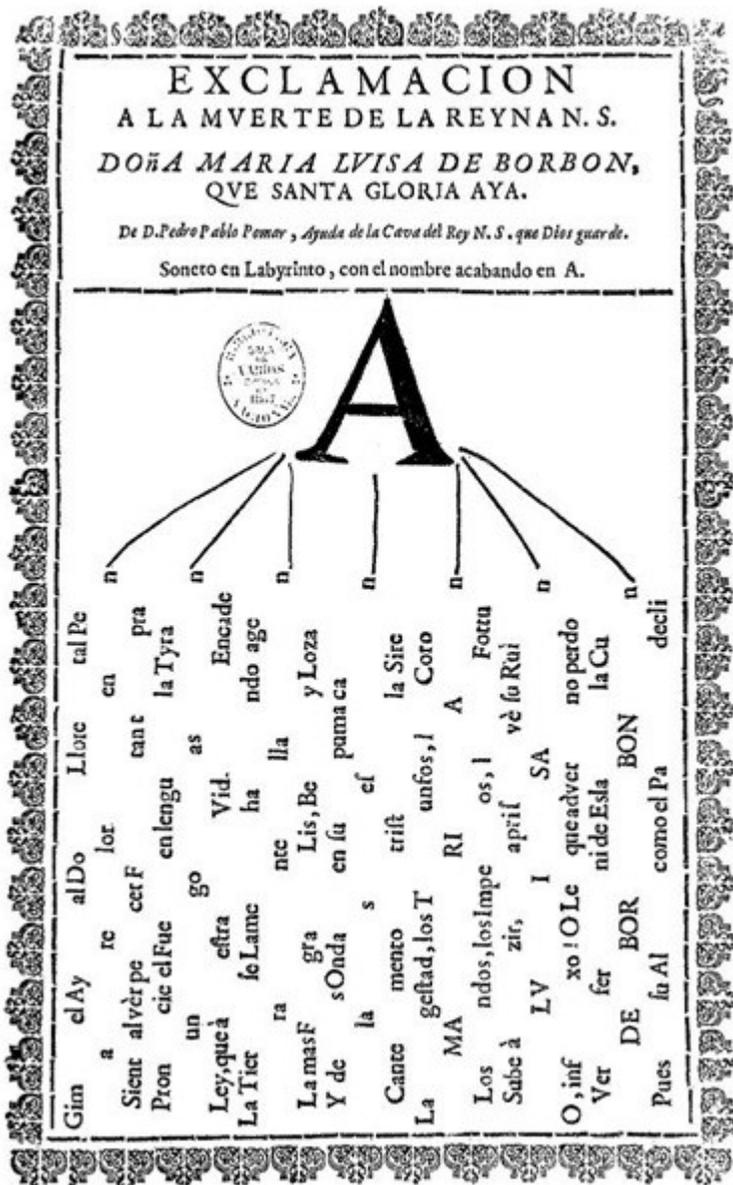


Imagen 11: Exclamacion a la muerte de la Reyna N.S. Doña Maria Luisa de Borbon.

Esse poema é, na realidade, um soneto em que certas letras foram removidas do verso e interpostas a cada dois versos que as compartilham. O leitor deve construir as palavras – juntar a sílaba interposta aos versos – , mexendo ou o papel ou seu próprio corpo, à medida que avança na leitura, até chegar no "n – A" que termina e une todos os versos. As sílabas interpostas entre os tercetos formam MARIA LVISA DE BORBON. Em geral, a parte escrita fala acerca da grandeza de Maria Luisa, lamenta a sua morte e o inevitável fim de todos, regido pelas leis do universo:

Gima el Ayre al Dolor Llore en tal Pena
Sienta al vèr percer Flor tan tenprana
Pronuncie el Fuego en lenguas la Tyrana
Ley, que à en estrago Vidas Encadena

La Tierra se Lamente hallando agena
La mas Fragrante Lis, Bella y Lozana
Y de las Ondas en su espuma cana
Cante lamentos tristes la Sirena

La MAgestad, los TRInfos, lA Corona
Los MAndos, los ImpeRios, lA Fortuna
Sube à LVzir, l aprisSA vè su Ruina

O, infLVxo! O LeI que adverSA no perdona
VerDE ferBOR ni de EslaBON la Cuna
Pues DE su AIBOR como el PaBON declina

Mas isso não encerra o poema. Aqui, a materialidade se torna evidente como matéria codificada na estrutura poética. Como uma metáfora mundana, os versos estão deitados e fragmentados. Ao passo que o "A" (vermelho no original), em sua posição ereta, figura aquilo que não se alterou e mantém sua posição superior acima da morte. A morte de Maria Luisa de Borbon representa o retorno da matéria caída e fragmentada em um alfa uno (primeira letra), de onde todos derivam – Deus. Assim, o título "*que Santa Gloria Aya*" indica o A como um "haver/ser" divino ao qual a falecida retorna. Existe então algo nesse poema que não é dito textualmente, mas configurado com elementos visuais e efetivado pelo leitor.

Não há uma distinção na configuração dos elementos. O poema é um construto de modo que todas as partes operam de forma interconectada – *aptum*. Não há então uma segregação visual e textual,

mas todo um operar, uma configuração material complexa que tem sentido na totalidade do poema e requer uma ação do leitor para que ele possa compreender o objeto. A obra é assim um engenho que se utiliza de todos os meios necessários para se constituir.

É o que podemos notar no poema do corpus Gregório de Matos em louvor ao desembargador Belchior da Cunha Brochado, de engenho similar ao poema de Pablo Pomar:

Ao mesmo por suas altas prendas.

Soneto

Dou pruden nobre, huma afã
 to te no vel
 Re cien benigno e aplausí
 Úni singular ra inflexí
 co ro vel
 Magnífi precla incompará
 Do mun grave Ju inimitá
 do iz vel
 Admira goza o aplauso cri
 Po a trabalho tan e t terrí
 is to ão vel
 Da pron execuç sempre incansá
 Voss fa Senhor sej notór
 a ma a ia
 L no cli onde nunc chega o d
 Ond de Ere só se tem memór
 e bo ia
 Para qu gar tal, tanta energ
 Po de tod est terr é gentil glór
 is a a ia
 Da ma remot sej um alegr
 (MATOS, 2013, p. 373)

Neste poema, há um efeito fragmentário devido à configuração gráfica visual, e ao encadeamento de adjetivos qualificativos que ocupam o primeiro quarteto do soneto, sem indicar um referente específico (o dito desembargador). As palavras não só estão soltas na página, mas também com relação ao seu referente e sua articulação. O poema caracteriza o juiz como sendo único e raro, e para isso utiliza uma configuração do soneto também rara. O poeta une sua mensagem de singularidade com uma forma igualmente singular. A compreensão e a ação do poema se dão juntas no ato de articular as sílabas e poder apreender as palavras e versos.

Para compreender melhor o conceito de engenho e sua transversalidade entre visual e não-visual no Seiscentos (o mesmo tipo

de operação engenhosa, mas não visual), olhemos um poema de Francisco de Quevedo acerca da brevidade da vida:

[Representátese la brevedad de lo que se vive,
y cuán nada parece lo que se vivió]

«¡Ah de la vida!»... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
Las Horas mi locura las esconde.

¡Que sin poder saber cómo ni adónde
La Salud y la Edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
Y no hay calamidad que no me ronde.

Ayer se fue; Mañana no ha llegado;
Hoy se está yendo sin parar un punto:
Soy un fue, y un será, y un es cansado.

En el Hoy y Mañana y Ayer, junto
Pañales y mortaja, y he quedado
Presentes sucesiones de difunto.
(QUEVEDO, 1992, p. 158-9)

Depois de se queixar acerca das efemeridades de sua vida e do caráter inescapável de seu peso nos dois primeiro quartetos, o poeta coloca o problema da brevidade absoluta da vida e de seu constante passar – o topos *tempus fugit* – dizendo que "Ayer se fue; Mañana ho há llegado/Hoy se está yendo sin parar un punto" (versos 9 e 10). O modo como Quevedo elabora essa passagem é bastante preciso e gera um efeito interessante para o leitor. Nos primeiros versos ele inicia uma dramatização em forma de diálogo. Ao chegar no primeiro terceto, reafirma a noção de movimento dramático do passar do tempo dizendo que "Hoy **se está yendo**"(grifo meu), ou seja, hoje está indo, passando, nesse preciso momento de elocução. Ademais, potencializa o elemento chave do poema através da performatividade do ato de dizer: "Soy un fue, y un será, y un es cansado", com um uso predominante de sílabas métricas menores, o que dá a noção de uma leitura pontuada, ou que marca o lugar em que se está temporalmente. Paradoxalmente, ela coloca o leitor em seu ponto fugaz de tempo: ler estas linhas e localizar um ponto já é perdê-lo. Ele e o tempo estão a se desfazer, não se pode reter um breve segundo. Enfim, o poema termina reordenando – através

de um quiasmo – os mesmos elementos no segundo terceto, dando-lhes um aspecto imagético na metonímia "pañales y mortaja", dois panos para um sempre defunto²².

Certa consonância temática e operacional pode ser percebida no poema do *corpus* Gregório de Matos "Na oração, que essa terra – aterra":

No sermão que pregou na Madre de Deus Dom
João Franco de Oliveira pondera o Poeta a
fragilidade humana.

Na oração, que desaterra – aterra,
Quer Deus, que, a quem está o cuidado – dado
Pregue, que a vida é emprestado – estado
Mistérios mil, que desenterra – enterra.

Quem não cuida de si, que é terra – erra
Que o alto Rei por afamado – amado,
E quem lhe assiste ao desvelado – lado
Da morte ao ar não desaferra – aferra.

Quem do mundo a mortal loucura – cura,
A vontade de Deus sagrada – agrada,
Firmar-lhe a vida em atadura – dura.

Ó voz zelosa, que dobrada – brada,
Já sei, que a flor da formosura – usura
Será no fim desta jornada – nada.
(MATOS, 2013, p. 121)

Trata-se de um soneto que disserta acerca da efemeridade e insignificância da vida humana, e que, ao mesmo tempo, através da repetição sonora ao final de cada verso, dá entender as constantes badaladas dos sinos da igreja, dotando a leitura um ar emergente da fatalidade que inevitavelmente espera o mundo mortal como um eco a distância.

²² Essa ideia – vida como um ponto – é, como bem aponta James O. Crosby, uma retomada da XLIX das *Ad Lucilium Epistulae Morales* de Sêneca: "The time which we spend in living is but a point, nay, even less than a point. But this point of time, infinitesimal as it is, nature has mocked by making it seem outwardly of longer duration"(1925, p. 325).

O que Quevedo e Gregório Matos fizeram é ser engenhoso. Cada um constrói um poema em que todas as partes – sílabas, diálogo, topos – operam juntas e estão posicionadas dentro de um *aptum* para a recepção como uma totalidade emergente maior do que as partes, no qual, para além de dissertar sobre a brevidade da vida, eles a dramatizam e a tornam existente para o leitor através do modo de operar do poema. Poder-se-ia argumentar que todo "bom" poema faria isso. Entretanto, o que digo acerca da construção de obras seiscentistas não se refere à qualidade da obra, mas de uma autocompreensão dentro de uma técnica retórica e poética do que é uma obra de arte e como ela opera (tanto "bons" poemas quanto "ruins")²³. A partir da técnica retórica, compreende-se que se está a produzir um construto, um artefato, um objeto que opera, que tem um engenho ou um funcionamento, que codifica uma dramatização que tem um modo de operar regido por um conjunto prescritivo institucionalizado²⁴. Logo, apesar de não ser visual, o poema de Quevedo tem muito mais a ver com o *Labirinto Cúbico* do que o poema como o *Psiu*, meramente visual por sua base engenhosa.

Assim, eu prefiro denominá-los de **poemas de difícil** ou **extremo engenho** ou, simplesmente, **poemas engenhosos**. Existe nestes uma tentativa de radicalizar elementos considerados "normais" da retórica e poética seiscentista. São elementos como: usos métricos para dar a entender algo, uso de estrangeirismos, bipartições do verso, repetições, reorganizações gramaticais, fonte tipográfica, entre outros, que poderiam ser utilizados para produzir um poema considerado "normal" como o que foi analisado, de Francisco de Quevedo, ou de qualquer outro poeta seiscentista como Luis de Góngora y Argote, Manuel Botelho de Oliveira ou Violante do Céu, mas que, levados ao extremo da proposta retórica, são utilizados para produzir obras de extremo engenho que ainda hoje são encaradas como anomalias ou excessos, tanto por uma crítica, que tem esse tipo de construção como negativo, quanto pela crítica que vê tal excesso como positivo (ambos

²³ Obviamente estas são bases para valoração das obras dentro do *decorum*; a que melhor lograr tal construção será mais valorizada.

²⁴ Basta lembrarmos novamente a diferença com relação a uma visão expressivista romântica, em que o importante não é construir um artefato (há mesmo uma recusa de qualquer regra ou técnica como sendo não-arte), mas, resumidamente, de expressar "autenticamente" o que se sente. A obra é valorada por transmitir adequadamente (de supostamente permitir acesso ao autor) e não por seu estatuto de objeto ou de como o autor utilizou prescrições de operação técnica.

caem em dizer que há algo particular ou fora do comum neste tipo de obra).

Dizer que o engenho desses poemas deriva das propostas "normais" da poética e retórica, radicalizadas, significa dizer que os poemas engenhosos são potencialmente possíveis a partir dos procedimentos e normas propostos pela retórica e poética. Se anteriormente mencionei as prescrições retórico-poéticas como potência produtora foi justamente para marcar este sentido: o fazer regrado seiscentista, o fazer engenhoso significa conhecer e usar ao extremo as regras da arte propostas, de formas dantes não pensadas (mas ainda possíveis dentro delas), significa usá-las ao extremo e de forma inusitada, fatos já previstos pelo próprio sistema retórico na emulação.

Isso está bastante claro na *Arte Poética Española* de Rengifo, publicada em 1592, conhecida como um dos manuais de poética vernáculos mais influentes e difundidos na Espanha durante seu período, e um dos primeiros a tratar extensamente sobre a poesia engenhosa. Este tratado foi sucessivamente reeditado até 1759 e em 1703 foi expandido por Joseph Vicens de modo a incluir uma série de novos poemas considerados engenhosos (PERÉZ PASCUAL, 1998; DIEZ ECHARRI, 1970)²⁵. Apesar de alguns críticos atribuírem a Vicens a adição das seções acerca dos poemas engenhosos – Diez Echarrri diz destes que eles nada teriam a ver com arte ou métrica, caindo novamente na aparente segregação –, a primeira edição da poética já continha poemas de engenho. O que Vicens fez foi aumentar consideravelmente essa quantidade e variedade (que se pode localizar entre os capítulos CXII – CXX na edição de 1759)²⁶.

O que me interessa, neste momento, é como os tipos de sonetos vão se complexificando, no tratado de Rengifo, ao longo dos capítulos, servindo como exemplo da continuidade que existe entre artificios poéticos chamados de "normais" e os extremos engenhos. Entre os capítulos LXXI e LXXXIV há sonetos simples, dobrados, com cola, com repetição, contínuo, retrógrado, multilíngues, com eco, e, finalmente, os acrósticos. Alguns desses tipos são apenas variações com

²⁵ Para esse estudo, uso a edição de 1759 (por ser uma espécie de registro final dos poemas de engenho), tendo em mãos também a edição de 1592 (como forma de saber o que foi inicialmente proposto). Doravante, irei me referir a esta poética como a de Rengifo e Vicens devido à quantidade de alterações empreendidas pelo editor.

²⁶ Um estudo bastante completo acerca da poética de Rengifo é o livro *Juan Díaz Rengifo y su Arte Poética Española*, de Ángel Pérez Pascual (2011).

relação ao esquema de rimas, ou seja, são uma diversificação de elementos já presentes no soneto italiano, enquanto que outros aumentam a quantidade de versos ou seu comprimento métrico, seu modo de leitura, chegando mesmo a alterar os elementos mínimos que normalmente se considera indispensável para chamar um poema de soneto. Pode-se exemplificar com o retrógrado, que pode ser lido invertendo a ordem das palavras no verso, sem que deixe de fazer sentido. Ora, esse é justamente um tipo de modo de operar que também aparece nos labirintos e pode ser considerado próximo do anagrama. O que fica bem claro nessa progressão é que os mesmos princípios de construção permeiam todos os exemplos, e estes são fundados nos conceitos de engenho e artifício.

Posso resumir então da seguinte forma, trata-se muito menos de ligar a poesia à visualidade (ao modo de uma poesia pintada) e mais de ligá-la à noção de engenho e artifício, de julgar esses poemas como construtos – artefatos – que contêm um engenho. Este deve ser executado – ação – para que haja "poema" no sentido pleno. Em outras palavras, ao invés de ligar o poema à imagem (como afecção estática), deve-se compreender uma dramatização, uma performatização do ato de leitura – como vimos no *Labirinto Cúbico* ou no soneto de Quevedo – engendrado pelo artefato poema.

Eis, então, os conceitos base desta tese que devem ser analisados para melhor compreensão tanto da produção seiscentista, quanto do digital. Estes são os de ação, engenho e artifício.

1.3 AÇÃO QUE CONSTITUI O PREGADOR

No trecho do "Sermão da Sexagésima" que abre esta tese, lê-se:

O sementeador e o pregador é nome; o que semeia e o que prega é ação; e as ações são as que dão o ser ao pregador. Ter o nome de pregador, ou ser pregador de nome, não importa nada; as ações, a vida, o exemplo, as obras, são as que convertem o mundo (VIEIRA, 1951, p. 12, tomo I).

Vieira marca a distinção entre nome e ação. É a ação que dá ser ao pregador, não o nome. É a ação que constitui ser (e não inversamente). O nome é mero rótulo diante das ações, estas sim podem ter valia no mundo ou podem engendrar ser.

Integrado às discussões contrarreformistas acerca da possibilidade de salvação pela ação, a afirmação do livre-arbítrio e pelas bases retóricas a partir das quais a produção textual é discurso regido pelo elemento de ocasião para um mover à ação, este trecho está localizado em um sermão que Vieira escolheu para abrir a publicação impressa de seus sermões, e que trata justamente do ato de pregar. No mesmo volume, ele chama seus sermões impressos de: "borrões, que sem a voz que os animava, ainda ressuscitados são cadáveres"(VIEIRA, 1951, p. LXI, tomo I). Ora, Vieira estava sendo coerente com a noção retórica de sua época; sendo assim, os sermões foram compostos para o ato de pregar e sem essa ação – não estando em ato – eles são **esquemas** ou preparações para tal. Por essa razão, a pontuação dos códices da época não possui apenas uma função sintática, mas material: "pontuação retórica que era específica da representação da *actio* da fala como recitação e declamação" na oralidade (HANSEN, 2008, p. 187). A obra se fazia como tal no ato, como ato performativo e dramatização dentro de um sistema institucional que prevê o ato de pregar e o de apreender. O que é muito próximo de dizer que a coisa impressa não é o sermão propriamente dito, não é a obra em seu pleno, pois lhe falta algo, o ato de quem o prega, o de ser pregado.

Essa proposição de Vieira está compreendida em uma noção maior de uma voluntariedade do ato para que haja a salvação, muito ao modo dos *Exercícios Espirituais* de Santo Ignácio de Loyola (1966). Pode-se considerá-los como exercícios, até certo ponto, mundanos e, por isso, reiteráveis e praticáveis por todos, constante e institucionalmente para a salvação. Assim, foge-se de qualquer misticismo naturalizado de um San Juan de la Cruz ou de uma Santa Teresa de Ávila, que, para Igreja da época, apresentavam o perigo de recair em certos pressupostos protestantes a partir de uma salvação particular subjetiva, fora do âmbito hierárquico da Igreja Católica (PÉCORA, 1994). A ação técnica institucional representa, então, a fuga de uma salvação subjetivista, movida pelo caminho individual do êxtase místico, a favor de uma que integra a população em uma unidade hierárquica institucional, i.e. em uma comunidade (elemento já presente na homogeneização do conhecimento a partir da *Ratio Studiorum* como método de ensino jesuítico). Nesse sentido, pode-se dizer que o sistema de salvação em que ambos, Loyola e Vieira, se inscrevem compreende uma reiteração técnica do ato para a salvação – uma salvação maquinal em que devo ligar meu livre-arbítrio ao caminho da salvação pelo regramento hierárquico do agir – e que, ao mesmo tempo, aparecerá tanto na arte quanto na proposta de Rengifo de elaborar um tratado técnico para a

elaboração de poemas, ou seja, subentendendo que a produção letrada tem como caminho principal para o êxito, o fazer técnico e o domínio de um conjunto de regras e referências como um modo de regramento do agir/fazer (sendo que é este o que engendra ser).

Nessa perspectiva, pode-se vislumbrar a proposição de Vieira e suas consequências para a produção artística, tendo a ação performática como base para que haja arte. A ação dramatizada – ou seja, artificializada – é o que constitui o ser-arte. Não apenas no sentido particular do indivíduo que faz ou age, mas também no sentido institucional de um conjunto de indivíduos que intencionam algo – um sistema institucional – como arte.

1.4 ENGENHO E ARTE / ARTE DE ENGENHO

Em 1572 Camões, no início de sua obra magna, pede engenho e arte como necessários para a execução bem sucedida de seu cantar. A escolha não é fortuita. Em 1642 esse mesmo par de termos, embora com ordem invertida e de significado diverso, irá dar título ao tratado de Baltasar Gracián *Arte de Ingenio: Tratado de la Agudeza* que será expandido em 1648, tendo seu título modificado para *Agudeza y Arte de Ingenio*. Para a retórica seiscentista esses dois termos estão amarrados um ao outro, mas convém distingui-los para melhor compreender seu conjunto.

1.4.1 Engenho

O *Diccionario de la Autoridad* descreve *ingenio* como: "Facultad ò potència en el hombre, con que sutilmente discurre o inventa trazas, modos, máchinas y artificios, ò razones y argumentos, ò percibe y aprehende facilmente las ciencias"; "Se toma tambien por las mismas trazas, mañas o artes de que se usa para conseguir alguna cosa" e ainda: "Se toma por las mismas máchinas y instrumentos artificiosos inventados por los Ingenieros"(1734, [digital]).

Em três pontos, engenho pode se referir à potência de apreensão e produção, às artes e modos que se utiliza para compor ou aos próprios inventos e artificios criados. A denominação abarca a potência, o meio e o fim. Estes dois últimos podem ser tanto artefatos físicos, quanto artefatos imateriais, ou, se se prefere utilizar um conceito mais preciso, é

possível pensar em **artefatos abstratos** como coloca Amie Thomasson (1999)²⁷.

Gracián emprega o conceito de engenho como uma potência (intelectual) de invenção, por exemplo, quando diz no aforismo 283 do *Oráculo Manual*: "La inventiva es de ingeniosos"(GRACIÁN, 1996, p. 226), um motor para as agudezas e para a ação. No século XVII, o engenho tem duas faculdades intelectuais, perspicácia e a versatilidade. A perspicácia é definida como faculdade de penetração, análise e definição das matérias ou conceitos, e a versatilidade, como faculdade de substituição e condensação rápida de cada definição (conceito) obtida por imagens (HANSEN, 2002b). Pode-se falar, como Emilio Hidalgo-Serna, de uma "lógica engenhosa", como um aparato que possibilita apreender e expressar a singularidade das coisas e suas relações – através do conceito – de uma forma diferente da lógica aristotélica: "La esencia y el objetivo final de la lógica ingeniosa están determinados por la interpelación de lo singular y de todo cuanto escapa a la visión abstracta de la razón, al universal y a la lógica aristotélica" (HIDALGO-SERNA, 1989, p. 477). Nesse sentido, a lógica engenhosa não tem a pretensão de aplicar um universal – seus conceitos não nascem de universais – , mas sim de se voltar para as coisas como singularidade mundana, o que coloca na base desse modo de agir/pensar/apreender um ato inventivo voltado ao mundano (constituindo-se numa relação).

Como uma potência, o engenho sozinho não necessariamente perdura, é ação efêmera. O que pode parecer uma desvantagem é, em realidade, sua força:

Es el águila reina del aire por la presteza; y el león, de la campaña por su agilidad: van juntos en la luz la prontitud del comunicarse y el lucimiento. Siempre está al canto de la actualidad: que sólo tiene de potencia lo poderoso (GRACIÁN, 2004, p. 644, tomo II).

Assim, é necessário emparelhá-lo com a arte, entendendo arte como *technê*, como regras e preceitos, como modo fazer regrado. E é também necessário compreender arte como artifício. Destarte, o engenho, como "potencia intencional [...] como primera y principal potencia, álzase con la prima del artifício, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objectos"(GRACIÁN, 2004, p. 25, tomo I).

²⁷ Irei abordar este conceito na segunda parte da presente tese.

1.4.2 Artificio

Acerca do artifício, o *Diccionario de la Autoridad* diz: "El primór, el modo, el arte con que está hecha alguna cosa" e "Se llama la obra executada segun arte y sus reglas, ò con novedád, primór y sutiléza: como el artifício del reloj"(1726, [digital]). Arte/técnica (lembrando que segundo o mesmo dicionário arte é a faculdade que prescreve regras) deve ser entendida como o modo como algo é feito (modo de fazer), ou como a obra – artefato, construto – feita com tal arte (coisa feita). Deve-se lembrar que arte/técnica implica em ser não-natural. O artificial é então não-natural. Por conseguinte, um agir, dizer ou fazer pode lançar mão de artifícios como arte/técnicas e modos para tal. O ato performativo poderia ser descrito como um ato artificial, um ato que é artifício (regrado e, logo, retirado do natural). Um poema pode ser considerado um artefato, construído, que utiliza uma arte/técnica. Uma máquina, como o relógio mencionado, é um artefato produzido com artifício (arte e técnica). E até mesmo uma ideia pode ser um artefato, construído a partir de modos específicos. Se o engenho pode ser tomado como uma potência do humano (natural) e o artifício como uma possibilidade de tecnificar ou artificializar o engenho, como uma possibilidade de haver uma arte de engenho, então, agora, é necessário entender o lugar da arte e do artifício dentro do cenário seiscentista em oposição à Natureza e sua mudança ao longo dos séculos XV-XVII para compreender a articulação entre arte e engenho.

1.4.3 Artificio e Natureza

Durante o renascimento a arte é vista como uma estilização espiritualizada ou modalizada da natureza. De acordo com o verbete "*artificio*" do *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián*, não há um confronto de forças: "la naturaleza se refinaba en virtud del arte, pero esa operación no se entendía como una instancia artificiosa que compitiera con los fueros y excelencias de aquélla"(2011, p. 64). A Contrarreforma, por sua vez, em sua luta contra o protestantismo, acaba por instaurar um domínio do artifício, modificando a noção renascentista, como em *El Criticón* de Gracián, de modo que o artifício passa a ser o caminho para alterar e corrigir a natureza bruta e bestial:

Préciase de haber añádido un otro mundo artificial al primero; suple de ordinario los descuidos de la

naturaleza, perfeccionándola en todo: que sin este socorro del artificio, quedara inculta y grosera. Éste fue sin duda el empleo del hombre en el paraíso cuando le revistió el Criador la presidencia de todo el mundo y la asistencia en aquél para que lo cultivase; esto es, que con el arte lo aliñase y puliese (GRACIÁN, 2009, p.171).

Socialmente, isso se torna visível em parte, por exemplo, conforme a já mencionada exigência constante de exercício numa hierarquia institucional religiosa como necessária para salvação em oposição à naturalidade do culto e da confissão espontânea, comum às correntes protestantes.

Se em Camões, no século XV, eram "engenho e arte"(1572, p. 1), união de dois conceitos distintos, em Baltasar Gracián temos uma "arte de engenho", ou seja, o engenho guiado e submetido pela arte/artifício. Assim:

'Arte de ingenio' [...] sintetizan las dos dimensiones y se afirma la necesidad de equilibrar aquello que brota del ingenio natural con las reglas del arte o, más aún, el discurso se afirma sobre la convicción de que es posible agudizar el ingenio por medio de unas reglas, de un arte (PEREZ, 2010, p. 68).

Existe, na passagem do século XVI para o XVII, um embate entre as regras imutáveis – naturais e universais – e as novas técnicas adquiridas com exercício e experiência. A *Agudeza y Arte de Ingenio* de Gracián, por exemplo, é uma obra ciente da tradição retórica e poética, que lança mão destas, mas também parte da observação da produção poética de sua época (PÉREZ, 2010). Fato que pode ser notado pelo elogio de Gracián (2004) à ciência e por seu caráter observacional no Discurso IV de sua obra.

Se no século XVI o engenho era uma maneira de a natureza se manifestar nos indivíduos (uma mistura de função anímica e intelectual), o século XVII, com uma crescente demanda mercadológica das letras – de um público culto e também do vulgo –, passa a matizar o engenho por uma racionalidade situacional (mundana, no sentido de voltada aos entes). As regras imutáveis acabam sendo confrontadas com uma técnica da experiência de um fazer, de um ofício. Ser artista, então,

passa do ser fundado por uma exterioridade, para ser fundado pelo próprio fazer (imaneente):

Lo que queda en esta situación para los autores es un sentido del arte como aquella posesión que les confiere su propia condición, sobre la que ésta se basa, y ello no puede ser, por lo tanto, un don gratuito de la naturaleza, sino que es fruto del estudio, en definitiva, la técnica que, como en otros oficios, permite distinguir a los maestros de los profanos (PEREZ, 2010, p. 69-70).

Assim, ser autor é possuir uma arte como domínio de uma técnica, ou se preferir, uma tecnologia como conhecimento, habilidade e discurso técnico. Obviamente uma técnica é uma normalização mundana, uma estabilização regrada. Seu caráter de reiteração, estudo e aprendizagem são possibilitados justamente por estas regras. Entretanto, importa o fundamento dessas regras, não como externo ao fazer – em algum princípio universal/natural – mas no próprio ato, no próprio lugar de ação, ou seja, como um conjunto normativo que permite o desenvolvimento da arte/fazer e de outros sistemas regrados. Assim, pode haver invenção, e a constante mudança das regras e do próprio sistema técnico, porque as regras técnicas da arte estão fundadas sobre a experiência e diálogo do fazer.

Logo, há uma mudança do engenho do domínio da natureza como universal, que se torna domínio do artificial experienciável como particular e específico, enfim, como situacional. Mudança esta que está atrelada à modificação do "escritor e sua posição na sociedade e diante dos leitores"(PEREZ, 2010, p. 69), em cuja abertura, a do âmbito letrado, para fora dos muros da corte, possibilita e exige uma articulação entre a normalização e a invenção.

Em um sentido mais amplo – dentro de uma compreensão contrarreformista – Gracián entende o humano como natureza caída. Não há propriamente um modo de voltar a uma originalidade via o caminho da natureza, pois, no humano, trata-se da brutalidade animal. É o artifício que permite ao humano sair de sua condição animalesca e se tornar "pessoa"²⁸. Sem artifício, há pouquíssima diferença entre um

²⁸ "Pessoa" é aqui entendido ao modo da tradição jesuíta seiscentista de humano social e cultural, educado e parte do mundo, parte de uma instituição hierarquizada de igreja e estado.

humano e um animal. O artifício é o traço distintivo do humano como circunstancial, além de ser um exercício, ou seja, um modo de se fazer e agir, não um absoluto essencial. Assim, Gracián, quando, no primeiro discurso de *El Discreto*, fala de homens de pouco artifício, diz:

Hay a veces entre un hombre y otro casi otra tanta distancia como entre el hombre y la bestia; si no en la substancia, en la circunstancia; si no en la vitalidad, en el ejercicio de ella (GRACIÁN, 1996, p. 50).

O único caminho possível para o humano, constatada esta distancia entre natureza e humano, será através do artifício. Esta visão estava presente na tradição humanística renascentista, que influencia Gracián e pode ser paradigmaticamente encontrada na oração de Pico Della Mirândola, *Discurso de la dignidad del hombre* (originalmente pronunciada em 1486). Nesta, o autor elabora uma pequena fábula acerca da condição humana:

Tomó, pues, al hombre creación sin una imagen precisa, y poniéndolo en medio del mundo, le habló así: No te he dado, oh Adán, ni un lugar determinado, ni una fisonomía propia, ni un don particular, de modo que el lugar, la fisonomía, el don que tú escojas sean tuyos y los conserves según tu voluntad y tu juicio. La naturaleza de todas las otras criaturas ha sido definida y se rige por leyes prescritas por mí. Tú, que no estás constreñido por límite alguno, determinarás por ti mismo los límites de tu naturaleza, según tu libre albedrío, en cuyas manos te he confiado. Te he colocado en el centro del mundo para que desde allí puedas examinar con mayor comodidad a tu alrededor qué hay en el mundo. No te he criado ni celestial, ni terrenal, ni mortal, ni inmortal para que, a modo de soberano y responsable artífice de ti mismo, te modeles en la forma que prefieras. Podrás degenerar en las criaturas inferiores que son los animales brutos; podrás, si así lo dispone el juicio de tu espíritu, convertirte en las superiores, que son seres divinos (PICO DELLA MIRANDOLA, 2000, p. 99).

O artifício como natureza do humano é uma falta (uma ineficiência ou falta de característica própria), mas essa incompletude se apresenta como possibilidade de constante potência, um sem limite de melhorias em comparação à natureza que se basta a si mesma²⁹. Perspectiva explicitamente retomada por Gracián no aforismo 39 do *Oráculo Manual*: "Las obras de la naturaleza todas llegan al complemento de su perfección; hasta allí fueron ganando, desde allí, perdiendo. Las del arte, raras son las que llegan al no poderse mejorar"(GRACIÁN, 1996, p. 155). Esse ponto de vista já se encontra, de certo modo, em Aristóteles, na *Nicomachean Ethics* (2012), para o qual a natureza tem seu fim em si mesma e, conseqüentemente, não pode ser melhorada:

And every art is concerned with the process of coming-into-being, that is, with artfully contriving and contemplating how something that admits of either existing or not existing may come into being, the origin of which lies in the person making but not in the thing made. For of the things that exist or come into being of necessity, there is no art, nor is there of those that do so according to nature, for these have their origin within themselves (ARISTOTLE, 2012, p. 119, 1140a).

A arte, tendo seu fim fora de si e sua origem no humano, pode sempre ser alterada e aprimorada por este.

Com efeito, é possível entender o local do artifício como identidade do humano, ou falar, como Gracián no discurso XXV de *El Discreto*, no: "artificioso ser del hombre" (GRACIÁN, 1996, p.133). É possível, desta maneira, afirmar com Javier García Gibert no verbete "*artificio*" do *Diccionario de Conceptos De Baltasar Gracián*, que:

El artificio es, pues, el estigma de la imperfección humana, pero es también el signo de su identidad, e incluso, todavía más, de su naturaleza. [...] el lugar natural del hombre es el artificio, y es inútil la nostalgia o aspiración hacia otro estado. La única aspiración plausible es que el artificio

²⁹ A noção da possibilidade de mudança e artifício no humano como derivada de uma "falta" ainda tende a ser bastante difundida.

auxilie al ser humano para lograr sus altos fines en este mundo (DICCIONARIO DE CONCEPTOS DE BALTASAR GRACIÁN, 2011, p. 65).

A única possibilidade para o humano é **construir – engenhar – algo outro através do artifício, é sobrepujar a naturalidade do mundo e se artificializar ao extremo**. O humano, não tendo nada anterior a si, é um ser potência que deve construir a si mesmo com ação e artifício, deve performar seu caminho com a finalidade de se fazer "pessoa"³⁰.

Persona justamente se remete à máscara teatral, ao ato de se apresentar como algo, artificializando seu agir. Como um "apresentar-se", essa dimensão teatral performática sempre irá pressupor outrem para quem se apresenta. Não há então a possibilidade de um isolamento, pois se trata de um modo de ser relacional, de sempre performar (como ação artificial) diante de alguém. De acordo com o verbete "*persona*" do *Diccionario de Conceptos de Baltasar Gracián*: "se podría ver en la persona una máscara como alegoría (o ficción) del hombre cuyo retrato se ofrece a la meditación del lector, destinado a ser pronto actor"(2011, p. 195). Portanto, na concepção jesuítica seiscentista, ser pessoa é uma construção contingente. É o ser humano que se constrói e se mantém como pessoa a partir do seu agir artificioso. O que também significa que, se o humano deixar de intencionar tal formação, compreendida como uma série de ações, práticas, atitudes, este deixaria de ser pessoa. Como essa é a condição de toda "pessoa", cria-se então uma rede – uma instituição (comunidade) – que sempre será pressuposta na ação que se performa. Ser pessoa é sempre ser ator e receptor simultaneamente em um grande teatro em que todo modo de ser – agir, perceber, falar, pensar – é artifício. Para tal ficcionalização ou artificilização performática, é necessário a já mencionada potência do engenho como possibilidade de perceber e agir. É então com engenho, da vontade, que o humano se liberta de sua condição bruta: "para acceder mediante una gradual iniciación al desengaño en la madurez. Así, cada acto del ingenio representa una conquista de autonomía"(DICCIONARIO DE CONCEPTOS DE BALTASAR GRACIÁN, 2011, p. 195).

É aqui também que devemos lembrar o aforismo 251 do *Oráculo Manual*, este é: "*Hanse de procurar los medios humanos como*

³⁰ Gracián desloca o sentido teológico, privilegiando assim a visão antropocêntrica desse conceito (DICCIONARIO DE CONCEPTOS DE BALTASAR GRACIÁN, 2011).

si no huviese divinos, y los divinos como si no huviese humanos. regla de gran maestro; no hay que añadir comento"(GRACIÁN, 1996, p. 218)³¹.

Esse aforismo pode ser considerado, como indica Javier García Gibert (1998)³², como uma proposição de ação pragmática, que através do seu caráter ficcional negativo – "como si no" (retire X) – permite uma autonomia operacional dos meios humanos e meios divinos. Nisso se percebe a extrema importância e encadeamento do conceito de artifício com o conceito de ação (e uma confluência entre Gracián e a citação inicial do *Sermão da Sexagésima* de Vieira). O humano como aquele de natureza artificial que deve construir – ação – a si mesmo significa também um ato de se construir sem depender da divindade (como transcendência fundante anterior); significa ainda construir seus próprios meios de se construir a partir da mundaneidade do ato. Eis a importância da técnica (e da tecnologia) para o humano, como um modo absolutamente imanente de se fazer. Com a técnica é possível artificializar o engenho, que pode ser considerado como motor para se construir. Trata-se de um plano de ação pragmático, em que não se espera o divino, mas também não o anula. O que Gracián pretende com esse jogo linguístico circular do aforismo 251 é certa autonomia operacional entre mundano e divino. Mas que, ao mesmo tempo, não leva à ignorância humana acerca do divino (como seria afirmado perante a incompatibilidade de duas substâncias diversas³³), pois apesar da aparente dissociação, Gracián, através dos elementos retóricos de ficcionalidade e antítese, elabora um modo de unir o mundano e o divino em uma outra coisa, um terceiro ponto de vista superior e móvel, que permite-o manter as respectivas autonomias sem ter que sacrificar a possibilidade de conhecimento do Divino (GARCÍA GIBERT, 1998). E isto está pleno no condição de Gracián, pois:

³¹ Trata-se de uma modificação de um dito de Santo Ignácio de Loyola.

³² Segundo Javier García Gibert (1998), José Antonio Maravall já haveria proposto tal autonomia operacional em um artigo intitulado "Antropología y política en el pensamiento de Gracián".

³³ As correntes místicas de origem platônica e neoplatônica tendiam justamente a colocar o divino como ininteligível, e portanto, somente conhecível através da êxtase. Estando Gracián filiado a uma noção hierárquica institucional de salvação, é justamente esse tipo de formulação mística (de Deus e da salvação como ininteligível) que ele pretende evitar.

Esta visión dualista ofrece en nuestro jesuíta, como integrante de una Compañía fundada por un soldado y un asceta, un hombre de acción y un místico contemplativo, una proyección resueltamente pragmática y operativa (GARCÍA GIBERT, 1998, p. 66).

Há, na obra de Gracián, uma ideia de imanência através do artifício como plano de ação pragmático para o humano, como uma possibilidade de concentrar esforços em um agir efetivo, para construir sem esperar ao Divino³⁴ (não se deve esquecer que seu *Oráculo manual y arte de prudencia* e seu *Agudeza y arte de ingenio* são artes no sentido de tratados de uma técnica para, respectivamente, prudência e engenho).

É nesse momento que convém compreender os poemas de extremo engenho, não como aberrações, mas como parte integral de uma concepção do ser e fazer humano. Se Deus é o supremo artífice que cria o mundo e o deixa operar autonomamente – daí uma máquina ou fábrica do mundo tal qual aparece tanto n'*Os Lusíadas*, de Camões, quanto no *El Criticón* de Gracián –, as obras seiscentistas também podem ser compreendidas como máquinas que, depois de produzidas, operam. Sendo assim, as obras são artefatos que não trazem com elas uma transcendência, mas sim engendram ação através de um operar técnico mundano. Não há essência que funde a obra como arte, mas é seu próprio "ter sido obrada" (dentro de parâmetros técnico institucionais) que pode constituí-la, pois se o agir humano deve ser plenamente compreendido como artifício e como uma constante artificialização, seu fazer, seu engenho, também deve. O artifício é o que permite ao humano se refazer fora da natureza, reordenar a natureza e fazer algo para fora dela. É o que enfim resume Gracián no aforismo 12 de seu *Oráculo manual y arte de prudencia*:

Naturaleza y arte, materia y obra. No hay belleza sin ayuda, ni perfección que no dé en bárbara sin el realçe del artificio: a lo malo socorre y lo bueno lo perfecciona. Déjanos comúnmente a lo mejor la naturaleza; acojámonos al arte. El mejor natural es inculto sin ella, y les falta la mitad a las perfecciones, si les falta la cultura. Todo hombre

³⁴ Esse aforismo se encontra bem explorado no artigo de Javier García Gibert, *Medios humanos y medios divinos en Baltasar Gracián (La dialéctica ficcional del aforismo 251)* (1998).

sabe a toско sin el artificio, y ha menester pulirse en todo orden de perfección (GRACIÁN, 1996, p. 146).

Caso se aceite o argumento de Gracián, o artificio ou artificial é um conceito fundamental para compreender o humano em todas as suas facetas³⁵. Esse artificialismo do engenho é que dá a base e valida as poéticas e retóricas como tratados de arte/artifício para o engenho de compor versos, sendo este o caso da *Arte Poética Española* de Rengifo. Nela, o autor afirma a necessidade da "vena" ou natureza para compor versos: "Necessaria es la vena; y si del todo faltasse, por demàs sería porfiar"(1759, p. 4). Todavia, essa veia apenas precisa existir como um princípio necessário (sem gradações), como uma origem natural do humano que, ao mesmo modo aristotélico de Gracián, será suprido pela arte: "no se puede negar, que un buen natural perficiona grandemente el arte, lo que sigue el Principe de los Filósofos politic. 7. diciendo, que el Arte suple los defectos de la naturaleza"(RENGIFO, 1759, p. 3).

Consequentemente, com base na experiência diária em outras artes e ciências, como também salienta Gracián no Discurso IV de sua *Agudeza y Arte de Ingenio*, Rengifo chega a uma conclusão demasiadamente próxima do aforismo 12 de Gracián:

Pero assi como un mediano ingenio ayudandose de la doctrina, y enseñanza de los Maestros, ù de los libros, se hace eminente, y un ingenio eminente muchas veces estrivando en sus fuerzas se queda muy ratero: assi un Poeta de mediano natural, con el Arte, y exercicio, se hace aventajado: y otro, que parece nació, y se criò en el Parnasso entre las mismas Musas, saca versos muy humildes, y bacos por falta de doctrina (RENGIFO, 1759, p. 4).

³⁵ A obra de Gracián pode ser compreendida como uma mapeamento total do artificio em sua época: "Lo que Gracián hace precisamente es aquilatar al máximo la percepción dramática (en todos los sentidos) que tenía su época de la presencia omnimoda del artificio en la vida social y ponderar con agudeza tanto sus fueros benéficos e incontestables como sus trágicos y perniciosos desafueros"(DICCIONARIO DE CONCEPTOS DE BALTASAR GRACIÁN, 2011, p. 64).

O manual de Rengifo, é então um manual técnico para ensinar a arte/técnica de compor versos. Ele está alinhado com a mesma corrente de pensamento de Gracián, ficando claro como ele fundamenta a compreensão dos poemas de engenho. As adições de Joseph Vicens, a partir de 1703, não são então distorções ou estranhas às bases de Rengifo, mas uma continuação dos mesmos pressupostos que ele encarava na primeira edição. O fato de a *Arte Poética Española* não ter permanecido a mesma, devido às adições editoriais de Vicens, possui grande valia para compreender este conjunto de conceitos na produção letrada. Por ela ter sofrido tais adições, tornou-se mais acessível mapear e perceber o desenvolvimento do que afirma Pérez em sua *Historia de la literatura española: El siglo del arte nuevo* (2010) e Javier García Gibert no verbete *Artificio* do *Diccionario de conceptos de Baltasar Gracián* (2011) acerca de um movimento da naturalidade do século XVI para uma extrema artificialização no século XVII, especialmente na sua última metade do século, com relação ao fazer letrado e ao modo de fazer arte como uma extremação do engenho pelo artificio³⁶. Com esses conceitos delimitados por Gracián e a *Arte Poética Española* de Rengifo e Vicens, torna-se possível compreender os poemas de extremo engenho como artefatos engenhosos, como construtos para ação.

1.4.4 Artificio como dramatização e o constante decifrar do *modus operandi*

Se concordamos com Pérez (2010), a obra de Baltasar Gracián seria um meio termo entre as regras preceptivas do início do século e os extremos engenhos de um *Metametricam* (1663) de Juan Caramuel. Pérez entende um movimento que vai das regras universais pré-legitimadas para um de engenho extremo fundado na experiência e fazer, cujo valor está na construção ou invenção de um engenho que supere/emule o outro, sem estar atrelado a um padrão pretensamente universal. O extremo engenho seria, conforme sua perspectiva:

un ingenio desaforado y entregado al juego de formular los artificios más complejos y elaborados para someter a ellos la inventiva de los alardes, en una práctica donde la constricción previa se

³⁶ Nesse sentido a *Arte Poética* seria até melhor do que um *Metametricam* de Juan Caramuel (1663) que, apesar de ser totalmente voltada as criações labirintos, já é criado assumindo um engenho e artificio extremado.

convierte en el sustituto del arte (PÉREZ, 2010, p. 69).

Eu não diria precisamente que a constrição prévia se torna um "substituto" da arte, pois se entendemos que estamos, como mencionei anteriormente, num sistema institucional em que as regras retórico-poéticas sempre prescrevem as bases do fazer, e em que também há prescrições para o agir social, como é o *Oráculo Manual y Arte De Prudencia* de Gracián entre tantos outros, então, a noção de arte e técnica sempre se vinculam a uma constrição, ou seja, trata-se de um sistema em que o engenho e o artifício estão plenamente estabelecidos e sempre subentendidos em todo ato de fazer e decifrar (até mesmo, como vimos, quando se compõe redondilhas "simples" para leitura pública).

O engenho e o artifício se encontram em tal difusão e complexidade que é constantemente necessário emular, permutar e reutilizar os elementos do sistema regrado. Todo ato deve ser engenhoso. Dessa forma, não há lugar para uma padronização fixa, mas a necessidade de constante invenção dentro das possibilidades das prescrições existentes. Eu argumento então que essas mudanças ou invenções são subentendidas pelo fazer engenhoso e sempre se dão nas próprias bases das regras e normatização do agir e fazer. Seria o caso em que ser engenhoso estaria associado à arte de maneira que não se poderia mais propor uma distinção ou assumir uma espécie de externalidade (e daí o possível erro de dizer que ela substituiu a arte, ou que não há mais arte). O agir e fazer seriam sempre engenho e artifício em devir, estes seriam a base pra toda ação.

À medida que a valoração da obra se baseia no engenho e artifício, os autores passam a se preocupar mais com estes do que com os resultados, atuando em um sistema no qual a elaboração de regras e modos de operar dos artefatos são os aspectos que interessam, ou seja, o engenho e artifício são o mais importante como fonte de valoração e, por essa razão, são o ponto central das obras. Com efeito, pode-se entender o ato de Juan Caramuel, Alonso de Alcalá y Herrera, Luis Nunes Tinoco e muitos outros de apresentarem um misto de tratado e obra de arte, em que as obras propriamente ditas estão envoltas por explicações e justificações constantes, a ponto de não se poder distinguir claramente se se trata de uma obra teórica ou "artística". Logo, considerar que as constrições prévias não são arte ou que elas estariam substituindo a arte, é compreender mal a ligação absoluta entre arte e técnica e esquecer que o modo de fazer seiscentista é sempre um fazer regrado ou técnico e com plena ciência de sê-lo dessa forma. Um poema

como o *Labirinto Cúbico* se funda (adquire valor) através da sua engenhosidade extrema, por jogar bem com os motes dados em ocasião da primeira reunião da Academia Brasílica dos Esquecidos.

Vale lembrar aqui que se movemos de um sistema de regras de fundação universal absolutas para um no qual estas mesmas regras são fruto de fazer técnico mundano – baseadas também no ofício e na ciência adquirida no fazer –, a consequência é que estas podem ser alteradas, não de fora – já que estamos em um cenário institucional mundano –, mas de dentro, compreendendo as possibilidades daquele sistema e usando-o para alterar a si mesmo, ou seja, estando imerso nele. A emulação, como apreender e avançar (ao invés de imitar e repetir), tão prescrita no pela compreensão seiscentista³⁷, somente é plenamente possível nesta situação.

Ao recordar, conforme o que foi exposto anteriormente, que o artifício regra o engenho e que este – a lógica engenhosa – é uma potência que vale tanto para apreender quanto para produzir/fazer, nota-se um sistema que sempre subentende a constante necessidade de decifrar, de saber dismantelar os *modi operandi* das obras através do mesmo conjunto de regras e prescrições utilizado em sua produção. E como a artificialização subentende uma tecnicidade mundana em oposição ao absoluto-universal, este se fundamenta não em uma estabilidade transcendente, mas no elemento relacional e situacional.

Para Gracián, o artificialismo absoluto – a constante dramatização ou artificialização de toda ação, perceber, fazer e dizer – faz com que o artifício seja a verdade fenomênica do mundo, pois todo ato humano é sempre artificial, todo agir humano é sempre performático:

La Verdad queda, por tanto, confinada al mismo mundo artificial de la Mentira: los medios usados serán análogos, sólo la intención (es decir, el fin) los distinguirá. El desvelamiento del artificio puede seguir siendo — como lo es, de hecho, en El Criticón — el propósito último de la Verdad, pero la auténtica e inmediata verdad es que el artificio ha pasado a ser la verdad fenoménica del mundo. Como hemos visto, el sentido antropológico y cultural, pero también en cierta medida ontológico y gnoseológico, del artificio en

³⁷ Por exemplo, no aforismo 75 do *Oráculo manual y arte de prudencia*, de Baltasar Gracián (1996, p. 166).

la vida humana es el presupuesto legitimador que faculta a Gracián para lanzarse a un uso inteligente y rentable del artificialismo en el ámbito pragmático en el que se inserta su obra (DICCIONARIO DE CONCEPTOS DE BALTASAR GRACIÁN, 2011, p. 66).

De onde se podia falar no Seiscentos, como o faz Gracián na segunda *Crisis* de seu *El Criticón*, em "El gran teatro del Universo", visto que toda ação é performática (como artifício) e todo humano é ator e receptor simultâneo no teatro do mundo. Se toda ação humana é artifício, o modo de distinguir – de fugir ao relativismo completo – está na existência de uma finalidade, e ao descobrir esse fim é possível marcar a diferença entre um e outro. Com isso, Gracián aponta uma necessidade de distinguir – decifrar – os tipos de artifício, ou seja, de abrir a percepção e o raciocínio engenhoso para captar como estes operam.

Em resumo, tenho um cenário de fazer regrado/técnico. Este fazer regrado não é uma restrição no sentido negativo, pois não prescreve precisamente o que deve ser e sim um campo de possibilidades, tornando-se então uma potência para o fazer. Posso alterar o sistema, mas somente ao conhecer sua operação, ou seja, de dentro dele. Por ser um sistema técnico – mundano – ele é indistinto com relação ao ato de fazer e de decifrar; ambos se servem do mesmo sistema de regras. O que houve, segundo à crítica de Pérez, é que as regras, o artifício e engenho se tornaram mais importantes do que qualquer resultado, sendo assim, é o fazer e decifrar desses modos de operar que interessam. Em um momento em que todo agir, fazer e dizer estão envoltos do artificial, como uma dramatização destes, não há naturalidade, mas sempre um *modus operandi* em funcionamento, sempre algum artifício que deve ser compreendido, decifrado e recriado.

É considerando tal aspecto que se pode utilizar a produção seiscentista para compreender a arte digital contemporânea, um momento em que o *modus operandi* se torna o mais importante como um propulsor de ação: a obra sendo um artefato que proponha este ato de agir com a obra (e agir sendo o modo de compreender esta).

Neste momento, retorno ao alforismo 251 do *Oráculo manual y arte de prudencia* de Gracián, que diz: "*Hanse de procurar los medios humanos como si no huviese divinos, y los divinos como si no huviese humanos*"(1996, p. 218). Entendo-o ao modo do Grande Teatro do Universo que é a obra, como expõe Gracián em *El Criticón*, do Supremo

Artífice. Este é o que cria uma máquina do mundo ou um mundo-máquina e a deixa operar sem necessitar de seus meios (a dupla autonomia). O lugar do humano – de natureza artificial – é o de eternamente performar – agir artifício – nesse espetáculo; é compreender as rubricas do teatro ou as operações dessa máquina – os engenhos – para poder agir – engenhar – bem dentro do campo de possibilidades estipuladas na grande obra (lembrando que o teatro da época não especificava realisticamente como a encenação deveria ocorrer, havia meramente uma breve indicação). Assim, podemos compreender a ligação entre ação, artifício, engenho dentro do Seiscentos.

Como define o *Diccionario de Autoridades*: "MACHINA. Se llama tambien un todo compuesto artificiosamente de muchas partes heterogéneas, con cierta disposición que las mueve o ordena: por cuya semejanza se llama así el universo"(1734, [digital]), pode então ser entendida como próxima ao engenho, como um engenho produzido e autônomo. A obra de arte engenhosa seria então um construto, uma máquina. Aprender a obra, é apreender seu engenho, seu modo de operar, e agir.

Se levado ao extremo, esse modo de funcionar pode ser considerado uma maquinização, uma coordenação de meu agir, dizer e perceber, com relação a um sistema de regras que, enfim, significa me artificializar³⁸. E se a arte e a condição humana sempre foram a de se artificializar, não seria então este um modo de aprendermos como a lidar com um crescente sistema tecnológico que nos engole? Através de nosso próprio fazer?³⁹

³⁸ Vale ressaltar que a mecanização nunca era total no Seiscentos, provavelmente por causa da constante necessidade de emulação, de superação e de invenção dentro do sistema. A maquinização como automatização dos processos – no sentido de autores que meramente reproduzem um padrão estabelecido retórico-poético sem variação –, pode ser percebida em muitas das produções acadêmicas posteriores ao século XVII. Nesse caso, estamos em um cenário sobre o qual Hansen (2004) diz que há diluição das agudezas, que se pode pensar também como um desgaste de um mesmo modelo.

³⁹ Talvez esse compreender (ação) do modo de operar da obra também sirva para entender o uso constante desse tipo de poema para fins religiosos, tanto no caso dos jesuítas – como reiteração de um contexto teológico-monárquico, em especial do sacramento (Deus está em toda parte, porém é necessária uma técnica, reservada ao clero, para encontrá-lo ou decifrá-lo) –, mas também por correntes que incorporam aspectos do misticismo judaico cabalístico – ou em livros como o *Séfer Yetzirá*, no qual o mundo é criado através de procedimentos

Adiante, ver-se-á como isso tudo se conjuga com a arte digital,
 máquinas efetivas e irrestritas.

numéricos-textuais de permutações e combinações dos caracteres hebraicos –, a ponto mesmo de se confundirem com textos e sistemas propriamente ocultistas. Essa união de sistema acaba aumentando muito o grau de complexidade dos engenhos, a ponto de se criarem tabelas de correspondências e chaves de compreensão, como faz Alonso de Alcalá y Herrera em seu *Jardim Anagramático de Divinas Flores Lusitanas, Hespanholas e Latinas* (publicada em Lisboa em 1654) e Luis Nunes Tinoco em *A Pheniz de Portugal Prodigiosa em seus Nomes D. Maria Sofia Isabel Raynha Serenissima, & Senhora Nossa em cuja Augustissima Entrada por Artes Liberaes em curiozos Anagrammas se mostra felizmente renovada a Idade de Ouro do Anno de 1687* (também publicado em Lisboa em 1687) e Juan Caramuel em sua já mencionada *Metametricam* de 1663. Encontrar o divino, romper a autonomia de humano e divino, seria compreender o modo de operar do mundo. Os poemas engenhosos seriam esse caminho ao divino (autônomo), como um agir regrado – e aqui é bom lembrar a complexidade dos sistemas cabalísticos – que leva a outro grau de conhecimento ou compreensão, que é o de se alinhar com algo que não nos toca, mas que deixou sua marca em uma operação (a operação não é o divino, mas seu traço). O regramento dos poemas pode talvez ser compreendido como um colocar-se em certo modo de perceber, dizer e agir, ou seja, ao se coordenar dessa forma, pode-se interligar com o divino. Disso resulta que um texto que não é somente compreensão intelectual, mas ação efetiva, um modo de ser.

CAPÍTULO 02

CONCEITO E CARACTERIZAÇÃO DA ARTE DIGITAL

Por arte digital entendo a arte contemporânea que tem sua origem, no contexto de língua portuguesa sobre o qual me debruço nessa tese, a partir de movimentos de vanguarda experimentalistas tanto das artes visuais quanto das artes literárias dos anos 1950-1970⁴⁰. A divisão, que até então era mais ou menos nítida, entre literatura e artes visuais começa a se diluir nesse período, sendo que os grupos literários que aproximam a literatura dos meios tecnológicos e midiáticos de massa – o Po-Ex, grupo de Poesia Experimental Portuguesa, em Portugal, e o grupo da Poesia Concreta (e seus vários desdobramentos como Noigandres, Neo-concretismo, Poema Processo, Poesia Praxis), no Brasil – são também os que, ao mesmo tempo, aproximaram a literatura das artes visuais.

Esta relação entre artes visuais e literatura também ocorreu no âmbito do aparato teórico e crítico, produzido pelos próprios membros do grupo e por seus críticos e leitores posteriores. Nesse sentido, vários conceitos das artes visuais e da literatura se entranharam, alterando tanto as concepções de obra de arte, quanto o próprio ato de fazer dos artistas desse período, influenciando, conseqüentemente, na elaboração de obras de arte digital contemporânea. Sendo assim, torna-se bastante problemático, e até mesmo contraditório, tentar estabelecer uma linha rígida entre artes literárias e artes visuais na atualidade da arte digital. Se adicionarmos a isso os hábitos de desenvolvimento e trabalho derivados de áreas técnicas, como as engenharias e a computação, ver-se-á que as bases desse período, de onde a arte digital surge, foram bastante alteradas com relação a noções clássicas da obra de arte.

2.1 ALGUNS EXPERIMENTOS

No Brasil, alguns exemplos de experimentação com novas mídias são a obra *Poesia Alegórica*⁴¹ de Wilton Azevedo, de 1987, e o *InterPoesia*, também de Wilton Azevedo, mas com a parceria de Philadelpho Menezes, no final dos anos 90. Há também os experimentos

⁴⁰ O meu enfoque será nesse contexto.

⁴¹ ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. FF>>Dossier: 047 Wilton Azevedo <<http://site.videobrasil.org.br/dossier/obras/1482974>> e <<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier047/obras.asp>>.

realizados pelos Noigandres, que consistiram na reedição de seus poemas impressos em vídeo-poemas, descritos por Ricardo Araújo (1999), que ocorreram no LSI – Laboratório de Sistemas Integráveis na Escola Politécnica da USP no início dos anos 90. Devem ainda ser mencionadas as já conhecidas projeções de textos a laser na fachada de prédios em SP. Pelo Po-Ex, destacam-se os experimentos de E. M. de Melo e Castro, entre eles, o vídeo-poema *Roda Lume* (2013)⁴², apresentado no final dos anos 60:

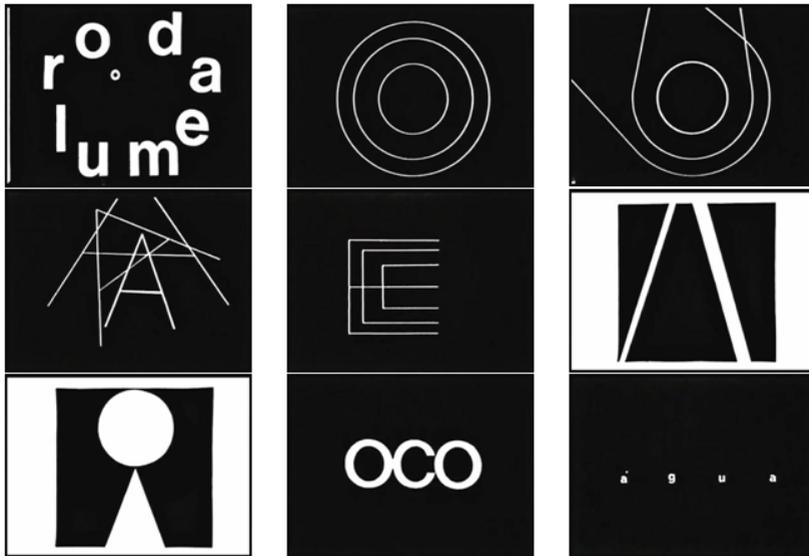


Imagem 12: sequência de alguns *frames* do vídeo-poema *Roda Lume*.

Trata-se de uma sequência de imagens que dão a impressão de animação, sincronizando imagem e recitação de sílabas na forma de um poema-sonoro-visual, próximo de algumas produções que intentavam dar a noção de movimento sobre um material estático, como o *Organismo* de Décio Pignatari (originalmente publicado em 1960):

⁴² *Roda Lume*. 2013. Disponível em: <http://youtu.be/_85kccMsaJA>.

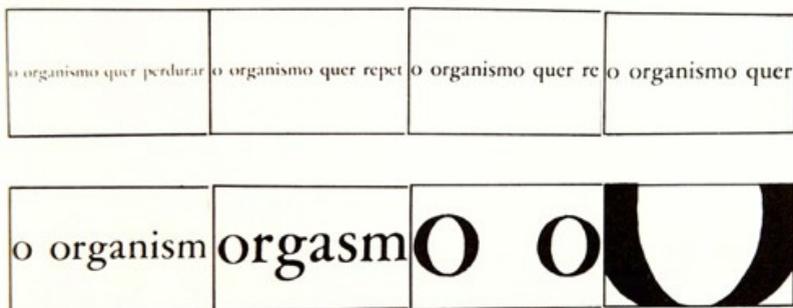


Imagem 13: *Organismo* de Décio Pignatari.

Não se pode esquecer das várias produções do Grupo Poema Processo, como o *Liberdade* (2011) de Ronaldo Werneck:

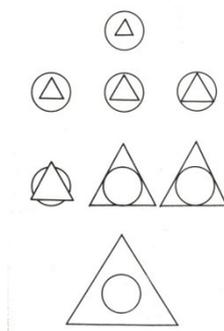


Imagem 14: *Liberdade* de Ronaldo Werneck.

Entre outras produções, há também os *Infopoemas* (2000) de Melo e Castro (poemas-imagens feitos com processamento de imagem digital), no final dos anos 90, ou ainda, talvez mais marcante, o experimento de António Aragão (1981), em parceria com Nanni Balestrini, que consistia em permutar poemas utilizando um IBM.

Em grande parte, o que se viu eram, de um lado, continuações ou prolongamentos de experiências dessas vanguardas, com poemas de estilo concreto, só que acrescidos de novas mídias, de poemas transpostos para o meio digital. Por outro lado, havia tentativas de exercer o que se fazia no meio impresso, só que com o aparato maciço das tecnologias digitais, utilizando-se da união de texto, som e vídeo ou continuando experiências impressas de reiterações, permutações em

sistemas potenciais, lançando mão do poder de processamento de grande quantidade de dados, como foi o caso de muitos dos geradores de texto.

2.2 VISUAL LITERÁRIO DIGITAL

Com relação ao contato entre as artes visuais e a literatura, existe, na arte digital, uma variada gama de aproximações e afastamentos, contatos e confrontos e, por fim, identificações e misturas, ou seja, há uma grande maleabilidade do que pode ser feito, não em termos normativos de "deve ou não deve", mas sim no sentido de possibilidades materiais a serem exploradas, como experimentações quase científicas. Para esclarecer tais possibilidades, serão expostos, a seguir, alguns exemplos.

2.2.1 *Looppoesia*

Começemos pela obra CD-ROM de Wilton Azevedo – que tem se tornado conhecido por suas obras em vídeo e música digital⁴³ –, chamada *Looppoesia: A Poética da Mesmice* (apresentada em 2001, lançada em 2004). No primeiro momento, a obra (uma série de vídeos curtos e repetitivos, cuja ordem de visualização o leitor escolhe) parece apenas estar continuando os trabalhos de vídeo-poemas acima citados, mas se trata também de uma obra conceitual em que uma série de curtas imagens de animação (com *frames* de 0.001) contendo vídeos, texto, sons em constante e rápido loop, mas cuja velocidade não tem restritores, ou seja, é controlada por particularidades técnicas da máquina na qual o CD é inserido, tornando cada utilização diferente e criando uma espécie de obra-ruído. A extrema rapidez das repetições funde os *frames* de tal maneira que se tem a impressão de um vídeo unificado, por exemplo, de continuidade sonora e visual de cada sequência.

⁴³ Veja: *Canal Wilton Azevedo*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/user/wiazeved>>. E atualmente com Sergio Basbaum como *Duo Pantharei*.



Imagem 15: três *frames* do vídeo WWW e do vídeo Headline do *Looppoesia*.

Ou seja, trata-se de uma continuação dos vídeo-poemas – e, conseqüentemente, da poesia visual –, mas também se trata de uma tentativa de usar, e abusar, dos sistemas computacionais pelos quais a obra opera, evidenciando a possibilidade de falha e ruído num ambiente ordenado que, em situação normal, não aceita processar um erro. Nesse caso, mais além de uma simples exibição de um vídeo e trilha sonora, evidenciam-se as possibilidades do meio (no sentido em que esta obra não pode ser transposta para outro meio sem perder suas características principais, ou elementos que fazem parte da obra).

2.2.2 *Amoreiras*

Outro exemplo direto das artes visuais são as *Amoreiras* (2010), construída por Gilberto Prado e o Grupo Poéticas Digitais. Nessa obra, sensores ligados a uma placa Arduino (o mesmo tipo usado no *Palavrador*) captam os sons da rua e o trepidar do chão que, através de um sistema de computador e motores (também ligados à placa), fazem com que cada uma das cinco amoreiras – distintamente – se mexam de acordo com relação à especificidade da frequência de sons que cada uma consegue captar, alterando os movimentos resultantes e certos parâmetros individuais pertencentes a cada uma. Através da possibilidade de interação entre os dados de cada amoreira e um algoritmo de aprendizagem, as árvores irão entrar progressivamente em sincronia de ação, até serem reiniciadas ao final de cada dia para possibilitar a contínua aprendizagem no banco de dados. Aceitando que os sons seriam indicadores de poluição nas ruas, o movimento seria uma tentativa de cada árvore de se livrar da poluição, colocando em cheque a

noção de que amoreiras seriam árvores poluidoras das ruas por causa de suas folhas e de seus frutos (que atraem pássaros que sujaram carros) – suposta razão pela qual são proibidas nas ruas de São Paulo. Na verdade elas é que são poluídas pela passagem de carros e pela vida urbana⁴⁴.



Imagem 16: as *Amoreiras* na Paulista.

Aqui, neste exemplar – fora o nome do grupo – não há nada de contato com a literatura, nem mesmo há usuários nesta obra. Mas o modo como ela opera é bastante próximo de outras obras digitais – algumas com mais afinidades literárias –, que se utilizam de sensores e algoritmos genéticos para causar uma reação com base na presença humana (como é o caso do *Palavrador*). Sendo assim, os meios materiais de construção e produção da obra são os mesmos utilizados para elaborar obras ditas mais "literárias". São as mesmas placas e motores; o que muda é que não há texto e nada próximo à ação da

⁴⁴ Expostas originalmente na Emoção Artificial 5.0, no Itaú Cultural de São Paulo. POÉTICAS DIGITAIS. Disponível em: <<http://www.poeticasdigitais.net/POETICAS/amoreiras.html>>. Para uma descrição dos próprios criadores, veja o artigo *Grupo Poéticas Digitais: projetos desluz e amoreiras* (PRADO, 2010)

leitura. Não há plenamente agência consciente humana sobre a obra, mas sim uma reação da obra com relação às ações humanas, como se fosse a obra que interagisse conosco. Ao ser humano, neste caso, resta ser um ruído ou elemento aleatório de um ambiente captado por sensores. A escolha de usar amoreiras – árvores vivas – fortalece a inversão entre a agência do humano e a agência da árvore-máquina (mas que no fundo se resume a uma agência maquínica, pois são as árvores que são mexidas por um sistema computacional mecânico).

2.2.3 Oratório – encantação pelo Rio

Um exemplo de influência evidente do concretismo (tanto brasileiro quanto alemão) está na obra de André Vallias – visando, explícita e conscientemente, avançar na proposta verbivocovisual –, como se pode ver em *Oratório – encantação pelo Rio*⁴⁵ (2003):

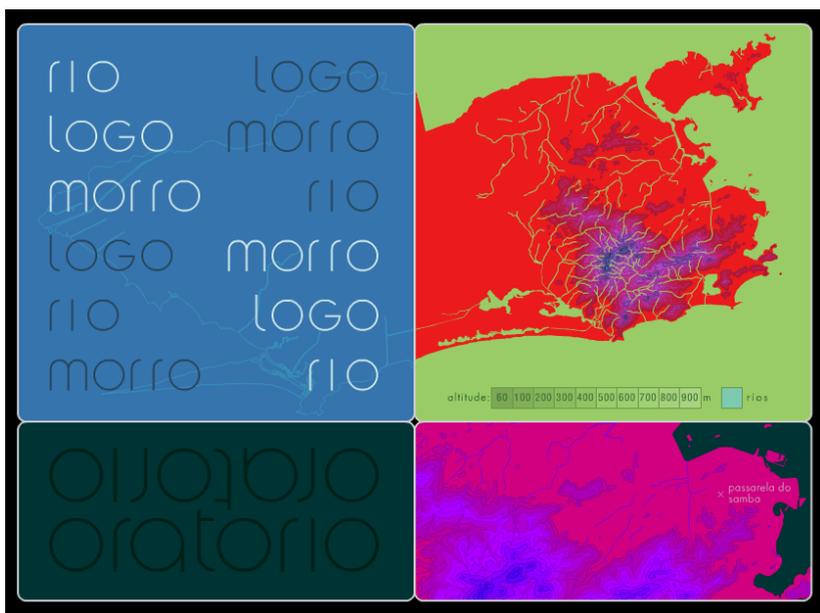


Imagem 17: tela base do *Oratório*.

Poema ambiente no qual o leitor/usuário tem a possibilidade de navegar, ler/interagir, livremente com os textos e elementos visuais que

⁴⁵ Disponível em: <<http://www.andrevallias.com/oratorio/>>.

tematizam as relações entre os morros e rios do Rio de Janeiro, ao mesmo tempo em que, com frequência, evocam, foneticamente a relação entre rir (rio) e morrer (morro) – "rio / logo / morro // morro / logo / rio". Na obra, para além da página principal, há um trabalho imagético que sobrepõe mapas manipuláveis dos rios e morros, cuja relação geográfica do Rio (apagando os níveis de altitude) o leitor pode examinar e, também, acessar três poemas: um inspirado na Favela da Rocinha, outro no Corcovado e ainda outro no Sambódromo, cujos acentos fonéticos fracos e fortes são transpostos graficamente, aproximando-os da forma dos morros do Rio. Há, igualmente, como acessar um poema-lista feito a partir dos nomes dos morros e rios do Rio. Todas as telas e poemas são acompanhados de diferentes trilhas sonoras repetitivas usando elementos da batida sincopada do samba, do canto gregoriano (mais vago e fantasmagórico), ou até mesmo do rap, todos com um toque de música eletrônica.

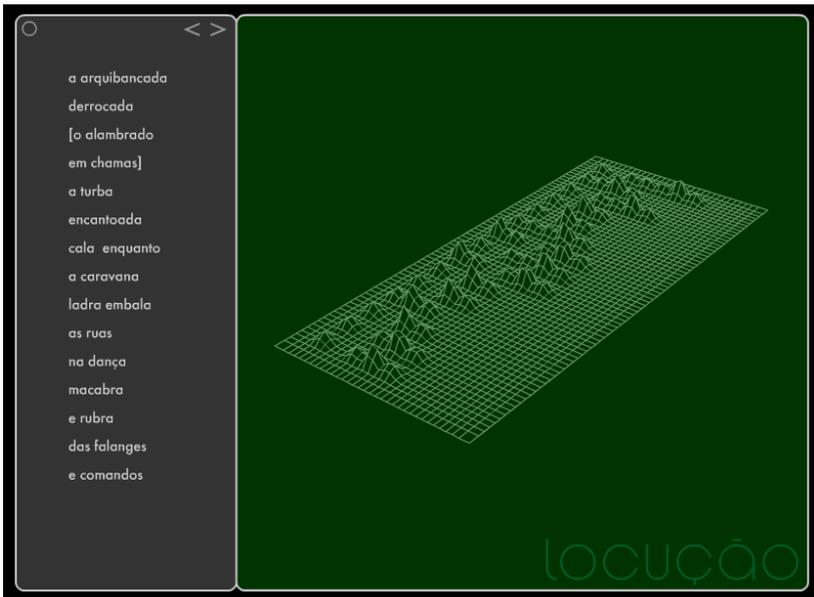


Imagem 18: poema do *Oratório*.

Pode-se então compreender essa evocação sacra como uma referência à cidade inteira do Rio, que seria um grande oratório graças ao seus sons e ao Cristo Redentor no alto do Corcovado. O poema é assim construído tanto como um oratório musical de reza, presente na

sua ênfase sonora e fonética, quanto um oratório objeto, uma caixa ou construto para reza particular ou devoção de um santo, aqui na forma de uma obra-caixa-de-reza-digital individualmente acessada no computador. É notável que essa evocação aparece, contraditoriamente, como uma sacralidade mundana do dia-dia, surgindo entre os extremos morte-risada/alto do morro-baixo rio, entre a violência e a alegria, entre o rico e o pobre, da vida do Rio, ou seja, entre dois estados do ser humano e entre duas localizações especiais.

Novamente, como no *Palavrador*, não há objetivo específico a ser efetivado. A obra é um objeto-poema, um oratório, uma obra-coisa que deve ser lida, ouvida e vista, que pretende levar o usuário à sua experiência efetiva e que, para tal, tem que ser navegada⁴⁶.

Falei até agora da relação entre artes visuais e literatura, mas talvez seja importante notar que essa ligação não deve ser superficialmente compreendida apenas como uma utilização de aspectos visuais pela literatura ou uma crescente visualidade dos textos graças à mídia de massa. Isso talvez tenha se dado durante algumas fases das correntes concretas ou experimentalistas, porém, no digital, ela não deve ser entendida como fim de si mesma. Se anteriormente defendi que o elemento visual na poesia seiscentista não é um fim, mas que faz parte ou é um dos elementos de um modo de operar da obra – um extremo engenho ou artifício – agora defendo algo próximo acerca da ligação da literatura com as artes visuais. Ela não se restringe apenas à apropriação pela literatura de um aspecto sensório visual. trata-se de um modo de operar que estava presente nas artes visuais e no contato com os meios de comunicação de massa e computação, dos quais as artes visuais também se aproximavam. Com efeito, para compreender as obras digitais não basta observar o visual, mas é necessário compreender seu funcionamento, seu engenho.

2.3 DOIS TIPOS DE COMPREENSÃO

Há dois tipos de compreensão a serem levados em conta. Um é **compreender o que é a obra de arte** que está diante de mim (que é

⁴⁶ Essa obra foi desdobrada pelo seu autor em duas performances, ORATÓRIO – I <<http://youtu.be/IHIGCMYzss4>> e ORATÓRIO – II <<http://youtu.be/NVqaU9X0ESQ>> nas quais este ou coloca uma gravação do poema para ser recitado ou o recita diante de um fundo com um vídeo de cores (VALLIAS, 2007).

uma pergunta de cunho ontológico, no sentido de entender os limites de uma entidade, o que faz ou não parte desta, se ela é a mesma sempre, se são várias obras ou uma só, etc.), e o outro é **compreender como obra funciona** para poder efetua-la. Trata-se de uma divisão didática, já que não se pode efetivamente separar um tipo de compreensão do outro.

No *Looppoesia* ou nas *Amoreiras*, se não se sabe o que ali acontece, provavelmente se pensará que apenas se trata de vídeos malfeitos, quanto ao primeiro, ou apenas de árvores pequenas sacudindo aleatoriamente, no caso da segunda obra mencionada. No caso ainda das *Amoreiras*, é importante saber que a obra não consiste apenas nas árvores, mas em todo software (programas) e hardware (sensores, motores, etc.) que compõem a obra e que não estão necessariamente apreensíveis visualmente (os sensores, por exemplo, não estão nas árvores). Uma questão importante é que, sem estabelecer este tipo de compreensão (questão ontológica da obra de arte), não é possível elaborar uma crítica adequada à obra, pois nem mesmo se sabe o que ela é ou seus limites de identidade⁴⁷.

Se no primeiro caso se trata da compreensão de saber o que é a proposta, saber do entorno, o que está acontecendo (até mesmo num sentido teórico), no segundo, se trata de um saber mexer, de entender como se age ali na obra, o que se pode fazer e como fazer, em que a efetivação não é uma compreensão intelectual, como no primeiro caso, mas uma ação efetiva em que o ato de compreensão ocorre na própria ação, no ato de aprender e apreender o modo de operar da obra. Trata-se de entender o funcionamento da obra como modo de efetua-la, como é o caso no *Oratório* e no *Palavrador*, em que necessito compreender um operar para poder efetivar a obra pelo agir. Existe uma proximidade entre essas duas propostas, mas elas não são iguais.

No primeiro tipo de compreensão, aludo à propostas da arte conceitual. O ponto chave sendo a noção de que a arte é conceito construído. Este princípio tira o foco do objeto final e o transfere para a imaterialidade da proposta de um ideia pelo artista. Não há mais um limite do material na obra de arte, pois não é o material que importa. Quando há uma obra física na arte conceitual, esta é o resultado de uma proposta ou desenvolvimento de um conceito. Assim, existem obras em que os objetos específicos podem ser trocados de exposição em exposição e sua montagem ou construção pode ser efetuada por qualquer um (ou até mesmo deixadas em aberto). Da mesma forma, passa a ser

⁴⁷ Muitas vezes executamos tal compreensão sem mesmo nos darmos conta ou nos questionarmos acerca da validade desta.

plenamente possível que um objeto pré-fabricado, ou uma proposição de ação (como também o ato em execução), sejam arte, pois a arte está no conceito construído. Isso implica que para entender algo como arte é necessário um conhecimento do entorno, ou de uma teoria ou de um contexto. Como afirma Joseph Kosuth em seu artigo "Art After Philosophy" de 1969:

Advance information about the concept of art and about an artist's concepts is necessary to the appreciation and understanding of contemporary art. Any and all of the physical attributes (qualities) of contemporary works if considered separately and/or specifically are irrelevant to the art concept. The art concept (as Judd said, though he didn't mean it this way) must be considered in its whole. To consider a concept's parts is invariably to consider aspects that are irrelevant to its art condition—or like reading parts of a definition (KOSUTH, 1999, p. 169).

Não pretendo aqui subscrever a tese conceitual completa (especialmente porque se trata de uma diversidade de teses, não apenas de uma). O que me interessa é pensar a obra de arte **como um construto em que é necessário compreender sua proposta (eu diria: seu funcionamento) para compreendê-la como arte**. Disso deriva que a conceitualização ou ideia não é uma "explicação" posterior "externa à obra", mas é parte total dela, seu motor de existência, que **precede qualquer montagem ou construção** (a "explicação" não é posterior). Nesse sentido, devo sempre compreender o funcionamento da obra, para que eu possa tomá-la como arte⁴⁸.

Um modo de proceder similar se encontra vigente nos trabalhos de ambos os grupos literários mencionados (Concretismo e Po-Ex) quando nestes há a construção de um aparato teórico que integra as suas publicações poéticas e se mostra necessário para a sua compreensão. São textos muitas vezes publicados em conjunto com o que normalmente se teria como "a obra literária" e que deveriam estar ao

⁴⁸ Criticar a arte conceitual por ela depender de um aparato teórico conceitual – como "desculpa" ou "explicação" – é ignorar que ela tem justamente a intenção de ser um conceito e que este não é posterior, mas anterior, pois é uma proposição (um motor para algo).

poemas que podemos entender suas cores – retomando a *Klangfarbenmelodie* com base na música de Webern – como uma partitura em que as cores são as possibilidades de diferentes vozes para execução. Isso se torna mais claro com as execuções ou leituras que o próprio autor empreendeu⁵⁰. Nesse contexto, o poema aparentemente normal passa a ser uma indicação de ação e execução sonora através de um elemento visual. O que reitera novamente minha proposta de não tomar o visual como fim em si mesmo, mas parte de uma proposta de ação.

No caso do digital, essas "explicações" muitas vezes vêm na obra, como é o caso de caráter mais teórico do ensaio que faz parte do *Looppoesia* ou o caso mais técnico das instruções na tecla "H" no *Palavrador*. A obra *Oratório* as dispensa, pois usa os mesmos mecanismos de navegação dos browsers da web. Mas há nisso uma diferença explícita. É bom lembrar que compreender o funcionamento do *Palavrador* é também utilizá-lo, é agir nele, é interagir com ele.

O que se pode notar como diferença entre um poema do Augusto de Campos e as obras digitais que tenho ilustrado é que o poema do Augusto não é tão claro como proposta para ação (deve-se perguntar se a execução em múltiplas vozes é uma condição necessária para obra), enquanto que uma obra como *Oratório* – que tem influência dos trabalhos concretos – tem na ação ou interação uma condição necessária para que a obra seja efetivada. O que seria dizer que, se o leitor se prostrar diante da obra e não agir – como uma experiência puramente de afecção sensorio-perceptiva (i.e. estética) –, não se poderá dizer que ele experienciou a obra, nem que ela operou plenamente.

A partir disto, podemos dizer que existe uma variada gama de possibilidades maquínicas, desde interações no computador caseiro até as instalações digitais com complexos sensores e captação de movimento. Também há um variável grau da importância (e necessidade) da interação (ação) na obra, que é o papel da interação na totalidade da obra, sendo necessário analisar as situações que vão desde o usuário apenas apertar um botão para continuar o vídeo até ter que navegar e construir a obra por conta própria. A pergunta é: o que o usuário constrói com sua ação? qual é o lugar da ação em cada obra?

Os exemplos dados comportam possibilidades de interação bastante diversas. No *Looppoesia* a interação existe como elemento, mas não altera muito o funcionamento da obra.. Ela se encontra na ordem do

⁵⁰ Versão lida pelo próprio autor
<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/01_01.htm>

percurso. As *Amoreiras* mais reagem ao passante do que este interage com elas. Na verdade, é o computador que reage ao humano. E no caso do *Oratório*, as possibilidades de interação com a obra são bastante limitadas, entretanto, não muito restritas no sentido de ordem ou necessidades. Como um sítio na web, o leitor/usuário pode apenas navegar pelas telas e poemas, porém, pode fazer isso na ordem que desejar. Nada muito diferente de *Composition n°1* (2011), de Marc Saporta, publicado em 1963, que era uma obra impressa em uma série de folhas soltas, livres a serem ordenadas pelo leitor; tampouco diferente até mesmo da proposta de Haroldo de Campos para a leitura de suas *Galáxias* (2011) (composto entre 1963 e 1976) que, fora a primeira e a última, poderiam seguir qualquer ordem sem prejuízo para a totalidade. Todavia, existem obras de maior liberdade de ação.

2.3.1 Liberdade regras e restrições

O melhor exemplo que tenho em mente é aquele cujo processo de elaboração pude presenciar, que é a obra *Liberdade* (2014)⁵¹. Construída na plataforma *Unity*, ela teve sua produção iniciada como uma proposta de trabalho do Grupo de Criação Digital do II Simpósio Internacional e VI Simpósio Nacional de Literatura e Informática, organizado pelo NuPILL – Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística, na Universidade Federal de Santa Catarina, durante duas semanas no final de 2013⁵².

⁵¹ Uma versão da obra pode ser baixada no sítio 1maginário0: <<http://www.1maginari0.art.br/liberdade/>>.

⁵² Como um dos organizadores do evento, tive a oportunidade de acompanhar de perto o trabalho de desenvolvimento da primeira versão desta obra.

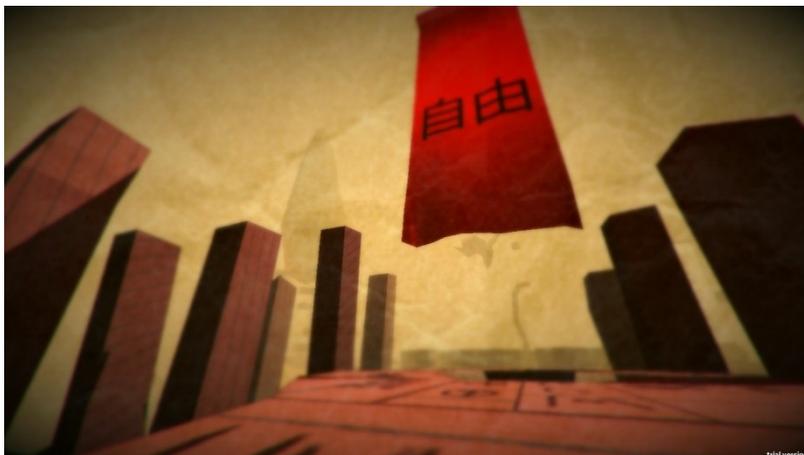


Imagem 20: Visão de uma parte inicial de *Liberdade*.

Visto que parte da equipe responsável pela produção da obra *Liberdade* também havia participado da criação do *Palavrador* – Chico Marinho, Álvaro Garcia, Alckmar Santos, Lucas Junqueira –, e a própria proposta de modelo de produção conjunta de *Liberdade* no Simpósio foi baseada e inspirada naquela do Festival de Inverno, que deu vida ao *Palavrador*, há certo grau de relação entre estas duas obras, algumas semelhanças quanto ao seu *layout* gráfico, à jogabilidade da obra e ao mundo digital a ser navegado.

Já que pude acompanhar o processo, seria interessante descrever brevemente como ocorreu. Uma vez que o grupo – de formação bastante heterogênea englobando programadores, literatos, músicos, vídeo-artistas, entre outros – havia se formado, iniciaram-se os diálogos primeiros via meios. De início, houve a sugestão de elaborar uma obra baseada na memória ou que tivesse alguma relação com memórias. Muitas das conversas versavam acerca do que o usuário seria capaz ou teria que fazer no ambiente. A base era a ideia de um ambiente (como no *Palavrador*) no qual uma diversidade de mídias pudesse convergir e no qual o usuário pudesse navegar. À medida que as conversas seguiram, houve uma crescente preocupação sobre a liberdade do usuário. Surgiram ideias como a de que ele somente poderia se movimentar em um tabuleiro à medida que jogava dados; ou ele teria que cumprir certas tarefas para poder executar outras, o que foi lentamente sendo descartado pelo grupo. Finalmente, chegou-se ao ponto em que o usuário deveria livremente coletar e organizar as memórias (seu contato com o mundo). ,Estando todos de acordo quanto

a esse aspecto, foi-se construindo protótipos e testando a possibilidade dos planos. Houve, então, inúmeras mudanças e intercruzamento entre ideias distintas (que acabaram convergindo em algum momento) sobre, por exemplo, como o usuário se movimentaria. Em suma, o grupo começou a esboçar ideias a partir do que se supunha ser o funcionamento de memórias e, à medida que as conversas foram se desenvolvendo e o objeto foi sendo testado e construído, os membros passaram a pensar em novas possibilidades com base no que viam ser feito materialmente. Uma nova visão do ambiente ou o funcionamento efetivo de algo durante o período de teste se tornava um propulsor de novas ideias e relações de operação (sempre com a preocupação quanto à viabilidade da execução dos planos, tendo-se em vista as limitações computacionais e de tempo). Assim, muitas concepções tiveram que ser alteradas ou abandonadas devido à necessidade de exequibilidade, e muito teve que ser pensado a fim de buscar saídas que dessem conta de limitações computacionais.

Em geral, a obra *Liberdade*, assim como o *Palavrador*, tem um modo de operar próximo dos *videogames* em primeira pessoa, em que o jogador está livre para explorar um universo 3D⁵³. Trata-se de um ambiente com uma geografia diversificada – lagos, montanhas, rios, pontes –, cercado por um mar do esquecimento (que reinicia o jogo). O ambiente inclui vídeos, música instrumental, canto, poemas escritos, diálogos sonoros, poemas recitados e uma série de elementos visuais diversos que abrangem desde origamis de tsurus e sapos até uma chuva de haikais. A estrutura geral do ambiente é soltamente baseada em locais do bairro da Liberdade – restaurante, shopping, praça, uma prisão, etc. – e seu *design* se utiliza de referências orientais e de texturização de papel (remetendo a pergaminhos e origamis).

⁵³ Não se deve aqui confundir o "mundo 3D" da obra *Liberdade* com a noção romântica de que a arte está segregada do mundo ontologicamente. O "mundo" da obra *Liberdade* – como o de qualquer outro jogo –, e qualquer interação com ele, ainda existe como parte deste único mundo em que vivemos. Ele é uma construção no mundo. Não há segregação, mas continuação de uma mesma vivência. Jogar a obra *Liberdade* ainda é viver. Voltarei a esse assunto na segunda parte dessa tese.



Imagem 21: Terreno montanhoso e um tsuru voando em *Liberdade*.

Ao entrar no ambiente, o jogador surge no que seria a saída do metrô da *Liberdade*. Em suas perambulações, ele deve se confrontar com três elementos: encontros, desencontros e solidão em forma de esferas luminosas, respectivamente, vermelhas, azuis e brancas, sendo que cada uma delas é um elemento de mídia. Por exemplo, na chuva de haicais, cada um destes se enquadra em um tipo de lembrança. Ao entrar em contato com essas mídias, ele coleta lembranças alheias relacionadas àquele estado, em forma de poemas, vídeos ou áudios, elaborando uma espécie de mosaico de fragmentos de lembranças coletadas. Este conjunto coletado altera o brilho do próprio personagem com relação ao seu estado predominante (se ele tem presenciado mais encontros do que desencontros, ele se tornará mais vermelho; mais desencontros, ele se tornará azul; solidão, ele ficará com um brilho branco).

Estes três elementos se encontram em outras localidades, como, por exemplo, no que seria um restaurante japonês. Trata-se de um conjunto com silhuetas de cabeças e tigelas. Ali o usuário escuta uma briga entre casais na forma de um poema-diálogo dramatizado, marcando um ponto de desencontro. Outra localidade é o labirinto. Ali o usuário escuta uma trilha sonora cantada e perambula por poemas sonoros. Ainda outra localidade, baseada num shopping de quinquilharias, é constituída por um conjunto de imagens de pequenos objetos sendo que cada um está ligado a um poema acerca da memória do objeto em questão e, semelhantemente aos shoppings lotados, os poemas começam a se entrecruzar à medida que o usuário caminha entre

as imagens de objetos. Então, há memórias soltas pelo ambiente, tanto quanto memórias em conjunto nos locais.

A intenção é que o ambiente comporte vários usuários simultaneamente via rede, possibilitando que estes transmitam (ou roubem) memórias entre si, em um diálogo de recordações alheias e encontradas. Também é possível que os usuários exibam suas memórias em grandes televisores no ambiente (tornando público aquilo que coletaram). Nesse sentido, as memórias seguem o modo de operar de uma série de dispositivos de mídia atuais, como *Grooveshark* ou *Instagram* em que o usuário tem a possibilidade de organizar e mostrar o que obtém (sua biblioteca), de selecionar o que quer ter, ordenar seus dados (mundo). Em outras palavras, a obra lança mão de um mecanismo bastante corrente do dia-dia e toma emprestado o seu modo de operar para produzir a forma de existir do usuário em uma obra de arte. Assim, além de poder perambular livremente pelo ambiente, o usuário também tem a possibilidade – liberdade – de se fazer através de fragmentos. No caso, trata-se da possibilidade de se construir como ser, de coletar memórias alheias para compor um ser.

Nesse sentido, é importante entender a escolha dos meios utilizados para as memórias, sempre privilegiando som, vídeo e a palavra oral (a palavra escrita mal aparece nos haicais, que são recitados) como uma maneira de possibilitar uma vivência imediata em um meio móvel e que acaba por construir uma forte noção de imersão através de uma arquitetura visual e sonora. A navegação por um ambiente visual – no espaço tridimensional – está alinhada à configuração sonora. O som das coisas aumenta e diminui com relação à aproximação ou afastamento delas. Isso leva a uma forte imersão do usuário através de uma espacialidade sonora que imita um dos elementos que dão a sensação de tridimensionalidade no dia-dia. A grande quantidade de sons (músicas e recitações) e de elementos visuais, vinculada com a possibilidade de movimentação livre no ambiente cria um cenário de vivência no digital.

Além disso, uma plataforma *Wordpress* permite aos autores alimentar e alterar seus textos, vídeos, e sons, possibilitando que a obra possa mudar continuamente⁵⁴.

⁵⁴ Existe uma série de possibilidades na obra *Liberdade* que ainda não foram implementadas, como é o caso do murmúrio dos avatares, em que o personagem de cada usuário teria um murmúrio ou algo que é constantemente dito por seu personagem (podendo ser ouvido por outros), dependendo das memórias



Imagem 22: Visão aérea de um labirinto e um rio amarelo (também é possível ver alguns pontos luminosos de memórias).

A construção da obra teve vários participantes, alguns que programavam, uns produziam vídeos, outros compuseram textos e ainda outros gravaram as vozes e canções. Alguns transitavam por múltiplas atividades e todos interagiam na concepção da obra, discutindo os limites e possibilidades do que poderia ou seria feito. Nesse sentido a obra, dentro dos limites de uma construção, se constitui como um diálogo em grupo, entre ideias e limites conjuntos. A sua concepção e produção não compreendeu propriamente uma hierarquia, mas um diálogo de um coletivo.

Dentro desse cenário, existe uma consonância entre o que o usuário pode fazer na obra e como ela mesma foi composta, pois ambos são resultados de uma construção coletiva. Explico-me melhor. Se a obra foi composta por múltiplos gestos em diálogo, sem uma hierarquia hígida e estável⁵⁵ (programadores, vídeo arte, sons, poemas, etc.) o

coletadas, ou ainda, a possibilidade de fazer o *upload* de toda *playlist* de memórias que ele teria coletado.

⁵⁵ No caso, havia uma movimentação de coordenação em que para tarefas diferentes haviam coordenadores diferentes e aquele que dirigia certa função seria dirigido por alguém em outra tarefa. Havia também um grupo que construía o objeto – programava, editava e articulava concretamente as partes no ambiente –, e, nesse sentido, coordenava certos aspectos materiais, levando a certas marcas visuais que, por exemplo, lembram o *Palavrador* (o que pode dar

usuário deve construir seu ser a partir das interações e perambulações no mundo de *Liberdade* com outros que ali habitarão. Tautologicamente, as possibilidades de ação nesta obra são bastante livres, não tão restritas como no *Oratório* ou *Looppoesia*. Há a possibilidade de explorar e, ademais, há o fato de que a ação do usuário produz algo distinto, algo que a programação possibilita e permite sem que o tenha prescrito antes de sua ação, pois o usuário vai fazer seu próprio ser através dos elementos coletados e, com a rede, as possibilidades do que poderá ser feito ou encontrado deixam de estar restritas aos elementos iniciais para se estenderem também aos jogadores online, à maneira dos MMOGs⁵⁶. Nessa via, *Liberdade* usufrui plenamente das possibilidades tecnológicas de comunicação em rede e se torna uma obra local de interação da ação de múltiplas pessoas, uma totalidade maior do que a soma de suas partes. Ela é uma potencial rede de relações. A obra coisa-programada é um esquema disso como possibilidade. É uma máquina local para isso.

Mas para compreender a obra como artefato potencial é necessário compreender como ela opera em um sentido material. No caso digital, isso se dá na programação de um código-fonte operando em um computador. E para não compreender mal a liberdade de ação, tanto no agir na obra, quanto no produzir, deve-se entender esse ato de produção como fazer técnico (e não como criação *ex nihilo*). Destarte, entender que a liberdade apenas pode se dar diante de obstáculos, diante de impedimentos à minha ação, ou seja, a liberdade só existe diante de restrições.

2.4 CONSTRUTOS E CÓDIGO-FONTE COMO FAZER TÉCNICO

Apesar das diferenças, existe algo em comum entre todas as obras abordadas até o momento, isto é, **todas são construtos, todas são artefatos** produzidos. Para tal, foi utilizado algum procedimento técnico

uma falsa noção de "líder" ou de unidade estilística). Entretanto, em momento algum houve uma ordenação fixa de hierarquia; várias decisões foram tomadas em equipe ou sugestões foram dadas por membros que não trabalhavam diretamente com os elementos a respeito dos quais sugeriam. Pode-se então falar talvez em uma hierarquia relacional em que as funções e ordens se alteram na medida em que a criação do objeto necessita.

⁵⁶ Sigla para *massively multiplayer online game*, ou jogos em linha de múltiplos jogadores em massa.

que pode ser feito, ensinado e apreendido por quem quiser. Sendo assim, é necessário um conhecimento técnico para produzir as obras. Todavia, um conhecimento técnico das obras digitais, das técnicas e procedimentos como foram usadas para construí-las, não garante uma compreensão imediata do seu funcionamento em operação (aquele que acima mencionamos como necessário para agir e efetivar a obra). Este se dá com um conhecimento do modo de operar de computadores num sentido geral (utilização do mouse, do teclado, telas de toque, a noção de funcionamento de janelas, de abrir pastas e arquivos, etc.)

Ora, as obras mencionadas até agora foram feitas a partir da produção de um código-fonte em alguma linguagem de programação, utilizando uma série de elementos como vídeos, sons, imagens, entre outros; também foram produzidas e alteradas utilizando algum aporte computacional. Uma vez que o código é feito, ele é posto para funcionar no computador. É com esse objeto-em-ação – o código sendo computado – que se tem contato e que se é inclinado a considerar a obra de arte. O modo de funcionamento da obra enquanto jogamos é de tal maneira devido à sua programação, embora esta não seja visível ou acessível em casos normais⁵⁷. Logo, se no *Palavrador* posso voar por uma região XY, é porque isso está previsto potencialmente no código-fonte (na sua programação). Não preciso saber do código, nem ter acesso a ele para saber o que posso fazer quando uso o *Palavrador*, pois aprendo isso ao usar o *Palavrador*. Da mesma maneira, nem o conhecimento do código equivale ao ato de voar efetivamente com o cubo pelo ambiente do *Palavrador*. Programar em código seria uma restrição do fazer através de uma técnica. Os limites de vôo e modo de operar do Cubo no *Palavrador* são um modo de operar do jogo em ação. Resumindo, existe uma distinção entre o código para produzir e operar da máquina e como a obra opera (funciona) em jogo. O segundo é produzido em potencial pelo primeiro, mas não requer que o usuário conheça o primeiro. Para usar uma obra digital é necessário compreender o funcionamento da obra e não seu código-fonte ou sua linguagem de programação, entretanto, ao mesmo tempo, para produzir/elaborar é imprescindível conhecer estes últimos.

Pode-se compreender do seguinte modo: 1) produz código-fonte (como um objeto em potência, um conjunto de instruções para o computador), 2) ele "roda" em um computador (isso é a obra de arte

⁵⁷ É possível abrir um código de uma obra, porém, muitas vezes é necessário algum grau de conhecimento especializado e programas específicos para isso.

com a qual se tem contato), 3) essa obra é efetivada quando o usuário age nela segundo seu modo de operar ou funcionamento.

Sem adentrar muito nessa área bastante complexa, torna-se importante saber que o código-fonte é uma instrução para a máquina, escrito em uma linguagem de programação. Linguagens de programação são anteriores a computadores, podendo haver linguagens de programação mecânicas na forma de cartões perfurados ou cilindros marcados, estando presentes em máquinas de tear (como os teares Jacquard), motores, pianos automáticos ou autômatos antigos (como os autômatos Jaquet-Droz do século XVIII).

Existe uma série de linguagens de programação normalmente utilizadas para programar obras de arte, como o são *Processing*, *Pure Data*, *Actionscript*, *Java*, entre outras tantas. São estas linguagens legíveis por um humano. São linguagens de programação de alto nível que funcionam com base em sintaxe e semântica que lembram as línguas naturais. Dentro das linguagens de programação computacionais existe uma variedade enorme com diversas sintaxes, funções, paradigmas de programação, etc. Para poder ser uma ordem para a máquina, o código – escrito em uma linguagem de alto nível, já abstrata às funções da máquina – passa por uma série de processos até virar linguagem de máquina. Nesse sentido, para compreensão das obras digitais, não interessa tanto a linguagem de programação de baixo nível ou código de máquina (como código binário), pois estes normalmente não são utilizados para programar as obras em questão.

Além da escrita de um código, há todo um aparato técnico que circunda o fazer digital – edição de vídeo, edição de som, conexões elétricas em placas, conexões de rede, suas configurações, *setup* de *hardware* (monitores, microfones, sensores, motores), etc. – todos envolvendo procedimentos específicos e distintos que requerem um conhecimento mínimo para que alguém possa utilizá-los para produzir/fazer. Sendo assim, produzir uma obra digital é um fazer regrado, pois sempre subentende o uso de técnicas e um conhecimento técnico – tecnologia – mínimo (afinal, não se pode conectar um circuito elétrico de qualquer forma).

A arte digital é uma arte que envolve regras. Ela é um fazer regrado, uma produção em que a técnica é necessária e intransponível para existência do objeto artístico. Isso é devido ao fato de que a arte digital é construída através da programação em um código-fonte, da mesma forma que toda e qualquer produção digital que envolva um

software é programada em alguma linguagem de programação⁵⁸. Essas linguagens, sendo lógicas, são regradas, reiteráveis e podem ser ensinadas e aprendidas por qualquer um que se proponha a estudá-las. Não há, em um material, diferença entre o ato de fazer uma obra de arte digital e o ato de fazer um programa, ambos envolvem os mesmos meios e métodos.

Logo, pode-se traçar um paralelo entre as prescrições técnicas – retórico-poéticas – do Seiscentos e o fazer em código e produção de mídias da arte digital. Ambos envolvem o conhecimento de um conjunto de prescrições com que o fazedor pode brincar. O que difere é que as bases de programação não são institucionalizadas da mesma forma que eram as produções seiscentistas. Existe, sem dúvida, uma normalização ou uma padronização de parâmetros necessários para cooperação, mas que não são regidas em absoluto pelo estado ou outro órgão. Existem linguagens comerciais, elaboradas por empresas e controladas por estas, e existem linguagens abertas, como é o caso do *Processing*, feito com base em Java e pensado para manufatura de obras de arte e que, por ser livre, conta com a possibilidade de mudança e alteração por toda uma comunidade envolvida em sua utilização. Existe, nesse caso – como talvez no Seiscentos com relação a uma comunidade de usuários, ilustrada por Pérez (2010) –, uma produção e alteração das regras em bando, uma reformulação da técnica em meio ao fazer, em que as mudanças vão ocorrendo aos poucos e de forma cooperativa com aqueles que constroem algo com um conjunto de técnicas.

Por conseguinte, deve-se considerar que o fazer regrado – tanto da poética e retórica quanto das linguagens de programação – não significa se submeter a um padrão prefixado de arte e a modos prefixados de produção. Ao programar em alguma linguagem, não existe somente um modo de fazer algo, mas sim inúmeras possibilidades. E, também, é possível fazer interagir diferentes formatos de mídias, construir conexões com instalações sensíveis (detectores de movimento, luz ou pressão) ou integrar obras a sistemas de rede. Assim, construir algo com uma dada linguagem ainda é agir diante de um campo de possibilidades inesgotáveis. O regramento consiste no fato de que, para exercer essas possibilidades inventivas, torna-se necessário compreender o funcionamento daquele sistema e sua tecnologia. Para saber mudar construtivamente um sistema de regras, é necessário compreendê-lo no sentido de saber fazer com ele.

⁵⁸ Existe uma variedade enorme de linguagens de programação com diversas sintaxes, funções, paradigmas de programação, etc.

2.4.1 Funcionar

Esse fator de produção regrada também transparece na recepção de uma obra como o *Palavrador* ou *Liberdade*, onde, como já foi mencionado, há não apenas uma apreensão ou fruição estética, mas a necessidade de uma ação material operatória para que a obra funcione como tal. Essa ação se dá através da aprendizagem das possibilidades de funcionamento da obra. Tenho que aprender a navegar com o meu personagem em primeira pessoa em um ambiente 3D, e descobrir o que posso nessa obra. Tenho que descobrir que não posso ultrapassar as paredes do ambiente no *Palavrador*, que se eu apertar uma tecla específica, chovem versos do meu cubo; que se apertar outra, mudo para uma pequena criatura rasteira. Tudo isso está previsto no código, mas não é nele que vou aprender a agir na obra⁵⁹. E isto se dá materialmente com os aparatos já bastante clássicos do computador (mouse, teclado, tela, tela de toque, etc.) ou com apetrechos menos caseiros e mais comuns em instalações, como óculos de realidade virtual, controles de movimento, sensores, etc.

O agir regrado do usuário acontece por se tratar de uma obra que tem em seu cerne, entre outras coisas, um conjunto de regras que estipula um campo de possibilidades. Quando chamo a obra de **construto** quero dizer que se trata de um objeto com certo grau de funcionamento independente e possibilidades abertas, ou seja, uma máquina no sentido contemporâneo do termo, pautados sobretudo pela máquina de Turing, e distinta das limitações das máquinas mecânicas modernas. Essa independência se dá por ser a obra uma série de possibilidades e limites de ação estabelecidos dentro de parâmetros lógicos. O código-fonte, em primeiro momento, e a obra-em-ação, no segundo, podem ser compreendidos como abrindo um campo de existência de ações possíveis, um pouco de forma similar às peças teatrais seiscentistas, que não possuíam muitas rubricas, não estando exatamente prescrito como a peça deveria ser encenada, havendo certa margem de possibilidade de ação⁶⁰.

⁵⁹ Logo, quando falo de compreender o funcionamento da obra não se trata de fazer engenharia reversa (desmontar o código para compreendê-lo), mas compreender o que posso eu na obra, como ela opera, como ela foi feita para ser usada, qual a sua proposta.

⁶⁰ A máquina e o maquinico, como abordado nesta tese, não implicam um cibernética ou regime de controle, muito menos um sistema de automatização

Por essa razão, não é necessária a presença ativa do autor ou de uma vontade deste, pois, na arte digital, aquilo que é possível se encontra "materializado" pelo código de programação. O que significa que a obra é toda acessível como coisa, como uma totalidade de potências. Ela pode ser analisada, desmontada e compreendida por outro. Não sendo o autor, posso vir a compreender como ela funciona, o que ela maquinicamente intenciona. A obra é uma coisa entre coisas e assim pode ser tratada, aprendida e compreendida.

É interessante notar que, se de um ponto de vista posso considerar que aprendo como uma obra funciona para usá-la, ou para agir nela, por outro posso inferir que me adequo à obra da mesma forma que um ator se adéqua ao personagem que irá encenar. Ao querer usar o *Palavrador*, necessito me submeter a sua maquinação, adequar o meu agir às suas possibilidades. Quando vou navegar nele usando o teclado – com as teclas "a", "d", "w" e o teclado direcional – meu corpo tem que assumir posições e movimentos que não teria necessariamente que assumir fora da obra. Ele deve, em parte, tornar o *Palavrador* parte de si e se tornar parte do mecanismo dele. Fica a pergunta então para mais adiante: quem se adéqua ao que, quem programa quem?

Talvez seja adequado considerar as obras digitais propostas efetivas de ação para nós, de acordo com algumas vertentes de arte contemporânea. A partir disso, proponho, a seguir, um caso específico para tentar mostrar como se pode agir na obra e uma possível compreensão do seu modo de operar e usar.

2.4.2 *Amor de Clarice*

Rui Torres⁶¹ é um poeta digital português que não somente dialoga com as produções do Po-Ex em termos criativos e críticos, mas também é responsável por manter, organizar e disponibilizar o arquivo

mecânico. Trata-se de pensar a arte a partir de uma diferenciação lexical grega, portanto, não como αὐτόματον (autómaton), mero automático sem possibilidades de alteração, mas sim como μηχανή (mēkhanē) – este epíteto atribuído a Odisseu –, como engenhosidade e habilidade, como portando múltiplas possibilidades de constante alteração e, até mesmo, auto-alteração.

⁶¹ A produção do autor, inclusive o poema *Amor de Clarice*, se encontra no sítio *Telepoesis.net poesia digital, ensino & investigação*. Disponível em: <<http://telepoesis.net/>>.

digital do grupo⁶². Uma de suas obras, *Amor de Clarice* (2005)⁶³, merece ser olhada mais de perto, por ser bastante representativa no conjunto das produções do autor.

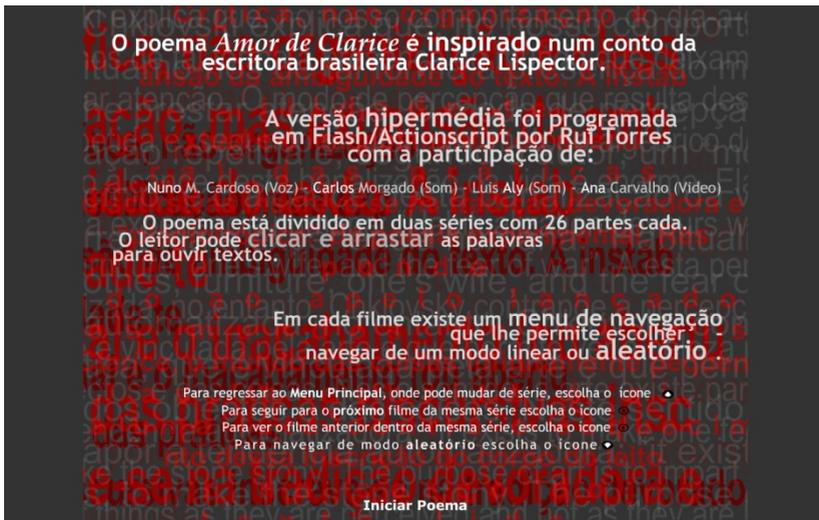


Imagem 23: tela inicial do *Amor de Clarice*.

Trata-se de um poema (como marca o paratexto no início da obra) que retoma o conto *Amor* (1974), da escritora Clarice Lispector, porém, essa retomada é realizada alterando-o – picotando, deslocando, condensando e imitando trechos – e solicitando a ação do leitor/usuário para essa nova configuração de mundo da personagem Ana⁶⁴. No conto de Clarice, a personagem Ana tem a estrutura de seu mundo abalada ao ver um cego mascarando chiclete. Depois dessa experiência epifânica, Ana perde o eixo norteador de seu mundo e é forçada a se readequar a

⁶² Veja o sítio Arquivo Digital da Po-Ex (2015). Disponível em: <<http://po-ex.net/>>.

⁶³ Obra contendo texto, voz, som e vídeo; criado por Rui Torres, com a participação de Carlos Morgado (som), Luis Aly (som), Ana Carvalho (vídeo) e Nuno M. Cardoso (voz). Há tanto uma versão em CD-ROM, quanto uma versão digital acessível em: <<http://telepoesis.net/amorclarice/>>.

⁶⁴ Alckmar Santos faz uma interessante comparação entre os ritmos e andamento do conto de Clarice e o poema de Rui Torres em seu artigo *Novas estratégias de antropofagia na literatura digital* (2011). E eu mesmo abordei o poema de Rui Torres em minha dissertação *A Interatividade na poesia digital* (2010).

sua nova estrutura. O poema, de certa forma, dramatiza essa perda do eixo, executada, porém, por meio de uma construção textual.



Imagem 24: exemplo de tela com vídeo do *Amor de Clarice*.

Ao abrir o poema, o leitor começa em uma tela-título (onde recebe as instruções mínimas para navegar). Um índice é mostrado, a partir do qual o leitor pode navegar (para frente, para trás, aleatoriamente e/ou voltando ao começo) entre duas séries de 26 telas. Mas se apresento essa ordem e modo de navegar de forma clara é porque se trata de uma análise posterior. O usuário, uma vez iniciado seu percurso, não terá referente algum de qual tela ele está em certo momento ou para onde pode ir. O percurso assim se assemelha muito ao de um labirinto em que só podemos ver nosso lugar imediato e, além disso, lentamente perde-se a memória do locais por onde se passou em razão da similaridade das telas. Cada uma delas contém um subpoema (ou uma estrofe do poema maior se quiser), que aparece sob a forma de uma série de conjuntos de versos (de extensões diversas) que são recitados à medida que surgem ou sobre um fundo de textos (compostos a partir do conto de Clarice), ou sobre um vídeo em loop (dependendo da série em que se está). Ao mesmo tempo, se ouve uma trilha sonora de estilo de música eletrônica com pulsação rítmica bem marcada (nas telas com emaranhados de textos ao fundo) ou se ouve a leitura abafada de trechos do conto (nas telas com vídeo). O leitor pode, então, rearranjar os textos espacialmente na página e refazer sua ordem de recitação

(inclusive, pode fazer uma mesma palavra ser recitada indeterminadamente). Não há limites ou restrições a esse ato que, se vinculado à possibilidade livre de navegação pelas telas, coloca o leitor/usuário em uma situação de constatar refazer da obra, dando-lhe a possibilidade de mudar sempre o texto, o som, as imagens e o caminho que trilha. Assim, ele é forçado a agir para construir um mundo, sempre provisório, diante daquela originalidade desmantelada e sem eixo, que se coloca diante dele como com a personagem Ana.

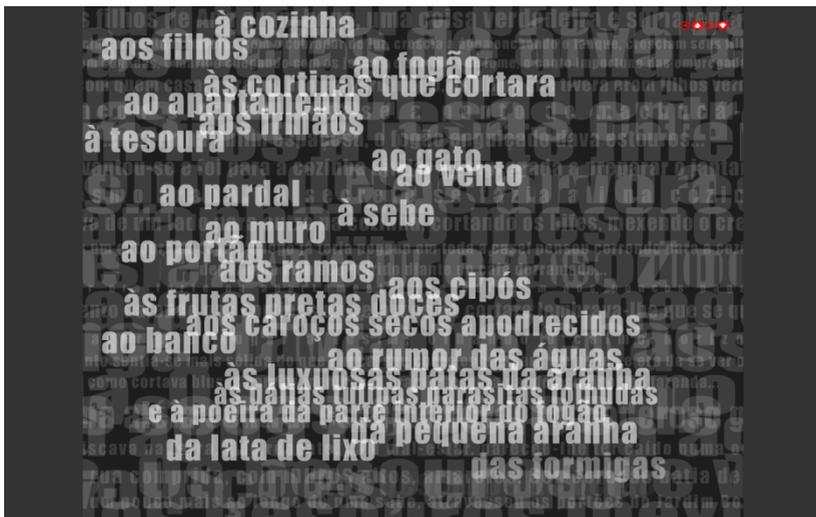


Imagem 25: exemplo de tela com emaranhado de palavras do *Amor de Clarice*.

De uma expressão mais ou menos conteudística de Clarice Lispector, passa-se a uma obra que torna a metáfora de ação num mundo sem eixo em uma realidade necessária para leitura da obra de arte. Ou melhor, *Amor de Clarice* performtaiza um fato semântico – o conto *Amor* – que queria dar conta de relatar uma experiência – a de Ana –, mas que, como texto, é limitado em seu dizer uma experiência. O *Amor de Clarice* submete o elemento textual a uma primazia da ação, em que é preciso agir materialmente para ler.

Isso que descrevi concerne ao funcionamento da obra, como ela está disposta ou opera quando ligada no computador. É com esse construto/artefato que se tem contato quando o poema é aberto. Todos os possíveis desenvolvimentos de como o leitor poderá arranjar os versos, leituras e sequências estão em potência na obra e no código. Por conseguinte, estes podem ser entendidos como **esquemas para uma**

as valid as art as if I had made it"(2015, [digital]). É um rechaço ao objeto, comum à arte conceitual, incorporando um elemento evidente para literatura, i.e. de que a obra se faz e é possuída no ato de leitura ou de audição⁶⁶.

Outro artista a fazer essa aproximação textual é Joseph Kosuth. Nele, a obra se torna justamente a proposição para algo. *One and Three Chairs* (de 1965), por exemplo, consiste em: uma cadeira, uma foto desta cadeira no atual lugar da exposição e uma definição tirada de um dicionário da palavra cadeira. As partes que vem para exposição são a impressão da definição de cadeira e as instruções de montagem para a peça (ambas assinadas por Kosuth), sendo então a cadeira de escolha de quem monta a obra e consequentemente a foto também⁶⁷.



Imagem 27: quatro exemplos diferentes do *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth.

⁶⁶ Apesar de, muitas vezes, os leitores e literatos caírem no fetiche de mercadoria de edições de luxo.

⁶⁷ Kosuth repetiu este tipo de obra inúmeras vezes, variando o objeto em questão e o modo das definições, como em *Clock (One and Five)*.

Em base, se pode dizer que essa obra é uma semantização do ato artístico em que a obra vira uma definição. Todavia, é possível também tomá-la como uma proposição para ação, no sentido de o que vem para o museu é um texto de instruções. Seria melhor dizer que é um ato de locução, de uma fala (ação) como um direcionamento para ação. Ou seja, não se trata tanto de semantizar (como mostrar uma ideia perfeita e eterna), mas de performar, de usar o texto como algo que irá se consumir na ação. A efemeridade da obra está ligada à sua performatividade, à possibilidade de ser feita e refeita. É notável que esse modo de operar de proposta performativa se tornou bastante vigente a partir dos anos 60s.

Talvez, devendo ao método das ciências experimentais, o grupo Po-Ex deixou claro com seu nome que se tratava de um movimento experimental, cujo valor não está na produção final, mas no ato de se propor um experimento e executá-lo, como bem coloca Ana Hatherly⁶⁸:

Um dos princípios basilares de todo o Experimentalismo é o da concepção e aplicação de *um programa*, que valida e fundamenta todo o processo criativo, desde a concepção à execução. Mas também pode ser ao contrário – da execução à conceptualização – porque a obra experimental é uma forma particular de descoberta que *ensina o seu autor* (HATHERLY, 1995, p. 10).

Antônio Aragão, também do Po-Ex, ao falar de sua experimentação com a programação e permutação de poemas em um computador afirma que: "Aqui o homem fabrica o próprio calculador de possibilidades"(1981, p. 105). Fato que segue em consonância com a noção de arte conceitual de Sol LeWitt em seu *Paraphs on Conceptual Art* de 1967:

When an artist uses a conceptual form of art, it means that all of the planning and decisions are made beforehand and the execution is a perfunctory affair. The idea becomes a machine that makes the art (LEWITT, 1999, p. 12).

Ao localizar o ser arte na ação de experimento ou na concepção de uma programa/procedimento, estas propostas acabam por validar o

⁶⁸ É interessante notar que Hatherly é também artista plástica.

resultado pelo plano e ação. Dito de outra maneira, como o plano e a ação são o que importa, não há necessidade de submeter o resultado a uma justificação, nem ele deve ser lido fora do contexto de sua proposta e produção (o que expliquei acima quando falei da necessidade de compreender o que a obra é no *Looppoesia*). As obras são fundamentadas como fazer ou como propostas de fazer.

Trata-se, mais abrangentemente, de construir uma proposição como uma forma de arte. Por articular uma quantidade limitada de elementos e regras em um artefato (ou esquema potencial), se produz um campo de possibilidades (como resultados possíveis). A partir desse esquema potencial – o construto, seja ele um código ou uma proposição –, todos os resultados são previsíveis, no sentido de que todos eles são possibilitados por aquela configuração de programa e, a partir dali, podem ser executados. Mas, ao mesmo tempo, não há uma condição de necessidade em sua efetivação (ela é contingente). O que vale dizer que se pode retrair os caminhos que levaram ao resultado X ou Y, e saber que ele era possível no programa/esquema original, mas que não se pode prevê-lo individualmente. Tampouco ele é elaborado individualmente; o que se produz é uma potência que será ou não atualizada. Enfim, o resultado é uma descoberta em um processo.

Associado à possibilidade de obra como artefato abstrato há, nas três concepções expostas acima, a mesma noção performativa de obra, em que esta se torna um plano/programa e uma proposição de ação. O conjunto de proposições para ação, o propulsor dessas possibilidades é o artefato que chamamos obra de arte.

Sendo assim, importa pouco para quem são as instruções de montagem ou a própria execução performativa, pois uma vez feita, a obra "opera" com certo grau de autonomia. A obra é um artefato que requer uma ação performativa. Consequentemente, o local de quem executa é indistinto. Seja para o artista, curador ou para qualquer um que leia, o papel específico de local de produção e recepção começa a se diluir, ou melhor, ele não faz mais sentido dentro dessa concepção de obra de arte. Como LeWitt apropriadamente expõe, o autor produz uma máquina de produzir arte, um construto independente que, com o participante, entra em operação. Posição que, gradativamente, implicará em certo descaso com o que se fará da obra, pois o que há de ser feito está nela.

2.5.1 *Tudo pode ser dito: instrução e uso*

Outros casos textuais, mais específicos, são os *event scores* – partitura eventos – ou cartões-partitura utilizados pelos membros do grupo Fluxus, George Brecht, Alison Knowles, Allan Kaprow, entre outros⁶⁹, como também as peças coletadas no livro *Grapefruit: a book of instructions and drawings by Yoko Ono* de Yoko Ono (2000) (originalmente publicado em 1964), que, como as peças de outros membros do Fluxus, consistem resumidamente em pequenas instruções para ação – partituras para ação – (algumas mais factíveis de serem executadas do que outras). Como, por exemplo, a "CITY PIECE" que diz:

CITY PIECE

Walk all over the city with an empty
baby carriage.

1961 winter (ONO, 2000, [sem páginas]).

Ou, de caráter mais imaginativo, a "TUNAFISH SANDWICH PIECE":

TUNAFISH SANDWICH PIECE

Imagine one thousand suns in the
sky at the same time.
Let them shine for one hour.
Then, let them gradually melt
into the sky.
Make one tunafish sandwich and eat.

1964 spring (ONO, 2000, [sem páginas])

Neste caso, as ações que os textos propõem são geralmente físicas. Porém, existem obras que propõem ações textuais, como o "Tudo Pode Ser Dito em um poema", da série "Combinatórios" do livro *Álea e Vazio* de E. M. de Melo e Castro (1977), um dos principais membros do Po-Ex. O modo de operar deste poema é muito próximo ao

⁶⁹ Uma enorme antologia de textos partituras Fluxus é *The Fluxus Performance Workbook* (2002). Regina Melim faz uma excelente apresentação à esse tipo de obra performática em seu livro *Performance nas artes visuais* (2008).

dos exemplos citados. O poema consiste em uma sequência de instruções para gerar uma série de permutações, como uma amostra de possibilidade de fazer:

TUDO PODE SER DITO NUM POEMA

1) propõe-se o seguinte modelo

acaso A é B em presença/na ausência de A (ou de B, ou de C etc.)

2) A e B são um par de contrários

exemplos:

tudo – nada
bem – mal
alto – baixo
belo – feio
preto – branco
etc. etc.

3) A e B são substantivos ou pronomes

exemplos:

homem – deus
arma – braço
casa – fogo
amor – vento
eu – tu
tu – ele
etc. - etc.

4) C é aleatório

5) escolha as suas palavras e desenvolva o modelo segundo uma regra combinatória,

6) estude atentamente as proposições resultantes

7) não suspenda a sua pesquisa: tudo pode ser dito num poema

EXEMPLOS

acaso tudo é nada em presença de tudo
 acaso nada é tudo em presença de tudo
 acaso tudo é nada em presença do nada
 acaso nada é tudo em presença do nada
 acaso tudo é tudo em presença de tudo
 acaso tudo é tudo em presença do nada
 acaso nada é nada em presença de tudo
 acaso nada é nada em presença do nada

acaso tudo é nada na ausência de tudo
 acaso nada é tudo na ausência de tudo
 acaso tudo é nada na ausência do nada
 acaso nada é tudo na ausência do nada
 acaso tudo é tudo na ausência de tudo
 acaso tudo é tudo na ausência do nada
 acaso nada é nada na ausência de tudo
 acaso nada é nada na ausência do nada

acaso tu és tu em presença de ti
 acaso tu és tu na ausência de ti
 acaso tu és ele na presença de ti
 acaso tu és ele na ausência de ti
 acaso ele é tu na presença de ti
 acaso ele é tu na ausência de ti
 acaso ele é ele na presença de ti
 acaso ele é ele na ausência de ti
 acaso tu és tu na presença dele
 acaso tu és tu na ausência dele

etc. (MELO E CASTRO, 1977, p. 98-99)

Com uma similaridade bastante grande com a disposição e modo de construir os enunciados de várias linguagens de programação, o poema se aproxima de um código-fonte. Isso porque ao dizer que "tudo pode ser dito num poema", o poema fixa um modo de operar, para dar, em seguida, um conjunto de regras para execução de tal fazer. Todo o resto são exemplos possíveis para quem for utilizá-lo ou montá-lo. É o leitor usuário que irá "computar" ou performar o poema, que terá que colocá-lo em ação. O poema, seguindo sua proposta e sendo um conjunto de prescrições, abre um leque de possibilidades de ação e aponta para adiante, para uma continuidade. Ele exemplifica a sua

própria proposição, mostra que as possibilidades de construção dentro daquele sistema de regras é infinito, e convida o leitor à continuação⁷⁰.

Se olharmos seu contexto, veremos que este poema faz parte do livro *Álea e Vazio* de 1971. Trata-se de um livro que começa e termina exibindo sua proposta de ação. No início, há uma pequena explicação do título, que também pode ser compreendida como sua proposta de trabalho – explorar as probabilidades e possibilidades do dizer de forma mínima (ou reduzida aos seus elementos mínimos):

álea: a lei do acaso
 o total das probabilidades
 vazio: talvez o nada sobre que se funda a
 linguagem
 álea e vazio: as probabilidades do dizer
 (MELO E CASTRO, 1977, p. 77)

O livro inicia sua proposta etimologicamente pelo acaso e pelo jogo. *Álea* em latim significa tanto jogo, jogo de dados, dados ou jogos de azar, quanto acaso, possibilidades, perigo e incerteza. E como todo jogo, este se constitui a partir de regras. Quando este é pareado ao "vazio", percebemos que o livro se constrói sobre à estrutura formal reiterativa e permutacional da linguagem, prescindindo a um conteúdo específico. O regerar então fica marcado como aquilo que abre a possibilidade do acaso, i.e. da infinita possibilidade de agir/dizer. Podemos entender *Álea e Vazio* como um livro que propõem dizeres, mas mais do que isso, indica as possibilidades básicas e fundamentais do dizer.

Já no final do livro, existe um conjunto de notas que funcionam como elucidação das propostas desenvolvidas ao longo de cada seção. Logo pode-se compreender todo o livro como o desdobramento de pesquisas poéticas retomando princípios de séries, combinações, reiterações, possibilidades e outros procedimentos de permutação textual, sonora e imagética, em que se pode, de certa forma, apreender o funcionamento de um poema individual e reutilizá-lo, ou fazer, do modo de operar apreendido, uma máquina de compor poemas. O poema "Tudo

⁷⁰ Este poema, como outros da corrente concretista, pode se visto como construído evidenciando o princípio básico de funcionamento da língua definido por Jakobson, a equivalência do eixo do paradigma projetada na sequência do sintagma. Esse é o princípio de qualquer discurso e, no caso, o que domina é a paronomásia, o trocadilho.

pode ser dito num poema", o último da série "Combinatórios", pode ser considerado como uma redução mínima do motor de produção que serve de base para essa série e seus poemas, muito à maneira de LeWitt. A ideia ou proposição se torna uma máquina que faz poemas.

É a partir deste raciocínio que Rui Torres (2014) "retextualiza" os poemas de *Álea e Vazio* em motores de gerar poemas⁷¹, elaborando pequenos programas que utilizam, cada um, um poema de Melo e Castro para produzir continuamente versos com base no poema original. Um exemplo é o poema "Modo de Agir":

MODO DE AGIR

textualmente teço esta teia de traços
 mensualmente meço esta meia de maços
 virtualmente venço esta veia de vasos
 outonalmente oiço esta onda de ossos
 untualmente unto esta urna de usos
 actualmente ando esta água de asas
 pontualmente peso este peso de passos
 bestialmente bebo esta broa de beiços
 factualmente faço esta festa de factos
 naturalmente nasço esta norma de nacos
 literalmente ligo este leito de laços
 casualmente caso esta coisa de cacos
 intualmente incho esta íngua de ínvios
 ritualmente rimo esta rima de risos
 quantualmente queimo este quantum de quase
 jesualmente janto esta junta de jazz
 xessualmente ergo este elo de eros
 sensualmente sou este senso de soros
 gestualmente gero esta gama de gozos
 zenualmente zuno esta zona de zenes
 demoalmente dou esta data de dados
 heteralmente herdo esta horda de horas
 (MELO E CASTRO, 1977, 90-91).

O poema vira a base para uma máquina de fazer poemas, constituída a partir dos padrões de ordenação sintática, lexical, e do verso:

⁷¹ Disponível em: <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/e-m-de-melo-e-castro-alea-e-vazio-retextualizacoes>>.

Modo de Agir [Retextualização] >

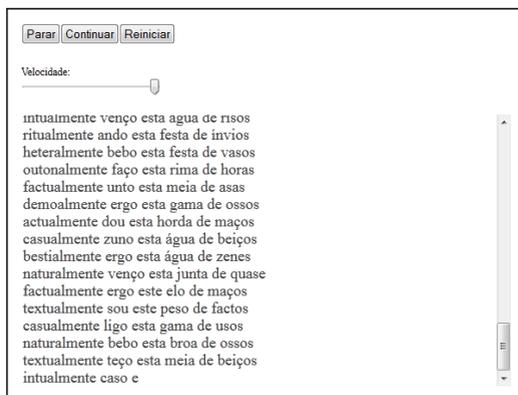


Imagem 28: Poema "Modo de Agir" transformado em uma máquina de gerar poemas.

Todos os poemas Melo e Castro utilizados nas "retextualizações" contêm, a partir do princípio de permutação e reiteração, as base para se continuar produzindo. O livro *Álea e Vazio*, de certa forma, evidencia como retrazar o funcionamento destes poemas e, portanto, produzir poemas a partir deles. "Tudo pode ser dito num poema" é a ilustração mais direta disso. O que Rui Torres faz é ler estes mecânismos ou engenhos e produzir a partir deles. Ele executa uma engenharia reversa, desmontando o artefato textual, para entender seu modo de funcionar e poder recriá-los.

Se *Álea e Vazio* for lido tendo em conta o modo de funcionar do experimentalismo e da arte conceitual – através das próprias indicações que o livro e os poemas oferecem –, então deve-se notar que estes não devem ser tomados como objetos parados, mas como desenvolvimentos possíveis de um jogo de elementos e regras, em que estas regras e elementos devem ser compreendidos pelo leitor como parte integral da obra. Trata-se de uma máquina de fazer poemas.

2.5.2 *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez*

Tal noção de máquina geradora de poemas pode também ser encontrada na produção seiscentista e na arte digital com procedimentos muito próximos aos do poema de Melo e Castro. Um exemplo é o *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez, que trata de el nacimiento*

de Christo nuestro señor, incluído no tratado *Arte Poética Española* de Rengifo e Vicens junto à sua teorização acerca dos tipos de labirintos (capítulo CXX)⁷²:



Imagem 29: Labirinto de versos ao modo do jogo de xadrez.

O poema seria o que Rengifo chama de labirinto de versos inteiros, em que uma série de conjuntos de redondilhas são dispostas igualmente pela página e:

cuyos versos lleven los vocables, y sentencia tan independiente el uno de el otro, que puedan concertar con cualquiera verso de las otras Coplas. De suerte, que de cualquiera parte que uno comience à leer, y para cualquiera que eche de la una, à la otra (no en una sola) siempre vaya haciendo Copla (RENGIFO, 1759, p. 185).

⁷² Em Rengifo não há especificação de autoria. No entanto, Hatherly (1995, p. 97) atribui esse poema a Manuel de Faria e Sousa, com base num dos textos desse autor, no qual ele descreve ter feito um labirinto com características que batem com os do poema apresentado no tratado de Rengifo.

Todavia, o caminho a ser seguido nesse exemplar não é absolutamente aleatório, já que o título do poema, como era o do *Labirinto Cúbico* de Anastácio Ayres de Penhafiel no início, funciona como um modo de usar/operar para as possibilidades de movimento, sugerindo que a leitura se dê ao modo da movimentação das peças de um jogo de xadrez, ou seja, como o cavalo, bispo, rei, peão e/ou torre, dentro do campo formado pelas casas de versos. Nesse caso, vinte e cinco quintetos em redondilha formam um conjunto 5x5 com adição de dois quintetos em itálico, um à esquerda do título:

Son veine y cinco no mas
Si de repente las cuentas;
Si las cuantas por compàs,
Algunas menos, ò mas,
Son cincomil y quinientos.

E o outro à direita do título:

Al derecho, y al revès,
Por atrás, y por delante;
A la Morisca, y travès,
Juntando do, ò tres pies,
Hallaràs el Consonante.

Nesses dois quintetos, é dado o grande feito envolvido nessa obra, indicando-se a margem potencial do quanto se pode realizar com esse poema, com suas possibilidades permutatórias. Nesse sentido, ele se assemelha ao "Tudo pode ser dito num poema" ao ser uma máquina de permutar poemas, em que uma quantidade limitada de elementos e regras permite a emergência de uma quantidade exorbitante de resultados não objetivamente planejados, mas como estado de potência.

No contexto do poema, em louvor ao nascimento de Cristo, compreende-se essa empreitada potencial de acordo com a noção árabe de dar a entender a divindade sem ilustrá-la figurativamente. Isto é, não podendo produzir figuras de Deus, neoplatonicamente falando, pois este ultrapassaria qualquer possibilidade mundana de ser expresso em figuras (pelos limites da matéria mortal), elabora-se algo que o aponta como infinito inabarcável pelo humano. É o caso da mesquita de Córdoba, em que a proliferação de colunas e arcos (1300 colunas sustentando 365 arcos) indica a divindade sem ilustrá-lo.

No caso poema mencionado, uma constante repetição de elementos simples é levado ao extremo. São um conjunto de 25 estrofes

arranjadas em um tabuleiro 5x5, cada uma com 5 versos de 7 sílabas métricas. Todas em louvor à divindade, abordando, em geral, a condição da divindade feita humano através da Virgem e a salvação proveniente disto. Todas as estrofes constroem esse louvor através de uma constante reiteração de tópicos e palavras, das palavras usadas e do que é dito. São variações como "Ha sanado nuestro mal", "Remediò nuestro pecado", "Nuestro pecado pago", etc. Fica-se com a estranha impressão de que se está constantemente retomando versos só para se dar conta de que são variações sobre o mesmo tema. Assim, o poema indica a divindade através de sua potência, ao mesmo tempo em que é mundano, como poema de versos, e divino conforme ele opera e gera uma quantidade exorbitante de resultados. Um pouco ironicamente, poder-se-ia dizer que ele traz a divindade para o chão, mostrando que, com elementos limitados, ele ainda pode apontá-lo, pode produzir um artifício que o indica.

2.5.3 Sintext

Por fim, a máquina efetiva e explícita é o *Sintext* (1999). Elaborado pelos portugueses Pedro Barbosa⁷³ e J. M. Torres em *Java*, trata-se de um gerador de texto automático: um programa que gera textos automaticamente no computador com base em um código-fonte a ser escrito pelo usuário⁷⁴, com uma linguagem de marcação (uma série

⁷³ Disponível em: <<http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM>>.

⁷⁴ Houve inúmeros experimentos com tal procedimento já a partir de 1959, de certa forma influenciados por procedimentos de permutação léxica presentes, distintamente, nas propostas do movimento Dada, realizadas por Tristan Tzara. Refiro-me especificamente àquela que consistia em retirar palavras aleatórias de um saco para criar poemas. Outros experimentos merecem destaque como o jogo de *Cadavre exquis* do Surrealismo, as brincadeiras com o *I Ching* executadas por John Cage e Merce Cunningham, o sistema de *contraintes* amplamente utilizado pelos membros do OuLiPo e o método experimental do grupo Po-Ex português, ao qual Melo e Castro pertenceu. Para um apanhado histórico desse tipo de processo, ver o *Prehistoric Digital Poetry: an archaeology of forms, 1959–1995* de C. T. Funkhouser (2007). Um exemplo simples é o *Poetry Creator2*, de Jeff Lewis e Erik Sincoff, que gera um pequeno poema automaticamente (inserindo nele algumas palavras escolhidas pelo leitor) <<http://www-cs-students.stanford.edu/~esincoff/poetry/jpoetry.html>>. Outro exemplo é o *Adolescent Poetry Generator*, criação de Josh Larios, que gera poemas de estilo “adolescente” <<http://www.elsewhere.org/hbzpoetry/>>. O

de *marcadores* que permitem ao programa *Sintext* reconhecer uma sintaxe de operação).

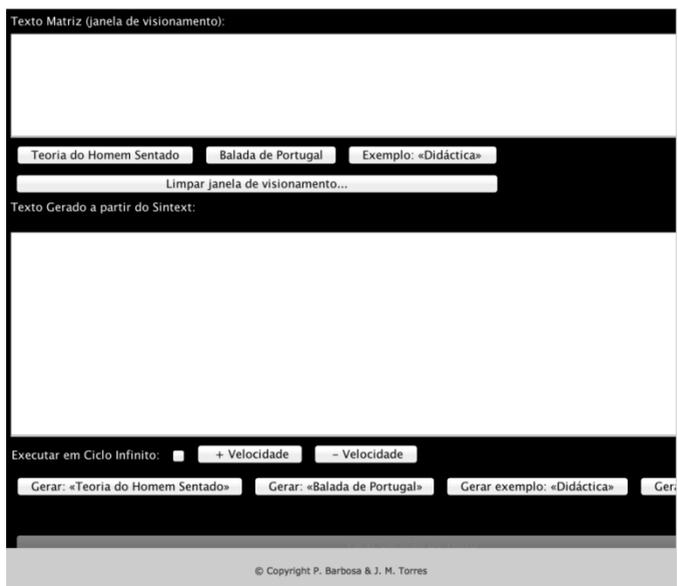


Imagem 30: tela principal do *Sintext*.

autor do programa coletou todos os poemas de adolescentes, de um fórum de discussões online, e aplicou um programa que diseca e reúne textos, juntando as palavras que tem maior probabilidade de aparecerem próximas umas das outras a partir do *corpus* dissecado. (o *DadaDodo: Exterminate All Rational Thought* de Jamie Zawinski (2003): <<http://www.jwz.org/dadadodo/index.html>>). Um exemplo mais complexo é o *Postmodernism Generator* <<http://www.elsewhere.org/pomo/>> ou <<http://www.elsewhere.org/postmodern/>> ou (uma versão mais simples <<http://herbert.the-little-red-haired-girl.org/cgi-bin/dada.cgi/pomo.pb>>, criado por Andrew C. Bulhak nos anos 90, que gera ensaios “pós-modernos” automaticamente, com base em um sistema chamado de *Dada Engine* <<http://dev.null.org/dadaengine/>> (seu manual: <<http://dev.null.org/dadaengine/manual-1.0/dada.html#SEC1>>). Este pode ser acessado e reutilizado para criar outro gerador. O problema é que seu sistema de programação não é tão amigável ao usuário comum, ou seja, é necessário ter uma noção mínima de programação para poder criar um gerador. Em geral, esses programas seguem o padrão dos geradores produzidos durante os anos 60-70 e propiciam interação mínima ou nenhuma para qualquer usuário que não seja seu programador.

Ao abrir o sítio *Sintext*, apresentam-se três exemplos pré-programados para servir de demonstração para o usuário: Didáctica (exemplo), Balada de Portugal (extracto) e Teoria do Homem Sentado (fragmento). Clicando em qualquer um deles o gerador irá gerar os textos com relação ao código-fonte correspondente. Entretanto, estes são apenas exemplos, visto que o objetivo da obra é levar o usuário a produzir seu próprio código (base para geração de textos).

No *Sintext*, o leitor determina o programa permutativo (a estrutura e como ela será permutada) e o léxico a ser permutado (o que será efetivamente permutado), ou seja, ele determina os elementos fixos e elementos variáveis de uma base permutatória. Para fazer isso, ele deve manipular um código simples (pertencente ao programa), que basicamente envolve escrever algo marcando caracteres (sejam eles palavras ou frases e assim por diante) de elementos fixos ou variáveis. Os fixos permanecem na permutação e os variáveis são permutados entre o léxico estabelecido pelo usuário. É o caso de um exemplo simples que eu mesmo criei no *Sintext* em que uma base pequena é feita para rearranjar as partes de uma única frase – "abre a porta do centro do todo" – 24 vezes, podendo usar cada palavra somente uma vez:

```
[texto[[ciclo001x24[[frase[[1[" abre "]1][tira-1[[1[" a porta "]1][tira-1[[1[" do centro "]1][tira-1[[1[" do todo "]1][tira-1[]frase][repor-1["
]ciclo001x24]
]texto]
```

E o resultado de uma permutação:

```
a porta abre do centro do todo
do centro abre a porta do todo
do centro a porta do todo abre
do centro do todo a porta abre
do centro a porta do todo abre
do centro abre do todo a porta
do todo abre a porta do centro
do centro a porta do todo abre
do todo abre do centro a porta
a porta do centro abre do todo
do todo a porta do centro abre
```

do centro abre do todo a porta
 abre do centro do todo a porta
 do centro do todo abre a porta
 do todo a porta abre do centro
 a porta do centro do todo abre
 do centro do todo abre a porta
 abre do centro a porta do todo
 do centro a porta do todo abre
 do centro abre a porta do todo
 a porta do todo do centro abre
 do todo do centro abre a porta
 a porta do centro do todo abre
 a porta abre do centro do todo

Eis outro exemplo meu, já um pouco mais complexo (que repete duas vezes um conjunto de três versos), mas ainda com um léxico pequeno:

```
[texto[[ciclo001x2[[frase[[1[" na barca "]]1][tira-1[[1[" o remo "]]1][tira-1[[1[" do tempo "]]1][tira-1[[1[" no rio "]]1][tira-1[]frase][repor-1["
"
"
[frase2[[2[" Caronte "]]2][tira-2[[2[" a morte "]]2][tira-2[[2[" no meio "]]2][tira-2[[2[" do rio "]]2][tira-2[]frase2][repor-2["
"
"
[frase3[[3[" a margem "]]3][tira-3[[3[" que leva "]]3][tira-3[[3[" ao Hades "]]3][tira-3[[3[" lá no fim "]]3][tira-3[]frase3][repor-3["
"
"
]ciclo001x2]
]texto]
```

Um exemplo do resultado:

o remo na barca no rio do tempo
 Caronte no meio a morte do rio
 que leva lá no fim a margem ao Hades
 na barca do tempo o remo no rio
 do rio a morte no meio Caronte
 ao Hades que leva lá no fim a margem

Caso quisesse adicionar mais léxico, bastaria escolher um marcador – como [1["palavra"]1] – e adicionar uma série de palavras a gosto. Também é possível elaborar marcadores mais precisos a fim de representar partes sintáticas textuais, como por exemplo, verbo, substantivo, etc. formando uma lista de substitutos gramaticalmente corretos. Essa mesma estrutura pode assim ser aplicada de parágrafos variantes até letras variantes dentro de estruturas maiores, como mostra a imagem:

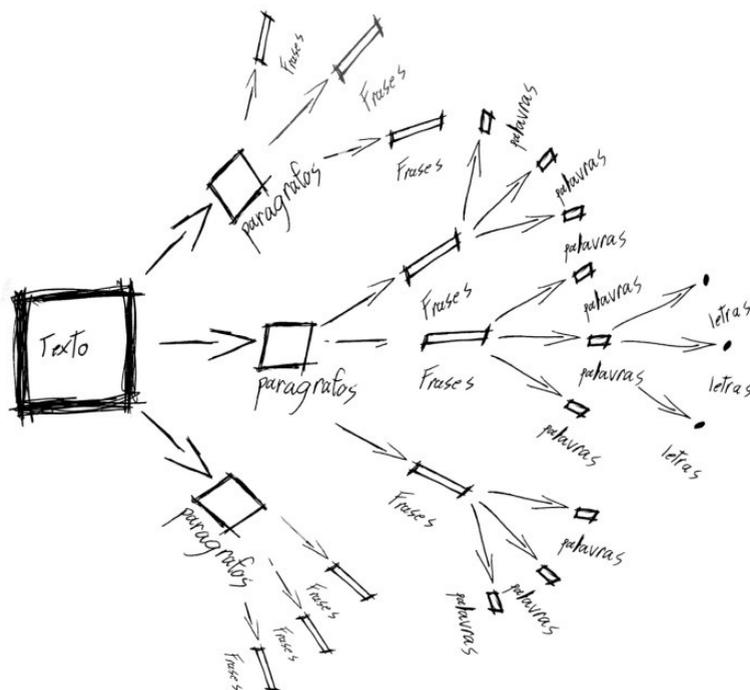


Imagem 31: esquema das possibilidades permutativas dentro de permutações do *Sintext*.

Dessa maneira, pode-se ter, por exemplo, um texto de 3 parágrafos (uma estrutura a ser preenchida) em que eu tenha elaborado um conjunto de 9 parágrafos a serem permutados (elementos variáveis) nesses 3 espaços-parágrafos. Estes parágrafos são compostos por 10 lugares para frases. Digamos que eu tenha escrito 50 frases. Cada frase

tem em média 10 palavras (respectivamente designadas com relação à estrutura gramatical), e eu criei um léxico de 1000 palavras. No final o programa permutará todas essas possibilidades e continuará a exibir os textos resultantes. A quantidade de resultados possíveis é bastante ampla, para não dizer, simplesmente, absurdas⁷⁵.

Obviamente que quanto mais elementos e mais complexa, gramaticalmente, é a construção, maior serão as chances de problemas ou dificuldades de produzir um texto correto com relação aos padrões da língua. Porém, isso é plenamente possível, basta olharmos os exemplos providenciados junto com o *Sintext*. O que importa, o valor do *Sintext* com relação a outros geradores de texto automáticos, é que ele permite que o usuário crie a permutação em um nível bom de usabilidade em confronto com tantos outros que, ou não permitem muita interação ou são pensados para programadores.

Em suma, com o *Sintext* é possível produzir qualquer tipo de base combinatória que permuta elementos variáveis dentro de bases estáveis.

2.5.4 *Sintext* explicado (e os outros dois)

Se deixei o *Sintext* como último exemplar é porque ele é de alguma forma paradigmático com relação aos outros exemplos aqui abordados. Ele parece levar ao extremo a concepção e modo de operar do *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez* e do "Tudo pode ser dito em um poema" e, ao mesmo tempo, ele sintetiza o modo de operar das outras obras aqui abordadas.

A primeira questão que devemos colocar é o que é a obra aqui? Os poemas gerados ou o programa? Efetivamente, o que tenho se eu

⁷⁵ Pode-se fazer coisas mais simples mas igualmente interessantes, como, por exemplo, pegar todos os sonetos de um poeta e permutá-los criando uma base que ainda gere algo com a forma de um soneto (pode-se ir mais além e escolher os versos para que sempre saiam com a mesma rima). Abre-se, dessa forma, para todo tipo de brincadeira literária. Outro exemplo muito à moda dos centões antigos, seria criar uma base que escolha sempre oito versos de cada canto d'*Os Lusíadas* para gerar um total de 10 estrofes-sínteses do poema original, ou seja, é possível emular uma atividade comum das antigas academias seiscentistas, como este soneto de Antônio de Oliveira da Academia Brasílica dos Esquecidos intitulado: *Aos Excelentíssimo Senhor Vasco Fernandes César de Meneses preclaríssimo Vice-Rei do Estado do Brasil, que em seu Palácio dá entrada às Musas do Parnaso, as quais (como de Mercúrio) invocam do mesmo Senhor a eloqüência* (CASTELLO, 1969, p. 55).

tento ler os resultado? Bem, a resposta é que posso até encontrar poemas interessantes, como esse aqui gerado a partir do exemplo:

< PORTO >
(trovas electrónicas)

a saudade do granito na pedra da historia
a saudade da pedra na historia do granito
da saudade do granito a historia da pedra
no granito da pedra da saudade da historia
da pedra a historia na saudade do granito
o granito da historia na pedra da saudade
na pedra do granito a saudade da historia
o granito da historia na saudade da pedra
o granito da pedra na historia da saudade
o granito na historia da pedra da saudade
da pedra o granito da saudade na historia
o granito da saudade na pedra da historia

Mas em geral encontrarei uma constante repetição de certos elementos, de certas estruturas e de certos tipos de composição na mesma base de permutação, o que não é nada de espantoso, trata-se do mesmo efeito que vamos ter se tentarmos ler todos os poemas das atas das reuniões da Academia Brasileira dos Esquecidos. Vamos encontrar a constante repetição temática, de estruturas, de tipos de verso, ou seja, a constante repetição limitada dos procedimentos retóricos e poéticos em vigor.

Se tentar apenas ler os resultados gerados no *Sintext*, irei ignorar todo um procedimento e funcionamento – uma maquinação – que é a base do *Sintext*. Este tende a ser nosso costume – formado a partir de uma tradição neoclássica e romântica –, ler apenas os resultados, o poema final, como se somente esse objeto pudesse ser a obra de arte. Isso é ignorar a o local de produção e o ato performático de ação da obra. É algo que, como falei em algum momento anterior, não era ignorado pela produção seiscentista, pois estava atenta às normas retóricas e acostuada à produção e leitura de obra como evento público.

Destarte, se considero o *Sintext* todo, eu leio o engenho (que é o que eu tenho feito até aqui com os exemplos). Se compreendo o mecanismo, eu leio o engenho e artifício. E aqui aprendemos algo com a produção retórica-poética seiscentista. Ler o engenho é ler a obra como um mecanismo todo, não como uma parte, mas como um funcionamento

total, como construto, como uma totalidade emergente maior que as partes e como um construto/artifício performático que engendra ação. É necessário então considerar a obra como uma totalidade maquina em que tudo opera junto para engendrar ação, e compreendê-la juntamente com o ato performático necessário para que a obra venha a ser.

Mas em que sentido os textos gerados são humanos ou não? E nos labirintos seiscentistas e no poema de Melo e Castro? Posso argumentar que um humano pode colocar certa quantidade de possibilidade (por exemplo, pode-se dizer que ele pense em sua produção de modo tal que seja sobre amor) e que o resultado irá refletir essa posição do programador. É bastante fácil ter uma noção do que os meus dois exemplos apresentados iriam gerar. Entretanto, complicações surgem se se aumenta a quantidade de elementos, chegando ao ponto em que se pode até ter uma vaga noção do que virá, mas não a certeza dos resultados. Eventualmente, nem mesmo essa vaga noção (basta lembrar dos exemplos em prosa feitos por Pedro Barbosa, já bastante grandes e com um variado acervo de possibilidades).

O extremo de processamento do *Sintext* evidencia que quem programa nele não pode ter em mente todas as possibilidades de efetivação do código-fonte. O que ele produz é um campo potencial, um campo de possibilidades de poemas, cuja existência individual ele não tem como prever; o que invalida qualquer possibilidade de uma explicação expressivista de transmissão de sentido, já que o "autor" não produz diretamente aquele poema específico, mas apenas um campo possível.

O *Sintext*, como máquina, produz um poema funcionalmente, ou seja, como resultado de uma operação em que os meios operam para os fins. Para a máquina não há "inspiração", há um trabalho sobre elementos e regras dentro de um corpus (predeterminado ou não). A produção maquina é fruto de uma funcionalidade automática e fortuita dentro de uma série de regras preestabelecidas. Ela opera dentro de um jogo de possibilidades e cruzamento de elementos. O que leva ao fato de que noções de autenticidade, emoção, inspiração, verdade, na forma que foram herdadas do romantismo, não têm pertinência dentro de seu operar. Por essa razão, seria o caso de perguntar se algum dia teriam sido pertinentes (com relação ao fazer poético, ou se não estaríamos desde sempre nesse âmbito maquina, acreditando e elaborando uma

elucubração mística para o ato de fazer que é, no fim das contas, bastante terreno)⁷⁶.

Desse modo, podemos dizer que não há transcendência possível no *Sintext*, não há anterioridade ao procedimento maquínico, pois ele se faz na sua ação. Não adianta tentar encontrar a permanência de um sentido intencionado por um autor, visto que os textos produzidos têm sua origem nas combinações de uma máquina. O interessante é que os mesmos procedimentos de produção computacional permutativa do *Sintext* poderiam ser executados fora da máquina por um ser humano, como efetivamente o fez o poeta E. M. de Melo e Castro em seu "Tudo pode ser dito num poema"(1977, p. 98). A pergunta então seria, será que em algum momento valeu a transmissão de sentido ou emoção? Será que as produções das academias seiscentistas não eram igualmente maquínicas, aceitando um conjunto de regras e coordenando seu fazer com elas?

Outro fator interessante é que as tentativas de compreender o *Sintext* e as produções geradas por ele tendem a considerá-los como brincadeira, como uma máquina, como artificial e, por isso, como não sendo arte. Ao mesmo tempo, quando se aceita o *Sintext* e sua produção, eles são vinculados ao ser humano o máximo possível, ressaltando-se que é um humano que escreve a programação e que, portanto, até o poema gerado mesmo sem que o poeta tenha previsto ou elaborado é em alguma instância feito – mais "distantemente" – por um humano. Ou seja, em ambos, a desqualificação e a aprovação estão fundadas em uma base humanística de origem neoclássica e romântica. Ambas estão fundadas sobre uma noção de obra de arte bastante limitada e historicamente datadas, porém, entranhadas de tal forma no nosso modo de ver a obra de arte, que nos aparece como sendo atemporal ou *a priori*.

A minha tese é que, se compreendermos bem *Sintext* e os outros exemplares através dos conceitos de ação, artifício/construto, engenho e máquina, teremos outro modo de compreender o que é uma obra de arte. Ou seja, entrecruzando os exemplares seiscentistas e de arte digital

⁷⁶ A impertinência dos conceitos românticos no operar do *Sintext* não implica no isolamento ou ausência de "vida" daqueles que o operam e apreendem (estes vivem, sofrem, trabalham e morrem, obviamente influenciando no seu fazer). O que a impertinência dos conceitos românticos indica é a inadequação destes para pensar o dado da arte e na necessidade urgente de questionar o paradigma romântico e elaborar novas ferramentas conceituais para lidar com a arte literária atual (até mesmo compreender outras possibilidades para estes conceitos).

contemporâneos é possível estabelecer um novo modo de compreender o que é uma obra de arte.

2.6 O SEISCENTOS E O DIGITAL

Ao longo desta primeira parte tentei apontar uma proximidade entre a produção letrada seiscentista e a arte digital, abordando quatro pontos paralelamente. Estes são, na produção letrada seiscentista: 1) existe uma institucionalização (uma normalização do estado e igreja) e também um sistema técnico prescritivo dinâmico retórico-poético para produção, um fazer regrado, uma coordenação do fazer, perceber, e do dizer que se dá em uma comunidade de autores (proporcionando uma mutabilidade das regras em conjunto); 2) a visualidade das obras não é a melhor base para entendê-las e sim o engenho (pois não força uma segregação da produção seiscentista); 3) as noções básicas para compreender a produção seiscentista seriam ação, engenho e artifício, a obra é um artefato engenhoso, há sempre artifício no agir/fazer, existe uma arte de engenho; 4) existia então um valor da técnica que está presente no valor ao ato de decifrar o *modus operandi* de um engenho.

No digital, relembro os pontos principais: 1) a produção se dá na programação e construção dentro de um conjunto de regras (código-fonte em uma linguagem de programação) a que o programador deve se habituar ou coordenar (isso envolve tanto um uso prático da linguagem de programação, quanto uma vivência no meio digital, que acaba por fundar comunidades em volta daquela dada linguagem); 2) para compreender essas obras digitais, apesar de seu diálogo com as artes visuais, não basta observar o visual, mas é necessário compreender seu funcionamento (fato que serve também para as artes visuais a partir dos anos 60); 3) as obras digitais devem ser entendidas como construtos (artefatos), como máquinas que têm operação e funcionamento (ou seja, têm engenhos); 4) existe aqui também um valor da técnica referente tanto ao modo de fazer quanto ao ato de construir; esse mesmo ato é marcado pelo modo de usar como compreender um funcionamento (seu modo de operar).

Podê-se, então, resumir em três pontos mais pertinentes: 1) há uma produção regrada através de um código/retórica-poética (uma técnica); 2) é preciso ter a obra como artefato/construto (material ou abstrato) que é uma proposição de ação um modo de funcionar possível ("compreender o funcionamento" de certa obra digital, é equivalente a "compreender o engenho" de uma obra seiscentista); 3) considerar a apreensão via ação, efetivação de uma proposta de ação – participação

dentro dessas regras, habitar as regras – o que nos leva a nublar a distinção entre ação produtora e ação receptora, no sentido que ambas são um ato de "coordenar-se" e um modo de operar. Assim, alinham-se os conceitos de **engenho** e de **modo de funcionar/operar (maquínico)** e também os de **artefato** e **construtos**. Finalmente, pode-se dizer que:

- 1) Na retórica e poética seiscentista: a obra de arte é um artefato engenhoso que necessita ação operatória para se efetivar.
- 2) Na arte digital contemporânea: a obra de arte é um construto maquínico que necessita ação operatória para se efetivar.

Gostaria então de me concentrar sobre dois conceitos, o de **ação** e o de **artefato**, propondo que o conceito de engenho ou de maquinação possam ser compreendidos como um modo de agir artificializado, como **funcionamento**⁷⁷ (que implique certo grau de regramento) que se tornará mais claro à medida que se clarificam os dois conceitos principais desta tese (sobretudo no último capítulo, sob o viés intencional-pragmático institucional acional).

Esses pontos são o resumo de uma proposta que tenta evidenciar as possibilidades concretas de aproximação entre dois tipos de produção compreendendo seu modo de operar. De certa forma, trata-se de tentar evidenciar um pelo outro: ao se compreender melhor um, será possível compreender melhor o outro. E o resultado dessa articulação pretende perceber melhor o que seria arte e a obra de arte, por meio do elo entre produção letrada seiscentista e arte digital, apontado até aqui, cuja fundamentação será mais desenvolvida a seguir..

É para essa compreensão que caminharei na próxima parte, tentando mostrar como funcionaria propriamente esses dois conjuntos de obras e tentando extrair as consequências do que implicariam os conceitos de ação, artifício na arte e obra de arte por uma ontologia da arte.

⁷⁷ Há uma ambivalência nesse conceito, pois, como tem sido exemplificado com relação à técnica, ele compreende tanto um elemento de criação quando de apreensão.

PARTE 02**POR UM CONCEITO DE ARTE COMO AÇÃO E OBRA DE
ARTE COMO ARTEFATO**

CAPÍTULO 03

PREÂMBULOS PARA UM CONCEITO DE ARTE E OBRA DE ARTE

3.1 UM CONCEITO

Na primeira parte desta tese explicitarei uma proximidade entre as obras literárias seiscentistas e as obras de arte digital, mostrando que é possível compreendê-las através dos conceitos de ação, de artifício (construto) e de engenho, ou melhor, que **é possível compreender as obras em questão como artefatos feitos por um agir regrado (técnico) e que tem um engenho/maquinação (funcionamento) que necessita de uma ação operatória para serem efetivadas**. Dando mais um passo, posso formular que: arte é ação, atividade, acontecimento. A obra de arte é um artefato/construto (concreto ou abstrato), um artifício produzido e que existe através de uma ação artificializadora. Ela é o resultado objetivo da ação-artifício-fazer.

Assim, pretendo nesta segunda parte da tese explorar e formular esse conceito instrumental de arte como ação e da obra de arte como artefato/artifício, levando em conta que essa formulação implica em distanciá-los das noções de sentir e dizer, justamente duas categorias que fundamentam as pré-compreensões de arte como estética e como sentido semântico. É, então, necessário elaborar uma breve revisão crítica sobre essas duas concepções de arte – observando suas implicações e consequências –, para poder apontar para outra possibilidade de conceito de arte.

Trata-se de outra perspectiva que visa ressaltar aspectos operatórios/manipulatórios do fato artístico. Se o analiso somente pela estética – recepção sensorial subjetiva –, fica difícil compreender os exemplares dos dois grupos abordados anteriormente⁷⁸. O que proponho

⁷⁸ João Adolfo Hansen em seu texto *Barroco, Neobarroco e Outras Ruínas* (2008) elabora uma crítica veemente à utilização de conceitos e parâmetros de origem iluministas e românticos – uma concepção estética da arte – para pensar a produção seiscentista, no sentido de que: "A representação colonial não conhece, evidentemente, a divisão dos regimes discursivos produzida a partir do Iluminismo: não é 'literária', objeto de uma estética que teorize sua contemplação desinteressada"(HANSEN, 2008, p. 30). Aplicar esse tipo de visão sobre o seiscentos, como muito tem sido feito, implica a anulação dos

é que há outros elementos mais relevantes – outros modos de compreensão – para as obras do *corpus* em questão. Para tal, torna-se necessário primeiramente distinguir entre propriedades estéticas e propriedades artísticas, a partir das quais se pode chamar algo de "arte" até mesmo se esteticamente não tiver relevância (p. ex. o caso de "Tudo pode ser dito num poema" e do *Sintext*, obras em que os elementos estéticos são secundários).

Para tal, lanço mão de autores da atual filosofia da arte anglófona, como George Dickie (1997), Randall R. Dipert (1986, 1993), Amie L. Thomasson (1999, 2007), Risto Hilpinen (1992, 1993), Gary Iseminger (1973), Stephen Davies (1991), Jerrold Levinson (2007, 2011) e John R. Searle (1997)⁷⁹, que têm tratado, pela abordagem da ontologia da arte, a noção da obra de arte como artefato pareado a um modelo acional institucional contextualista⁸⁰. À leitura desses autores, junta-se a de Roman Ingarden (1973a; 1973b; 1989) que servirá de fundamentação para pensar os princípios da noção de obra de arte como artefato dentro de uma concepção de ontologia da arte, visto que em

procedimentos retórico-poéticos fundamentais para a produção letrada seiscentista, já que estes são diametralmente avessos a uma autonomia estética.

⁷⁹ Obviamente, John Searle não se ocupa diretamente de uma filosofia da arte, entretanto, seu trabalho acerca da ontologia social (1997, 2009) pode servir grandemente para entender uma ontologia da arte se adequadamente lida juntamente com os outros autores mencionados. Isso porque ele, como esses outros autores, parte de uma preocupação comum, ontológica, por um viés intencional-pragmático. Isso será abordado detalhadamente nos últimos capítulos.

⁸⁰ Esta é uma linha que emergiu a partir do final do século XX e tem atingido atual importância no cenário de filosofia anglófona. Os debates que surgem dela podem ser acompanhadas sobretudo no âmbito de periódicos, principalmente o *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* e o *The British Journal of Aesthetics*, em forma de artigos, réplicas, resenhas e afins, formando uma discussão bastante viva que, em alguns momentos, podem ser difícil de adentrar pela quantidade de interlocutores (as referências feitas uns aos outros, nem sempre explícitas) e por ser uma discussão em andamento (grande parte das publicações em livros são coroamentos de discussões já bastante adiantadas, que viram suas teses testadas e argumentadas anteriormente nos periódicos). Stephen Davies, em seu livro *Definitions of Art* (1991), apresenta algumas dessas discussões feitas até a época da publicação de seu livro, como também o faz Noël Carroll na coletânea *Theories of Art Today* (2000). Outros compêndios bastante abrangentes são *The Blackwell Guide to Aesthetics* (2004), editado por Peter Kivy, e o *The Oxford Handbook of Aesthetics* (2005), editado por Jerrold Levinson.

seus trabalhos, o filósofo polonês distanciou a noção de arte tanto da análise estética – movimento já empreendido por Martin Heidegger a partir dos anos 30 e Hans-Georg Gadamer a partir dos anos 60 quando apontam que irão analisar o fato artístico por um viés não subjetivo – quanto da análise de sentido semântico. Por fim, lançam ainda mão de autores que, também por um viés analítico e uma preocupação ontológica, permitem fundamentar uma distinção entre estético e artístico, como Arthur Danto (1981, 1986), Graham Mcfee (2005, 2011) e Noël Carroll (2002, 2003). Conforme nota Mcfee (2011), se essa distinção contrastiva, fundamental para compreensão do fato artístico, tem sempre estado presente no cerne das concepções de arte, ela raramente tem sido abordada de modo direto. É sobre essa base que pretendo elaborar e fundamentar os argumentos desta segunda parte da presente tese, tirando as devidas consequências do uso dos conceitos de ação e artefato. Comecei pelos dados da arte – pelos exemplares digitais e seiscentistas; a partir de agora, pretendo construir um conceito de arte e de obra de arte que indiquem caminhos para melhor compreensão do caráter geral da arte.

A primeira crítica a esta empreitada seria a da impossibilidade de definir ou conceituar "arte", geralmente pautada pela constatação de que há uma grande quantidade de usos diferentes da palavra "arte" e de que há inúmeras tentativas de conceituá-la, mas que acabam se tornando estanques diante da sempre mutável produção artística. Na verdade, muitas dessas teorias se veem ou se viram forçadas a elucubrações e distorções tanto de si quanto do objeto artístico, para poderem "funcionar". Que não há um único conceito ou uma única definição de arte, é claro. No entanto, tal não é um privilégio da arte, mas é uma condição inerente à formulação conceitual, pois todo conceito ou definição sempre subentende vários outros conceitos e definições possíveis (inclusive a própria definição de conceito)⁸¹. Ora, a multiplicidade conceitual não implica a impossibilidade de se estabelecer um conceito, nem na inadequação de tal empreita. A crença na impossibilidade da conceituação da arte resta fundada sobre: 1) a concepção da homogeneidade ontológica da arte – no sentido em que as diferentes formas de arte seriam apenas modos diferentes da mesma e única substância; 2) uma mistura entre a visão romântica – da arte como

⁸¹ Para um exemplo das várias possibilidades de argumentar sobre o que é um conceito, veja o livro *Concepts: core readings* (2007) editado por Eric Margolis e Stephen Laurence.

fora do mundo – e uma visão positivista de fundo utilitarista extremo (BRAIDA, 2014a).

A segunda crítica poderia ser a de que uma teoria ou uma elaboração conceitual nada tem a ver com a arte ou que ela em nada afeta a produção artística, como se se tratassem de dois domínios absolutamente isolados. Todavia, se for lembrado que, no Seiscentos, a elaboração de diversos tratados de retórica e poética ocorreu entre diversos preceitos, ver-se-á uma situação em que construções técnicas – pautadas sobre uma filosofia aristotélica – afetam o modo de compor. O mesmo vale para outras épocas, nas quais se pode verificar autores que elaboram com maior ou menor grau suas concepções acerca da arte – como o caso de Horácio, Juan del Encina, Lope de Vega, Wolfgang Goethe, William Wordsworth, Joseph Kosuth, Donald Judd e adiante –; muitos se veem influenciados por elaborações filosóficas – como os seiscentistas operando sobre categorias aristotélicas, William Buttler Yeats pelo neoplatonismo, Paul Celan por Heidegger, Marcel Proust por Henri Bergson ou Samuel Beckett por Descartes⁸². Outra vez, graças a um grau de aceitação conjunta dos preceitos, nota-se que artistas se apropriam de tais modos de ver o objeto artístico, o que acaba por determinar, até certo ponto, o que produzem e como veem o que produzem. Sendo assim, um conceito é um modo de entender aquilo que está diante de mim e, nesse sentido, ele pode ser visto como uma indicação do que é possível haver. Logo, posso dizer que um conceito de arte influi no fazer.

A busca por um conceito deve ser visada como um modo de compreensão possível, como um passo para entender isso que denominamos arte. Não se trata de estipular uma normalização do tipo, por exemplo, "a obra deve conter tais e tais elementos", mas de estipular um conceito formal. Como expõe o filósofo Celso R. Braida em seu artigo *A forma e o sentido da frase "Isso é arte"*, a pergunta a ser feita é: "quanto aos conceitos e esquemas básicos pelos quais nós vamos conceber a arte e pelos quais nós poderemos compreender a atividade artística e o resultado dessa atividade, as obras de arte"(2014a, p. 30). Não se trata assim de elaborar um modelo estanque, mas categorias dinâmicas pelas quais pode-se compreender acontecimentos, nesse caso, apontar para outros modos de compreensão da arte e a partir da arte. Mas para que seja possível construir um conceito de arte, torna-se

⁸² Trata-se de referência, às vezes, bastante rasa, e não de uma determinação direta.

necessário perceber o caráter contingente da nossa compreensão de arte, além de recusá-la quando ela é baseada em uma arte oficial:

Para isso ser efetivo, faz-se necessário se desligar ou abandonar o dar-se do artístico de suas formas e suportes oficiais; os ofícios e as artes reconhecidas devem ser vistas apenas como figuras contingentes pelas quais se exerce e se fixa o artístico, que resta sempre como um acontecimento maior, que não se esgota nesse modo de fazer arte e nessas obras de arte que uma determinada época, uma determinada comunidade, pode aceitar como exemplares da arte. O que eu quero dizer é que o acontecer artístico, o acontecimento da arte extrapola as formações históricas nas quais ela se apresenta e pelas quais ela é apreendida; dito de modo breve, a vigência do artístico não se confunde com o que é tido como ação ou obra válida artisticamente para uma determinada época ou local (BRAIDA, 2014a, p. 31).

Trata-se de recusar nossa tendência de pensar a arte por meio das obras e modos já dados, já aceitos e sacramentados como tal, recusar aceitar algo como arte porque se comporta como os exemplares já dados e autorizados como arte. Recusar tais modos e exemplares como forma única seria uma maneira de entender a arte como um sempre possível que nunca está esgotado, de entender a arte como um constante fazer. Tal como bem afirma Celso R. Braida:

Por definição, ou quase, ao dizermos "Arte é isso e aquilo", já estamos sempre indicando os dados do que foi tido como "arte", algo ultrapassado pelo fazer artístico atual, pois o artístico mostra-se sob a rubrica da novidade, da criação e da invenção. A repetição é a ausência de arte, embora o artístico tenha como característica principal a reiterabilidade. Uma obra de arte seria sempre reiterável, um dispositivo de reiteração, não de repetição. Se alguém faz uma obra idêntica a uma outra obra de arte, ou não se trata de arte, ou se trata de uma obra diferente (BRAIDA, 2014a, p. 24).

Em coerência com a noção retórica de emulação, como reiteração de um procedimento técnico de forma engenhosa, e afirmando ontologicamente uma sempre-diferença inerente ao artístico (a impossibilidade de haver "o mesmo" ou igualdade), o autor lança bases necessárias para a formulação de um conceito que funcione de forma a dar margem para a mudança daquilo que ainda não foi feito, de forma a dar conta de possibilidades e não de negar aquilo que existe. **A escolha em alinhar arte a ação, talvez indique que deve-se compreender que, como uma atividade ou evento, a arte não está limitada ou contida nos elementos normalmente analisados na formulação de teorias da arte: autor, espectador e obra de arte. Talvez seja o caso de entender esses três elementos como efêmeros em um contexto de ação, como marcadores de lugar. Seria, resumidamente, pensar a produção letrada seiscentista ou digital como um ato e as obras como artefatos para essa ação, como configurações para um agir.** Pretende-se então um conceito de arte tendo-se em conta que "a arte atual impõe novos regimes ontológicos e extrapola os limites do que foi tido legitimamente como arte"(BRAIDA, 2014a, p. 49). Tal ponto de vista é necessário para poder revisar as propostas existentes e constituir um conceito adequado da arte.

3.2 O PROBLEMA DE ENTENDER ARTE COMO "BELAS-ARTES" e as pressuposições que herdamos da concepção de "belas-artes"

Grande parte de nossas noções acerca da obra de arte estão pautadas nas concepções elaboradas durante os séculos XVIII e XIX como beleza, sentido, expressão, verdade, gênio, emoção, unidade das artes, autonomia, valor intrínseco das artes, etc. Essas noções podem ser subsumidas no conceito de "belas-artes", formulado durante o século XVIII e subentendido em grande parte das teorizações sobre arte empreendidas durante o século XIX. Trata-se de um conjunto de visões ainda tão culturalmente enraizado na nossa maneira de lidar com o objeto artístico que não nos damos conta de que quando falamos de "Arte" geralmente estamos subentendendo-a a partir do conceito de "belas-artes"; isso tanto no senso comum, diário, quanto indiretamente nos estudos acadêmicos (até mesmo em muitos daqueles que partem de teorias ditas pós-modernas ou contemporâneas).

O sistema das belas-artes, como bem coloca Paul Oskar Kristeller em seu *The Modern system of the arts: a study in the history of aesthetics* (1951, 1952), pode ser situado como parte de uma longa

cronologia de sistematização das práticas artísticas dentro da sociedade europeia. Estas incluem as tentativas renascentistas de colocar a pintura como uma arte liberal (e não uma arte mecânica como era vista), uma crescente comparação e discussões acerca da superioridade de uma prática artística sobre outra e, finalmente, a partir do final do século XVII na França, pela *Querelle des Anciens et des Modernes*, com uma reorganização das antigas artes liberais e arte mecânicas em novos conjuntos. Essa reorganização, com base em diferentes princípios, gerava sistemas bastante discrepantes e distantes do sistema das belas-artes como o conhecemos. Alguns desses sistemas se pautavam pelo princípio de beleza, criando conjuntos em que haveria a beleza moral, a beleza visual, etc.; outros, como o apresentado no *Le Cabinet des Beaux Arts* (publicado em 1690) de Charles Perrault, incluem práticas como a ótica e mecânica como belas-artes.

Em geral, o sistema das belas-artes como o conhecemos hoje foi plasmado no tratado de Charles Batteux – professor de retórica e poética –, originalmente publicado em 1746, intitulado *As Belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (2009). Dentro do projeto iluminista de união racional dos saberes humanos, Batteux pretende simplificar um todo complexo de regras de composição em um princípio único, estabelecendo um laço de união entre partes múltiplas e permitindo a criação através de um elemento somente⁸³. **Trata-se de estabelecer uma homogeneidade ontológica das artes, i.e., de dizer que as artes são todas da mesma forma, funcionam e são apreensíveis sob o mesmo conceito sem que este signifique algo distinto para cada. Trata-se de uma proposição ontológica de garantir *a priori* a substância única e intrínseca da arte em todas as suas etapas – produção, obra, recepção – independente de qualquer contingência, ou seja, trata-se de colocar a união antes da coisa ou do ato de fazer e forçá-la a existir em todas as situações⁸⁴.** Belas-artes são então

⁸³ Apesar de ambos, Charles Batteux e Baltasar Gracián, alegarem partir da observação como base, pode-se notar a gritante diferença com relação aos planos e sistema. Se o primeiro queria unificar e simplificar em um único princípio, o segundo pretendia dar conta do fenômeno em sua complexa pluralidade relacional. Logo, a mera pretensão à observação não implica uma metodologia igual.

⁸⁴ Não se deve confundir aqui a proposta iluminista de "unidade ontológica da obra de arte" com a possibilidade, válida, de estabelecer um conjunto comparativo por via de uma análise posterior. Na proposta de Batteux, graças à

constituídas como um conjunto de cinco artes – música, poesia, pintura, escultura e dança⁸⁵ – produzidas através da imitação da bela natureza e tendo o prazer – pelo reconhecimento da imitação da bela natureza – como sua finalidade. O princípio único da imitação da bela natureza fundamenta seu sistema numa fonte clássica – a *Poética* (1987) de Aristóteles (recusando, porém, a base tomista escolástica do Seiscentos) – e seu desenvolvimento é dado como um raciocínio natural, como se fosse o caminho natural da razão. Ao fazer isso, ele, à maneira iluminista, o afirma mais como um "descobrimento" "natural" do que uma formulação de um sistema – construção – artificial.

O tratado parte assim de uma base regrada clássica – simplificada ao seu limite – que prescreve o ato de produção de forma mais solta (em comparação ao que foi visto do Seiscentos ibérico e seus tratados de retórica e poética), para depois caminhar à recepção, abordando o gosto como aspecto subjetivo. Ambas, produção e recepção, se baseiam no mesmo princípio, isto é, a bela natureza como aquilo que deve ser atingido, pois, como afirma Batteux em seu prólogo: "se as artes são essencialmente imitadoras da bela natureza, segue-se que o gosto da bela natureza deve ser essencialmente o bom gosto nas artes"(BATTEUX, 2009, p. 18).

Assim, o tratado de Batteux se encontra no limiar entre um tratamento normativo do assunto (presente nas retóricas e poéticas) e uma formulação filosófica da arte que abstrai (considerada como de menor importância) a especificidade dos métodos e procedimentos técnicos de produção. O discurso acerca da arte sai da mão dos produtores, que a tomam como um fazer técnico, para cair nas mãos dos apreciadores que a tomam como recepção e prazer (WERLE, 2009). Ou seja, antecipando-me um pouco, em um cenário em que a arte se torna consumo e há uma segregação entre produtor (aquele que compreende os métodos de produção) e consumidor (agora leigo), estes últimos começam a ditar o que é a boa arte e, inclusive, o que é arte, i.e. há um credenciamento da arte pela filosofia e pelo público e arte se torna o que o consumidor cortês credencia como arte.

A partir da metade do século, o sistema de belas-artes de Batteux é incorporado ao discurso preliminar da *Encyclopédie* editada por Jean le Rond d'Alembert e Denis Diderot, dando ao sistema a força e

uma unidade intrínseca, nunca se trata de construir um conjunto, mas de "descobrir" uma unidade que sempre essencialmente esteve lá.

⁸⁵ Estas estão separadas das artes mecânicas e das artes que conjugam prazer e utilidade juntas: eloquência e arquitetura.

notoriedade desta publicação e, ao mesmo tempo, é também popularizado com o *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* de Jacques Lacombe (originalmente publicado em 1752). Finalmente, as belas-artes adquirem poder institucional quando se tornam a base para a fusão das diversas academias francesas na Académie des Beaux Arts.

As gerações posteriores – século XIX – tomaram o sistema das belas-artes como dado e como base para seus desenvolvimentos teóricos. O sistema é subentendido na formação da estética como disciplina filosófica, na visão da arte como expressão⁸⁶, nas elaborações do romantismo e nas formulações do idealismo alemão acerca da arte. O sistema adquire tal grau de naturalidade, que foi possível, às correntes posteriores, descartar a imitação como princípio base, e ao mesmo tempo manter a união "intrínseca" entre as artes (KRISTELLER, 1952).

Essa aceitação um tanto que geral talvez seja explicável no sentido em que, como bem coloca Kristeller (1952), não se trata de uma teoria apresentada por algum autor com notoriedade e dali em diante divulgada, mas de uma noção que foi desenvolvida por vários autores "menores" (mas influentes) nos círculos culturais e salões entre Paris e Londres ao longo do século XVIII, cujas formalizações apenas estariam refletindo o clima de tais círculos culturais vigentes, algo que já seria bastante divulgado e aceito em formas um pouco mais soltas e diversas e que, eventualmente, adquire poder institucional de um modo de arte oficial.

Aqui há algo importante a ser notado: o sistema das belas-artes teria surgido a partir de um momento – início do século XVIII – em que a 1) arte se torna consumo. A literatura, por exemplo, com o forte estabelecimento da imprensa, sai da situação dos patronatos e passa a ser objeto de venda e consumo, levando os autores a preocupações de mercado e publicação. Situação na qual a própria noção de autoria se torna necessária justamente por uma questão financeira de poder lucrar com a produção (CHARTIER, 1998); 2) há uma crescente separação entre produtor e receptor/consumidor, tanto por uma profissionalização do fazer artístico quanto por uma classe que consome o objeto artístico (não há mais, como no Seiscentos, um sistema comum relacional de produção e recepção, o receptor assim não necessita conhecer os

⁸⁶ A ideia que permanece é a de que as Belas-artes são unas e a única diferença entre elas é o meio. Isso irá perdurar com a noção romântica de que todas as artes são expressão de sentido ou sentimento, mas de modos diferentes. Ou seja, posso "dizer" a mesma coisa tanto em um quadro, quanto em um poema ou em uma música.

procedimentos técnicos de produção para "degustar" uma obra); 3) há um crescente interesse de leigos por pintura e música; 4) há a publicação de textos compostos por leigos e para leigos acerca das artes; e 5) surgem inúmeros tratados comparativos entre as artes derivados justamente dessa virada para o receptor leigo. Jean-Baptiste Dubos, por exemplo, sustenta em seu *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, de 1719, que o público educado, em lugar do artista profissional, seria o melhor juiz com relação a pinturas e poesia. Ou seja, temos um momento em que o julgamento acerca das artes passa da mão do artista construtor técnico para a do receptor ou teórico leigo. A união "intrínseca" entre as artes só é possível a partir da abrangência daquele que a observa e não a fabrica, não conhece as especificações de sua produção:

the rise of an amateur public to which art collections and exhibitions, concerts as well as opera and theatre performances were addressed, must be considered as important factors. The fact that the affinity between the various fine arts is more plausible to the amateur, who feels a comparable kind of enjoyment, than to the artist himself, who is concerned with the peculiar aims and techniques of his art, is obvious in itself and is confirmed by Goethe's reaction. The origin of modern aesthetics in amateur criticism would go a long way to explain why works of art have until recently been analyzed by aestheticians from the point of view of the spectator, reader and listener rather than of the producing artist (KRISTELLER, 1952, p. 44).

O estabelecimento do sistema das belas-artes acaba por anular a heterogeneidade técnica de cada tipo de produção artística e, por partir do ponto de vista do espectador "culto", as agrupa sobre um princípio único – imitação e beleza natural –, formulando, assim, a noção de "Arte" homogênea e única. Então, a visão estética da arte tem um início no momento em que se passa a pensar a arte, não pelas mãos de quem produz, mas pelos olhos leigos de quem a degusta. O que leva a inevitáveis erros na compreensão do objeto, pois o que está em jogo na "arte" não é mais os seus artefatos ou ações de construção, mas a visão de quem os olha. O erro não está em aceitar discutir e analisar o gosto, mas em presumir que isso é a compreensão mais adequada da arte.

Não se trata aqui de criticar a possibilidade de fusão entre diferentes artes como ato constituído no fazer – como quando se constroem objetos que usam texto e imagens ou construções visuais que também utilizam aspectos sonoros –, fato presente tanto no Seiscentos quanto em diversos tipos de produção contemporânea, **mas de criticar a pretensão de uma união "intrínseca" pré-dada ao ato de produção e que pretende um nivelamento ou apontar para a irrelevância técnica entre as artes** ao abordá-las como sendo todas desdobramentos de uma mesma substância, independente das diferenças de sua produção. Ou seja, é uma crítica a uma visão de **homogeneidade ontológica** das obra de arte e ao fato de considerá-las por meio de uma posição teórica que pretende tomar o ponto de vista do espectador como o ideal, não uma crítica às obras. **Não se trata então de dizer que é impossível um conceito de arte. O ponto central, neste momento, é criticar a noção das belas-artes que pensa as artes como manifestações diferentes de uma mesma unicidade. O objetivo é desenvolver, ao longo da tese, uma noção que contemple a pluralidade ontológica da obra de arte.**

O que importa notar aqui é que a noção de arte como uma coisa única, tendo por consequência um único modo de operar – i.e., sua homogeneidade ontológica –, é uma formulação teórica bastante recente. O problema está quando tal sistema é aceito como verdade atemporal e absoluta, quando em realidade se trata de uma elaboração, uma construção teórica, a partir de um ponto de vista e de uma situação material pragmática das obras bastante específicas. Se assim a tomamos, pode-se dizer que talvez essa visão de arte ou belas-artes, tão fortemente enraizada em nossa cultura, é datada e limitada para a compreensão das obras que não foram produzidas no seu período de maior vigência, isto é, o século XVIII e XIX. Pode-se afirmar que aplicar os conceitos base desses sistemas dos séculos XVIII-XIX em momentos históricos anteriores à sua elaboração teórica – assumindo estes sistemas teóricos como universais – pode ser considerado um anacronismo, e que aplicá-las na arte contemporânea irá levar a uma má compreensão do objeto ou uma recusa explícita destes como obras de arte.

No caso específico, seria dizer que a noção de belas-artes não dá conta ou é uma forma bastante limitada de compreensão das obras seiscentistas e das obras digitais contemporâneas, pois estas, tendo sido produzidas fora do seu escopo de compreensão, com materiais, métodos e meios distintos daqueles em vigor durante o período, têm como uma de suas características principais evidenciar e necessitar de uma compreensão de sua produção e funcionalidade – técnica operatória –

para que haja uma apreensão da obra. **Tanto a retórica, como conjunto técnico que entende os mesmos preceitos técnicos para a apreensão e julgamento das obras, quanto as produções digitais que subentendem um conhecimento de mecanismos operacionais para a utilização e julgamentos de valor são incompatíveis com um sistema teórico que parte da nítida divisão entre produtor e público espectador, que se pauta pelo gosto do receptor e que evidentemente afasta a compreensão da arte do seu extrato de produção, de um fazer e ação manipulatória.**

A minha escolha e proposta teórica é a de deslocar a arte dessa noção de belas-artes, na forma de suas duas principais e abrangentes proposições, isto é, da identificação da arte como sensibilidade estética e da identificação da arte como sentido semântico apreensível, e tentar pensar as artes como vinculadas à produção técnica e a um sentido que se perfaz na ação, ou seja, trata-se de considerar a obra como um artifício e afirmar um sentido que é ato. Continua-se, adiante, primeiro com a crítica e, depois, com a construção.

3.3 TEORIAS FORA DO LUGAR

Como frutos das belas-artes, estética e sentido semântico são duas pré-compreensões nossas bastante comuns acerca da obra de arte, visíveis quando dizemos "isso é uma obra de arte porque é belo" ou quando afirmamos "isso é arte porque faz sentido" e inversamente quando negamos o estatuto de arte a algo ou "porque não agrada", "é feio" ou porque "não faz sentido". Até mesmo quando afirmamos a impossibilidade de definir arte, tendemos a nos prostrar perante o artístico – utilizar a palavra "arte" – tendo essas duas teorias por base, mesmo sem pensá-las. Ou seja, são teorias ou modos de lidar com o artístico que carregamos, mas não tematizamos e sim damos como naturais ou pré-dados (absolutos ou universais), sem nos darmos conta de que, como explicitiei acima, são formulações contingentes datadas dentro de contextos histórico-pragmáticos (em geral de tradição culta europeia⁸⁷), que pressupõem ontologia da arte, geralmente construídas focalizando um dado tipo de obra ou atitudes artísticas de tempos passados e que nem sempre dão conta do objeto artístico fora de seu tempo. Logo, é necessário compreender a ontologia que os perpassa para

⁸⁷ Não ignoro aqui a possibilidade de outros locais terem formulado teorias parecidas, apenas marco que a tradição que nos chegou tem uma origem europeia.

poder tirar as efetivas consequências que essas visadas teóricas propõem e se elas dão conta, realmente, do fato artístico que propõem compreender.

O que pretendo aqui é uma mudança de visada. Ora, ao se ressaltar apenas o estético (afecção do sujeito) fica difícil valorar algo que não focalize o estético. Se mudo o eixo – digamos, para o operatório/manipulatório, como é minha intenção aqui –, posso valorar outras coisas que não sejam afecção e beleza. É o caso do que já acontece quando se passa do foco sobre a afecção de um sujeito para, como empreende Danto (1981, 1986), o foco sobre o sentido semântico. Se me for permitido uma explicação metafórica para o que pretendo, seria como o caso do pato-coelho.

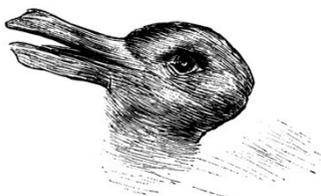


Imagem 32: Pato-coelho da edição de 23 de Outubro, 1892 da *Fliegende Blätter*.

Temos uma figura – pato-coelho – que é materialmente um pato e um coelho ao mesmo tempo. Se escolho ver como um pato, acabo por ignorar certos traços; se escolho ver como um coelho, resalto certos elementos e ignoro outros. O que é dizer que, a concepção de arte de que parto para compreender o fato artístico, por sua visada e pela ontologia que a sublinha e fundamenta, altera o que vejo e o que dou como valorativo. Se eu olho um artefato sempre como utensílio, por exemplo, tendo a não ver relações de proporção, contraste, inter-relações históricas, entre outros, elementos que noto quando sei que estou diante de uma obra de arte. A concepção de arte pela qual abordamos o fato artístico muda até mesmo a condição de necessidade para ter algo como arte, ou seja, o que distingue arte de não-arte. Uma concepção estética identifica ser estético – afecção de um sujeito (beleza, bem gosto, graça, agradabilidade, etc.) – como condição necessária para ser arte. Isto é, dentro da concepção estética o ser-arte de algo está fundado sobre um elemento subjetivo de ser afetado. **É necessário então mudar um vício ou preconceito, dado por uma pré-compreensão da arte como afetivo para que possamos ver diferente, por meio de outro modo**

de olhar que seja mais relevante para os dois períodos abordados nos capítulos anteriores.

Quando mudo esse eixo e me concentro sobre o agir manipulatório, não estou nem recusando que haja elementos estéticos em obras de arte nem recusando que elementos estéticos possam ter importância em obras de arte, mas sim recuso que toda obra de arte necessite ser estética para ser arte. Enfim, o que estou recusando é essa ligação direta "estética = arte". Ademais, estou afirmando que se há elementos estéticos, estes são secundários com relação ao artístico; que o meu modo de perceber elementos estéticos numa obra está sempre já submetido ao como concebo aquele artefato como arte dentro de um contexto institucional-pragmático e por uma série de fatores sociais, culturais e históricos (i.e. contextuais). Trata-se então de aceitar que existam obras que não são bem compreendidas por meio das noções estéticas, que fogem à compreensão de tal pressuposto e que pedem outras perspectivas.

Normalmente, quando se recusa uma análise estética – como o fizeram Martin Heidegger (1991, 2002), Hans-Georg Gadamer (2006), Nelson Goodman (1968, 1978) e Arthur Danto (1964, 1981) –, ou se passa para uma noção de verdade ou para uma teoria que tem o sentido (*Sinn*) como dizibilidade lógico-semântica (dentro de um princípio de racionalidade) como condição necessária para arte, como elemento distintivo entre arte e não-arte. Um exemplo é quando se diz que algo é arte porque "fala sobre X e Y" ou porque "é sobre tal e tal coisa" (um elemento conteudístico referencial). Geralmente, as obras que são difíceis de compreender pela estética – como é o caso da arte conceitual ou de certos experimentalismos –, são apreensíveis pelo dizível, sendo possível permanecer entre estas duas concepções de obra de arte por um longo tempo. Entretanto, certos exemplares artísticos irão escapar também a essa compreensão. O que é afirmar que o sentido dizível ainda é insatisfatório para compreender certas obras de arte, tornando-se necessário mudar o foco desta concepção e aceitar um "sentido" como direcional de ação contextual, possibilidade de ação ou modo de agir (i.e. aceitar um "sentido" não-linguístico) como possível para o artístico.

Mais do que uma negação da necessidade de sentido para obra de arte, trata-se de negar e alterar uma compreensão de sentido, fundada sobre uma concepção de linguagem lógico-semântica com certo grau de independência do contexto amplo, por uma concepção intencional-pragmática, via John L. Austin (1999) e John R. Searle (1984), que considera a linguagem como ato. Assim, digo que, a partir dos exemplares aqui abordados, **é possível recusar a noção de sentido** –

entendido como conteúdo semântico – como condição necessária para arte. Aceito, todavia, que pode haver obras de arte que não pretendam "fazer sentido", aceitando a compreensão de que existem obras que nada "dizem". Ora, não se trata de negar toda forma de sentido, mas de problematizar e rearticulá-la para um sentido não-linguístico, um sentido que seria ação, co-ação ou interação. Trata-se de pensar o dizer retórico como ato em ocasião.

Aponta-se, dessa maneira, para uma revisão crítica dessas duas formulações teóricas do conceito de obra de arte na sua condição de necessidade, diante do conjunto de exemplares analisados nos capítulos anteriores. Ou seja, é uma crítica a duas posições teóricas que pretendem dar conta de identificar o que é arte – diferenciar arte de não-arte –, mas que falham diante de grande parte das produções seiscentistas e digitais contemporâneas. Fato que me força a optar entre: 1) dar a posição teórica como inadequada diante do objeto artístico,; ou 2) negar o estatuto de obra de arte ao objeto artístico analisado. Como parto do pressuposto de que o dado da arte possui autonomia, fico com a primeira opção, no sentido de que não cabe ao crítico ou ao teórico negar o estatuto de arte a um dado exemplar (artefato que é amplamente reconhecido como arte). Cabe, isso sim, tentar compreendê-lo e também o sistema – pressuposições ontológicas – que o institui e o aceita como arte. Assim, por meu ponto de vista ontológico, recuso a possibilidade de negar o estatuto de arte a uma dada obra, e **prefiro construir uma crítica ao posicionamento teórico e conceitual de arte** que dá fundamento para que certas obras sejam arte e que, ao mesmo tempo, se mostram incapazes de compreender certos dados artísticos (negando, conseqüentemente, o estatuto de arte a determinadas obras). Logo, minha crítica e análise, a partir desse capítulo, são voltadas, sobretudo, para as concepções teóricas – seus pressupostos e conseqüências – e não para as obras de arte. Estas servirão para esclarecer as teses acerca do fato artístico, além de servir de base que eu possa construir minha tese. Tendo, analisado os exemplares na primeira parte, poderia tornar minhas as palavras de Randall Dipert para essa segunda parte: "What is important for me is less what the work 'is' in some physical or otherwise externally concrete sense but what our concept of the work is"(1993, p. 193), isso porque, como nota Dipert, nossa conceitualização de arte pode sempre carregar um componente normativo, afetando como compreendemos os exemplares, jamais sendo uma descrição crua de como concebemos de forma limitada objetos complexos. Assim, os exemplares dos primeiros capítulos servirão como base crítica para os aparatos teóricos a serem analisados. E é somente a partir disso que

poderei construir um conceito de arte que seja capaz de compreender os exemplares adequadamente, que será guiado pela ideia de que a obra de arte é um artefato e o artístico é pautado sobre um agir operatório⁸⁸.

⁸⁸A crítica às duas concepções de arte supracitadas, também implica na crítica destas como base para a valoração de obras de arte. Ao propor um conceito instrumental de arte e obra de arte como ação e artefato, proponho outra base a partir da qual se pode valorar as obras em questão, sobretudo, pelas noções de engenho e artifício. O que deve ficar claro aqui é que não existe julgamento de valor "puro" ou a-contextual, sendo, portanto, necessário se perguntar e explicitar quais são os pressupostos e implicações das concepções de arte que fundamentam um juízo de valor.

CAPÍTULO 04

A DISTINÇÃO ENTRE ARTÍSTICO E ESTÉTICO

4.1 PROBLEMAS INICIAIS DA ANÁLISE ESTÉTICA DA ARTE

Quando se fala em uma teoria estética da arte – como em Baumgarten, Kant, Schiller, Croce; mais recentemente, Deleuze e Guattari, e na tradição anglófona Dewey, Collingwood, Beardsley, Greenberg –, subentende-se alguma filosofia que parta do conceito de *aisthesis*⁸⁹, ou seja, da afecção, da apreensão sensível para pensar e compreender o fenômeno artístico. Essa concepção de arte surge justamente na virada para o gosto a partir das belas-artes e tem como eixo, de acordo com Graham Mcfee (2011), uma valoração intrínseca – entenda-se *a priori* – deste novo conceito de arte ou belas-artes:

the beginnings of philosophical aesthetics as we understand it broadly coincides with the articulation of a distinctive concept of *art* (as ‘fine art’), and with a distinctive *valuing* of both such a concept and the objects to which it applies—a valuing distinct from their beauty, monetary worth, and so on (MCFEE, 2011, p. 1).

Se a produção seiscentista tinha valor com relação à sua função e era distinta com relação aos diferentes fazeres – poesia, pintura, teatros, etc. –, a noção de belas-artes e sua homogeneização do artístico como união intrínseca pelo gosto permitem um valor absoluto e universal da arte (entendida agora como coisa única). Mais explicitamente, a estética implica um foco metodológico sobre a recepção de um sujeito e garante um valor absoluto a tudo que for considerado como "estético" (em detrimento do objeto mesmo). Ela se volta para os efeitos e estímulos que se geram sobre esse sujeito, para os juízos de gosto, de beleza, de prazer, e sensibilidade elaborados a partir do contato com a arte ou com outros objetos (e em detrimento de um olhar para a própria coisa)⁹⁰. Ou, como Kant mesmo declara no primeiro

⁸⁹ Para Heidegger: "Aesthetics treated the artwork as an object, as indeed an object of αἰσθησις [aisthesis], of sensory apprehension in a broad sense"(HEIDEGGER, 2002, p. 50).

⁹⁰ Apesar de a estética normalmente se concentrar em afecção de prazer e deleite, uma teoria que tivesse a afecção na feiúra, no desprazer, no horror, na

parágrafo de sua *Crítica do Juízo*, originalmente publicada em 1790: "a judgment of taste is not a cognitive judgment and so is not a logical judgment but an aesthetic one, by which we mean a judgment whose determining basis *cannot be other than subjective*". Ademais, declara ainda que a sensação de prazer ou desprazer "designates nothing whatsoever in the object, but here the subject feels himself, [namely] how he is affected by the presentation"(KANT, 1987, p. 44, §1, aka 204). Logo, como uma recepção sensível e afecção, a apreensão estética é geralmente pensada como intuição, como uma apreensão sem conceitos, racionalidade ou conhecimento, e como necessitando de distanciamento e desinteresse por parte do receptor, o que leva à noção de que a função da arte seria a de não ter função. Esse isolamento causado pela noção de necessidade de distanciamento e desinteresse acaba por se tornar uma inação estética, em que a arte nada faz, ou pode fazer, no mundo a não ser proporcionar gozo.

Deve-se ter claro, que o uso do conceito de estética aqui é um uso técnico específico da filosofia da arte e não deve ser confundido com um uso do termo para significar de modo geral "algo pertinente à arte". Este, se válido em discussões amplas ou cotidianas, não seria adequado em uma discussão específica acerca de concepções e conceitos de arte. Mas a confusão se deve, em parte, ao fato de que a filosofia estética, como parte de sua formulação, afirma que tudo que é arte deve ser estético. Ou seja, ela iguala ser-arte com ser-estético. Mais do que isso, o uso do termo "estética", conforme utilizado por Kant em sua *Crítica do Juízo* (1987), acaba mascarando levemente que, para ele, o termo estética denota diretamente beleza (uma afecção). Esse entendimento específico é necessário para compreensão dos autores abordados aqui (CARROLL, 2003).

A estética, apesar de surgir e ter sua uma vigência maior nos séculos XVIII e XIX (em que filosofia da arte era sinônimo de estética, ou a estética era a filosofia da arte vigente), não se limita a um fenômeno desses séculos. Como indiquei, há ainda hoje autores que propõem uma abordagem da arte fundamentada sobre a afecção, abrangendo linhas teóricas diversas, como por exemplo: Croce e Collingwood ligados a um idealismo; Dewey e Beardsley ligados a um empirismo ou pragmatismo, e assim por diante (MARGOLIS, 1979).

tristeza como objetivo (e existem propostas como estas hoje), ainda estaria operando dentro dos parâmetros de uma estética. Sair de uma visão estética significa recusar um sistema de afecção tanto em sua face positiva quanto negativa.

Disso se segue, então, que recusar o modelo kantiano ou schilleriano demasiadamente depressa (sem uma análise crítica de quais são os pressupostos e consequências da estética), tratando-os como ultrapassados ou considerando que estes não têm relação alguma com nossas concepções de arte atual é arriscar não perceber o quanto esses sistemas se entranharam em nossa concepção cotidiana de arte e arriscar, ao mesmo tempo, permanecer indiretamente amarrado aos seus pressupostos e consequências com relação à arte. É deixar de notar os problemas bases de um sistema (não importa que nome que se dê) que fundamente o ser-arte na afecção sensível⁹¹.

Heidegger nota bem a implicação basilar de uma concepção estética quando afirma que nesta: "The artwork is posited as the 'object' for a 'subject'; definitive for aesthetic consideration is the subject-object relation, indeed as a relation of feeling"(HEIDEGGER, 1991, p. 78). **Ou seja, trata-se de uma posição filosófica voltada para a afecção de um sujeito e, nesse sentido, ela está, já de início, metodologicamente presa ao entendimento da arte pela relação sujeito-objeto, centralizando-se no sujeito e até mesmo fundando o ser-arte pelo e no sujeito.** A definição de análise estética de Heidegger marca essa submissão à afecção subjetiva:

Just as we say that a judgment that satisfies the laws of thought promulgated in logic is "logical," so do we apply the designation "aesthetic," which really only means a kind of observation and investigation with regard to a relation of feeling, to this sort of behavior itself. We speak of aesthetic feeling and an aesthetic state. Strictly speaking, a state of feeling is not "aesthetic." It is rather something that can become the object of aesthetic consideration. Such consideration is called "aesthetic" because it observes from the outset the state of feeling aroused by the beautiful, relates everything to that state, and

⁹¹ Enrique V. Nuesch, em seu texto *Neokallos: haveria um novo Belo? Poderia ele ser percebido? Acerca de um debate ocorrido no I Simpósio Internacional de Literatura e Informática* (2013), constata justamente o problema de negar demasiadamente rápido qualquer noção de estética ou beleza sem notar que ela ainda permeia uma parte das discussões e formulações teóricas acerca da arte e do artístico.

defines all else in terms of it (HEIDEGGER, 1991, p. 78-79, grifo meu).

O estado de afecção e sensação do humano é, na estética, o ponto de partida e chegada deste tipo de análise (HEIDEGGER, 1991). Novamente usando a figura do pato-coelho como exemplo, só que agora em outro contexto, seria dizer que a análise estética foca sobre a recepção da figura pato-coelho, em como ela é recebida como pato, ou em como ela é recebida como coelho por um sujeito. A ontologia da arte, diferentemente, focaliza a coisa e se pergunta pelo modo de ser desta, pela sua configuração, seu limite como entidade, que tipo de entidade é (i.e. ela procura entender a figura pato-coelho como pato-coelho). Ou seja, um focaliza a recepção da coisa; o outro, a coisa. Esse foco da análise estética fica claro quando compreendemos que ela é uma disciplina que surge durante a época moderna enquanto a epistemologia, como aponta Mario Porta (2007), é a disciplina fundamental da pesquisa filosófica. Esse foco de análise se torna claro quando, na análise estética, o objeto "estético", na forma das "propriedades estéticas" deste, somente interessa na medida em que ele provoca uma experiência, uma emoção ou estímulos, na medida em que ele é recebido por um fruidor⁹², i.e.: propriedades estéticas são, sobretudo, entendidas como efeito percebido pelo fruidor como *respondent-dependent properties* ou propriedades dependentes do respondente⁹³. Ou seja, não se trata de um tipo de propriedade bruta, como é uma árvore ter dez metros, que poderia existir independente da existência de humanos. Enquanto que o nosso sistema de medida é institucional, o fato de entidades materiais poderem ter altura e largura, serem volumosas no espaço – a árvore ter certa altura e largura X –, não dependem de haver pessoas no mundo. Entretanto, a "imponência" que eu atribuo à árvore por sua altura é uma propriedade dependente de que haja um respondente (um sujeito). Ela depende da percepção humana. Assim, explica Noël Carroll:

⁹² Note bem que "fruidor" aqui significa: alguém que recebe, um sujeito de uma afecção.

⁹³ Até mesmo quando se fala em elementos ou propriedades estéticas – que poderiam em primeiro momento indicar elementos da obra – se está, na realidade, referindo-se a estes como propriedades dependentes de recepção (humana), ou seja, é ainda a recepção que importa e não propriamente o elemento da obra de arte.

Insofar as aesthetic properties are respondent-dependent properties, they are also implicitly connected to the reception side of things. This is not to suggest that when we attribute the property of monumentality to Mt. Cook, we are referring to our experience. We mean to be referring to a property of the object—to some sensuous or structural property—but it is a property that the object possesses and discloses only in relation to the possibility of experiencers like us. We experience aesthetic qualities as qualities of objects, like Mt. Cook, rather than as properties of ourselves. But these properties of objects can only obtain in relation to subjects like us (CARROLL, 2002, p. 158).

Kant (1987) irá, por exemplo, colocar o primeiro caso como fruto de uma cognição em que a apresentação é referida ao objeto, e, o segundo – o propriamente estético – como não-cognitivo, sendo referido somente do sujeito a si mesmo:

The green color of meadows belongs to *objective* sensation, i.e., to the perception of an object of sense; but the color's agreeableness belongs to *subjective* sensation, to feeling, through which no object is presented, but through which the object is regarded as an object of our liking (which is not a cognition of it) (KANT, 1987, p. 48, §3, aka 206).

Longe, neste momento, de discutir a validade ou não da relação cognitiva da recepção estética, o que vale notar é que há, como já foi dito com relação à noção de belas-artes, uma virada para o gosto daquele que aprecia em detrimento a um olhar para o funcionamento de um objeto ou de um fazer. Nesse sentido, a estética não necessariamente se ocupa do artístico, mas sim de sensações e afecções. A produção de filosofia estética então se volta para três possibilidades:

The literature of philosophical aesthetics contains texts whose primary focus is on artworks, texts with a similar focus on (non-art) aesthetic objects, and a number of texts which attempt to combine these foci (MCFEE, 2011, p. 1).

Deve-se notar que o foco no não-artístico muitas vezes significava ter o natural ou natureza como epítome de beleza e afecção, como é paradigmático na formulação kantiana (e não aquilo tocado pelo humano, que na forma de artesanato ou fazer era em realidade demovido)⁹⁴. Tal visada só é possível pelo foco na afecção subjetiva e não na coisa propriamente dita.

Quando a estética se volta para a produção de obras de arte, com o conceito de gênio, ela o faz através da aplicação das necessidades para recepção estética – desinteresse, distanciamento, liberdade, finalidade sem fim, sem conhecimento, etc. – sobre o ato produtor, de modo a garantir as características da recepção já no ato de fazer. Até mesmo quando uma filosofia estética atenta para a produção, ela dá um enfoque no criador (com toda a carga cristã desta palavra) e em seu estado de gênio incompreensível, irracionalizável, incognoscível que se traduzem como fora da técnica, fora da possibilidade de compreensão do ato criativo e fora de qualquer apreensão dos procedimentos regrados. Na estética, notadamente a partir do século XIX com Friedrich Schiller, em sua *Educação Estética do Homem* (1995), originalmente publicado 1794, e com os influxos românticos derivando o conceito de gênio kantiano, o fazer se torna uma forma de inspiração quase mística (mas já em Kant, no §49 "On the Powers of the Mind Which Constitute Genius", por parte do Espírito ou *Geist*). Até mesmo quando atenta para o ato de produção, a teoria estética da arte – coerente com a sua metodologia – parte de um olhar de fora da arte, parte de um olhar leigo distanciado de qualquer especificidade produtiva (é um olhar receptor sobre todo o processo artístico), i.e. o fazer, na estética, é compreendido metodologicamente pelo olhar do receptor desinteressado e distanciado, o que implica a anulação do fazer como agir operatório técnico⁹⁵.

⁹⁴ O que marca um contrasta marcante e fundamental entre a concepção de arte seiscentista – que exaltava o artifício e o artificial –, como vimos em Gracián, e a concepção estética dos século XVIII que exalta o natural e a Natureza.

⁹⁵ Há inúmeras formulações de teorias estéticas da arte. Mais do que argumentar contra todas as variedades (o que estaria plenamente fora do escopo desta tese), interessa-me aqui apenas o ponto fulcral que as caracteriza, i.e. o elemento de afecção sensível como constituidor do ser-arte – a identificação entre estética e arte –, e o que Heidegger corretamente aponta como vínculo à formulação sujeito-objeto inerente ao sistema estético. Para trabalhos de fôlego, especificamente voltados para uma crítica às concepções estéticas, vide, sobretudo: *Beyond Aesthetics: philosophical essays* (2003) de Noël Carroll; a primeira parte de *Truth and Method* (2006) de Hans-Georg Gadamer; *The*

Ao colocar a afecção subjetiva como necessidade para ser obra de arte, as filosofias estéticas, tanto modernas quanto contemporâneas, afirmam uma identidade direta entre ser arte e ser estético, i.e. para ser arte é necessário ser estético (artístico = estético). Porém, existem uma série de autores que criticam essa posição fundamental da filosofia estética e reivindicam que se deve descolar e distinguir a estética do artístico, tanto para uma melhor compreensão do fato artístico, quanto para uma melhor compreensão da recepção estética (também em prol de desmistificar tais conceitos como a suposta "atitude estética" e "percepção estética"). E se pretendo aqui falar – tanto na produção seiscentista quanto na arte digital – de artefatos, engenhos, máquinas, de agir e de funcionamentos, será necessário distinguir entre o artístico e o estético, portanto, será necessário sair da análise estética e ir na direção de um sistema de análise que dê conta de compreender o modo de ser da obra de arte.

Minha tese é de que a produção letrada seiscentista, partindo de uma técnica retórico-poética e um cenário fortemente institucional, e a arte digital, como produção computacional tecnológica, incidem em dois elementos que a estética, com sua noção de afecção desinteressada e distanciada livre de regras (tanto na produção quanto na recepção), explicitamente recusa. Estes elementos são a ação e a artificialidade (ou artefato). Quero então dizer que **os exemplares aqui abordados necessitam de um agir manipulatório para serem efetivados, e não apenas de uma recepção sensível. Para compreender essas obras de arte se torna então necessário evidenciar o contraste entre artístico e estético, de modo que se possa retirar da noção de obra de arte a inação estética e formular um conceito de arte pautado sobre outro elemento, que é o da ação operativa (tanto em sua produção quanto em sua apreensão).**

A distinção artístico/estético é comum entre autores da atual filosofia da arte anglófona – em especial em sua vertente norte-americana depois das elaborações de George Dickie (1964) e Arthur Danto (1981), seguindo de certa forma os movimentos empreendidos por Marcel Duchamp, a Arte Conceitual e a Arte Pop –, porém, ela foi antes desenvolvida em uma via continental nos anos 30 por Martin Heidegger (1991, 2002) que recusava o modelo subjetivista; por Roman

Ingarden (1973a)⁹⁶, que a pensava através de uma abordagem ontológica realista; e, seguindo mais de perto os pressupostos heideggerianos e as formulações já empreendidas por Ingarden, por Hans-Georg Gadamer (2006) nos anos 60, ligado a um historicismo de origem hegeliana e diltheyana.

4.1.1 Heidegger e a identificação da estética como presa à dicotomia sujeito-objeto

Heidegger, diante da constatação de que a análise estética da arte está presa à relação moderna de sujeito-objeto, explica que para eliminar essa relação é necessário sair da concepção estética da arte, pois, enquanto se estiver operando esteticamente, não há possibilidade de superar o sistema sujeito-objeto. Em seu texto *A Origem da obra de arte* (2002), o filósofo alemão deixa claro que irá abordar a obra de arte por um viés não-subjetivo, que não lance mão da percepção sensória ou de qualquer tipo de afecção para fundamentar o ser-arte, i.e. ele irá empreender uma análise não-estética da arte. Para tal, sua formulação desloca a arte da *aisthesis* para a *aletheia*: "In the work of art, the truth of the being has set itself to work. 'Set' means here: to bring to stand. [...] The essential nature of art would then be this: the setting-itself-to-work of the truth of beings"(HEIDEGGER, 2002, p. 16). Esse desvelamento da verdade – o lugar central da verdade – quebra com os pressupostos básicos da estética – desinteresse, distanciamento, à parte do mundano – pois, entre outras coisas, coloca a arte como fundada e fundante do mundo:

Art is the setting-itself-to-work of truth. An essential ambiguity is concealed in this sentence, present because "truth" functions as both subject and object. Yet "subject" and "object" are inappropriate terms, here. They prevent our thinking this ambiguous essence – a task that no longer belongs to our reflections. Art is historical and, as historical, is the creative preservation of truth in the work. Art happens as poetry. This is founding in the threefold sense of bestowing, grounding, and beginning. As founding, art is essentially historical. This does not just mean that

⁹⁶ Por sua filosofia ser, como um todo, de interesse direto desta tese, ela será abordada mais de perto no próximo capítulo.

art has a history, a history in the external sense that, in the passage of time, art appears together with many other things, and in the process changes and passes away, and offers changing aspects to the study of history. Art is history in the essential sense: it is the ground of history (HEIDEGGER, 2002, p. 49).⁹⁷

A arte, em Heidegger, é historicamente fundada e funda a história humana, situação que a faz romper com a relação sujeito-objeto. Como desvelamento da verdade, ela configura o ser, ela gera e altera o mundo. Ela é então ativa no mundo. Desta forma, ao recusar a compreensão estética, Heidegger critica o extremo subjetivismo, rompe com a relação sujeito-objeto e elabora um sistema no qual a arte é fundante de mundo (refutando o conceito de gênio, entendido pela estética como quem cria *ex nihilo*). No sistema de Heidegger, a beleza é aquela inerente ao desvelamento do ser, i.e. ela não é uma propriedade relativa à apreensão do sujeito, mas o resultado do desvelamento (HEIDEGGER, 1991, 2002)⁹⁸. Não me interessa aqui defender a noção de arte e verdade apresentada por Heidegger, mas sim rapidamente exemplificar a separação empreendida por ele entre arte e estética – que agora ficam marcadas como domínios distintos e que não tem um ao outro como necessários. Sendo assim, esse descolamento permite elaborar um sistema que recoloca a arte dentro da história, ou seja, indica-a como ativa e no mundo (em oposição a uma inação estética), podendo alterá-lo e fundá-lo.

⁹⁷ Deve-se ter claro que o uso da palavra "poema" ou "poesia" em Heidegger se refere, predominantemente, ao modo de ser de toda arte (e não ao gênero de construção discursiva literário): "*All art, as the letting happen of the advent of the truth of beings, is, in essence, poetry*"(HEIDEGGER, 2002, p. 44).

⁹⁸ É importante também notar que, no sistema de Heidegger, a beleza é aquela inerente ao desvelamento do ser, i.e. ela não é uma propriedade relativa à apreensão do sujeito, e sim um elemento independente do observador, resultado do ser-desvelamento (HEIDEGGER, 1991, 2002). Nesse sentido, as menções a beleza em Heidegger (1991, 2002), como também em Gadamer (2006), estão mais próximas a uma formulação como o das *Enneads* de Plotino (1971), como transbordamento do Uno, do que de qualquer sistema estético, em que a beleza é inerente a sua origem.

4.1.2 Gadamer e a recusa da estética em prol de uma arte como acontecimento de sentido

A concepção de arte como *aletheia* e hermenêutica são as bases para Hans-Georg Gadamer formular uma ontologia da arte em sua obra magna *Truth and Method* (2006), cuja primeira parte é dedicada diretamente a uma complexa crítica à estética filosófica – sobretudo, suas bases kantiana e schilleriana –, na forma de uma **recusa ao subjetivismo na arte**, e àquilo que Gadamer denomina de "diferenciação estética". Isto é, a partir do princípio de desinteresse, a recepção estética abstrai tudo que não é estético (tudo que não é afecção sensível), homogeneizando aquilo que é apreendido esteticamente (tudo que é percebido como belo) e, assim, segregando o estético do mundo. Segundo a análise estética, tudo que é apreendido como estético por uma consciência estética do humano é posto à parte do mundo e de seus elementos mundanos contingentes. Logo, há na estética uma "diferenciação" do que é estético com relação ao mundano e ao mesmo tempo uma "indiferenciação" de tudo que é estético, pois tudo que é estético se torna nivelado/universalizado diante da subjetivação. Segundo Gadamer, tal perspectiva não permite compreender a obra de arte em sua mundanidade, como experiência do/no mundo. A partir dessa crítica, o autor formula sua própria filosofia da arte na qual, com um enfoque ontológico, coloca a arte como um **acontecimento de sentido** (*Sinn*), (i.e. como um acontecimento semântico) e apreensão de sentido, que tem seu modo de se dar como jogo (*Spiel*)⁹⁹. Porém, Gadamer livra esse conceito da carga subjetivista estética (kantiana e schilleriana):

When we speak of play in reference to the experience of art, this means neither the orientation nor even the state of mind of the creator or of those enjoying the work of art, nor the freedom of a subjectivity engaged in play, but

⁹⁹ A palavra *Spiel* em alemão indica uma gama de significações inexistentes no português. No caso de que trato aqui, *Spiel* significa tanto peça teatral quanto jogo, e, ao mesmo tempo, a execução da peça também é jogar (e não encenar). A raiz da palavra também coloca os atores como "jogadores" (nesse sentido há certa proximidade com a palavra "play" em inglês que significa também tanto peça teatral quanto jogo e jogar, sendo os atores "players" que "play their part", "fazem sua parte").

the mode of being of the work of art itself
(GADAMER, 2006, p. 102).

O que interessa à análise de Gadamer é, ontologicamente, o modo de ser da obra de arte, e não a recepção desta. Mais do que isso, a afirmação de Gadamer se encaminha para a noção de que uma recepção subjetiva não é ter experiência plena da obra de arte, pois à recepção contemplativa estética sempre faltará algo. Como Heidegger (1991, 2002) em sua busca de superação das limitações da relação sujeito-objeto, Gadamer mostra que jogar não é uma relação do jogador (sujeito) diante de um objeto. Não é possível compreender o modo de ser da obra de arte – jogo – através da subjetividade estética: "The players are not the subjects of play; instead play merely reaches presentation (Darstellung) through the play"(GADAMER, 2006, p. 103).

Tal ocorre porque o jogo na concepção de Gadamer é considerado como um acontecimento/movimento independente do jogador em questão. Por exemplo, no futebol, o jogo acontece a despeito dos jogadores individuais, a despeito de suas consciências ou psiques específicas. O jogo é um agir a despeito de si, é algo maior do que eles, de suas vontades subjetivas particulares. Os jogadores agem pelas regras do jogo, pelos objetivos e modos de agir requeridos daquele modo de ser¹⁰⁰. É o jogo que produz aquele movimento-jogo. Desta forma, o jogo – obra de arte – é um acontecimento emergente (algo maior do que as partes). De forma mais direta, jogar é agir por uma configuração (*Gebilde*), é ocupar um papel ou conjunto de regras, e o jogo emerge dos atos conjuntos, por ser permeado por essas regras de ação. Ao mesmo tempo, o espectador não está fora dessa totalidade. O jogo tem uma característica intencional como "ser para...", isto quer dizer que o espectador é tão jogado quando o jogador, ambos tem igual posição dentro dessa totalidade constituída (GADAMER, 2006).

Com essa formulação de jogo focada sobre a configuração (*Gebilde*) propulsora de uma ação, dilui-se a identidade "sujeito" e se anula a relação sujeito-objeto, pois essas posições se tornam alteráveis e relacionais a partir da configuração da obra. E o que surge com elas em ato é jogo. A interação no jogo – a partir de sua configuração –, para

¹⁰⁰ O jogo como agir por regras não é uma maneira de suprir uma necessidade lúdica do humano (isso seria uma noção demasiadamente subjetiva de prazer), mas sim o modo de a obra de arte se dar no sentido de que agir por essas regras é ser jogado; é ter sua vontade artificializada pela configuração do jogo.

Gadamer (2006), é uma situação em que jogar é ser jogado, agir é ser agido pelo jogo:

The reason for this is that the to-and-fro movement that constitutes the game is patterned in various ways. **The particular nature of a game lies in the rules and regulations that prescribe the way the field of the game is filled.** This is true universally, whenever there is a game (GADAMER, 2006, p. 107, grifo meu).

Jogo é, assim, o que Gadamer chama de **transformação em configuração (*Gebilde*)**. "Transformação", no caso, indica o jogo – obra de arte – como uma totalidade emergente. Em ato ele emerge, anulando a individualidade das partes, para tornar-se um ser maior, i.e.:

transformation means that something is suddenly and as a whole something else, that this other transformed thing that it has become is its true being, in comparison with which its earlier being is nil (GADAMER, 2006, p. 111).

Com a transformação, há uma alteração ontológica em que o todo/arte vem a ser. A totalidade – obra de arte/jogo – em questão está acima dos elementos – jogadores, espectadores, criadores, etc. – e tem uma autonomia com relação a estes e suas subjetividades particulares. Logo: "It is clear that to start from subjectivity here is to miss the point. What no longer exists is the players—with the poet or the composer being considered as one of the players"(GADAMER, 2006, p. 111). Essa autonomia do jogo pode ser compreendida quando, mesmo assistindo a duas encenações diferentes de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* [1599~1602], diremos que assistimos *Hamlet*, pois o que está em questão, na visão de Gadamer, é a configuração de sentido "Hamlet". E esta deve ser distinguida da apreensão sensível da obra, i.e., estética.

Como um acontecimento ou apresentação (*Darstellung*) de sentido, é somente em ato que há obra de arte. O que é dizer que ela só existe em jogo: "it is in the performance and only in it [...] that we encounter the work itself"(GADAMER, 2006, p. 115). A obra de arte tem assim um caráter inalienável da sua apresentação contingente:

Here it becomes clear why starting from the concept of play is methodologically advantageous. The work of art cannot simply be isolated from the "contingency" of the chance conditions in which it appears, and where this kind of isolation occurs, the result is an abstraction that reduces the actual being of the work (GADAMER, 2006, p. 115).

Sendo assim, a estética, ao focalizar a recepção subjetiva, ao isolar a obra de arte dos elementos contingentes – históricos, contextuais, de sentido, etc. – como mera afecção subjetiva, eliminando o seu caráter de acontecimento no mundo, é largamente redutora em seu modo de apreender a obra de arte. A estética abstrai a obra de arte de seu ser, deixando apenas uma universalidade vazia homogênea, fruto da afecção. A tese de Gadamer fica claramente formulada da seguinte maneira:

My thesis, then, is that the being of art cannot be defined as an object of an aesthetic consciousness because, on the contrary, the aesthetic attitude is more than it knows of itself. It is a part of the *event of being that occurs in presentation*, and belongs essentially to play as play (GADAMER, 2006, p. 115).

Fica claro, dessa maneira, que o conceito ontológico de jogo permite a Gadamer, metodologicamente, compreender estética como subserviente ao jogo e seu modo de ser (logo, sem primazia com relação à arte). Consequentemente, a obra de arte, como configuração, é um todo significativo que pode ser constantemente reiterada e compreendida, mas que depende da apresentação – ato – para ser, para ser transformada. É isso que se quer dizer por **acontecimento de sentido** que tem no jogo o seu modo de se dar:

Let us recall the phrase used above, "transformation into structure." [*Gebilde*] Play is structure—this means that despite its dependence on being played it is a meaningful whole which can be repeatedly presented as such and the significance of which can be understood. But structure is also play, because—despite this theoretical unity—it achieves its full being only

each time it is played. That both sides of the question belong together is what we have to emphasize against the abstraction of aesthetic differentiation (GADAMER, 2006, p. 116).

Para Gadamer o sentido é o cerne da obra de arte. A estética erra ao segregar do mundo aquilo que é sensível (em ter a apreensão sensível como arte) e em não levar em conta o sentido da obra de arte, sua configuração: "What the actor plays and the spectator recognizes are the forms and the action itself, as they are formed by the poet"(GADAMER, 2006, p. 116). É a configuração de sentido que é a base do ser-arte. Este elemento e essas relações e modos de agir é que são a identidade da obra de arte e que a constituem como tal:

What we have called a structure [*Gebilde*] is one insofar as it presents itself as a meaningful whole. It does not exist in itself, nor is it encountered in a mediation (Vermittlung) accidental to it; rather, it acquires its proper being in being mediated (GADAMER, 2006, p. 117).

Como já dito, a estética passa, então, a um elemento secundário submetido à configuração de sentido. Notem aqui que há um nítido descolamento de elementos estéticos e elementos artísticos, em que a alteração do material não necessariamente altera a configuração de sentido, ou seja, o cerne da obra de arte. Não importa o quão controverso isso possa parecer, sobretudo no teatro contemporâneo¹⁰¹; o que importa é que se estabelece um conceito de obra de arte que pretende outro modo de lidar com o artístico, que não esteja submetido à, e nem subentenda, afecção sensível, mas que focalize a configuração de sentido e, o que importa mais para presente tese, a obra de arte como acontecimento ou ato.

É verdade que Gadamer se concentra, principalmente, na peça teatral como seu exemplar análise, porém, é na obra de arte literária em que a recusa da estética atinge seu ápice:

¹⁰¹ Gadamer, em seus textos posteriores – principalmente em *A Atualidade do Belo* (2010) –, irá revisar essa compreensão e irá, pelo conceito de jogo, alterar a noção de obra de arte para a de uma configuração de sentido peculiar/singular, ressaltando uma particularidade do evento.

Literary art can be understood only from the ontology of the work of art, and not from the aesthetic experiences that occur in the course of the reading. Like a public reading or performance, being read belongs to literature by its nature. **They are stages of what is generally called "reproduction" but which in fact is the original mode of being of all performing arts**, and that mode of being has proved exemplary for defining the mode of being of all art (GADAMER, 2006, p. 154, grifo meu).

Isso se deve ao fato de que a literatura, como textual, é uma compreensão de sentido – um enunciado –, i.e., sua apreensão envolve a participação em um conjunto regrado comunitário linguístico e como tal é interpretação e deciframento. Procedimentos estes que marcam diretamente o textual como histórico contextual, impedindo de localizá-lo sob a rubrica da afecção subjetiva ou de compreender o texto através da recepção sensível, já que o sensível no texto consiste, em grande parte, de marcas gráficas simbólicas, em que o elemento simbólico não pode se apreendido como meramente sensível, sempre havendo um ato hermenêutico envolvido. O que é dizer que a literatura é paradigmaticamente não-estética e deve ser abordada por outros meios. O que também pode ser notado aí é a mudança de foco metodológico da estética para ontologia da arte, pois compreender a afecção do leitor diante de um texto não é compreender o modo de operar da obra de arte literária. Focalizar a recepção do leitor, como quer a estética, é um passo em direção ao psicologismo negado pela linhagem fenomenológica de Heidegger, da qual Gadamer também se utilizou. O foco ontológico anti-estético pode ser compreendido, em parte, tanto em Gadamer (2006) quanto em Ingarden (1973a), como uma recusa do psicologismo.

Sendo a obra de arte um acontecimento de sentido em jogo, é de se notar que o paradigma de arte em Gadamer gira em torno da peça teatral (*Spiel*) e também da obra de arte literária (ou do objeto textual), compreendidos por uma arte e técnica de interpretação textual, ou seja, pela hermenêutica:

Every work of art, not only literature, must be understood like any other text that requires understanding, and this kind of understanding has to be acquired. This gives hermeneutical consciousness a comprehensiveness that surpasses

even that of aesthetic consciousness. *Aesthetics has to be absorbed into hermeneutics*. This statement not only reveals the breadth of the problem but is substantially accurate. Conversely, hermeneutics must be so determined as a whole that it does justice to the experience of art. Understanding must be conceived as a part of the event in which meaning occurs, the event in which the meaning of all statements — those of art and all other kinds of tradition — is formed and actualized (GADAMER, 2006, p. 157).

Assim, Gadamer sustenta que toda obra de arte deve ser entendida como texto e linguagem, e como tal, necessita de uma educação ou treinamento para se poder "ler". Desta forma, não há como haver uma apreensão "pura" ou isolada da obra de arte. Não existe pura afecção. Toda apreensão é sempre situada e mediada por um mundo fático. Assim, é necessário dominar técnicas e modos de interpretação para poder experienciar uma obra de arte e compreendê-la como arte. Sob a tese hermenêutica de Gadamer de que o ser que pode **ser compreendido é linguagem** – próximo da noção de Heidegger que liga sentido e verdade dentro de um todo racional (espiritual humano) –, a obra de arte se retira da compreensão estética e se aproxima da hermenêutica em um movimento – via compreensão da arte como jogo – de que compreender é ser na arte. Com a tese de Gadamer (2006), torna-se possível olhar a obra de arte a despeito de sua "diferenciação" e "indiferenciação" estética. Enfim, **é possível pensar a arte sem identificá-la com estética ou com qualquer sistema que segregue a arte de seu acontecer, de sua execução mundana contingente. E, mais do que isso, é possível pensar a arte, em consonância com a presente tese, como configuração e execução – ação operatória – performática e como apenas ocorrendo em ato, muito próximo ao que propôs Lygia Clark quando disse: "A obra é o seu ato"**(CLARK, 1964, p. 2).

4.2 A DISTINÇÃO ENTRE ARTÍSTICO/ESTÉTICO NA FILOSOFIA ANGLÓFONA

O que podemos ver, então, é que em Heidegger (1991, 2002) e em Gadamer (2006) o enfoque sobre uma ontologia da arte lhes permite descolar o artístico do estético, e, portanto, permite entender a obra de arte fora de sua tradição estética. E é justamente esse enfoque que irá

permitir, igualmente, à filosofia analítica o estabelecimento da mesma distinção. Não apenas isso, a distinção artístico/estético é o ponto fulcral da formulação do modo de ser da obra de arte em Danto (1981, 1986), Mcfee (2005, 2011) e Carroll (2002, 2003), sendo ela explicitamente tematizada e condição necessária para a compreensão do fato artístico. Porém, mais do que uma formulação específica desses autores, trata-se, na tradição anglófona, de um tema recorrente e abordado por diversos autores.

No ambiente analítico anglófono, o descolamento entre a estética e o artístico começa a se plasmar nos anos 60 e 70 quando, em reação a modelos estéticos empiristas e idealistas anteriores – tal como se pode constatar em Collingwood (1938), Beardsley (1958), entre outros –, e em meio ao anti-essencialismo wittgensteiniano de Morris Weitz em seu *The Role of theory in aesthetics* (1956) – que propõe a tese de que a arte, através da noção de semelhança familiar, seria um conceito aberto e, logo, seria impossível estabelecer condições necessárias e suficientes para esta –, se questiona a validade da atitude ou percepção estética e também do foco sobre o elemento sensório-perceptivo e afecção como base para a compreensão do fato artístico (MARGOLIS, 1979). Com esse distanciamento, começa-se a pensar em uma diversidade de assuntos, dentre os principais:

the dependence of representational schemata on decisions that are not sensorily accessible and the problem of forgery [...]; the rejection of the 'innocent eye' and the informing of visual perception itself by culturally favored theoretical categories [...]; the ineliminability of culturally or institutionally significant elements (intentional elements) informing an artwork that are not identifiable in perceptual terms [...]; perceptual anomalies connected with recent currents in the arts, for instance Conceptual art [...]
(MARGOLIS, 1979, p. 112-113).

Destarte, inicia-se o questionamento acerca de uma pré-compreensão estética da arte, com base em uma visão pautada em elementos não-sensórios e não-afectivos. A apreciação da arte é, então, submetida a fatores socioculturais, o que inclui elementos institucionais, intencionais e contextuais, não havendo mais como considerar a obra de arte como somente recepção sensório-subjetiva (afastada da

mundaneidade), passando então a tê-la como prática cultural¹⁰². A partir, principalmente, do artigo de George Dickie, *The Myth of the Aesthetic Attitude* (1964), não havia como sustentar a arte como *a priori* distinta de outras práticas culturais, o que implica dizer que não havia como sustentar uma "atitude estética" ou uma "percepção estética" como condição especial concernente ao artístico, distinta de qualquer outra percepção. Com efeito, o fato artístico não acarreta nenhum estado "especial" de recepção ou percepção, nem pode a nossa afecção sensória identificar e distinguir arte de não-arte. Sendo assim, Dickie aponta para certa inconsistência mistificante nas formulações do que seria uma "atitude estética" e aponta para a perda de força de tal formulação filosófica diante das produções artísticas contemporâneas¹⁰³. De acordo com Margolis:

the perception and appreciation of art came increasingly to be construed in terms of understanding culturally prepared artifacts rather than of merely scanning an array of sensory elements. Hence, nonperceptual considerations could no longer be precluded; the appreciation of art could no longer be neatly demarcated from the appreciation of its cultural environment (MARGOLIS, 1979, p. 113).

Essa alteração no modo de compreensão do artístico, não mais pela afecção, leva à uma mudança metodológica na análise do fato artístico, passando de um olhar sobre a recepção do sujeito para um olhar sobre o objeto como artefato e sua localização contextual histórica, e quais as implicações deste posicionamento pragmático. Tal perspectiva começa a levar em conta elementos como agência, intencionalidade, contexto, sentidos culturalmente impostos, elementos

¹⁰² Como indica Noël Carroll (2003), em uma recusa à elaboração institucional da arte, uma série de autores se voltou para uma estética da arte como modo canônico de lidar com o artístico, afirmando que seria possível identificar arte e não-arte com base na nossa afecção sensório-perceptiva, igualando, de forma ingênua, a experiência da arte com experiência estética.

¹⁰³ De modo geral, penso que bastante acertado, o que Dickie (1964) pretende é mostrar que não existe um estado especial para a apreciação da arte, não há um "estado artístico" na forma de uma "atitude estética". Proposta que encontrará eco na de Danto (1981), de que não haveria um "sentido estético" (na forma de algum sentido artístico inato) junto dos cinco sentidos humanos.

cognitivos, etc. (antes ignorados pela análise estética). Assim, até mesmo quando se volta para questionar a recepção e apreensão da obra de arte – como veremos o caso de Graham Mcfee (2011) –, tem-se em vista outros elementos não-estéticos (como sentido proposicional, localização histórica e agencia intencional contextual).

Note-se bem que isso não implica na refutação absoluta e acrítica de qualquer elemento de afecção ou sensorio-perceptivo na obra de arte, mas sim na **recusa de seu lugar como condição de necessidade para arte**, além do reposicionamento desses elementos diante do descolamento entre artístico e estético (i.e., a perda do privilégio do estético perante a compreensão da obra de arte). Esse movimento teórico coincide e é motivado pelo desenvolvimento da arte contemporânea – como a arte conceitual e os experimentalismos –, que, explicitamente, recusava uma leitura exclusivamente estética de suas obras. A partir deste momento, poder-se-ia igualmente propôr modelos de análise pautados por outras características artísticas, sendo que os mais proeminentes foram: a da impossibilidade de conceituar arte por uma concepção wittgensteiniana da arte como uma semelhança de família de Morris Weitz (1956), as concepções de "mundo da arte", no artigo *The Artworld* (1964), e da obra de arte como sentido dizível semântico (que necessita de uma interpretação) de Arthur Danto (1964, 1973, 1974), influenciada por Nelson Goodman e Susanne Langer, e a teoria institucional de cunho intencional-pragmático de George Dickie (1964, 1969). A partir destas três, surgem ainda outras, como a concepção de Noël Carroll (2003) de que ser arte é existir em uma "narrativa da arte", sendo o papel da filosofia o de se perguntar pelas práticas e construções destas narrativas que colocam algo como arte, ou ainda, a preocupação com a apreensão e a valoração da obra de arte a partir de uma situação institucional e lexical de Graham Mcfee (2011) **Assim, o que há efetivamente é uma recusa das filosofias estéticas, ou seja, há uma recusa de modelos de compreensão do fato artístico que tinham o estético como necessidade para arte – o estético como ligado obrigatoriamente e invariavelmente ao artístico –, permitindo uma maior abrangência do que é arte diante das formulações filosóficas e uma compreensão dos elementos estéticos como apenas mais um, dentre tantos outros, de importância para a compreensão do fato artístico, sendo ele agora subserviente a concepções de artefatos, intencionalidade e contexto.** Recusa-se a necessidade estética, como também a possibilidade de desinteresse, distanciamento, ou de qualquer percepção pura diante de um fator contextual, ou seja, recusam-se as bases das filosofias estéticas da arte.

De acordo com Randall Dipert (1993), a concepção da arte como prática intencional social histórica é um dos fundamentos para a crescente distinção entre estético e artístico:

Since at least the time of Hegel, it has been a popular philosophical view that art works are deeply historical and cultural entities. This view seems to parallel an increasing distinction between "aesthetic object" (any object of experience, including natural ones) and "art work" that reflects a growing and distinct interest in (human-)intentional, or at least human-social, phenomena (DIPERT, 1993, p. 190).

Ao mesmo tempo, a crescente preocupação histórico-contextual e a distinção artístico/estético são também marcadas pela concepção da obra de arte como fruto de um agir intencional que passa a focalizar ontologicamente a obra de arte como um artefato. Isso se torna claro na distinção artístico/estético proposta por Dipert:

I would fussily distinguish between an aesthetic object and artistic object. The former may simply produce pleasing sensations, while the latter necessarily requires a conceptualization of the object as an artifact - that is, regarding it as an agent's product (DIPERT, 1993, p. 112).

Assim, como já foi mencionado, com relação a Heidegger (1991, 2002) e a Gadamer (2006), mesmo que de modos outros, o descolamento artístico/estético ocorre tanto na filosofia analítica¹⁰⁴, quanto na filosofia continental (sobretudo alemã, reforçada por uma tradição histórico marxista e de história cultural), por meio da constatação de que a afecção e o sensorio-perceptivo são incapazes de identificar o artístico e de dar conta de sua complexidade. Na verdade, como sustenta Margolis (1979), é justamente nesse processo de revisão que a analítica anglófona se aproxima e é tangencialmente influenciada

¹⁰⁴ Com relação ao surgimento de tal corrente contextual historicista da arte na linhagem analítica, Dipert afirma, talvez injustamente, que: "It has also made its appearance in historicist views of the identity of art works in the analytic tradition - although these views seem to have developed ahistorically(!) from within issues of analytic metaphysics"(DIPERT, 1993, p. 191).

pela filosofia continental, em especial pela ontologia da obra de arte de Roman Ingarden (1973a), cuja formulação filosófica analisarei no próximo capítulo.

Defendo, desta forma, que é necessário primeiro descolar o artístico do estético, para que possamos ter uma compreensão mais ampla do artístico – em sua complexidade técnica, histórica, cognitiva, contextual – sem submetê-la a noções de afecção sensível que a perspectiva estética intenta preconizar como necessária. E, assim, é necessário opor à inação e ao isolamento estético uma visão de arte que é sempre contextual e ativa no mundo, como interação e manipulação acional (desde a sua produção até a sua execução e relação com o entorno). É nessa via que continuarei a argumentação de minha tese.

4.2.1 Arthur Danto e a tese da Indistinguilidade como insuficiência do sensível para o conceito de arte

O problema da distinção entre estético e artístico se torna evidente a partir do livro de Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (1981)¹⁰⁵. O filósofo norte-americano indica o problema da **indistinguilidade da obra de arte** ao tratar de duas obras fisicamente indistinguíveis – como é o caso das *Brillo Boxes* de Andy Warhol e as caixas Brillo vendidas nos supermercados da época; de um urinol e a *Fonte* de Duchamp; ou, na arte literária, das frases iguais, porém, apresentadas uma em um jornal e outra em um poema, fato explorado por Antônio Aragão como "poesia encontrada" no primeiro caderno do Po-Ex (1964). Ora, não há como, através de elementos sensório-perceptivos ou afecção, distinguir arte de não-arte¹⁰⁶. Trata-se de um fato que vem à tona com os *ready mades* e a Arte Pop, mas que nos força a questionar o preconceito de que a arte estaria diretamente ligada à estética e de que seria possível distinguir arte de não-arte apenas

¹⁰⁵ Sobretudo o capítulo "Aesthetics and the Work of Art" (DANTO, 1981).

¹⁰⁶ Embora as caixas Brillo do supermercado e as de Warhol sejam diferentes, já que as de Warhol foram feitas por ele, de madeira compensada e impressas com serigrafia, e as do supermercado eram fabricadas em papelão, isso não altera a tese de Danto, de que elas seja indistinguíveis à percepção, pois trata-se de uma impossibilidade de saber, por meios perceptivos, qual é arte. O ser-de-papelão ou ser-de-madeira não torna algo intrinsecamente arte. Interessante notar que nem mesmo o fato de ter sido produzida por um artista basta para constituí-las como arte, já que, originalmente, as caixas Brillo de supermercado tinham sido desenhadas por James Harvey, um pintor expressionista abstrato e designer.

com base em elementos estéticos¹⁰⁷. Logo, o questionamento de Danto implica perguntar o que torna algo arte e o que diferencia um objeto real de uma obra de arte¹⁰⁸. A tese de Danto é de que a nossa afecção diante de uma coisa não pode ser tida como identificador do ser-arte, nem é possível identificar arte de não-arte com base no sensório-perceptivo. Ser-arte, para Danto, está em algo que o olho não pode discernir. Trata-se de recusar igualar a experiência da arte com a experiência estética, de recusar, como bem nota Noël Carroll (2003) acerca de Danto, um preconceito "fenomenalista" ou "perceptualista" da teoria da arte, derivado da noção de indiferença existencial kantiana e enraizado na tradição das teorias de afecção. Afinal, se a arte fosse discernível pelo olhar – pela afecção –, a história da arte, teorias e contexto seriam irrelevantes para discernir arte de não-arte. E, se a recepção estética é incapaz de identificar uma obra de arte (de uma não-arte), por conseguinte, ela não pode ser utilizada como característica para definir arte, nem mesmo tomada como condição de necessidade para que algo seja arte¹⁰⁹.

¹⁰⁷ Pode-se argumentar de que tal tese só seria válida para a arte que coloca "coisas comuns" no lugar de arte (como a arte conceitual e a arte pop). Entretanto, a indistinguibilidade tem estado presente na pintura tanto por meio de cópias legítimas (incentivadas pelos próprios artistas como forma de aprendizagem e diálogo), quanto por meio de falsificações, estas que requerem especialistas treinados em técnicas de investigação, que vão desde localizar cores que ainda não existiam até, atualmente, utilizar procedimentos forenses como análise de carbono, análise química das tintas, raio-x e luz ultravioleta, entre vários outros procedimentos. Em cima do elemento indistinguível, o artista conceitual Doug Fishbone em parceria com a Dulwich Picture Gallery de Londres (especializada em obras de do século XVI ao XIX) propuseram a intervenção *Made in China: A Doug Fishbone Project* em que, por três meses, um quadro da exposição permanente da galeria será trocado por uma cópia feita na China. Os frequentadores da galeria são convidados a estudar os 270 quadros em exposição e tentar descobrir qual é a réplica. Veja: <<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/whats-on/exhibitions/2015/february/made-in-china-a-doug-fishbone-project/>>. Se a indistinguibilidade não existisse em quadros "clássicos", tal proposta não seria possível.

¹⁰⁸ "Objeto real" ou "coisa real" é a terminologia utilizada por Arthur Danto em contraste à "obra de arte", mas deve-se ter claro que o "real" não indica uma "irrealidade" ou "fora da realidade" do artístico. Isso se tornará mais claro a partir do capítulo seguinte.

¹⁰⁹ Aqui é possível traçar um paralelo entre a indistinguibilidade de Danto (1981) e a tese de Baltasar Gracián (1996) de que, devido ao artificialismo

Com efeito, esse descolamento do estético e artístico permite compreender que existem outras características – técnicas, de feitio, históricas, contextuais, de sentido, cognitivas, i.e., não-estéticas – na obra de arte que podem ter ou o mesmo ou maior valor do que elementos estéticos para compreensão e avaliação de uma obra de arte. A distinção serve de ferramenta teórica para compreendermos, por exemplo, como sugere Dipert (1993), qual o lugar e valor de um arpejo bem executado em uma guitarra durante uma performance musical. Trata-se, especialmente, de uma questão técnica artística e haverá um desfalque se tentarmos compreender o "arpejo bem executado" por um viés meramente afectivo, pois sua boa execução independe da afecção subjetiva (se o som é apreciável ou não), estando ligado sim a normas de época, estilo, etc. Porém, mais do que a identificação de elementos na obra de arte que a análise estética não estaria possibilitada de entender, na tese de Danto, trata-se de dizer que existem características que, se identificáveis a uma obra de arte como a *Fonte*, não fazem sentido se aplicadas a um urinol materialmente idêntico a esta. A obra de arte *Fonte* pode ser descrita como ousada, imprudente, irreverente, contestadora, cômica, péssima, entre outros, enquanto que atribuir tais descrições a um urinol não-arte parece um fato não cabível. É essa diferença entre artístico e estético, entre a obra de arte e o objeto real que irá levar Danto (1981) a dizer, de maneira muito próxima à noção de **transformação em configuração** de Gadamer (2006) – que há uma **transfiguração do lugar comum**. Há, em ambas as noções, o mesmo tipo de alteração ontológica da coisa, de um tipo de entidade para outro.

Outra implicação da tese de Danto é que, ao mesmo tempo, a obra de arte pode ser a mesma, mas os objetos materiais estéticos podem ser diferentes. É o caso, já mencionado, da *One and Three Chairs* de Joseph Kosuth, em que as cadeiras mudam de acordo com o gosto de quem monta a obra, podendo em um lugar haver uma cadeira baixa e troncada de madeira e em outro uma cadeira fina de metal. É também o caso das *Brillo Boxes* de Warhol, em que não importa bem quais caixas específicas estão diante de nós, ainda estaremos diante da obra *Brillo Boxes*. Mas isso também é algo que pode ser notado nos exemplares de obras de arte digital apresentados na primeira parte da tese como o *Palavrador*, *Liberdade* ou *Amor de Clarice*, em que o objeto estético

absoluto do mundo, não há diferença fenomênica entre verdade e mentira, i.e. não é possível diferenciar algo com base no sensorio-perceptivo. Assim, em ambos os casos, a diferença só pode ser apreendida pelo contexto e pela função da coisa, ato, evento, objeto, etc.

não é o mesmo cada vez que se utiliza a obra – e aqui há uma clara similaridade com a proposta de Gadamer (2006) acima comentada, especialmente se lembrarmos da peça teatral –, nem é a mesma para cada usuário que a utiliza (no caso de *Liberdade*, é até mesmo possível a alteração de elementos no ambiente por terceiros ou outros usuários em *multiplayer* online), tendo então elementos sensorio-perceptivos alteráveis e diferentes. Todavia, permanecem a "mesma" obra (já que eu não teria dúvida de que usamos o *Palavrador* ao abrir o mesmo executável no computador). O que está em jogo é o problema ontológico da identidade da obra de arte.

Inversamente ao cenário "objetos estéticos distintos, mas obra de arte igual", temos o caso em que dois objetos materiais sensorialmente idênticos podem ser obras de arte completamente diferentes e, conseqüentemente, podem possuir características absolutamente distintas. É o caso da obra *Not Andy Warhol* de Mike Bidlo, conhecido por produzir réplicas de obras canônicas a partir de reproduções. Em uma exposição na Bruno Bishofsburger Gallery em Zurich, ele instalou oitenta e cinco caixas *Brillo*, que ele mesmo havia fabricado, conforme a mesma configuração na qual Warhol havia exposto em 1968 no Pasadena Museum of Art (DANTO, 2000).

À maneira de Pierre Menard, *autor del Quijote* de Jorge Luis Borges (2005), temos caixas *Brillo* iguais as de Warhol, idênticas às que eram vendidas no supermercado. Ou seja, temos três ordens de caixas indiscerníveis, três ordens de objetos estéticos completamente iguais, mas que são obras de arte (e uma não-arte) completamente diferentes. Uma é uma embalagem descartável de produtos diários; a obra de Warhol é uma marca da arte pop (de certa forma também uma brincadeira com a distinção entre arte comercial e "belas-artes"); finalmente,, as de Bidlo são uma paródia pós-moderna da obra de Warhol. A reação, compreensão e posicionamento prático que temos não é igual para todas. A obra de Bidlo faz referência direta a de Warhol, a de Warhol às caixas do mercado (e as de mercado são uma tentativa de chamar a atenção do consumidor para as qualidades de seu produto). Mas nenhuma diferença poder ser derivada do objeto estético ou da nossa afecção estética, pois ela se depara em todos os três casos com a mesma coisa real. A diferença está na obra de arte, ou seja, no artístico e não no estético. O que nos leva a compreender que a obra de arte carrega um grau de complexidade intencional, contextual e histórica que o objeto estético não carrega. Ou, como Danto esclarece, a respeito da diferença entre um urinol e a *Fonte*:

the properties of the object deposited in the artworld it shares with most items of industrial *porcelainerie*, while the properties Fountain possesses as an artwork it shares with the *Julian Tomb* of Michelangelo and the *Great Perseus* of Cellini (DANTO, 1981, p. 94).

Isto é, como obra de arte, *Fonte* pode ser compreendida diante da tradição ocidental de esculturas, como ruptura perante uma tradição, zombando da idolatria neoclássica pela brancura, retomando elementos de outras obras, como uma crítica/brincadeira à noção kantiana de arte, uma alusão à relação sexual masculina-feminina, etc. Estes são todos modos de compreensão da obra que não podem ser extraídos do objeto estético, pois, se assim fosse, poderíamos extraí-los de qualquer urinol. A questão é que são justamente características da obra de arte de base não-sensório-perceptiva (elas podem não abdicam do sensório, mas não podem ser inferidas somente a partir deste). E devemos notar que essas características, em geral contextuais, não são necessariamente pertinentes a uma apreciação ou depreciação da obra de arte, i.e., elas são posicionamentos sobre e compreensões da obra que não necessariamente tocam na afecção do sujeito, mas dizem respeito ao como aquela obra existe, ou ao seu modo de ser (não que essas características não possam levar ou fundar uma valoração do objeto pelo sujeito, apenas se quer dizer que elas não são imediatamente de base qualificativa/afectiva como seriam os descritivos relativos aos sujeito, como "belo", "agradável", "feio", "revigorante").

O problema dos indistinguíveis apresentado por Danto¹¹⁰ incide sobre a problemática da diferença e limites entre as entidades materiais/reais e a entidade obra de arte. Em mais um caso que pode ser mencionado, podemos ter múltiplas entidades materiais que são uma obra de arte única. O exemplo fornecido por Danto (1981) é a de uma estátua de um gato, feita de bronze, na University of Columbia. A estátua está perto de uma escadaria e está acorrentada no corre-mão. A pergunta então fica: trata-se de uma estátua de um gato-acorrentado-no-corrimão, ou é a estátua de um gato que foi acorrentada para prevenir roubo? A pergunta pode parecer corriqueira ou mesmo tola, mas expõe um problema ontológico complexo, pois se afirmarmos que se trata da estátua de um gato-acorrentado-no-corrimão, então, temos três objetos

¹¹⁰ Que preconiza, em suas duas formas: "dois objetos reais distintos = mesma obra" e "mesmo objeto real = duas obras diferentes".

materiais em relação e apenas uma obra de arte. Se aceitarmos que se trata da estátua de um gato (e não de um gato acorrentado) a descrição de relação "está acorrentado" se torna verdadeira quanto ao pedaço de bronze (objeto real), mas falsa com relação a obra de arte (pois esta é a estátua de um gato, e a corrente não faz parte da obra de arte). Assim: "the works will in the nature of the case have properties that are not properties if the material counterpart"(DANTO, 1981, p. 104). A proposta de Danto fica clara como a necessidade da distinção entre uma obra de arte e o seu correlato material, sendo que esta distinção é necessária antes que possa haver qualquer relação estética com a obra de arte, visto que esse dilema não pode ser resolvido por meios estéticos:

my concern is only to point out the possibility of differential aesthetic responses depending upon whether we are dealing with an artwork or its material counterpart. We now know, of course, that anything in the world, and any combination of things in the world, can be material counterparts to artworks without its following that the number of artworks will equal the number of things and combinations of things in the world (DANTO, 1981, p. 105).

Mas esta diferenciação entre obra de arte e correlato material, ou a identificação dos limites da obra de arte, carregam implicações para toda nossa apreensão da arte (não só estética). Não é necessária muita elaboração para perceber que uma estátua de um gato e a estátua de um gato-acorrentado-no-corrimão em uma universidade tem sentidos bastante diferentes (semelhante às estátuas em bibliotecas e museus, que adquirem certos sentidos devido ao local onde se encontram, uma poderia ser lida como a liberdade em busca do conhecimento e o outra como o acorrentamento da liberdade e o cerceamento da criatividade diante da tradição) e que isto mudará como apreendemos aquela obra de arte.

O mesmo tipo de pergunta pode ser feita com relação a obras como o *Corner-Piece* de Richard Serra (próximo ao *Corner Prop* ou *Melnikov*), um cano de aço repousando contra um canto de uma parede. Especialmente porque, segundo Danto, para sua exposição no MOMA em 1979, foi instalado um canto de parede no meio de uma sala para a obra ser exibida, levando os espectadores a se perguntarem se o canto era parte da obra (fato esclarecido na descrição da obra, mas que não poderia ser determinado pela análise estética desta, já que a partir da

análise estética nem se saberia o que ou quais os limites do que deveria ser analisado). A mesma pergunta pode ser posta com relação à arte digital utilizada em um computador pessoal, no sentido de que se o computador ou os apetrechos utilizados devem ser levados em consideração como parte da obra de arte, já que fazem parte de seu vir-a-ser, isso é, se diante do *Palavrador Open Book 2.0* o artefato físico computacional é levado em conta, será que o computador pessoal a rodar o *Palavrador* simples também não seria? Ou ainda, se sim, de que forma? E se não, por quê? São perguntas talvez aparentemente óbvias, mas que exibem certas noções acerca da identidade da obra de arte.

Claramente, não se trata de um problema concernente somente às vanguardas. Diante da mesma problemática, George Dickie (1997) afirma que **há uma variedade de elementos estéticos na obra de arte, todavia, nem todos são considerados artisticamente relevantes**: "not every property of a work of art is an element of the aesthetic object of that work"(DICKIE, 1997, p. 95). Há aqui a mesma distinção necessária entre artístico e estético, em que é preciso determinar que elemento estético é artisticamente relevante. O exemplo pode ser dado referente à parte posterior de um quadro ou à fonte gráfica utilizada em um romance como *Lord Jim* de Joseph Conrad (1994), ambos elementos estéticos da obra de arte. Enquanto que seria perfeitamente aceito examinar os tons escuros em *El aguador de Sevilla* de Velázquez ou as construções sonoras nos poemas de Gregório de Matos, seria estranho ou inusitado, para não dizer descabido, dirigir minha análise à cor da parte posterior da tela do quadro de Velázquez, à fonte utilizada no texto impresso dos *Sermões* de Vieira ou à gramatura do papel usado na minha edição dos mesmos *Sermões*¹¹¹. Não que tais elementos sejam excluídos *a priori* da análise da obra de arte. Os poemas de difícil engenho e o Concretismo exploraram amplamente as possibilidades tipográficas. Nada impediria que um artista visual que intencionalmente expusesse a parte de trás de suas telas ou que pintasse ou escrevesse nelas (mesmo mantendo-as virada para parede); ou que um escritor utilizasse a gramatura do papel como parte da obra (os livro-poema de Wladimir Dias Pino de certa forma é consoante a esse exemplo). Ora, tais quebras com a convenção na construção de um artefato são exatamente isso, modos de quebrar com práticas do mundo da arte,

¹¹¹ Tais pesquisas obviamente existem e são de imensa importância para os estudos dessas obras, mas elas não concernem diretamente ao pensamento sobre a obra de arte e sim a procedimentos de restauração de originais, transcrições filológicas, arquivologia, conservações, etc.

causando, muitas vezes, espanto e a necessidade de uma delimitação do que é a entidade obra de arte (seus limites e alcances) para quem se defronta com elas pela primeira vez. É uma questão de saber em quais propriedades sensoriais ou não da coisa real são consideradas obra de arte e que são passíveis de valoração e crítica, enfim, quais elementos são artisticamente relevantes (pergunta que pode ser estendida tanto a elementos estéticos quanto não-estéticos).

A pergunta de cunho ontológico seria: quais os limites da entidade obra de arte, já que sabemos que não podemos subsumi-la ou limitá-la ao objeto real? **O que fica claro é que existe uma necessidade de saber o que é a obra de arte para que possamos apreendê-la e apreciá-la devidamente** (não importando quais características, estéticas ou não-estéticas, iremos valorar). O problema é que, como vimos em Danto (1981), não é possível derivar essa resposta de uma análise estética da obra, dado que nem mesmo saberemos quais elementos sensoriais-perceptivos devemos contar como parte da obra de arte antes de saber o que é a obra de arte. Se essa resposta, às vezes, parece simples, como é o caso de um quadro como o de Velázquez, isso é porque ele opera dentro de convenções específicas que se tornaram institucionais no contexto artístico em que o quadro se insere e, por convivermos nesse contexto, temos conhecimento dessas convenções (dentro das especificações de gênero, tipo, local, etc.):

the determination of the aesthetic-object properties of a particular work of art will have to derive from knowledge of the art form within which the particular work falls. The conventions used in presenting works of art give guidance of limited generality (DICKIE, 1997, p. 106).

O que implica duas coisas: 1) trata-se de uma convenção, logo, de um elemento intencional-pragmático contextual dependente que permite nossa identificação dos limites da obra de arte e 2) como convenção, este é um elemento contingente construído (ou seja, não pode ser subsumido nem a um subjetivismo nem a elementos sensoriais). Disso resulta que o que é verdade do objeto material não necessariamente o é da obra de arte, fato que nos força a distinguir entre um objeto artístico e um objeto estético, sendo necessário antes saber do artístico para que se possa ter alguma possibilidade estética, ou seja, o estético está submetido ao artístico.

Os elementos estéticos de dois indiscerníveis não mudam com relação ao exemplar arte e o exemplar não-arte. Isso quer dizer que uma caixa de sabão que venha a se tornar uma obra de arte, por qualquer meio que seja (tema sobre o qual abordaremos mais adiante), não adquire novos traços e características estéticas, **trata-se do mesmo objeto estético**. Da mesma forma, um vinho que seja descrito como tendo traços de cereja não adquire esse sabor após sabermos que ele o teria (ou depois de aprendermos a localizar e identificar tal sabor). O mesmo objeto estético é indiferente a ser ou não arte, a ser ou não ser descrito e reconhecido como tal. Contudo, existe uma série de características não-estéticas que somente vem a ser quando algo se torna – é reconhecido como – uma obra de arte, e aqui a distinção artístico/estético é de suma importância:

the qualities an object has when an artwork are in fact so different from what an indiscernible counterpart has when a mere real thing that it is absurd to suppose I *missed* these qualities in the latter. They were not there to be missed. No sensory examination of an object will tell me that it is an artwork, since quality for quality it may be matched by an object that is not one, so far at least the qualities to which the normal senses are responsive are concerned (DANTO, 1981, p. 99).

A questão é que a apreensão de valor irá mudar porque há agora (na obra de arte em oposição à sua contraparte material) outras características – histórica, contextuais, interpretativas – que são pertinentes à obra de arte e não ao objeto estético. Mas a mudança na valoração não é por si, mas porque a obra de arte é outro tipo de entidade, diferente do objeto real, ou seja, a valoração muda porque estamos diante de outro tipo de entidade (e a valoração dá conta desta mudança). Assim, as qualidades sensório-perceptivas do objeto não mudam, mas minha apreensão dele muda quando passa de objeto estético a obra de arte.

George Dickie (1997) irá dizer, em uma perspectiva um pouco diversa de Danto, que apesar de dois indistinguíveis serem materialmente idênticos – o urinol e *Fonte* – há elementos estéticos – proporção, cor, brilho – que somente notarei quando sei que estou diante de uma obra de arte. Não se trata de dizer que estes não estivessem lá anteriormente, mas de dizer que meu conhecimento de algo como arte conduz à uma apreensão diferente do objeto, diferente de eu tomá-lo

apenas como um objeto não-arte (um utensílio, por exemplo). Tal formulação indica que é necessário saber que algo é arte para que possamos saber o modo adequado de apreciar (esteticamente ou não) a obra, até mesmo permitindo que atentemos para elementos e relações que, por exemplo, em um utensílio doméstico, seriam ignoradas por nós (identificação essa que, como já vimos, nossa afecção estética não pode nos dar). Como coloca Randall Dipert, trata-se de distintos modos de interação:

our interactions with aesthetic objects, art works/artifacts, and historical-cultural icons (or whatever you want to call them) are interestingly distinct phenomena, that distinct theories and normative considerations are appropriate to each (DIPERT, 1993, p. 195).

Assim, e Danto (1981) concorda neste ponto, é necessário podermos distinguir entre um objeto natural ou um artefato não-artístico e uma obra de arte para podermos responder de forma adequada à obra:

a work of art has a great many qualities, indeed a great many qualities of a different sort altogether, than the qualities belonging to objects materially indiscernible from them but not themselves artworks. And some of these qualities may very well be aesthetic ones, or qualities one can experience aesthetically or find “worthy and valuable.” But then in order to respond aesthetically to these, one must first know that the object is an artwork, and hence the distinction between what is art and what is not is presumed available before the difference in response to that difference in identity is possible (DANTO, 1981, p. 94).

Todavia, precisamos ter claro que as qualidades que estavam e para as quais não atentávamos marcam uma mudança **nossa** com relação ao objeto (da mesma forma que mudo de atitude quando descubro que o martelo que tenho em mãos pertenceu a algum autor famoso). Diferentemente, a mudança de um objeto material comum para uma obra de arte é uma mudança do tipo de entidade ontológica em questão, que acarreta o surgimento de uma variedade de características não-

estéticas que não havia anteriormente no objeto (elas vêm a ser com o ser-arte). Isto é, a mudança para obra de arte não é apenas uma mudança de atitude subjetiva minha, mas uma mudança ontológica com relação ao ser da coisa (que passa de objeto real para obra de arte).

Há aqui uma pressuposição (que irei explorar nos próximos capítulos) de que há uma diferença entre o objeto real/material e a obra de arte e que essa diferença é de cunho ontológico institucional¹¹². Essa diferença, como declara Danto, não pode ser planificada:

an artwork cannot be flattened onto its base and identified just with it [objeto material] for then it would be what the mere thing itself is—a square of red canvas, a dirty set of ricepaper sheets, or whatever (DANTO, 1981, p. 101).

Nivelar a distinção artístico/estético é ignorar o ser-arte. Isso porque há uma complexidade ontológica da obra de arte (como totalidade emergente, intencional contextual¹¹³) que não se encontra no objeto estético. O que também significa que há uma diferença ontológica entre a obra de arte e sua contraparte material. Essa questão produz consequências para toda nossa compreensão e apreciação do artístico. Por exemplo, podemos não apreciar um prego, mas apreciar uma obra de arte que consista em um prego. O que apreciamos na obra de arte pode não ser as características do prego físico, mas da obra de arte prego (sua relação com a dor, sua disposição com relação a outros objetos e nosso local de acesso, como crítica a uma dada concepção de arte, ou seu modo de enferrujar como metáfora da morte), e as características apreciadas de cada um podem simplesmente não coincidir (DANTO, 1981). Vale dizer, portanto, que nossa possibilidade de apreciar uma obra de arte se funda em um contexto e está fundada sobre nosso conceito de arte. Ou como diz Danto em um pequeno exercício teórico:

¹¹² Aqui, minha visão difere da de Danto (1981), que, de certa forma, funda a mudança ontológica na interpretação e no sentido como elementos cognitivos, e se aproxima da visão de George Dickie (1997) e John Searle (1997) ao identificar que o fato institucional cria uma diferença ontológico.

¹¹³ Lembrando aqui a possibilidade material de uma obra de arte, como entidade, consistir de várias outras entidades materiais e não materiais, i.e. de ter um limite maior do que a coisa material.

Think of some great drawing, and then imagine it as seen by you when seized by a kind of pictorial dyslexia, hence as so many splotches and smudges and scratches and puddles. It would be to look at those drawings perhaps as the theory of formalism would enjoin us always to look at everything artistic. But to the degree that the imperative makes sense, the beauty of the work may vanish when the work is reduced to its material counterpart, or replaced by it as a princess by a changeling. Indeed, the demand that the beauty of the work be identical with the beauty of the material counterpart is virtually a definition of barbaric taste, magnificently exemplified in the goldwork of the Scythians. But a work with a beautiful material counterpart could just be gaudy as a work (DANTO, 1981, p. 106).

A noção de beleza de uma obra de arte então não repousaria sobre sua materialidade estética. Se efetivamente isolássemos o estético (como propõem as filosofias estéticas), os elementos "apreciáveis" provavelmente não estariam nada próximos do que consideramos hoje. A obra *Fountain (After Marcel Duchamp: A. P.)* de Sherrie Levine (de 1991), um urinol de bronze (feito pelo processo tradicional de esculturas de bronze), provavelmente seria mais bem apreciada pelo fictício disléxico visual ou povo bárbaro de Danto (como também poderíamos imaginar, pelos colonizadores portugueses ou espanhóis) do que um Velázquez, um Cézanne ou um El Greco. Ou seja:

Appreciation of these requires them to be perceived first as artworks, and hence presupposes availability of the concept we are disallowing the subjects of this Gedankenexperiment. It is not that aesthetics is irrelevant to art, but that the relationship between the artwork and its material counterpart must be gotten right for aesthetics to have any bearing, and though there may be an innate aesthetic sense, the cognitive apparatus required for it to come into play cannot itself be considered innate (DANTO, 1981, p. 107).

É preciso, então, como tenho proposto, distinguir o artístico do estético para que possamos compreender melhor o objeto artístico, para

podermos compreender até mesmo o que é a obra de arte em questão. Como vimos na primeira parte desta tese, olhar um poema de extremo engenho como mera apreensão não é efetivar o poema, e não há nada na mera percepção "crua" que indique o que ele é, se ele é arte ou não, que o diferencie de alguma imagem mística alquímica. É necessário compreender outros elementos, técnicos, históricos, etc. para compreender a obra de arte.

Porém, ainda é preciso mais para deixar clara a distinção artística/estética.

4.2.2 Graham Mcfee e o contraste artístico/estético a partir do juízo de valor

Graham Mcfee em seu livro *Artistic Judgement: A Framework for philosophical aesthetics* (2011) elabora a proposta de uma estética filosófica, entendida como:

one for making sense of our appreciation and judgement of artworks of all kinds, and our appreciation and judgement of other objects in which we take an interest expressed in terms of grace, or line, or beauty—or their opposites (MCFEE, 2011, p. v).

Sua preocupação é com o contraste entre dois tipos possíveis de apreensão, a não-artística – como diante de um pôr do sol ou diante de uma Ferrari – e a artística – diante dança, quadros, poemas, etc¹¹⁴. Perante tal cenário ele sustenta a necessidade fundamental de diferenciar entre uma apreensão artística e uma apreensão não-artística (meramente estética¹¹⁵), tanto para a compreensão correta da possibilidade de juízo, quanto para o entendimento do fato artístico:

The thought, then, is that one understands what *art* is partly by contrast. And that understanding the nature of *art* requires endorsing that contrast,

¹¹⁴ Essa distinção é elaborada, sobretudo, no capítulo primeiro, "The Artistic and the Aesthetic: A Distinction Considered"(MCFEE, 2011) que consiste em uma versão revista e expandida de seu artigo *The Artistic And The Aesthetic* (MCFEE, 2005), e que serve de base para o restante do livro em questão.

¹¹⁵ O "meramente" é de uso de Mcfee (2011) e não pretende nenhum teor pejorativo, apenas marca como algo estético não-artístico.

thereby stressing the centrality of this distinction between two kinds of interest, two kinds of judgement, two kinds of appreciation: that is, between the interest, judgement and appreciation appropriate to artworks and that interest, judgement and appreciation appropriate to all the *other* (non-art) things in which we take an aesthetic interest— between what I call the *artistic* and the *aesthetic*. This is the single most important contrast, or distinction, within philosophical aesthetics, implicit (when not explicit) in *all* discussions of artworks—or, at least, one which should be: a distinction regularly drawn in practice, but not (typically) marked in theory, at least in this form (MCFEE, 2011, p. 2).

Essa elaboração contrastiva é o fundamento para sua filosofia da arte, tendo foco sobre: "the nature of artworks and of our responses to them; and, in particular, artworks' distinctive (non-monetary) value"(MCFEE, 2011, p. 1). Entretanto, sua filosofia difere de uma filosofia estética conforme o modelo moderno por ser, principalmente, uma concepção institucional histórica da arte, de origem intencional-pragmática fortemente contextualista. O que pode parecer um detalhe ligeiro é, na verdade, uma diferença metodológica importante na sua elaboração, pois significa que para Mcfee o ser-arte não repousa em algum elemento de afecção subjetiva ou sensorio-perceptivo, mas sim em elementos institucionais, históricos e de sentido contextual (dialogando com Danto, Dickie, Carroll e, ainda, com uma base wittgensteiniana). O fato artístico é visto como uma prática comunitária (que inclui produção, restauração, apreciação, e diversas outras atividades indiretas) de sentido móvel diante de forças históricas (e, sobretudo, de história da arte), sendo necessário levar em consideração a intencionalidade do autor e uma série de fatores de ocasião/contexto para que se possa elaborar juízos verdadeiros acerca do fato artístico (jamais entendido puramente em abstrato).

Isso implica dois pressupostos que são contrários aos modelos de estética moderna, elencados a seguir: 1) sua preocupação com a natureza da obra de arte e 2) a negação da "unidade estética", i.e., de que haveria "um" conjunto de propriedades estéticas, sendo a "beleza" a primária, que deveria ser aplicado a todas as artes em todos os momentos. Mcfee (2011) afirma assim tanto um contextualismo quanto

uma pluralidade ontológica da arte, contra a universalidade estética e homogeneidade ontológica da estética.

Ou seja, essa filosofia entende que para compreender melhor a natureza do artístico é necessário distingui-la do meramente estético: "understanding the nature of art centrally involves contrasting art, and artistic judgement, with other (non-art) aesthetic judgements and their objects"(MCFEE, 2011, p. 1). Para compreender tal contraste, Mcfee realiza, wittgensteinianamente, uma análise do uso dos termos descritivos na elaboração de juízos artísticos e meramente estéticos, ressaltando a diferença contextual significativa nos usos da linguagem – com relação ao artístico/estético – e suas implicações para uma filosofia da arte. Consequentemente, apesar de se preocupar como uma apreensão do artístico, a filosofia de Mcfee aborda a apreensão de forma não-subjetivista por um viés institucional histórico¹¹⁶.

Reconhecer que há algo diferente a ser dito sobre um quadro de Velázquez e um papel de parede, ou entre um soneto e uma notícia de jornal¹¹⁷ – especialmente com relação ao seu valor – é reconhecer uma diferença entre o artístico e o meramente estético, elemento fundamental, como coloca também Danto (1981), para reconhecer arte: "For the judgement of art needs, in this way, to be treated or regarded differently from the other: failing to do so is ignoring what is distinctive about art"(MCFEE, 2011, p. 2).

A incorporação ou "transformação" de elementos "reais" em uma obra de arte, digamos, certos movimentos "graciosos" de um gari em uma "dança", compreende que estes movimentos passam a ser localizados em uma história e tradição artística. Mas também significa dizer que esse "gracioso" será considerado como diferente ao gracioso da não-arte, ou seja, permite outra consideração do que seja "graça":

For artistic appreciation, artistic judgement (etc.) locates the artwork in question in the history and traditions of artmaking and art-appreciating in that artform (and, perhaps, that *genre*, etc.). So that one's failure to know or understand counts against

¹¹⁶ Analiticamente, o que importa para Mcfee não é a experiência subjetiva do sujeito (como seria no caso de um modelo estético), mas os usos de linguagem desse sujeito diante do objeto.

¹¹⁷ Gostaria de deixar claro que tomo certa liberdade de alterar e adicionar exemplares para ilustrar os exemplos dados pelos autores teóricos aqui abordados de modo a tornar algumas explicações mais claras com relação ao *corpus* artístico desta tese.

one's possibilities of making (genuine) artistic judgements—judgements *true* of the artworks before one (MCFEE, 2011, p. 2).

O próprio ato de valoração artística é um ato de localizar a obra de arte em seu contexto, gênero, tipo, etc. Um juízo verdadeiro acerca da obra necessita de um domínio dessa possibilidade de localizar e mesmo de diferenciar o artístico do estético. Dizer que não há diferença entre artístico/estético, como também marca Danto, seria dizer que não há nada distinto sobre a arte e que não há necessidade de uma educação "artística" para compreendê-la, somente uma educação que trate de relações entre linhas, cores, formas, etc. A questão será saber qual o caráter dessa diferença. Mas ainda é necessário um pouco mais de formulação para abordar esse tema (MCFEE, 2011).

Se, como vimos a partir dos indistinguíveis de Danto (1981, 1986), a proximidade dos objetos reais com as obras de arte faz com que seja possível que nós as percebamos mal, então, é preciso algum grau de localização histórico-contextual¹¹⁸ para que possamos reconhecer adequadamente algo como arte. Visto que, diante da indistinguíbilidade podemos confundir uma obra de arte por um objeto real (por exemplo, uma música por um canto de pássaro), um objeto real por uma obra de arte (um canto de pássaro por música)¹¹⁹ ou uma obra de arte por outra obra de arte, tanto no sentido de tomar uma Brillo de Warhol por uma Brillo de Bidlo, como também tomar uma música atonal por uma música tonal ou um poema em verso livre tomado por um soneto mal escrito.

É essa localização que Mcfee (2011) irá buscar no conceito de **categorias da arte** de Kendall Walton (2008) e articular com a noção de uma narrativa da arte de Noël Carroll (2003). Resumidamente, compreender o que é um poema seiscentista seria determinar que características são padrões desse tipo de produção – características que se faltarem colocarão em dúvida o lugar desta obra como uma produção letrada seiscentista –, quais características são contra-padrão e quais são variáveis (sendo o que é padrão em um e contra em outro e vice-versa). Tomar uma característica como padrão da produção seiscentista e, ao se

¹¹⁸ Note-se bem que estes elementos contextuais também compreendem elementos técnico-artísticos como os tratados de retórica e poética seiscentista.

¹¹⁹ É interessante notar que o canto de pássaro, se verdadeiramente transcrito para música, renderia algo bastante vanguardista, nada próximo às representações neoclássicas e românticas de cantos de pássaros em sinfonias.

deparar com um soneto, não encontrar ela na obra ou encontrá-la mal formulada pode levar a pensar que se trata de um exemplar malfeito. Porém, talvez, a característica em questão não seja padrão da produção seiscentista (sendo talvez de outro tipo de produção) ou, ainda, que a obra de arte não seja uma produção seiscentista. Mais do que se ater a esse modelo geral, o que Mcfee pretende dizer é que: "any artwork will be appropriately perceived only if located in its category; for only then might it be appropriately understood"(MCFEE, 2011, p. 3)¹²⁰.

Ou seja, ser reconhecido como obra de arte implica ser localizado em uma história ou narrativa da arte possível (deixando claro que existem sempre outras narrativas possíveis)(CARROLL, 2003). Sempre há uma localização contextual da obra de arte, nunca temos uma obra "universal" ou "atemporal", e essa localização é necessária para a própria concepção de arte:

Without that tradition, attempting a Cubist painting could neither be successful nor fail. Just as one cannot *attempt* to score tries without the background of the rules of rugby, one's artistic efforts cannot succeed (nor fail) without the background of tradition embedded in the artworld. But this also concerns what would be intelligible *if* attempted. In these ways, the 'lay of the artworld' constrains what I can try or intend; also what you (as audience) can understand (MCFEE, 2011, p. 4).

Não se trata aqui de uma teleologia ou uma visão determinista (que devemos sempre recusar), mas de explicitar que não é possível fazer e nem existe arte *ex nihilo*, não existe arte "fora" de uma tradição (mesmo a quebra com ela ainda é uma relação com ela). O que implica que nossa compreensão do artístico deve sempre levar tal fato em conta (que fazer/produzir é constantemente interagir com restrições e localizações contextuais, e que não há um "fora" absoluto). Institucionalmente, ser arte significa ter *status* de arte, ser reconhecida como tal. Significa também que o objeto real vem a ter propriedades artísticas que o distinguem de uma não-arte. Assim, nesse "tornar-se arte" há mudanças – as propriedades artísticas adquiridas por localização

¹²⁰ O que não impede de olharmos certa obra de arte de outro modo – a partir de categorias que não seja as dela –, desde que tenhamos claro que assim o fazemos.

– e permanências – o material e estético que não muda. A distinção artístico/estético é uma tentativa de compreender essa articulação.

Mas, voltando ao papel da localização contextual, se em Danto (1981) vimos que uma obra indistinguível não é outra, aqui vale notar que o significado de uma obra também será distinto de outra. Por exemplo, apesar de ambas serem peças que levam ao silêncio, há uma diferença grande entre a *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* de Alphonse Allais de 1897 (24 compassos em branco) e o *4'33"* de John Cage, de 1952. Enquanto uma é cômica (pretende ser uma brincadeira) a outra pretende ser séria. Enquanto uma pretende silêncio a outra pretende silêncio para deixar aparecer os sons do público. As influências para a composição e a recepção de cada uma foram completamente diferentes. Até mesmo o modo de operar das peças é distinto (suas partituras, instruções de performance, são diferentes). Notem bem que dizemos que elas pretendem algo distinto, ou seja, que partem de intenções distintas, além de estarem localizadas em contextos diversos, levando-as a serem consideradas coisas diversas, mesmo se os objetos estéticos que produzem, quando performadas e apreendidas, sejam indistintos¹²¹.

Jerrold Levinson, em seu texto *What a musical work is* (2011), propõe que duas obras musicais iguais, compostas simultaneamente (até mesmo duas sequências melódicas iguais) são peças diferentes. Isso porque a peça musical não é apenas uma estrutura de som, mas sim estrutura de sons e modos de performar indicados por um compositor atual, particular, num dado tempo e contexto. O que implica levar em consideração o ato de produção e a localização espaçotemporal desse ato. Não se trata de dizer que há uma ligação intrínseca entre autor e obra, mas de uma localização para a compreensão e identificação – identidade – da obra como tal. As obras assim só fazem propriamente sentido dentro de um contexto. Alterado o contexto, teríamos obras diferentes.

¹²¹ No máximo, poder-se-ia argumentar que a peça de Cage é "maior", já que tem 3 movimentos e indicação de tempo na partitura, e a peça de Alphonse Allais simplesmente indica *lento rigolando*. Mas notem novamente que isso é um conhecimento não-estético pertinente ao modo de operar da obra de arte e não ao objeto estético. Vale notar também que há mais de uma versão da partitura de *4'33"*, com dedicatórias, tempo e indicações de performance distintas. Ademais, Cage chega a mencionar que a peça pode durar qualquer tempo.

Um exemplo literário da importância significativa da localização seria a pequena quadra de Francisco de Quevedo, abordada no primeiro capítulo desta tese. O poema não pode ser lido como um puro sensorio-perceptivo porque perderíamos o elemento compreensivo e técnico da linguagem escrita (ter escritos como somente sensorio-perceptivo é ignorar sua carga simbólica e tê-los como manchas numa folha). E uma leitura fora de contexto não permitiria entender do que o poema fala porque seu sentido de escárnio e sátira, com relação aos cristãos-novos, estaria perdido, afinal, os elementos e relações necessários para compreender a sátira – os códigos de linguagem e duplo sentido envolvidos – não são apreensíveis pelo objeto textual, eles são um conhecimento histórico-cultural. Se lêssemos o poema descontextualizado, teríamos algo como alguma pequena quadra *nonsense*¹²². Fato que efetivamente representa a dificuldade de se ler obras alegóricas ou satíricas fora de sua época e contexto, o que vale para grande parte das produções seiscentista, gerando algo mais problemático devido a uma incompreensão de o modo da obra se dar/operar dentro de seu meio de produção e recepção (há a dificuldade de compreender como opera a obra e como ela deve ser apreendida).

O que Mcfee faz questão de notar é que existe um vocabulário que se mostra como adequado a cada tipo de coisa (o artístico, o estético e as diferentes categorias de arte):

a *different* critical vocabulary is appropriate to each, since each has a place in a different 'narrative' of art-history, or in a different tradition; a different *category of art* applies to each, and a different critical discourse follows (MCFEE, 2011, p. 6).

Mcfee diferencia o elemento sensorio-perceptivo (digamos, um quadrado vermelho) e o juízo "é belo" ou "extravagante". Enquanto o primeiro é o mesmo entre o artístico e o meramente estético, o segundo não o é. Afirmar que o "extravagante" é igual entre artístico e estético seria dizer que a categoria da coisa não altera o juízo da coisa.

¹²² Muitas leituras da produção seiscentista acabam nessa linha, por exemplo, aproximando Góngora do surrealismo ou de textos expressivistas, pois, lendo-o através de um paradigma estético que tem a obra somente por seu elemento sensível atemporal, ignoram o funcionamento da obra de arte ao ignorarem os sistemas de produção retóricos da época.

Exemplifico. Usar o termo "dissonante" de forma depreciativa para uma peça de música atonal ou para um blues seria, no mínimo, redundante ou deslocado, já que ambos têm a dissonância como característica padrão do tipo de produção. Outro exemplo seria elaborar o juízo de que as pessoas retratadas em quadros cubistas são mal desenhadas. Ou ainda, de que os versos livres de um Walt Whitman teriam um "metro frouxo". Tais juízos partem de uma má compreensão de quais categorias artísticas pertencem às produções em questão. Usar esse tipo de juízo com relação ao cubismo, por exemplo, é esboçar um juízo pautado em categorias de uma arte realista quando na verdade a obra de arte em questão não opera a partir dessas categorias. Dizer dos versos de Whitman que eles têm o "metro frouxo", é compreender impropriamente seu uso do verso, de sua proposta de poema. Enfim, é não saber situar a obra de Whitman em uma narrativa possível da arte e nas suas intenções de produção (MCFEE, 2011).

O que quer dizer que os mesmos termos – "belo", "exagerado", "mal desenhado", "dissonante", "metro frouxo" – significam coisas diferentes em contextos de diferentes categorias da arte. E se isso é distinto em diferentes categorias de arte, da mesma maneira, também o é entre as categorias de artístico e estético. Dizer que algo é "extravagante" ou "belo" possui significado diferente de quando percebo que aquilo diante do qual me encontro é uma obra de arte, de quando acho que estou diante de uma coisa real (MCFEE, 2011):

if I (mis)take something for an artwork, and find it beautiful, my now coming to recognize that it is *not* an artwork will *not* leave that judgement unaffected—rather, it will affect the judgement “not by raising or lowering that judgement, but by knocking it sideways”: even if I continue to regard the object as beautiful, its beauty amounts to something different (MCFEE, 2011, p. 8).

Mesmo mantendo o juízo, ele não significa mais a mesma coisa, mas compreende algo diferente. O exemplo dado por Mcfee é perceber uma cortina cobrindo um quadro quando, na verdade, se trata do quadro:

I take for a curtain covering a painting what is actually the painting itself. Now the beauty I ‘see’ is clearly rooted in my misperception: it is the beauty of, say, a rich velvet curtain. This is (merely) aesthetic appreciation—the ‘curtain’ is

not an artwork. When I come to recognize it for the artwork it is, my appreciation of it as beautiful now connects *its* beauty to beauty in other arts, to traditions, genres and the like: calling the object "beautiful" now depends on such connections, and hence amounts to something different (MCFEE, 2011, p. 8).

Como Danto (1981) já havia sinalizado, a *Fonte* está ontologicamente relacionada a outras obras de arte, enquanto que um urinol está ontologicamente relacionado com objetos de porcelana e encanamento industrial (privadas, banheiras, pias, etc.). A "beleza" se conecta com a "beleza" de outras artes, tradições, gêneros. Dizer que algo é "belo", ou qualquer juízo que seja, para uma obra de arte depende de tais conexões. A questão é que a "beleza"¹²³ não-artística não depende dessas conexões, ela é meramente estética, i.e., afecção sensorio-perceptiva. Inversamente, ver uma não-arte – um objeto natural – como arte é presumir uma história, tradição, e estrutura de agência intencional em algo que não comporta tais coisas. É manejar inadequadamente as categorias artísticas.

É também de se assumir que alguém que use o termo "arte" presume tal termo como significativo. Usar tal termo para designar algo é indicá-lo como típico da arte e em diálogo com artefatos desta categoria, devendo ser percebido e compreendido como um artefato desta categoria. E isso significa contrastá-lo com outros tipos de artefatos "meramente estéticos" ou não-artísticos (como artefatos técnicos, sociais, teóricos, etc.). Assim, a visão de Mcfee acerca da distinção artístico/estético se torna clara quando ele expõe que:

my view contrasts with the idea of artworks having artistic *and* aesthetic properties—consistent application of the distinction as we have elaborated it shows this idea to be *false*: for to attribute (merely) aesthetic properties to artworks is to *misperceive* them. But why? On this reading, the strictly sensuous properties of artworks—such as their gaudiness—would really be *aesthetic* properties. Then artworks would

¹²³ Aqui não se trata de dizer se "beleza", "extravagante", "dissonante", "frouxo" sejam qualidades artisticamente relevantes; quero apenas marcar a diferença no uso para o artístico e para o estético.

share these properties with (mere) aesthetic objects, while differing in others. So, on this view, one needs, first, to explain an aesthetic contribution (of the artwork)—that might be pretty easy: artworks would be like everything else in having aesthetic properties. Then, second, to go on to discuss their further artistic contribution. But then the art-status of the works would be detached from our appreciation of them—we would not really be appreciating what made them *art* (MCFEE, 2011, p. 10).

Mcfée (2011) é contra a noção de que obras de arte teriam propriedades artísticas e propriedades estéticas, pois tal seria, segundo o autor, dizer que a estética é a mesma entre as duas categorias. Em sua visão, uma obra de arte só tem propriedades artísticas, entendendo-as como propriedades emergentes do todo histórico-contextual. Ora, um quadrado no canto inferior de um quadro é um elemento sensório-perceptivo (podendo ser visto por quase todos), porém, compreender que esse elemento sensório dá "equilíbrio" ao quadro é algo emergente do todo, não só do sensório-perceptivo, mas também de uma tradição de certo tipo de equilíbrio, relacionado com dezenas de quadros, que estão envolvidos em uma seleção do pintor, etc. Ou seja, o "equilíbrio" em um quadro não pode ser reduzido ao estético, é uma característica artística.

Contra uma noção padrão das filosofias estéticas de Kant (1987) a Deleuze e Guattari (2010), Mcfée (2011) argumenta, dentro de uma tradição analítica anglófona, que como os elementos não-sensíveis – sobretudo cognitivos – importam para nossa percepção e compreensão da obra de arte, desconsiderá-los significa entender erroneamente a obra de arte:

the artistic/aesthetic contrast works against a crude view of sensuousness by emphasizing the cognitive dimension in artistic (and some aesthetic) appreciations. In fact, even (for instance) *seeing red* might be thought of in conceptual terms: it must be learned, for instance—and be contrasted with similar perceptual claims. Thus a child's mastery of the concept *red* would require his/her recognizing the contrast with, say, *orange*. Then (some) failures of perception here might be explained in terms of the lacking of concepts, as with the appropriate

category of art for artistic cases (MCFEE, 2011, p. 13).

Ver uma caixa Brillo de Warhol achando que é a do supermercado ou a de Bidlo é errar porque as propriedades artísticas de uma não são a de outra, e não valem para a outra, somente as qualidades estéticas, consideradas fora da apreensão artística, serão a mesma. Perceber equivocadamente as três caixas Brillo é problemático, pois são obras que têm diferentes histórias de produção e lugares diferentes na história e tradição da arte (ou até mesmo podem não ter lugar). Aqui fica nítida a atenção dada por Mcfee (2011) ao aspecto intencional autoral referente a seu contraste artístico/estético, já que um objeto meramente estético pode ser um objeto natural, entretanto, o artístico pressupõe algum tipo de agência contextual histórica e esta pressupõe diferentes consequências no ser-arte do objeto artístico:

if you make one object (and hence are responsible for it) and I make another (with the same implication), different things will be true of each. This is just a fact about the idea of authorship (MCFEE, 2011, p. 14).

A atenção de Mcfee (2011) para a possibilidade de má compreensão do objeto – partindo do caso dos indistinguíveis sensórios – é justamente porque aí repousa uma evidência da necessidade de descolar o artístico do estético – ressaltar uma diferença – para uma compreensão adequada do modo de ser da obra de arte. O que Mcfee (2011) deixa claro é que ter um interesse artístico não impede de dar o devido peso às propriedades sensório-perceptivas da obra de arte. O contraste é necessário para melhor compreendermos ambos os lados da moeda e para se ter claro que os elementos não-sensórios afetam plenamente nossa apreensão da coisa:

Moreover, the contrast operates perceptually. Recognition that, say, the painting was not one of “the paintings of a painter” inflects our appreciation of it. Finding that a painting is by a chimpanzee, or one of our children, or even a famous politician does bear on how the painting is regarded—and rightly so. For then one had been ascribing to the work either a meaning it could not have (natural object/‘real thing’) or one it lacked

(mistaken category ascription). Further, our interest in the picture was other than artistic interest. Yet when the work was thought a Picasso, we were taking just such an artistic interest in it—or, at least, trying to: our interest could not be genuine artistic interest (since what we had before us was not an artwork *ex hypothesi*), any more than one can, say, genuinely remember what did not happen. Rather, our experience was of mistaking the painting for a Picasso; that fact is crucial for correctly grasping the experience it was (MCFEE, 2011, p. 15).

Nota-se aqui que não é o subjetivismo que importa para Mcfee (2011) e sim a possibilidade de juízos verdadeiros. No entanto, para isso, é preciso ter claro que nosso juízo é localizado e depende da localização do objeto. Localizar algo que pensávamos ser um Velázquez como outra coisa (como falso, de outro pintor, de um político, e não do Velázquez, como uma reprodução maquínica) muda a história da arte e nosso modo de ver o conjunto da obra do Velázquez. A mudança do posicionamento de uma obra dentro de um campo histórico contextual muda nosso modo de compreendê-la. É ainda possível manter certos juízos mesmo sobre um objeto deslocado, mas há consequências:

Notice that one might continue to find an object beautiful, say, even after discovering either that it was not the artwork one took it for (when one did) or that it was not the ‘real thing’ for which one took it. And of course one might value an art-object (say, a painting) as one valued wallpaper: both are attractive wall-coverings. But doing that for the artwork is not continuing to regard it as an artwork, since this is not consistent with so regarding it (MCFEE, 2011, p. 15).

Assim, não se dar conta do descolamento entre artístico e estético implica ignorar o que é ser-arte. E aqui fica bastante claro o problema das teorias estéticas que igualam as duas coisas porque, como bem notava Heidegger (1991), partem de e chegam em um subjetivismo. Quando se sai do subjetivismo, não há mais como sustentar tal igualdade.

Que o contraste artístico/estético requer e implica o uso diferenciado dos termos com relação à obra de arte e não-arte está

esclarecido. O que pode ser mais desenvolvido é o fato de que certos termos de juízo, como "engenhoso", "hábil", "astuto", "inteligente", envolvem a intenção de um agente e a possibilidade de uma função¹²⁴. Assim, eles são termos que não podem ser aplicados a coisas meramente estéticas ou a fatos naturais¹²⁵. Ao mesmo tempo, Mcfee (2011) afirma que parece implausível dizer que o ato de julgar algo como "gracioso" ou "belo" seja indiferente ao contexto de uso, ou de que tais usos dos termos não portem significados diferentes com relação à situação de uso e ao fato a que se referem (o que significa dizer que não há um uso ou significado universal ou com aplicação universal, como defendia a estética moderna). O que ele sugere é que o uso de um termo como "graça" marque também, como o termo engenho, uma intenção agentiva. O que também indicaria que dizer de algo que tem "graça" significa "graça em/contra uma tradição" e, conseqüentemente, implica o reconhecimento do *status* de arte da coisa.

Todavia, poderíamos nos perguntar: por que essa preocupação com o juízo artístico? Ora, Mcfee (2011) vê na análise da formulação de termos de juízo a possibilidade de uma ferramenta conceitual teórica para compreender os conceitos artísticos, especialmente com relação às categorias de arte:

For why is the concern with *art*? What question is being addressed when artistic judgement is invoked? Our answer rests on recognizing the contribution to understanding, in this context, of *artistic* concepts, especially given their relation to *categories of art*. Such features will be stressed by drawing our distinction: within some *category of art*, certain properties will be standard- and others contra-standard; the object will have (non-monetary) value in ways similar to, and of kinds similar to, other artworks; and so on. Then these are, as it were, predicted by us in characterizing the work as art: they are our expectations here,

¹²⁴ Podemos lembrar a importância dada por Baltasar Gracián e toda tradição retórica ao contexto, para que haja engenho: é o ato em ocasião que determina se algo será engenhoso ou vulgar.

¹²⁵ A não ser que consideremos que uma planta ou uma montanha sejam obra de um "criador inteligente". Fato que existe tanto no caso religioso de um Deus que cria, quanto no caso de uma natureza imaginada como "mãe natureza" ou como um ente tendo vontades e ações.

and their fulfillment must lie in *artistic appreciation*—acting otherwise is breaking the connection between what we *mean* (in saying something) and what we *do*. Then, we are here applying artistic concepts (MCFEE, 2011, p. 16).

O que quer dizer que não há propriedades fora de contexto. Empregar bem um termo é compreender categorias de arte¹²⁶. Isto é, usar "extravagante" para um poema neoclássico significa dizer "extravagante dentro dos parâmetros de produção neoclássicos X" ou "extravagante para um neoclássico", o que significa também "... mas não para uma produção seiscentista", no sentido que: "artistic judgements are implicitly comparative, sometimes within a narrow range"(MCFEE, 2011). Por ser implicitamente comparativos, eles são localizados e localizam num contexto, tanto o fato em questão, quanto quem os emprega. Mesmo o uso de termos descritivos de conotação "sensual-perceptivos" não escapa a essa implicação contextual (e esta é uma das razões pela qual Mcfee afirma que não existem elementos puramente estéticos na obra de arte, sempre há um contexto relacional no nosso uso linguístico).

¹²⁶ Desta forma, devemos reiterar quando Hansen, acerca da produção seiscentista, diz: "Evidentemente, não são padrões iluministas, românticos, modernos ou pós-modernos, pois não há autonomia autoral, nem autonomia estética, além de "público" não ser a "opinião pública" teoricamente dotada de autonomia política, representatividade democrática e livre-iniciativa crítica, mas um testemunho da representação incluído pela representação como representação" (HANSEN, 2008, p. 12). Ou mais enfático ainda quando diz: "Ou seja: na figuração desses tipos e efeitos, não se encontram, em nenhum momento, as noções iluministas e pós-iluministas de "progresso", "evolução", "negatividade", "ideologia", "crítica" e "revolução". Não há "livre-concorrência" e "mercado cultural". Nem as noções de "estética", "contemplação desinteressada", "expressão psicológica", "originalidade", "ruptura", "racionalização negativa da forma". Nem um novo regime discursivo, a "literatura", oposto a outros regimes discursivos, como "ciência", "direito", "moral", "religião", "mitologia", "filosofia" e "história". Nem as noções de "autor" e "artista", como subjetivação psicológica, genialidade, crítica, plágio e propriedade de direitos autorais de obras concorrendo no mercado como originalidade heróico-cínica"(HANSEN, 2008, p. 49). Trata-se de compreender os próprios conceitos subentendidos naquela sociedade e não impor sobre elas inadvertidamente conceitos anacrônicos. Só em empreender tal procedimento, aparentemente simples, já podemos compreender melhor a produção seiscentista.

Quando a categoria da arte em questão é implícita ou explícita, saberemos o que significa usar um termo. É esse conjunto de categoria da arte – que poderíamos, no caso seiscentista, considerá-las derivada do sistema retórico-poético institucional da época – que nos identifica o contexto de uso dos termos. Quando essas categorias não são acessíveis ou quando não compreendemos minimamente o contexto, usamos conceitos já dominados. Por exemplo, é o caso quando alguém acostumado à música "clássica" ocidental se depara com o flamenco, como canto e guitarra, e considera que nada mais é do que berros estridentes e uma música, pejorativamente, dissonante. Falta-lhe tanto uma localização conceitual dentro dessa música de origem difusa (que possui traços semitas, ciganos, africanos, do folclore andaluz, entre outros), quanto um hábito com aquele tipo de fato musical (que efetivamente se choca com vários parâmetros clássicos ocidentais do que seria "música" ou "boa música"). É também assim que música atonal é confundida com tonal. Quando esse deslocamento de categorias artísticas é proposital e explícito, pode se tratar de uma crítica contextual (p.ex. "essa música, porque não segue os parâmetros X e Y com os quais concordo a aceito, não tem valor"), e quando acontece por desconhecimento ou por não saber localizar em outro conjunto de categorias, trata-se de confusão categorial (MCFEE, 2011). Resumidamente:

So here 'the appropriate sense' should be (a) context- or question-specific: what kind of issue is this? and (b) a feature of this category—that is, as standard, non-standard or variable for this category (MCFEE, 2011, p. 17).

A partir daí, Mcfee formula duas teses acerca do uso dos termos dentro do contraste artístico/estético:

First, the general thesis: that these terms make various contributions to the judgements in which they occur, answering different questions (which roughly means having different uses), exhibiting *occasion-sensitivity*. [...] second, the specific thesis: there will be a 'lining up' of uses, such that these are concerns characteristic (either) of art or of aesthetic interest. For the artistic, this 'lining up' is organized by/around the *categories of art*; for the aesthetic, it will be more complex, since

there are far more uses to consider (MCFEE, 2011, p. 17).

A distinção entre artístico e estético de Mcfee (2011) está plasmada por uma filosofia intencional-pragmática de cunho contextualista, evidente no uso que Mcfee (2011) faz de John L. Austin (1999), na atenção dada à ocasião do proferimento do juízo (diretamente contrária a indistinção estética) e na implicação de que não é possível compreender o que é dito divorciado do contexto do dizer. Assim, se aceitamos que linguagem é contextual, não podemos aceitar a não-diferenciação entre artístico e estético, não podemos aceitar a proposta – presente nas estéticas modernas – que o uso de um mesmo termo seja indistinto para todos os objetos (artísticos e estéticos)(MCFEE, 2011)¹²⁷.

A partir da distinção artístico/estético proposta por Mcfee (2011), podemos afirmar que nossa relação com o fato artístico compreende elementos cognitivos (como queria Danto), e, eu direi, sobretudo, elementos intencionais acionais (via Austin)¹²⁸, além de elementos sensorio-perceptivo (ou seja, estéticos, mas jamais entendidos como sensorio puro). Ou seja, aceitar essa diferença entre artístico e estético carrega implicações quanto ao que se pode dizer acerca das propriedades artísticas e do valor do artístico, como também em como compreendemos o modo de ser da obra de arte. O contraste implica uma diferença em o que se diz sobre a arte e sobre os objetos de uma apreciação estética. E, em termos de formulação teórica, implica marcar a diferença entre correntes e autores que não fazem a diferenciação ou aqueles que negam a diferença. O que será o problema abordado por Noël Carroll (2003).

¹²⁷ É importante notar que o propósito de Mcfee (2011) coincide com o meu nesta tese, no que tange a usar os termos – sensíveis à ocasião – como ferramenta para entender a natureza da obra de arte. No caso, é isso que pretendi fazer, na primeira parte desta tese, com a noção de artifício e engenho, tomados como juízos retóricos para a produção seiscentista, adaptando-os para pensar a produção digital contemporânea. São conceitos que permitem, se considerados em seu devido contexto, compreender melhor o modo de ser da obra de arte, como também permitem-nos sair de certos vícios teóricos (como a noção de belas-artes que abordei anteriormente). Ademais, permitem compreender melhor produções que, dentro de certas categorias que lhes são adversas, se encontram envoltas de má compreensão (é o caso da produção seiscentista diante da visão iluminista e romântica).

¹²⁸ Mcfee (2011) indica o elemento intencional diretamente, mas o acional fica apenas subentendido por meio do intencional.

4.2.3 Noël Carroll e as implicações teóricas da distinção artístico/estético

Noël Carroll, atualmente um dos filósofos da arte mais conceituados no âmbito anglófono, dedica seu livro *Beyond Aesthetics: philosophical essays* (2003) justamente ao propósito de identificar os problemas de uma concepção estética da arte e de propor saídas para este tipo de teoria. Em seu texto "Art and Interaction", Carroll defende a tese de que o estético de modo algum exaure nossas possibilidades de resposta ou experiência com o artístico, havendo uma série de interações amplamente interpretativas – como compreender sentidos, compreender alusões oblíquas, determinar o significado de uma obra de arte em seu contexto artístico-histórico, relações intertextuais, entre outros – que são fundamentais ao nosso modo de lidar com a arte. Esse tipo de interação está fortemente presente nos exemplares analisados na primeira parte desta tese, principalmente na produção seiscentista e no enorme valor dado, neste período, ao ato de decifrar (que não só se limitava à arte, mas era aplicado como uma prática necessária para lidar com o mundo¹²⁹).

A interpretação é então considerada por Carroll (2003), similar ao pensamento de Gadamer (2006), como um comportamento próximo ao de jogo, pelo fato do leitora/usuário tentar alcançar objetivos dentro dos parâmetros da obra, de tentar compreender o funcionamento das partes, de determinar o que se pretende naquela construção, de entender como uma técnica está sendo utilizada, etc. Ao mesmo tempo, sua proposta apresenta a arte como uma **prática** dentro de um ambiente institucional do mundo da arte, i.e., um modo de comportamento social cooperativo que envolve não uma relação com praticantes presentes, mas com uma história ou tradição. Significa que não existe apreciação de arte no vácuo cultural e que uma importante parte de nossa interação com arte é localizar e compreender o seu posicionamento em um contexto artístico:

This implies that important aspects of our interaction with artworks are not, strictly speaking, object directed, but are devoted to concerns with issues outside the object. We don't

¹²⁹ Fato em consonância com a noção de que o mundo seria um grande teatro de Deus.

concentrate on the object in splendid isolation: our attention fans out to enable us to see the place of the art object within a larger, historical constellation of objects. Nor is this attending to the historical context of the object undertaken to enhance what would be traditionally construed as our aesthetic experience. Rather, our wider ambit of attention is motivated by the art appreciator's interest in the tradition at large. Yet this deflection of attention from the object is not an aesthetic aberration. It is part of what is involved with entering a practice with a living tradition (CARROLL, 2003, p. 16).

Qualquer interpretação pode ocorrer somente dentro desse ambiente (dentro de um contexto). O importante para a compreensão da distinção entre artístico e estético é que todos os modos de interação, propostos por Carroll (2003), solicita que apliquemos alguma habilidade, algo para o qual fomos treinados. É como a próprio termo já indica, "interação" se trata de uma ação junto a algo ou alguém, uma resposta interessada em forma de ato.

No entanto, a proposta de Carroll (2003) não diz que a interpretação seja a condição necessária para que algo seja arte. Muito ao contrário, fora abraçar a possibilidade de que nossos modos de interação com a arte possam mudar constantemente ao longo do tempo, Carroll sugere que talvez não hajam interações (estéticas ou não) que sejam únicas ao fato artístico. Posso ter experiência estética de um pôr do sol (algo bastante frequente), como também posso interpretar um texto jurídico. Ou seja, ambos os tipos de interação podem ser executados com uma não-arte e nenhuma pode distinguir o artístico de não-artístico (a diferença que vale ser marcada é que posso apenas interpretar aquilo que acredito ser fruto de uma agência e não um fato natural). A questão é que um sistema que tenha a estética como forma canônica de lidar com a arte irá rechaçar obras de arte que tenham uma relação interpretativa como modo principal de interação (sendo o caso da crítica iluminista estética, pautada pelo gosto desinteressado, à produção engenhosa seiscentista).

Todavia, talvez mais relevante seria o que Carroll, em seu texto *Beauty and the Genealogy of art theory* (2003) e em seu capítulo acerca da estética em seu livro *Philosophy of Art* (2002), marca sobre a distinção terminológica implícita no uso de artístico/estético, sobretudo, a diferença entre uma filosofia da arte e uma filosofia estética:

“art” and “aesthetics” can be viewed as different theoretical domains of study: art is primarily the theoretical domain of certain objects (whose nature, for example, the representational theory of art attempts to define); whereas “aesthetics” is primarily the theoretical domain of a certain form of receptive experience, or perception, or of response-dependent properties which are not necessarily unique to artworks (CARROLL, 2002, p. 158).

Filosofia da arte e filosofia estética podem nomear dois domínios distintos, cada uma com itinerário de preocupações, objetos e metodologias diferentes. A filosofia da arte se preocupa especialmente com a natureza do fato artístico (ela é objetiva, no sentido de que o que a preocupa é o fato em todas as suas implicações possíveis), sendo possível até elaborar uma teoria da arte que não fizesse referência ao público e possíveis recepções do artístico (poder-se-ia supor um grupo que produzisse artefatos artísticos que não poderiam jamais ser vistos por algum observador, por alguma razão religiosa ou cultural). Já uma teoria estética se interessa por certa dimensão da afecção ou experiência da arte, mas também por afecções a partir de fatos naturais. Ela pode plenamente, como disciplina, se ocupar da recepção das belezas naturais – experiência do pôr do sol –, do horror diante de cenas de atrocidade ou, ainda, olhar o efeito estético utilizado em comerciais de televisão como atrativos para consumo, i.e., ela pode se ocupar de toda afecção e de tudo que possa ser percebido sensivelmente (seria possível até mesmo uma filosofia estética sem referência alguma a obras de arte, atendo-se somente à afecção pelo natural). Isso fica bastante nítido no livro I, “A analítica do belo”, da *Crítica do Juízo* (1987) de Kant, em que o foco é marcado como o juízo de gosto e a afecção de beleza¹³⁰. Sobretudo, apesar da possibilidade de utilizar os termos indistintamente, cotidianamente, é importante ter claro que: “in the narrow theoretical sense, the two terms, at least in principle, signal a different primary

¹³⁰ Pode-se supor aí um erro de leitura, contra as indicações do próprio autor, caso o leitor compreenda “estética” como “artístico”. Na filosofia estética, tudo o que é artístico deve ser estético, mas nem tudo o que é estético é artístico, como é o caso do pôr do sol ou uma rosa. É somente quando aborda o conceito de belas-artes e gênio que Kant (1987) se debruça sobre o problema da arte, e ainda sim, sempre conjugando com a beleza natural, como a beleza autêntica.

focus: the philosophy of art is object-oriented; aesthetics is reception-oriented"(CARROLL, 2002, p. 159).

Em parte, essa possibilidade de olhar tanto o natural quanto o artístico das filosofias estéticas tem sua origem nas formulações originais do século XVIII, como filosofia acerca do juízo ou experiência do belo – novamente *aisthesis* – (um olhar conforme o gosto a partir das belas-artes). O foco na afecção do sujeito como base metodológica leva àquilo que Gadamer (2006) critica como sendo uma **indiferença estética** diante do mundo, i.e, o foco na afecção torna o objeto da apreensão indiferente como coisa (sendo até mesmo indiferente ao *status* ontológico do objeto): "Aesthetic experience is indifferent to whether or not its object is real, whether the scene is the stage or whether it is real life. Aesthetic consciousness has unlimited sovereignty over everything"(GADAMER, 2006, p. 77). Mas isso não é um "porém" das filosofias estéticas e sim sua base e fundamento. Trata-se de um elemento teórico que espreita qualquer filosofia focalizada na afecção subjetiva. E isso é um dos principais pontos em que a estética contrasta com uma filosofia da arte, pois uma filosofia da arte está interessada no fato artístico, seja ele político, moral, existencial, cultural, mítico ou estético. O foco é um conjunto de práticas heterogêneas que culturalmente/pragmaticamente denominamos "arte". É também, nesse sentido, podemos dizer com Gadamer (2006), Mcfee (2011) e Carroll (2003) que a *Crítica do Juízo* de Kant (1987) não é uma filosofia da arte propriamente dita, visto que não concerne ao objeto artístico diretamente, e sim, como o próprio título e o autor confirmam, à faculdade de juízo do humano¹³¹, tendo a natureza – o natural e não o artificial – como paradigma do juízo de beleza, ou seja, do juízo estético. A arte só interessa na medida em que ela pode apresentar uma beleza que se aproxime da beleza natural (esta sim a verdadeira beleza). Isso fica claro na exposição de Carroll:

They are theories of beauty – and, in Kant’s case, of the sublime as well. Their observations can be extended to beautiful art, to sublime art, and to the role of what Kant calls aesthetic ideas in art. But they do not propose anything remotely like definitions of art. Nevertheless – and here the plot

¹³¹ Mcfee mesmo diz: "Not, of course, that philosophical aesthetics was (always) primarily interested in art—Kant, for instance, certainly was not!"(MCFEE, 2011, p. 2).

thickens – many of their claims, especially about beauty, become the basis of attempted definitions of art, and this importation of the vocabulary and conceptual framework of beauty theory, as developed by Hutcheson and Kant, into art theory has vast repercussions, virtually initiating art theory as a branch of aesthetics (conceived of as the philosophy of taste) (CARROLL, 2003, p. 31).

O problema está em transpor e absorver elementos teóricos de um sistema – o estético, no caso –, que tinha seus objetivos, pressupostos e implicações, contexto¹³² sem que se desse conta de quais eram. Também sem se dar conta de que a importação de bases metodológicas tendem a arrastar consigo conseqüências do método original. Quando a formulação kantiana se tornou a base – nem sempre tematizada – para as noções de arte, foram sendo construídas teorias da arte que assumem pressupostos kantianos mesmo sem perceber¹³³. São, então, as pressuposições discretas, como a identificação entre artístico e estético, ou o foco no natural (e não no artístico), e metodológicas, como o foco na afecção subjetiva (principalmente com relação ao natural), subentendendo um modelo moderno de relação sujeito-objeto, que necessitam ser evidenciadas para que se possa sair de certos vícios e aporias com relação ao artístico.

Assim, o pressuposto não questionado de igualar estética ao artístico, é, segundo o que sustento aqui, com base em Danto (1981, 1986), Mcfee (2011) e Carroll (2003), a origem de inúmeras compreensões equivocadas acerca do fato artístico. São esses vícios

¹³² Perdem-se certas coisas como a possibilidade de relacionar a superioridade da beleza natural em Kant a uma influência protestante (REALE; ANTISERI, 2005).

¹³³ Não é nada incomum encontrarmos declarações de que a arte requer "um estado especial de recepção", ou de que a arte gera uma "percepção especial", mesmo se se pretende tratar a estética kantiana como "superada". E ainda, também não é incomum encontrarmos, diante de estudos culturais ou sociológicos, aqueles que digam que se deve voltar a atenção para a estética da obra, como se por estética se compreendesse uma espécie de "aquilo – características e elementos – que tornam a obra de arte Arte" ou que seriam "intrínsecos ao artístico" e independentes dos elementos sociais, históricos, culturais, entre outros (geralmente se entende como "estéticos" elementos como ritmo, estrutura das frases, padrões de cores, etc.). Não apenas se acaba resvalando para uma base kantiana, como geralmente se iguala artístico e estético.

teóricos que, a não ser que os percebamos e os questionemos, continuarão como um parasita em todo discurso acerca do artístico.

A questão é que, como indica Mcfee (2011) e explora Carroll (2003), para os defensores de uma teoria estética a distinção entre artístico e estético não existe. Para a estética, a filosofia da arte é apenas uma parte de si:

However, the ambiguity can also be understood to rest on a substantive and controversial claim – namely, that the theory of art and the theory of aesthetics are conceptually linked in such a way that the former can be reduced to the latter (CARROLL, 2003, p. 20).

Isso porque, a partir da proposta filosófica estética, toda arte se encontra identificada com estética – como afecção –, de modo que a filosofia estética pretende distinguir arte de não-arte pelo estético, i.e., pela afecção e sensorio-perceptiva em sua "atitude estética" ou "percepção estética":

This way of understanding the relationship between art and aesthetics is tendentious because it represents a particular theoretical bias; it makes a substantive claim about the nature of art. According to aesthetic theorists, “art” and “aesthetics” might, in some abstract sense, have turned out to be the names for different domains of inquiry; but in fact, once one studies the matter, it is discovered that they are not, because one cannot, so the aesthetic theorist alleges, say what art is without invoking the concept of aesthetic experience. Thus, on this view, the philosophy of art belongs squarely in the domain of aesthetics, along with the study of the aesthetics of nature (CARROLL, 2002, p. 159).

Assim, para tal concepção, somente aquilo que é estético é arte, de forma que "se não é estético não é arte" ou "se é arte é estético"¹³⁴.

¹³⁴ O que leva à popular identificação "se é estético é arte", em que um carro, que pela recepção é considerado belo, ou um pôr do sol que seja considerado prazeroso são considerados arte, o que implica um uso qualitativo do termo "arte" em oposição ao uso classificatório. Ao mesmo tempo, considerar estética

Nessa via, a questão se concentra naquilo que garante esses estados "estéticos", sendo os mais comuns o desinteresse, afastamento ou ausência de finalidade (finalidade sem fim).

Vale também ressaltar que, em se tratando de dois pontos de vista relativamente adversos – já que a filosofia da arte não considera a estética como necessidade para que haja arte –, a não diferenciação entre artístico e estético pode ser fruto – em termos acadêmicos –: 1) de uma economia terminológica (de não ter que sempre dizer duas coisas)¹³⁵, 2) de uma confusão teórica ou 3) como forma de evidenciar um ponto de vista estético (estático como necessário para arte)¹³⁶.

Assim, marcar a distinção entre estética e artístico implica em possibilitar certas consequências metodológicas com relação à formulação conceitual da arte. Não se trata de uma mera re-nomeação, como bem notam Carroll (2002) e Braidá (2014a), mas de uma mudança – em um espectro teórico conceitual – do que pode ser tido como arte, aceitando que se pode diferenciar entre propriedades estéticas e

como "recepção sensível da obra de arte" é ter a obra de arte como já dada, ou seja, implica que já se vê o artefato X como obra de arte; a estética seria um tipo especial de recepção desse tipo de objeto. Logo, não pode ser uma condição necessária para compreender algo como arte.

¹³⁵ Enquanto isso parece válido para nomes de área ou departamentos, e ainda assim deve se notar que alguns cursos e universidades fazem a devida diferenciação, eu diria que a economia terminológica não deve ser abusada em estudos que pretendem justamente compreender algo em sua complexidade, pois obviamente chamar dois pontos de vista teóricos e duas características distintas do fato artístico pelo mesmo nome é nivelar e homogeneizar, reduzindo a nossa compreensão do objeto e gerando confusões desnecessárias.

¹³⁶ A confusão ou mau uso do termo "estético", quando nos confrontamos com áreas acadêmicas humanas e artísticas, geralmente tem sua origem no fato acima, mencionado por Carroll (2003), de que a estética plasma, a partir do século XVIII, os modelos para as teorias da arte. Muitas vezes, então, "estética/estético" tende a ser usado como um adjetivo erudito para marcar uma relação com "artístico", por vezes indicando alguma vaga noção de "essência da arte" ou "a 'artisticidade' da arte" (como algo "extra" que faz de algo arte). Assim, vê-se uma gama de títulos de monografias, artigos e livros indicando "a estética do digital", "a estética da tecnologia", "a interatividade estética", "a estética barroca", "a leitura estética", e assim por diante, em trabalhos que nada abordam acerca da afecção, do sensorio-perceptivo ou nada próximo a estes temas (ou seja, usam "estética" em seu sentido cotidiano dicionarizado e não como um conceito pertinente a uma área de estudo). Esses usos, se perfeitamente justificados em seu uso diário, são, em uma discussão especializada ou que se pretenda como tal, fruto de confusão.

artísticas de um dado (objeto, evento, ato). Recusar os princípios de uma análise estética – a estética como necessária para arte – é afirmar a possibilidade de sair de seu sistema pautado sobre a relação sujeito-objeto e, como pretendo no presente caso, pensá-la como ação e artefato:

A arte, portanto, vista como uma dimensão de profundidade, ou como uma atividade constituinte do humano, deve ser compreendida com categorias apropriadas a essa dimensão de sentido, a qual não se reduz à dimensão dos objetos e coisas. Essas categorias foram, em geral, condensadas nas diferentes estéticas filosóficas. Todavia, as estéticas filosóficas estavam preocupadas com a ideia de conhecer e de sentir e avaliar, com uma ideia de sensibilidade, enquanto uma forma de apreensão, e com o sentir, como a afecção propiciada pela obra de arte, de tal maneira que, entre sensibilidade e afecção as estéticas filosóficas capturam o artístico apenas do ponto de vista da recepção-percepção-intuição. E essa recepção sempre foi pensada enquanto uma relação entre um sujeito e um objeto, sendo a estética filosófica o pensamento sobre o que se dá no sujeito que cria e que percebe uma obra de arte. Daí que as estéticas filosóficas estão presas a um modelo sujeito-objeto e não pensam propriamente a dimensão do artístico e a arte como um acontecimento inaugural e autônomo. Já na origem da visada estética estava definido a posição relativa da arte (BRAIDA, 2014a, p. 33-34).

Logo, fica claro que um dos problemas principais da estética como teoria da arte é que ela parte de um olhar metodologicamente limitado – recepção do fenômeno artístico dentro de categorias de sujeito e objeto – e que limita sua visada, pois restringe e subsume a existência artística à estética (novamente "somente o que é estético é arte"), ignorando uma possível pluralidade de modos de ser. Ela o faz com a pretensão de um olhar universal sobre a arte, pois, sendo uma teoria que parte da recepção e afecção (e ignora o objeto artístico em sua especificidade), ela pode abstrair e nivelar a diversidade de objetos artísticos e sua relação com o mundo – como eles são construídos,

funcionam, etc. –, instaurando a estética como ponto de vista universal e condição necessária para toda arte. Este é um dos pontos principais que leva à crítica da estética por Gadamer, pois ele identifica que:

In his critique of aesthetic judgment what Kant sought to and did legitimate was the subjective universality of aesthetic taste in which there is no longer any knowledge of the object, and in the area of the "fine arts" the superiority of genius to any aesthetics based on rules (GADAMER, 2006, p. 36).

Isso conduz, como aponta Margolis (2009), a uma pretensa universalidade e uma legitimidade absoluta do gosto sem qualquer necessidade de conhecimento técnico, histórico, contextual do mundo artístico e dos modos de produção artístico, ou seja, da arte ela mesma:

It turns out, therefore, that a clever adjustment in the third *Critique* makes it possible for Kant to claim that beauty and the judgment of taste may be entitled to a kind of validity without any pretense at all of resting on cognitive grounds. It's a brilliant maneuver that obviates the need to treat art criticism and the appreciation of art as having any obvious standing at all! Yet in his zeal to justify the universal validity of aesthetic judgments, Kant simply puts out of play the idea of mastering the cultural history of the creation, connoisseurship, and appreciation of the arts themselves (MARGOLIS, 2009, p. 156).

E esse elemento não é somente kantiano, mas, em parte, se encontra no sistema estético por seu foco metodológico. Se só olho a recepção e não a diferença dos objetos (se simplifico os objetos), posso dizer que todos são iguais, visto que são todos recebidos da mesma forma e, conseqüentemente, todas as manifestações artísticas são "Arte" e têm um laço de união essencial *a priori*. Como vimos em Gadamer (2006), Danto (1981) e Mcfée (2011), a teoria estética mata a heterogeneidade ontológica das artes em favor do elemento estético sensível subjetivo (que seria superior à diferença, já que tudo pode se tornar belo ou apreciável diante da minha recepção sensível, tudo pode se tornar o mesmo). Daí surgem as várias tentativas, inevitavelmente

fadadas ao fracasso, de mostrar o que há de único entre os variados campos da arte – pintura, poesia, teatro, escultura, etc. – como fruto da sensibilidade. Contudo, trata-se de uma "união" que é da sensibilidade do sujeito receptor e não da coisa ou evento artístico, apesar de a filosofia estética – como o modelo de belas-artes – pretender estabelecer essa "união" construída como um *a priori*. Quando essa tentativa falha e a diferença se torna evidente, muitas vezes se decreta a impossibilidade de dizer o que é arte, como o fez Morris Weitz (1956), ainda se debatendo com certos pressupostos de uma formulação estética¹³⁷.

Nesse sentido, como aponta Carroll (2002, 2003), a estética é, paradoxalmente, uma ferramenta teórica limitada, mas bastante hábil para lidar com a arte. Igualar arte e afecção subjetiva é um escopo teórico limitado (porque assume que arte só pode ser determinada assim), mas é abrangente, no sentido de que tudo que der prazer à alguém pode ser arte. Como tudo que importa é a afecção, o sistema permite falar da arte de um modo formalista isolado do mundo e da contingência, ou seja, a estética funda um sistema pretensamente universal. Trata-se de um sistema limitado, mas que estabelece uma base forte para avaliar e qualificar obras de arte sobre um ponto unificado, a afecção (derivando daí beleza, prazer, gozo, etc.). O que permite também responder à outros problemas artísticos:

if one takes aesthetic experience as the central concept of one's theory of art, one can use it, as Beardsley did, to systematically answer a great many other questions about art. One cannot only define art functionally, but can go on to develop evaluative criteria for works of art in terms of the amounts of aesthetic satisfaction an artwork delivers, a critical vocabulary keyed to pinpointing the features of artworks that cause aesthetic experience, and an explanation of the value of art in light of the instrumental value of having aesthetic experiences in human life. That is, one may be attracted to the aesthetic approach because of its systematicity – because of its capacity to answer a great many theoretical questions with a highly interconnected and

¹³⁷ Weitz (1956) cai na impossibilidade de definir arte porque ele ainda subentende um modo de definição que procura as condições materiais mínimas para ser arte.

interdefinable set of theoretical terms (CARROLL, 2003, p. 39).

O ponto base da estética é a afecção. O elemento fulcral para ser arte repousa num subjetivismo, num julgamento posterior à coisa. Dizer que uma obra tem intenção estética ou que ela é estética (que preenche os requisitos para tal) é um julgamento posterior que nada precisa conhecer da elaboração da obra para essa atribuição. A estética pode, assim, apresentar uma definição essencial de arte sem muitos problemas teóricos internos:

if one's aim is to produce an essential definition of art, then aesthetic theories at least appear to do this quite expeditiously. The reason for this, of course, has to do with the supposed nature of aesthetic experience. That is, if aesthetic experience is, by definition, divorced or detached from cognition, morality, utility, and every other realm of human life, and the art object *qua* art is reduced to whatever will bring about the relevant detached experience, then, as the source of the detached experience, the gerrymandered artwork will predictably be separate from everything else. It will not be a cognitive or a moral instrument, for that would interfere with its function as that which engenders aesthetic experience. The artwork, in other words, will be essentially differentiated from other realms of human experience just because its purpose has been defined in terms of detaching us from everything else. An essentialist account of art – of art as distinct from everything else – then issues almost effortlessly, so to speak, from attributing detachment as its function. And insofar as theorists are obsessed with the importance of identifying the essence of art, they will be drawn to aesthetic theories, despite their awkward mismatch with the facts of artistic practice (CARROLL, 2003, p. 40).

Desta forma, até mesmo obras que foram compostas explicitamente com o intuito de realizar objetivos políticos, técnicos, morais ou religiosos podem ser tidas como estéticas por uma atribuição

posterior, desde que se aceite que elas têm algum elemento estético, o que mostra certa superioridade implícita da visão estética (a estética estaria acima de qualquer outra função política, simbólica ou teológica da arte), pois não importa quais outros elementos possam estar relacionados com a obra de arte, a estética pode sempre abstraí-los e dizer que "aquilo é estético". O *loop* teórico repousa nas noções de desinteresse e distanciamento, no sentido de que esses não são atributos do objeto, mas de quem experiencia e que podem ser atribuídos à relação. Destarte, os teóricos que partem da estética podem dizer que a obra X falha em ser estética ou falha na sua intenção de ser estética. Isso possibilita aos críticos a decisão – a autoridade para decidir – quanto a algo ser arte, pois o elemento estético é de base subjetiva e intenção de ser X não é plenamente acessível (ela se torna uma forte ferramenta teórica que permite compassar tudo o que é produzido sobre a rubrica "arte", sem que aquele que aprecie compreenda as especificidades operativas da obra de arte) (CARROLL, 2002).

A estética então é bem construída e opera bem como teoria, entretanto, o seu principal problema é justamente com o mundo fático das obras de arte, o que leva Carroll (2003) a identificá-la com certos tipos de formalismo (em seu isolamento desinteressado e distanciamento). O subjetivismo (estético) é uma base abrangente, porém, solta na atribuição do ser-arte (pois é pautada pelo subjetivismo). Muitos críticos, partindo de uma visão estética, recusam, por exemplo, os *readymades* de Marcel Duchamp, os *Brillo Boxes* de Warhol e toda arte conceitual como obra de arte, sob a prerrogativa de que ela não é estética e não tem intenção de ser estética. Mas mesmo aí, a estética pode englobar aquilo que normalmente recusa. Clement Greenberg, em seu *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste* (2000) (fruto de uma série de seminários feitos nos anos 70), fundamenta que tudo o que é sensível pode ser estético e, logo, arte (identificando estética com ser-arte). Segundo o autor, a obra de Duchamp, por ser sensível, pode ser estética e, por essa razão, é arte:

If anything and everything can be intuited esthetically, then anything and everything can be intuited and experienced artistically. What we agree to call art cannot be definitively or decisively separated from esthetic experience at large. (That this began to be seen only lately—thanks to Marcel Duchamp for the most part—doesn't make it any the less so.) The notion of art,

put to the test of experience, proves to depend ultimately, not on skillful making (as the ancients held), but on that act of distancing to which I've just called attention. Art, coinciding with esthetic experience in general, means simply, and yet not so simply, a twist of attitude toward your own awareness and its objects (GREENBERG, 2000, p. 5).

Greenberg localiza o ser-arte na perspectiva do receptor desinteressado/distanciado, em uma posição de recepção do espectador, uma "intuição" estética particular. Ou ainda, seu "a twist of attitude toward your own awareness and its objects" marca um tipo de recepção especial, retomando diretamente a ideia de "atitude estética". Recai-se numa proposição "arte é qualquer coisa que o espectador puder receber", consequentemente, qualquer coisa sensível ao gosto do receptor, qualquer coisa que gere uma afecção no receptor contemplativo. Há, aí, uma identificação e, sobretudo, obrigação estética da arte. Greenberg (2000) tenta dar conta de um novo objeto – *readymades* – através da subjetividade absoluta da estética e da identificação entre arte e estética. Se, normalmente, os detentores de uma teoria estética tendem a negar o ser-arte das obras de Duchamp ou da arte conceitual por via da argumentação de que não são belas, Greenberg mostra que é possível para a estética legitimar a arte contemporânea, mesmo que esta recuse explicitamente ser estética, no sentido de que a afecção é subjetiva e, logo, pode apreender o que a afetar¹³⁸.

O problema da análise estética está na compreensão do objeto, i.e. quando ela necessita descrever e analisar o objeto artístico ou quando a característica mais importante do objeto não é sensivelmente apreensível. É o caso dos exemplares seiscentistas e digitais abordados nesta tese, pois neles, existe uma situação em que a própria obra deixa claro a necessidade de compreender o funcionamento do artefato tecnológico, portanto, de que este não pode ser somente apreendido por meio da recepção não-manipulatória (pelo mero estético). Parece minimamente estranho presumir que o que faz da *Fonte* de Duchamp arte é o fato de ela ser estética isolada do mundo, pois, como vimos em Danto (1981) e Mcfee (2011), há muito mais de um elemento institucional

¹³⁸ É bom ter claro que Greenberg de forma alguma é um entusiasta acerca da arte de Duchamp ou Warhol, muito pelo contrário; trata-se de um crítico ligado ao expressionismo abstrato tentando, ainda, dar conta de um tipo de obra de arte que lentamente lhe escapa pelos dedos.

contextual aí do que apreensão sensível (discutirei mais a esse respeito posteriormente). Assim, o caso de Greenberg (2000), ao mesmo tempo em que mostra que a concepção estética da arte pode tornar tudo arte – pois, tudo depende somente da afecção subjetiva de quem aprecia –, acaba parecendo uma tentativa meio torta de ainda dar vida a um sistema que estava sendo explicitamente recusado por uma geração e por um modo de produzir arte, especificamente quando Duchamp diz acerca de sua obra:

this was an experiment concerned with choice. Choose the object with the least chance of being liked: a urinal. Very few people think there is anything wonderful about a urinal. The danger to be avoided lies in aesthetic delectation (DUCHAMP, 1969, p. 466).

Em ocasião de sua entrevista com Pierre Cabanne, Duchamp marca sua recusa do meramente estético (que ele associa nas artes visuais ao retinal) em favor do conceitual e afirma que a característica para escolha de um *readymade* seria a de não ser nem belo, nem feio, ou seja, ausente de toda afetabilidade:

Isso dependia do objecto; em geral, era preciso ter cuidado com o look. É muito difícil escolher um objecto porque depois de quinze dias começa-se a gostar dele ou a detestá-lo. E preciso chegar a qualquer coisa de uma indiferença tal, que não se tenha nenhuma emoção estética. A escolha do ready-made é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto. [...] [o gosto é] Um hábito. A repetição de uma coisa já aceite. Se você recomeça uma coisa muitas vezes, ela torna-se o gosto. Bom ou mau, é a mesma coisa, é sempre gosto (DUCHAMP, 1990, p. 70).

No entanto, a formulação de Greenberg (2000) é coerente com a estética – ela é o extremo da estética –, apesar de não o ser com o objeto artístico em questão. A estética como sistema coloca a capacidade de atribuir o ser-arte na subjetividade do espectador, mas, apesar dessa aparente abrangência (tudo o que pode ser percebido sensivelmente, tudo o que gera afecção), ela coloca um limite explícito sob a rubrica

"sensível". Logo, se a teoria estética é confrontada com uma obra que simplesmente faça referência a algo de forma não-sensível ou que não tem uma base estética, ela colapsa. E aí está o problema.

Mesmo uma teoria da arte contemporânea – já cronologicamente distante do idealismo alemão kantiano ou schilleriano e defrontado com toda sorte de obras de arte que a forçariam a uma revisão – que permaneça pautada sobre as bases estéticas trará consigo sempre um problema na compreensão das produções artísticas. Isso porque a afecção (o subjetivismo) como base para distinguir arte de não-arte, como condição para que algo seja arte, como princípio metodológico, ainda leva a vários dos mesmos problemas pertinentes às estéticas modernas, como a ignorância dos meios de produção e do funcionamento do artefato, a ideia de distanciamento ou desinteresse. Com efeito, os problemas ocorrem devido à base metodológica, dado que a afecção subjetiva focaliza justamente em quem frui e não no fato artístico em sua complexidade. Sendo assim, se pretendemos compreender o artístico em sua complexidade, e não nivelá-lo à simplicidade, será necessário levar em consideração a distinção entre artístico e estético. E é isso que pretendi indicar através das críticas à estética empreendidas por Heidegger (1991, 2002), Gadamer (2006), Dickie (1964), Danto (1981), Mcfee (2011), Carroll (2003), Dipert (1993), entre tantos outros¹³⁹.

¹³⁹ Novamente, não basta apontar para Kant ou Schiller como ultrapassados se ainda estivermos a operar ingenuamente pelas bases de seu sistema. Como coloca Margolis: "Viewed in the large, modern philosophy—including *modern* modern philosophy, that is, contemporary, postmodern philosophy—at least—cannot advance without superseding Kant. Kant is the Janus figure of the Eurocentric world. He's the final guardian of the most ancient pre-Kantian wisdom he dares recover by reinvention: the drive for invariance, universality, substantive necessity, the systematic conceptual closure of the world, the coherent orchestration of the separate constitutive faculties of cognition and judgment, the primacy of reason, the deepest suspicion of the contingent and the accidental in human history, the fixity and clarity of all the categories and predicates of analysis that determine truth, the science of science, the objectivity of the subjective, the disjunction and unification of the theoretical and the practical"(MARGOLIS, 2009, p. 154).

CAPÍTULO 05

UMA RECUSA DA ANÁLISE E CONCEPÇÃO ESTÉTICA DA ARTE

5.1 DUAS INSTÂNCIAS DE AÇÃO

Embora a estética pretenda à universalidade, ela é uma construção teórica datada e tem dificuldade de compreender plenamente a produção fora de seu espectro mais imediato (sem distorcê-la). Obras anteriores ao século XVIII e posteriores à segunda metade do século XX, que não têm a estética como fundamento, demandam outros regimes ontológicos para compreensão. João Adolfo Hansen expõe com clareza que:

A representação colonial não conhece, evidentemente, a divisão dos regimes discursivos produzida a partir do Iluminismo: não é "literária", objeto de uma estética que teorize sua contemplação desinteressada (HANSEN, 2008, p. 30).

Analisar as produções seiscentistas por via de uma teoria estética é, entre outras coisas, dar primazia ao elemento afectivo-sensório. Tal é, geralmente, feito por meio da focalização nas metáforas sensoriais ou "sinestésicas" de um estilo gongórico (com base e auge nas *Soledads* de Luis de Góngora y Argote (1951)), quase como se a produção seiscentista tivesse, como principal característica, um transbordamento sensorio. Mas essa abordagem ignora que esse "transbordamento sensorio" (que pode ser considerado um tanto restrito a um estilo gongórico, não sendo, de forma alguma, o único estilo das produções seiscentistas) faz parte de um propósito maior dentro da construção retórico-poética. Ler esse elemento como arte-pela-arte ou como metáfora da metáfora é desconhecer os procedimentos técnicos de composição que sublinham os textos, resvalando em um anacronismo¹⁴⁰.

¹⁴⁰ É precisamente essa leitura superficial (no sentido de que aborda somente a superfície) da produção seiscentista que permite a tantos críticos dizerem levemente que uma produção "complicada", com uma exuberância sensorial, seria "barroca" (e derivar daí as leituras mais estapafúrdias de que viveríamos em um outro barroco ou eterno barroco latino).

Como indiquei na primeira parte da tese, nos poemas extremos, ou de difícil engenho, essa leitura estética é que conduz a uma atenção exclusiva sobre o visual, ignorando o elemento engenhoso e permitindo a associação, muitas vezes equivocada, dos poemas engenhosos com poemas visuais, cujos modos de operar são bastante distintos. No caso dos poemas visuais, às vezes, não têm nada em comum com as produções seiscentistas. Já no caso do digital, seria crer que tais obras se oferecem somente ao olhar e ao ouvir, se pensamos nos vídeo-poemas, feitos para serem assistidos sem manipulação do usuário.

Minha tese é de que a produção letrada seiscentista – como parte de uma técnica retórica – e a arte digital – dentro de um sistema computacional – estão pautadas sobre dois elementos que uma análise estética é incapaz de compreender, quais sejam, a ação e a artificialidade (construto). Isso **significa que tanto a produção letrada seiscentista quanto a arte digital implicam uma apreensão como base na ação – agir manipulatório – e não apenas uma recepção sensível dessinteressada. Consequentemente, para compreendê-las, é necessário retirar o caráter desinteressado da obra de arte em proveito de uma apreensão interativa/operativa. Qualquer recepção estética estara submetida a essa apreensão interativa/operativa obtida por meios técnicos.** O problema principal é que, como vimos com Carroll (2003), o modelo estético tem sido a base para as noções de obra de arte e tem permeado as formulações principais a despeito do que pretendem os próprios artistas. Lygia Clark, por exemplo, em seu texto *A Propósito da Magia do Objeto* (1965), indicava justamente que era necessário se distanciar de uma mera recepção estética e caminhar em direção à ação manipulatória, sobretudo, quando diz explicitamente: "é o ato que engendra poesia", e que: "a poesia se exprime no ato de fazer"(CLARK, 1965, p. 2). Porém, mais do que isso, sua noção de obra de arte é muito próxima daquela que sugiro aqui: que o artefato artístico é uma proposição para ação, uma oportunidade de ação. Contudo, resta a questão e a resposta de Lygia Clark:

Qual é então o papel do artista? Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só terá na medida em que o participante atuar. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos (CLARK, 1965, p. 2).

Ou seja, a atuação, o fazer, não são acessíveis pela inação estética, pois de forma alguma a análise estética, com seus pressupostos na afecção pode focar sobre um engenho. Há aqui claramente uma oposição, que eu gostaria de deixar clara, entre a ação artificial – que trago como pressuposto das noções retórico-poéticas seiscentistas, das produções de vanguarda do século XX (arte conceitual, experimentalismo, etc.) e da arte digital contemporânea – e a inação desinteressada e distanciada da análise estética da arte. **Minha tese é que devemos acentuar essa oposição de modo a torná-la clara, a fim de sairmos dela e construirmos uma noção de arte que não se encontre submetida a ela (como parte do modelo estético). Minha então proposta é de pôr em foco uma arte-ação que, invariavelmente, colocará a apreensão muito mais próxima do ato de produção – tendo estabelecido que toda arte é fazer e agir –, atenuando ou desmontando, de certa forma, a segregação produtor-receptor/sujeito-objeto que é pressuposta na estética**¹⁴¹.

Se voltarmos ao *Labirinto Cúbico* de Anastácio Ayres de Penhafil podemos dizer que existem aí duas instâncias de ação: 1) a micro, com o fato de que a execução da obra ocorre por uma ação material (não só interpretativa) do usuário sobre o objeto construído, a partir de um engenho, um funcionamento ou modo de operar,

¹⁴¹ Pode-se argumentar que a aproximação entre criação e recepção não é nada de novo. Mais do que tendo permeado grande parte das discussões acerca da arte durante o século XX (fato que acredito ter ficado explicitado no segundo capítulo), poderíamos dizer que até a filosofia estética fez essa aproximação ao nivelar a criação – como algo inato, sem regras, original, sem conceitos – à recepção. Isso significa considerar a criação como tão desinteressada e distanciada quanto a recepção. Há obviamente uma aproximação aí, já que os princípios que regem ambos são os mesmos. Mas o problema com esse tipo de visão é que ele segrega, em duas partes, e cria uma formulação conceitual igual para ambas, pautada na segunda (seria como dizer, resumidamente, que escrever e receber são simplesmente "gozo"). A aproximação de que eu trato aqui, lançando mão tanto das bases retóricas, quanto de autores como Gadamer (2006), Dickie (1997) e Searle (1997), é de romper com a relação sujeito-objeto de modo a aceitar um modelo relacional para a arte (e não só dizer que os elementos são próximos). Nesse sentido, afirmo, como estava visível nos experimentalismos e arte conceitual, que para haver uma diluição e aproximação entre a criação e a apreensão, é preciso recusar a concepção estética da arte (sendo claro com obras como o "Tudo pode ser dito num poema", os cartões partitura do *Fluxus*, as justas poética seiscentistas ou no *Sintext*).

configurado na materialidade da obra que o usuário deve compreender e executar (assumindo que compreender e executar não são totalmente distintos); 2) a macro, em que a obra tem uma finalidade teológico-política (lembrando que as duas coisas estavam unidas), que consiste em louvar um X e reiterar o sistema vigente, provocando e exercendo uma ação no mundo ao qual é plenamente integrado. Obviamente uma instância de ação só existe com a outra; uma só é possível com a outra. O poema só executa seu elogio político pelo viés de seu engenho e seu engenho existe (e é tão complexo) com a finalidade do louvor. A obra só afeta plenamente o mundo porque é, conforme já foi dito, codificada, prevendo/compreendendo a sua recepção dentro de um sistema técnico retórico-poético e teológico-monárquico. Também porque ela é construída retoricamente, lembrando que a retórica prescreve um *decorum* ou *aptum* como uma consciência de que o construto está espacial e temporalmente localizado na sua execução, tanto na produção, quanto na apreensão. O que não significa que a produção e a apreensão sejam padronizadas ou predeterminadas sem a escolha de quem profere e decifra, mas sim que a retórica estipula um conhecimento técnico e referencial necessário para o ato de fazer e julgar. A apreensão retórica não é única, mas um campo de possibilidades dentro da localização, da ocasião. O mesmo tipo de complexidade relacional necessária para a produção o é, igualmente, para a apreensão. O que não significa que há um absolutismo de gosto ou um subjetivismo absoluto (como prevê a estética), e sim que o gosto será um julgamento perante um complexo técnic-relacional. E, nesse sentido, não há como retirar sua compreensão de seu estar-no-mundo situado.

Entretanto, isso não implica dizer que não haja elementos ou propriedades de recepção sensíveis, **mas sim que eles estão submetidos a um sistema técnico maior – como outros elementos artísticos composicionais – e na obra estão submetidos à causa do todo.** O *decorum* controla os efeitos, os mede e os dosa, pois, na retórica, os elementos "estéticos" ou aqueles que têm o propósito de gerar deleite – com outras variadas funções, como a de atrair atenção ou de prevenir tédio – são compreendidos como *ornato*, e o "*ornato* leva a um *delectatio* e portanto serve a *causa* e logo o *aptum* central"(LAUSBERG, 1998, p. 243, §538). **Ou seja, as propriedades estéticas, na produção seiscentista eram subservientes ao engenho (à finalidade e função da obra).**

O *delectatio* nunca é por si, ele sempre é um *delectare et movere*¹⁴² (LAUSBERG, 1998, §§330-334). É o caso, por exemplo, dos sermões de Antonio Vieira que, como mostra Alcir Pécora (1994), sempre têm um propósito sacramental. Nunca eles são compreendidos como jogos vazios ou como jogo pelo jogo. Até quando se trata de uma obra visualmente elaborada, como o *Parabem Epithalamico que nas felicissimas Nupcias do Illmo. E Exmo. Marquez o Senhor Dom Luiz de Castro e a Illma e Exma. Dunqueza a Senhora D. Joana Perpetua de Bragança, Recitão as Villas de seus Estados*, de Jerónimo Tavares Mascarenhas de Távora¹⁴³ publicado em 1738 não se trata de mera recepção sensível:

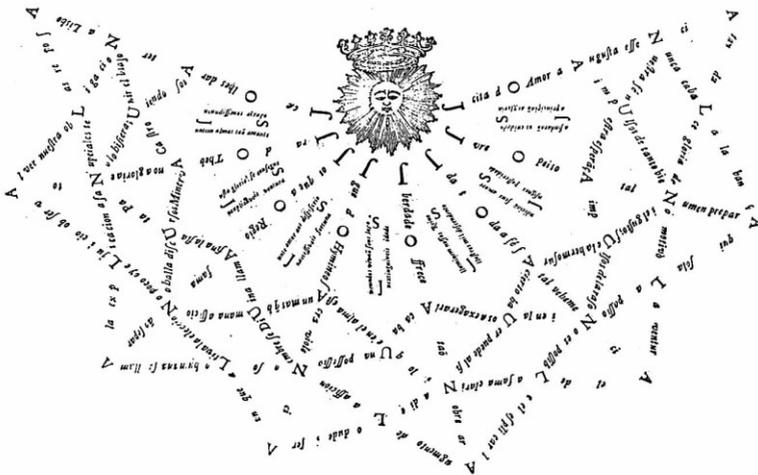


Imagem 33: poema de Jerónimo Tavares Mascarenhas de Távora¹⁴³.

Esta elaboração "bela" ou "perceptivelmente prazerosa", que, hoje, facilmente nos deslumbra – até mesmo por sua complexidade tipográfica –, não é um fim em si mesmo como o pretende a teoria estética, mas a utilização de um *ornato* em função de um fim. O emaranhado textual é um poema nupcial – um epitalâmio – que não só

¹⁴² A retórica previa prazer sensorio, mas também prazer intelectual, algo que não existe nas teorias estéticas. É também importante notar que o prazer, na retórica, é interessado, como tudo o mais, ele é localizado e regido por ocasião.

¹⁴³ Obra antologizada em por Hatherly (1995, p. 122).

elogia e louva a união de Luiz de Castro e Joana Perpetua de Bragança, mas dramatiza a benção divina – levando o leitor a executá-la ou efetivá-la com o ato de leitura, através do labirinto de versos entrecruzados – interligando materialmente as letras dos nomes do casal e utilizando os versos laudatórios como raios solares que abençoam e tornam uno o que era distinto, ou seja, os raios divinos unem materialmente os noivos em meio à louvação e benção que o leitor, em seu ato de leitura, unifica¹⁴⁴.

Na retórica, o ornato é outro elemento técnico a ser utilizado de valor relacional, seguindo o decoro. Na obra, ele está submetido, é uma engrenagem, a uma finalidade maior e é coordenado por um funcionamento bem anterior a ele. Não há fim-em-si-mesmo. A compreensão seiscentista de arte é de que se produz um artefato, uma máquina em que todas as parte cooperam para um ou mais fins. Por isso também que Gracián, no Discurso LXIII, último do segundo volume da *Agudeza y Arte de Ingenio* (2004), afirma que o poder de um engenho, da engenhosidade de um ato, depende da presteza e prontidão do ato, i.e., da ocasião. Algo que será engenhoso em um lugar e momento será desastroso ou tedioso em outro. E isto vale também para as utilizações de ornato e sua recepção. Assim, a produção seiscentista nos mostra, explicitamente, um sistema em que o estético é subserviente ao engenho – agir e artifício – artístico.

5.2 A INAÇÃO ESTÉTICA

A diferença entre a retórica seiscentista e a estética é que esta universaliza o ato de recepção – como atemporal não-localizado a-contextual – através de um subjetivismo distanciado e desinteressado. Ela sacrifica, desta forma, as duas instâncias de ação acima mencionadas, instaurando um domínio da **inação**, nos seguintes

¹⁴⁴ Há uma primeira série de versos mais próxima do sol, formando um semicírculo, no qual as duas últimas letras do nome Luiz (aqui alteradas para J e S, o J podendo também ser um I) servem para ligar o começo e o fim dos dísticos. Na segunda série, os nomes (em maiúsculo) se encontram entrelaçados por vários versos, que criam um labirinto de percursos e unem ambos os noivos numa espécie de rede solar. A primeira e segunda séries estão unidas pelo nome de Luiz. Há, aqui, uma temática de união abençoada que está presente tanto nos versos quanto na forma. Como nos outros poemas abordados, existe uma matéria disposta que pode ou não vir a ser efetivada. Posso trilhar inúmeros versos dentro dele, mas não necessariamente hei de fazê-lo.

sentidos: 1) micro, em que a reação à obra não envolve ação-agir-ato, mas é uma recepção/afecção sensível contemplativa; 2) macro, em que todas as recepções são universalizadas/homogeneizadas, abstraídas do mundo contingente (elas se tornam ontologicamente nulas no sistema), acarretando um isolamento da arte com relação ao mundo e prevenindo que esta o afete. Ambas têm sua origem na base kantiana de subjetivismo e desinteresse. O que nem sempre fica claro é o quanto estes dois pontos são metodologicamente necessários ao sistema estético, nem o quanto eles estão subentendidos em outras filosofias estéticas.

Para a presente tese, torna-se fundamental destacar que **o desinteresse implica a anulação da agência, pois ser agente é ser interessado (é pretender efetuar algo no mundo)**. Agir necessita e subentende um contexto e uma relação/localização do agente nesse contexto (significando que não há ação abstrata do mundo). Ter interesse também implica o fato de que faz diferença algo existir, deixar de existir ou ser alterado. A reabilitação da agência na arte, frente à inação estética, pode se dar em parte pela reabilitação do contexto – como também da intencionalidade – empreendida, a partir, principalmente, dos anos 60 – pelos autores recém abordados: Heidegger (1991, 2002), Gadamer (2006), Danto (1981, 1986), Dickie (1964, 1969, 1997), Carroll (2003), Mcfee (2011). O que podemos formular, a partir do que vimos em Margolis (1979), é que compreender a arte como ato só se torna possível quando ela é localizada no mundo e como intersecção de uma diversidade de elementos – políticos, sociais, morais, teológicos – dentro de um contexto em que o ato de diversos agentes se cruzam, i.e., quando temos a arte dentro de uma compreensão intencional-pragmática. A abstração – ou o ato de pôr em entre parênteses – da arte, pela análise estética empreendida por via do desinteresse, é uma forma de anular o contexto contingente mundano e, conseqüentemente, qualquer pretensão de ação, seja **sobre** a obra, seja **a partir** da obra.

Se o problema da inação estética parte do princípio de desinteresse, requerido por Kant na *Crítica do Juízo* (1987), sugiro que é necessário olharmos, diretamente, a base desse princípio para que possamos compreender seu desdobramento geral para a análise estética. O seguinte trecho é bastante esclarecedor¹⁴⁵. Logo no segundo parágrafo da *Crítica do Juízo* Kant diz:

¹⁴⁵ Não pretendo aqui dar conta da complexidade e riqueza teórica da obra de Kant, mas, sim, apenas explicitar alguns princípios de sua noção de juízo

But if the question is whether something is beautiful, **what we want to know is not whether we or anyone cares, or so much as might care, in any way, about the thing's existence, but rather how we judge it in our mere contemplation of it (intuition or reflection).** Suppose someone asks me whether I consider the palace I see before me beautiful. I might reply that I am not fond of things of that sort, made merely to be gaped at. Or I might reply like that Iroquois *sachem* who said that he liked nothing better in Paris than the eating-houses. I might even go on, as *Rousseau* would, to rebuke the vanity of the great who spend the people's sweat on such superfluous things. I might, finally, quite easily convince myself that, if I were on some uninhabited island with no hope of ever again coming among people, and could conjure up such a splendid edifice by a mere wish, I would not even take that much trouble for it if I already had a sufficiently comfortable hut. The questioner may grant all this and approve of it; but it is not to the point. All he wants to know is whether my mere presentation of the object is accompanied by a liking, no matter how indifferent I may be about the existence of the object of this presentation. We can easily see that, **in order for me to say that an object is *beautiful*, and to prove that I have taste, what matters is what I do with this presentation within myself, and not the [respect] in which I depend on the object's existence.** Everyone has to admit that if a judgment about beauty is mingled with the least interest then it is very partial and not a pure judgment of taste. In order to play the judge in matters of taste, we must not be in the least biased

estético que tendem a continuar vigentes em muitas outras formulações estéticas, o que tem implicações diretas com relação à possibilidade de compreender a arte como ação e a obra de arte como artefato. Desta forma, como Carroll (2003), não me ocupo em saber se a filosofia do juízo e da beleza de Kant é factível ou não. Deixo esse campo em aberto. A minha crítica está na transposição e aplicação problemática da noção de desinteresse de uma teoria da beleza e gosto para uma teoria da arte.

in favor of the thing's existence but must be wholly indifferent about it (KANT, 1987, p. 45-46, §2, aka 205, grifo meu).

O desinteresse em Kant não apenas marca uma irrelevância de intenções, elementos históricos, políticos, morais, teológicos (ou seja, de todo e qualquer contexto), mas implica uma indiferença radical à existência do objeto, ao seu estado ontológico¹⁴⁶. Qualquer preocupação acerca do tipo de entidade ou modo de ser desta é completamente varrido das preocupações estéticas. Nesse sentido, a autêntica reação estética pode ser entendida como uma intuição subjetiva desinteressada derivada da aparência do objeto, i.e., do fenômeno. Em suma, seria postular que para a afecção subjetiva, a condição ontológica da coisa – se ela existe e como ela existe – é irrelevante. O desinteresse kantiano radical implica a exclusão do modo de ser do objeto. E daí podemos notar o quão forte é o subjetivismo estético (CARROLL, 2003)¹⁴⁷.

Como bem expõe Carroll (2003), só podemos tomar interesse sobre um objeto se o presumimos como existente. A perspectiva de Kant acerca do desinteresse, ou de uma indiferença-existencial, coloca sua teoria como uma visão formal¹⁴⁸, em que a recepção contemplativa de algo é estética se isolada completamente do mundo fático. A partir dessa anulação, o valor da arte apenas pode ser da afecção subjetiva ou intrínseca à obra (o sistema kantiano se concentra na primeira). Novamente, onde não há contexto, não há diferença e interesse; e onde não há interesse, não pode haver agente ou ato.

Mas para entendermos a posição do desinteresse na filosofia kantiana, é sempre bom lembramos do desenvolvimento geral do juízo

¹⁴⁶ Temos, como já tenho indicado, uma diferença entre o enfoque metodológico da filosofia estética e o da filosofia da arte, especialmente a ontologia da arte, cujo cerne é justamente o modo de ser da obra de arte (ou seja, esta se preocupa justamente com aquilo que a estética coloca como indiferente).

¹⁴⁷ De certa forma, apesar de o juízo estético nada pretender conhecer do objeto, existe outra pressuposição que pode ser derivada do desinteresse: é a de que posso conhecer o objeto diretamente, sem mediações, por meio de uma intuição (tendo em vista que o desinteresse estético funciona enquanto nada se interponha à recepção do objeto). Esse ponto de vista, de certa forma, é similar ao da fenomenologia (com sua proposta de redução), mas é confrontado, por princípios diferentes, tanto por uma filosofia hermenêutica, quanto por uma filosofia analítica (BRAIDA, 2014a).

¹⁴⁸ Carroll (2003) indica o formalismo na arte como um tipo derivado da teoria estética da arte.

estético. Noël Carroll resume os principais pontos da terceira crítica, no que concerne ao juízo estético:

Kant's view, with regard to free beauty, is roughly that "x is beautiful" is an authentic judgment of taste (or an aesthetic judgment) if and only if it is a judgment that is: (1) subjective, (2) disinterested, (3) universal, (4) necessary, and (5) singular, concerning (6) the contemplative pleasure that everyone ought to derive from (7) cognitive and imaginative free play in relation to (8) forms of finality (CARROLL, 2003, p. 29).

De forma um pouco mais extensa, no juízo estético de beleza livre há um foco metodológico no sujeito receptor contemplativo, em que o juízo de gosto não é cognitivo (lógico), mas sim é fundado somente na afecção do sujeito. Este juízo não determina nada acerca do objeto e sua existência. Ele é desprovido de qualquer conceito e interesse, sendo, assim, somente intuição e afecção diante de uma apresentação fenomênica. O fato de ser desprovido de todo e qualquer interesse, e de ser conceito com relação ao objeto, leva à ideia de que o juízo estético é universal. Isso porque o desinteresse implica a anulação de qualquer diferença entre aqueles que apreciam. Logo, se todo juízo parte do mesmo – existe em um vácuo conceitual – ele pode ser considerado o mesmo para todos, ou seja, universal¹⁴⁹. E é por causa dessa **validade universal subjetiva** (embora distinta da validade universal objetiva da lógica, é parecida com esta por sua universalidade) que tenderíamos a considerar o juízo de valor como se fosse do objeto, determinado por conceitos, quando, na realidade, ele nada diz do objeto. Todavia, tal compreensão é errônea, se lembrarmos a especificação feita por Carroll (2002), de que o juízo estético é dependente do respondente, e se levarmos em consideração o que Kant diz: "apart from a reference to the subject's feeling, beauty is nothing by itself"(KANT, 1987, p. 63, §9, aka 218). Ou seja, a beleza não é uma propriedade do objeto (porque o juízo de gosto nada diz acerca do objeto). Consequentemente, em Kant (1987), o desinteresse – isolamento e abstração absoluta do objeto com

¹⁴⁹ Vale notar aqui a diferença entre a proposta universal de Kant (1987), a concepção relacional – pautada na ocasião –, de Baltasar Gracián (1996) e, em geral, da base retórica seiscentista. A partir de Kant e através de Schiller (1995), o século XIX irá suprimir a ocasião em prol de uma idealidade. Gadamer (2006) aponta o século XVIII como o ponto de transição da ocasião a um idealismo.

relação à contingência mundana no juízo de gosto – garante a universalidade subjetiva do juízo estético. Aquilo que não tem diferença, julgado por alguém que também se desfaz/abstrai suas diferenças com relação aos outros, deve ser recebido de forma igual por todos – com base nas faculdades compartilhadas por todos, naturalmente –, compreendendo neste "dever" um princípio de necessidade:

A judgment of taste requires everyone to assent; and whoever declares something to be beautiful holds that everyone *ought* to give his approval to the object at hand and that he too should declare it beautiful. Hence the *ought* in an aesthetic judgment, even once we have [*nach*] all the data needed for judging, is still uttered only conditionally. We solicit everyone else's assent because we have a basis for it that is common to all (KANT, 1987, p. 86, §19, aka 237).

Sendo assim, o juízo estético, em Kant, possui, ao mesmo tempo, validade universal subjetiva e é logicamente singular, pois ele é da subjetividade de um indivíduo.

De uma forma mais aplicada à problemática da presente tese, o enfoque metodológico no sujeito receptor contemplativo implica afastamento da produção técnica, do construto ou do ato. Para o receptor, o objeto perde sua complexidade – seu modo de operar – porque é somente visto como afecção sensível distanciada. Isto, junto com o desinteresse ou afastamento necessário para recepção contemplativa, nivela as obras. Tudo se torna igual, tudo é recebido da mesma forma. Passa-se de um sistema relacional técnico – o retórico seiscentista – para um sistema universal estético, suprimindo qualquer diferença – da obra, de quem apreender, do contexto, etc. – eliminando, dessa maneira, qualquer elemento ocasional ou relacional da atribuição de valor à obra. Se, na retórica, o valor de uma obra era dado com relação a sua ocasião de produção e elocução, na estética, o valor é estabelecido como universal subjetivo. De acordo com o imperativo categórico (Kant, 1993)¹⁵⁰, como uma pretensão à universalidade, o

¹⁵⁰ A primeira formulação, no seu *Grounding for the Metaphysics of Morals*, é: "Act only according to that maxim whereby you can at the same time will that it should become a universal law"(KANT, 1993, p. 30, Ak 421).

desinteresse garante que não há nada pessoal no meu juízo de valor¹⁵¹. Ele se torna, assim, igual para todos como um juízo fora da mundaneidade e, logo, é universal –, visto que todos deveriam sentir prazer. Deste modo, o objeto é sempre recebido da mesma forma. Existe uma retirada dele do mundo. A virada para o gosto de quem frui o objeto, conforme mostrado nas belas-artes, e o afastamento técnico do construto, implicam um sistema que não pretende a arte como conhecimento ou interesse, mas desinteresse e afastamento do mundo.

É a partir dos princípios de subjetividade, desinteresse e universalidade kantianos que Friedrich Schiller, em suas cartas da *Educação Estética do Homem* (1995), transformando essa relação kantiana de uma base metodológica em uma de conteúdo – como bem indica Gadamer (2006)¹⁵² –, irá erguer uma segregação entre o real e a aparência (bela), tendo esta última como a essência da arte. Isto é, em um limite extremo, a estética, em sua elaboração romântica schilleriana, **segrega** a arte e o mundo, separa a arte da realidade, vinculando o artístico ao meramente aparente e às suas derivações (como ilusão, sonho, devaneio, etc.)¹⁵³, mas dando à arte uma **autonomia**, em que esta engendra seu próprio ponto de vista. Hans-Georg Gadamer expõe a problemática claramente quando diz:

the idea of aesthetic cultivation — as we derived it from Schiller — consists precisely in precluding any criterion of content and in dissociating the work of art from its world. One expression of this dissociation is that the domain to which the aesthetically cultivated consciousness lays claim is expanded to become universal. Everything to which it ascribes "quality" belongs to it. It no longer chooses, because it is itself nothing, nor does it seek to be anything, on which choice could

¹⁵¹ Não há uma relação de comunidade ou sociedade empírica, uma sensibilidade comum, somente um enfoque absoluto no *eu* subjetivo que aplica o que julga sobre si a todos os outros. O sujeito ocupa o outro, mas não há mais circunstâncias ou ocasião como ponto base para ação, apenas uma massa de "EUs" (GADAMER, 2006).

¹⁵² "In his aesthetic writings Schiller took the radical subjectivization through which Kant had justified transcendently the judgment of taste and its claim to universal validity, and changed it from a methodological presupposition to one of content"(GADAMER, 2006, p. 71).

¹⁵³ Trata-se de uma visão negativa da arte.

be based. Through reflection, aesthetic consciousness has passed beyond any determining and determinate taste, and itself represents a total lack of determinacy. It no longer admits that the work of art and its world belong to each other, but on the contrary, aesthetic consciousness is the experiencing (erlebende) center from which everything considered art is measured (GADAMER, 2006, p. 73-74).

Em uma noção extrema do subjetivismo e do desinteresse, a "consciência estética" equivale a uma posição à parte, alienada do mundo que tem o belo como base. Dentro dessa concepção, atribuir valor estético é apontar algo como universal, além e distanciado da existência, livre de qualquer conteúdo e fora de qualquer possibilidade de escolha ou diferenciação mundana. A **distinção estética**, apontada por Gadamer (2006) acerca de Schiller (1995), tem a função de anular os elementos mundanos de algo e abstrai-los, a ponto de importar apenas a esteticidade livre de tudo o que é externo (propósitos, funções, influências políticas, sentidos religiosos, etc.), restando somente o estético do objeto. Há então um **nivelamento** de tudo que é estético, uma expansão universal que anula qualquer conteúdo daquilo tido como estético. Tudo o que é estético (tudo o que é belo) vira "igual", indeterminável, pois tudo o que é belo é além do mundo. Como certa herança da visão kantiana, que já ignorava a obra em prol de sua recepção desinteressada, a visão de Schiller (1995) anula o objeto ao estabelecer que qualquer coisa pode ser apreendida e nivelada como estética dentro da consciência estética, anulando seus traços e distinções. O que resta é uma "obra de arte pura", ou seja, o estético/beleza (GADAMER, 2006)¹⁵⁴.

Com efeito, existe uma articulação da estética de modo que 1) a recepção desinteressada/distanciada, implica a 2) inação na apreensão do receptor diante da obra e 3) a inação da obra sobre o mundo (a anulação de qualquer possibilidade de influência da obra sobre o mundo). Esta última assinala outro fator importante para a estética

¹⁵⁴ É esse mesmo desinteresse, por exemplo, que reencontramos na teoria estética de Greenberg (2000). Até mesmo em um crítico contemporâneo como Greenberg não há mudança efetiva quando se parte de uma base estética. Isso porque, metodologicamente, ela está fundada nessa segregação entre arte e mundo (i.e., sua teoria ainda é pautada por parâmetros modernos do par sujeito-objeto).

kantiana, o de que o estético tem uma finalidade sem fim: "*Beauty is an object's form of purposiveness insofar as it is perceived in the object without the presentation of a purpose*" (KANT, 1987, p. 84, aka 236). É essa noção que leva à ideia de arte-pela-arte ou de que a arte não pode ter propósito, ou tem apenas o propósito de ser estética (tem o propósito de levar a afecção), marcando, com isso, o isolamento ou neutralização da arte fora do mundo, como inexaurível e inatingível. E é, em parte, a generalização dessa noção de arte como inexaurível, como bem explica Celso Braida (2014a), que, derivado para o senso-comum, irá dar as bases para a crença de que seria impossível conceituar o que é arte¹⁵⁵.

A estética torna a inação – através da finalidade sem fim e do desinteresse/distanciamento – uma característica e condição do ser-arte, em que a arte "verdadeira" se torna a arte-pela-arte¹⁵⁶. É a partir dessa

¹⁵⁵ Essa segregação ou afastamento é responsável por inúmeras crenças acerca da arte que permanecem até a atualidade como: 1) a distinção entre arte e realidade, como se arte fosse um irreal, uma ilusão ou um sonho (o que podemos considerar como uma visão negativa da arte); 2) o preconceito contra qualquer arte encomendada, como se estas fossem menos arte (ignorando o fato empírico de que grande parte da produção anterior ao século XIX se dava por encomenda e como um ofício); 3) a noção de que a arte não pode ser julgada por meios morais, pois a arte estaria acima ou fora da moralidade mundana; e, por fim, 4) a distinção entre "alta arte" e "baixa arte", entre arte "verdadeira" e artesanato/artes de ofício, ou o que poderíamos chamar de um horror às técnicas. Ao mesmo tempo, vale ter em mente de que o constante esforço de algumas teorias em "reconciliar arte e mundo" apenas existe porque, de princípio, estão a pressupor uma segregação entre estes. É preciso partir de um modelo ontológico que não crie distância onde não há.

¹⁵⁶ Danto explica que, no século XVIII, a ideia da inutilidade-inerente da arte seria um modo de diferenciar entre a "alta arte" e as artes práticas (ou de ofício), como se a diferença entre arte e não-arte fosse entre duas classes (sendo a arte uma classe especial de coisas): "The distinction remains in effect today, so that one dismisses as art anything that carries an aura of utility, leaving behind the uncomfortable idea that works of art can have no function, which is a desperate way of keeping borders closed. This leaves intact the assumption that artworks are a special class of things, and that one could walk through any space whatever and pick the artworks out with a high probability of attaining a perfect score. In this respect the distinction between art and anything else was understood as in no way different from the distinction between any pair of classes – hawks and handsaws, once again. From that perspective, the question 'What is art?' was never understood as 'Which are the artworks?' – to which it could be assumed that we knew the answer – but rather 'What are art's essential features?'" (DANTO, 2000, p. 131). Com a explicação de Danto, podemos,

perspectiva que Arthur Danto, em seu *The Philosophical disenfranchisement of art* (1986), localiza uma proximidade entre a estética e o modo como Platão lida com a artístico. Isso porque a filosofia de Platão também neutraliza a arte enquanto uma possibilidade de ação no mundo, ao propor, no livro X da *República* (2012), a arte como uma cópia em segundo grau da verdade, como imitação da aparência ou aparência da aparência, ou seja, como um acesso imperfeito à verdade. A arte é assim vista como um pseudo-conhecimento. A preocupação de Danto parte da constatação de que existe uma relação paradoxal, ao longo da história, entre duas atitudes perante o artístico. Estas seriam as ideias de que 1) a arte não faz nada acontecer e a de que 2) a arte é perigosa – tanto para a *polis* quanto para as pessoas (para Platão, trazendo enfermidades à alma e à racionalidade) – e, por isso, deveria ser expulsa, eliminada ou controlada. De certo modo, pode-se dizer, nessa via, que a história da arte tem sido a história da censura. Tendo-se em vista que ambas as concepções são socialmente enraizadas – são lugar e senso comum, até mesmo em muitos artistas – vale perguntar por sua origem e buscar o porquê de tal enraizamento.

Segundo Danto (1986), essas ideias não partiriam de observações históricas, mas de crenças filosóficas, tendo sua gênese comum, para a tradição ocidental, na filosofia de Platão. Resta a questão: se a arte nada pode, por que querer eliminá-la? Ou, ainda, por que elaborar um sistema metafísico para indicar que ela nada poderá fazer? Danto dá sua resposta, explicando que o desinteresse, tanto em Platão quanto em Kant, tem um papel central:

if my judgment is contaminated with my interests, it hardly could claim an acquiescence of those whose interests differ. One of the reasons Plato thought philosophers should be kings was that they, concerned only and ultimately with pure forms, could not coherently *have* any interests in the world of appearances, hence not be motivated by what normally move men and women—money, power, sex, love—and so could achieve disinterested decisions. Plato cleverly situates works of art outside the range of interests as well, since who could feel exultant at possessing what

então, compreender que a tese de que seria impossível conceituar arte deriva, em parte, de um modo de entender a arte que se pergunta pelas características essenciais, tendo sido ligadas à tese da inutilidade-inerente da arte.

merely appeared to be gold? Since to be human is very largely to have interests, art stands outside the human order pretty much as reality stands outside the primary apparent order in Plato's system—so though they approach the issue from opposite directions, the implication in both is that art is a kind of ontological vacation place from our defining concerns as human, and with respect to which accordingly "makes nothing happen". This is reinforced in Kant when he speaks of art in terms of "purposiveness without any specific purpose." The work of art looks as though it ought to be useful for something, but in philosophical truth it is not, and its logical purposelessness connects with the disinterestedness of its audience, since any use it might be put to would be a misuse, or a perversion. So art is systematically neutered, removed from the domain of use on one side (a good thing if artists lack practical intelligence they merely can give the appearance of having) and, on the other side, from the world of needs and interests. Its worth consists in its worthlessness (DANTO, 1986, p. 9-10).

Trata-se, desta forma, de um procedimento filosófico que – através do desinteresse e da falta de propósito – prende a arte em um ponto ontológico nulo, garantindo, assim, que qualquer ação da arte no mundo será capaz apenas de afetar o estado efêmero da cópia em primeiro grau. Platão (2012) elabora uma forma de colocar a arte em um parêntesis ontológico, em que ela tem contato com o mundo, mas nada pode nele¹⁵⁷. Ele empurra a arte para longe de toda possibilidade de ação que poderia existir. A filosofia platônica implica o isolamento da arte de qualquer interferência na esfera prática e política (e a marca como não

¹⁵⁷ Nickolas Pappas (2013) nota que as colocações de Platão n'*A República* (2012) acerca da arte derivam, em grande parte, de sua compreensão da tragédia como apresentação de personagens, enquanto que as de Aristóteles, na *Poética* (1987), partem da compreensão de que a tragédia apresenta ação no enredo. Ou seja, o modelo platônico de compreensão se torna estético diante da formulação de Aristóteles. Pappas (2012) nota, porém, que, nas *Leis*, Platão altera seu modo de compreender a tragédia e começa e entendê-la como apresentação de vários personagens em conflito dramático.

sendo propriamente concernente ao humano, o que mais tarde, junto com o neoplatonismo, irá casar bem com diversas correntes místicas). Platão consegue anular a interferência da arte em seu plano político, de modo que fica claro que representar a arte como algo que, por natureza, não pode fazer nada acontecer, não está em oposição à ideia de que a arte é perigosa, mas é sim um modo de responder ao perigo da arte tratando-a metafisicamente como se não houvesse nada que temer. Assim, é nítido que a ideia de impotência da arte é uma espécie de reação à ideia de que ela é perigosa, uma forma de neutralizar aquilo que é potencialmente ameaçador ou que causa problemas para seu sistema (DANTO, 1986).

Deve-se notar que o isolamento ou anulamento ontológico é ambivalente. Em Platão (2012), ele faz parte de uma tese de que a arte é ruim; em Kant (1987), Schiller (1995) e na ideia de belas-artes, ela garante um valor intrínseco à arte. Mas, em ambos os casos, estão em questão valores absolutos referentes a objetos que nada podem fazer no mundo. Ou seja, tanto na visão positiva, quanto na negativa, o objeto artístico está anulado. Bastante distinto da noção de valor e juízo regido por elementos de ocasião, como na produção seiscentista, o valor que o objeto possui na visão platônica e na estética não é propriamente dele, como fato artístico localizado num contexto, mas sim um valor absoluto de todos os objetos daquele tipo específico (o valor ou desvalor seria então intrínseco à aquela substância).

Esse tipo de universalização e valor absoluto inferido pelo desinteresse da recepção estética é o que será a base, por exemplo, para os museus de belas-artes. Como bem ilustra Gadamer (2006), estes seriam uma institucionalização de uma concepção estética de arte, englobando em um mesmo recinto todo tipo de obra, longe de seus meios de produção e recepção em uma espécie de atemporalização inerente à universalização estética, já que a universalização da consciência estética também implica a simultaneidade de tudo o que é percebido esteticamente¹⁵⁸.

É evidente que um objeto que não pode ser visto com interesse ou propósito algum também não pode nada no mundo. Há um sentido claro de que dizer belas-artes, em oposição às artes mecânicas ou manuais, é dizer das artes que elas apenas servem para serem belas, ou

¹⁵⁸ A universalização do gosto estético não deve ser confundida com aceitação da diversidade de gostos. São duas coisas que parecem próximas, mas que têm pressuposições e implicações distintas. Um anula as diferenças (as universaliza) e o outro as preserva enquanto tais.

apenas servem para serem consumidas, postas à parte da sociedade com algum vago valor intrínseco. Como aponta Danto (1986), qualquer tentativa de aplicar uma finalidade à arte dentro de uma perspectiva estética é um ato de perverter a arte¹⁵⁹. A questão é compreender as pressuposições e as consequências artísticas e políticas do isolamento e abstração estética:

Indeed, it has at times struck me that the conventional division between the fine and the practical arts—between *les beaux arts* and *les arts pratiques*—serves, in the name of a kind of exaltation, to segregate *les beaux arts* from life in a manner curiously parallel to the way in which calling woman the *fair sex* is an institutional way of putting woman at an aesthetic distance—on a kind of moral pedestal which extrudes her from a world it is hoped she has no longer any business in. The power to classify is the power to dominate, and these parallel aestheticizations must be regarded as essentially political responses to what were sensed as dark dangers in both (see Germaine Greer) (DANTO, 1986, p. 12).

E, ainda:

Aesthetics is an eighteenth-century invention, but it is exactly as political, and for the same causes, as Plato's was of setting artists at a distance for which aesthetic distance is a refined metaphor. It

¹⁵⁹ A partir de uma visão estética, surgem as interpretações da arte seiscentista como uma produção de uma psique doente, de uma patologia ou de um espírito oprimido por elementos sociais e institucionais, como no caso das leituras de Affonso Ávila (1980) e Irlemar Chiampi (2010) que veem, romanticamente, essas supostas "perversões" como fator valorativo de uma arte "verdadeira", anacronicamente "autônoma", antes de seu tempo. Não é de se estranhar que a base das leituras da produção seiscentista, considerando-a "barroca", parte, justamente, de uma formulação neokantiana de Heinrich Wölfflin, em seus livros *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo Barroco e a sua origem na Itália* (1989a) e *Conceitos fundamentais da história da arte* (1989b). Ou seja, os problemas abordados na primeira parte da tese, sobre as leituras inadequadas do seiscentos por uma via que anula suas características específicas de produção, têm sua origem na filosofia estética (sobretudo, em sua raiz kantiana).

was a bold and finally successful strategy, leaving serious artists to suppose it their task to make beauty. So the metaphysical pedestal upon which art gets put—consider the museum as labyrinth—is a political translocation as savage as that which turned women into ladies, placing them in parlors doing things that seemed like purposive labor without specific purpose viz., embroidery, watercolor, knitting: essentially frivolous beings, there for an oppressor's pleasure disguised as disinterested (DANTO, 1986, p. 12-13).

Se Platão criticava e anulava ontologicamente, o sistema estético exalta e anula ontologicamente. Desta forma, o fato de a concepção estética considerar a arte como fora do mundo, como recepção desinteressada e, nesse sentido, apolítica e descontextualizada, não pode ser compreendida ela mesma como um fato apolítico e descontextualizado. A anulação via a estetização é, ao contrário do que possa parecer, uma proposição institucional política com implicações sociais, culturais e institucionais para o mundo.

Isso fica mais evidente quando lembramos, de acordo com Roger Chartier (1998), que o domínio estético surge no século XVIII justamente quando a arte, especialmente a literatura, deixa de ser uma atividade conjunta performática – nas justas, elocução pública, atos em festividades, encontros das academias –, financiada por um patronato, para se tornar consumo livresco, motivo pelo qual os autores têm que efetivamente buscar ganho com a venda de livros individuais. A estética surge, como afirma Hansen (2002), ao mesmo tempo em que se começam a plasmar as distinções entre o público e o privado, entre o lugar do autor e o lugar do público. Ou seja, ela surge num momento em que o gosto do consumidor é absoluto porque este passa a ser a fonte de renda daqueles que produzem arte.

Conforme essa natureza implicitamente política dos dois modelos de inação – o platônico e o estético –, vale voltarmos a Danto (1986), quando ele sustenta que o poder de classificar é o poder de dominar. A partir daí, a segregação ontológica da arte implica diretamente que ela nada pode dar a conhecer, pois ela é, platonicamente, conhecimento imperfeito ou deturpado. Se a obra for conhecimento, ela não poderá ser arte. Desta forma, a arte é colocada como estando no lado oposto à razão filosófica (esta sim poderia dar acesso ao conhecimento). Isso é perceptível pela estrutura dos diálogos platônicos em que a razão filosófica é representada domando a realidade

– inclusive a arte – e absorvendo-a em conceitos, ou seja, pela razão, por sua superioridade ontológica, podendo absorver completamente o artístico e tudo o que ele pode oferecer. Inclusive, pode-se notar que Platão lança mão de um modo artístico de estruturar a forma de diálogos, uma espécie de tentativa de usar a arte contra a arte. Essa mesma relação – arte incapaz de conhecimento, que é submetida/absorvida à razão – é retomada em diversas filosofias estéticas, sobretudo na tese de que a arte é sem conceitos, de que ela não envolve conhecimento, de que não há conhecimento possível na arte ou, hegelianamente, de que a arte, como conhecimento imperfeito, será suplantada pela razão filosófica do Espírito (*Geist*), sendo a arte uma espécie de filosofia imperfeita. Elemento este que se articula com o desinteresse/distanciamento necessário e com a planificação ontológica das obras de arte, pois se não há nada particular na arte, ela nada pode me dizer. Todavia, existe uma pressuposição problemática nessas duas teses – a de que a arte não pode ter conhecimento ou de que ela é conhecimento imperfeito –, que não se mostra completamente evidente e que, mesmo assim, é muitas vezes reproduzida: a de que o único tipo de conhecimento seria o conhecimento racional filosófico. Não portando esse tipo específico, significa que a arte ou não tem conhecimento ou não pode ter¹⁶⁰.

O problema está em limitar o conhecimento possível da arte ao conhecimento racional e presumir que, se ela não possuir ou puder possuir este tipo de conhecimento, então não haverá conhecimento possível para arte. Obviamente, essa tese parte de uma noção bastante limitada (e autovisada), que não pode dar a conhecer a complexidade artística e, mais problemático ainda, que incide diretamente na noção de que a arte envolve um procedimento técnico – bastante evidente na produção seiscentista, na literatura experimental, arte conceitual e arte digital abordados nesta tese –, já que este inclui tanto um fazer, uma ação e funcionamento, quanto um conhecimento desse fazer (que podemos chamar de tecnologia). Podemos então ver que a inação estética, fundada sobre o desinteresse, apresenta uma insuficiência teórica para lidar com os pontos de principal importância dos exemplares aqui analisados.

Apesar da filosofia estética colocar, aparentemente, a arte como autônoma e livre (desinteressada), tal autonomia ocorre por meio uma

¹⁶⁰ É importante notar que a filosofia estética nivela o tipo de "conhecimento" possível, limitando-o ao conhecimento racional e retirando-o da sua relação pragmática com a ação, algo que existia na retórica.

anulação ontológica completa da obra de arte no mundo. Em outras palavras, não é uma autonomia no sentido de algo que governa a si e que pode fazer algo com isso, mas uma autonomia alienada estéril. No fundo, há um olhar da filosofia sobre a arte – no sentido de um olhar que domina –, que a identifica como não-filosofia, logo, impotente. A pretensa autonomia da arte se mostra quase como uma marca da insignificância da arte e do artístico perante o mundo. A pergunta é como manter certa autonomia sem cair na indiferença desinteressada. Minha posição é de que uma verdadeira autonomia deve se fundar como ação pragmática contextual no mundo para que se possa construir algo. Devemos saber em quê e como, segundo o que podemos apreender da base retórica, construir para afetar, para alterar e não se anular como autônomo-estético.

5.2.1 Incompreensão estética de conceitos e ações prescritivas e funcionamento

De certa forma, é a essa pergunta que as correntes artísticas dos anos 60 começaram a responder quando deixam explícita uma autocompreensão que recusa identificar ser-arte e ser-estético, tanto em seus escritos, quanto em suas obras. Marcel Duchamp, por exemplo, como já vimos, diz que tudo o que temos que temer é o deleite estético "The danger to be avoided lies in esthetic delectation"(1969, p. 466). Joseph Kosuth, em 1969 (1999), afirma que objetos são irrelevantes para a condição de arte e que a arte deve se distanciar da estética (como mera decoração). Finalmente, Sol LeWitt, em 1967 (1999), declara que o artista deve evitar elementos emocionais e que os perceptivos devem apenas existir em função da ideia/conceito da obra¹⁶¹. É a mudança para a arte conceitual, uma arte que não se concentra sobre o objeto perceptivo ou afecção, mas sobre a ideia ou conceito para fazer algo¹⁶².

¹⁶¹ Ora, é fundamental ter claro que negar a estética é negar a afecção como base do ser-arte, ou seja, negar estética é negar todo um espectro valorativo afetivo, tanto positivo quanto negativo (como por exemplo, valores tais quais beleza e feiura), baseado em percepção sensível.

¹⁶² Danto (1986) chega a sugerir que é possível compreender os *ready-mades* de Duchamp como comentário engenhoso satírico da ideia de finalidade sem fim da filosofia estética de Kant (1987), pois os *ready-mades* são artefatos técnicos funcionais retirados de sua utilidade, feitos para marcar uma tensão entre funcionalidade e falta de fim (uma obra que demonstre isso já foge à proposta kantiana). Thierry de Duve, em *Kant after Duchamp* (1996), se propõe a

É o que podemos ver como a já citada *One and Three Chairs* (de 1965) de Joseph Kosuth. Este não criou um objeto sensível *per se*, mas sim um conjunto de instruções. A especificidade física sensível da obra é abertamente intercambiável em cada montagem. Não há um elemento sensível que deve ser sempre recebido pelo espectador, mas sim uma ideia, um conceito de obra. Utilizar a estética, que, metodologicamente, focaliza a afecção sensível, para compreender a obra de Kosuth é uma inadequação, pois ignora a fundamento da obra – o conceito – e dá primado a um elemento que é secundário – a apreensão sensível. A obra está na proposição e na apreensão de um conceito, e não na apreciação sensível do resultado da aplicação deste conceito. Sem dúvida, há um estrato sensível; no entanto, ele é alterável e não fornece a base para compreender a obra, não fornece a base para marcar a identidade da obra (já que sempre muda), nem a identifica como arte.

Outro exemplo de resultados interessantes é a última obra de Marcel Duchamp, exposta depois de sua morte, em 1969, intitulada *Étant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage*, que consiste em uma porta por cujos orifício o usuário deve olhar para ver uma imagem de uma mulher desnuda, sem que se possa ver sua cabeça, deitada sobre uma paisagem ligeiramente bucólica e sombria, segurando uma lâmpada com sua mão esquerda, com uma cachoeira escorrendo a distância, ao fundo.

entender a obra de Duchamp brincando de trocar "isso é belo" por "isso é arte" na *Crítica do Juízo* – fazendo a diferenciação entre artístico e estético –, argumentando que Duchamp teria feito do modo de operar da arte modernista o conteúdo de sua obra, a partir do que a compreensão do que é arte teria mudado.



Imagem 34: *Étant donnés* vista pelo orifício da porta.

Com exceção das possíveis referências de gênero e místicas (a simbologia do Eremita no tarô, tão abordada pelo surrealismo, a inversão de mão e de gênero da figura, entre outros), o que interessa para a presente tese é que a obra de Duchamp não se limita à proposta para ver uma imagem. Além da proposta de ver sem ter acesso preciso, como forma de despertar a curiosidade – interesse? – do espectador pelo orifício, após a visada da cena, a obra leva o público a caminhar por outra sala, à parte, situada atrás da obra, levando-o a tomar conhecimento do complexo artefato que constrói aquela recém-vista imagem.



Imagem 35: as entranhas engenhosas de *Étant donnés*.

Mais ainda, a obra contém um manual de instruções para montagem no qual se descobre que há uma diversidade de elementos alteráveis e ajustáveis da obra (alterar o ângulo de luz, motor da cachoeira, etc.). Ou seja, trata-se de um artefato engenhoso em que conhecer apenas a visão sensível não esgota a obra. Esta é um aparato que funciona, que quer ser compreendido como engenho, próximo do modo de operar seiscentista.

O mesmo vale para quando se passa da arte como conceito para arte como uma ação ou proposição de uma ação performática, como, por exemplo, as obras "partituras" como as do Fluxus, o "Tudo pode ser dito num poema" como uma obra instrução e, sobretudo, o *Sintext* como uma obra digital que requer do usuário a elaboração de obras textuais, através de uma linguagem de programação e de instruções. O *Sintext* é um modo regrado de agir para fazer, é um regrar – no sentido de arquitetar regras – para que a máquina efetue poemas. O elemento principal, tanto do "Tudo pode ser dito num poema" quanto do *Sintext*, é um artefato que funciona como uma prescrição de procedimento – um regramento para ação – a ser executado por quem apreende a obra, levando-se em

conta que apreender significa agir por um procedimento – um funcionamento ou engenho – indicado pela obra e não meramente uma recepção sensível. O mesmo conjunto de instruções pode ser apresentado alterando a configuração física específica da obra. No "Tudo pode ser dito num poema" poderia se alterar a fonte, os espaçamentos entre o texto e, até mesmo, juntar todo o texto, retirando as quebras de linha, sem modificar o conjunto de instruções, ou seja, o modo pelo qual a obra funciona. O mesmo vale para o *Sintext*, que em diferentes interfaces – operando em *DOS* em um *desktop* (sua efetiva primeira versão), operando no Windows em uma versão construída em Java ou até operando em um celular – não deixaria de ser o *Sintext*. Mas esta "permanência" ou "identidade" não se deve a algum elemento extramundano ou transcendental – existindo "O Sintext" como coisa única permanente e inalterável –, e sim ao fato de que o *Sintext* é um conjunto de regras, um modo de operar para ação. Desde que eu tenha as mesmas regras, ainda poderei identificá-lo como *Sintext*, normalmente, somente é preciso fazer a devida referência sobre qual versão se está utilizando (versão 2.0, Sintext-W, etc.), como qualquer programa de computador.

Eis a questão. Se o aspecto central que usamos para atribuir uma identidade à obra *Sintext* é um modo de funcionar, instrução para ação, um mecanismo, então, não posso apontar seu ser-arte com base meramente na sua apresentação/afecção sensível, pois "funcionar" compreende justamente uma relação de artefato e ato de quem usa, compreende interesse e contexto. Sendo assim, é necessário olhar o funcionamento e compreender que ele é principal, mas não como uma coisa "em-si", mas como um fato que, para ser compreendido, precisa que levemos em consideração interesses, contexto, o artefato, etc., enfim, todos os elementos que a estética, como vimos, nega ou ignora. Isso porque, quando digo "funcionamento" estou a inferir e implicar tanto o caráter de construto ou artefato, quanto o modo de usar programado ou construído, além da efetivação do procedimento de ação que a obra instaura, ou seja, o engenho ou artifício.

Se essas obras são instruções de uso, é a ação, segundo a concepção seiscentista de Viera acerca de seus sermões, que pode ser compreendida como obra plena, i.e., próximo ao que afirma Lygia Clark quando diz que: "A obra é o seu ato"(CLARK, 1964, p. 2) e não somente o sensível, como quer a estética. Isso é claro em obras como "Tudo pode ser dito num poema" e o *Sintext*, que não chamam atenção para seu estrato sensível, mas também deve ser para as obras digitais que lançam mão de um complexo e de um trabalho bem acabado visual,

textual e sonoro, como é o caso de *Oratório*, *Amor de Clarice*, *Palavrador* e *Liberdade*. Estas obras são todas sensivelmente apreensíveis – envolvem um pluralidade de meios sensoriais –, porém, não se limitam a isso. Ficar apenas olhando para o *Palavrador* sem o utilizar – sem jogar – e dizendo que este parece um quadro expressionista e dá prazer pode ser um grande elogio para quem elaborou o *design* do ambiente, mas não efetiva a obra. O motivo é que todas essas obras, não importa o quão sensivelmente elaboradas possam ser, se fundam sobre a ação ou interação do usuário para serem efetivadas. Sua proximidade com o funcionamento de jogo, implica uma recepção que envolva jogá-las, seguir seu modo de ser, seguir suas regras. Olhá-las apenas como recepção sensível e não interagir com elas (ou deixar que outro interaja por nós) e acreditar que se experienciou a obra é um erro. Seria um ato de incompreensão diante de um conjunto de obras de arte contemporâneas que pedem ação, evidenciando uma pré-compreensão do padrão estético de recepção (o engano de que obras de arte só serviriam para serem desinteressadamente recebidas ou degustadas). Essa inadequação ou engano da recepção, tão absurda, é como somente ver fotos de uma peça teatral e supor que, com elas, se teve a experiência da peça. Em outras palavras, pode se derivar prazer disso, mas a obra não funciona assim, a experiência proveniente não é a experiência da obra de arte, visto que esta foi projetada para funcionar, para que haja ação.

E é esse elemento, o engenho ou o funcionamento, que a estética é incapaz de apreender por causa de sua base metodológica, seu subjetivismo, seu desinteresse e sua indiferença ontológica radical. Olhar uma obra apenas esteticamente, como pede Kant (1987), Schiller (1995), Greenberg (2000) e tantos outros, é ignorar seu funcionar técnico, pois o ato de ler/compreender o mecanismo é algo que não faz sentido dentro de uma concepção estética. E a mera recepção sensível das obras citadas não as efetiva, é necessário ação (o que já invalida pautá-las por uma afecção sensível). Isto é comum a todos os exemplares analisados nesta tese. Temos que compreender o engenho deles, ler seu funcionamento e utilizá-los para apreendê-los como obras de artes¹⁶³. Qualquer sensibilidade será um elemento entranhado na ação.

¹⁶³ O que novamente não invalida uma análise dos elementos sensíveis da obra, que leve em consideração tais elementos, como parte da análise. Entretanto, somente a recepção de elementos sensíveis não é suficiente para identificar a obra como uma obra de arte, nem para compreender o que é a obra.

5.2.2 Incompreensão estética da artefactualidade (como ação e tecnologia andam juntos)

Devemos entender que a arte que necessita de ação é uma arte como prescrição de ação ou proposição para ação. E essa prescrição é um regramento que pode ser reiterado e utilizado em diferentes localidades, implicando contextualmente diferentes significados e apreensões, ou seja, trata-se de um modo de operar que tem as mesmas características de uma técnica com relação à reiterabilidade e à aprendizagem. A obra de arte pode assim ser entendida como mais próxima de um artefato técnico; seu conhecimento de produção e recepção, como uma tecnologia, ou seja, como um conhecimento técnico (pensando na retórica e nos sistemas computacionais abordados até o momento). Especialmente, se compreendemos que toda técnica e artefato têm uma genealogia, que seu modo de operar deve ser compreendido dentro do contexto de sua existência e jamais como universal¹⁶⁴.

Se pensarmos desta forma, é nítido que não pode haver técnica onde há um distanciamento, desinteresse ou ausência de conhecimento, pois a técnica é também um modo de reger nosso agir, de se alterar materialmente, de co-agir no sentido da técnica como um modo de se configurar, de alterar nosso modo de estar-no-mundo. E disso, com base na retórica, podemos compreender como a técnica reversivelmente desfaz o elo sujeito-objeto por um sistema relacional. Aristóteles (2007) define retórica como: "an ability, in each [particular] case, to see the available means of persuasion"(ARISTOTLE, 2007, p. 37, 1355b)¹⁶⁵. Ou ainda, afirma que:

¹⁶⁴ A busca por uma compreensão geneológica do modo de operar dos objetos técnicos é a base para o trabalho de Gilbert Simondon em *Du mode d'existence des objets techniques* (1989).

¹⁶⁵ George Kennedy clarifica a definição de Aristóteles perante o léxico grego: "'In each case' (peri hekaston) refers to the fact that rhetoric deals with specific circumstances (e.g., particular political or judicial decisions). 'To see' translates theoresai, 'to be an observer of and to grasp the meaning or utility of.' English theory comes from the related noun theoria. 'The available means of persuasion' renders to endekhomenon pithanon, 'what is inherently and potentially persuasive' in the facts, circumstances, character of the speaker, attitude of the audience, etc. Endekhomenon often means 'possible'"(KENNEDY In: ARISTOTLE, 2007, p. 37).

its function [ergon] is not to persuade but to see the available means of persuasion in each case, as is true also in all the other arts; [...] In addition, [it is clear] that it is a function of one and the same art to see both the persuasive and the apparently persuasive, just as [it is the function] in dialectic [to recognize] both a syllogism and an apparent syllogism (ARISTOTLE, 2007, p. 36, 1355b).

Portanto, a retórica é uma técnica – e uma potencia – para perceber e compreender os modos possíveis de persuasão, i.e. como estes ocorrem, funcionam e operam. A partir do momento que se compreende o modo disponíveis de persuasão, torna-se plenamente possível utilizar este conhecimento técnico para apreender e fazer.

Portanto, a técnica não deve ser compreendida como um elemento presente somente na composição. É um elemento que, como vimos na retórica e na computação digital, reaparece na apreensão e é uma ferramenta para tal. É apenas uma pré-compreensão estética – pautada no gosto desinteressado/distanciado – que nos leva a rechaçar a técnica em todos os seus momentos e jamais pensá-la na apreensão. Ou seja, por partimos de uma pré-compreensão estética, tendemos a recusar como arte obras como os cartões-partituras mencionadas, o "Tudo pode ser dito num poema", o *Sintext*, o *Palavrador*¹⁶⁶, o *Labirinto Cúbico*, e tantas outras, que nos colocam no ato técnico de operar, obras que são para ação, que são um artifício.

Gilbert Simondon, em sua obra *Du mode d'existence des objets techniques* (1989) localiza dois discursos comuns e contraditórios acerca dos objetos técnicos:

La culture comporte ainsi deux attitudes contradictoires envers les objets techniques: d'une part, elle les traite comme de purs assemblages de matière, dépourvus de vraie signification, et présentant seulement une utilité. D'autre part, elle suppose que ces objets sont aussi des robots et qu'ils sont animés d'intentions hostiles envers l'homme, ou représentent pour lui un permanent danger d'agression, d'insurrection. Jugeant bon de

¹⁶⁶ Uma pergunta que aparecia, frequentemente, com relação ao *Palavrador* era "mas isso é um jogo?", no sentido de talvez não ser uma obra de arte porque é um jogo (um item que requer que se faça algo com restrições).

conserver le premier caractère, ell veut empêcher la manifestation du second et parle de mettre les machines au service de l'homme, croyant trouver dans la reduction en esclavage un moyen sûr d'empêcher tout rébellion (SIMONDON, 1989, p. 10-11).

Resumidamente, o discurso humanístico coloca que os objetos técnicos respectivamente: 1) são de uma simplicidade monística (a ideia de máquinas "burras") e, ao mesmo tempo, 2) são de uma complexidade e autonomia extrema que pode destruir o humano. Ora, esse discurso apresenta grande similaridade ao discurso estético da arte, identificado por Arthur Danto (1986), de que a obra de arte 1) não altera o mundo e 2) que ela é socialmente perigosa, portanto deve ser controlada ou eliminada. O fato notável é a similaridade entre os dois discursos, em: 1) não funciona e não faz nada, 2) é perigosa e pode destruir o "humano", ou certa concepção de humano (como na *polis*), logo deve ser controlada.

O que se pode derivar da proximidade do discurso estético e do discurso humanístico, é que a arte e a técnica estão coladas uma à outra, e uma tentativa de minar uma destas, necessita ser acompanhada de uma tentativa de minar a outra. Fato que se torna mais claro quando notamos que é justamente durante o século XVIII que ambos os discursos ganham força (um com o distanciamento burguês das belas-artes e o outro como uma recusa da crescente industrialização). Inversamente, fica visível que a reabilitação da ação na arte deve acompanhar a reabilitação da técnica na arte. Ambas, ação e técnica, andam juntas no artístico.

O embate da estética com qualquer tipo de artificialidade na arte se torna mais claro quando compreendemos o conceito de gênio. Em Kant (1987), as belas-artes estão submetidas à natureza, esta é patentemente marcada como superior à arte, em grande parte porque marcam os elementos importantes para o juízo estético: desinteresse, finalidade sem fim, ausência de conceitos, etc. Para Gadamer, no sistema kantiano "the concept of nature is the uncontested criterion"(GADAMER, 2006, p. 48). Nesse sentido, segundo Kant, as belas-artes devem tentar se parecer com a natureza, livre de qualquer restrição regrada ou finalidade determinada: "the purposiveness in its form must seem as free from all constraint of chosen rules as if it were a product of mere nature"(KANT, 1987, p. 173, §45, aka 306).

Mais do que isso, a natureza é a base efetiva das belas-artes como criação do gênio, sendo este um talento natural: "*Genius is the innate mental predisposition*", para produzir algo para o qual nenhuma regra pode ser dada (algo que não pode ser feito conhecendo regras e não pode ser ensinado), ou seja, "*through which nature gives the rule to art*" (KANT, 1987, p. 174, §46, aka 307)¹⁶⁷. A arte é subsidiária à natureza. Ao mesmo tempo, a produção de belas-artes pelo gênio são modelos de originalidade exemplares, base para que outros "artistas menores" possam derivar alguma regra para julgar e produzir obras (sempre menores). Logo, é a natureza que dota o gênio das regras para criar, sem que ele possa descrevê-las nem compreendê-las. Para o gênio, não há como seguir um plano ou decidir criar conforme à vontade, nem pode indicar a outrem como criar, pois criar belas-artes é fruto de inspiração. A originalidade do gênio é, então, fruto da natureza:

Hence fine art cannot itself devise the rule by which it is to bring about its product. Since, however, a product can never be called art unless it is preceded by a rule, it must be nature in the subject (and through the attunement of his powers) that gives the rule to art; in other words, fine art is possible only as the product of genius (KANT, 1987, p. 175, §46, aka 307).

Há uma formulação teórica ardilosa aqui em que se nota os princípios da recepção estética – desinteressada, sem fim, sem conceitos – serem movidos para o ato de produção¹⁶⁸. Isso é evidente quando Kant

¹⁶⁷ O gosto tem um papel de dar bases para o gênio para que esse não caia no sem-sentido, mantendo-o "civilizado" (KANT, 1987).

¹⁶⁸ Gadamer (2006) afirma que o conceito de gênio, apesar de ser um conceito de criador e ter sido, em algumas situações, incorporado ao discurso de artistas (especialmente porque ele garante certa notoriedade com a ideia do criador fora do mundo), é formulado sob o ponto de vista de um observador leigo. Toda sua ausência de especificação, conhecimento, propósito e técnica ao criar são marcas de uma observação distante que não compreende a produção artística em sua especificidade mundana contingente. O conceito de gênio é ainda parte de uma mentalidade burguesa da arte, em que a obra de arte surge como um passo de mistério, inspiração e profundo significado, para deleite e gosto do consumidor. É somente para esse observador/consumidor que a obra é impossível de ser feita ou compreendida, é somente para o observador que ela pode ser verdadeiramente "além do mundo" e quem a cria, um ser inspirado, retirado do mundo, i.e., o gênio.

(1987) diz que a apreciação das belas-artes requer um gênio-fruidor. Se toda arte envolve regras, o gênio – esse "nature's favorite" (KANT, 1987, p. 187, §49, aka 318) – é uma forma teórica de mover as regras para a natureza como base para o ato produtivo, de forma que elas não aparecem como regras, que elas não sejam acessíveis como tais. E, desta forma, toda arte verdadeira é, indiretamente – ou até poderia se dizer diretamente –, fruto da natureza. O humano cria arte verdadeira quando o ato de criação é regido inatamente pela natureza (como inimitável, não-copiável, não-compreensível por meios racionais/conceituais). O gênio é o criador sem técnica, inspirado e único. Em Schiller (1995), ele é o criador livre, impossível de ser compreendido e julgado pelos padrões morais da sociedade. Ele é um criador distanciado e desinteressado que cria fora do mundo das regras, fora do mundo da técnica. E, nesse sentido, o ato de criação é aquele em que nenhuma regra pode ser dada ou descoberta (pois está fora de qualquer sistema de reiteração metodológica)¹⁶⁹. Desta forma, Kant garante os fundamentos para o juízo de gosto tornando-os pré-requisitos para a produção de belas-artes; eles já estão garantidos na criação. Mais do que isso, como Gadamer (2006) percebe, por amarrar a produção e recepção, por meio do gênio, ao desinteresse, Kant aniquila completamente o objeto artístico e anula a possibilidade de uma filosofia da arte¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Gadamer (2006) nota que o conceito de gênio apresenta certo contrapeso ao de gosto, já que gosto indica uma mesmice ou padrão absoluto e o gênio implica uma originalidade. Ou seja, assim que olhamos, nem que seja brevemente, a obra de arte (no caso, com a originalidade do gênio), o conceito de gosto universal de Kant começa a se tornar problemático. Dos dois conceitos, o de gênio é que foi apropriado pelo idealismo alemão do século XIX e transformado em um conceito de valor universal.

¹⁷⁰ O problema da relação sujeito-objeto e do extremo subjetivismo da estética se torna mais claro quando notamos uma dicotomia com relação à identificação de algo como arte, em que o subjetivismo garante uma certeza do ser-arte, pois este repousa ou exclusivamente no subjetivismo do autor que cria – no gênio –, ou exclusivamente no subjetivismo do fruidor receptivo. Ambos são considerados como universais absolutos na forma de que todos "devem" ter (o detalhe já mencionado é que o subjetivismo de quem cria é também fundado sobre a fruição receptiva). Mas, em ambos os casos, ainda bastante vigentes hoje, está se resvalando em um subjetivismo absoluto, fruto da estética. Como Heidegger (1991) bem notou, é somente saindo desta relação sujeito-objeto que se torna possível perceber que existem outras vias que não limitadas ao absoluto do autor ou receptor. É uma destas, fundada sobre uma linha intencional-pragmática relacional que pretendo seguir aqui.

Se essa base da natureza não é diretamente aparente nas formulações estéticas contemporâneas, ela ainda é metodologicamente subentendida quando nos deparamos com a ideia de gênio, da ausência de regras, de criação "pura" não-mediada, ou com outras formas de um preconceito naturalista da arte que chocam diretamente com a noção de arte como artifício seiscentista e da arte tecnológica digital. Essa recusa se torna aparente, por exemplo, em Greenberg (2000), quando ele nega que "skillfull making" possa ser a base da arte¹⁷¹. Um modelo que se concentre no natural como fundamento tem dificuldades para compreender a arte quando esta se quer, ou marca seu lugar, como artificial. É até mesmo estranho que o artifício seja tantas vezes rechaçado na arte. No entanto, isso se deve ao fato de que o gosto público foi treinado para apreciar aquilo que parece natural, um modelo que, nascido nas belas-artes, focaliza a afecção leiga, e não um conhecimento do modo de operar das coisas. **O preconceito contra a técnica na arte – ou contra a arte como artifício –, se não surge na estética, sendo que já havia antes a distinção entre artes liberais e artes de ofício ou mecânicas, tem na estética sua fundamentação moderna que ainda nos toca hoje.** A técnica incide diretamente nos pontos principais de sua fundação estética – subjetivismo, desinteresse, finalidade sem fim, ausência de conhecimento. Uma teoria, como a platônica e a estética, que colocam a arte como algo sem conhecimento, fora da possibilidade de ação e como inspiração não podem, portanto, fazer outra coisa senão negar um modelo que coloca a arte como ato, conhecimento, reiterável, ensinável e, principalmente, como artifício.

A partir da dupla fundação gênio-criador e gênio-fruidor, que pauta a visão da arte como subjetiva, desinteressada, distante, universal, sem regras, sem conhecimento, finalidade sem fim, natural, é perfeitamente cabível à estética a noção de uma simplicidade do artístico em oposição à noção artefactual técnica que subentende um **artefato complexo produzido pelo humano**, que não só compreende um construto tecnicamente complexo que não pode ser nivelado à afecção sensória, mas que também subentende ações dentro de um contexto, que implica uma complexidade histórico-cultural que a universalidade subjetivista da estética não aceita em seu sistema. Ou seja, há uma oposição entre o alinhamento da arte com a natureza como uma externalidade sem regras – sendo que essa alimentação da natureza se

¹⁷¹ A filosofia da arte de Deleuze e Guattari é uma exceção; a arte é "anorgânica"(2010, p. 239), ou seja, não-natural.

torna a base para entender a arte como "fora do mundo" – e o artificial como o construto regrado, contingente e mundano do humano.

Sendo assim, são compreensíveis as acusações de que a produção seiscentista seria "doente" ou de que a arte digital seria excessivamente técnica ou só exibição técnica porque são produções que não só deixam explícito seu caráter artefactual técnico – que são construtos engenhosos no sentido mesmo de que envolvem uma engenharia – mas que necessitam que o espectador também tenha parte nesse ato de engenho para uma ação performática. Ou seja, **é necessário a evidência da técnica como pré-requisito para haja uma ação performática, no sentido de que as prescrições para ação da obra são uma técnica. E essa evidência do artificial – do artefactual e do artifício – se dá tanto na produção seiscentista quanto na digital.** Nos exemplares abordados nesta tese não há o pretense teor natural requerido pela estética, mas sim uma evidenciação do artificial. É isto que uma teoria estética recusa e é incapaz de entender.

A compreensão da obra como um construto – como um objeto, ação ou evento técnico – significa que ele é técnico, tanto na produção quanto na apreensão, que ele é um artifício e sua tecnicidade é justamente o que permite a ação, que permite que reiteremos a ação (até se seus resultados sempre serão distintos). Eis o que permite sairmos de uma limitação estética – dizer que a teoria estética da arte é metodologicamente problemática para dar conta da produção letrada seiscentista e da arte digital – e aceitarmos as obras aqui apresentadas como arte fundadas sobre ação e artifício. Resta agora elaborar uma teoria que dê conta deste modo de operar.

Podemos dizer que se aceitarmos a arte como artifício e ação não há como aceitar a estética com sua pretensão naturalista e inação, pois são modelos teóricos incompatíveis. O artefato técnico subentende um objeto complexo que força um olhar sobre o modo de operar/ser da obra de arte como também marca a distinção entre artifício e natureza. Em seu funcionamento engenhoso ou maquinico, ele força e evidencia a ação contra inação estética, dentro de uma relacionalidade contextual que a estética nega¹⁷². Assim, se a produção letrada seiscentista e a arte digital contemporânea demandam do usuário uma ação técnico-procedural, para agir na obra, o sistema estético – fundado sobre as belas-artes – que compreendia um espectador leigo contemplativo,

¹⁷² Devemos lembrar que, por exemplo, para a retórica, a afecção é contextual, absolutamente interessada e conduz para uma ação, enquanto que, para a estética, a afecção é uma afecção por si que leva à inação hedonista.

desinteressado e distanciado, não consegue dar conta e deve ser recusado.

A artefactualidade e a ação, como eixos principais para compreensão da arte, são modos de pensar a própria coisa artística e não a experiência da coisa (como fazia a estética). É a partir desse enfoque metodológico – como modelo heurístico – que pretendo pensar uma teoria da arte pautada na ação e artefato, derivando-a das filosofias de teor ontológico de Roman Ingarden (1973a), Arthur Danto (1981, 1986), George Dickie (1997) e John R. Searle (1997). Pretendo mostrar, embasar e tematizar o método que aqui empreendo a partir deles, e **não usá-los para autorizar (*a priori*) o que eu estou dizendo. O objetivo é usar a minha leitura como capaz de esclarecer a tese deles – e em que medida minha leitura esclarece o que eles estão dizendo –, no sentido de que são teses que ainda necessitam ser confirmadas. Se essas filosofias da arte prescrevem o que é arte, terei de testar a filosofia destes autores diante dos exemplares aqui analisados.**

O próximo passo é a análise da obra de Roman Ingarden como elaboração de uma ontologia da arte.

Capítulo 06

ROMAN INGARDEN COMO BASE PARA UMA NOÇÃO DE ARTE COMO AÇÃO E DE OBRA DE ARTE COMO ARTEFATO

6.1 PRESSUPOSTOS METODOLÓGICOS

Em sua obra *The Literary Work of Art* (1973a), originalmente publicada em 1931 (tendo sido terminada em 1928), o filósofo polonês Roman Ingarden propõe delinear a estrutura essencial e modo de ser da obra de arte literária. Trata-se de uma análise ontológica acerca da obra de arte literária, metodologicamente pautada tanto em uma fenomenologia a partir de sua formação com Edmund Husserl – principalmente, das *Logical Investigations* (2001) –, quanto em uma base em ontologia formal a partir da sua formação com lógico polonês Kazimierz Twardowski (ambos alunos de Franz Brentano em Viena).

Deve-se ter em mente que a fenomenologia de Ingarden parte do período do Círculo de Göttingen¹⁷³ e que, apesar de ele, mais tarde, ter acompanhado Husserl para Freiburg¹⁷⁴, sua filosofia manteve, como os outros membros do círculo, uma abordagem realista fundamentada,

¹⁷³ Ao Círculo de Göttingen pertenceram autores como Edith Stein, Max Scheler, Alexandre Koyré, entre tantos outros. Herbert Spiegelberg nos diz que: "to this lively group and to its varying membership and fringe, phenomenology meant something rather different from what it did to Husserl at this stage, i.e., not the turn toward subjectivity as the basic phenomenological stratum, but toward the '*Sachen*,' understood in the sense of the total range of phenomena, and mostly toward the objective, not the subjective ones. [...] To the first announcement of Husserl's phenomenological transcendentalism and idealism the group responded with growing consternation"(SPIEGELBERG, 1994, p. 168). O grupo teve seu fim com a saída de Husserl para Freiburg em 1916, acompanhado somente de Ingarden e Edith Stein, e com o começo da Primeira Guerra Mundial (que levou muitos de seus membros à morte no *front*).

¹⁷⁴ Onde estavam Martin Heidegger, Eugen Fink, Oskar Becker, entre outros. Este grupo, mais solto em sua formulação individual com relação à filosofia de Husserl do que ao círculo de Göttingen (com o qual tinha maior proximidade de pensamento), foi bastante influenciado e direcionado, simultaneamente, pela filosofia de Martin Heidegger. É também a partir do momento de Freiburg que se tende a considerar a fenomenologia hoje, sobretudo por ser a partir daí que autores como Emmanuel Levinas, Maurice Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre e Jan Patočka tomam contato com o trabalho de Husserl.

sobretudo, em uma ontologia formal¹⁷⁵, em oposição à visada idealista transcendental de Husserl, a partir do primeiro volume das *Ideias* de 1913, que Ingarden veemente e constantemente recusou. A fenomenologia realista de Ingarden se distingue da idealista-transcendental de Husserl por aceitar a existência autônoma tanto de entidades reais quanto ideais no mundo, em oposição à fenomenologia de Husserl, que tem o mundo real como objetividades puramente intencionais constituídas pela pura consciência. Ou seja, para Husserl, a realidade tem sua base ôntica na pura consciência e o mundo real depende dela para sua existência. Ingarden parte de uma análise ontológica em um primeiro momento, para somente depois abordar uma epistemologia, enquanto que Husserl sustenta que a análise fenomenológica deve iniciar pela epistemologia (posição essa que, segundo Ingarden, teria compelido Husserl a um idealismo metafísico)¹⁷⁶ (INGARDEN, 1975b). Sendo assim, Ingarden não está preocupado com a compreensão de uma estrutura básica da consciência

¹⁷⁵ Ao modo de Husserl e Frege, podemos distinguir entre dois tipos de ontologia: formal e aplicada (ou material). A filosofia da arte de Ingarden é uma ontologia aplicada, neste caso, uma ontologia da arte, entretanto, que está fundamentada e fundamenta uma ontologia formal. Celso R. Braidia explica claramente esta distinção quando diz: "A *ontologia formal* consideraria apenas as questões sobre o sentido de ser, existir, real, possível, efetivo, etc., por meio da explicitação lógica de *conceitos* tais como os de entidade, objeto, propriedade, relação. Essa disciplina trataria dos princípios e conceitos mais fundamentais pelos quais nós pensamos, sem nenhum comprometimento ou preocupação com a existência atual ou com a restrição a um dado domínio de realidade. A *ontologia aplicada* consideraria, por sua vez, domínios de existentes específicos, com base nas categorias de entidades existentes (atuais), estados de coisas existentes e mundo efetivo (atual). Logo, essa segunda disciplina trataria também de princípios e conceitos, mas de campos específicos do pensamento e do discurso orientados para o existente: física, biologia, direito, sociedade, etc.. Desse modo, as noções genéricas de entidade, propriedade e relação pertencem à ontologia formal; já as noções de entidade biológica, propriedade e relação características de um organismo vivo, são típicas de uma ontologia do ser vivo. Obviamente essas duas disciplinas são complementares, não podendo se desenvolver separadamente"(BRAIDIA, 2013a, p. 14).

¹⁷⁶ Há bastante controvérsia com relação à posição de Husserl porque ele nunca se explicou exatamente com relação a esse ponto. Em geral, Husserl não nega a existência do mundo físico independente da consciência, no entanto, para ele, o único mundo de que podemos ter conhecimento é o constituído pela consciência (MITSCHERLING, 1997).

ou com o modo de perceber e apreender a coisa, mas, em primeiro lugar, com o modo de ser das coisas, com a ontologia (MITSCHERLING, 1997; THOMASSON, 2012)¹⁷⁷.

Sua pergunta acerca do "modo de ser" da obra de arte literária na LWA¹⁷⁸ é uma pergunta acerca da ontologia da obra de arte literária e – como colocada tanto no prefácio da edição alemã de LWA de 1931, quanto no prefácio da *Controversy over the Existence of the World* de 1947 e 1948 (2013) – uma exploração inicial dos dilemas entre idealismo e realismo, tendo a obra de arte literária como o meio indicado para uma primeira tentativa de estabelecer e diferenciar formalmente o modo de ser de entidades reais, ideais e puramente intencionais, ao estabelecer a obra de arte literária como uma entidade puramente intencional. Essa concepção se torna fundamental na filosofia da arte, segundo Guido K ung, porque "thanks to it the subjectivism of psychologism is overcome without falling into the other extreme of an ahistorical objectivism"(1994, p. 229). Assim, apesar de Ingarden ter adquirido notoriedade por suas análises da obra de arte,   necessário ter em mente que esta   parte de uma problemática maior na obra do autor. Como explica a fil sofa norte-americana Amie Thomasson:

His studies in fiction and the ontology of art were intended to form part of a large-scale argument against transcendental idealism, based in emphasizing the difference between ‘real’ entities entirely independent of our minds, and social and cultural entities that (as ‘purely intentional objects’) owe their existence, at least in part, to human consciousness — thus showing that, **in virtue of the very meanings of the ideas involved, the ‘real world’ as a whole cannot be properly treated as a purely intentional object owing its existence to consciousness** (THOMASSON, 2012, [digital], grifo meu).

¹⁷⁷ Os embates entre Husserl e Ingarden n o significaram uma adversidade entre os dois filósofos. Pelo contrário, Ingarden, apesar de residindo novamente na Pol nia após seu período em Freiburg, permaneceu em contato com Husserl até o final da vida deste através da regular troca de cartas e visitas, tendo Husserl permanecido elogioso a Ingarden mesmo após a publica o das críticas deste a Husserl (MITSCHERLING, 1997; SPIEGELBERG, 1994).

¹⁷⁸ Doravante abreviarei *The Literary Work of Art* (1973a) como LWA.

Ou seja, é o fundamento dado pela formulação de entidade intencional na obra de arte literária por uma ontologia formal realista que permite a Ingarden rebater o idealismo transcendental de Husserl e levar adiante os elementos extensamente explorados na sua obra magna, a *Controversy over the Existence of the World* (2013)¹⁷⁹. Isto é, como aponta Thomasson em "The Ontology of Art"(2004), ao invés de tentar encaixar obras de arte em categorias ontológicas de sistemas já existentes, como foi feito por grande parte da filosofia da arte até então (inclusive a filosofia estética), deve-se tentar determinar que categorias seriam adequadas para diferentes obras de artes¹⁸⁰, com a vantagem de compreender melhor uma ontologia da obra de arte, como também compreender melhor as possibilidades das categorias ontológicas em geral, como bem faz Ingarden, que contribuiu para esclarecer o problema ontológico do idealismo/realismo, ao mesmo tempo em que estabeleceu uma base para futuras análises em ontologia da arte.

¹⁷⁹ É interessante notar a sequência e proximidade das publicações de Ingarden com relação ao seu foco de pesquisa. A época da escrita e publicação da LWA coincide com a do *Remarks on the Idealism-Realism Problem* (publicado em 1929). Ingarden inicia o trabalho na *Controvérsia* em 1935, mas interrompe logo depois para trabalhar na possibilidade de uma intersubjetividade através do objeto textual que resulta no *The Cognition of the Literary Work of Art* (1973b) – uma continuação da LWA, a partir de uma preocupação epistemológica – (publicada em 1936). Ele retoma a *Controvérsia* em 1938 e somente a termina em 1945, com a publicação de dois volumes em 1947 e 1948 (com um último publicado postumamente em 1974). A recepção das obras de Ingarden sempre foi problemática tanto por questões linguísticas, quanto por um isolamento filosófico. Entre os fatores estão: o fato de ele ser um polonês em um ambiente alemão, sua opção durante a Segunda Guerra de escrever em polonês, e não em alemão, por razões ideológicas; seu lugar como fenomenólogo em uma Polônia filosoficamente dominada pelo neopositivismo, antes da guerra; depois desta, dominada pelo marxismo, fato que lhe rendeu mais gravemente a perseguição do partido comunista polonês, por não abraçar as concepções da filosofia marxista vigente. Foi apenas depois dos anos 60 que Ingarden conheceu alguma notoriedade, graças ao seu constante esforço e dedicação (MITSCHERLING, 1997, SPIEGELBERG, 1994, THOMASSON, 2012).

¹⁸⁰ Note-se aqui que essa proposta também significa não excluir obras de arte com base em sistemas preestabelecido, mas tentar compreender o modo de ser de toda criação possível.

6.2 UMA ONTOLOGIA DA OBRA DE ARTE

A partir da problemática exposta e da importância da visada ontológica realista em Ingarden, é preciso compreender o local, o ponto central e consequências desta com relação ao estudo da obra de arte literária, tendo-se em vista, primeiramente a posição primária da ontologia com relação à metafísica e, especialmente, a epistemologia na filosofia de Ingarden. Guido K ung resume tal ordena o da seguinte forma:

ontology investigates the necessary truths, i.e., delimits the bounds of sense, namely the range of the apriori possible (it covers what in Analytic Philosophy is the realm of conceptual analysis); *metaphysics* makes existence claims, i.e., it tries to decide what is the nature of that which in fact is the case; finally *epistemology*, which for Ingarden emphatically is not first philosophy, has the task of certifying the validity of the results already obtained by scientific and philosophical investigations (K UNG, 1994, p. 225-226).

Essa ordena o de prioridades para a pesquisa filosófica reflete em sua abordagem da obra de arte literária, sendo, primeiro, uma análise ontológica em LWA e, depois que esta foi fundamentada, uma análise epistemológica da recep o da obra de arte literária, em sua *The Cognition of the Literary Work of Art* (1973b) de 1936, como modo de confirma o da primeira. Isso implica dizer que a preocupa o epistemológica só pode ser abordada uma vez que se tenha mapeado ontologicamente o objeto em questão, no caso, a obra de arte literária. Trata-se do pressuposto de que: se nem mesmo sei se a coisa existe ou como existe, não posso compreender minha recep o desta, pois sempre meu posicionamento acerca de algo irá afirmar primeiro um "haver" algo. Essa formula o, que encontra seu ápice na *Controvérsia* (2013), já está marcada partir de sua habilita o, *Essentiale Fragen: Ein Beitrag zum Wesensproblem* (terminada em 1923). O filósofo britânico Gilbert Ryle (1927) deixa essa prioridade ontológica clara em sua resenha do *Essentiale Fragen*, de Ingarden (publicado em 1925), quando diz:

For when we do not know what X really is and when we ask "What is X ? " we take it for granted that it would be absurd to suggest that X hasn't got

a What. It is, therefore, "Essential" to an object, as such-and it is known to be Essential-to have an Essence. Or, given that an unknown X is presented to us as an object, we know already that X must have an Essence, before we know what that particular Essence is (RYLE, 1927, p. 368).

Dessa maneira, fica marcada a abordagem ontológica de Ingarden com relação à "epistemológica" primária de Husserl. A pergunta acerca da essência da coisa é então a possibilidade de assumir que a própria pergunta deriva de uma constatação ontológica implícita (i.e. acerca da existência). Ao mesmo tempo, essa formulação implica que não se pode meramente subsumir a essência da coisa a partir de sua recepção ou aparência, mas que ela deve sim ser buscada em uma visada lógico-formal, ou melhor, em uma ontologia focalizada no objeto em questão (RYLE, 1927).

Assim, segundo a filósofa norte-americana Amie Thomasson (2012), distinta da e anterior à metafísica, a ontologia para Ingarden significa uma preocupação não com o que realmente existe, mas com o que possivelmente pode existir (com as implicações conceituais necessárias para a coisa), com o que seria necessário para objetos de diferentes tipos existirem e o que acarretaria se tais existissem (disso provém sua preocupação com relações de duração, dependência, autonomia, essência, estrutura, entre outros). Nesse sentido:

Ingarden's work on the ontology of art is ontological in this sense, e.g. he attempts to determine, by analysis of the essential meanings of experiences that could present something as a work of literature, music, or architecture, what sort of an entity such an object would have to be to satisfy those experiences and meanings, and how it would have to relate to consciousness and physical objects (THOMASSON, 2012, [digital]).

Fica claro então que a busca pelo modo de ser da obra de arte, conforme o que foi fundamentado pela ontologia de Ingarden, não significa determinar elementos superficiais como "ter cinco versos", "ser sobre tal assunto", "ter começo, meio e fim", mas sim uma estipulação formal existencial da coisa.

Devemos também entender, desta forma, que essência ou "estrutura essencial"(1973a, p. 29), para Ingarden, não carrega um

sentido ideal ou idealista, como uma anterioridade que garanta o objeto como obra de arte independente de sua configuração, mas sim um sentido de características e relações necessárias para que uma entidade complexa X seja reconhecida como um Y (i.e., uma obra de arte). A essência para Ingarden, no caso das entidades puramente intencionais, é um construto. A busca pelo modo de ser da obra de arte literária significa que ele está, nas palavras de Thomasson (2012),:

laying out the essential features anything must have to be counted as a literary work, what parts it must have and how they are interrelated, and how such entities as literary works relate to other sorts of entities such as authors, copies of texts, readers, and ideal meanings (THOMASSON, 2012, [digital]).

É essa busca "essencial" que Ingarden empreende em sua LWA.

6.2.1 A Recusa à Análise Estética em Ingarden

A partir da base ontológica em Ingarden, devemos entender que há, na sua filosofia da arte, uma recusa à análise estética. Essa recusa é implícita em sua teorização na LWA, porém, está explicitamente formulada em seu texto *Artistic and Aesthetic Values* (1964):

There exists, however, a sense of 'subjective'—usually not formulated precisely—in which the theory of the subjectivity of aesthetic (or artistic) values ought to be rejected outright, despite its popularity. This is the view that the value of a work of art (or an aesthetic object, which is usually confused with it) is nothing else but pleasure (or in the case of negative value disagreeableness) understood as a specific psychical state or experience, lived through by an observer in contact with a given work of art. The greater the pleasure he obtains the greater the value the observer attributes to the work of art. In truth, however, on this theory the work of art possesses no value. The observer indeed announces his pleasure by 'valuing' the work of art, but strictly speaking he is valuing his own pleasure: his pleasure is valuable to him and this

he uncritically transfers to the work of art which arouses his pleasure. But the same work evokes different pleasures in different subjects or perhaps none at all and even in one and the same subject it may evoke different pleasure at different times. Hence the so-called value of the work of art would be not merely subjective but relative to the observer and his states. The relativity of the value of a work of art so understood is a simple consequence of its subjectivity in the foregoing sense (INGARDEN, 1964, p. 201-202).

Essa refutação está fundada em: 1) sua **rejeição ao subjetivismo** – Ingarden se propõe a descrever a própria coisa e não a afecção do sujeito com relação ao objeto –, e 2) sua **posição realista**, em que a estrutura da obra de arte não é para a recepção subjetiva, i.e., não tem sua existência fundada nesta¹⁸¹. Contra a posição de base epistêmica de Husserl, Ingarden afirma a existência do mundo independente de nossa cognição dele. Na verdade, o que se coloca é que a obra de arte literária existe como configuração independente do sujeito que a apreende. A obra de arte, com efeito, não é a sua recepção nem o seu receptor e, por essa razão, pode ser descrita e compreendida como artefato independente destes¹⁸². Descrever a obra como sendo apenas a recepção de um sujeito é, para Ingarden, um erro fruto do subjetivismo psicologista.

Assim, devemos ter claro que sua filosofia não é uma filosofia estética porque não parte da *aisthesis*, da afecção ou do sensível, para compreender o fato artístico, nem para identificar arte de não-arte, ou seja, a *aisthesis* não é a base do ser-arte em Ingarden. A partir desses pontos, temos uma filosofia que, tendo a ontologia como base primeira, se pergunta acerca da coisa e de seu modo de ser e de operar, podendo assim analisar as propriedades brutas e mesmo técnicas da obra, o que marca um interesse direto sobre a existência desta. Essa visada permite que a obra de arte literária possa ser compreendida como um artefato ou construto complexo, em que não se nivela o lugar da obra de arte no

¹⁸¹ Este é um dos fatores que, se o distanciou de alguns fenomenólogos, permitiu uma maior aproximação do seus estudos acerca da ontologia da obra de arte e os filósofos analíticos de tradição anglófona.

¹⁸² Como veremos, isso não implica que a concretização da obra de arte dependa de uma apreensão.

mundo ao universal ou ao mero prazer, nem a anula, mas se garante sua diferença e especificidade ontológica.

Dentro desse contexto, sua recusa ao subjetivismo é empreendido como parte da recusa fenomenológica ao subjetivismo psicologista, mas também ganha força e deriva de sua recusa em fundar sua busca pela epistemologia ou por um estudo da cognição. Essa posição incide diretamente nos preceitos estéticos que, como vimos anteriormente, estão fundados em um subjetivismo como uma filosofia da afecção do sujeito, ao ponto de ignorar as peculiaridades existentes da obra de arte. Consequentemente, é notável que o subjetivismo da análise estética – kantiano, schilleriano, greenbergiano, entre outros tantos – é facilmente transposto para a análise psicológica da arte¹⁸³ (como era, efetivamente, predominante na época da LWA), dando margem a uma subjetivação psicológica da estética, em que a obra de arte se torna sua apreensão subjetiva particular. Posição esta que Ingarden pretende negar. Ao mesmo tempo, a recusa ao subjetivismo psicológico, pela via fenomenológica, anula a segregação estética entre arte e mundo; ela desfaz a visão da arte como algo negativo ligado ao sonho, ilusão ou delírio e permite entender a experiência da arte como mundana¹⁸⁴. Assim, para que haja qualquer julgamento de valor acerca do artístico em Ingarden (1964), é preciso que esteja fundado na obra de arte, em uma compreensão direta do seu funcionamento, do seu modo de operar e ser e seu lugar em um contexto histórico cultural.

Destaca-se que o posicionamento metodológico de Ingarden é diretamente contrário ao posicionamento metodológico base das filosofias estéticas, tornando as duas concepções completamente incompatíveis. Destarte, a recusa de uma análise estética de Ingarden por uma análise ontológica realista acarreta outro modo de ver a obra de arte, permitindo uma saída do preconceito estético que ainda era generalizado em sua época. Ao mesmo tempo, é necessário ter clara a diferença entre uma análise estética e a afirmação de que o objeto tenha características ou elementos estéticos. Como já vimos nos capítulos anteriores, é possível negar uma análise estética – como faz grande parte dos autores aqui abordados –, mas não negar a existência de propriedades ou valores estéticos da obra de arte. E é justamente o que faz Ingarden. Ele recusa uma análise estética do fato artístico, mas aceita

¹⁸³ Mesmo não sendo esta a intenção dos teóricos em questão.

¹⁸⁴ A partir da perspectiva fenomenológica, nega-se a noção negativa normalmente atribuída às obras de arte digitais como sendo "outro mundo" ou "não-real". O "mundo" do *Palavrador* é tão real quanto meu quarto.

que existem qualidades de valor estético que estão relacionadas à concretização da obra de arte. O problema é que esse posicionamento altera o lugar da valoração estética com relação ao artístico e necessita ser compreendido, considerando a diferença com relação à concepção estética da arte. Para tal, é necessário posicionar Ingarden (1973a, 1964) em uma filosofia que descola e distingue o artístico e o estético próximo ao modo de Heidegger (1991, 2002), Gadamer (2006), Danto (1981, 1986), Mcfee (2011), Carroll (2002, 2003) e Dickie (1964, 1997). No entanto, para entender o que há de diferente na filosofia da arte de Ingarden será necessário compreender a estrutura estratificada e a concretização da obra de arte literária como entidade intencional, o que será explicado adiante¹⁸⁵.

6.2.2 Heterogeneidade ontológica da obra de arte

Deve-se reparar que a pergunta de Ingarden não é com relação ao o que é "arte", mas sim com relação a tipos de obras de arte específicas. Esse modo de olhar, ou mais precisamente, esse pressuposto metodológico com relação ao objeto artístico, solicita que se adentrem as especificidades do objeto, que se estabeleçam as particularidades do tipo de objeto e de suas relações de ser.

Com esse olhar sobre o modo de ser das obras de arte é possível constar que distintos tipos de obras de arte têm distintos modos de ser, distintas formas, funcionamentos, além de serem apreensíveis de diversas maneiras. Com efeito, não há nada que garanta a união *a priori* ou intrínseca das artes, pois estas não são simplesmente a mesma

¹⁸⁵ Essa apresentação pode parecer estranha, já que muitas vezes Ingarden é apontado como pai da "estética fenomenológica", ou como o maior contribuidor para seu desenvolvimento, porém, devemos ter em mente que a utilização dessa nomenclatura se refere ao uso geral de "estética" como "filosofia da arte", devido ao fato de que a distinção de nomenclatura de área, como explicada por Carroll (2003), ainda não era clara na época em que Ingarden escrevia, já que em grande parte ainda se ligava diretamente ser-arte com ser-estético (como pressuposto não questionado herdado das filosofias estéticas). Como também devemos levar em consideração que até um autor que negue uma filosofia estética – como é o caso de Gadamer (2006), Carroll (2003) ou Danto (1981, 1986) –, ainda a discute e dialoga com ela (mesmo que para refutá-la). Assim, suas formulações teóricas ainda servem para discussão dentro desse campo e podem ser associadas a ele, o que não é o mesmo que dizer, e devemos ter isso claro, que suas concepções de arte são "estéticas" (isso seria uma má interpretação).

substância dita de diferentes modos, mas coisas ontologicamente diferentes. Logo, é um erro atribuir a todos os tipos de obras um mesmo modo de operar, sendo necessárias diferentes categorias ontológicas para pensar diferentes tipos de obras de arte. Ingarden assim subscreve a tese de que há uma **heterogeneidade e pluralidade ontológica** entre diferentes tipos de obras de arte. Não se trata de dizer que não existem similaridades entre as artes, mas sim de afirmar que não há uma homogeneidade ontológica. Quer dizer que não há um único tipo ou substância "obra de arte", que uma obra de literatura, drama, figura¹⁸⁶, arquitetura, cinema, música, não são modos diferentes de uma mesma coisa ou substância, como haviam afirmado as belas-artes. Isso se torna patente com a análise desses quatro últimos tipos de obra de arte em *Ontology of Work Of Art* (1989) publicado em 1962, mas que, inicialmente, deveria figurar como anexo à LWA¹⁸⁷.

O que pode parecer uma posição um tanto que óbvia, na realidade, é um fato que, geralmente, não é levado em conta nem é questionado, é herdado, o que possui implicações nas tentativas de formular um conceito de arte. Em parte, a análise de Ingarden pode ser entendida de acordo com a leitura de Celso R. Braidão:

Nas considerações da filosofia da arte, opera uma pressuposição herdada dos antigos e nunca questionada, a saber, a pressuposição da homogeneidade ontológica das obras de arte. Eu sugiro que essa pressuposição seja abandonada, pois diferentes tipos de entidades podem ser obras de arte, no preciso sentido de uma indiferença ontológica do artístico em relação aos seus suportes ônticos, uma vez que entidades de diferentes categorias ontológicas podem ser obras de arte. A não definibilidade da arte agora encontra sua razão, pois as definições em geral subscrevem a sua extensão numa única categoria. Mas, disso não se segue a impossibilidade de um conceito e uma definição: se segue que o conceito de obra de arte tem de ser formal, e não genérico: por definição, o domínio de referência do termo "arte" não é homogêneo categorial e ontologicamente, o que significa dizer que os

¹⁸⁶ Ingarden trata da "figura" como imagem sobre uma superfície (daí abrangendo pinturas em tela, afrescos, gravuras em livros, etc.).

¹⁸⁷ As partes individuais foram, antes, lançadas como artigos menores.

diferentes objetos que são obras de arte não compartilham um conjunto determinado de predicados, que seria a essência da obra de arte. Por conseguinte, a expressão “Isso é arte” expressa como que uma indicabilidade pura, não-determinante e não-conceitualizadora do que é assim indicado (BRAIDA, 2014a, p. 41).

O posicionamento metodológico de Ingarden, voltada para o modo de ser das coisas, lhe permite ir contra grande parte de teorias da arte que pretende estabelecer um princípio único para toda a "Arte", postular um único conceito de "Arte". Vimos anteriormente que uma visão afastada das obras, suas especificidades, seus meios de produção técnica e um enfoque no gosto do receptor possibilitaram uma noção de belas-artes tendo distintos tipos de obras de arte englobadas sobre um mesmo princípio *a priori*, e que esta mesma homogeneização do objeto artístico continuou na filosofia estética. É possível, agora, desse pressuposto metodológico, mostrar que a filosofia de Ingarden, com sua base realista e voltada para uma ontologia da obra de arte – a coisa artística mesma –, nega qualquer pretensão a um conceito único e homogeneizador das artes e, conseqüentemente, apresenta uma quebra inicial com relação às concepções anteriores.

Ou seja, não há homogeneidade em Ingarden porque metodologicamente se olha o objeto artístico mesmo em toda sua complexidade. A homogeneidade ontológica nas artes só é plenamente possível se deixamos de olhar o modo de ser e os meios de produção do artefato artístico e voltamos nossa análise basilar – fundemos tal análise – para algo externo à obra de arte. Ou, ainda, voltando-nos para a afecção – que é o gosto entendido a partir das belas-artes, ou para o sensório-perceptivo como aparência da coisa como o faz a análise estética. Uma unidade absoluta entre as artes somente é possível quando abstraímos as peculiaridades da coisa em algum tipo de universalidade, a exemplo de Kant (1987), Schiller (1995) ou Greenberg (2000), através da proposta de desinteresse e da diferenciação estética em que só se olha a recepção subjetiva como base da arte. O olhar da análise estética vê homogeneidade porque não olha a coisa como artefato complexo, mas como afecção de um sujeito. Fica, então, aparente o fato de o subjetivismo permitir, em uma mesma época (séc. XVIII), se afirmar uma unidade *a priori* das artes e um valor intrínseco a estas como belas-artes. A virada para o gosto permite construir uma arte segregada do

mundo – universal – que assim pode ser única e abrangente, mas apenas como prazer e aparência.

Ao mesmo tempo, a herança do pressuposto de um conceito único de arte também conduz à ideia de que é impossível definir arte. Por acreditarem que deve existir um conceito único e unívoco de obra de arte (proposição com origem no século XVIII), muitas teorias se encontram em um beco conceitual no qual, confrontados com a pluralidade de tipos de obras de arte (mais ainda com a quebra de uma série de paradigmas de gênero a partir do século XX que dificultam a classificação), são levados a instituir que é impossível definir o que é uma obra de arte (geralmente atribuindo tal fato a alguma espécie de transcendência da arte diante do mundo), a defini-las de forma negativa ou a propô-las de forma metafórica (que em geral nada diz do funcionamento operativo das obras). Em contraposição a isso, **a análise de Ingarden é formal positiva, i.e., define seu objeto dizendo "o que é" e "o que pode ser", e não por uma definição negativa do que a arte "não é"** (como "a arte não é conhecimento", a "arte não é verdade"). Assim, apesar de Ingarden ser uma teorização de início do século, seus pressupostos conceituais de arte permitem que evitemos uma gama de *aporias* da arte (aporias geradas por pressupostos equivocados).

Penso que devemos, como Ingarden (1989), recusar qualquer proposta teórica que reduza a complexidade das artes – que as homogeneize conforme um mesmo modo de ser – e construir um conceito de arte que incorpore a heterogeneidade dos modos de operar das obras, não só como base para melhor compreensão destas, mas como possibilidade de sempre ir além e pensar outro modo de ser obra de arte (que estabeleça uma potencialidade), sem que isso seja definido previamente, sem seja um empecilho teórico ou derive do fato ignorar o modo de operar.

Se a visada ontológica realista de Ingarden (1989) o leva a afirmar uma heterogeneidade ou pluralidade ontológica das artes, é importante ressaltar que ela também implica em uma heterogeneidade e complexidade ontológica da obra de arte considerada individualmente, sendo que a mais extensamente analisada é a obra de arte literária, que me interessa diretamente.

6.2.3 A obra de arte literária

A tese de Ingarden (1973a) é de que a obra de arte literária é uma entidade puramente intencional (um "ser para..."), dependente de

uma base material ou física. O objeto literário não é uma entidade ideal¹⁸⁸, pois tem uma existência espaçotemporalmente restrita. Ela está marcada por uma origem (é feita), está sujeita a alterações (seja ela "legítima" pelas mãos de um autor sobre sua própria obra ou por mãos de editores, restauradores, pessoas alheias, etc.) e pela possibilidade de um fim (com a destruição de todas as materialidades de que depende e das possibilidades de intencionalização)¹⁸⁹, e, sobretudo, não tem uma existência ontologicamente autônoma. Mas ela tampouco está limitada a uma entidade real¹⁹⁰, no sentido de que as múltiplas instanciações, diferentes versões materiais de uma dada obra, compreendem um identidade (por exemplo, o mesmo *Sermão da Sexagésima* pode ser lido em vários volumes ou meios)¹⁹¹. Não se pode esquecer do fato de que há uma intersubjetividade na obra, pautada, segundo Ingarden, em idealidades de sentido (*Sinn*) exteriores à obra¹⁹². Para o filósofo, assumir somente a possibilidade dessas duas categorias ontológicas seria negar a existência da obra de arte literária. Contudo, a obra de arte literária também não é uma entidade psíquica – como estava em voga na época do autor –, como fundamento puramente subjetivo e que, inevitavelmente, cairia na aceção de que existem infinitas versões subjetivas de uma obra X (em que cada leitura de *El Buscón* seria um *Buscón* diferente, fruto somente de condições psicológicas individuais).

¹⁸⁸ Em Husserl, é aquilo que não é real, mas sim experienciado em um ato categorial, i.e., na constituição de um ato categorial (por exemplo, um conjunto, um número) (DRUMMOND, 2007, p. 99).

¹⁸⁹ Até mesmo uma obra, sem uma origem precisa (muitas obras de origem popular, como canções, cordéis, contos de fadas), ainda tem uma origem no sentido de que elas não são eternas, de que sua existência não é absoluta. Podemos sempre marcar que em algum momento a obra X não existia (antes do surgimento do ser humano, por exemplo).

¹⁹⁰ Em Husserl, entende-se como aquilo que é atual 1) como entidade física ou uma de suas partes, 2) como uma entidade psicológica ou uma de suas partes ou experiências (DRUMMOND, 2007, p. 176).

¹⁹¹ Não se trata de um problema de versões (como há diferentes versões dos poemas de Gregório de Matos), mas da identidade entre diferentes objetos espaçotemporalmente distintos, por exemplo, a minha edição da *Divina Comédia* e a do meu colega que comprou exatamente a mesma versão, exatamente no mesmo local, são, em termos reais, entidades distintas. Nós não seguramos o mesmo objeto real.

¹⁹² Este elemento representa um dos incômodos para Ingarden, para o qual ele não conseguiu encontrar uma saída satisfatória (veja INGARDEN, 1973a, p. 360-364, §66).

A obra de arte pertence a um terceiro reino ontológico que é o de uma entidade intencional. E é essa categoria ontológica que irá passar toda a análise de Ingarden acerca da obra de arte.

A partir do questionamento acerca do modo de ser da obra de arte literária como entidade intencional, torna-se necessário precisar o que não concerne ao estudo primário para uma ontologia da obra de arte, como elementos que somente poderão ser compreendidos quando as questões formais iniciais tiverem sido clarificadas. Assim, a abordagem de Ingarden, em um primeiro momento, não se ocupa: 1) da criação artística ou da produção da obra de arte; 2) da cognição da obra de arte, dos modos e limites dos atos de consciência pelos quais apreendemos a obra; 3) das possíveis atitudes subjetivas do leitor perante a obra; 4) da questão pertinente à natureza do valor na obra de arte (INGARDEN, 1973a, §6). Celso Braida (2014b) nota que também pertence a esse conjunto de exclusão inicial a análise da função sociocultural da obra de arte, fato que Ingarden aborda mais diretamente no capítulo 13, ao final da LWA (1973a). São todos elementos que podem ser considerados importantes, entretanto, tendem a ser confundidos com o objeto artístico, gerando equívocos com relação ao objeto de análise¹⁹³. No momento em que se tem uma proposta metodológica clara, por meio de uma ontologia da obra de arte, torna-se necessário se concentrar sobre o objeto artístico em detrimento do seu entorno, para que, uma vez estabelecida uma compreensão da obra de arte, se possa abordar adequadamente tais questões¹⁹⁴.

¹⁹³ Essa confusão de elementos heterogêneos com a obra de arte pode ser visto, por exemplo, quando na concepção estética se funda o ser-arte (que seria do objeto) sobre a afecção do receptor subjetivo, ou quando (à maneira do iluminismo e do romantismo) se interpõe um elemento sociocultural, ao presumir que apenas as obras consideradas "de valor" – a dita "alta literatura" – podem executar ou ser consideradas obras de arte plenamente. É esse tipo de erro que Ingarden pretende evitar com sua abordagem via uma ontologia formal. A proposta de Ingarden, ao se perguntar por um problema de ontologia, pretende servir para qualquer obra literária, independente de sua qualificação de valor, no sentido de que não são somente "boas obras" que executam o conceito de obra de arte literária.

¹⁹⁴ Assim, por abordagem ontológica, que se pergunta acerca do modo de ser dos objetos artísticos literários, não se deve pensar em um isolamento do objeto como um formalismo. Ingarden (1975a) deixa claro que entende como um erro o isolamento do objeto ou a contraposição absoluta com relação ao que ele denomina uma análise subjetiva e análise objetiva da obra de arte (a estética seria um exemplo de análise subjetiva). A análise de Ingarden pretende se

Uma vez estabelecido o escopo do objeto, Ingarden passa a ver o que não pertence à obra, o que é ontologicamente distinto dela, tais como: 1) o autor, suas experiências e estados psíquicos; 2) o leitor e suas experiências e estados psíquicos; e 3) a esfera dos objetos e relações objetivas que constituem o modelo dos objetos e relações objetivas que aparecem na obra propriamente dita (INGARDEN, 1973a)¹⁹⁵. Novamente, não se trata de dizer que tais elementos não têm importância, mas de afirmar que eles não são a obra *per se*. E com isso podemos compreendê-la, visto que Ingarden confere certa distinção à obra de arte, isolando-a das condições subjetivas de quem a produz e de quem a apreende, pois "the author and his work constitute two heterogeneous objects which, already on the basis of their radical heterogeneity, must be fully differentiated"(1973a, p. 22). O que também vale com relação ao leitor e sua apreensão da obra de arte literária. Trata-se de afirmar que todos estes são entidades heterogêneas à obra de arte literária e que não devem ser confundidas com esta. Ou seja, essa distinção é de origem ontológica com base no tipo de entidade em questão¹⁹⁶.

6.2.4 Construção estratificada

Para Ingarden (1973a), a obra de arte é uma construção/configuração (*Gebilde*) estratificada esquemática. O que significa que ela é uma formação de esquemas potencial – *held in readiness* (*Parathaltung*) –, que deve ser efetivada, i.e., concretizada

perguntar acerca de um objeto e ter a clareza metodológica para não o confundir com outros elementos relacionados ou derivados que o cercam, para depois analisar o objeto em meio aos fatores heterogêneos valorativos, subjetivos, sociais, etc. Na terceira parte de LWA, Ingarden se dedica explicitamente a alguns destes problemas, como a relação sociocultural da obra de arte literária e, posteriormente, desenvolve alguns desses temas com mais fôlego, como é o caso do problema epistemológico do *The Cognition of the Literary Work of Art* (1973b) e de seu trabalho acerca do valor nos trabalhos recolhidos em *Przeżycie, dzieło, wartość* (Experiência, obra de arte, valor) (publicado em 1966), "*Uwagi o względności wartości*" (Notas sobre a relatividade dos valores) e "*Czego nie wiemy o wartościach*" (O que não sabemos sobre valores), entre outros mais específicos, acerca da obra de arte (DZIEMIDOK, 1989).

¹⁹⁵ Novamente as relações sociais também são excluídas.

¹⁹⁶ É clara a diferença drástica entre uma análise estética, que coloca o ser-arte sobre a afecção do sujeito e ignora o objeto, e a abordagem de Ingarden, que distingue um do outro.

pelos atos de um leitor. A estratificação significa que a obra é um **todo complexo**, formado por uma série de estratos heterogêneos, em que estes se diferenciam pelas suas características materiais (por serem entendidos conforme diferentes categorias ontológicas), com relação ao papel que cada um possui com os outros estratos e com relação à totalidade da obra. Os estratos que Ingarden identifica como necessários para uma obra de arte literária são: 1) formações fônico-linguísticas¹⁹⁷ (palavras, frases, parágrafos, e formações rítmicas derivadas); 2) unidades de significação (formadas pela união de palavras, frases, entre outros, com sentidos (*Sinn*) ideais); 3) objetividades apresentadas (aquilo que é apresentado na obra, aquilo que é de certa forma mostrado) e 4) aspectos esquemáticos (elementos que dão uma impressão quase sensorial a obra a partir do qual ela adquire um hábito de realidade). Cada tipo de obra de arte teria um diferente conjunto de estratos necessários.

A estrutura dos estratos permite que eles exerçam vários papéis distintos daqueles que são necessários para o funcionamento da obra. O estrato de formações fônico-linguísticas, por exemplo, tem o papel inicial de apontar para as unidades de significação, mas também pode dar a entender, por exemplo, em uma declamação, elementos emocionais, ou também esses podem ser construídos para darem a entender dados sensoriais. É o caso do soneto de Quevedo (1992) "«¡Ah de la vida!»... ¿Nadie me responde?" analisado no primeiro capítulo desta tese, em que as sílabas breves dão a entender uma pontualidade do tempo. Outro caso é o do soneto "Na oração, que essa terra – aterra", do corpus Gregório de Matos (2013), em que a repetição fonética, ao final de cada verso, remete à badalada de sinos. Além disso, o sistema de estratos pressupõe a possibilidade de surgirem outros estratos não frequentes em obras literárias, como podemos falar em um estrato visual nos poemas engenhosos anteriormente analisados, como no "Exclamacion a la muerte de la Reyna N.S. Doña Maria Luisa de Borbon", ou mesmo de extratos sonoros e visuais no poema digital *Oratório – encantação pelo Rio*, de André Vallias (2003).

O funcionamento primário dos estratos na obra de arte literária pode ser resumido da seguinte maneira:

In a literary work of art, the appearance of a word
with a determinate corresponding word sound

¹⁹⁷ É importante ter em mente que o conceito de obra de arte literária de Ingarden compreende tanto as obras impressas quanto as obras orais.

[forma significativa] is determined by the intended word meaning [significação]. This word meaning, in turn, is determined with respect to the meaning of the sentence as a whole. The primary function of the sentence is to create a state of affairs. This state of affairs is a represented objectivity. Many such objectivities are interconnected to form complex situations. During our reading of the work, we concretize the schematized aspects of all these objectivities and situations; that is, we fill in spots of indeterminacy and actualize that which is held in readiness. The final result of our concretization is the realization of that polyphonic harmony that is essentially predetermined by the manner in which the four strata are constituted and interwoven, and by virtue of which (polyphony) we regard the literary work as a literary work of art (MITSCHERLING, 1997, p. 138-139).

Existe, nessa concepção, uma importância dada ao estrato de unidades de significação, pois é este que produz uma estrutura/armação para a obra. Ele requer e, ao mesmo tempo, determina todos os outros estratos de modo que tenham sua base ôntica nele. Todavia, a palavra – como parte do estrato fônico – funciona, ontologicamente como uma fundação externa e fixa da significação e dos outros estratos. Ela é uma base material para a obra intencional. É a palavra e os complexos de frase que – de um ponto de vista fenomenológico –, quando apreendidos pelo leitor, o levam "directly to the execution of an intentional act in which the content of a determinate meaning is intended" (INGARDEN, 1973a, p. 60).

Algo que subjaz a esse modelo é que, explica Kung: "even the lowest stratum has already a purely intentional existence, is already a cultural product and not a physical entity" (KÜNG, 1994, p. 229). Logo, apesar do estrato de palavras conter um elemento material, ele, como um todo, não pode ser entendido como sendo apenas material. Seu lugar, na totalidade emergente da obra de arte literária, é compreensível dentro da concretização intencional. Essa raiz intencional implica algo próximo à compreensão de Danto (1981) e Mcfee (2011), em que não há percepção "pura" do objeto artístico, mas, sendo por sua natureza intencional que deve ser constituído, ele sempre é uma construção cultural que carrega um contexto consigo.

É importante considerar que, para Ingarden (1973a), há sempre uma totalidade em questão. Apesar da estrutura complexa e heterogênea dos estratos, nunca temos um objeto desconectado ou desarticulado. Nesse sentido, não é a palavra isolada o ancoradouro principal para a obra de arte literária, mas sim a frase como uma totalidade sempre marcada por ser uma construção contextual que determina a palavra em sua significação/localização, gerando um estado de coisas puramente intencional, que tem sua base ôntica na frase. Noção esta que distancia Ingarden de Husserl, que tinha a palavra como unidade mínima – fato que, segundo Ingarden, o permitiu uma pressuposição idealista –, mas que aproxima Ingarden de certa forma da concepção analítica, que também tem a frase como unidade mínima¹⁹⁸. É a partir daí que teremos acesso aos estratos de objetividades apresentadas e aspectos esquematizados, que terão que ser atualizados em seus lugares de indeterminação.

É com essa formulação, e diante da constatação de uma tendência dos anos 50 e 60 de compreender as obras de arte como objetos fixos ou como subjetivação psicologizantes, que Ingarden consegue propor uma saída para a questão da identidade da obra de arte, sem torná-la algo estanque nem um fruir subjetivo:

Clearly, the essential problem here concerns how to fix the identity of artworks for the purpose of objective criticism and objectively grounded appreciation, without fixing their boundaries in the manner merely of material or perceptual objects and with full regard for the contingencies

¹⁹⁸ O que deve ficar claro aqui entre a frase e a palavra é que a frase é sempre inerente e inalienavelmente uma construção, fruto de um ato intencional, não podendo haver algo como uma "frase natural". Isso impossibilita a afirmação da base literária sobre uma entidade ideal (como Husserl defendia, por fundamentar a palavra como unidade fundamental) e que se corra o risco de afirmar a literatura como ideal. O elemento "construto" inerente à frase garante que, mesmo que as palavras sejam compreendidas como entidades ideais (algo questionado, mas não resolvido por Ingarden), haverá sempre a necessidade de um elemento mundano intencional necessário que re-atualiza as palavras – dá a elas uma significação por sua localização em uma construção frasal maior –, fundamentando a obra de arte. Sendo assim, admitir a frase como construto garante sempre a intencionalidade como base da obra de arte literária (INGARDEN, 1973a).

of cultural and historical shifts in understanding
(MARGOLIS, 1979, p. 113).

A saída desenvolvida por Ingarden, da obra como configuração estratificada esquemática, será a base para, por exemplo, a formulação de obra de arte como jogo, de Hans-Georg Gadamer (2006), e se aproximará, como ainda veremos na formulação de obra de arte e de sentido semântico de Arthur Danto (1981, 1986).

Assim, mais do que uma análise pormenorizada dos estratos individuais, me interessa aqui o modo de concretização da obra de arte literária como estabelecida por Ingarden¹⁹⁹.

6.2.5 Obra de arte como entidade complexa

O que deve ser aqui notado é que **não há, na filosofia de Ingarden, a possibilidade de uma obra de arte ontologicamente simples**. A obra de arte é sempre complexa. Isso porque ela possui uma **estrutura estratificada**, ela é composta por uma série de elementos heterogêneos – fonético, significação, objetividades, aspectos – que operam de formas diversas e se interconectam dentro do todo da obra de arte. Diferentemente, a concepção estética considerava a obra de arte como simples, ou como recepção, ignorando, desta forma, o objeto, ou se atendo somente ao sensorio-perceptivo, à aparência. A obra de arte estética – i.e., a obra de arte entendida em uma teoria estética – é plana, se comparada à noção de obra estratificada de Ingarden –, porque o que se compreende como objeto é apenas uma primeira camada só sensorio ou só aparência, não havendo modo de funcionar, não havendo relação histórico-cultural. É a partir dos pressupostos de simplicidade estética que se pode cair na indistinguibilidade. Como já vimos anteriormente, *4'33"* de Cage é esteticamente simples, tanto que poderia ser confundida com a *Marche funèbre composée pour les funérailles d'un grand homme sourd* de Alphonse Allais, caso o espectador não soubesse de que peça

¹⁹⁹ A maior parte da LWA consiste em uma análise pormenorizada dos estratos, suas relações e funcionamentos. Seria demasiado extenso rever esta exposição aqui, como também seria um desvio do assunto principal. Para uma discussão e explanação mais específica acerca dos estratos na LWA, veja o artigo *Roman Ingarden's "The Literary Work of Art": Exposition and Analyses* (1985), reimpresso no livro *Roman Ingarden's Ontology and Aesthetics* (1997), ambos de Jeff Mitscherling, e a dissertação *Análise Categorical da Arte em Amie Thomasson* de Debora Pazetto Ferreira (2010).

se tratava. É também o caso das três caixas Brillo: as do mercado, as de Warhol e as Bidlo. Todas são esteticamente iguais. E essa igualdade só se dá se afirmamos a obra de arte como simples. Assim que assumimos elementos socioculturais na obra de arte, essa indistinguibilidade some.

Então, a partir de Danto (1981), Carroll (2003) e Mcfee (2011), conforme já mencionado, ser arte envolve elementos históricos e culturais. Em Ingarden (1973a), estes se tornam diretamente aparente porque a obra de arte literária é uma entidade intencional, i.e., a obra de arte é constituída pela intencionalidade. Esta, como "consciência de...", implica uma forma de indicação, direcionamento e reconhecimento fundado no estar-no-mundo. Significa ainda que toda entidade intencional é um objeto/fato sociocultural. Ao mesmo tempo, a intencionalidade sempre implica uma multiplicidade existencial. Como um "ser para...", ela sempre pressupõe a existência de algo a mais do que eu. Um objeto intencional não é autônomo como uma "ideia" (sempre existente). Ela tem sua base ôntica em outro objeto. Por ser uma entidade intencional, a obra de arte depende de atos intencionais de outrem para ser. Isso significa que ela precisa ser construída, que ela depende desta construção e concretização para ser. Assim, tanto o modo de ser da obra de arte como construto, quanto o modo de ela ser constituída intencionalmente no ato de concretização, a constituem como um objeto histórico-cultural. Fato que se torna aparente quando observamos elementos da obra de arte que são dependentes no contexto (como grande parte dos atos interpretativos que executamos perante o artístico). Nesse sentido, a complexidade está fundamentalmente pressuposta no tipo de entidade que é a obra de arte literária (uma entidade intencional).

Dessa maneira, a complexidade das obras de arte em Ingarden estão fundadas em duas bases: 1) a obra ser uma estrutura estratificada, como composta por uma multiplicidade heterogênea de elementos, e 2) a obra ser uma entidade intencionalidade, ou seja, um objeto sociocultural que carrega essa marca e necessita dela para sua concretização. Podemos, então, dizer que um artefato/artifício é complexo, é um construto e é um diálogo com tradições. O que isso indica em Ingarden é que a obra de arte não é só o objeto real (a coisa bruta) nem o objeto estético (afecção subjetiva). Ambos podem ser considerados simples com relação à complexidade da localização implicada por ser uma obra de arte. Limitar a análise ao objeto real ou ao objeto estético é não entender ou não acessar plenamente a obra de arte. É novamente a compreensão da obra de arte como entidade intencional que nos indica outro caminho possível.

Com essa constatação, pode-se afirmar, como já notado por Thomasson (2004), que a complexidade do objeto necessita de uma concepção de obra de arte que não a reduza. No prefácio da primeira edição alemã (1973a), Ingarden localiza o erro das teorias precedentes no entendimento de que a obra de arte literária é objeto simples e em sua tendência de ligá-lo a uma de duas concepções: ou próxima demais das artes visuais (especialmente da pintura), ou uma consideração excessiva do viés linguístico. Respectivamente, o primeiro diminui o caráter significativo e o segundo diminui a apreensão sensória intuitiva da obra de arte²⁰⁰, ou seja, ambos acabam anulando sua complexidade. De um modo aproximado, é possível considerar o problema da simplicidade ao lado da problemática de uma visão da arte como estética (como um sentir ou afecção) ou como sentido linguístico (dizer ou conteúdo semântico), de modo que: ou a obra é, muito próximo das artes visuais, considerada uma apreensão sensível imediata, ou é considerada uma elaboração linguística de sentido. Por ser complexa, multifacetada, a obra de arte literária não pode ser reduzida a um desses pontos sem resvalar para uma má compreensão, pois, como Ingarden pretende mostrar, ela pode plenamente englobar a ambos. Podendo portar os dois, sustento que nenhum destes deve ser considerado como fundamento do ser obra de arte, nenhum deles é uma condição necessária suficiente para o ser-arte.

Ao mesmo tempo, devemos lembrar que são as significações que atravessam e unem os estratos heterogêneos da obra de arte literária:

There exists among them a distinct stratum, namely, the stratum of meaning units, which provides the structural framework for the whole work. By its very essence it requires all the other strata and determines them in such a way that they have their ontic basis in it and are dependent in their content on its qualities (INGARDEN, 1973a, p. 29).

O detalhe interessante é que, como comenta o próprio autor em uma nota, o estrato de unidades de significação não tem um papel central na aprecepção estética da obra. O que pode aparecer como um duplo jogo

²⁰⁰ Dentro de uma terminologia fenomenológica, intuição significa ter o objeto atualmente e diretamente presente para nós em oposição a tê-lo apresentado intencionalmente em sua ausência. Logo, o termo não carrega nenhum significado místico ou de apreensão especial (SOKOLOWSKI, 1999, p. 35).

entre estética e significação (que poderíamos considerar um elemento hermenêutico²⁰¹), se torna mais claro se confrontado com outro comentário do autor, em que a apreensão da obra de arte literária envolve conhecimento (até mesmo racional ou lógico-formal), fatores sociais e culturais, acarretando, em Ingarden, a aceitação de uma pluralidade de elementos para apreensão da obra de arte e para sua valoração:

Thus there is always, in the aesthetic perception of the work, a phase in which we pass through, as it were, the atmosphere of the rational, since we must first "comprehend" the work, and indeed "comprehend" it in the sense in which *only* the meaning units are comprehensible. Precisely the most significant difference in the attitude to works of art of other types (music, painting) is that the transition through the sphere of the rational is quite *indispensible* for arriving at the other strata of the work and for submerging ourselves, if need be, in an irrational atmosphere (INGARDEN, 1973a, p. 211).

Ou seja, como em Mcfee (2011) e Danto (1981), não há, para Ingarden, como anular uma compreensão racional das unidades de significação da obra de arte, pois são estas que irão interligar e efetivar uma unidade ao todo durante o ato de concretização. Se há valoração estética, ela terá que passar pelo crivo, mesmo que não seja completamente subserviente a essa, pela racionalidade da significação (devemos pensar na interpretação textual necessária para entender uma obra literária tanto em seu estado mínimo de entender acontecimentos, quanto de constituir relações complexas naquilo que é apresentado). Consequentemente., para que a obra não seja simplificada, ou vista de forma nivelada, estes dois elementos devem ser uma segunda instância da obra, do ser-arte, pois elas não estabelecem o ser-arte, nem são suficientes para compreender o artístico, muito menos têm autonomia para tal. A filosofia de Ingarden, através da construção estratificada –

²⁰¹ De certa forma, Gadamer (2006) irá fortalecer e colocar em um ponto central de sua tese ontológica de obra de arte como jogo o elemento semântico hermenêutico – ponderando entre o visual e a significação de Ingarden –, podendo ser compreendido, em parte, como uma releitura da tese de Ingarden a partir do ponto vista hermenêutico.

artefato – e da concretização – ação –, tenta superar a redução a ambos, estética e significação, por meio da intencionalidade.

Vale também ressaltar que é esta complexidade ontológica que permite a Ingarden estabelecer a, acima mencionada, pluralidade ou heterogeneidade ontológica com relação aos diferentes tipos de obras de arte. Sendo assim, mesmo se aceitarmos que toda teoria ou filosofia da arte seja, inevitavelmente, redutora, perante o dado artístico que ela pretende analisar (considerando que o artístico nunca pode ser capturado em seu todo), a ontologia de Ingarden, por identificar a heterogeneidade complexa dos estratos que compõem a obra de arte – da obra de arte literária, por exemplo –, pode também marcar a diferença entre distintos tipos de obras, como entre a figura, a arquitetura ou o filme, construindo uma teoria que reconheça e analise suas particularidades, na suposição de que evidenciar a diversidade é sempre mais próspero para o entendimento do fato artístico do que aceitar uma unidade *a priori* (com coisas como afecção e beleza).

6.2.6 Ato de concretização

Vimos acima que a obra de arte literária, como entidade complexa, não pode ser reduzida ao objeto real (a coisa bruta) nem ao objeto estético (afecção subjetiva). Um poema não é um conjunto de grafemas na página (texto), nem são as representações, "imagens" ou valores na cabeça do leitor:

For it is neither among physical, psychical, nor psycho-physical objects, that we find literary works. Among physical objects there are only the so-called books, i.e., in their present form some sheets of paper bound together and covered with various drawings. However, a book is not yet a literary work, but only a means to "fix" the work, or rather to render it accessible to the reader. Among the experiences, on the other hand, there occur only the acts of "reading" and which do not constitute a literary work either. Nevertheless, the particular literary works may be the objects against the background of which aesthetic objects come to be constituted (INGARDEN, 1961, p. 290).

Esse modo de pensar reaparecerá em *Phenomenological aesthetics: an attempt at defining its range* (1975a), referente a outras produções:

it transpired at the same time that it [the work of art] requires for its existence not only these various experiences [author's and receptor's] but additionally a certain physical object like a books, a piece of marble, a painted canvas, which must be suitably shaped by the artist and suitably perceived and apprehended by the consumer, in order that against this background the given work of art might appear (INGARDEN, 1975a, p. 260).

A obra de arte, como configuração esquemática, está para além da coisa real e do psicológico²⁰². Ela desfaz a relação sujeito-objeto ao unir estes dois em ato de concretização: "Concretization constitute, as it were, the connecting link between the reader and the work"(INGARDEN, 1973a, p. 352). A obra só pode ser apreendida como concretização, ela só se dá em ato. A concretização é um modo de colocar em movimento os estratos, fazê-los funcionar e intercalar via ação. A concretização é "precisely what is constituted during the reading and what, in a manner of speaking, forms the mode of appearance of a work, the concrete form in which the work itself is apprehended"(INGARDEN, 1973a, p. 332, §61). Assim, o termo "concretização" compreende tanto o ato de concretizar, quanto o resultado deste ato, como totalidade emergente que apreendemos.

Trata-se de preencher ou completar – sempre de forma distinta – aquilo que é apenas esquematicamente dado na obra de arte, de concretizar certos lugares de indeterminação e, conjugado a isso, atualizar certos elementos potenciais ou virtuais²⁰³. Desta forma, é na concretização que tanto os aspectos esquemáticos quanto a obra de arte, como totalidade esquemática, são concretizados por aquele que os

²⁰² Apesar de ir além, as propriedades de ambos os substratos são relevantes para a obra de arte, e ela depende destes (INGARDEN, 1964).

²⁰³ A concretização não são invenções completas da cabeça do leitor, mas construções contingentes a partir da configuração esquemática obra de arte. O que leva que existem tanto concretizações errôneas, quanto concretizações inadequadas da obra de arte (falar que *La Vida es Suño* ou *Hamlet* são sobre as aventuras de meu cão Sparky, por exemplo, seria algo errôneo pois não dá conta deste fato na estrutura da obra de arte), apesar de que as balizas que estabelecem estas são em grane parte contextuais (INGARDEN, 1973a).

apreende (no caso da obra de arte literária, este se dá no ato de leitura). Isto ocorre com relação às objetividades apresentadas – por exemplo, onde está a personagem quando não mencionada em uma narração, que o quarto narrado existe em um mundo, que nesse mundo imperam as leis da gravidade, etc. –, como também com relação a indeterminações rítmicas e fonéticas durante uma declamação, ou até mesmo com ações físicas no caso de uma apresentação cênica. **E é, justamente, na concretização, que a obra de arte é efetivada e apreendida. A filosofia de Ingarden me interessa na medida em que coloca a obra de arte como um "dar-se" na atualização, que a obra de arte se perfaz na ação como ato.**

A obra de arte é, então, um todo ontologicamente complexo que deve ser concretizado e apreendido como tal em sua harmonia polifônica, i.e., o resultado final de nossa concretização é a realização de uma harmonia polifônica. Ela é determinada pela forma em que os quatro estratos e suas valorações estéticas são constituídos e interligados, como também é a forma total em que apreendemos a coisa artística (MITSCHERLING, 1997). O conceito de "harmonia", apesar de ser composto por elementos de valoração, não deve ser compreendido como elemento valorativo, nem com referência a ideais de perfeição neoclássica ou qualquer tipo de equilíbrio dos elementos da obra, mas sim no sentido explicitamente formal da teoria musical, como a existência simultânea de elementos heterogêneos²⁰⁴. Nesse sentido, a teoria de Ingarden tem uma forte similaridade com a música, se

²⁰⁴ *O Dicionário Grove de Música* define harmonia como: "A combinação de notas soando simultaneamente, para produzir acordes, e sua utilização sucessiva para produzir progressões de acordes. Épocas distintas da música ocidental (a harmonia é muito mais desenvolvida na música ocidental do que em qualquer outra) esposaram idéias diferentes sobre que tipos de harmonia são aceitáveis ou válidos"(1994, p. 407). Assim, musicalmente um acorde dissonante (um tritono ou um acorde em sétima, por exemplo) ainda é uma possibilidade harmônica (dentre consonâncias e dissonâncias). Não há valor intrínseco com relação a dissonância. Qualquer valor a esta – positivo ou negativo – deriva de concepções socio-culturais de cada época: "No período 1600-1900, era comum o uso de tríades perfeitas, como acordes conclusivos; mas no séc.XX os compositores trataram a dissonância com maior liberdade, e não acharam necessário resolver acordes que, em eras anteriores, seriam considerados dissonantes"(1994, p. 407). Fora do escopo da música européia ocidental erudita, a dissonância se torna mesmo um elemento comum sem qualquer ar de negatividade, basta ouvirmos algumas execuções de flamenco, sobretudo as *seguiriyas*.

entendermos que a obra tem tanto uma harmonia vertical (existência simultânea dos estratos), quanto uma execução horizontal ao longo da concretização por um leitor (1973b, §4)²⁰⁵. Mas essa polifonia emergente não significa a anulação da heterogeneidade dos estratos.

in consequence of the unique character of the individual strata, each of them is visible in its own way within the whole and brings something particular into the over-all character of the whole without impairing its phenomenal unity (INGARDEN, 1973a, p. 30, §8).

Desta forma, apreender a obra de arte literária significa apreende-la como uma harmonia polifônica, em que se apreende a totalidade emergente, mas não se anula os estratos como individualidades heterogêneas. **O que temos por obra são os estratos como um construto complexo, uma configuração esquemática, um artefato, que deve ser concretizada para ser compreendida como uma totalidade emergente.** O que implica certas distinções fundamentais (INGARDEN, 1973a).

Cada extrato tem seus próprios valores artísticos e estéticos – qualidades sonoras como ritmos, qualidades de objetividades apresentadas como construção de cenas, qualidades de significação como metáforas, etc. – e a partir da totalidade emergente da interconexão destes estratos e suas qualidades de valor estético que apreendemos o objeto estético²⁰⁶. É somente quando apreendemos a

²⁰⁵ Deve-se fazer a diferenciação de que é a concretização que é temporal e não a obra de arte literária: "With reference to the work itself, however, it is evident that, once it has come to exist, it exists *simultaneously* in *all* of its parts and that none of these parts is 'earlier' or 'later' in a temporal sense"(INGARDEN, 1973a, p. 306).

²⁰⁶ A própria noção de Ingarden no que diz respeito ao valor "estético" é um tanto dúbia já que, no §13 (1973a), ele fala na heterogeneidade da beleza e, ademais, ao longo da obra, menciona uma série de elementos valorativos que não partem de uma noção sensível de *aisthesis*, sendo muito mais próximo do que poderia se referir a uma engenhosidade, já mencionada, no primeiro capítulo desta tese. Pode-se questionar, como Arthur Danto (1986), o quão pautadas no sensório eram realmente as estéticas, já que muito de suas construções discursivas pendiam para o que seria um valor intelectual filosófico.

polifonia harmônica que apreender o objeto estético, ou seja, esses são frutos da concretização.

Devemos então ter claro que a concretização e o ato de concretizar não pertencem completamente a obra de arte em si, mas são relacionadas a uma dada leitura e um dado leitor. Se o ser humano tem autonomia ôptica para agir e reagir ao mundo: "the concretization of a literary work is not an ontically autonomous object" (INGARDEN, 1973a, p. 351)²⁰⁷. Como mencionei acima, é o ato que une obra e leitor. E há aqui uma diferença que deve ser claramente marcada, pois: "one must not forget that, taken in this isolation, the literary work is a *schematic* formation in which, moreover, various elements preserve in a characteristic *potentiality*" (INGARDEN, 1973a, p. 372). A concretização tanto vai além da obra de arte literária, quanto ao mesmo tempo não a esgota ou executa por completo, não vai tão longe quanto a obra. Isso porque ela vem a conter – por uma apreensão de sujeito autônomo – elementos que não são da obra de arte, apesar de serem permitidos por esta, e ao mesmo tempo essa apreensão é incapaz de esgotar todas as possibilidades de concretizações. Assim, a obra de arte não pode ser confundida com a concretização, e a concretização não pode ser confundida com o objeto estético: "It is not the concretization itself which is the aesthetic object, but rather the literary work of art taken precisely as it is expressed in a concretization in which it achieves its full incarnation" (INGARDEN, 1973a, p. 372). O objeto estético é fruto da concretização e está depois desta. Essas distinções só são possíveis a partir da visada ontológica formal de Ingarden e terão que ser melhor clarificadas.

6.2.7 Distinção artístico/estético

Com efeito, a obra de arte, como uma construção esquemática em que os elementos existem em estado de potencialidade, é distinta das suas concretizações, pois estas são atualizações contingentes, sempre parciais e distintas, dentro de uma gama de possibilidades estabelecida com a formação potencial dos estratos. Ou seja, nunca há uma

²⁰⁷ A possibilidade de ação e reação de uma obra de arte só se torna mais clara, como vimos com o mecanismo computacional em obras como as *Amoreiras*, mencionadas na primeira parte desta tese. Porém, mesmo assim, como veremos logo adiante, Ingarden consegue fornecer um alicerce para articular sua teoria com base em uma obra que "aja" e "reaja", quando ele realiza uma análise de uma peça teatral.

atualização total e completa das potencialidades da obra de arte. Várias leituras da mesma obra, realizadas pelo mesmo indivíduo, renderá várias concretizações diferentes da mesma obra de arte. O que assegura uma identidade das concretizações é sua execução como ato intencional a partir de um mesmo objeto esquemático, a obra de arte. E é somente com a concretização que chegamos a um objeto estético. Como a concretização, o objeto estético é contingente e distinto, uma mesma obra rendendo diversos objetos estéticos (INGARDEN, 1973a).

Assim, Ingarden (1973a, 1973b, 1964, 1961) distingue três momentos:

- 1) **o objeto real físico** (livro impresso composto de tinta, papel, sons sendo proferidos, etc.);
- 2) **a obra de arte** (construção esquemática);
- 3) **a concretização** (que pode ou não levar a um **objeto estético**).

Essa distinção é uma chave fundamental para compreender toda análise empreendida por Ingarden, tanto da obra de arte, quanto do modo de existência das entidades intencionais. Nela, uma entidade leva à outra, porém, todas são distintas e devem ser explicitamente diferenciadas. Isso se torna evidente em termos de suas respectivas qualidades de valor, havendo um tipo de valor associado a cada momento, ou seja, entre as qualidades de valor artístico e as qualidades de valor estético, o que é explicitado em sua conferência *Artistic and Aesthetic Values* (1964), apresentada para o *British Society of Aesthetics* em 1963, três anos após a fundação da mesma. Nela, ele resume da seguinte forma o que acaba de ser dito:

Artistic value [...] is something which arises in the work of art itself and has its existential ground in that. *Aesthetic value* is something which manifests itself only in the aesthetic object and as a particular moment which determines the character of the whole. The ground of aesthetic value consists of a certain aggregation of aesthetically valuable qualities, and they in turn rest upon the basis of a certain aggregate of properties which render possible their emergence in an object. Both the one and the other kind of value assume the existence of a complete work of art (or aesthetic object) (INGARDEN, 1964, p. 205).

As qualidades artísticas não são propriedades dependentes do respondente, para usar a terminologia de Carroll (2003), mas as qualidades de valor estético o são. Embora deva ser nítido que, na concepção de Ingarden (1964), como na de Gadamer (2006), Danto (1981) e Mcfee (2011), não existe na obra de arte um valor puramente subjetivo (pura afecção), pelo simples fato de que um valor completamente subjetivo – conforme seria para Kant, Schiller ou Greenberg – não teria relação com a obra de arte e, logo, não derivaria desta em nada. E isso é precisamente o que afirmei com relação à proposta estética, a partir de Carroll (2003), quando indiquei que na análise estética havia uma indiferença existencial radical, em que nem mesmo deveria haver interesse pela existência ou não do objeto. Ao mesmo tempo, não há percepção pura porque toda relação de qualidade é sempre parte de uma apreensão contextual localizada e é constituída aí. O juízo artístico é, ao modo de Mcfee (2011), sempre o juízo de uma obra de arte²⁰⁸. Isso significa que a afecção derivada da arte está localizada como "derivada do objeto artístico" e, por essa razão, não é a mesma coisa que o prazer ou desprazer derivado de uma paisagem natural, de estar bem alimentado após um bom almoço ou de ter tomado um banho ou respirar ar fresco. Ingarden (1964) aponta para essa compreensão, quando afirma que não existe valor inteiramente independente do contexto. Uma afecção não contextual não diria nada do objeto em questão. Logo, há um grau em que a própria noção de valor estético em Ingarden é subserviente tanto a elementos histórico-contextuais quanto a apreensão total da obra, não podendo ser resumida à afecção subjetiva.

Diante, então, dos três momentos acima citados – objeto real físico, obra de arte e concretização (e objeto estético) – temos uma relação de valor, explicitada a seguir. Ora, o **objeto físico** porta apenas propriedades físicas, axiologicamente neutras, de valor. Estas são atributos como, por exemplo, os estratos, sua formatação temporal,

²⁰⁸ Há uma diferença entre a nomenclatura de Ingarden (1964) e Mcfee (2011), já que o último afirma que não há ou não pode haver "propriedades estéticas" da obra de arte, mas somente "propriedades artísticas", devido ao fato de que qualquer propriedade do artístico leva em consideração a localização deste como tal e, por isso, todo valor derivado de uma obra de arte é um valor localizado como artístico. O que pode parecer contrário a Ingarden é, na realidade, bastante próximo de sua filosofia já que, para o filósofo polonês, não existe qualidade ou valor puramente subjetivo, e sim somente aquele fundado na obra de arte e em seu entorno.

estrutura formal, que respondem, sobretudo, às perguntas "o que é" ou "o que há" materialmente. Elas formam o que Ingarden (1964) chama de **esqueleto axiologicamente neutro da obra de arte** e é a partir delas que emergem as qualidades artísticas axiologicamente significantes.

A **obra de arte** possui tanto propriedades axiologicamente neutras – como tendo certo tipo de estrutura de frase, sendo composto com um léxico característico de uma região X ou Y, repetição de tais elementos, ou estando composto com certo tipo de verso –, quanto qualidades de valor artístico (negativo ou positivo) fundadas nessas qualidades neutras – como clareza ou obscuridade de expressão, domínio técnico no trabalho dos versos, brevidade, ordenação, desordenação, etc. Acerca das qualidades artísticas, Ingarden estabelece o seguinte:

1. It is neither a part nor an aspect of any of our empirical experiences or mental states during commerce with a work of art and therefore does not belong to the category of pleasure or enjoyment.
2. It is not something attributed to the work in virtue of being regarded as an instrument for arousing this or that form of pleasure.
3. It reveals itself as a specific characteristic of the work itself.
4. It exists if and only if the necessary conditions for its existence are present in the qualities of the work itself.
5. It is such a thing that its presence causes the work of art to partake of an entirely special form of being distinct from all other cultural products (INGARDEN, 1964, p. 201).

O que importa notar aqui é que estes são "fatos brutos". Eles são referentes, principalmente, ao fazer artístico, baseados em um domínio e capacidade técnica e, como tal, **o valor artístico se dá com base na maneira como os elementos estão arranjados/configurados/formados dentro de um todo emergente da obra de arte, i.e., ele só pode ser determinado com relação ao seu lugar, dentro desse todo e de seu entorno**²⁰⁹:

²⁰⁹ Em grande parte esse valor técnico tem um fundamento institucional, fato que se tornará mais claro nos capítulos adiante.

In this connection, in order to discover whether a certain aspect of a work has positive or negative value it is not enough to examine the value characteristics of that aspect in isolation; it is necessary to extend one's survey to the whole work, since various qualities of this kind may, and sometimes must, exercise a mutual influence on each other in regard to their value characteristics and it is only in the whole organic unity of the work (where both its neutral and its value significant features are taken into account) that their final form is revealed. This is in agreement with the earlier statement that the real function of artistically valuable moments is revealed only on the basis of an appreciation of the work, which is not possible so long as we confine ourselves to the enjoyment of these or the other empirical pleasures mediated by it (INGARDEN, 1964, p. 210).

Sendo assim, o valor artístico (positivo ou negativo) dos atributos surge com relação à totalidade da obra e a sua função, objetivos e intenções como tal. Isso implica uma forte relação contextual e a possibilidade de medir o sucesso de uma empreitada artística. Nada adianta o autor ter a intenção de escrever um poema encomiástico se compõe versos que não deixam claro essa intenção de elogio. De nada adianta querer fazer um poema digital se a programação mal feita impede sua operação ou causa *bugs* indesejados. O que é diferente, por exemplo, de obras digitais que intencionalmente causam *bugs* em sua operação como parte do propósito e função da obra. Um exemplo usado por Ingarden é o fato de que as esculturas de mármore de Rodin conseguem representar a pele humana. Trata-se de uma função artística – produzida por meios técnicos – de usar material para representar outro. O que Ingarden deseja deixar claro é que o atributo de valor artístico não é relativo ao observador, ele é: "something detectable in the work itself and not to be identified with any subjective experience or psychological state of admiration or pleasure"(INGARDEN, 1964, p. 210), i.e., não dependem da afecção subjetiva, não há afecção nos atributos de valor artístico, ele é ligado a um fazer, à obra de arte.

Distintamente, os valores estéticos como serenidade, sublimidade, profundidade, tristeza, inteligência, elegância,

simplicidade, uniformidade, etc. só se manifestam no **objeto estético**, trazido à tona, através da concretização da obra de arte que tenha sido empreendida em uma atitude estética. Como já indicado, são valores que subentendem a participação do sujeito na sua formação. Mas, diferentemente do valor estético de uma concepção estética da arte, Ingarden funda esta recepção na concretização a partir da obra de arte, o que implica tanto a pertinência de atributos artísticos, quanto de elementos contextuais, de modo que não há uma pura afecção subjetiva. Ora, para que as qualidades de valor estético surjam daí é necessária uma atitude já estética com relação à obra de arte. Dentre os tipos de valor que Ingarden tem em mente, estes têm uma diversidade até mesmo estranha, já que ele agrupa coisas distintas como valores: emocionais, intelectuais, formais e uma categoria não nomeada pertinente à artificialidade/naturalidade, genuinidade/falsidade, etc. O que deve ser notado é que os valores estéticos caracterizam o objeto estético como uma totalidade e não como elementos isolados, mesmo tendo sua origem a partir de diversas propriedades particulares da obra de arte e do objeto físico, apesar de ser dependente destes (INGARDEN, 1964; THOMASSON, 2012).

O que deve ficar também marcado é que Ingarden poderia ser visto como um contextualista, já que nada tem propriamente valor por si. Até a valoração "estética" da obra de arte para Ingarden parte e depende de elementos socioculturais. Isso se deve a uma coerência óbvia de ter a obra de arte literária como uma entidade intencional. Uma entidade que é constituída por atos de intencionalidade depende de reconhecimento e concretizações contingentes e mundanas para serem/existirem. Após negar o subjetivismo, não é possível, então, para ele retomar qualquer ideia de valor intrínseco ou puramente subjetivo universal-desinteressado da obra, como fazia a análise estética.

Há aqui, na relação objeto real, obra de arte, concretização (objeto estético), uma relação **ontológica de dependência hierárquica**, em que temos três fases que não podem ser desassociadas. Ou seja, as qualidades estéticas não podem ser desligadas, nem ôntica nem fenomenalmente, dos seu fundamento constitutivo na concretização a partir da obra de arte, nem a obra de arte pode ser desligada de seus fundamentos reais (INGARDEN, 1973a, §68). Refletindo a base ontológica realista formal de Ingarden, a base para toda análise posterior de valor sobre o real tem início no axiologicamente neutro, mas que é a base da configuração esquemática da obra de arte. Em consequência disso, a obra de arte é anterior ao objeto estético, i.e., o objeto estético é algo posterior ao ato de concretização (ele só surge com a

concretização), somente no estágio final desse movimento artístico. Assim, pode-se dizer que o que importa para se caracterizar o ser-arte é a configuração esquemática – obra de arte – e sua concretização (basta lembrar o quinto ponto das condições necessárias para o valor artístico acima citado, e ter claro que ela se refere a uma diferença cultural). A partir daí o objeto estético pode se dar ou não. Fica claro que, para Ingarden, ele deveria se dar, mas não é algo que necessariamente irá acontecer (não pode ser apontado como condição necessária).

Assim, para Ingarden (1964), aquele que irá apreender a obra de arte se coloca em uma atitude estética, que o permite ter uma experiência estética e construir um objeto estético, perceber qualidades de valor estético e, por fim, chegar a um valor estético. Ou seja, sua fundamentação para explicar o surgimento de um valor estético ainda está próximo das concepções modernas que garantiam uma recepção estética por meio de uma atitude estética. Ou seja, ele ainda submete a obra de arte a uma realização estética. Entretanto, essa realização é distinta das noções mencionadas anteriormente, como as de Kant (1987), Schiller (1995), Greenberg (2000), visto que Ingarden (1975a), já em sua recusa ao psicologismo, recusa, explicitamente, cair em um subjetivismo. Apesar de Ingarden submeter a obra de arte a uma realização estética, esta, dentro de sua formulação teórica operando metodologicamente em uma ontologia realista, tem muito pouca força e não pode ser a base para sustentar o ser-arte (não é fundante do ser-arte). O objeto estético está de tal maneira situado ao final de uma hierarquia ontológica que ele pode ser retirado de sua posição, sem prejudicar as formulações acerca da intencionalidade, da configuração esquemática e da concretização. Isto é consequência de uma filosofia que se debruça formalmente sobre o objeto artístico em sua particularidade ontológica, admitindo certo grau de autonomia deste com relação ao sujeito, ou seja, tendo a obra de arte como um artefato/construto e não meramente como uma afecção subjetiva.

A possibilidade não-estética se torna mais aparente quando Ingarden (1973a, 1964) salienta a possibilidade de outras concretizações que não engendram um objeto estético ao final. Pode-se, por exemplo, ler a obra de arte para adquirir informações concernentes a um período histórico ou para descobrir certos comportamentos sociais de um dado conjunto de pessoas. Em ambos os casos há a concretização da obra de arte, sem que esta acabe em um objeto estético²¹⁰. Ou seja, Ingarden

²¹⁰ É possível ainda, além disso, analisar a obra de arte como formação esquemática de forma a não atualizar suas potencialidades nem preencher suas

afirma que podemos apreender a obra de arte, sem concretizar um objeto estético. O detalhe é que essa concretização não-estética não faz a coisa deixar de ser arte, ou, inversamente, não é a concretização de um objeto estético que faz algo ser arte. A implicação que tento desprender disso é que a obra de arte pode ser plenamente apreendida sem necessitar de uma apreensão estética, ou que, simplesmente, ela não seja o ponto principal da obra de arte.

Há algo interessante ainda, uma indicação, que pode ser derivada da palestra *Artistic and Aesthetic Values* (1964), que foi proferida em 1963 e publicada no *British Journal of Aesthetics* em 1964, no mesmo ano da publicação de dois outros artigos basilares para a filosofia da arte anglófona (em outros periódicos). Estes são *The Artworld* de Arthur Danto (1964) e o já citado *The Myth of the Aesthetic Attitude* de George Dickie (1964). Tais artigos marcam a já mencionada tendência anglófona de recusar não apenas a análise estética, como explicitamente faz Ingarden, mas de pensar a arte sem necessidade de uma qualificação estética, como fundamental ao ser-arte. Isso foi verificado em Danto, quando ele propõe um modelo que compreende o reconhecimento de algo como arte por seu lugar dentro de um contexto teórico. Também em Dickie, pela crítica a um "misticismo" ou vagueza constante nas diversas formulações dos conceitos de "atitude estética" ou "percepção estética". Consequentemente, se lermos o artigo de Ingarden cotejando-o com o de Danto e de Dickie, é possível compreendê-lo como ainda apegado a certos elementos de uma análise estética (como "atitude estética" ou "experiência estética"), sem, no entanto, dar um peso central a elas, recusando, diretamente, os modelos de análise estética e, ainda, indicando outro tipo de valor possível, qual seja, o valor artístico. Destarte, sugiro que é possível ler a filosofia de Ingarden apropriando a sua formulação ontológica realista e o sistema de concretização, recusando o que ainda havia nele de uma análise estética.

6.2.8 Anulação estética pelo ato de concretização

De certa forma, é isso que faz Hans-Georg Gadamer (2006) em sua ontologia da obra de arte como jogo. Isso porque a formulação de Gadamer é, em grande parte, tributária a de Ingarden, especialmente no que concerne à noção da obra de arte como uma *Gebilde*, uma

indeterminações. Nesse caso, mais frequente à análise literária, não há uma concretização (INGARDEN, 1973a, 1964).

configuração estratificada complexa e, ainda, uma configuração regrada para uma execução, i.e., na terminologia de Ingarden, para concretização. Se essa proximidade é visível quando confrontamos a concepção principal de concretização e a *Gebilde* nas duas concepções ontológicas, ela é apenas marcada por Gadamer em duas notas de rodapé em *Truth and Method* (2006), uma das quais demonstra sua posição crítica à formulação de Ingarden²¹¹:

I cannot agree when Roman Ingarden (in his "Bemerkungen zum Problem des asthetischen Werturteils," *Rivista di Estetica*) sees in the process of the concretization of an "aesthetic object" the area of the aesthetic evaluation of the work of art. The aesthetic object is not constituted in the aesthetic experience of grasping it, but the work of art itself is experienced in its aesthetic quality through the process of its concretization and creation (GADAMER, 2006, p. 164).

O que Gadamer afirma é que a estética seria **uma** das partes do artístico e não o fim deste. A obra de arte não tem uma finalidade estética, mas sim um ato performativo. Ele recusa a ideia de que haveria um "objeto estético" a ser formado, como um elemento posterior/superior à concretização, significando que a estética é subserviente ao artístico – ao ato de concretização e produção –, e não o artístico à estética. A acusação de Gadamer a Ingarden é a de que ele não teria rompido com a identificação entre estética e o artístico. Trata-se de uma crítica válida, com relação à finalidade da arte, no entanto, excessiva com relação à distinção artístico/estético já que, como acabamos de ver, Ingarden havia proposto o caminho dessa distinção em LWA (1973a), fazendo, justamente, uma diferenciação com relação à obra de arte e o objeto estético. É relevante perceber que Gadamer leva adiante a ideia de concretização como ato de execução, estabelecendo **a concretização da estrutura esquemática como ação e evento performático como base da obra de arte**. A obra de arte acontece somente quando está em evento, na ação de concretização. Qualquer

²¹¹ Gadamer também aborda a filosofia de Ingarden com relação ao seu posicionamento referente ao problema do idealismo/realismo em seu artigo de 1963, *The Phenomenological Movement* (1977). Em geral, Gadamer afirma a importância da LWA, mas critica os posicionamentos gerais de Ingarden com relação ao problema ontológico em questão.

estética está submetida ao evento e englobada nele. (GADAMER, 2006, p. 115).

6.2.9 Artefato abstrato e construto social

Uma vez colocadas todas as distinções acima, devemos notar que Ingarden estabelece quatro bases ônticas da obra de arte, necessárias para sua plena existência: 1) operações subjetivas de consciência de quem produz e de quem experiencia; 2) operações objetivas de quem produz e de quem experiencia (atos motores, práticas, etc.). 3) conceitos e sentidos intersubjetivos pelos quais a consciência confere e apreende significações; finalmente, 4) o material real objetivo (gráfico, sonoro, etc.) essencial para o suporte (texto escrita, tinta, disco, computador, etc.) (INGARDEN, 1973a; MITSCHERLING, 1997; FERREIRA, 2010). A obra não se reduz a estes elementos, mas também não existe sem eles. Ela é uma totalidade emergente a partir destes. Porém, para entender o estatuto ontológico da obra de arte, é necessário retomar o problema inicial de entidades reais, ideais e intencionais, especificamente com relação ao elemento intersubjetivo da linguagem, quando Ingarden declara que:

My findings agree with Husserl's view, expressed in his *Formal and Transcendental Logic*, that word meanings, sentences, and higher units of meaning are formations which arise from subjective conscious operations. Thus they are not ideal objectivities in the sense in which Husserl himself determined them in his *Logical Investigations*. But while Husserl keeps the term "ideal" in most instances in his *Logic* and only at times adds the word "unreal" [*irreal*] in parentheses, I have totally abandoned this term and seek sharply to counterpose these formations to ideal objectivities in the strict sense. This is the first essential difference; all objectivities which he previously held to be ideal – in the old sense – Husserl now considers to be intentional formations of a particular kind, and in this way he arrives at a universal extension of transcendental idealism; whereas I today still maintain the strict ideality of various ideal objectivities (ideal concepts, ideal individual objects, ideas and essences) and indeed see in ideal concepts an

ontic foundation of word meanings that enables them to have intersubjective identity and an ontically autonomous mode of existence. At the same time, for Husserl the new conception of logical formations springs primarily from *phenomenological* investigations and general transcendental-idealistic motives, whereas my observations are ontologically oriented and seek to show, in the logical formations themselves, a series of states of affairs which make ideal existence in the strict sense impossible for them and which simultaneously **indicate their ontic origin in subjective operations** (INGARDEN, 1973a, p. lxxiv, grifo meu).

Fica claro que a noção de construto é central para concepção de obra de arte de Ingarden. Apesar de fundar a obra – via significação – tanto em elementos ideais quanto reais, a obra, como entidade intencional pura, é fruto de ações subjetivas concretas (que não devem ser entendidas aqui como psicologismo subjetivista, mas sim comportando desde reconhecimento social de um fato cultural até mesmo atos físicos). Isso quer dizer que ela é construída como um artefato intencional. Qualquer elaboração mental, "ideia" ou concepção da obra é uma construção subjetiva fruto de um ato intencional do autor. Assim, a "essência" de uma obra é sempre um construto limitado espaçotemporalmente. Os elementos ideais da significação não são parte da obra, mas elementos externos autônomos que jamais podem ser criados (não tem existência espaçotemporal, não é criado, nem pode destruído), sendo possível somente ligar estes ideais ao fônico real²¹². Todavia, se a significação está relacionada ao ideal, com a palavra, vale notar que Ingarden, tem a unidade de significação mínima como a frase (em oposição a Husserl, que a localiza na palavra), ou seja, a significação mínima da obra de arte literária está situada numa construção, em um conjunto contingente que, apesar de ser fundado sobre significações que envolvem ideais, não se limita a eles nem pode ser reduzido somente a eles. É preciso sempre levar em conta o ato de composição – configurar e construir – do objeto literário.

²¹² Como o autor recusa que a obra de arte seja um real/material, a tendência pode ser de pensar que ele resvalaria para o ideal, o que seria um engano, pois Ingarden recusa absolutamente que a obra seja um ideal. Este elemento nem mesmo aparece na obra.

Além disso, se a importância do ideal está nessa existência como elemento intersubjetivo que elimina o psicologismo, é plenamente possível substituí-lo por uma concepção em que uma palavra significa algo para mim e de outra forma para outrem porque assim fomos levados a compreender dentro de um uso comum consensual institucional. Embora Ingarden tenha sido formado em uma concepção de análise lógico-semântica da linguagem (como Edmund Husserl, Gottlob Frege e vários outros, sob a denominação de analíticos)²¹³, considerando-a como representação e conhecimento e pressupondo uma independência da forma lógica com relação aos interlocutores, ao contexto e à linguagem usada (BRAIDA, 2013b), ele propõe um outro modelo de linguagem que, se não precisamente dentro do modelo intencional pragmático, como John L. Austin (1999), John R. Searle (1984), tem certo grau de proximidade com esta ao pressupor a importância contextual ampla e da linguagem como tendo um caráter também acional performativo (i.e., que propõe uma ação, que, no caso específico da obra de arte literária, se daria na concretização). Pode-se observar o que foi dito: 1) na sua constante referência à possibilidade de a obra de arte literária afetar o leitor/público através dos modos de construir/configurar e articular a linguagem, especialmente, mas não exclusivamente, pelos estratos de formações fônico-linguísticas e unidades de significação²¹⁴; 2) indiretamente, em sua formulação do caráter "quase-judicativo" da obra de arte literária (§25), ao retirar a necessidade de uma asserção de valor de verdade como condição necessária para que haja significação²¹⁵. Ou seja, se levarmos em conta o fato que, no parágrafo §66 da LWA, Ingarden apresenta os conceitos ideais como uma "hipótese" (1973a, p. 364) que está presente para eliminar o perigo de se cair num psicologismo (em que cada leitura seria um objeto independente), e lembramos que a proposta original de

²¹³ Thomasson ressalta essa proximidade ao dizer que: "Ontology, in Ingarden's hands, thus bears close resemblance to the sorts of conceptual analysis that became common in analytic philosophy in roughly the same period" (THOMASSON, 2012, [sem página]).

²¹⁴ Essa noção da linguagem como propulsora de ação e da possibilidade de afetar o público se deve, em parte, às leituras que Ingarden fez de Karl Bühler e sua *Sprachtheorie* (2011), sendo este um dos primeiros a propor a linguagem como ação.

²¹⁵ Não se trata de eliminar a possibilidade proposicional da linguagem, mas sim de mudar o foco para ação e dizer, como Austin (1999), que o caráter proposicional – ou *ato locucionário* – é apenas mais uma possibilidade e parte do ato da linguagem.

Ingarden é de que a formulação da LWA seja base para futuras elaborações teóricas acerca da obra de arte literária, então, é possível e válido eliminarmos completamente os conceitos ideais (qualquer universal) por meio de uma compreensão institucional contextual e consensual que assim mantém o elemento intersubjetivo, caro a Ingarden.

Se na dupla articulação de Ingarden entre ideal e real estabelecermos, portanto, que os ideais são construções intencionais contextuais e consensuais (aceitos por um conjunto de pessoas) como fatos sociais – fatos envolvendo uma intencionalidade coletiva para existir – conforme John R. Searle (1997, 2009), i.e., como uma série de reconhecimentos e práticas com relação à maneira de fazermos coisas e agirmos em sociedade, poderemos pensar a obra de arte, seguindo a leitura de Amie Thomasson (1999) e os comentários de Celso Braidão (2014b), como um **artefato abstrato**, um tipo de *abstracta* dependente, tendo *abstracta* como:

as those entities that are not rigidly constantly dependent on any real entity and so lack a spatiotemporal location. This conception is close to the most common understanding of the term "abstract" and makes concreta and abstracta mutually exclusive and exhaustive categories (THOMASSON, 1999, p. 127).

Isto é, similar a coisas como leis, teorias, instituições, conceitos, personagens, proposições, e uma série de entidades culturais elaboradas através de atos intencionais, ao mesmo tempo, similar a programas de computador ou entidades que comportam múltiplas instanciações. Ou seja, estes são similares a artefatos físicos construídos – no sentido de que são feitos e podem ser destruídos –, que necessitam de alguma base real/material espaçotemporalmente localizada e determinada de entidades contingentes – como livros, textos, pessoas –, mas que são abstratos pelo fato de não terem localização espaçotemporal precisa:

unlike the Platonist's abstracta, works of music and literature do not exist *independently*; they *can only* come into existence through forms of human intentionality, and even once created, they are not independent and eternal, but depend for their ongoing existence on that of some copy or performance, or the means for creating one

(whether via a score, recording, memory, or some combination of these) (THOMASSON, 2004, p. 90).

Fazendo o movimento inverso, pode-se dizer que os artefatos não-artísticos que temos diante nós são mais do que o mero real. Eles são realidades ou fatos brutos artificializados por uma intencionalidade, sendo assim artefatos culturais²¹⁶. Todos eles dependem, em certo grau, de um ato e reconhecimento intencional para existirem como tal:

For, like paintings and sculptures, other artifacts and concrete social objects such as tables, drivers' licenses, and pieces of real estate are not merely identical with the matter that constitutes them, since they (unlike the matter) have essential relations to human intentional states. Like works of music and literature, theories, corporations and laws of state seem to be abstract cultural entities that are created at a certain time through human activities (THOMASSON, 2004, p. 90).

Ser fruto da intencionalidade humana implica ser feito e ser cultural. Implica ter características que um fato bruto como uma pedra ou terra não necessitam ter para serem pedra ou terra. Diferente destes, a obra de arte necessita de algo a mais para ser arte (e não algo natural). **A recusa de Ingarden (1973a, 1964) em igualar arte ao objeto real ou à afecção subjetiva é congênere à distinção entre artístico e estético, elaborada por Danto (1981), Mcfee (2011) e Carroll (2003), i.e.,** tanto para Ingarden quanto para Danto, Mcfee e Carroll, a obra de arte tem características e atribuições que não podem ser identificadas ou atribuídas a um mero fato bruto, a algo natural, ou a um mero "estético". A obra de arte como um artefato é um construto intencional cultural e,

²¹⁶ De acordo com Margolis, e que pode ser constatado também pela leitura de Thomasson: "The advantage of Ingarden's informality lay in its openness to plural, non-converging interpretations and in its tolerance of the contingent, shifting historical conditions under which art is actually appreciated"(MARGOLIS, 1979, p. 114). Através dessa leitura, a crítica direcionada a Ingarden, que o classifica como formalista, se apresenta como bastante mal fundamentada, em não notar o caráter social cultural da intencionalidade e de uma entidade intencional como artefato abstrato cultural.

isso, como bem aponta Margolis, implica ter características que o objeto real não tem:

works of art are the products of culturally informed labor and that physical objects are not. So seen, they must possess properties that physical objects, *qua* physical objects, do not and cannot possess (MARGOLIS, 1977, p. 48).

Sendo assim, existe uma vinculação entre a distinção ontológica objeto real e obra de arte, em que ser obra de arte é ser um artefato e artifício²¹⁷.

La vida es sueño de Calderón de la Barca ([1635] 2011), de forma intencional pragmática, por exemplo, é um artefato abstrato, como também é o personagem Segismundo da mesma peça. Estes não seriam, então, meramente enunciados lógicos que teriam o propósito de representar algo mentalmente (fundado sobre uma idealidade e independência do contexto do que é dito). O personagem Segismundo é um construto intencional, um esquema para realização/construção de um "Segismundo" possível e sempre distinto, da mesma forma que a peça (texto) como um todo é um esquema potencial, uma instrução, para a concretização/construção da obra *La vida es sueño*. O que vale tanto para um romance, poema ou peça teatral (caso também explícito dos *Sermões* de Vieira). Todos são instruções para uma concretização/ação. A "essência" do personagem Segismundo foi construída por Calderón de la Barca como instruções. Elas são um modo de artificializar o sentir/perceber/dizer/agir "Segismundo". No caso do teatro elas são instruções para "ser" Segismundo em ato/performance. O mesmo ocorre nos poemas engenhosos ou digitais. Se ajo como proposto, pareio meu modo de ser ao da obra de arte e artificializo-me com relação ao seu

²¹⁷ Pode ser argumentado nesse momento algo como "mas essa não é a estética de Ingarden! a sua estética leva em consideração a obra de arte e seu entorno", para o qual, minha resposta será: precisamente, e no momento em que ele faz isso, significa que ao apreciarmos algo "esteticamente" estamos levando em consideração que a coisa não é um objeto real, mas uma obra de arte, o que quer dizer, conseqüentemente, que eu levo em conta o ser-arte para que haja experiência estética. Todavia, como aponta Mcfee (2011), essa experiência é artística e as qualidades estéticas apreciadas não são o fundamento desse ser-arte, porque o ser-arte é cultural, contextual, intencional e institucional ou, se aceito o argumento de Ingarden, sou levado ao fato de que a afecção estética não é fundamental para o ser-arte.

modo de operar. E essa instrução, como esquema, é incompleta, o que quer dizer que há uma indicação para um modo de ser da concretização aberto o suficiente para que haja diferenciações nas execuções, porém, não completamente arbitrário. A obra de arte então não é o livro-coisa-real composto de papel e signos gráficos, nem uma ideia atemporal autônoma, mas **uma configuração**, um esquema potencial para ação-artifício, um "disponível para ação", um "pronto para", um virtual.

6.2.10 Virtual/Potencial

Fenomenologicamente, a identidade não é dada na coisa física. Apesar da integridade do objeto real, sempre apreendemos por facetas ou aspectos de uma coisa. Nunca temos a coisa em-si completa e absoluta (SOKOLOWSKI, 1999). Nunca vejo simultaneamente todas as faces de um cubo, mas o constituo como uma totalidade²¹⁸. Eu o intenciono como totalidade, como um sentido para apreendê-lo, i.e., apreender algo é intencionar como sentido, dar sentido (um construto a partir do real). **Apreender o sentido – intencionar e compô-lo – é também apreender e compreender o físico, a materialidade.** A obra de arte literária é uma **intencionalidade derivada**, sua execução vem de uma intencionalidade a partir de uma base material, ou como Thomasson esclarece, a intencionalidade derivada é:

a representational ability derived from intentional acts that confer meaning on phonetic (and typographic) formations. Thus, although fictional characters remain mediately dependent on intentionality, the immediate dependence of fictional characters on words and sentences gives them a relative independence from any particular act of consciousness (THOMASSON, 1999, p. 22).

O que Thomasson (1999) diz sobre personagens vale para a obra de arte como um todo e implica tanto um grau de autonomia do construto (como materialidade que pode "existir" sem estar sendo atualizado), quanto que a obra de arte se refere ao material/real na apreensão e uma vez apreendida. Quer dizer que a apreensão de um

²¹⁸ Deve-se lembrar aqui que esse ato intencional ocorre a despeito de nossa vontade. É nosso modo de estar no mundo.

sentido altera, constantemente re-atualiza, nosso modo de ter a coisa física, tanto no grau de um leitor, quanto com relação a uma comunidade inteira de leitores.

Com a distinção entre: 1) objeto real/físico, 2) obra de arte e 3) concretização e o fato de que a obra de arte não é o objeto real, nem algum ideal (menos ainda uma afecção subjetiva), mas um objeto intencional, devemos entender – a partir dos artigos de Ingarden *Aesthetic experience and aesthetic object* (1961)²¹⁹ e *Phenomenological aesthetics: an attempt at defining its range* (1975a)²²⁰ – sua noção de que **o artista virtualiza/potencializa um objeto real para produzir uma obra de arte**. O real, assim, é o fundo e a fundação sobre a qual a obra de arte aparece, i.e.: "The material world enters as a background and displays itself in the shape of the ontological foundation of the work of art"(1975a, p. 260). Direi ainda que o ato de virtualizar e de potencializar é também um ato de artificializar.

Um poema seria uma série de reais (grafemas ou sons) virtualizados/potencializados para serem concretizados/atualizados por um leitor durante a leitura ou recitação. Até mesmo algo como uma escultura, sua base material/real não é a obra de arte. É a partir da base material que há uma obra – artefato abstrato – que será concretizada. A partir de um real, nós concretizamos aspectos esquematizados da estátua (de forma que essa atualização será sempre distinta). E por ser de uma **intencionalidade derivada**, essa concretização irá referir de volta ao objeto material, levando daí a constantes mudanças histórico-culturais de como vemos a mesma obra de arte através de diferentes tradições de concretização (INGARDEN, 1973a, 1961)²²¹.

Esse ato de virtualização/potencialização como ato inventivo em Ingarden **permite que qualquer coisa, evento, estado, seja construído/artificializado como uma obra de arte** por alguém:

²¹⁹ Uma versão resumida deste texto foi proferida pelo autor em um congresso em Paris em 1937, como também foi publicado como o capítulo *The Cognition of the Literary Work of Art* (1973b). O artigo utilizado nessa tese é uma tradução a partir do livro *Cognition* em polonês enquanto que a versão incluída na edição norte-americana do livro *Cognition* (1973b) foi traduzida a partir do alemão.

²²⁰ Originalmente lido em março de 1969, um ano antes de sua morte em 1970.

²²¹ Aqui fica claro o elemento contextual cultural histórico na concretização da obra de arte na filosofia de Ingarden.

This object, thing, process, or event may be something purely physical, or a certain fact in the life, and experience of the observer, or a musical motif, a snatch of a melody, or a harmony of sounds, a color contrast, or a particular metaphysical quality (INGARDEN, 1975a, p. 263).

Podemos, um pouco conforme com o que vimos na formulação de Baltasar Gracián (1996, 2004), no primeiro capítulo e com sua noção de artifício, dizer que **o artista artificializa algo**, que o retira do natural, potencializando-o para uma concretização:

the creative behavior of an artist covers not only his productive experiences, but also certain physical actions which suitably shape a particular thing or process, so that it can perform the function of an ontological basis of a painting, a sculpture, a poem, or a sonata (INGARDEN, 1975a, p. 260).

O artista, com efeito, produz um artefato abstrato a partir do real. O real moldado, ou dir-se-ia virtualizado/artificializado, é o pano de fundo a partir do qual a obra de arte pode aparecer (INGARDEN, 1975a). Assim, lembrando um pouco a proposta do filósofo norte-americano John Searle (1997), de que uma intencionalidade coletiva pode instituir e reconhecer um fato bruto X como uma entidade cultural Y no contexto C, podemos dizer que Ingarden propõe um sistema no qual um objeto X (fato bruto), através de certo procedimento, seja considerado como uma obra de arte Y (fato institucional-intencional), na situação C, de modo que o objeto real possa, por um ato/procedimento normatizado concretizar algo que reconhecemos como arte. Isso significa que, através da proposta de Ingarden, coisas distintas como um *readymade*, uma máscara religiosa africana ou um tronco morto que acabe na praia (*driftwood*) possam ser plenamente compreendidos como obra de arte, da mesma forma que seria um poema ou uma pintura. De acordo com a teoria de John Searle (1997), o que importa para essa virtualização do real são os atos intencionais que instituem e reconhecem um X como Y, i.e., práticas e hábitos sociais que reconhecem um fato bruto (um monte de pedra esculpida e um urinol) como uma obra de arte (uma escultura como a *Vênus de Milo* e um *readymade* como a *Fonte* de Duchamp) e, portanto, atribuímos a eles

características e interpretações que não seriam válidas para o objeto real (não-arte). Como já foi visto na citação de Margolis (1977) acima, também afirmado por Danto (1981), Mcfee (2011) e Carroll (2003), a obra de arte possui propriedade que um fato bruto não pode possuir. Não se trata de forma alguma de um ser-arte fundado no gosto subjetivo de um indivíduo (no sentido de "isso é arte para mim"), mas de um fato intencional e institucional que está fundado, sobretudo, em atos e práticas no mundo fático²²². Assim, **é possível compreender o artifício, o ato de artificializar, como uma virtualização do real.**

A implicação direta disso é que o real, em seu caráter sensório-perceptivo, não dá conta de dizer se algo é arte. A filosofia da arte de Ingarden chega assim a uma constatação próxima àquela de Arthur Danto, quando este afirma que "To see something as art requires something the eye cannot descry"(1964, p. 580). Se no caso de Danto a resposta a esse problema envereda por um sentido construído a partir de uma teoria da arte, no caso de Ingarden, a resposta trilha pela virtualização/artificialização do real via a intencionalidade que é efetivado no ato da concretização.

6.2.11 Sentido construído como indicação para ação

Tendo isso em mente, vale entender que "essência" ou "sentido" da obra são construtos, são os esquemas/instruções para a concretização/realização/construção da obra de arte. Concretizar a obra é apreender seu sentido. Não há como apreendê-lo sem executá-lo, pois executar e apreender são a mesma coisa. Apreender o sentido é apreender também um modo de funcionar da obra, é executá-la. Da mesma forma que não apreendemos um cubo material completo, mas construímos sua identidade/essência/sentido por intencionar seus aspectos, também na obra de arte literária apreendemos aspectos e os compomos em uma totalidade emergente (sentido ou o que Ingarden

²²² Um modo de elucidar o fato de que o "ser Y" não depende somente da minha afecção (subjetiva) individual, seria pelo dinheiro de papel. Não importa se eu, como indivíduo, não acredito que aquele pedaço de papel tenha valor de troca em sociedade. Enquanto eu e outros ainda o utilizarmos e o reconhecermos para a prática de troca, ele terá valor. Trata-se de um elemento fundado por modos de agir e reconhecimentos e não por afecção subjetiva. Isso será explorado mais adiante.

também chama de polifonia harmônica) e, com isso, atualizamos e apreendemos o objeto real²²³.

No entanto, a noção de essência e sentido para Ingarden não compreendem nem uma vontade do autor ou "sentido original", nem algo que idealmente e atemporalmente irá permanecer e atravessar a obra do autor ao leitor. O autor e suas vontades somem no momento em que a elaboração da obra termina. O que importa foi o que ele construiu. Tudo a que temos acesso na obra de arte são construtos, artefatos. O sentido "original" é o núcleo construído de um objeto esquemático potencial, que será atualizado em significações contingentes e que jamais apreenderão a coisa completa absoluta²²⁴ (i.e., sentido original é um conjunto esquemático – incompleto – de instruções para construir um Segismundo ou para construir uma obra X). Deste modo, vale compreender a obra de arte literária em Ingarden como um artefato que operar, ou seja, que só tem vida a partir de sua operação/execução. Assim, Ingarden varre qualquer pretensão subjetiva psicologista e, conseqüentemente, expressivista da obra (como transmissão de emoções ou estados anímicos/psíquicos). Qualquer ato de mover ou afetar o outro, como na concepção retórica seiscentista, é a partir da configuração da obra, é efeito da recepção de um construto em funcionamento²²⁵.

Se voltarmos ao *Labirinto Cúbico*, veremos que nele há um real disponível, um objeto configurado, pronto e terminado. A partir dele, posso concretizar materialmente inúmeros modos de leitura da mesma frase “in utroque Cesar”. São todos caminhos materialmente distintos, entretanto, são todas concretizações da mesma obra de arte literária. Essa identidade não ocorre porque atingimos qualquer idealidade X que é a obra, mas porque todos efetivamos algo **a partir das possibilidades configuradas**. São inúmeras possibilidades materiais do poema *Cubo*,

²²³ O que quer dizer que Ingarden aplica a noção de aspectos esquemáticos da fenomenologia no objeto artístico.

²²⁴ O objeto estético para Ingarden é uma formação de sentido pelo leitor, a partir do objeto esquemático. Tanto que Ingarden geralmente a descreve como emoções ou conceitos complexos como serenidade, sublimidade, profundidade, o que, em parte, denota uma distância de um sensível sendo meramente prazer ou outras sensações mais imediatas.

²²⁵ Tal se dá porque o modelo de Ingarden não tem mais "sentido" enquanto constatação de verdade de uma proposição representacional lógico-semântica. Assim, a própria noção de sentido para ele é a de uma execução sucedida.

que não serão completamente exauridas. Mas, esse fato, da impossibilidade de ter "o *Cubo* ideal perfeito", não significa que não o constituo como uma totalidade apreensível em minha leitura. Tanto eu, que executo os caminhos x1 x2 x3..., quanto meu colega que executa os caminhos y1 y2 y3, lemos a mesma obra. O mesmo vale para as obras digitais como o *Palavrador* ou *Liberdade*, em que a diversidade de caminhos é ainda mais aparente, sendo, porém, todos caminhos possíveis (possibilidades de concretizações) de uma mesma obra.

A obra de arte como instrução para ação não se limita à constituição de objetividades apresentadas, porém, como uma declamação, constitui elementos materiais e modos de agir significantes. O texto abaixo do *Cubo* – "I = nvicto Vasco, César, sempre Augusto" – não apenas diz algo, mas me leva a um "como navegar" no *Cubo* e, ao mesmo tempo, navegar no *Cubo* (um ação material) me leva a constituir outras significações ou complexificar as significações ditas nos versos. Desta forma, o texto é uma instrução para ação, mas também a ação constrói significações, não necessariamente linguísticas. Tem-se a própria noção de "sentido" e significação alterada para uma noção de ação, uma significação que é ato e não semântico.

Com as formulações de Ingarden, podemos pensar, por exemplo, ao modo do "Tudo pode ser dito num poema", que a obra de arte seria propriamente as instruções para ação, permitindo alguma independência de sua configuração específica material (apesar de sempre necessitar de algum real). É de se perguntar: se tivéssemos o poema escrito em uma fonte diferente e transcrito sobre uma pedra calcária, ainda teríamos a mesma "obra"? Até mesmo se somente fosse conhecida por certos indivíduos sem ter uma base propriamente escrita, ainda teríamos essa obra (ela ainda seria um construto, um artefato abstrato)? A resposta seria que uma série de encenações de *La vida es sueño*, com certo grau de diferença, ainda permite a identificação de um mesmo personagem, pois ainda estamos a operar sobre o mesmo artefato abstrato, mesmo objeto esquemático, as mesmas regras para construção de algo, da mesma indicação para ação.

Todavia, se o conceito de artefato abstrato ajuda a compreender os poemas engenhosos, ainda nos falta algo para compreendermos as obra digitais analisadas e o próprio fato de uma concretização material. Via Ingarden, isso pode ser observado em sua análise do drama e da performance como caso limite da obra de arte literária.

*

* *

6.3 A PEÇA TEATRAL E O ATO PERFORMATIVO²²⁶

Se na *Literary Work of Art* Ingarden (1973a) se concentra na concretização intencional de objetividades apresentadas – eventos, cenas, personagens, etc. –, ao longo da obra, ele também trata da atualização material dos estratos através da declamação (como elocução que concretiza materialmente o dizer) e, de forma mais complexa, o caso da performance a partir da peça teatral (ou obra de arte literária dramática²²⁷), que não só efetiva as potencialidades linguísticas da obra ao modo da declamação, mas também atualiza elementos reais e materiais em coisas e ações físicas.

A pergunta de Ingarden é quanto à localização e à identidade da obra de arte teatral e que aqui serve, da mesma forma, para perguntarmos acerca das obras engenhosas e digitais. O que ele percebe é que: 1) há uma pluralidade de encenações, em que cada uma é um acontecimento individual e está fundada em eventos reais; 2) há diferentes detalhes em cada encenação; e 3) uma "mesma" peça pode ser mal ou bem encenada (INGARDEN, 1973a; MITSCHLING, 1999). Temos entre a peça escrita e a peça encenada uma similaridade e uma distinção. Ao dizermos que existe a possibilidade de uma encenação boa ou ruim damos a base, justamente para diferenciarmos entre a peça escrita e a peça encenada como duas entidades distintas (i.e., a mesma peça escrita pode surtir encenações de qualidades distintas, marcando a diferença entre a peça escrita e a encenada). Mas a pergunta de Ingarden está formulada da seguinte maneira, indicando uma terceira distinção:

The question is only whether what is counterposed to the individual performance is the corresponding "written" literary work or a "stage play" that is different from it. If it is the latter, we will have to contrast literary works of a certain kind ("dramatic" works) with stage plays, which will then be seen as heterogeneous to them; if it is the former, we will have to accept only a special kind of concretization of "dramatic" works,

²²⁶ Irei me concentrar, aqui, no §57 da LWA (1973a).

²²⁷ Ingarden trabalha com um modelo dramático, enquanto que existem propostas pós-dramáticas que trabalham com a ideia de sobreposição, lacuna e de dissociação das diferentes camadas que integram o ato cênico.

namely, the kind that is realized in a "performance" (INGARDEN, 1973a, p. 318).

Ao optar por uma forma da segunda, Ingarden volta sua atenção para o "texto secundário" das didascálias, indicações de atos, movimentações de personagens e outras direções de palco. O texto dramático seria um texto composto para ser encenado, materialmente posto em ação²²⁸. Deste modo, ele é estruturado de uma forma diferente ao de um romance ou poema²²⁹, no sentido de que ele tem 1) um "texto secundário" que funciona como um texto instrução ou diretriz, abrangendo coisas como: local, quem entre e sai, quem fala, tempo, ações, movimentação no palco, clima, tons de vozes, etc. e ao qual o público não terá acesso textual durante a encenação, 2) e um "texto principal" que consiste na fala efetiva dos personagens que será executada discursivamente na encenação. Há, então, uma distinção entre o momento em que a peça é lida – em que o "público" leitor tem acesso à leitura da didascália e esta projeta/constitui o estado das coisas para a fala/discurso do texto principal – e o momento em que a peça é encenada – cujas indeterminações são determinadas e cujas objetividades apresentadas são efetivadas pela montagem cênica em objetividades reais²³⁰, atualizando uma série de potencialidades em palco²³¹.

²²⁸ Até mesmo peças teatrais que, enquanto dramáticas, foram compostas para serem lidas – os *closet drama*, comum no século XIX inglês (como algumas peças de Percy Bysshe Shelley ou William Wordsworth) –, ainda carregam os traços composicionais básicos de uma peça (com fala de personagens, didascálias, etc).

²²⁹ Com base em seu *corpus* literário, Ingarden afirma que romances e poemas são distintos do drama. Não pretendo aqui subscrever essa afirmação completamente, já que há romances e poemas que portam os elementos que Ingarden identifica como característicos de peças teatrais (como alguns contos de Ernest Hemingway quase completamente em diálogos, ou os poemas dramáticos de Fernando Pessoa). Meu intuito aqui é justamente mostrar a proximidade do funcionamento de peças teatrais com a dos exemplares desta tese. Inversamente, é interessante ressaltar, como explora Theresia Birkenhauer (2012), que o teatro contemporâneo – pós-dramático – facilmente assimila e adapta ao seu espaço, obras que não foram compostas para serem encenadas.

²³⁰ Dentro de uma noção de "algo estar por outro", esses objetos reais ainda podem representar outra coisa, como, por exemplo, um pau por uma espada.

²³¹ É importante lembrar que há sempre, nas atualizações, um grau de indeterminação que permanece ao longo de toda concretização. Uma atualização "total" ou "perfeita", mesmo no drama, é impossível.

Partindo da divisão ontológica da obra de arte literária e com as direções de palco em mente, Ingarden estabelece quatro momentos da peça teatral, tendo a **peça de palco** como um momento entre a **peça escrita** e a **encenação** completa, sendo a peça de palco uma atualização de certos elementos do texto secundário, mas não a encenação total:

- 1) **a obra escrita** – o autor compõe o texto principal A e o texto (indicações) B como objetividades indeterminadas, potencialmente determináveis;
- 2) **a obra de palco** – em que os atores, diretor, ajudantes, atualizam certos elementos potenciais do texto B (certos elementos, que seriam formulados pelo estado das coisas, são concretamente determinados) e, assim, também atualizam alguns do texto A;
- 3) **a encenação** – ato performático em que os atores atualizam as potencialidades do texto A (da mesma forma que toda atualização é distinta, toda performance efetiva também será, até mesmo aquela encenada pela mesma companhia, no mesmo teatro, etc.);
- 4) **concretização (e objeto estético)** – o público atualiza mais ainda o texto A, a partir da recepção dos eventos²³² (INGARDEN, 1973a, MITSCHLING, 1999).

Ingarden traça, desta forma, uma progressiva concretização da peça escrita até uma atualização de objetividades reais na performance cênica e apreensão do público²³³. A divisão, que pode aparentar estranha entre obra de palco e a encenação, talvez possa ser clarificada através dos exemplares abordados na presente tese, como o *Palavrador* e o *Liberdade*. Neles, temos uma relação parecida com a da peça teatral:

²³² O que acontece no palco é real, mas ainda é possível lançar mão de elementos que necessitem de uma concretização por parte do espectador. Um exemplo seria o ator que usa um pedaço de pau como "espada". O que existe como objeto real é um pau. É a ação do espectador, perante a indicação cênica de que aquele objeto real deve ser reconhecido como outro, que intencionalmente o concretiza como "espada" (INGARDEN, 1973a).

²³³ Lembrando que há sempre um grau de indeterminação restante dentro do espectro de possibilidades.

- 1) **programa como regra** ou **código-fonte** base para existência dos outros momentos, instruções para a operação por/num computador (configuração potencial para uma atualização possível em uma máquina);
- 2) **programa em funcionamento** em um computador específico, atualizando uma série de elementos ambientais do código-fonte pela máquina (no caso específico do *Palavrador* seria o ambiente efetivamente renderizado na tela, "rodando" pronto para uso²³⁴);
- 3) **programa sendo utilizado pelo usuário**, atualizando os elementos potenciais restantes da obra já renderizados no computador (o usuário navegando no ambiente do *Palavrador*, efetivando movimentos, levando textos, imagens e sons a entrarem em ação e interação);
- 4) **concretização (e objeto estético)**, a apreensão do usuário do que acontece em evento, atualizando elementos que agora existem pela sua interação e ação no mundo²³⁵.

Podemos, com efeito, traçar certo paralelo entre as bases iniciais em ambos os tipos de obra de arte. Isto é, entre o código-fonte da arte digital e a obra escrita da peça teatral. Ambos equivalem à obra de arte como **configuração esquemática** na divisão da obra de arte literária. A partir desse ponto inicial, podemos compreender uma progressiva concretização e atualização da obra de arte teatral e digital pela performance, em que ambas estão inicialmente pautadas em um código, que indica e permite diversas e distintas ações performáticas para concretização.

²³⁴ Renderizar, do inglês *render*, significa transmitir, considerar ou passar algo. Aqui, está para o termo de uso em programas de edição de imagem, vídeo ou áudio digital em que renderizar é o processo de gerar algo (uma versão fixa utilizável) depois de ter editado ou construído a versão inicial ainda alterável. É a produção de algo. No caso do jogo, renderizado é ele efetivamente na tela funcionando jogável.

²³⁵ Aqui também há a concretização do que há em tela (como o exemplo do "pau por espada" acima). No *Liberdade*, por exemplo, existe um local em que o leitor encontra uma série de conversas entre casais, que estão comendo. É o leitor que, ao ouvir, mexer e guardar memórias, reconhece aquele ponto de sons e imagens como "restaurante".

6.3.1 Hierarquia ontológica

A concatenação de atualização de potencialidades expõe, segundo Ingarden (1973a), uma distinção entre a obra de arte "puramente" literária e peça teatral (como uma obra de arte literária dramática). Isso porque a obra de arte literária está hierarquicamente dividida entre os momentos – obra de arte (como configuração esquemática) e (ato de) concretização (que pode dar em um objeto estético), através da leitura ou declamação – enquanto que a obra de arte teatral se atualiza em quatro momentos e se perfaz no ato performático. Sendo assim, há, no teatral, uma maior complexidade ontológica por haver mais momentos em comparação à obra "puramente" literária, e pelo fato de a peça teatral se atualizar em conjunto com outros agentes (sobretudo, na concretização dos elementos dos textos secundários).

Na obra teatral, como na obra "puramente" literária, a complexidade está marcada por uma hierarquia ontológica em que um momento é ontologicamente dependente do outro para sua existência²³⁶. Não há autonomia das partes, pois cada uma está ontologicamente fundada na anterior e, ao mesmo tempo, cada momento produz seu sentido por referência ao momento posterior. A obra escrita faz sentido em relação à peça de palco, e esta em relação à sua encenação e apreensão (FERREIRA, 2010; MITSCHERLING, 1999)²³⁷. Da mesma forma, no digital, o programa em código só faz sentido (de modo acional) com relação ao seu funcionamento em uma máquina e posterior utilização por um usuário. É o ato de execução que une e atravessa essa hierarquia e confere à obra de arte, como vimos anteriormente, uma identidade ou sentido. Assim, novamente, vale ser dito que a obra de arte se perfaz no ato.

²³⁶ Não se deve confundir aqui hierarquia ontológica com qualquer grau de valoração, trata-se meramente de uma questão de modo de ser e operar das obras em questão.

²³⁷ Talvez seja interessante pensar essa relação ontológica diante de costumes do teatro contemporâneo – pós-dramático – de levar à encenação obras literárias não compostas para tal (encenando qualquer texto de qualquer gênero). Tal costume indicaria que é possível estabelecer uma mudança dessa hierarquia ontológica com relação ao uso pragmático (relacional e situacional) da obra de arte literária. Isto é, é possível transpor, com algum trabalho, um texto não-teatral – como a *Obscena Senhora D* de Hilda Hilst (2011) – para uma encenação, o que acarreta uma alteração de sua hierarquia ontológica e indicaria que o sistema de hierarquia ontológica não é absolutamente inerente ao texto, mas ao seu uso intencional pragmático.

Essa formação, em diversos momentos, essa hierarquia ontológica da peça teatral serve para compreender as obras digitais, no sentido de que **1) ambas – teatro e digital – têm uma atualização em múltiplos estágios, em que a concretização de elementos distintos é executada por diferentes agentes** (esses diferentes agentes são atores, computadores e outros usuários, heterogêneos à obra de arte, mas necessários para sua concretização) e **2) a atualização do estado de coisas se dá tanto em objetividades intencionais (um pedaço de pau no palco sendo intencionado como uma espada pelo público e atores), quanto em realidades efetivas.** Aquilo que em uma leitura teria que ser concretizado intencionalmente – estados de coisas, objetividades apresentadas e aspectos esquemáticos –, em uma apresentação teatral ou num poema digital passa a existir efetivamente como realidade. É necessário lembrar que, como já foi dito, basta a declamação (leitura em voz alta) de um poema ou de um sermão para estarmos operando com concretizações da obra de arte em objetos reais e não só intencionais²³⁸, apesar de que, como também já vimos, existe um grau de intencionalidade para que um objeto real – mármore esculpido – seja reconhecido como obra de arte – a Vênus.

Logo, há concretizações reais e materiais efetivadas em mais etapas e por uma diversidade de entidades agentes que não somente o receptor. São agentes que concretizam elementos fora do controle específico do leitor/público/usuário. No caso do teatro, há atores, diretores, coreógrafos, e público humanos²³⁹, enquanto que nas obras digitais há vários elementos atualizados por máquinas, computadores e por outros usuários em rede (em obras como *Liberdade*, que constituem ambientes de interação coletiva ao modo dos MMOs²⁴⁰). Chamo todos estes elementos de agentes – inclusive as máquinas e computadores – no sentido de que atualizam algo de forma distinta, a partir de uma série de possibilidades. Isto é, os elementos por eles concretizados não são o resultado de uma predeterminação simples, mas a atualização entre uma

²³⁸ Trata-se de uma escolha de como se concretizar uma obra de arte literária.

²³⁹ É importante lembrar-se da interação do público – em teatro de rua, obras experimentais etc. –, em maior ou menor grau, não só como um espectador passivo (da ideia de "quarta parede"), mas como mais um elemento que interfere e altera fisicamente a concretização das obras, como elementos necessários para a obra de arte teatral (com a interação servindo mesmo como mais elementos para a peça).

²⁴⁰ Sigla em inglês para "massively multiplayer online game", traduzido como "jogo multijogador massivo online".

gama de possibilidades distintas, por vezes aleatória. Tal é o caso do *Palavrador*, em que a máquina efetiva objetos e seres "vivos" via algoritmos no ambiente; ou o caso do *Sintext*, em que os resultados são dados por uma ação maquínica²⁴¹.

6.3.2 Identidade na multiplicidade

O que vemos, então, é que uma obra de arte literária ou peça teatral, apesar de seus vários momentos heterogêneos – i.e., ontologicamente distintos –, ainda possui uma identidade (unidade), já que identificamos, por exemplo, *La vida es sueño* tanto o texto impresso desta quanto sua encenação. Com isso em mente, o questionamento acerca da **identidade** da obra de arte teatral diante da pluralidade de momentos de uma hierarquia ontológica também pode ser utilizada para compreendermos a identidade perante as múltiplas e diferentes concretizações reais (e materiais) que existem nas obras engenhosas seiscentistas, nos poemas experimentalistas e nas obras de arte digitais, pois são obras que, em suas concretizações reais (e não meramente intencionais), constantemente marcam a diferença com relação às distintas concretizações. Há vários caminhos materiais para executar "*in utroque Cesar*", há diversas formas de concretizar *La vida es sueño* ou o personagem Segismundo, vários caminhos possíveis de navegar o *Palavrador*, milhares de alocações e ordens para o *Amor de Clarice*, há inúmeros poemas possíveis no "Tudo pode ser dito num poema", e ilimitadas possibilidades a serem programadas no *Sintext*, todas que marcam sua diferença atual/real material de concretização (e não somente interpretativa).

Para a formulação acerca da identidade, Ingarden (1973a) se apoia na já mencionada concepção fenomenológica da construção de uma totalidade por uma diversidade de aspectos, em que intencionamos uma identidade com base na multiplicidade²⁴²: "Consciousness is 'of' something in the sense that it intends the identity of objects, not just the flow of appearances that are presented to it"(SOKOLOWSKI, 1999, p. 20). A partir disso, devemos notar que existe uma diferença entre a

²⁴¹ A tentativa aqui não é a de postular, precisamente, que a agência maquínica seja equivalente à agência humana, mas sim de ilustrar que há um tipo de agência que será explorada mais adiante.

²⁴² No sentido de que: "Consciousness is 'of' something in the sense that it intends the identity of objects, not just the flow of appearances that are presented to it"(SOKOLOWSKI, 1999, p. 20).

identidade e as **múltiplas aparências que apreendemos**: "The identity that is given through its manifold of appearances belongs to a dimension different from that of the manifold" (SOKOLOWSKI, 1999, p. 30). Isso significa que a identidade da peça é algo distinto da multiplicidade de apreensões da peça. A identidade é uma construção intencional a partir da diversidade de facetas pela qual experienciamos a peça. Se em um cubo eu atribuo unidade/identidade mesmo quando sempre apenas vejo faces e aspectos distintos em posições e tempos distintos, na peça teatral atribuo/construo identidade a partir da pluralidade ontológica de momentos da peça²⁴³. O que quer dizer que a identidade está fundada sobre a coisa e não são meras subjetividades. Desta forma, não há uma "única coisa", mas uma pluralidade que Ingarden pretende sempre ontologicamente marcar como tal em sua plena heterogeneidade. O que também significa, conforme foi abordado acerca da obra de arte literária e como coloca Debora Pazetto Ferreira:

A obra não se identifica com nenhum dos níveis mencionados por Ingarden, tampouco com a soma de todos. Ela é o traço que sublinha todos os seus momentos, que os amarra e justifica sua interdependência (FERREIRA, 2010, p. 60).

De certa maneira, poder-se-ia, então, dizer que esse traço pode ser colocado como a ação de execução performática (intencional para Ingarden), que constrói a ligação dos momentos.

Com efeito, a obra *Palavrador* não pode ser localizada exclusivamente no seu código-fonte, no programa operando sozinho em um computador, nem somente na sua execução pelo usuário ou na recepção deste (muito menos em estados psíquicos deste). O que Ingarden faz é identificar esse traço que sublinha a possibilidade de ligação entre os momentos em dois estratos que, justamente, não têm sua realização plena na peça teatral, i.e., o estrato de unidades de significação e o estrato de objetividades apresentadas:

It is precisely the identity of the non-realizable strata of the meaning units and the represented objectivities that in fact allows a *coordination* between these two heterogeneous works to be established and allows us to speak in *this* sense,

²⁴³ O ato intencional de construir identidade, como já dito, se dá a despeito de nossa vontade. É parte de nosso modo de estar no mundo.

but only in this sense, of "one and the same" drama in two different forms, that of the stage play and that of the purely literary work (INGARDEN, 1973a, p. 322).

A razão disso é que quando esses estratos são concretizados pela leitura, eles intencionam os estados das coisas que são materialmente concretizados no caso da encenação teatral. E é por causa disto que se torna possível ligar o texto escrito e a performance efetiva através de uma comparação entre eles. De certa forma, isto é fundamentar a possibilidade de constituir uma identidade na multiplicidade através do elemento textual (a obra de arte como configuração esquemática). Deve ficar bem claro, aqui, que não se trata de uma ligação intrínseca ou essencial (como se uma coisa estivesse preexistente na outra), mas da possibilidade de atribuímos uma relação e falarmos "da mesma peça", sem esquecermos que peça escrita, peça de palco e performance são entidades ontologicamente heterogêneas. E deve-se ter claro que Ingarden (1973a) não prega nenhum tipo de grau de "fidelidade" ao texto "original". Este só pode existir por imposições externas à obra de arte, a serem estipuladas, com certo grau de arbitrariedade, pelo ambiente ou cenário artístico em questão.

Chegamos, dessa maneira, à concepção de que a identidade pertence a uma estrutura intencional. Nesse sentido, quando Ingarden (1973a) estabelece o traço de união sobre os dois estratos, ele está concebendo a intencionalidade como base para um artefato abstrato e, logo, para a obra de arte. Ingarden funda a possibilidade de um traço delineador sobre o elemento textual, mas mantém a diferença entre eles e indica que, "somente" nesse sentido, é possível falar de "um mesmo", ou seja, não há uma igualdade ontológica entre os elementos²⁴⁴. Destarte é possível aprender, com a análise de Ingarden sobre o teatro, que há **a possibilidade de identidade para uma multiplicidade sem anular a pluralidade ontológica das partes**, valendo tanto para as **várias etapas da hierarquia ontológica**, quanto para as **múltiplas concretizações reais** possíveis no teatro, digital, seiscentos e experimentalismo.

²⁴⁴ Esse elemento pode servir de baliza entre o que ainda é a obra, porém, a delimitação exata está além da questão de identidade (e concerne a tradições e escolas de interpretação). Novamente, o elemento de valor não está em questão, mas o de identidade, lembrando que uma encenação considerada boa também pode ser a mais "infel", da mesma forma que uma encenação "fiel" pode ser considerada de má qualidade.

Assim, apesar da quantidade, por vezes absurdas, de possibilidades de atualizações reais e distintas²⁴⁵ – dos caminhos que são trilhados e vistos, frases que são formadas, por exemplo, no *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez*, no *Labirinto Cúbico*, no "Tudo pode ser dito num poema" ou no *Sintext* – fica evidente a possibilidade de um traço de união dentro da multiplicidade, de forma que em momento algum duvidamos que utilizamos a mesma obra. Isso significa que a "localização" da identidade das obras estaria fundada sobre o artefato e a ação ou procedimento a ser executado, i.e., se funda sobre o artefato abstrato.

O teatro permite salientar três pontos úteis para compreender a arte digital: 1) a hierarquia ontológica; 2) a concretização por outros agentes ou em conjunto, e 3) a concretização em fatos reais e intencionais. Estes, por sua vez, permitem abordar duas questões com que estamos a lidar: 1) a identidade diante de uma obra com momentos distintos, e 2) a identidade diante dos vários resultados reais (não só interpretativos) possíveis desta, cuja distinção, em vários momentos, permite compreender a construção de uma identidade perante as concretizações possíveis. E, ainda, ambos podem ser compreendidos através da noção de artefato e ação. Quando Ingarden funda a possibilidade de baliza e relação entre o texto escrito, peça de palco e a performance efetiva, é como dizer que **as instruções para ação – configuração esquemática – fundam a possibilidade de identidade.**

6.3.3 Linguagem e ação

Entretanto, essa hierarquia fundada em um elemento linguístico textual como configuração esquemática – a peça escrita no teatro, código no digital –, de forma alguma deve ser entendida como uma linguisticidade da ação ou um sentido linguístico (semântico) enquanto necessidade ou finalidade para obra de arte. Ela representa sim, nos casos analisados, uma base artefactual textual que possibilita e dá as margens para construção/atualização. O textual está como base para o início, e não como ponto de chegada. O ponto de chegada, como no teatro, pode ser um ato sem fala ou texto.

O que ocorre, entre a obra de arte teatral com relação à obra de arte literária, é que a peça encenada tira o peso e confere um papel

²⁴⁵ Lembra-se que, no caso dos poemas engenhosos seiscentistas e dos experimentalistas, muitas vezes os resultados são matematicamente calculáveis e determináveis.

auxiliar ao **estado das coisas** intencionalmente projetadas. O modo de operar da peça teatral impede o funcionamento de certas partes do estrato de **unidades de significação e objetividades apresentadas**, fora a sua existência como fala dos personagens, já que os elementos normalmente dados por esta (no texto secundário) são efetivamente colocados em cena por objetos no palco e ações reais dos atores. Até mesmo elementos psíquicos ou emocionais, que eram sugeridos por construções textuais na obra de arte literária – por ritmos, escolhas lexicais, pontuação, etc. –, são, na performance, efetivamente apresentados no palco pela pessoa, voz e força dos atores. E isso vale da mesma forma para as obras digitais. No *Palavrador* ou *Liberdade*, temos um ambiente concreto, real, em que ouvimos vozes – com tom, intensidade, pausas, acentos – lendo os poemas, vemos os vídeos e ouvimos o canto com toda sua carga performativa. Ou seja, apesar de a peça encenada ou de o poema digital ainda estarem fundados na textualidade do estrato fônico, da significação no discurso dos atores ou do código (todos com algum grau semântico) e suas atualizações formais como segundo momento da hierarquia, o ato performático de concretização substitui um resultado semântico ou projeção de estado de coisas por um resultado que é ação real. Embora todas essas obras sejam fundadas no textual, elas têm resultados que são atos. Esse fator tira o peso semântico da concretização ao colocá-lo sobre o acional. A concretização pelo ato faz com que o final da obra de arte não seja necessariamente semântico, mas sim ato (ato significante, mas ato). A obra de arte teatral, engenhosa e digital, como obras de arte que funcionam por meio de concretizações reais acionais (i.e., como um objeto esquemático linguístico textual que leva à ação) também estabelece a possibilidade de um sentido não-semântico. Na obra de arte cênica, engenhosa e digital a linguagem não necessariamente "comunica" como "dizer" semântico. Sua significação pode se dar por outras maneiras. Os múltiplos caminhos de César – a ação de trilhar esses múltiplos caminhos –, no *Labirinto Cúbico*, são uma relação e não só um significado ou representação linguística do fato de haver dois caminhos de César. Ele é um movimento e um modo de se portar/agir. Desta forma, não há como abarcá-lo no semântico representacional.

Logo, a pergunta é: qual o lugar da instrução ou prescrição (texto secundário) na obra de arte?

6.3.4 Instruções para ação

Se acompanharmos o que acontece com o teatro, veremos que existem obras que são somente texto secundário, somente instruções para ação. É o caso de várias peças tardias de Samuel Beckett, feitas para televisão como *Quad* (2010) e *Nacht und Träume* (2010)²⁴⁶, em que não há palavras em palco, mas uma configuração e esquematização de atos, cores, sons para a construção de algo, de uma ação esquemática, uma performance (no caso de *Quad*, todos como constantes reiteraões e permutações de possibilidades).



Imagem 36: *Quad II* de Beckett²⁴⁷.

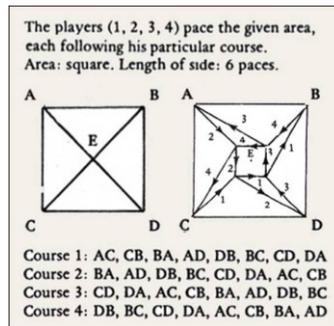


Imagem 37: excerto do esquema de movimentação dos atores de *Quad*.

Há algo similar nas obras de arte digitais, pois, mesmo não havendo um texto no monitor para ser lido ou ouvido quando usamos a obra (sendo, digamos, a obra só imagens e movimentos), há um código-fonte que fundamenta esta como um programa, que dita o que pode ou não acontecer (e o que nós podemos fazer), dita as regras para esse mundo-programa. E se cavarmos mais a fundo, há a instrução em linguagem maquínica (normalmente ilegível para um humano por ser um código numérico bastante extenso) que, em primeiro nível, ditam as regras para a execução da obra na máquina. Ou seja, esse modo de

²⁴⁶ Mesmo nas peças que não são compostas para televisão, há, nas obras tardias de Beckett, uma crescente importância conferida ao texto secundário, como indicação de gestos, posições e movimentos no palco.

²⁴⁷ Na primeira transmissão na Alemanha, por Süddeutscher Rundfunk, em 8 de outubro de 1981, dirigido por Beckett (2010).

operar do digital, próximo ao do teatro, indica que a linguagem²⁴⁸ na arte digital tem um papel primário fundamental, mas quando a obra está "em cena" essa figura muda. Resumidamente, há dois momentos diferentes de linguagem na peça teatral e obra digital: 1) a linguagem-código fundante, a partir da qual a obra vem a ser e existe (no momento 01 do código-fonte), e 2) a linguagem como mais um elemento na obra enquanto esta acontece (a partir do momento 02 do esquema acima). Se ela é fundante no primeiro momento, no segundo, ela pode ser apenas mais um elemento entre imagens, sons, etc. Fato que pode ser notado no *Palavrador*, ou até mesmo no *Liberdade*, pois, apesar da sua importância em jogo, a linguagem subsiste no mesmo nível com outros elementos de som e imagem dentro de um ambiente para a ação do usuário (e sua concretização pela ação no jogo). E ainda, o que há de texto no *Palavrador* e *Liberdade* tende a adquirir força como fala, ou seja, é executado pela máquina como som para ser ouvido. Assim, a predominância textual como código/fundamento para ação (para a atualização) não implica em sua importância ou necessidade na obra rodando. O ambiente digital vem a ser/existir por causa de um código, mas, a partir daí, aquilo que o concretiza é a ação.

No teatro, há obras em que a fala dos personagens supre um texto secundário. Isto é, fora sua função de discurso no palco, ela também indica a montagem, serve de uma instrução para montagem. Isso foi bastante comum no teatro seiscentista em que texto secundário era mínimo (se comparado com as peças de Tennessee Williams ou com um teatro naturalista, como o de Henrik Ibsen, em que se delimita uma grande quantidade de informação, comportamento, roupas, cores, disposições de cena, portando indicações de humor e tom no meio das falas, etc.). É interessante notar que é somente a partir do século XVIII, no teatro burguês europeu, que a ideia de fidelidade ao texto veio a ser implementada com força no teatro (BIRKENHAUER, 2012). Com efeito, isto se coloca ao lado da ideia de belas-artes anteriormente analisada.

No início da terceira jornada de *La vida es sueño* (2011), somente com a indicação didascálica "*Sale CLARÍN*", este personagem diz:

²⁴⁸ Aqui estou pensando uma noção de linguagem bastante ampla, mas ainda pautada pela reiterabilidade e permutação de elementos para seu funcionamento.

"En una encantada torre,
 por lo que sé, vivo preso."
 (CALDERÓN DE LA BARCA, 2011, p. 163).

Sua fala indica onde a cena ocorre. Isto é, ela serve como uma indicação de montagem sem que haja qualquer texto secundário que a instrua. Se olharmos a primeira cena de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, veremos que a didascália indica somente a entrada dos personagens Francisco e Bernardo e seu cargo como sentinelas (SHAKESPEARE, 1974). É a fala deles que identifica que está frio e que é meia-noite (condição e tempo), ou seja, que indica um estado das coisas. Logo, fora o alto grau de indeterminação – com relação à entonação, gestos, roupas, etc. – pertinente a uma concepção teatral que não tinha a fidelidade como base, há, no texto principal – na fala dos personagens –, instruções para a constituição do estado das coisas, cujo dizer produz o que há no mundo²⁴⁹. Disso, pode-se dizer que o discurso cênico seiscentista serve de base para constituição de objetividades projetadas. O texto B (didascália) é sucinto, porém o texto A (fala dos personagens) executa em fala o que teríamos pela função básica do B.

Contemporaneamente, temos didascálias breves, como no *Pinokio* de Roberto Alvim ([2010] 2012), "didascálias" entranhadas no texto A, como é o caso do *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller ([1985] 2001) ou no *What Where* de Beckett ([1983] 2010), em que a fala do personagem megafone identificado como "Voice of Bam (V)" se torna quase que uma didascália/narrador maquínico de si mesmo, dos outros personagens e do que há na peça (inclusive marcando mudanças temporais). Assim, nessas peças teatrais, as instruções para concretização se misturam e integram o que acontece na obra. Temos então certo turvamento entre texto A e B, ou uma incorporação de um no outro sobre um peso forte à fala, em que dizer é agir.

Algo parecido pode ser visto nos poemas engenhosos como o *Labirinto Cúbico* ou o *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez*, nos quais as instruções de uso da obra não estão separadas da obra. No *Labirinto Cúbico*, temos o elemento paratextual do título – "labirinto"

²⁴⁹ Há aqui uma proximidade entre Ingarden (1973a) e Gadamer (2006) no que vimos acerca da obra de arte como configuração ou *Gebilde* para uma concretização ou jogo, i.e., como base para a criação de um "mundo", como instaurando uma realidade ou como fundador de uma realidade (tendo claro, como foi dito, que não existe segregação entre mundo e arte na visão desses autores).

como indicativo de como proceder com relação àquele objeto, da mesma forma que, retoricamente, "soneto", "romance", "silva", já indicavam uma composição e um modo de ler/apreender aquele objeto. No soneto abaixo do cubo, do poema mencionado, há uma indicação de como utilizar esse cubo, porém, ainda mais claro é que o "corpo" do próprio cubo é uma instrução de como agir no cubo (i.e., nos dois caminhos possíveis de César). No *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez*, a instrução tem traços que a marcam como tal, no entanto, ela ainda é composta no mesmo metro que os versos a serem permutados. Logo, os mesmos traços de construção de linguagem e ritmo típicos de poemas seiscentista são utilizados em uma instrução. Os poemas engenhosos portam um variado grau de localização das instruções incluindo: regras separadas do corpo do poema, regras implícitas pelos paratextos e poemas em que o próprio poema é sua instrução de utilização, operando dentro de um sistema técnico institucional retórico que assume certo grau de conhecimento de como ler estas obras, não como regra absoluta, já que há diferença entre o operar de diversos labirintos, mas como possibilidades viáveis de ação diante de uma obra. Em geral, a produção retórica poética seiscentista, como bem afirma Hansen (2008), codificam materialmente sua recepção.

Destarte, não há distinção clara entre obra e instrução, obra e conceituação. A recusa de instruções ou conceituações da obra, como também a reclamação de que uma obra deve ser completamente distinta de um texto que explique como ela funciona ou que disserte sobre ela, é uma formulação, como vimos, a partir da filosofia estética – de origem kantiana – da arte que somente pode aceitá-la como apreensão sensível desinteressada e que não envolva conhecimento²⁵⁰. Fora desse paradigma localizado sobre os séculos XVIII e XIX – na produção seiscentista, nas obras experimentalistas, na arte conceitual e na arte digital contemporânea (e nas obras teatrais fora desse período) –, podemos ver a completa recusa desse preceito na complexa relação que interliga obra e instrução em um texto/artefato para ação performativa.

Nesse sentido, é possível aproximar casos extremos de obras que são somente texto B com casos em que o texto de execução está na obra – como na metrificação – ou são subentendidos institucionalmente. Para isso, é sempre importante lembrar que, na produção seiscentista,

²⁵⁰ A recusa da arte conceitual pode, geralmente, estar localizada a partir de um paradigma estético, no sentido de que, para tal, a obra de arte não poderia ou não deveria lançar mão de explicações, nem essas explicações poderiam estar integradas ao ser-arte.

todo texto é para elocução (execução) performática, ou seja, subscreve as regras para tal e incorpora no *aptum* ou *decorum* seu lugar de execução. Como já disse, acerca dos *Sermões* de Vieira, tais textos eram para ser proferidos. Em seu estado escrito, não passam de cadáveres. É somente a partir do século XIX que as obras literárias passam a ser consideradas, em sua maioria, para leituras silenciosas e pessoais (e, mesmo no século XIX, havia a leitura de romances em voz alta, em casa, como relata José de Alencar). A questão é que, no Seiscentos, o texto secundário é também implícito retoricamente no gênero oratório, excluindo a necessidade constante de reiteração textual do modo de usar (sei que, se deparado com um soneto, ele subentendia certo tipo de execução).

Assim, o exemplo da metrificação como uma normalização rítmica para elocução era conhecida para quem compunha, declamava ou apreendia esse tipo de produção. Um pouco similar ao teatro, cuja concretização é real; ao poema metrificado – com base no estrato de unidades fônicas e de significação –, que funciona como instruções para uma concretização material na declamação. Assim, o poema, próximo ao teatro, é levado à possibilidade de passar para uma ação *per se* como constituidora de sentido (não somente linguístico), através do ritmo como aspecto material na performance, como bem ressalta o próprio Ingarden (1973a)²⁵¹.

6.3.5 Máquina infinita

Similar às duas peças de Beckett, mencionadas acima, no "Tudo pode ser dito num poema", o texto B é a única coisa que existe. Porém, diferente dessas peças, ele não prescreve o conteúdo específico da ação, mas indica sua categoria e o modo de funcionar. Logo, poderíamos dizer que se trata de uma obra formal em que não há conteúdo determinado, mas um modelo²⁵². Estabelece-se um grau, uma configuração de possibilidades – "A e B são um par de contrários" e "A e B são substantivos ou pronomes" – quase como uma fórmula matemática. Ou seja, trata-se de uma obra que é explicitamente instrução formal para execução de infinitas possibilidades. Se o *Labirinto Cúbico* ou o *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez* tinha possibilidades

²⁵¹ Sobretudo no LWA (1973a, p. 49-50, 60-61).

²⁵² O fato de não haver conteúdo determinado não implica que a obra de arte seja inacabada. O poema em questão é justamente bem acabado, e logo pode funcionar e ser a base para tantas possibilidades de execução.

potenciais vastas, mas determináveis, "Tudo pode ser dito num poema" tem efetivamente infinitas possibilidades, no sentido de que estas podem ir até onde o léxico da língua permitir.

Claro que também o *Palavrador*, *Liberdade*, *Amor de Clarice* portam infinitas possibilidades materiais e nunca podem ser completamente exauridas. Entretanto, por se assemelharem ao nosso hábito mundano de posicionamento espaçotemporal, eles tendem a, ambigualmente, ao mesmo tempo em que marcam a diferença constante das concretizações, dar uma impressão de "já trilhados" ou "já explorados" por completo. Quando, por exemplo, passo mais de uma vez pelo tubo central do *Palavrador* e escuto o começo dos poemas de Alckmar Santos e Álvaro Andrade Garcia, sozinhos ou entrelaçados, tendo a achar que já passei por ali, já ouvi os poemas, da mesma forma que tendo a achar que conheço minha cozinha e já trilhei por ela de todos os modos possíveis. O que é, obviamente, uma ilusão dada por uma construção de identidade, por habitar aquele local. Nunca é possível estar duas vezes exatamente no mesmo lugar, da mesma forma, nas mesmas condições espaçotemporais. Há sempre uma diferença. Se de repente escorregamos e caímos, nos damos conta de que vemos o ambiente habitual de outro modo, por outro ângulo, i.e., quebramos um hábito e somos lançados a uma experiência nova. Isso não se dá no *Sintext*.

O *Sintext* é o caso extremo do "Tudo pode ser dito num poema". Como este, ele também é uma obra formal (que explicita categorias e operações), mas, semelhante ao teatro, ele possui mais um momento na hierarquia ontológica, que se dá na adição de uma máquina como agente executor da permutação. E há, graças à possibilidade de alterar as categorias e do modo de operar, uma possibilidade infinita e diversa de concretizações possíveis (posso fazer poemas, contos, textos *nonsense*, qualquer coisa, até mesmo relações ou sequências numéricas²⁵³). Assim, diferentemente do *Palavrador* ou do *Liberdade*, o *Sintext* evidencia seu caráter de máquina formal infinita. Se "Tudo pode ser dito num poema" era uma obra de instrução formal que executava aforismos, o *Sintext* é uma obra composta apenas de instrução formal, para produzir obras automaticamente. Passamos de um texto-código, que gera textos a partir de várias possibilidades, para um código que atualiza uma obra e que é

²⁵³ É preciso sempre lembrar que o *Sintext* suporta qualquer caráter alfa-numérico, mas também outros caracteres símbolos menos comuns do computador, e não somente letras. Logo, ele não é uma máquina somente textual.

usado pra produzir outro código, para gerar textos a partir de infinitas possibilidades alfanuméricas. A mudança da obra de arte, aqui, equivale à mudança entre uma máquina mecânica do século XIX e uma máquina contemporânea similar a uma Máquina de Turing que separa hardware e software, permitindo assim a alteração do programa (o *Sintext* já vem com três bases, exemplos de programa, em que um executa o mesmo tipo de operação permutatória do "Tudo pode ser dito num poema"). Sendo assim, no *Sintext*, a obra permite a elaboração e implementação de outras bases-código (como em diferentes *softwares*) para produzir. Isto é, o *Sintext* é uma operação para operações, cujo resultado da concretização pode ser uma obra literária. Logo, seu resultado não é somente real/actual, mas consiste em um conjunto de signos gráficos base para uma obra de arte ("puramente" literária). O *Sintext* pode ser considerado, então, como uma obra de arte que gera obras de arte, um artefato que gera artefatos, como um caso extremo do modo de operar do *Labirinto Cúbico* e do "Tudo pode ser dito num poema". Dessa maneira, fica bastante claro tanto o elemento artefactual, quanto o fato de que a obra existe performada na ação.

Se há obras cujas possibilidades são mais balizadas, visíveis diante de nós, como o *Labirinto Cúbico* ou o *Labyrinthe al modo de el juego de el axedrez*, em que todos os elementos com que iremos jogar estão diante de nós, o "Tudo pode ser dito num poema" e o *Sintext*, com sua infinitude de possibilidades e seu caráter formal, desfazem esse aparente laço de relação. Se a identidade é constituída intencionalmente, não há nada intrínseco no artefato gerado que o marque como sendo originado do *Sintext*. Não há nada, portanto, que marque um poema específico como sendo fruto de um humano ou de uma máquina. Nenhum elemento material distingue, intrinsecamente, qual dos seguintes poemas foi gerado no *Sintext* e qual foi escrito por E. M. de Melo e Castro²⁵⁴:

²⁵⁴ Na verdade, existe um elemento que pode indicar qual é o poema de Melo e Castro e qual é o gerado pelo *Sintext*. Entretanto, com algum trabalho, seria possível gerá-lo no *Sintext*. Não fiz isso para evitar ser acusado de tentar imitar o poema de Melo e Castro, preferindo assim pegar uma geração aleatória a partir das bases pré-prontas do *Sintext*. Pode-se argumentar que o poema escolhido de Melo e Castro seria muito maquinaico, mas, nesse caso, estaríamos a dizer que um humano escreve como uma máquina. Uma possibilidade bastante interessante (e já indicada no segundo capítulo desta tese), especialmente se prestarmos atenção em como as produções acadêmicas setecentista constantemente repetiram mecanismos retórico-poéticos

01

TU QUE SERVES ÉS SERVIDO COMES
 TU QUE COMES ÉS COMIDO CAVAS
 TU QUE CAVAS ÉS CAVADO MORRES
 TU QUE MORRES JÁ ÉS MORTO MATAS
 TU QUE SOMAS ÉS SUMIDO SABES
 TU QUE SABES ÉS SABIDO SOBES
 TU QUE OLHAS ÉS OLHADO CABES
 TU QUE FOGES ÉS FUGIDO FOGES
 TU QUE PARAS ÉS PARADO PARA
 TU QUE VOLTAS ÉS VOLTADO VÁCUO
 TU QUE BERRAS ÉS BEZERRO BURRO
 TU QUE PERTENCES ÉS PRETENSO TANSO
 TU QUE RECUSAS RECUSADO USADO
 TU QUE NÃO USAS ÉS USADO VELHO

02

NASCE NO SILÊNCIO DO COMBATE A PALAVRA DO CANSAÇO
 MORRE DA VERDADE DA FORÇA O CANSAÇO NO MEDO
 NASCE DO MEDO DO SILÊNCIO O CANSAÇO NA VERDADE
 NASCE DA FORÇA DO MEDO O CANSAÇO NA VERDADE
 NASCE DO SILÊNCIO DA VERDADE O COMBATE NA FORÇA
 NASCE DO CANSAÇO NO SILÊNCIO A VERDADE DO COMBATE
 MORRE DO MEDO NO CANSAÇO A VERDADE DA FORÇA
 MORRE DA PALAVRA NA VERDADE O CANSAÇO DO COMBATE
 MORRE DO MEDO DA FORÇA O CANSAÇO NO SILÊNCIO
 NASCE NO CANSAÇO DO SILÊNCIO O MEDO DA FORÇA
 NASCE DO MEDO NO CANSAÇO O COMBATE DO SILÊNCIO
 NASCE DA PALAVRA DO MEDO O CANSAÇO NA VERDADE

As possibilidades a partir do *Sintext* são tão vastas quanto todas as encenações ou releituras de *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* de Shakespeare (1974), até o extremo de algo como *Die Hamletmaschine* de Heiner Müller (2001)²⁵⁵. O que marca ou indica

seiscentistas, porém, de forma bastante burocrática (sem muita invenção). Ou seja, uma criação humana feita de modo maquinico poderia ser apontado talvez muito antes da implementação maciça de maquinarias na revolução industrial. Desenvolvi algumas questões a respeito disso em meu artigo "Poesia, Máquina e o Preconceito Expressivista"(2013).

²⁵⁵ O crítico francês Gérard Genette faz uma exaustiva análise das possibilidades de relações hipertextuais como paródia, releitura, sátira, condensação, pastiche, em seu livro *Palimpsests: literature in the second degree* (1982).

uma relação entre duas coisas pode ser algo meramente formal construído *a posteriori*. Se temos duas entidades ontologicamente independentes, não é possível uma engenharia reversa por base do material sensível, i.e., não é necessariamente possível encontrar a origem-*Sintext* na obra de arte literária gerada²⁵⁶. Porém, ao mesmo tempo, esta obra de arte pode, contextualmente, fazer sentido como "gerada pelo *Sintext*". Ou, talvez, seja melhor dizer, ela adquire sentido se localizada ali.

Resta a pergunta: como entender esse artefato produzido, que pode conter todos os traços necessários para ser artefactualmente considerado, digamos, um poema humano, mas não foi feito por um humano e sim por uma máquina? Se a obra de arte é um construto, então, isso a máquina nos oferece. Há, aqui, uma questão a ser levantada a respeito do elemento situacional e institucional do que consideramos arte. Elemento este que acredito, só poderá ser resolvido se tivermos a arte como uma ação em contexto.

6.3.6 Por um conceito forma de obra de arte

Diante dessa multiplicidade de instruções, podemos dizer, a partir das formulações de Ingarden, que a obra de arte é um artefato, uma instrução para concretizar, um artefato para ação, para um agir operatório. A diferença marcante na obra de arte digital é que, nesta, o texto B é efetivado/atualizado por uma máquina. Inversamente, a instrução para ação do teatro e dos poemas engenhosos pode ser pensada como uma maquinização do humano, ou melhor, uma artificialização da ação humana segundo um conjunto de instruções. A próxima pergunta é: será que, com a crescente maquinização, há lugar para sentido; e, que sentido é este?

Apesar de algumas vezes pesar contra Ingarden uma crítica de que ele apenas trata de obras "clássicas" ou de que sua filosofia foi inteiramente pensada para tratar dessas obras "clássicas" e, por isso, não

²⁵⁶ Esta, se factível, como indiquei com o trabalho de Rui Torres relendo Melo e Castro, teria que partir do modo de operar da obra. Uma engenharia reversa é possível nos casos em que se "abre" o código-fonte da obra digital, permitindo ver como a obra foi programada. Talvez esta também seja factível em casos mais controlados e limitados, como sugere Cláudio Augusto Carvalho Moura em sua tese (ainda em desenvolvimento) em que ele propõe executar uma engenharia reversa do programa de criação de narrativas hipertextuais, *Storyspace*, e as narrativas criadas a partir deste.

daria conta da arte contemporânea, o que vimos, até aqui, é que a sua análise sobre a obra de arte: 1) apesar de ser ainda voltada para concretização de um objeto estético, destoa metodologicamente do que seria uma filosofia ou análise estética da arte, como as propostas de Kant, Schiller ou Greenberg, por negar o subjetivismo e por sua base realista, sendo então uma análise ontológica da obra de arte; 2) seu sistema foi construído de tal maneira – analisando metodologicamente o modo de ser da obra de arte por um viés ontológico formal realista – que, apesar de ter sido pensado tendo como exemplares obras de arte como Ibsen, Conrad, Dante, Goethe, Shakespeare, Faulkner, a *Vênus de Milo*, Van Gogh, entre outros, ela permite pensar e compreender bem as produções artísticas contemporâneas em sua plenitude, incluindo a produção de arte conceitual, os experimentalismos poéticos e a arte digital. Ingarden, portanto, criou um sistema abrangente e que pode abarcar obras de arte para além de seu tempo, demonstrando efetivamente a elaboração de um conceito formal de obra de arte que não nos prende a um conjunto de obras de forma normativa, mas que nos indica as possibilidades e caminhos para compreender e elaborar o que pode vir-a-ser.

CAPÍTULO 07

SENTIDO? (para) QUE SENTIDO?: De Arthur Danto a John L. Austin e John R. Searle

7.1 ARTHUR DANTO

Se, na teoria literária, Ingarden é hoje visto como uma análise de certa forma "conservadora" e datada, na filosofia o caso é outro. Além de sua visível influência sobre a ontologia formal, a partir da *Controversy over the Existence of the World* (2013), ele tem sido lido e referenciado pela filosofia da arte anglófona contemporânea (sobretudo em uma análise ontológica da arte), por autores como Iseminger (1973), Margolis (1977), Dipert (1986, 1993), Jerrold Levinson (2011) e, especialmente, Thomasson (1999, 2004). Quando não é diretamente referenciado, encontramos formulações teóricas que se aproximam bastante das suas, como é o caso de Danto (1981, 1986), Mcfee (2011) e Carroll (2003). Margolis (1979) chega a afirmar que Ingarden foi, com sua especificação da configuração ontológica da obra de arte (como sua análise do acerca do modo de existência da obra de arte), a maior influência continental europeia sobre os filósofos norte-americanos e britânicos da arte:

Probably the single most influential Continental European aesthetician in this regard was Roman Ingarden. Certainly, it was Ingarden who, within the phenomenological movement, most forcefully specified the complex ingredients of an artwork that baffled both a radically materialistic and a radically idealistic conception of its ontology (a subject dealing with the kinds of things that exist) (MARGOLIS, 1979, p. 113).

Isso talvez se deva ao fato de que, como afirma tanto Amie Thomasson (2012) quanto Guido K ung (1994), a maneira pela qual Ingarden trabalha a ontologia ser similar ao tipo de análise conceitual empreendida por filósofos analíticos que trabalhavam por volta do mesma época. Esses filósofos formam a base para a atual filosofia da arte anglófona e que, como tais, são a base para a elabora o teórica de Arthur Danto. A propósito, há algo interessante em Danto. Se Ingarden era um filósofo continental, cuja análise se aproximava daquela

empreendida pelos analíticos, Danto foi um filósofo de tradição analítica que soube lançar mão de bases continentais, tendo estudado em Paris entre 1949-1950, com uma bolsa Fulbright, sob a tutela de Maurice Merleau-Ponty. Ademais, integrou às suas análises o pensamento de Nietzsche, Sartre e, principalmente, Hegel.

Assim, o que sugiro aqui é que existe uma aproximação possível entre os dois autores referente à abordagem ontológica, que se pergunta acerca do modo de ser da obra de arte que pode ser compreendida conforme os seguintes pontos: 1) a recusa de uma homogeneidade em favor de uma pluralidade ontológica da arte (visível em uma teoria que não exclui obras de arte, mas que tenta elaborar um sistema que aceite todas em sua pluralidade ontológica); 2) a distinção entre artístico e estético; 3) o ser-arte não está fundado nem sobre características sensíveis do objeto real (não há características intrínsecas que tornem um objeto arte), nem em um subjetivismo (a afecção não torna algo arte); 4) a diferenciação entre objeto real (físico ou fato bruto) e obra de arte. Esses quatro pontos surgem a partir de uma pergunta acerca do que diferencia entre arte e não-arte. No prefácio da edição brasileira de *A Transfiguração do Lugar-Comum* (2005), comentando a repercussão deste, Danto diz: "Como obra de filosofia, o livro contribui para uma ontologia da obra de arte — para a análise da diferença ontológica entre as obras de arte e os objetos comuns que eventualmente lhes são indistinguíveis"(DANTO, 2005, p. 20). Consequentemente, é a partir desse problema central que Danto estabelece os quatro pontos citados.

Porém, se há uma proximidade geral metodológica entre Danto e Ingarden, devido a uma preocupação com a ontologia da arte e com os quatro pontos marcados por seu desenvolvimento, Danto encontra saídas diversas às do filósofo polonês, ao parear a arte com a necessidade de sentido, como o fazem de certa forma Hans-Georg Gadamer (2006), pela hermenêutica, e Nelson Goodman (1968, 1978), em uma visão analítica, quando recusam uma análise estética da arte. Isto é, a formulação de Danto sobre a necessidade de sentido é uma tentativa de dar uma resposta sobre o que constitui algo como arte, depois de ter constatado a indistinguibilidade estética.

Porém, que sentido é este que a arte deve possuir, quais os seus pressupostos e quais suas consequências? Se prestarmos atenção na base teórica e metodológica de Danto teremos a resposta. **Para ele, o artístico se apreende através do conceito de sentido semântico (*Sinn*) como dizibilidade lógico-semântica dentro de um princípio de**

racionalidade. Aprender o sentido de algo – algo como obra de arte – é, de certa forma, apreender o que aquilo quis dizer.

A partir dessa constatação, pretendo, retomando rapidamente a tese da indistinguibilidade, analisar os quatro pontos em comum entre Danto e Ingarden. Danto apresenta uma vantagem sobre Ingarden, por tornar mais evidentes e explícitos esses quatro pontos e suas consequências, sobretudo com relação aos exemplares contemporâneos da arte, com relação ao distanciamento da estética, e por acentuar os elementos contextuais e históricos. Mas, ao mesmo tempo, pretendo indicar que as saídas encaminhadas por Danto são ainda problemáticas, devido a sua compreensão lógico-semântica de linguagem. O que proponho é que, se Danto se pauta sobre uma noção lógico-semântica de sentido (e de linguagem), é possível recusar esta noção de linguagem por uma concepção intencional pragmática através das propostas filosóficas de John L. Austin (1999) e John R. Searle (1984), em que "sentido" não está por um conteúdo semântico, mas por um agir bem sucedido. Assim, será possível manter os principais e importantes teses da teoria de Danto, sobretudo a da indistinguibilidade e o elemento contextual, mas sem restringir o conceito de obra de arte à uma noção semântica²⁵⁷.

Já vimos anteriormente que Danto (1986) critica a inação estética e pretende, pela sua recusa, entender o artístico como algo que pode causar algo no mundo. A proposta de uma modificação da noção lógico-semântica para uma intencional pragmática permite elaborarmos uma teoria forte a partir dos exemplares aqui analisados, que não só exclua a inação, mas permita compreender a arte como ação. Para tal, torna-se necessário formular uma noção de "sentido" como direcional físico-motor que extrapola o dizível, como ação, interação, co-ação ou modo de agir (ou seja, aceitar um "sentido" não-linguístico), como possível para o artístico. Isso permitirá que aceitemos e compreendamos obras de arte que não façam "sentido", que nada "digam" ou que operem com base em sentidos diferentes aos de nossa linguagem, i.e., um "sentido" maquínico, incompreensível/indizível para o humano, que só pode ser apreendido, não pela linguagem, mas pela ação, por possibilitar um funcionamento – engenho – e a aquisição de outro modo de agir.

²⁵⁷ Este movimento se completará no capítulo seguinte, com uma concepção de arte intencional pragmática formulada na teoria institucional da arte de George Dickie (1997), conjugada com a noção de fato institucional de John R. Searle (1997, 2009).

7.1.1 Uma filosofia da arte para arte contemporânea (Pop e conceitual)

Diferente de Ingarden, Danto inicia sua carreira como artista plástico e, posteriormente, se torna filósofo. Ele esteve completamente imerso no cenário artístico nova-iorquino de museus e galerias – no mundo da arte –, desde os anos 60 até sua morte em 2013. Seu artigo inicial acerca da arte, *The Artworld* (1964), proferido inicialmente como uma palestra, motivado pelo contato com as *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Nesse texto, ele tenta compreender o porquê de certas coisas serem consideradas arte e outras não, o porquê de algumas gozarem de direitos e privilégios – serem reverenciadas, protegidas, respeitadas, estudadas – de serem consideradas arte e outras não, se o que temos como arte pode ser indistinguível de uma não-arte (DANTO, 2005). O texto de Danto se torna um ponto basilar da filosofia da arte e do mundo da arte. Seu livro *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), é uma continuação e uma resposta mais precisa à pergunta inicial, o que o leva, a partir de 1984, a ser convidado para se tornar crítico de arte no jornal *The Nation*. Danto foi, assim um filósofo que presenciou diretamente os principais movimentos artísticos da segunda metade do século XX, como o Expressionismo Abstrato, a Arte Conceitual e a Arte Pop, sendo amigo de filósofos e artistas como Cy Twombly. A partir desse ambiente, ele construiu um sistema filosófico que fosse capaz de incluir e compreender as produções de sua época. Desta forma, apesar de ser um filósofo de base analítica, Danto extrapolou essa barreira e tem se tornado um dos filósofos mais reconhecidos na área de filosofia da arte, tanto em terras analíticas quanto continentais.

É a partir então dos exemplares da Arte Pop e Conceitual – como as caixas de sabão *Brillo* de Andy Warhol, os *readymades* de Marcel Duchamp, como o urinol *Fountain* ou a pá de neve *In Advance of the Broken Arm* – que Danto constata haver, como já vimos, uma **indistinguidade** entre objetos considerados arte e objetos comuns que encontramos no dia-a-dia; todos são sensivelmente indistinguíveis de seus pares. Efetivamente, se colocados lado a lado, não há como saber, nem mesmo através de uma análise pormenorizada do objeto real, qual é arte. Isso significa que as características do objeto não o marcam como um tipo-arte. A pergunta, de fundo ontológico, então, seria: "given two indiscernible objects, one art and the other not, what accounts for the difference?" (DANTO, 2000, p.139). Essa situação faz com que reavaliemos nosso conceito de obra de arte e a falsa facilidade de se distinguir entre um objeto artístico de um não-artístico, negando que as

obras de arte sejam uma classe especial de objetos que podem ser distinguidas da mesma forma que distinguimos, por exemplo, entre um pássaro e uma serra elétrica (DANTO, 2000)²⁵⁸. Mais do que um problema localizado da Arte Pop ou Conceitual, trata-se de uma pergunta ontológica acerca do modo de ser da obra de arte. A Arte Pop e Conceitual possuem a característica de explicitarem plenamente esse problema, pelo fato de colocarem coisas comuns no mundo da arte. Uma vez marcada a tese do **pluralismo ontológico** da obra de arte, em que **não há uma natureza intrínseca do objeto artístico, em que não há nada sensível no objeto que o distinga de um objeto comum ou que nos leve a vê-lo como arte**, somos forçados, portanto, a revisar nossa compreensão da arte e entender que esta sempre foi a situação de ser arte. Ora, nunca houve uma natureza intrínseca necessária do objeto, havia apenas uma compreensão, tanto filosófica, quando uma autocompreensão dos artistas, de que haveria alguma característica necessária (uma substância) do objeto para que este fosse arte (a análise estética, por exemplo, afirmava que o objeto não poderia ter finalidade; os expressionistas abstratos, que Danto tanto critica, pretendiam, com certo teor formalista, descobrir quais os pré-requisitos materiais mínimos do objeto para que este fosse arte).

7.1.2 Fim da história da arte

É também a partir desse cenário – da compreensão da tese de indistinguibilidade – que Danto irá formular sua concepção do **fim da arte** ou do **fim da história da arte**, para a qual, hegelianamente, em vista dos comentários de Alexandre Kojève (1980), há o fim de uma autocompreensão das necessidades mínimas do objeto artístico, originalmente fundadas nas concepções de arte como mimesis e, posteriormente, na concepção de arte como expressão. Essas duas concepções encontram seu término a partir do momento em que objetos comuns, como *ready-mades* ou as caixas *Brillo* de Warhol, são reconhecidos como arte (i.e., quando objetos, sem nenhuma característica que os distinga de coisas comuns, são aceitos no mundo da arte). Desde então, a arte atinge uma autoconsciência absoluta – se torna

²⁵⁸ Novamente aqui aparece a recusa à noção moderna de que somente boa arte seria arte. Para Danto (2000), é estranho pensar que, por exemplo, uma moto-serra de má qualidade não seja marcada como uma moto-serra. Ou seja, a preocupação é com um sentido classificatório de arte e não com um sentido normativo (somente aquilo que é bom é arte).

uma arte **pós-histórica** –, não tendo mais para onde "evoluir", pois qualquer "evolução" técnica na arte não afetaria mais a história da arte, que já estaria terminada. Teríamos apenas um eterno momento em que tudo pode ser arte, tudo é aceito como arte pelo mundo da arte e, portanto, a arte se tornaria um conhecimento teórico do que ela mesma poderia ser ou, mais precisamente, a arte seria absorvida em sua própria filosofia e se tornaria uma filosofia da arte (DANTO, 1986)²⁵⁹:

if we look at the art of our recent past in these terms [auto-consciência], grandiose as they are, what we see is something which depends more and more upon theory for its existence as art, so that theory is not something external to a world it seeks to understand, so that in understanding its object it has to understand itself. But there is another feature exhibited by these late productions which is that the objects approach zero as their theory approaches infinity, so that virtually all there *is* at the end is theory, art having finally become vaporized in a dazzle of pure thought about itself and remaining, as it were, solely as the object of its own theoretical consciousness (DANTO, 1986, p. 111).

Em um cenário deste tipo, não há um único modo de entender e produzir arte. Pode-se executar qualquer fazer. Posso pintar um quadro ao modo expressionista, fazer uma instalação, desenhar um retrato realista, gravar uma xilogravura, sem que estas obras afetem a história da arte. Este seria o tempo do pluralismo ontológico absoluto na arte. Se a ideia de que a arte e o conhecimento não são excludentes já estava presente nos exemplares aqui analisados – a produção seiscentista, dos experimentalismos, arte conceitual e da arte digital – Danto, a partir da produção da arte conceitual e pop, leva adiante a noção de que a arte

²⁵⁹ Não pretendo aqui adentrar o tema e as possíveis críticas à noção de "fim da arte" elaborada por Danto. Tal noção interessa apenas na medida em que mostra a carga histórica – como marca de uma teleologia – da tese da indistinguilidade na filosofia de Danto. Danto parece, então, pressupor uma teleologia, uma necessidade interna da "arte", na forma de uma história ordenada.

pode ser somente conhecimento, prescindindo mesmo de matéria. Ou seja, a arte pós-histórica pode ser, hegelianamente, filosofia da arte²⁶⁰.

7.1.3 Indistinguibilidade e mundo da arte como bases para uma ontologia da arte

O que a indistinguibilidade deixa evidente é que as teorias pautadas sobre o elemento sensível (sobre o sentir), quando confrontadas com os exemplares de Duchamp e Warhol – como a *Fonte* ou os *Brillo Boxes* –, e os mesmos objetos não-arte – urinol e caixa de sabão –, não são capazes de determinar qual é arte, nem de explicar porque um é arte e o outro não. Sendo assim, Danto sustenta que a percepção sensorial não é apta a captar a distinção, ou seja, o elemento fenomênico não possibilita identificar e diferenciar arte de não-arte. Consequentemente, isso invalida a pretensão central das teorias estéticas da arte e torna evidente a necessidade de uma distinção entre o artístico e a estética, **pois esta, fundada no sensorio-perceptivo, não é capaz de dizer se algo é arte. Com efeito, a estética opera sobre algo que já é considerado ou aceito como arte por algum outro meio ou motivo no mundo da arte.** Assim, partir da diferenciação entre artístico e estético, Danto afirma, claramente, que a estética é algo não-essencial para a arte: "So aesthetics does not pertain to the essence of art—which does not mean that we won't learn something about aesthetics from identifying that essence"(DANTO, 1986, p. 31). O que não significa que a estética seja irrelevante para a apreciação da obra de arte, mas, antes, que ela é um elemento secundário subserviente a outros elementos, não podendo ser estipulada como condição necessária para ser-arte, nem ser o elemento fundante de uma filosofia da arte (já que ela é incapaz de identificar o que é arte). A busca de Danto então se direciona para aquilo que funda o ser-arte.

Com relação à indistinguibilidade, não importa se a obra possui alguma diferença material não-perceptível. Não importa, por exemplo, se um urinol foi feito à mão e o outro, industrialmente, por uma máquina; ou se um seria peça única e o outro uma produção em massa. Nem importa que os objetos em questão sejam absolutamente iguais, apenas que **haja certo grau de indistinguibilidade entre eles. Mesmo se, por outro meio que o sensível, identificamos um como arte e o**

²⁶⁰ Essa formulação pode ser amplamente criticada, mas é importante perceber que ela elimina o um preconceito acerca da arte (i.e. de que a arte não pensa) e indica a direção para uma maior liberdade do que pode a arte.

outro como não-arte, os elementos perceptivos não serão capazes de explicar – a posteriori – porque um é arte e o outro não. Logo, dada a indistinguibilidade sensorial entre dois objetos com relação ao ser-arte, a diferença deve estar em outro lugar. Ou, como dito em *The Artworld*: "To see something as art requires something the eye cannot descry"(1964, p. 580).

Danto, então, pergunta, com relação à obra de arte *In Advance of the Broken Arm* de Duchamp: "what apart from and in addition to its identity as a snow shovel does it 'also' have which makes of it an ontological companion of *L'embarquement à Cythère or Tristan und Isolde*?"(1986, p. 26). É, sem dúvida, uma interessante questão, que poderia ser invertida para: o que faz da *L'embarquement à Cythère or Tristan und Isolde* uma "companheira ontológica" de uma pá de neve *In Advance of the Broken Arm*? Ora, por "companheira ontológica" devemos entender algo como pertencente à categoria "obra de arte", conforme já identificado por Mcfee (2011) e Carroll (2003), como sendo algo ao qual se possa atribuir interpretações, associações com relação a outras obras, noções de intenção, local de produção, que se possa criticar, avaliar, exhibir, etc. A primeira resposta de Danto, dada no *The Artworld*, é: "an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld"(1964, p. 580). Ou, de forma mais elaborada:

What in the end makes the difference between a Brillo box and a work of art consisting of a Brillo Box is a certain theory of art. It is the theory that takes it up into the world of art, and keeps it from collapsing into the real object which it is (in a sense of *is* other than that of artistic identification). Of course, without the theory, one is unlikely to see it as art, and in order to see it as part of the artworld, one must have mastered a good deal of artistic theory as well as a considerable amount of the history of recent New York painting. It could not have been art fifty years ago. But then there could not have been, everything being equal, flight insurance in the Middle Ages, or Etruscan typewriter erasers (DANTO, 1964, p. 581).

Ou seja, a primeira resposta é de uma teoria da arte constituída historicamente. A segunda resposta, dada inicialmente em seu *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), é a de que o sentido

semântico ou conteúdo semântico constitui algo como arte, e este é formulado a partir de uma teoria da arte, **portanto, é a partir de uma teoria, historicamente fundada, que se é capaz de indicar algo como arte dentro do mundo da arte**. Essa formulação tem a vantagem de anular qualquer possibilidade de uma valoração atemporal, desinteressada ou universal e, graças a um elemento comparativo e situacional, permite que objetos completamente iguais possam ser e não ser arte dependendo do contexto no qual se inserem, permitindo que o mesmo objeto, em duas épocas e culturas diferentes, possa ser arte em certo momento e não ser arte em outro (DANTO, 1986).

A apreciação estética, como elemento secundário, passa a estar submetida ao sentido, fundado em uma interpretação dentro de uma moldura teórica/histórica (mundo da arte). Nosso conhecimento de que algo é uma obra de arte e sua localização contextual afeta e, até mesmo, determina parte de nossa apreensão da obra de arte (inclusive de seus elementos estéticos) (DANTO, 1986). Danto pergunta se ainda veríamos árvores cerejeiras como belas se abstraíssemos, das pequenas pétalas rosas e brancas, a metáfora, comum no Japão, de que elas representam a efemeridade da vida; ou, em uma adição minha, se por acaso fôssemos culturalmente educados a ter o padrão de cores branco-rosa como símbolo associado à pestilência, ao nojo, à náusea e agonia. Para o autor, a ideia de ações e escolhas que possam ser puramente estéticas, ou seja, alheia a qualquer contexto histórico ou construção social, somente é possível em um nível biológico de motivação que, se fosse possível para nós, também o seria para cães, gatos, pássaros ou peixes, dentre tantos outros animais. Destarte, **somente há apreensão a-contextual ou a-histórica (puramente estética) quando não há mais sentido ou quando subtraímos toda e qualquer possibilidade de cultura da apreensão** (DANTO, 1986). Todavia, tal apreensão apresenta um problema, pois se o artístico se perfaz pelo sentido (constituído dentro de um contexto histórico teórico), então, apreender algo a-historicamente é não apreender o que há de artístico no objeto. Retirar a *Brillo Box*, de Warhol, de seu contexto no mundo da arte, é apreender somente uma caixa de madeira compensada com escritos. Como também notava Mcfee (2011), isso significa que o fato de algo ser considerado arte afeta nossa apreensão da coisa (um urinol visto como arte e um urinol no banheiro serão apreendidos de forma diferente)²⁶¹. A

²⁶¹ Geralmente sabemos que algo é arte antes mesmo de necessitar analisar o objeto, graças a uma série de marcadores e localizadores para-artísticos, museus, capa de livros, casas de concerto, etc.

arte se coloca como um sentido contextualizado historicamente, que necessita ser interpretado através de um aparato teórico para poder ser arte, cuja interpretação funda algo como arte. Isto é:

historical circumstance penetrates the substance of art, so that two indiscriminable objects from different historical periods would or could be vastly different as works of art, with different structures and meanings, and calling for different responses. In order to respond to them at all, an interpretation constrained by the limits of historical possibility was required. History, in brief, because it was inseparable from interpretation, was inseparable from art itself just because artworks themselves are internally related to the interpretations that define them (DANTO, 1986, p. xi-xii).

Assim, como já vimos, dois objetos iguais não só podem ser e não ser arte mas, como obras de arte, podem ter sentidos totalmente diversos e, portanto, podem requerer apreensões vastamente diferentes. Isso porque a diferença está fundada no sentido e não no objeto real. **A interpretação é o meio pelo qual se confere sentido a uma obra de arte e por meio do qual se estabelece um objeto real como obra de arte. Este ato interpretativo é possível somente através de uma teoria da arte localizada historicamente. Logo, só há sentido quando há localização histórica. Enfim, segundo Danto, é uma teoria que permite ver, ali, arte** (1964, 1981, 1986).

A concepção de Danto pode ser traçada a partir de uma filosofia analítica em que a coisa não tem sentido por si mesma, mas deve ser constituída como tal por um conhecimento externo. Trata-se de uma estrutura linguística que, no caso artístico, considera que o ser-arte não está na mera coisa comum ou no objeto real. Os elementos perceptivos ou psicológico-receptivos não nos dão conhecimento o suficiente nem para entender a obra de arte, nem para entender algo como arte. É necessário um conhecimento do contexto à qual a obra de arte pertence e das competências de seus produtores e receptores, para poder entender algo como arte.

Isso pode se tornar mais claro com a obra *Stations of the Cross: lema sabachthani* de Barnett Newman. Essa obra, como o nome indica,

consiste em 14 telas (mais uma²⁶²), ligadas aos passos da cruz²⁶³. Entretanto, elas são telas não-figurativas, não havendo identificação direta e explícita das telas com as figuras tradicionais associadas a cada passo. Portanto, é apenas com a observação do título e número de telas que se pode estabelecer a ligação destas com a tradição visual simbólica da Via Dolorosa, tanto em sua tradição cristã, quanto no costume, a partir dos eventos ligados ao holocausto, de associar a Via Dolorosa à perseguição e sofrimento dos judeus (fato também visível na *White Crucifixion* de Marc Chagall de 1938 em resposta ao *Kristallnacht*).



Imagem 38: *Stations of the Cross* de Barnett Newman²⁶⁴.

²⁶² A décima-quinta tela é a única com cor (vermelho) e que, no catálogo de exposição (NEWMAN, 1966), não vem descrita com o nome de estação ou passo da cruz.

²⁶³ As telas foram pintadas ao longo de oito anos (1958-1966), sendo importante notar que elas não foram compostas com a premeditação de fazer uma Via Dolorosa. Esta relação sequencial surgiu depois, tendo algumas telas portado títulos individuais como Uriel e Abraham.

²⁶⁴ Foto de Bruce White em Initiative for the study of material & visual cultures of religion: <<http://mavcor.yale.edu/conversations/object-narratives/barnett-newman-stations-cross-lemma-sabachtani>>.

Compreender as 14 telas unicamente como um objeto real, um mero objeto estético, é retirar delas o que são como arte e impossibilitar a compreensão, por exemplo, do que pode ser o sentido da 12ª e 14ª telas da série que, sem a referência à Via Crúcis (e a toda história da elaboração visual dessa temática, do preto como símbolo de morte e do branco como símbolo da transfiguração divina), marcam somente uma mudança drástica para o preto e depois para o branco. Ademais, teríamos que ignorar o sentido cultural das cores. Uma apreensão meramente estética e as noções psicológicas receptivas de cores e efeitos da obra de arte não nos oferecem sua relação com o simbolismo cristão, seu diálogo com certa tradição de pinturas, o que significam aquelas mudanças de cores, nem levariam em consideração o subtítulo "lema sabachthani" que projeta a noção de abandono por toda a obra.

Esse caso mostra a necessidade de um conhecimento "externo", de uma interpretação histórico-teórica, para compreender algo como obra de arte, para que algo seja marcado como arte. Sem esse conhecimento e sem esse contexto, não é possível conferir sentido a algo e nem mesmo responder/apreender corretamente à obra. Qualquer experiência emocional – por exemplo, o impacto da obra de Newman para um cristão ou um judeu – está submetida ao conhecimento situacional de saber que aquela mudança de cor está relacionada com uma informação (a transfiguração divina e o abandono divino). Qualquer emoção ou compreensão da obra de arte está submetida à interpretação. O impacto que uma obra pode ter sobre um receptor é, então, uma construção social histórico-cultural contextual, não sendo possível uma apreciação universal (DANTO, 1986)²⁶⁵.

A filosofia de Danto, a partir de sua base de análise lógico-semântica, aceita um conhecimento objetivo da coisa, mas se coloca contra a possibilidade de acesso "puro" ou direto²⁶⁶ à coisa mesma, afirmando que sempre há um intermédio da linguagem que deve ser levado em conta. Há, aqui, uma recusa ao paradigma fenomenológico e sua pretensão a "pôr em parênteses" o mundo, a um viés antepredicativo ou à procura por um acesso pré-objetivo às coisas. Isso porque de acordo com a concepção de obra de arte esboçada aqui, essa busca

²⁶⁵ Não se trata aqui de afirmar que há um único contexto fechado possível para dotar a obra de sentido (não se trata de afirmar o caráter "correto" de uma leitura cristã ou judaica da sequência de telas), mas de afirmar que para ser arte, para haver sentido, é sempre necessário algum contexto (entendendo este como sempre parcial, aberto, móvel, alterável e de fronteiras ambíguas).

²⁶⁶ Entendido aqui como sem interferência de um contexto cultural histórico.

fenomenológica, se possível, acarretaria em não ter diante de si a obra de arte, pois essa não pode ser reduzida ao mero perceptível. Consequentemente, podemos, ao mesmo tempo, vislumbrar uma aproximação da filosofia de Danto com a concepção hermenêutica, no sentido de que não é possível compreender algo fora de contexto, há sempre um "intermediário sim entre a reflexão, o pensamento e a experiência estética, que é a tradição, que é a história, que são as relações sociais, que são as relações econômicas, e assim por diante"(BRAIDA, 2014a, p. 38). **Assim, para Danto, compreender algo como arte implica em reconhecê-lo dentro do mundo da arte em que ela foi produzida e é apresentado. Ver uma obra de arte fora desse contexto histórico-teórico seria vê-la como um objeto real, e não como obra de arte, pois esta é sempre uma produção permeada por história e teoria, que necessita ser interpretada para ser arte.**

7.1.4 Interpretação e virtualização (obras de arte e objetos reais)

A interpretação tem um papel fundamental no sistema de Danto como forma de atribuir sentido. O sentido, por sua vez, não é do objeto, mas depende de uma série de conexões e interligações histórico-contextuais. A partir dessa concepção, fica claro como dois objetos indistinguíveis podem ser obras de arte completamente diferentes e que necessitam de apreensões diferentes. Deve-se lembrar de que não é possível derivar diretamente a existência como obra de arte do objeto real. Isto é, o objeto real não implica diretamente a obra de arte²⁶⁷. Com efeito, é a interpretação que estabelece a obra:

Interpretations pivot on artistic identifications, and these in turn determine which parts and properties of the object in question belong to the work of art into which interpretation transfigures it. So we could as easily characterize interpretations as functions which impose artworks onto material objects, in the sense of determining which properties and parts of the latter are to be taken as

²⁶⁷ O local, o tempo e a causa do objeto real/material são, até certa medida, indiferentes à obra de arte. Isso fica notável quando percebemos que a data da obra de arte não é a do objeto real (a data de produção da *Fonte* não é a data de fabricação do urinol, da mesma forma que a data de escrita ou publicação de um livro não é a data da fabricação do papel).

part of the work and within the work significant in a way they characteristically are not outside the work (DANTO, 1986, p. 41-42).

A interpretação é, então, também um processo de identificação **que confere "arthood"** ou ser-arte²⁶⁸ a um fato real, dotando-o de uma identidade com relação a limites e certa unidade de ser. É através de uma interpretação, por exemplo, que saberíamos que as imagens e adornos visuais em um poema engenhoso são parte do poema, que o poema não é somente a parte escrita. É através de interpretação que identificaríamos, para retomar ao exemplo do capítulo 04, se se trata da estátua de um gato ou se temos a estátua de um gato acorrentado. É a interpretação que distinguiria entre um livro normal e um livro-coisa ou livro-objeto. A obra de arte é aquilo que é produzido na interpretação.

A interpretação como indicadora/constituidora do ser-arte pode ser estabelecida como um ponto de convergência com a noção de obra de arte como configuração esquemática de Roman Ingarden (1973a). Quando Danto afirma que: "a dense mediation of interpretation stands between the book and the work"(1986, p. 78), **ele indica, algo próximo à concepção do filósofo polonês, que há uma distinção ontológica entre objeto real e obra de arte, em que é a interpretação que faz a passagem – que faz, igualmente próximo à noção de Gadamer (2006), "transformação", a "transfiguração" – de um para outro.** Como Ingarden, pode-se dizer que há um objeto real que é virtualizado ou potencializado por alguém, tornando-se, assim, uma obra de arte.

²⁶⁸ Danto diferencia entre dois tipos de interpretação: 1) a de superfície, que confere o ser-arte à um objeto; 2) e a profunda, executada sobre um objeto que já tem o status de arte e que pretende explicar a obra como sintoma, signo, ou expressão de outras realidades. A profunda seria, por exemplo, o que se tem por uma interpretação Marxista, Psicanalítica, Feminista, etc. de obra de arte. Essa interpretação não torna o objeto X uma obra de arte, apenas tenta compreendê-lo através de uma visão específica. Esse tipo de interpretação "profunda" seria apenas possível depois de uma interpretação da "superfície", que determina a obra como tal (a interpretação superfície seria um pouco aquela que mapeia o pato-coelho como um objeto com duas possibilidades. a partir do qual a profunda estabelece leituras). A interpretação profunda seria sempre expansível e indeterminada, enquanto que a de superfície seria determinável, sem, no entanto, restringir a profunda. O que é necessário considerar é que a de superfície estabelece algo como obra de arte. A profunda parte do fato de que algo já é arte e se desdobra a partir disso. A profunda só é possível após a de superfície, e é esta última que interessa aqui (DANTO, 1986).

Porém, para Danto, essa virtualização é uma interpretação. A obra de arte é um objeto esquemático potencial, prenhe de indeterminações, que necessita ser concretizado, ou seja, atualizado e constituído através de um processo de agência, como decisão interpretativa para que se possa compri-lo como obra de arte, para que se possa apreendê-lo. A interpretação em Danto envolve uma série de tomadas de decisão com relação a como interpretar/identificar certa coisa "real", para que esta possa ser considerada uma obra de arte. A interpretação é um modo de estabelecer uma identidade de obra de arte a partir do objeto real, de modo que: "the identity of the work becomes indeterminate until a decision is made"(DANTO, 1986, p. 48). Apenas quando realizamos certas escolhas é possível entendermos algo como obra de arte. E essa interpretação terá que ser constituída a partir da inter-relação entre histórico-teórico e a configuração da coisa, a fim de construir um sentido²⁶⁹.

Nessa via, é possível aproximar a formulação ontológica de Danto, para a qual: "Being and Nothingness cannot exhaust the metaphysical plane if works of art are to have a locus on it"(1986, p. 26), com a elaboração de Ingarden (1973a), de que seria impossível afirmar a existência da obra de arte se nos limitássemos somente à possibilidade de entidades reais e ideais. É somente com um terceiro reino que se pode resolver este problema, ou seja, saindo da limitação desses dois modos de ser. Assim, com essa formulação ontológica comum, como explica Margolis (1979), ambos se recusam a reduzir o cultural ao físico, evitam o idealismo e superam o empirismo.

Entretanto, se para Ingarden (1973a) o sentido é, fenomenologicamente, uma propriedade da configuração da obra de arte, do artefato e de sua construção, para Danto, analiticamente, não há sentido da coisa propriamente dito. Este é construído como semântico na interpretação com base numa teoria, i.e. **o sentido é dado pela interpretação (a partir de uma teoria) que "transfigura" algo em obra de arte** (DANTO, 1986, 1964). Eis o peso da interpretação:

It will have been observed that indiscernible objects become, quite different and distinct works of art by dint of distinct and different

²⁶⁹ Danto (1986), por exemplo, se pergunta a respeito do último "Yes" ,maiusculo, de Molly, no *Ulysses* de Joyce. Sua indagação é sobre como compreender aquilo para que se possa compreender o que é a obra de arte; no caso de um romance, para se saber o que há no romance, o que acontece.

interpretations, so I shall think of interpretations as functions which transform material objects into works of art. [...] Only in relationship to an interpretation is a material object an artwork (DANTO, 1986, p. 39).

O objeto não tem sentido por si, ele é **vazio**, ele é **puro artefato** (diferente do artefato construído de Ingarden). É através de uma interpretação fundada em uma teoria que se passa a ver sentido/conteúdo no artefato. Seguindo a distinção entre objeto real e obra de arte, devemos entender: "interpretations as functions which impose artworks onto material objects"(DANTO, 1986, p. 42)²⁷⁰. **Consequentemente, o ser-arte das obras de arte não está limitado a características no plano do real – o real é ontologicamente indiferente perante o artístico. Sendo assim, qualquer coisa real pode se tornar uma obra de arte. Pode-se fazer arte a partir de qualquer coisa, da mesma forma que qualquer coisa pode ser usada para representar qualquer outra coisa.**

Se, em Ingarden (1973a), a intencionalidade da obra de arte, como intencionalidade derivada, re-atualizava o real, em Danto (1986), a interpretação dá sentido ao objeto real. Ambos são atos que constituem o real como obra de arte. Ou seja, há o mesmo procedimento de virtualização/potencialização e atualização (como artificialização do real que o constitui como arte). Todavia, em Ingarden, tal procedimento ocorre com algo que possui algum sentido em sua construção e, em Danto, ocorre com algo que não tem sentido próprio, a não ser aquele constituído pela interpretação. Ambos alteram o objeto real e como o apreendemos (é daqui que deriva o fato de que a apreensão sensível está submetida ao sentido, no fato de que interpretar, dotar de sentido, altera como vemos um objeto real, no caso, como arte).

Mas o que é virtualização e intencionalidade, para o filósofo polonês, pode começar e terminar sem submeter algo ao semântico (mesmo algo que inicie pela linguagem, como uma obra literária, pode terminar em ato não-semântico, como vimos com relação a certas obras digitais e às peças para televisão de Beckett). Em grande parte, isso se

²⁷⁰ Danto também desoperacionaliza a arte, pois esta não é arte "porque faz algo" (como dar prazer, expressar ou comunicar). Aqui, também deve ser notado que há uma noção de linguagem como artificial sobre a coisa vazia (não há algo inato do gesto ou coisa real). E essa noção implica em uma linguagem absolutamente contingente.

deve, como indica Thomasson (1999) e Margolis (1977), ao elementos sociais implícitos em entidades intencionais por seu caráter de construto cultural. Em Danto (1986), diferentemente, o ato de virtualização é o de dotar algo de um sentido lógico-semântico, i.e., ele está plenamente vinculado a um modelo específico de linguagem. O ser-arte é dado de fora, sob a forma de uma doação de sentido semântico. O que quer dizer que o lugar da obra de arte é um sentido semântico:

A obra é o objeto *mais* o significado, e a interpretação explica como o objeto traz em si o significado que o observador – no caso das artes visuais – percebe e ao qual reage de acordo com o modo como o objeto o apresenta (DANTO, 2005, p. 19).

Desta forma, a obra de arte é: "thought *cum* object, taken together, and the object, accordingly, is only *part* of the work"(1986, p. 35). A proximidade entre essas duas citações é capaz de indicar o que Danto compreende por sentido, ao colocar o pensamento ao lado de linguagem, indicando que há um grau de racionalidade necessária para haver sentido e, portanto, ser arte. Se o que fica evidente é uma diferença ontológica entre objeto real e obra de arte, e é a interpretação que constitui o primeiro como o segundo, então, é necessário compreender o que é esse sentido.

7.1.5 Aplicação do sentido lógico-semântico à arte

No prefácio à edição brasileira de *A Transfiguração do lugar-comum* (2005), Danto diz, explicitamente, que, com seu livro, pretendia:

estabelecer uma primeira condição necessária, qual seja, a de que toda obra de arte deve *dizer respeito a algo* — ter um significado. Ainda que não fosse suficiente, essa condição deveria bastar para justificar a afirmação de que *toda arte é representacional*, e por isso mesmo *passível de uma espécie de análise semântica*, e de que o formalismo é inadequado como filosofia da arte (DANTO, 2005, p. 18, grifo meu).

A noção de arte e de sentido desse autor está vinculada à suposição de que a arte diz algo sobre alguma coisa; logo, é passível de

uma análise semântica, ou seja, a noção de obra de arte, para ele, está absolutamente colada a uma noção de linguagem em uma concepção de análise lógico-semântica do fim do século XIX e início do XX, como praticada por Frege, Husserl e pelo Wittgenstein do *Tractatus*. De modo geral e breve, o principal dessa concepção é que:

1. Há fatos semânticos: palavras e sentenças são significativas e têm referência, e as pessoas realizam atos semânticos (referir, predicar, asserir, perguntar, ordenar) proferindo tais expressões.
2. Sentenças (declarativas) codificam peças de informação, denominadas *proposições*. A proposição veiculada por uma sentença, com respeito a um dado contexto, é o seu *conteúdo semântico* com respeito àquele contexto (BRAIDA, 2013b, p. 128).

Na concepção lógico-semântica, a proposição subentende um conteúdo ideal, passível de uma formulação lógica. Esse conteúdo é representacional, compreendendo uma referência ampla à realidade, no sentido de que a proposição é sobre algo ou afirma algo acerca de algo no mundo "real". A questão é que a forma lógica pressupõe a independência dos interlocutores, do contexto situacional e da língua utilizada (de maneira que se assume que é possível ter a mesma proposição em várias línguas distintas, naturais ou artificiais). Ao mesmo tempo, por subentender uma referência proposicional ela sempre irá pressupor a possibilidade de um valor de verdade da proposição (compreendida pelo cálculo proposicional lógico). Ter significação e sentido está, assim, subscrito em ter condição de verdade. Consequentemente, toda proposição pode ser questionada com relação à verdade ou falsidade com base em seu dizer a respeito de algo. Trata-se de um modelo de linguagem que coloca a forma lógica como independente da linguagem, associando-a a pensamento lógico representacional, subcrevendo o sistema dentro de uma racionalidade (BRAIDA, 2013b).

A implicação disso é justamente o que vimos quanto à possibilidade de objetos reais distintos serem apreendidos como a mesma ou distintas obras de artes. Ou seja, não importa a materialidade precisa, mas sim a formulação lógica de sentido que se atribui ao objeto real. Segundo Danto, o que torna algo arte é ela ser compreendida como uma proposição. A arte, para ele, é proposicional lógico-semântica e

como tal passível de ser formulada e analisada. A interpretação faz justamente isso.

Enfim, para o filósofo norte-americano, a noção de "interpretação" tratada aqui seria: **interpretação como um X (indistinguível) "é" Y, em que este "é" possui um caráter semântico dizível** (DANTO, 1986, p. 62). A condição para um real ser arte é poder ter predicado sobre si um conteúdo semântico (um sentido dizível) (DANTO, 2000). Esse "é" interpretativo, de um sentido semântico, "transfigura" uma coisa comum em uma obra de arte dentro de um contexto teórico (DANTO, 1981)²⁷¹. E se apreendo esse sentido, esse "aboutness" referente ou "sobre algo" (conteúdo semântico), apreendo o que o X quer dizer, e, logo, apreendo a obra de arte. Assim, a interpretação é inseparável da obra (a obra se dá na interpretação de um sentido). A obra de arte exemplifica o sentido, ao mesmo tempo em que este é dado por uma teoria que permite ver – projetar/constituir – o sentido na obra (apesar de ele não estar lá propriamente dito).

²⁷¹ Isto é diretamente diferente da visão de Joseph Kosuth que, em época próxima a de Danto (seu artigo "Art After Philosophy" é de 1969), e baseado na afirmação de Judd: "If someone calls it art, it's art"(1966, [sem páginas]), declara que a arte nada diz, a não ser acerca de seu próprio conceito de arte. Diz ele que: "Works of art are analytic propositions. That is, if viewed within their context —as art— they provide no information what-so-ever about any matter of fact. A work of art is a tautology in that it is a presentation of the artist's intention, that is, he is saying that a particular work of art is art, which means, is a *definition* of art. Thus, that it is art is true a priori (which is what Judd means when he states that "if someone calls it art, it's art")" (KOSUTH, 1999, p. 165). É uma saída aparentemente "pragmática", que aponta diretamente e objetivamente para os exemplares de arte, evitando, assim, qualquer essencialismo, especulação ou dúvida possível, mas que invariavelmente cai no relativismo subjetivo absoluto. Como bem coloca Braida: "O real caráter *a priori*, escondido e não tematizado por eles, está no fato de que socialmente arte é o que é feito por um artista. Logo, se um artista *diz* que algo é uma obra de arte, isso vale como uma definição ou descrição verdadeira inquestionável. Todavia, nada há aí de analiticidade, mas apenas de *pretensão* e *autoridade*"(BRAIDA, 2014a, p. 28). Percebe-se algo próximo da proposta de Weitz (1956), para a qual, devido à grande diversidade de exemplares artísticos, olhando-os em busca de características essenciais materiais, acaba-se, então, ou negando a possibilidade de definir arte, ou caindo em um autoritarismo de que algo é arte exclusivamente porque alguém o declara com tal. Por terem uma base romântica negativa – arte inexaurível e inexplicável – recaímos em uma versão positiva na autorização prévia, por alguém que detém autoridade (BRAIDA, 2014a). Penso que não precisamos cair nesse beco teórico.

É isso que Danto denomina "embodiement" – incorporação ou corporificação – quando diz: "I argued, first, that works of art are always about something, and hence have a content or meaning; and second that to be a work of art something had to embody its meaning"(DANTO, 2000, p. 132). "*Embodiement*" será o ato de incorporar bem o sentido projetado, um conteúdo semântico. Noël Carroll explica que: "Embodiment in this context means that the work in question presents whatever it is about in a form appropriate to its meaning (whatever it is about)"(CARROL, 2000, p. 19). Ou seja, o sentido é superior a obra, a obra deve ser adequada ao sentido em questão, deixando aparente que o *embodiement* diz muito mais acerca de uma adequação da interpretação, executada pelo crítico na obra de arte, do que acerca de um elemento ou configuração da obra.

Uma indicação com relação a essa concepção é que Danto, apesar de tratar predominantemente das artes-visuais, ao pretender definir *embodiement*, ele se utiliza de obras com elementos textuais e sequenciais narrativos como marca direta de ser arte. Fato que torna um sentido semântico aparente graças à estrutura narrativa da obra. Como é o caso das caixas *Brillo*, sobre as quais ele empreende uma análise, se pautando bastante pelo que é dito/escrito na caixa (2000); dos *Stations of the Cross* de Barnett Newman; das dez figuras Zen de pastoreio do boi (que são acompanhados de pequenos versos como ilustração do caminho para a iluminação), ou simplesmente se referindo a obras literárias, como a *Náusea* de Jean-Paul Sartre (1986). Ou seja, existe a imposição de uma proposição lógico-semântica sobre um artefato puro ou vazio, que de certa forma o textualiza.

7.2 CRÍTICA À CONCEPÇÃO LÓGICO-SEMÂNTICA

Destarte, há, na noção de **sentido (dizível) como condição necessária para ser obra de arte**, uma "semantização" da arte, uma "semantização" daquilo que não seria necessariamente semântico. Por via de uma metodologia analítica, Danto (1986, 1964) compreende a arte por um sistema lógico-semântico proposicional em que se deve interpretar algo para atribuir-lhe lugar de obra de arte, e em que o sentido é necessário para qualquer formulação posterior do que é arte. A ideia de sentido faz referência a um caráter semântico-proposicional da linguagem e, deste modo (por esse caráter proposicional), a uma prevalência da razão na obra de arte. Enfim, a arte em Danto está submetida a um conceito de razão.

Tal sistema se torna mais evidente quando o autor expressa que: "Sean Scully's paintings are composed chiefly of stripes, but they are meant to assert propositions about human life, about love, about, even, death"(DANTO, 2000, p. 133). Obviamente que não se trata de apreender tais elementos na matéria real (estética), mas de entender os quadros como enunciações linguísticas. **Resumidamente, há um artefato vazio (i.e., um artefato que nada diz) que, através de uma dada teoria da arte historicamente fundada, irá ter ligado a si um conteúdo semântico e, portanto, será uma obra de arte.** Quem apreende precisa determinar esse conteúdo semântico da obra de arte em um objeto real, mas sobretudo com base em uma teoria (por exemplo, uma concepção mimética de arte, uma concepção representacional de arte, etc.). **Trata-se do mesmo sistema de linguagem no qual, aos signos vazios, é atribuído sentido, por algo externo a eles.** Os signos gráficos que compõem a palavra "batata" são vazios, pois nada dizem por si isolados do mundo. É um dado contexto que leva o signo "batata", na noção de linguagem pressuposta por Danto, a representar a coisa real "batata". Desta forma, Danto pode dizer que a arte representa a realidade, pelo fato de que ela é sempre "sobre alguma coisa" (*aboutness*). O que acontece é que, com esse movimento, Danto substancializa a arte na teoria e no mundo da arte que a funda. Se, em Ingarden, (1973a) um sentido era derivado a partir de uma configuração do artefato/construto, em Danto, diante de um artefato vazio, só é possível dar sentido externamente. O sentido se torna construção teórica sobre um artefato puro sem sentido.

Deve-se ter claro, então, que Danto interliga a arte à análise lógico-semântica e que esta trabalha com um dizer "algo sobre algo" (o *aboutness*), ou seja, ela trabalha com a representação referencial. Logo, ao submeter a arte a um sentido semântico dizível, Danto não considera esse dizível como ato, e sim como formulação semântica proposicional (até mesmo pensamento). Qualquer obra de arte que seja ação, que proponha uma ação ou interação, em Danto, deve ser submetida e subvertida à uma afirmação, um "*aboutness*" ou um "dizer respeito a algo", de modo que, inevitavelmente, se anula ou se ignora o elemento acional da obra. Apesar de, no primeiro capítulo de seu livro *The Philosophical disenfranchisement of art* (1986), Danto apontar para a problemática de que a compreensão estética isola ontologicamente a obra de arte – que nesta tese utilizei para fundamentar o problema da inação estética frente a um conceito de arte como ação – fica claro que sua compreensão da arte, por um viés de análise lógico-semântica, embora retire a arte do isolamento absoluto da estética frente à história e

à cultura, não a dota de um caráter situacional que, por exemplo, existe numa compreensão retórica da arte. Ou seja, Danto dá um primeiro passo, ao colocar a arte no mundo diante de elementos histórico-culturais, mas não consegue dar mais um passo e ver a arte como ação explícita.

Um exemplo que pode ser mencionado, diante dessa problemática, seria a formulação de Danto diante das *White Painting* de Robert Rauschenberg de 1951. Exemplo que Danto utiliza em seu artigo *Art and Meaning* (2000), para rebater a crítica de George Dickie, de que existem obras de arte sem sentido. Danto diz que: "Robert Rauschenberg's all-white painting was about the shadows and the changes of light which transiently registered on its surface, and in that sense about the real world"(DANTO, 2000, p. 132). A apreensão do *White Painting* é, na verdade, a de um conteúdo semântico ("sobre X").



Imagem 39: *White Painting* de Robert Rauschenberg.

Porém, se Danto faz referência à conhecida afirmação de Cage com relação as *White Painting*, de que: "The white paintings were airports for the lights, shadows, and particles"(CAGE, 1961, p. 102), ele, no entanto, insere ali o seu pressuposto de sentido – *aboutness* semântico – que não havia na visão de Cage, para quem a obra era, talvez, muito mais uma proposta de possibilidade de interação do que um sentido semanticamente formulável.

Quando diz "sobre o mundo", marca-se justamente o caráter referencial necessário da análise lógico-semântica e uma condição de arte (atribuível a qualquer obra). Sendo assim, dizer que a obra é "sobre" as sombras e luzes que surgem na tela branca é um equívoco, pois não se trata de um "sobre algo", mas sim de um aspecto material que funciona na obra, faz parte de seu **modo de operar construído, é constituído com a ação de quem participa**²⁷². A apreensão da obra não se dá, como quer Danto, pela apreensão de uma proposição semântica como sentido acerca da obra. Apreender a obra é agir e interagir, é projetar sombra e movimento sobre o fundo branco. Ato que não pode ser capturado completamente em uma proposição lógico-semântica. Isto é, não apreendi a obra simplesmente por formular que ela seria sobre X ou Y (fato que pode ser executado sem necessidade de experiência real da obra). Apreendo sim quando ajo com a obra.

Somos nós, enquanto autores, leitores e críticos, que tentamos racionalizar o ato em um sistema linguístico, e o dizemos. Mas isso é algo posterior que não captura o ato mesmo. A obra de arte não necessita ser formulada como uma proposição semântica para ser apreendida. Ela operaria da mesma forma com ou sem a análise que a constitua como proposição semântica. Assim, argumento que **atribuir um sentido semântico a algo, submetê-lo a uma formulação lógica-semântica, não é suficiente para constituir algo como obra de arte, pois não dá conta da apreensão da obra em sua totalidade, não dá conta de apreender aquilo que é necessário para arte. Submeter algo que não necessariamente pode ser abarcado pelo semântico ao semântico é um modo de afirmar uma superioridade do lógico-semântico frente ao mundo. Ou, poder-se-ia dizer que, do modo como Danto formula sua filosofia da arte, o limite da arte está na possibilidade do semântico, no que é dizível e interpretável.**

Se voltarmos às telas da *Stations of the Cross* de Barnett Newman, poderemos encontrar um problema próximo do que formulei com relação a Rauschenberg. Isso porque as telas de Newman não são uma proposição semântica, mas o chamado para um ato, conforme o próprio Newman indica ao dizer que:

The first pilgrims walked the Via Dolorosa to identify themselves with the original moment, not to reduce it to a pious legend; nor even to worship

²⁷² Essa obra, segundo Rauschenberg (1999), foi feita com o intuito de saber quão longe se podia chegar com um objeto e ele ainda significar alguma coisa.

the story of one man and his agony, but to stand witness to the story of each man's agony; the agony that is single, constant, unrelenting, willed—world without end (NEWMAN, 1966, p. 9).

Trata-se, ao modo dos cartões partituras do Fluxus, de uma proposta de imitar um conjunto de ações/processo (a peregrinação e sofrimento do caminho da cruz), de refazer um caminho – até mesmo por seu posicionamento físico na primeira exposição no Guggenheim – , por meio da submissão a um agir procedural, i.e., de uma submissão a um modo de ser. Ao modo dos labirintos no chão de catedrais – como os de Chartres e Amiens – que pretendiam emular o caminho empreendido dos cruzados a Jerusalem para aqueles que não poderiam fazer tal percurso real, os *Stations of the Cross* podem ser compreendidos como uma proposta para caminhar pela dor e esquecimento e não de notar um conteúdo semântico sobre dor e esquecimento. As telas têm disso, elas pretendem um movimento, um modo de agir e fazer perceber o que não é capturado pelo dizível.

Outro exemplo é quando Danto alega que a sequencialidade narrativa, como um elemento semântico, engendra ser-arte (1986, p. 72, 77). Nesse caso, ele executa uma textualização, ou melhor, "semantização" do pictórico, em que o elemento de sequência garante um uma narrativa "textual". Ora, se voltarmos ao *Looppoesia* de Wilton Azevedo, veremos que a sequência não gera uma narração, nem sentido. Em *Looppoesia* ela nem mesmo implica uma linguagem humana, mas sim uma linguagem máquina, repleta de automatismo e incompreensível como linguagem dentro dos parâmetros humanos, sendo que a sequência não é necessariamente textual, da mesma forma que um *Quad* de Beckett não pode ser reduzido a texto, apesar de ser construído a partir deste. **Isso significa que, a obra de arte, com efeito, mesmo partindo de um elemento textual, não necessariamente pode ser subsumida a um sentido semântico.** Não é possível reduzir a ação ao sentido semântico, nem é este o que torna algo arte. O que ocorre é que o *aboutness* de Danto se torna uma atribuição *a posteriori* do crítico e, por sua abrangência e adaptabilidade como elaboração discursiva, pode ser dada a qualquer obra.

7.2.1 Pressuposição do humano e da razão humana na atribuição de sentido em Danto

Deve-se ter em mente que o pressuposto lógico-semântico, ao subsumir a arte ao dizível, também carrega consigo a suposição de uma humanidade racional para arte. Tal pode ser constatado em uma discussão de 2010 do autor, no *New York Times*, acerca da performance "The artist is present" de Marina Abramović²⁷³.

Diante da pergunta: "Was the event staged by Marina a 'work' or a 'text' in hermeneutic terms?", ele responde: "My response to the previous question consists of readings and interpretations. It is an acknowledgment of the spiritual dimension of being present"(DANTO, 2010b, p. [digital]). Danto deixa claro que a obra de arte, mesmo uma performance, equivale à leitura e à interpretação que necessita de presença humana como geradora de sentido. Assim, ele se aproxima da tese hermenêutica de Gadamer (2006), para a qual ser que pode ser compreendido é linguagem. E, como a noção de sentido em Gadamer, a de Danto também implica um elemento humanístico espiritual:

Art is something that demands presence. [...] It is being in the presence of something. Not touched by that thing physically, but being touched, as being touched by a poem. The spiritual wiring of the human soul remains to be diagrammed. That is what art is for (DANTO, 2010b, p. [digital]).

Ou seja, há em Danto a amarração entre a concepção lógico-semântica da linguagem – seu caráter referente ao pensamento lógico independente – a um caráter espiritual do humano.

Há, aqui, uma clara referência a um arcabouço teórico cristão hegeliano, que, se já era minimamente manifesto com o conceito de "transfiguração", agora adquire total pertinência com a camada "espiritual"(*Geist*) do "sentido", a ser apreendido pela "presença" não-material, com uma carga da razão lógico-semântica e a ideia de que a função da arte seria a de compreender ou diagramar a "alma" humana. Ele leva para um sentido incorporado – *embodied* – ao modo de Cristo sobre o sacramento da hóstia e vinho transfiguradas, e casa sua base

²⁷³ Essa discussão surge na lista de comentários do artigo de Danto "Sitting With Marina"(2010a) entre o autor e alguém identificado como TM Shier, sendo posteriormente publicado pelo mesmo jornal.

analítica (com seu grau de independência da formulação lógica) com um campo conceitual cristão hegeliano. Essa figura de um *Geist* que, teleologicamente, ordena a história (e, conseqüentemente, a arte) está plenamente visível na noção de "fim da arte" em seu envolvimento tanto com uma evolução valorativa até o momento do fim (de que teria havido uma evolução universal), e na exigência de que haveria uma ordem necessária da história da arte, i.e., de que haveria uma teleologia que a história da arte, obrigatoriamente, segue. Danto, então, deixa marcada tanto uma visão teleológica, quanto um essencialismo da arte, plenamente formulado:

como um essencialista em filosofia, estou comprometido com o ponto de vista de que a arte é eternamente a mesma, de que existem condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte, independentemente de tempo e lugar. [...] Mas como historiador também estou comprometido com o ponto de vista de que o que é uma obra de arte em determinado momento não poderá ser em outro, e em particular com a concepção de que existe uma história, encenada mediante a história da arte, na qual a essência da arte – as condições necessárias e suficientes – é arduamente trazida à consciência. (DANTO, 2010c, p. 106).

Apesar de Danto trazer para as discussões filosóficas uma forte carga histórica e até contextual, pode-se observar que elas ainda se encontram atreladas a uma perspectiva teleológica que, casada com a noção lógico-semântica de linguagem – como uma noção que compreende um olhar externo ao mundo que apreende a linguagem pela forma independente da lógica –, permite certo grau de "permanência" do artístico, de acordo com uma visão essencialista espiritual em que a arte está submetida à razão e àquele que a detém, seja o artista ou o crítico: "And that makes clear as well why so much rests on meaning, which it is the task of art criticism to make explicit"(DANTO, 2000, p. 138). Assim, podemos entender como a arte pós-histórica se tornaria filosofia da arte: porque ela é um conteúdo semântico que compreende uma racionalidade textual. Ao mesmo tempo, é necessário compreender o jogo duplo no qual, apesar de se tornar uma filosofia da arte, a arte se libera das tarefas que lhe são impostas pela filosofia desde seus tempos remotos, como por exemplo, exibir o Bem, dar a ver a Beleza, fundar

uma comunidade, elevar para a Verdade, realizar o Espírito. A arte pós-histórica, segundo Danto, é uma arte que pode ser livre não só para fornecer as próprias diretrizes, mas que, inversamente, seria o eixo para reformular os problemas fundamentais da filosofia.

Embora se debruçasse sobre exemplares contemporâneos, Danto (1986) ainda trabalha uma perspectiva de arte e filosofia fundamentada sobre bases modernas (fato que ele mesmo explicita no último capítulo de seu *The Philosophical Disenfranchisement of Art*). Estas últimas características da filosofia dele, sobretudo a concepção de sentido na sua acepção moderna garantida por um funcionamento teleológico do mundo, e um humanismo implícito ao artístico (a noção de que a arte é para diagramar a alma humana), tendem a ser, mesmo que não visíveis, um subtexto de grande parte dos discursos acerca da arte e que, como veremos adiante, podem e devem ser, em grande parte recusados²⁷⁴.

7.3 DIZER É FAZER: Austin e Searle

O que Danto faz é subsumir a arte ao limite confortável do explicável e do dizível. Ela vira linguagem (racional humana) dentro de um modelo que liga a linguagem a uma forma lógica e, assim, pode ser compreendida e invariavelmente castrada e submetida a um sistema (ao Espírito). Meu interesse é quando isso não dá conta da obra de arte, como por exemplo, o do *Sintext* (em que há uma máquina por detrás do ato) ou do *Palavrador* (quando o semântico não dá conta do que a máquina faz), i.e., quando a arte é ação e máquina. A minha tese é de que **a arte não necessita de sentido semântico, não necessita ser subsumível a uma elaboração dizível (ela não é somente uma**

²⁷⁴ Parece-me que, quando confrontado com obras de arte em que não há como fundamentar um *aboutness* pela ausência de algum elemento fixo (como no caso das performances ao exemplo do caso Abramović), Danto se vê obrigado a afirmar algum tipo de relação expressivista de transmissão de um sentido "espiritual" da alma humana para garantir seu sistema de um *aboutness* da arte. Poder-se-ia, então, dizer que, quando defrontado com obras que são atos, sua teoria encontra um ponto limite ou de tensão que ela não consegue plenamente resolver.

formação de sentido), não necessita estar submetida à razão nem ao humano para ser arte²⁷⁵.

Todavia, o viés de Danto não foi apenas o que predominava em sua época. A análise lógico-semântica foi criticada durante o século XX por outra noção de linguagem, a concepção intencional e pragmática, primariamente teorizada por John L. Austin em *How to do things with words* (1999) composto de doze conferências proferidas em Harvard em 1955 e publicado postumamente em 1962 e John R. Searle, em *Speech Acts* (1984) de 1969, no qual a linguagem é pensada, principalmente, a partir da ação e ato. O proferir de uma sentença é ação, ou parte de uma ação, que faz algo. Tal formulação parte do caso paradigmático, por exemplo, de quando um juiz, durante um casamento, diz a duas pessoas: "vocês estão casadas". Diferente de descrever, relatar ou representar a realidade em um enunciado **constativo** (o *aboutness* de Danto), trata-se de um enunciado **performativo** que, ao ser proferido dentro dos parâmetros circunstanciais e consensuais necessários – por alguém com autoridade legal em uma situação específica, dentro de um âmbito que aceite tal procedimento –, performa um ato, tornando duas pessoas casadas, ou seja, o ato performativo da linguagem produz algo – um status ou relação legal – onde antes não havia.

Na concepção intencional pragmática há uma mudança metodológica que passa a conceber **todo** uso de linguagem como agir regrado intencional dentro de um campo de interações (que propicia e leva a interações) comportamentais, de forma que até mesmo referenciar ou descrever são tidos como atos intencionais e situacionais em uma ocasião, surtindo, inclusive, a distinção de que posso utilizar um enunciado referencial para diretamente ou indiretamente levar a uma ação (há o descolamento do que se diz e do que se quis dizer) (SEARLE, 1984). Ou, como John Searle diz: "the study of the meaning of sentences and the study of speech acts are not two independent studies but on study from two different points of view"(1984, p. 18). Tal é esclarecido nas três categorias (provisórias) elaboradas por Austin (1999):

²⁷⁵ Isso não quer dizer que não se possa formular nada sobre o artístico, mas sim que a formulação sobre o artístico não é condição necessária para que algo seja uma obra de arte.

- **ato locucionário** (dizer algo é fazer algo): sentença com sentido e referência (que Searle irá chamar de atos proposicionais)
- **ato ilocucionário** (*ao* dizer algo estamos fazendo algo): ato convencional/procedural que tem uma força como, informar, ordenar, fazer.
- **ato perlocucionário** (*por* dizer algo estamos fazendo algo): produzimos porque dizemos algo, atingindo algum efeito por fazer algo, como convencer, persuadir, deter, assustar, etc²⁷⁶.

A base para a elaboração intencional pragmática de Austin (1999) e Searle (1984), o que permite rever o uso da língua a partir de um conceito de agir, será o ato ilocucionário²⁷⁷. É este que também me interessa para formulação de um conceito de arte e de obra de arte, que possibilita compreender o fazer e agir regrado como fatos artísticos, i.e., não só fatos que geram uma obra de arte, mas que já são arte em seu ato de execução.

A consequência de ter todo uso da língua como agir é que todos enunciados são atos situacionais localizados contextuais. Como tal, eles engendram seu valor e significado da ocasião e de quem os profere. Eles podem ser pensados como ação em um ambiente e que, conseqüentemente, engendra interação, seja física ou discursiva de outros participantes. Fica claro, então, que **o ato discursivo não representa meramente uma realidade, mas sim, ao modo de Ingarden (1973a) e de Gadamer (2006), instaura uma**. Desta forma, o que importa é o agir e aquilo que o ato engendra, sem presumir que existe uma anterioridade independente da forma lógica ou do pensamento que antecede o evento performativo. Destarte, pode-se dizer que o evento é tudo, e tudo é ato.

Por seu caráter de ação situacional – como juramentos, apostas, declarações, etc. –, os atos ilocucionários não podem ser subsumidos a um valor de verdade, ou seja, nesse sistema não faz sentido perguntar se o enunciado "eu aposto três reais" é verdadeiro ou falso ao ser proferido:

²⁷⁶ Esquema formulado a partir de Austin (1999, p. 109-110).

²⁷⁷ Deve-se notar que essa distinção entre os atos não é uma divisão absoluta. Na nomenclatura de Searle (1984), um ato ilocucionário pode conter um ato proposicional, já que todo ato proposicional acontece em um ato ilocucionário (sendo impossível referir ou predicar sem afirmar, perguntar, etc.).

a noção de "ter significação" para uma expressão linguística é alargada para dar conta daqueles usos em que propriamente os falantes não estão representando ou dizendo como o mundo está ou não. Esse alargamento implicou que a significação não poderia mais ser reduzida à codificação de condições e cláusulas para a verdade ou a falsidade, e menos ainda tão somente para a adequada representação das coisas (BRAIDA, 2013b, p. 136-137).

O que se pode perguntar é se o enunciado é ou não bem sucedido, se ele preenche os pré-requisitos para ser executado, em seu ato (um amigo bêbado falando "vocês agora são marido e mulher" não é bem sucedido em sua ação porque o indivíduo em questão não tem o poder institucional de fazer essa declaração, nem está na situação apropriada) (AUSTIN, 1999). É possível, então, dizer que:

o ponto principal da concepção pragmática da linguagem é a tese de que a significação linguística tem como ingrediente principal e fundante o *agir*, e não o sentir e o pensar, no sentido de que o proferimento de uma expressão significativa é prioritariamente um ato que visa realizar uma ação, e não representar um objeto ou expressar uma ideia, ato diante do qual a resposta exigida também é uma ação e cujas condições de realização não têm a ver com condições de verdade, mas sim com condições de sucesso e eficácia (BRAIDA, 2013b, p. 133).

Ao mudar o eixo da linguagem para a ação e para o agir, é a própria noção de "sentido" (como a utilizada por Danto) que passa a não mais ter validade ou pertinência, pois não estamos mais a operar perante um sistema de "*aboutness*" como conteúdo semântico na arte, mas de uma execução em ato performativo situacional. Assim, o "sentido" deve ser compreendido não como verdadeiro ou falso proposicional, mas como bom ou mau sucesso do ato, das regras que o fundam, das condições para sua realização. A compreensão é assim apreensão do modo de agir pelo nosso ato.

Ora, de acordo com Searle, "speaking a language is engaging in a rule-governed form of behaviour" e "talking is performing acts according to rules"(SEARLE, 1984, p. 22). Logo, existe um modo

performativo de se portar (muitas vezes já habitual a nós) com forte relação cerimonial, ritual ou mais propriamente convencional de se submeter a um conjunto de regras para ação performativa, em que apreender uma ação não é apreender somente um conteúdo semântico independente, mas um modo de agir, sendo em algumas situações o conteúdo semântico até mesmo prescindível para o ato ilocucionário (quando dizemos uma coisa para "dar a entender" outra completamente diferente, em que o receptor deve captar uma intenção distinta do que é proposicionalmente dito). Existe, nesse caso, outra forma de "conhecimento" ou apreensão que a filosofia da arte de Danto não captura.

7.3.1 Arte como ato que nada "diz", mas faz

Ao mesmo tempo, podemos dizer, voltando à primeira parte da tese, que o sistema retórico pode ser facilmente compreendido em uma concepção intencional pragmática de linguagem, devido ao fato de que o discurso retórico é sempre regido por um decoro ou *aptum* como marcas situacionais no *actio*, no proferir (como já analisados no primeiro capítulo). Isso é evidente pela possibilidade de o mesmo poema recitado em situações diferentes, ora ser tido como distinto e engenhoso, ora ser considerado plenamente vulgar e inapropriado (HANSEN, 2004). Também é a razão pela grande atenção prestada à ocasião e presteza do engenho ao longo dos discursos do *Agudeza y Arte de Ingenio* (2004). Da mesma maneira, essa concepção acional de linguagem se torna aparente quando Baltasar Gracián (2004), em um tratado que se ocupa, especialmente, do discurso engenhoso, dedica o Discurso XLVII a *las acciones ingeniosas por invención*, mostra que ato e dizer devem estar engenhosamente integrados ao modo de fazer atos significativos (mas que, em sua totalidade, são atos e não podem ser reduzidos ao conteúdo semântico sem perder o que são como acontecimento). O que fica claro, com relação à retórica em consonância com a concepção intencional pragmática, é que, como vimos quando Vieira chama seus sermões escritos de cadáveres sem vida, não havia na produção seiscentista uma segregação da noção de linguagem e agir.

O interessante é notar que, da mesma forma que a filosofia da linguagem lentamente excluiu do seu âmbito o fator de ação em prol de um conhecimento representacional semântico, a literatura também se desfez da literatura como para-ação ao excluir os elementos retóricos (aristotélicos) e aceitar um conceito de belas-artes a partir do século XVIII (e mantido até o início do século XX). Em ambos os casos, trata-

se da eliminação da retórica, seja deixando-a de lado no *corpus* aristotélico, seja eliminando-a do método educacional da língua. A retomada da ação na arte e filosofia contemporânea pode, então, ser efetuada, como tenho tentado fazer na presente tese, por meio de uma reavaliação de certos pressupostos comuns à retórica seiscentista e à filosofia anglófona de cunho intencional pragmático, frente a certos exemplares de produção artística contemporânea que indicam a predominância do ato sobre o semântico e o estético.

Isso se dá nos casos de pura ação performática que nada usam de palavras, como é o caso, por exemplo, do grupo de dança contemporânea *Cena 11*, de Florianópolis. Seus espetáculos consistem em padrões reiterativos de movimentação corpórea, ficando evidente a recusa de suas ações como para serem subsumidas em alguma mensagem semântica, como explicitamente deixa claro o coreógrafo e diretor artístico do grupo, Alejandro Ahmed:

achar que alguém vai entender o que eu quero é complicado. Quando a gente faz uma queda, eu não quero que se entenda uma narrativa ou um significado, pois isso está ligado ao póstumo. Entendo depois de algo e não no momento desse algo. Nas artes da presença, o importante é exatamente a presença do público e do performer se dando juntas no presente, elas não vão significar algo depois. A mensagem de uma obra é um pressuposto oriundo do desconforto de quem precisa entender por uma via específica e aí postula que algo é hermético porque não contém elementos familiares. Entendimento tem haver com familiaridade. Mas eu não espero encontrar o tempo inteiro coisas familiares na minha vida, porque essa perspectiva começa a me dar tédio (AHMED, 2013, p. 6).

Mais do que uma característica particular, pode-se traçar essa recusa de "fazer sentido" em grande parte da produção artística contemporânea, inclusive em obras que são fundadas textualmente.

A partir das vanguardas do início do século XX, mas, principalmente, com as da segunda metade do século, a necessidade de sentido e a submissão à razão tende a ser recusada em obras literárias, realizadas, por exemplo, com textos recortados de jornais (nota-se aqui a indistinguibilidade na produção literária), obras feitas com pedaços de

outras, obras que prezam por uma gratuidade ou aleatoriedade, obras que, apesar de textuais (o que implicaria um foco sobre o dizer), quase nada "dizem" ou obras que quase não são "legíveis", conforme uma concepção tradicional de atualizar um sentido pretendido pelo autor. É o caso de *Finnegans Wake* de James Joyce (2000), os *Texts for Nothing* de Samuel Beckett (1995) ou o *Catatau* de Paulo Leminski (2010). Sobre esta última obra mencionada, o próprio Leminski indica que:

O *Catatau* é, ao mesmo tempo, o texto mais informativo e, por isso mesmo, o texto de maior redundância. $0 = 0$. Tese de base da Teoria da Informação. A informação máxima coincide com a redundância máxima.

O *Catatau* não diz isso. Ele é, exatamente, isso (LEMINSKI, 2010, p. 215).

Se as obras experimentalistas ou concretistas colocavam em cheque e questionavam o seu próprio lugar como "literatura" (na acepção tradicional) e o que é ser literatura, por via de uma reconfiguração do seu funcionamento (até mesmo estruturais na página), as obras acima citadas são todas obras literárias, ou seja, "somente" textos, mas que, ao mesmo tempo, recusam serem apreendidas somente como conteúdo semântico, como sentido (ou qualquer racionalidade), sendo muito mais aptas a serem compreendidas como ato ou como uma "coisa textual que opera", que funciona muitas vezes sem dizer nada.

Isso é mais bem esclarecido diante das formulações de Searle acerca do que seria sentido em uma concepção intencional pragmática:

one's meaning something when one utters a sentence is more than just randomly related to what the sentence means in the language one is speaking. In our analysis of illocutionary acts, we must capture both the intentional and the conventional aspects and especially the relationship between them. In the performance of an illocutionary act in the literal utterance of a sentence, the speaker intends to produce a certain effect by means of getting the hearer to recognize his intention to produce that effect; and furthermore, if he is using words literally, he intends this recognition to be achieved in virtue of the fact that the rules for using the expressions he utters associate the expression with the production

of that effect. It is this *combination* of elements which we shall need to express in our analysis of the illocutionary act (SEARLE, 1984, p. 45).

O sentido, para tal teoria, não pode ser reduzido a seu elemento lógico-semântico, mas está fundado na relação sobre as bases de intenção e convenção: "meaning is more than a matter of intention, it is also at least sometimes a matter of convention"(SEARLE, 1984, p. 45). Dessa maneira, nosso uso da linguagem consiste em um hábito adquirido perante um sistema regrado convencional:

semantic structure of a language may be regarded as a conventional realization of a series of sets of underlying constitutive rules, and that speech acts are acts characteristically performed by uttering expressions in accordance with these sets of constitutive rules (SEARLE, 1984, p. 37).

Dentro desse ambiente, pode-se propor que **as obras em questão – tanto as recém mencionadas quanto os dois grupos de exemplares da presente tese – deslocam o foco do proposicional para o ilocucionário, i.e., do semântico para o acional. Mais do que isso, são obras que partem de uma convenção regrada (para ação) e brincam com essas convenções de modo a propor outros modos de agir. Assim, elas são mais proposições para ação – como ato e engenho – do que proposições semânticas. Então, são obras que se fundam muito mais nas convenções e regras de produção letrada para dizer como ato do que no "dizer algo sobre algo".** Algo plenamente possível, se assumimos que um "sentido" lógico-semântico (*o aboutness*) não é necessário para ser arte.

Como illustrei no capítulo acerca da filosofia de Ingarden, essas obras são construídas sobre texto e parâmetros regrados, mas seu ponto de chegada não é semântico. Há um campo aberto proposital que, se pensado e ponderado desde o início, não é previsível em seu resultado exato (é possível prever um âmbito geral, mas não o específico). Proponho uma tese diferente à de Danto que semantiza o visual ou acional. **O que afirmo sobre os exemplares aqui abordados é que seu caráter textual (que normalmente estariam entendidos em uma compreensão semântica) não implica a submissão a um modelo de conteúdo semântico de sentido, pois o textual ali está como código ou regra para um agir.**

Um caso paradigmático é o "Tudo pode ser dito num poema". Não se trata de um poema sobre o fato de que tudo pode ser dito num poema (como seria de acordo com a proposta de Danto). Não se trata de prender ou capturar este "tudo" (como elemento infinito) em uma formulação semântica (que elimina o elemento infinito do título e o restringe de forma que ele nada diga). Não. O título, obviamente, diz "Tudo pode ser dito num poema", mas restringir a obra de arte a esse conteúdo semântico é ignorar seu caráter formal de obra e o ato que ela propõe, pois o poema não conta "fala sobre" a possibilidade de dizer tudo num poema (coisa que poderia ser facilmente feito conforme o modo meta-literário num soneto parnasiano ou simbolista). "Tudo pode ser dito num poema" é a proposta e regra para um agir. A ação engendradora, concretizando possibilidades reais do esquema inicial, é o que o poema pretende. O "Tudo pode ser dito num poema" efetivamente se apresenta como uma proposta para ação com relação a isso que o título diz. Ele é a proposta para execução disso (como se fosse uma fórmula matemática capaz de engendrar inúmeros resultados, calculando números propostos). Melo e Castro não só afirma, ele mostra como fazer e deixa o usuário experimentar o fato de que sempre haverá mais a ser feito. O fator indeterminado e indeterminável, mas direcionado pelas regras, dá ao leitor um ato que pode sempre continuar. A experiência de que tudo pode ser dito num poema é dada no ato regrado pelo poema, graças à inatingibilidade da proposta do poema. Pelo caráter infinito/inatingível da proposta, o próprio ato de tentar já leva a experienciar o que o poema indica. É somente agindo que podemos "entender" o "Tudo pode ser dito num poema".

O extremo disso é o *Sintext*, que maquiniza até mesmo parte da ação e conduz o humano a propor regras e, também, a maquinizar sua ação. Na obra de arte *Sintext*, o conteúdo semântico existe somente nos exemplos pré-dados (que, em grande parte, têm o propósito de indicar um modo de funcionar), ou, não mais na obra propriamente dita, mas na concretização material desta, como fruto da ação empreendida pelo usuário²⁷⁸. No *Sintext*, nada existe sem um agir regrado. Ele é ação humana e maquinica. O mesmo vale para obras como o *Palavrador* ou *Liberdade*, em que apreendê-las não é apreender certo conteúdo semântico, mas um agir na obra, e por esse modo, apreender conteúdos semânticos, visuais, sonoros, etc. Isto é, a apreensão nestas obras é ação.

²⁷⁸ Aqui devemos lembrar que o *Sintext* nem mesmo é obrigado a produzir frases (ele pode permutar símbolos ou números).

Esse modo de ter a obra de arte está em uma concepção de arte e linguagem – intencional pragmática – em que não devemos nos perguntar se faz ou se há sentido quanto a "ser verdadeiro ou ser falso" lógico-semântico como uma formulação *a posteriori*. Na verdade, devemos nos perguntar se "a operação funciona" ou "a ação é bem sucedida ou não", devendo entendê-lo não como uma externalidade, mas como dentro do jogo, pois como coloca Searle (1984), qualquer análise que se faça da linguagem usa linguagem, ou seja, não é possível um ponto de vista sobre a linguagem fora do domínio da ação linguística ou da linguagem como agir. O "sentido", portanto, pelo qual devemos nos perguntar é aquele que é uma ação, é um direcional, um modo de funcionar dentro de regras e possibilidades (e não algo semântico). Logo, a pergunta que devemos nos fazer é: se podemos ler a produção retórica seiscentista, o "Tudo pode ser dito num poema" e as produções digitais desta tese através de uma noção de arte como agir guiado pela concepção intencional pragmática da linguagem e à maneira da retórica seiscentista, em uma compreensão da técnica e engenho ou modo de funcionar como sendo "em ocasião", *decorum* e *aptum*, situacional contextual, será que não devemos, um pouco como Ingarden (1973a)²⁷⁹, estender isso a toda produção literária? Digo que sim. E que esta é justamente a forma de sair de uma compreensão da arte como sensível ou como sentido dizível.

No entanto, devemos lembrar que a recusa do sentido (semântico, proposicional, dizível) é também a recusa de um modelo de arte ligado à racionalidade, submetido à primazia humana, em grande parte, originário do século XVIII. Ou seja, recusar o sentido, como fundado em um Espírito ou em uma teleologia, em prol da ação, é permitir que saíamos de uma visão "humanística" da arte e compreendamos seu fazer técnico e maquínico. Questionar a necessidade de sentido é questionar um modo de ser humano, talvez mesmo porque a linguagem maquínica – aquilo que não é humano – seja somente compreensível via ação.

²⁷⁹ A grande diferença de Ingarden, e a possibilidade de utilização de sua teoria para obras contemporâneas, é que seu modelo de arte e linguagem leva em consideração a ação, e, portanto, não restringível aos pressupostos lógico-semânticos.

7.3.2 Um outro mundo da arte (intencional pragmático)

É possível recusar a saída semântica de Danto, sem recusar sua ontologia da arte, em grande parte porque ela está em consonância com a ontologia de Ingarden, permitindo explorar melhor esses pressupostos ontológicos diante de exemplares contemporâneos, e porque vários pontos de sua formulação irão reaparecer na produção filosófica de outros autores, como Noël Carroll, Graham Mcfee, e, para o que interessa neste momento, na de George Dickie. Vale retomar alguns desses pontos: 1) há uma pluralidade ontológica da arte; 2) há uma distinção entre artístico e estético; 3) o ser-arte não está fundado nem sobre características sensíveis do objeto real, nem em um subjetivismo; 4) há uma diferenciação entre objeto real e obra de arte.

Estes, por si, levam a outros pontos. Primeiro, porque Danto, por não fundamentar o ser-arte sobre o real/material, elabora um conceito inclusivo de arte (i.e., um conceito que pode facilmente aceitar novas obras de arte). Segundo, a formulação do conceito de *mundo da arte* como um modo de, filosoficamente, levar em consideração o contexto artístico da produção artística. Se um mundo cultural já estava presente em Ingarden, de forma alguma ele tinha o contorno e precisão que tem na filosofia de Danto, já que na obra do filósofo polonês, o mundo cultural era uma menção e indicação de uma análise ontológica formal, atrelado à fundamentação intencional da arte (isso se deve ao lugar que cada autor ocupou em vida diante do cenário artístico de sua época). Assim, mesmo ainda atrelado a certos limites por postular a teoria como fundamental e portar uma noção histórica teleológica, esse conceito deu as bases para uma formulação não-essencialista da arte, em um viés intencional pragmático, na forma da teoria institucional de George Dickie (1969), que livra a arte de uma necessidade semântica de sentido²⁸⁰. E, por fim, em sua formulação da arte como linguagem, Danto considera o artefato artístico como um artefato puro ou vazio. Mesmo Danto não formulando com esse nome, a noção de artefato vazio, presente em sua filosofia, será a base para que se possa agenciar qualquer coisa como arte, pois, se recuso o sentido (semântico) como atribuidor do ser-arte, sou deixado com o artefato vazio, restando descobrir como ele vem a ser arte. A partir daí, podemos pensar a agência sobre/com um artefato como constituidora do ser-arte, e abrir a

²⁸⁰ É interessante notar que, apesar de a teoria institucional de Dickie lançar mão do conceito de mundo da arte, ela reformula este último conceito, levando Danto, em várias ocasiões, a criticar a teoria institucional de Dickie.

possibilidade de marcarmos a arte como constituída pela ação artificializadora. Isso porque a noção abordada por Danto prescinde de qualquer traço de origem ou modo de ser do objeto perante o artístico, podendo, conseqüentemente, ser até mesmo produto de uma máquina como o *Sintext*.

Obviamente que já estou usando algumas formulações de Danto de maneira que ele mesmo, dificilmente, aceitaria, mas que, dentro de uma concepção intencional pragmática, serão compreensíveis. Especialmente, a tese entranhada nesses três pontos, de que nada é arte por si. Arte seria algo sempre constituído, algo feito, uma interação, operação ou manipulação. Desta forma, conforme a perspectiva intencional pragmática, a arte só pode ser compreendida em seu local e ato. Ou conforme o viés retórico-situacional, ela opera em ocasião, obedecendo um decoro, em um âmbito institucional.

Esse modo de ver a arte, por não se fundamentar em origens ou essências, possibilita compreender até mesmo aquilo que não é "humano" ou que está no limite do "humano", aquilo que não tem "sentido". Ou, se como de Baltasar Gracián, aceitarmos uma natureza artificial do humano (e recusarmos um humano "humanístico"), poderemos dizer que arte é aquilo que é artificializado pela ação humana (compreendendo aí uma mudança ontológica em seu modo de ser). Se o caráter de arte não deve ser compreendido autoritariamente como uma declaração particular subjetiva, devemos, então, procurar outro modo de compreender o ser-arte, no caso, através de seu caráter de artifício e ação dentro de no mundo, i.e., como artefatos e instituições.

CAPÍTULO 08

AÇÃO, ARTEFATOS E INSTITUIÇÕES

8.1 POR UMA ONTOLÓGIA DA AÇÃO

Minha tese é a de que podemos compreender arte como ação e a obra de arte como artefato e artifício. Desta forma, afirmo que é o agir que engendra o ser-arte, que não há arte sem ação, que não há arte antes do agir. Acredito ser importante retomar, aqui, duas epígrafes desta tese para dar continuidade aos meus argumentos. Primeiramente, a de Antonio Vieira, do *Sermão da Sexagésima*, que diz:

O sementeiro e o pregador é nome; o que semeia e o que prega é ação; e as ações são as que dão o ser ao pregador. Ter o nome de pregador, ou ser pregador de nome, não importa nada; as ações, a vida, o exemplo, as obras, são as que convertem o mundo (VIEIRA, 1951, p. 12, tomo I).

E a de Friedrich Nietzsche, na *Genealogia da Moral*, onde se lê: "não existe 'ser' por trás do fazer, do atuar, do devir; 'o agente' é uma ficção acrescentada à ação – a ação é tudo"(NIETZSCHE, 2002, p. 36)²⁸¹. A ação não é causada pelo agente. A ação gera o agente como ser e identidade. É a noção linguística gramatical que nos dá a impressão de que o agente antecede ao ato, quando é o agente uma invenção posterior ao ato²⁸². Ora, ambos autores invertem a noção comum de que o ser seria primário determinante, e afirmam a tese ontológica de que é o agir que engendra ser, de que ser é consequência do agir e não existe como coisa fixa anterior ao ato. Qualquer noção de ser é algo constantemente constituído e determinado pelo agir. Apesar de se tratar de uma inversão simples, essa tese carrega consequências complexas no que diz respeito ao como lidamos com o mundo.

²⁸¹ A explicação de Vieira já o diz bem, mas vale explicitar. Ao invés de dizer: "Vieira é pregador, portanto, ele escreve sermões e prega" teríamos que dizer "Vieira escrever sermões e prega, portanto, é um pregador". Notemos que a ordem lógica é bastante distinta, evidenciando uma ontologia de base com pressupostos distintos. Na primeira frase, a ação é resultado de um ser-pregador anterior ao ato; na segunda, é o ser-pregador que é resultado do ato.

²⁸² Isso também está claro no quinto aforismo da terceira parte do *Crepúsculo dos Ídolos* (2006).

Isso porque a primazia da ação anula a ideia de que há um ser fixo que leva a atos, dando a possibilidade de uma ontologia em que ser é algo mutável instituído, constituído e feito por ações contingentes. Ao colocar o ato como primário, anula-se qualquer teleologia, qualquer sentido pautado sobre uma teleologia, anula-se qualquer noção de essência, substância e, com isso, a possibilidade de fundar a identidade em elementos sensório-perceptivos. Pode-se notar, então, que os deslocamentos e recusas perseguidos nos capítulos anteriores – a recusa de submeter a arte à sensibilidade e ao sentido – estão fundados sobre uma ontologia da ação.

É com a anulação desses elementos que podemos propor um conceito formal de arte, pois é apenas para quem opera sob as categorias de essência e substância que a arte se torna negativa e impossível de conceituar. Se recusamos essas categorias e passamos a entender arte como uma emergência a partir do agir, como fruto de práticas contingentes, não precisaremos negar a possibilidade de formular um conceito de ser-arte.

Aqui, pretendo construir tal conceito de arte, e de obra de arte, a partir dessa tese ontológica. Para isso, lanço mão de autores que compartilham essa negação da anterioridade e afirmam a possibilidade de constituir algo a partir de atos e práticas contingentes. Entre eles, está a teoria institucional da arte de George Dickie, exposta em seu *The Art Circle: a theory of art* (1997), como uma conceituação de arte que prescinde de qualquer noção de sentido e afecção, para fundar o ser arte na artefactualidade e na instituição. Também a filosofia de John R. Searle, concernente à fundação de fatos institucionais por intencionalidades coletivas em *The Construction of Social Reality* (1997) e *Making the Social World: the structure of human civilization* (2009). Ainda lanço mão de alguns elementos de *Philosophical Investigations* (2009) de Ludwig Wittgenstein com relação ao lugar da linguagem e do agir regrado como contextual constituidor de comunidade²⁸³.

²⁸³ A proposição acional de Vieira provavelmente deriva de sua base aristotélica tomista, devido ao fato de que, em Aristóteles, ainda encontramos uma formulação ontológica que dá conta da ação. Porém, mais relevante, talvez, seja a concepção retórica de Vieira, também aristotélica, que entende o discurso como ato discursivo, como ato situacional e relacional. De modo que à pergunta, "hoje porque se não convertem ninguém?", Vieira responde: "Porque hoje prégam-se palavras e pensamentos, antigamente prégavam-se palavras e obras. Palavras sem obras, são tiros sem balas; atroam, mas não ferem"(1951, p.

8.2 TEORIA INSTITUCIONAL DA ARTE: Definições

Em sua primeira versão da teoria institucional, no artigo "Defining Art" (1969), Dickie estabelece que: "A work of art in the descriptive sense is (1) an artifact (2) upon which some society or some sub-group of a society has conferred the status of candidate for appreciation"(DICKIE, 1969, p. 254). A terceira versão dessa definição, a mais conhecida e discutida, diz: "A work of art in the classificatory sense is (1) an artifact (2) a set of the aspects of which has had conferred upon it the status of candidate for appreciation by some person or persons acting on behalf of a certain social institution (the artworld)"(1974, p. 34). Na sua versão final, em seu livro *The Art Circle: a theory of art* (1997) originalmente publicado em 1984, Dickie se desfaz da exposição formal e afirma:

An artist is a person who participates with understanding in the making of a work of art.

A work of art is an artifact of a kind created to be presented to an artworld public.

A public is a set of persons the members of which are prepared in some degree to understand an object which is presented to them.

The artworld is the totality of all artworld systems.

An artworld system is a framework for the presentation of a work of art by an artist to an artworld public (DICKIE, 1997, p. 80-82).

Mais do que uma discussão específica das versões da definição de Dickie, interessa o fato de que todas preservam os pontos base: 1) **artefactualidade** ou ser artefato (podendo ser tanto material, quanto imaterial, incluindo, assim, desde quadros até danças), 2) ser reconhecido por um ambiente artístico, i.e., uma **instituição** (elemento

12, tomo I). A proximidade desta concepção, em Vieira, com a proposição de Nietzsche e com a noção acional da linguagem de Austin, Searle e Wittgenstein, seria algo que proporcionariam uma interessante pesquisa posterior, visto que extrapola o intuito desta tese.

que permite distinguir artefatos que são arte daqueles que não o são)²⁸⁴, e 3) ser de um tipo feito para ser apresentação a um público como elemento **intencional** da participação situacional dentro de um contexto, tanto para quem produz, quanto para quem apreende (o público apreende, intencionalmente, aquilo como arte dentro do contexto)²⁸⁵. Todas as definições são de natureza descritiva e classificatórias, o que implica – como para Ingarden e Danto – a irrelevância do valor dado à obra, com relação a sua classificação como obra, i.e., ser-arte é independente do valor dado:

the definition purports to be of a classificatory sense of “work of art,” which is to be contrasted with an evaluative sense of the term. Some traditional theories build value into the notion of

²⁸⁴ Deve-se notar aqui que a instituição dá a condição suficiente de ser arte. Isso distingue a filosofia de Dickie (1997) da de Thomasson (1999), pois apesar de esta também colocar o ser-arte como artefactual, ela não pretende formular uma condição suficiente para ser-arte (várias coisas são artefatos abstratos). A instituição, tal como vemos em Dickie, é o elemento forte para a distinção arte de não-arte.

²⁸⁵ A apreciação, nas definições de Dickie, deve ser marcada como submetida ao contexto: "The appreciability (the capacity to be appreciated) spoken of in the theory is of a highly dependent sort, i.e., dependent on the existence and functioning of the artworld"(DICKIE, 1997, p. 94). Logo, deve-se ter claro que essa condição não é a condição absoluta de ser-arte de suas definições, mas sim é determinada pelo funcionamento do mundo da arte e compreende um elemento intencional da arte (tanto que em sua última versão ela é reformulada para uma noção clara direcional/intencional). Nas outras definições, a apreciação está por algo considerado candidato à apreciação/valoração (positiva ou negativa), e compreende tanto características sensório-perceptivas (como os tons escuros nos quadros de Velázquez), quanto elementos não-sensórios (o gesto transgressor e de protesto implícito na *Fonte*, de Duchamp, ou um trocadilho engenhoso), tendo em vista que todos são, conforme proposto também por Mcfée (2011), apreciação dentro de um sistema de mundo da arte. Enfim, trata-se de uma definição que leva em consideração os vários tipos de contato que temos com diferentes obras de arte – tragédia, comédia, quadros, sonetos, peças teatrais, etc. Assim, entende-se que a apreciação, como elemento de valor, depende do sistema artístico em questão, i.e., que ela se dá em contexto e pelo contexto. O sensório-perceptivo é somente uma possibilidade em um determinado contexto, podendo a apreciação valer para elementos intelectuais da arte conceitual (um conceito bem formulado), ou para as complexidades da noção de engenho vistas no primeiro capítulo, todos entendidos como apreciação-de-arte (DICKIE, 1997, p. 93).

art. While I do not deny that “art” and “work of art” can be used in an evaluative way, I believe that there is a more basic, classificatory theory of art to be worked out (DICKIE, 1997, p. 8).

Seu intuito é estabelecer condições necessárias e suficientes para um conceito de obra de arte. Isto é, ele está preocupado com que tipo de entidade são as obras de arte e como elas são/existem, logo, trata-se de um problema de cunho ontológico.

8.2.1 Sistemas do mundo da arte

A teoria institucional de Dickie parte da noção de "mundo da arte", do artigo homônimo de Danto (1964), mas se distingue desta e da posterior teoria dele por alterar a ideia de que uma **teoria** constitui algo como arte (teoria torna arte possível), para afirmar que é uma **instituição** que constitui algo como arte. Essa alteração mantém a tese da indistinguibilidade, sustentando, conseqüentemente, a incapacidade da estética em determinar ou distinguir arte de não-arte. Ao mesmo tempo, por sua base social acional, pensa o contexto como um conjunto de práticas amplas, dispensando qualquer noção de sentido e a submissão da arte à semanticidade, *aboutness* ou representacionalidade, fundadas sobre o modelo de linguagem em sua caracterização lógico-semântica (DICKIE, 1997)²⁸⁶. Na teoria institucional, a diferença entre arte e não-arte independe de linguagem para existir, pois ela está ancorada na ação e na artificialização.

Dickie descreve, em seu trabalho, não uma instituição artística em particular, como poderíamos dizer do cenário nova-iorquino dos anos 60-70 (museus, marchands, público) ou dos tocadores de viola de cocho do Mato Grosso (com seus violeiros, cantores, técnicas dos ritmos de cururu e siriri, luthiers, participantes das festas, etc.)²⁸⁷, mas sim o

²⁸⁶ Em geral, recusa-se a ligação direta e necessária arte-linguagem, como, por exemplo, a noção de arte como transmissora ou como comunicação.

²⁸⁷ Em sua totalidade, um sistema de arte envolve não só autor e receptor, mas também curadores, atores, trabalhadores de teatro ou galerias, críticos, teorias da arte, construtores de instrumentos, tinta, papel, editoras, procedimentos técnicos e toda sorte de participantes, conhecimentos e locais que, direta e indiretamente, possibilitam o funcionamento de um sistema. Muitas formulações acerca da arte, mesmo contemporâneas, tendem, ainda por um influxo das concepções dos séculos XVIII e XIX, como a estética que afirmava que não poderia haver "mediações" ou interesse na relação autor-receptor ou

fato de que a categoria de ser-arte de um artefato é um tipo de *status* alcançado que está submetido a um sistema de práticas (reiteráveis) e de reconhecimentos contextuais sociais, em que os diferentes sistemas podem ser completamente distintos, não relacionados e não hierárquicos entre si (DICKIE, 1997).

Deve-se ter claro que os conceitos de instituição e mundo da arte não se referem às políticas de sucesso ("quem manda no quê") dos círculos artísticos, nem implica uma organização formal de arte oficial, ou uma entidade única (como um todo consciente)²⁸⁸. Trata-se sim de uma teoria contextual pragmática em que instituição e o mundo da arte são um pano de fundo – *background* – de relações, práticas e agenciamentos culturais situacionais complexos: "the art enterprise can be seen to be a complex of interrelated roles governed by conventional and nonconventional rules"(DICKIE, 1997, p. 74). Ter algo como arte é tê-lo em certo tipo de papel cultural regido por normas e procedimentos. Dessa maneira, a arte, conforme os atos de fala de Austin (1999) e Searle (1984), possui um grau de mobilidade relacional dentro de um contexto. Um ato de fala só será o que é, só surtirá efeito e funcionará como tal, se agenciado dentro de determinado contexto. Algo não é arte intrinsecamente, mas como uma ação e localização dentro de um ambiente de relações em que todos os elementos estão interligados (que não existem independentemente). Então, temos uma teoria que é bem-sucedida em marcar o que é arte sem recorrer ao subjetivismo, ao sensível, nem ao semântico ou a qualquer componente extramundano – essências ou universais –, fundamentando-a em dois elementos: artefactualidade e instituição.

obra-receptor, a se prenderem a estes dois polos da relação. Isso não só limita a possibilidade de análise, mas também leva a ter esses outros papéis do mundo da arte como "ruídos", como "impuros" ou, de alguma forma, como "interrupções" entre a relação autor-receptor. Isso é desfeito na teoria institucional.

²⁸⁸ A instituição que tem a viola de cocho como música não implica qualquer organização fechada que dê validade àquele ato de tocar. Não há um comitê ou autoridade máxima, mas um conjunto de práticas e prescrições (envolvendo desde a madeira utilizada para construir o instrumento, até os estilos musicais a serem tocados) que levam a reconhecer aquilo – o ato de tocar viola de cocho – como arte ou como válido.

8.3 ARTEFATOS E ARTIFÍCIO

Similar ao que podemos formular a partir do argumento de Roman Ingarden (1973a) e Amie Thomasson (1999), George Dickie (1997) assinala que a artefactualidade compreende tanto artefatos físicos quanto não-físicos. Assim, tanto um ventilador, uma estátua, um trem, uma represa, quanto um conceito, uma técnica, uma lei, e uma empresa são artefatos²⁸⁹. Dickie declara que: "What I have here been calling 'artifactual art' is the product of a certain kind of human activity: an activity of making"²⁹⁰ (DICKIE, 1997, p. 36). Logo, artefato é algo que vem a ser pela manipulação ou agenciamento humano²⁹¹. Há um agir/ação que artificializa – seja um objeto, o próprio ato, um estado, etc. – e que invariavelmente marca aquilo que foi agenciado como não sendo natureza. A natureza seria aquilo não manipulável (que se altera por si). E se por artefato compreendemos aquilo que é fruto do ato de artificializar, fica claro que tanto algo **feito** (p.ex. os tijolos para uma casa e a própria casa), quanto algo **manipulado** (p.ex. uma planta geneticamente alterada, uma pedra polida, ou movimento do meu corpo durante um exercício aeróbico), são o mesmo tipo de **alteração** de um fato bruto ou natural. Há aqui algo próximo da noção aristotélica seiscentista de Baltasar Gracián (1996)²⁹², abordada no primeiro capítulo desta tese, que tinha o artifício ou artificial como natureza do humano. O humano está ligado ao artificial manipulável, enquanto que a natureza seria aquilo que funciona por si, prescindindo da manipulação, intenção ou de conceitos humanos para ser. A manipulação da natureza a retira de seu fluxo natural e a artificializa. O que importa notar é que o **ser-artefato está atrelado à manipulação e ao agir. Desta forma, frente à produção de artefatos por primatas (preparo de galhos para pegar cupins em cupinzeiros), e a construção de artefatos por máquinas e robôs (em linhas de montagem automobilísticas ou de eletrodomésticos), não é possível atribuir a produção artefactual somente ao ser humano, o que não implica a exclusão da tese de que tudo o que é manipulado pelo humano é artificializado.** Basta que aja ação e manipulação – agir manipulatório – para que aja uma artificialização.

²⁸⁹ Apesar de Dickie afirmar a existência de artefatos não-físicos, ele não parece tão receptivo à ideia de que um conceito seja um artefato, como é Thomasson (1999). Isso é visível pelo receio do autor de considerar a obra "All the things I know but of which I am not at the moment thinking - 1:36 PM; June 15, 1969" de Robert Barry como uma obra de arte, sob o pretexto que não haveria aí um

Deve-se destacar que tudo que pode ser arte é artefato/artifício, porque é produzido, manipulado ou feito como tal a partir de uma ação intencional (DICKIE, 1997; THOMASSON, 1999, 2007; DIPERT, 1986, 1993; HILPINEN, 1992, 1993; ISEMINGER, 1973; LEVINSON, 2007; SEARLE, 1997). Porém, nem todo artefato é arte (temos, por exemplo, artefatos sociais como leis e estados nacionais, artefatos técnicos como computadores ou relógios, artefatos conceituais como teorias ou conceitos, etc.). Para fins metodológicos, vejamos primeiro a artefactualidade e depois o ser-arte.

8.3.1 Ser artefato

Suponhamos que há um tronco de madeira trazido pelas ondas na praia e que uma pessoa, defrontada com este, o utilize para cavar; para se defender contra uma fera; o use para sentar ou, ainda, o pendure na parede da sala de sua casa (DICKIE, 1997)²⁹³. **Em todos esses casos, trata-se de uma ação humana performativa (manipulação) que artificializa o tronco (até mesmo sem alterar sua estrutura material), que o retira/altera do fluxo natural.** Próximo ao ato de fala ou ato ilocucionário de Austin (1999) e Searle (1984) – que também são fatos institucionais –, trata-se de uma ação performativa que altera o tronco. Isto é, o tronco-em-ato, agenciado dentro de uma situação, é alterado e se torna um tronco-como-arma, ou tronco dotado de uma função via ação. Com isso, ele será considerado um artefato. Note-se

meio ou um artefato. Isso se deve ao equívoco de Dickie em pensar que aquilo que é referenciado pela obra de arte é a obra de arte, quando, na realidade, teria que se ter o modo de propor como – a indicação de algo – como a construção de um modo de conceituar.

²⁹⁰ O termo "making" aqui não é utilizado apenas no sentido de "criar", mas no sentido de "made into", "fazer" ou de "fazer algo em algo". Por exemplo, "fiz de uma pedra um peso de porta". As utilizações de *make* e *making* devem então ser entendidas ao modo de "fazer", "tornar", "alterar" ou "manipular".

²⁹¹ Humano não subentende nenhum privilégio humanístico, mas, a partir da refutação de uma visão como a de Danto, um conjunto de modos de operar que, se preenchido por outros seres, estará bem de acordo com o que estou propondo. Ou seja, humano é um marcador de local dentro de um tipo de ação em contexto.

²⁹² Sobretudo, OM aforismos 12 e 39 (GRACIÁN, 1996, p. 146, 155.).

²⁹³ Parto do exemplo dado por Dickie (1997) – o chamado *driftwood* –, mas bastante frequente a diversos autores filosofia da arte anglófona, elaborando sobre ele.

que não é necessário alterar a forma do tronco para utilizá-lo em tais funções. Não é necessário cortá-lo em forma de lança para usá-lo como arma, não é necessário deixá-lo plano para cavar, nem arredondá-lo para usá-lo para sentar. Essas moldagens apenas o adéquam a uma **função agenciada** para a qual o dotamos/usamos. Basta um agir intencional, a ação de um agente de manipular e usar, para que ele seja artefato, para que ele seja artificializado como outra coisa, para que ele se torne um objeto complexo. **Como os atos de fala, a ação instaura algo que antes não havia.**

Com base em John R. Searle, em seu livro *The Construction of Social Reality* (1997)²⁹⁴, destaca-se que tais funções não estão **no** objeto físico. Dizer que a função do tronco é de servir como arma ou de que a função do tronco é para construir casas é impor sobre o objeto físico uma teleologia que não é dele. Nossa tendência é sempre achar que encontramos ou revelamos uma função da coisa, quando, em realidade, elas são uma atribuição do meu modo de agenciar aquele fato bruto, em que: "functions are never intrinsic to the physics of any phenomenon but are assigned from outside by conscious observers and users. *Functions, in short, are never intrinsic but are always observer relative*" (SEARLE, 1997, p. 14). **Toda função é o resultado de uma ação intencional.** Não há **função** na natureza, apenas fatos causais. Assim, a afirmação de Searle leva à mesma refutação de uma teleologia, rumo a uma contingência extrema, que a tese de Nietzsche (2002), em que algo vem a ser pelo agir e não preexiste ao ato²⁹⁵.

²⁹⁴ A partir deste momento, utilizo a nomenclatura de Searle (1997).

²⁹⁵ Searle (1997) nota que parte do que o vocabulário de "funções" adiciona ao vocabulário "causal" da natureza são palavras relacionadas a valor. Só podemos dizer que a função do coração é bombear sangue quando temos "vida" e a sobrevivência como valores positivos. Se tivéssemos a morte por ataque cardíaco como valor supremo, a função do coração seria parar de bater por artérias entupidas. O que devemos observar é que, em ambos os casos de funções (morte e vida), não há algum novo fato intrínseco. Na natureza não há fatos-funções, mas somente fatos causais. Um dos grandes feitos de Darwin teria sido livrar a teoria da evolução de qualquer teleologia (sendo que esta sempre tenderia a indicar algum "*design* inteligente", alguma inteligência ou vontade por trás da evolução). Assim, Searle apresenta sua visão anti-teleológica com base em uma exemplificação biológica darwiniana (próxima à de Nietzsche). Searle diz: "From a philosophical point of view, the marvelous thing about Darwinian evolutionary biology was not only that it drove teleology out of the biological explanation of the origin of species but that it gave us a new kind of explanation, a form of explanation that inverts the order of the

Observa-se que, para ser tronco-arma ou tronco-para-cavar, a **função agentiva** instituída pelo agir é sobreposta às condições e características físicas do objeto real/atual tronco, como seu peso, sua dureza, seu comprimento, entre outras, mas não afirma encontrar a função lá. Podemos artificializar algo natural pela ação (atribuir-lhe uma função com base em um contexto de valor), mas também podemos, conforme fazemos muitas vezes, produzir um artefato já pensando nesses usos a serem instituídos, sendo o caso dos artefatos técnicos como o alicate para prensar e segurar, ou o martelo, produzido para martelar algo. Seu peso e dureza, no caso do martelo, são constituídos para que este possa exercer certa função Y (martelar). Todavia, nada nos impede, da mesma forma que agenciamos uma função de arma sobre a madeira, de agenciar outra função sobre um martelo independente de sua função "originalmente pretendida". Podemos, por exemplo, utilizá-lo como peso de papel, dotando-o de outra função técnica ou *casual agentive function* ou **função agentiva casual, pois sua condição física favorece e sustenta tal função minimamente**. É nesse sentido que poderíamos utilizar um pedregulho de um quilo de ouro como peso de porta ou um jarro de farinha de mandioca como marcador de livro, pois estamos agenciando uma função com base em sua fisicalidade. Tanto objetos que já são artefatos quanto objetos naturais – fatos brutos – podem ser agenciados em uma **função agentiva**. Basta utilizar o jarro de farinha de mandioca ou o pedregulho de um quilo de ouro desta ou

explanatory apparatus. So, in pre-Darwinian biology, we would say, for example, 'The fish has the shape that it does in order to survive in water.' In evolutionary biology we perform an inversion on that intentional or ideological explanation, where we substitute two levels of explanation. First, the causal level: We say the fish has the shape that it has because of its genetic structure, because of the way the genotype, in response to the environment, produces the phenotype. Second, the 'functional' level: We say that fish that have that shape are more likely to survive than fish that do not. Thus, we have inverted the structure of the explanation. The original structure was, the fish has this shape in order to survive; now we have inverted it: the fish is going to have this shape anyway, but fish that do have this shape are more likely to survive than fish that do not. Notice what we have done in the inversion. Survival still functions as part of the explanation, but now it is introduced into the explanation diachronically. It functions over a period of many generations, and its causal role is inverted. Because the teleology is now eliminated, survival is not a goal that is pursued but simply an effect that happens; and when it happens it enables the reproduction of the survival-producing mechanisms"(SEARLE, 1997, p. 143-144).

daquela forma para que ele se torne "marcador de livro" ou "peso de porta". Retomando a tese de Nietzsche (2002), é a ação e o agenciamento que os leva a ser um artefato Y. É também o caso da movimentação do meu próprio corpo. Posso fazer movimentos ou alterar meu agir para certas funções, como para exercícios físicos, para me movimentar em silêncio no mato, etc. A questão é que **quando não-artefatos são agenciados desta forma, eles se tornam artefatos** (um martelo nada mais é que metal e madeira, construído e agenciado para uma função). Aqui também aparece a implicação de que um artefato agenciado é, pelo que derivamos da filosofia de Danto (1986), um **artefato vazio**, i.e., o pedregulho de ouro ou o jarro não tem nenhum ser intrínseco ou sentido que o faça ser um artefato ou outro, é a ação que o dota/institui de ser²⁹⁶.

O primeiro passo é notar que **artificializar está ligado a um agir manipulatório ou agenciar um fato bruto ou objeto natural, intencionando certa função em uso dentro de um contexto**. Ou seja, a ação intencional é a base para o artificial, e, por essa razão, a ideia de artefato vale tanto para o material quanto para o imaterial. Porém, o que dizer do caso de alguém que pendura o tronco de madeira na sala de uma casa?

8.3.2 Ser artefato-arte

Ora, se o penduro ali para simplesmente tirá-lo do caminho, ou se eu o guardo em uma prateleira (sem qualquer relação com o contexto artístico), ele continua um tronco simples. Entretanto, digamos que eu o pendure com certa ciência do mundo da arte (principalmente da tradição de escultura contemporânea), do tipo de prática empreendida, e com a intenção de que ele seja exposto naquele local. Nesse caso, terei um artefato obra de arte ou "tronco como arte". Mas o que se passa? Ao deslocá-lo e pendurá-lo (agir intencional) eu o artificializo e lhe atribuo um *status function* ou **função status** de ser obra de arte. A questão é que ser-arte – a função arte –, ou qualquer outro fato institucional como dinheiro ou ser casado, não podem ser subsumidos às capacidades do fato bruto, como é o caso do "tronco como arma" ou de um "tronco como banco", em que as características físicas do tronco colaboram para a função agentiva. Nenhuma constituição física pode contribuir para a

²⁹⁶ A diferença clara com relação à teoria de Danto é que nela se tratava de uma teoria fundada historicamente que dotava algo de conteúdo semântico e, logo, ser-arte.

função *status* de ser-arte, nenhuma característica física garante esta função. Como fato institucional, a função *status* dependerá de certas regras e da intencionalidade coletiva para ter e manter seu ser, i.e., para ser reconhecida e funcionar como arte. A função *status* atribuída ou alcançada por algo é dependente da intencionalidade coletiva a fim de se manter como tal (SEARLE, 1997).

Portanto, nem mesmo o ato de talhar o tronco com faces humanas, alterando sua forma física permanentemente, garante o seu ser-arte. O que será marcado é seu caráter artefactual como coisa manipulada, porém, essa manipulação sozinha não garante o ser-arte. É nesse sentido que todo artefato é vazio diante da arte, pois nenhuma característica física pode garantir seu ser-arte. Novamente, voltamos à tese da **indistinguibilidade** e à ideia de que o sensorio-perceptivo não possibilita que eu distinga arte de não-arte. O que quer dizer que, como em Danto, com relação ao ser-arte, não há distinção entre artefatos. Não há nada que distinga um artefato produzido para arte de um artefato técnico (p.ex. não há distinção entre uma frase escrita em uma notícia de jornal e uma composta para um romance ou poema, ambas podem igualmente vir a ser arte, fato bastante explorado pela literatura experimental). Será a posição do artefato e o reconhecimento coletivo dele dentro de determinado contexto que constituirá um artefato como arte. E é por causa disso, e da variedade imensa de sistemas de arte, que alguns falam da "arbitrariedade" dos sistemas da arte e do ser-arte (de forma negativa). Dickie coloca da seguinte forma:

What has to be accepted is the "arbitrariness" of being an artworld system — the lack of a "crucial similarity" of the kind sought by traditional theories which would easily and obviously distinguish it from nonartworld systems. If there were such "crucial similarities" there would be no need for an institutional approach — the traditional approach would suffice (DICKIE, 1997, p. 77).

Se houvesse similaridades cruciais, os sistemas antigos – que argumentavam que uma obra de arte deveria possuir a característica Z ou W, como beleza, imitação ou expressão (de certa forma como universais para toda arte, sempre) – seriam suficientes para conceituar arte. A formulação de Dickie, diferentemente, abre-se para uma

pluralidade infinita de sistemas de mundo da arte. E é a ação e artificialização que constituem esses sistemas.

Todavia devemos lembrar que até mesmo a função de martelar do martelo é uma atribuição intencional, visto que **toda atribuição de função tem um caráter relativo ao observador, ou seja, é "intentionality-relative" ou relativo à intencionalidade** (SEARLE, 2009). Isso se torna claro ao imaginarmos o cenário hipotético (ou, talvez, nem tanto) do que seria se todos os humanos sumissem do mundo, e outra civilização, estranha à nossa, se deparasse com estes artefatos, por exemplo, um martelo ou alicate. Estes teriam imediatamente a mesma função que têm para nós? A resposta é não necessariamente. Eles manteriam obviamente suas características físicas ou brutas – articulação, peso, dureza – mas não haveria como inferir, necessariamente, uma função intrínseca de seu ser sem uma reconstituição do que foi nossa civilização (como efetivamente o fazem arqueólogos e antropólogos com relação a outras civilizações extintas)²⁹⁷. Mais claro ainda é colocarmos a mesma pergunta com relação a fatos institucionais como sociedades, casamentos, governos, entre outros. Obviamente que, sem humanos no mundo, o dinheiro deixaria de ser dinheiro e a arte deixaria de ser arte. Todas essas funções são atribuições nossas por um reconhecimento comum de cunho social.

Logo, é fato evidente que podemos sempre dotar os artefatos de outras funções. O urinol de Duchamp é um caso de um artefato utilizado/feito obra arte, i.e., um urinol (com uma função agentiva específica) que foi feito na obra de arte *Fonte* (foi manipulado, constituído, com uma função status arte). Sendo assim, a teoria institucional está de acordo com Ingarden e Danto, ao não confundir ou limitar a obra de arte com o objeto real, considerando que a obra de arte, como fato institucional, é uma entidade culturalmente emergente e,

²⁹⁷ A questão é que construímos martelos e alicates para a função Y, o que quer dizer que exploramos, ao máximo, certa materialidade, i.e., os projetamos e os construímos para que haja máxima eficiência pelo aproveitamento da materialidade, o que tecnicamente facilita a compreensão de seu possível uso. Mas o cenário se complica quando pensamos em um tronco-para-martelar, que poderia, por sua forma física, ser um tronco-como-arma ou mesmo tronco-como-arte, ou, no caso do carvão, em que suas características brutas compreendem tanto deixar traços sobre superfícies (carvão para desenhos), quanto queimar (carvão como para fins culinários). Seria necessário o conhecimento do contexto para compreender o uso desses artefatos. Conseqüentemente, é impossível compreender o uso e agência (artefactual) divorciado de seu contexto.

portanto, possui características derivadas de ser uma entidade cultural institucional. Mas, ser-arte funciona desta maneira, pelo agenciamento de fatos brutos, logo, podemos dizer que não há muita diferença entre a *Fonte* e um quadro pintado a óleo como a *Colheita de café* de Manabu Mabe. Ambos são artefatos construídos com fatos brutos que, em algum momento, são agenciados intencionalmente como arte, ambos são artefatos num mundo da arte. A diferença é que Duchamp o fez de forma inédita – utilizando um urinol e um pouco de tinta –, enquanto que um quadro pintado a óleo, como o de Mabe, é algo já completamente aceito como arte, dentro de certas práticas no contexto artístico ocidental a partir, pelo menos, do Renascimento²⁹⁸.

É bom ressaltar que a "apresentação no mundo da arte", no fazer do artefato artístico, não implica que a obra seja efetivamente apresentada, mas que a obra de arte seja um **tipo para apresentação**, i.e., um tipo feito para apresentação que necessita do reconhecimento dela enquanto tal e seu uso para ser arte efetivada (DICKIE, 1997; DIPERT, 1993). Aqui, devemos lembrar que, também de forma intencional pragmática, a produção retórica incorporava e codificava materialmente o papel de sua recepção no texto escrito (por exemplo, soneto para leitura, romance para ser ouvido). Ao mesmo tempo, em uma análise ontológica da obra de arte, Ingarden (1973a) mostra que a obra de arte é uma configuração esquemática para a concretização, que ela se efetiva como tal na concretização (lembrando as hierarquias ontológicas da literatura, do teatro ou da arte digital).

Consequentemente, o ser-arte, como uma função *status*, necessita de um reconhecimento/apreensão para efetivar seu ser-arte, o que a diferencia de uma função agentiva casual ou função técnica. Isso porque um artefato com função técnica não precisa necessariamente de reconhecimento como tal para ter sua função efetivada, basta o movimento motor, por exemplo, o martelo martelar ou o alicate prensar (a função físico-motor deste pode ser exercida inclusive por uma máquina ou robô). Mas o que deve ser notado é que estou tratando apenas da efetivação da função e não do ser-martelo (este, como toda função, é intencional e acional). A questão é que o martelo exerce sua função com base em um real enquanto que a arte – ou qualquer função

²⁹⁸ Vale lembrar que, em geral, a Idade Média possuía suas produções pictóricas como itens sacros ou para exposição e educação sacra simbólica (GOMBRICH, 2002)

status – não²⁹⁹. A função *status* (por exemplo, ser-arte) é indiferente ao fato real (aqui novamente voltamos à concepção de artefato vazio).

Ao mesmo tempo, é importante ter em mente que, como coloca Searle, não é necessária a intencionalidade "original", como a que originou a coisa, para que esta exista:

in cases where the function is assigned in collective acts of intentional imposition, the subsequent use of the entities in question need not contain the intentionality of the original imposition (SEARLE, 1997, p. 126).

O que em algum momento foi uma imposição explícita de função em um ato coletivo intencional, acaba por passar à um conhecimento de fundo (*background*). Deste modo, pelo agir como prática social, a função é reiterada e constituída como hábito, em que há uma evolução do uso a ponto de perdermos o que originou certo fato institucional. É o caso, por exemplo, do dinheiro, que passa por metais de valor, ordens de pagamento (esse papel pode ser trocado pela quantia tal), papel-moeda e agora se torna dados computacionais (em caixas eletrônicos, bancos via internet, *smartphones* e afins). Essa alteração se dá na utilização e novas práticas sociais.

Por fim, a questão a ser ressaltada é que, mesmo os exemplos do talhar com faces ou mover para um museu, não devem ser pensados como alterações permanentes, como se agora o tronco fosse intrinsecamente arte, como se o "tronco como coisa física real" fosse arte *per se* ou essencialmente/substancialmente arte. **O ser-arte, e até mesmo o artefato, deve ser compreendido sim como ações contingentes, como processos que agenciam o tronco dentro de um contexto (ocasião), como um "ser enquanto agenciado como tal"**. O que implica que, se retirado de sua ocasião ou local, ele poderá deixar de ser arte.

Com efeito, colocar a madeira dentro do mundo da arte, digamos num museu, pendurá-la na sala de estar ou em meio a uma praça, seria diferente de pendurá-la na parede para tirá-la do caminho. Aqui, fica claro tanto o elemento intencional da ação (apresentado para alguém-mundo-da-arte), quanto o elemento pragmático situacional que agencia um real dentro de um contexto de práticas e normas (agenciar

²⁹⁹ Uma máquina que efetiva o martelar não necessariamente reconhece martelo como martelo.

algo, mesmo o próprio corpo, sobre um contexto). Ou seja, é o agir que artificializa e agencia algo como arte. Trata-se de uma noção em que a obra é o artefato e algo mais (muito próximo da visão de Ingarden e de Danto), sendo este "algo mais" a instituição.

8.4 INSTITUIÇÃO E AÇÃO

A teoria institucional é uma teoria de base social pragmática, para a qual a arte é uma propriedade não-exibível relacional reconhecida por uma instituição social, dinâmica, mutável e multifacetada, não havendo somente uma instituição única, mas uma série de sistemas artísticos com papéis, práticas, normas e procedimentos explícitos e implícitos. Ser-arte é ocupar um papel nessa infraestrutura: "By institutional approach I mean the ideia that works of art are art as a result of the position they occupy within an institutional framework or context"(DICKIE, 1997, p. 7), ou também: "within a cultural practice"(DICKIE, 1997, p. 55). Fazer obras de arte é fazer sobre um fundo institucional – um sistema de mundo da arte – intencionalmente. Há uma infraestrutura artística sobre a qual arte é feita, é apreendida e existe. Ser arte é uma agência nesse plano, sendo impossível sua concepção em uma bolha ontológica ou em um vácuo contextual. Como na visão intencional pragmática, a arte é interacional social, é uma localização cultural que tem o seu ser na interação, e é isto que a determina como tal. Da mesma forma, os vários participantes "artista", "público", "editor", "vendedor", etc., são papéis (não-intrínsecos) executados dentro dessa infraestrutura, i.e., são posições situacionais de ação que serão ocupadas (DICKIE, 1997).

Uma definição simples seria: "works of art are those artifacts which have a set of properties which have acquired a certain status within a particular institutional framework called the artworld"(DICKIE, 1997, p. 8). A definição de Dickie é bastante próxima à da formula para a compreensão da produção de fatos institucionais de John R. Searle (1997): " X counts as Y in context C"(SEARLE, 1997, p. 28). Um fato institucional pode ser compreendido como um fato bruto constituído como outra coisa por um conjunto de regras e uma intencionalidade coletiva³⁰⁰. Pois bem, este fato institucional existe dentro de uma relação sistêmica com outros fatos institucionais, quando, por exemplo,

³⁰⁰ A intencionalidade coletiva não implica que a intencionalidade individual seja exatamente a mesma para todos do coletivo, mas que ela pode ser diferente e específica, sendo derivada de uma coletividade (SEARLE, 1997).

podemos falar de movimentos sociais, leis, estados, dinheiro, jogos de futebol, reuniões de empresa ou casamentos. Elas são entidades intencionais, visto que são maiores que suas constituições físicas, ou seja, têm propriedades emergentes que não estão presentes na fisicalidade bruta (ou no objeto real). Assim, não é possível reduzi-las aos seus fatos brutos. Há, como em Ingarden e Danto, uma hierarquia ontológica entre fatos brutos e fatos institucionais, inerentes ao modo de ser institucional:

social facts in general, and institutional facts especially, are hierarchically structures. Institutional facts exist, so to speak, on top of brute physical facts. Often, the brute facts will not be manifested as physical objects but as sounds coming out of people's mouths or marks on paper – or even thoughts in their heads (SEARLE, 1997, p. 35).

O fato institucional implica um tipo de entidade em que existe um ato coletivo de constituir e reconhecer algo como outra coisa em um contexto específico, impondo uma função *status* sobre um fenômeno que normalmente não o teria, considerando que sua estrutura física é arbitrariamente ligada à função que ela performa (SEARLE, 1997)³⁰¹. Por exemplo, nós constituímos papel, metal e dados como dinheiro dentro do estado nacional C, ou alguém devidamente credenciado pelo estado – um juiz – constitui duas pessoas como casadas por um ato de fala ilocucionário dentro da jurisdição C. São fatos institucionais que existem diante de uma aceitação ou reconhecimento coletivo, e de uma série de procedimentos e normas (como, a título de ilustração, o papel que deve ser timbrado e impresso por um órgão do governo, a Casa da Moeda ou em casamentos entre pessoas que não podem já ser casadas, que devem ter certidão de nascimento e no qual o juiz tem que ter sido empossado como tal, etc.). Ou seja, os fatos institucionais são distintos de fatos brutos – objetos reais – que os compõem, como o pedaço de papel, ou duas pessoas, podendo até mesmo ser irrelevante ou indistinto o aporte material específico (no caso do dinheiro, os dados de uma conta

³⁰¹ Há assim um quê de ritualístico na constituição de algo como outra coisa, provavelmente derivado da origem simbólica da coisa instituída que não só a dota de uma função agentiva de uso, mas de uma função *status*, criada e mantida no ato performático, em que a constante ação mantém, re-atualiza, a existência do fato institucional.

bancária têm um aporte material, mas o dinheiro propriamente dito não é esta matéria). Se, em um casamento, o ato pode ser executado por um ato de fala de um indivíduo, ele, como o dinheiro, para ser mantido como uma função status Y, ou ter valia, necessita de reconhecimento contínuo geral de uma população (precisa ser intencionado como tal por um conjunto de pessoas), pois se esta aceitação cessar (seja por descrédito, seja por fim daquela nacionalidade ou por razões de inflação) e a instituição deixar de ser/existir, o fato institucional "dinheiro" perde sua força e pode até mesmo deixar de existir como tal em termos de sua função *status* (papel moeda seria somente papel colorido e timbrado) (SEARLE, 1997)³⁰².

8.4.1 Contexto

Então, torna-se nítido que o fato institucional, como fato contingente, – e a arte não é uma exceção – pode perder seu valor se transposto para um contexto em que ele não seja intencionalmente creditado, ou o X não seja tido como Y. É o caso de apresentar um soneto escrito a uma tribo do Xingu. Ele provavelmente não seria considerado nada perto de arte. É também o caso de transpor dinheiro, digamos, chinês, para uma tribo indígena brasileira. Nesse caso, o dinheiro não terá valor. Ou também é o caso de uma alta patente de um governo (com os direitos e deveres associados a este): quando este governo deixa de existir (por uma revolução ou por uma derrota militar), ele é transposto para um lugar em que aquele *status* não é reconhecido (para um lugar em que seu país não seja reconhecido). Ele será mais uma pessoa "comum" (i.e., não será mais creditado como Y). O que há de se notar também é que mesmo existindo a "mesma" instituição, digamos dinheiro e casamento, se mudamos o contexto – tanto histórico quanto cultural/local –, mudamos as regras constitutivas necessárias para que aquele X seja um Y. O que vale como dinheiro e casamento em um contexto, não necessariamente vale em outro, e as normas a serem preenchidas para tal são diversas e distintas em diferentes contextos. Qualquer fato institucional necessita desse reconhecimento coletivo para

³⁰² Existe uma série de marcadores de *status* que tem o propósito de marcar um fato intencional como tal, geralmente revestido de certa pompa, como as vestes formais eclesiásticas, os procedimentos cerimoniais para posses e atos de nomeação e, no caso do objeto artístico literário, uma série de paratextos que marcam aquele objeto como arte.

continuar sendo e tendo a função *status* (e todas as relações diretas e indiretas que derivam dela).

Assim, arte, sendo um fato institucional, não existe em isolamento (nem preexiste ao contexto) porque é justamente o reconhecimento em um contexto que marca algo como arte. O ser-arte ou função arte é dependente da instituição arte específica, i.e., quando pessoas constituem o artefato X como Y(arte), que só pode acontecer no contexto C. Todavia, isso não implica que não possa haver artefatos, como os que são considerados arte para "nós", sendo produzidos fora do contexto C. É o caso de grande parte da produção, por exemplo, indígena brasileira ou de certas tribos africanas. Seus atos e artefatos – danças, máscaras, instrumentos, músicas – não são arte para aqueles que o produzem, são ritos ou itens místicos, feitos em sociedade e compreendidos dentro de sua sociedade. Essa produção só se torna arte diante do olhar "ocidental", quando pragmaticamente visada, sob um contexto não-indígena (fora do contexto tribal), quando transpostos para uma sociedade que possui aqueles tipos de práticas como indício de arte, ou seja, de que aquele X é um Y. Contudo, é necessário ter claro que os produtores e seus pares (no contexto C) não compreendem aquele artefato como arte (DICKIE, 1997)³⁰³.

O que é importante marcar aqui é que é possível pintar, dançar, cantar, tocar algum tipo de instrumento sem considerar estes atos e artefatos como arte ou obras de arte. O que acontece é que esses artefatos têm características que, dentro de um dado contexto, são tidos como arte, são tipos para serem apresentados e que, dentro do contexto ocidental, são apropriados e intencionados como sendo arte. Imaginemos uma máscara ritualística tribal africana. Apesar de ela não ter sido feita para ser "obra de arte", quando a deslocamos para o contexto europeu ocidental, sua construção (seu trabalho) como artefato, por ser próximo ao que uma sociedade ocidental (um contexto C) considera necessário para arte, permite que, nesse novo sistema, a máscara sejam tida como obra de arte, pois é de um tipo que consideramos como "para apresentação" como obra de arte. O contexto imprime uma intencionalidade graças à proximidade dos artefatos

³⁰³ Isso é facilmente notado em uma visita a museus de belas-artes que inclua seções de "arte egípcia antiga", "arte hindu antiga", etc. Ou seja, uma série de "artes" que jamais foram pensadas como tal por seus produtores, e sim pela mão "ocidental" de mentalidade racional iluminista que os colecionava, com base no que se pretendia ser arte (fundada em uma ideia universal de arte, como já criticado nos capítulos anteriores).

produzidos às regras de produção necessárias para arte ocidental³⁰⁴. Consequentemente, há algo mais que rege fatos institucionais, que faz com que estes não sejam somente vontades subjetivas, e estas são as normas e regras³⁰⁵.

8.4.2 Regras constitutivas

Todo fato institucional, atos ilocucionários inclusos, é governado por regras, por uma normatização que é necessária seguir para que X conte como Y. Uma união estável perante a lei – em que duas pessoas, por viverem juntas, são consideradas como casadas – é assim considerada se duas pessoas preenchem certos pré-requisitos ou regras (práticas, procedimentos e outros *status* institucionais)³⁰⁶. Obviamente, para que essa normatividade opere é necessário que haja uma população que, continuamente, aceite determinada entidade propulsora como instituição, que a fundamente e lhe dê força/autoridade, que reconheça a prática de casamentos, que aceite um governo, que reconheça o poder desse governador). No caso do dinheiro, não basta intencionar (individualmente ou subjetivamente) um pedaço de papel como dinheiro para que este seja dinheiro. Ele deve portar certo padrão de impressão, ter sido emitido por tal órgão do governo, etc, ou seja, o ser constituído como Y implica também em cumprir uma série de

³⁰⁴ O nosso problema epistemológico é que, assim que aquele artefato é posto diante de nós, nós o apreendemos por via de uma série de padronizações e regras constituintes – um pano de fundo de nossas práticas – que nos faz instantaneamente tomar aquilo como arte (e, em parte, ignorar sua origem e seus propósitos originais).

³⁰⁵ Um exemplo oposto ao de objetos apropriados como arte é o da produção que pelo reconhecimento padrão do artefato deveria ser considerado arte, mas que por razões outras não portam um reconhecimento: são as pinturas ou textos feitos por macacos, crianças ou falsificações às quais, embora tenham sido criadas dentro de um padrão técnico necessário para ser arte (do que se consideraria arte se não identificássemos os produtores), é negado o status de ser-arte porque ferem e subvertem o sistema artístico em questão (até mesmo criando certos problemas para a autocompreensão de arte, tomada por muitos como expressão, racionalidade, etc.). Não é a tinta sobre uma tela ou versos sobre o papel que faz de um artefato arte perante a sociedade, logo, podemos ter uma pintura figurativa ou poema ao modo neoclássico, que não seja reconhecido como "arte", mesmo que ele seja artefactualmente idêntico ao seus pares.

³⁰⁶ Tal instituição prescinde à vontade específicas dos participantes.

regras constitutivas que permite intencionar (constituir) um X como Y. As regras permitem a possibilidade do fato institucional e, nesse sentido, possibilitam a alteração, associação e quebra deste fato enquanto tal³⁰⁷. Mais do que isso, **elas fazem o fato institucional** (SEARLE, 1997).

Dickie (1997) altera suas proposições das definições iniciais de que seria possível "conferir" artefactualidade e arte a algo, e propõe que este deve ser construído ou "alcançado" na coisa por meio de um agir. Assim, ele recusa a possibilidade de um dêitico "isso é arte", executado por alguém privilegiado/autorizado, como forma única de dar status de arte a um fato bruto – o que ele, retomando uma denominação de Jeffrey Wieand, denomina de instituição-pessoa – como é presente, por exemplo, na proposta de Joseph Kosuth (1999). Ele atesta que o alcance do ser-arte seja uma instituição-ação, que, conforme os atos ilocucionários, são governados por regras e construídos pela performances de certas ações. Não se trata de negar que o ato de conferir seja possível, mas de negar que ele dependa puramente da subjetividade absoluta de quem o profere. Um ato ilocucionário, como todo ato institucional, não tem força no vácuo, ele depende de um sistema regrado e de um consenso compartilhado por aqueles que participam e constituem esse sistema para ter poder dentro dele. Nada adianta um artista notório apontar para algo e instituí-lo como arte se ninguém credita seu ato. Para ter valia o agir necessita levar em conta certos parâmetros de um sistema. O que Dickie (1997) pretende, então, é negar que exista uma absoluta autoridade nos sistemas artísticos, por sua dependência de regras e consenso. Em outras palavras, o que fundamenta o ato está disperso em uma rede intencional. O mundo da arte não seria o tipo de instituição que confere (diretamente) um *status* a algo, mas sim que se estabelece em um infraestrutura – rede – complexa relacional como pano de fundo (*background*). Não se pode reduzir a produção de um fato institucional – por exemplo, um ato performativo – ao puramente subjetivo. Um ato ilocucionário, para funcionar e instaurar algo, deve cumprir com as regras para aquele ato. Para poder declarar um casal como casado, alguém deve ter a autoridade para isso. No Brasil, é preciso ser padre ou juiz, o que subentende ter cumprido com uma série de normatizações que o permitem exercer esse ato, que lhe dão valia. De acordo com Searle (1997; 1984), são estas **regras**

³⁰⁷ Só existe dinheiro falsificado porque existem normas do que é uma cédula "verdadeira", i.e., do que pode contar como dinheiro. Ao mesmo tempo essas regras permitem, se lembrarmos do sistema retórico, a articulação ou alteração destas.

constitutivas no sentido de que elas produzem algo – dão base para que algo seja –, em oposição às **regras regulativas** que apenas regulam um comportamento já dado.

Searle coloca da seguinte forma:

Regulative rules regulate a pre-existing activity, and activity whose existence is logically independent of the rules. Constitutive rules constitute (and also regulate) an activity the existence of which is logically dependent on the rules (SEARLE, 1984, p. 34).

Regras de etiqueta, por exemplo, regulam atividades diárias interpessoais que existem independentemente de haver ou não tais regras, como comer, andar, etc. A norma de trânsito que afirma que se deve conduzir o automóvel no lado direito da rua regula o ato de dirigir, mas esse ato pode existir independente dessa regra. Não é o caso das regras constitutivas, visto que estas produzem o fato institucional que regem. O exemplo mais claro para regras constitutivas, dado por Searle (1997), é o caso do jogo de xadrez ou do futebol em que as regras – movimentos possíveis, objetivos, modos de agir, modos de reagir, ilegalidades³⁰⁸, etc. – **são o jogo**. As atitudes e ações a serem portadas no jogo são produzidas pelas regras. Isto é: "The rules are *constitutive* of chess in the sense that playing chess is constituted in part by acting in accord with the rules"(SEARLE, 1997, p. 28). Essas regras não regulam uma atividade preexistente, mas a produzem (e regulam porque a produzem). Ao agir por essas regras, estamos jogando o jogo, ele é o ato através das regras constitutivas. Poder-se-ia dizer que: **ser é dado por um agir pelas regras**.

O que acaba de ser dito fica em evidência quando percebemos que muitas das regras regulativas podem ser parafraseadas como imperativos: "dirija do lado direito da rua", "coma sem colocar os cotovelos sobre a mesa" ou "vista calça para trabalhar", i.e., "faça X"

³⁰⁸ É importante notar que quando crio uma regra, tal como "ande pela direita", crio a possibilidade de seu desvio ou abuso. O fato ilegal só existe perante a afirmação de uma regra (só existe dinheiro falsificado porque existem normas para o dinheiro oficial). Delinear uma possibilidade é uma forma lógica de marcar que existem outras possibilidades. Isso fica claro tanto nas regras retóricas e poéticas seiscentas, em que eles alteravam e construíam com e sobre as regras, quanto na programação em código-fonte, em que a base é dada e eu tenho a possibilidade de construir a partir dela.

(dirija na direita da via) ou "se X então Y" (se um pedestre colocar o pé sobre a faixa, pare o carro). Mas as regras constitutivas operam de forma diferente. A regra para um xeque-mate no xadrez seria algo como "quando a peça do rei não pode permanecer na casa em que está, nem se movimentar sem ser atacado por peças adversárias, e sem possibilidade de que outras peças possam defendê-lo" ou "quando não há movimento possível para a peça do rei, nem é possível ele permanecer na casa atual". Isto é, são regras, mas que operam de acordo com uma definição em que elas estabelecem algo, ou algum X como um Y (uma peça de xadrez em tais circunstâncias é um cheque-mate). Elas definem o que é ser o Y da fórmula (para constituir algo no caso de uma regra, ela necessita dizer o que é ser aquele algo) (SEARLE, 1984). Ou, em um sentido igual ao que eu havia dito acerca dos tratados de retórica e metrificacão no primeiro capítulo, as regras são, simultaneamente, prescritivas e descritivas.

Assim, as regras constitutivas, ou o sistema delas, podem ter formulações como "faça X" ou "se X então Y", mas elas operam, sobretudo, pela fórmula "X conta como Y no contexto C"³⁰⁹, de maneira que os fatos institucionais são fundados por esse tipo de regra:

institutional facts exist only within systems of constitutive rules. The system of rules create the possibility of facts of this type; and the specific instances of institutional facts such as the fact that I won at chess or that Clinton is president are created by the application of specific rules, rules for checkmate or for electing and swearing in presidents (SEARLE, 1997, p. 28)

Deve-se ter em mente a distinção entre regras e convenções. À convenção, permite-se que seja de outro modo, enquanto que a regra não (no contexto de ter um X como um Y). Por exemplo, no caso do xadrez, não importa se as peças são coloridas ou se o jogo será completamente numérico (no caso de xadrez às cegas, em que só se diz os movimentos sem necessitar de tabuleiro ou peças), estas são convenções que ainda são possíveis dentro das regras constitutivas. A importância na arte, como nota Dickie (1997), é não supor uma convenção para o todo como

³⁰⁹ O que importa para um fato institucional é que o conjunto das regras tenha esse formato, implicando que não necessariamente todas as regras de um sistema sejam assim formuladas (SEARLE, 1984).

uma regra. O que quer dizer que as regras constitutivas, como o exemplo anterior do ato ilocucionário de um padre em um casamento, instauram algo que não está lá, fazem com que algo seja, produzem a possibilidade para que algo seja. Elas são o mínimo necessário para a existência de um Y em certo contexto³¹⁰. E o Y implica a produção de algo novo (no caso presente, a arte), que "não está lá", que necessita das regras e do comum reconhecimento intencional para ser, ou, dito de outra maneira, ele é constituído e mantido por uma intencionalidade coletiva. As regras constitutivas também permitem que um agir X seja um Y (SEARLE, 1997).

Wittgenstein nota essa relação entre agir e ser em seus *Philosophical Remarks* (1998), quando aborda o modo de ser das peças do xadrez:

it is highly important that I can't tell from looking at the pieces of wood whether they are pawns, bishops, rooks, etc. I can't say: that is a pawn and such and such rules hold for this piece. No, **it is the rules alone which define this piece: a pawn is the sum of the rules for its moves** (a square is a piece too), just as in the case of language the rules define the logic of a word (WITTGENSTEIN, 1998, p. 327-328, grifo meu).

A identidade de ser peão não é dada por uma forma física, ser-peão é seguir as regras X W e Z. o que aponta para uma proximidade com a tese da indistinguibilidade de Danto (1981), i.e., de que não é possível dizer "aquilo é um peão" somente pela forma material/física do objeto real, pois ser-peão é constituído por um modo de agir. Prova disso é que se pode facilmente, por exemplo, na falta de um peão (ou de qualquer outra peça), colocar a torre de ponta-cabeça e considerá-la um peão, ou, mais divertido ainda, na falta de peões, substituí-los por feijões, papezinhos picados, ou qualquer outra coisa³¹¹. O que faz algo X de uma peça Y é um modo de agir, e esse modo de agir é capturado/prescrito por regras constitutivas. O que também é dizer que

³¹⁰ Há sempre algum grau de maleabilidade do que é o mínimo para, por exemplo, se ter um jogo de futebol.

³¹¹ A forma física mais ou menos padrão de um peão em jogo de xadrez (e lembremos que existe uma diversidade que vai desde o clássico cone com uma bolinha no topo até parafusos cromados) é apenas um modo de facilitar a identificação daquele papel (conjunto de regras para ação).

ser peça Y é um papel que pode ser ocupada por qualquer coisa que agir da forma prescrita. Qualquer pessoa pode ser um lateral-esquerdo em um jogo de futebol, basta agir como um.

Consequentemente, lembrando Ingarden (1973a) e Danto (1986) com relação à diferença entre a obra de arte (como entidade intencional no caso de Ingarden) e o objeto real, fica claro que não é possível compreender um fato institucional reduzindo-o aos fatos brutos. As regras constitutivas exigem certos padrões e características do X, mas o Y não pode ser reduzido a estes últimos, nem aos pré-requisitos: "the features specified by the X term are not themselves enough to guarantee the additional status and function specified by the Y term"(SEARLE, 1997, p. 50). Vinte e duas pessoas correndo num campo atrás de uma bola não é capturar o que é um jogo de futebol, nem é uma bola chutada para dentro de uma rede um gol. O gol é muito mais que isso, ele é um ponto dentro de um sistema regrado que subentende prescrições de como se pode operar, acarretando consequências com relação a esses atos. Por exemplo, um gol dá um ponto para um time; o time que tem mais pontos vence a partida, sendo "ponto", "time" e "vencer" também fatos institucionais. Um "gol" e "ponto" só fazem sentido (e aqui gostaria de marcar bem esse outro modo de compreender "sentido") dentro da totalidade – fato institucional – do que chamamos de "jogo de futebol" (i.e., um ponto não é uma "coisa" bruta, nem mesmo se pode apontar para um "ponto"). O que quer dizer que "gol" e "ponto" **só podem ser definidos e só existem devido às regras constitutivas que também estabelecem o jogo de futebol**. O jogo de futebol se dá como fato emergente dessas ações, seguindo uma série de regras, e sendo reconhecido como tal (i.e., para que haja o reconhecimento, é necessário que as regras sejam aceitas e efetivadas) (SEARLE, 1984, 1997).

O mesmo vale para a arte, de modo que reduzir arte aos fatos brutos (ou objeto real) é não apreender o que é arte, é não ver a arte propriamente dita. Sendo assim, entender arte, entender o "sentido" e "significado" de ser-arte, só é possível se compreendemos e apreendemos a totalidade emergente que só existe dentro de um contexto institucional. Descrever os fatos brutos não permite apreender a instituição e as regras, enquanto que, inversamente, descrever a instituição permite apreender os fatos brutos. Isso porque o jogo ou a arte são mais do que fatos brutos. Qualquer fato institucional, ao ser instituído como tal, carrega com si todo um conjunto de significações e relações com outros fatos institucionais que não existiriam com relação ao objeto bruto. Como já afirmado por Danto (1986), Carroll (2003) e

Mcfee (2011), ser-arte acarreta outra maneira de apreciar o objeto, em que se pode falar de influências, de proximidade com outras obras, de expressão, simbolismo, etc. Ao mesmo tempo, é impossível pretender apreender o sensório-perceptivo "puro" (estético desinteressado ou distanciado) de uma obra de arte. A partir do momento em que estamos diante de uma entidade complexa (ser-arte como fato institucional), nossa apreensão deve levar em consideração o que institui aquele objeto como tal e sua relação com o entorno. Ou seja, apreender a obra de arte é apreender uma entidade cultural emergente.

Observe-se que agir em um jogo de futebol é artificializar meu modo de ser, co-ordenando³¹² meu agir, perceber, pensar, etc. de acordo com as regras que constituem certo fato institucional. Há vontades, deveres e ações físicas que somente executo em um jogo e por causa do jogo³¹³. Intercalo, aqui, esse ponto de vista com a tese de Nietzsche (2002), de que é a ação que engendra ser, e com a tese de Searle (1997), compartilhada por Wittgenstein (1998), de que uma ação co-ordenada por uma regra constitutiva produz algo que antes não havia. Apoiando-me em Nietzsche, posso afirmar que são meus atos que me constroem, a partir dos quais estou sempre a me constituir e a artificializar, enfim, "eu" sou posterior ao meu agir. Agora, se meus atos estão fundados em regras constitutivas – institucionais –, sempre contingentes, então, elas representam um modo de artificializar meu agir e de me construir por elas, de outras formas. Logo, agir por regras constitutivas é ser por essas regras, é engendrar um modo de ser por elas, é poder agir, sentir e pensar por elas. Esse raciocínio é bem similar àquele de quando se tratou da análise da obra de arte em Ingarden (1973a), i.e., que concretizar a obra de arte – digamos o *Labirinto Cúbico* ou o *Palavrador* –, é agir por eles, é agir por suas regras para ação. Performar Hamlet ou Segismundo é agir por essas regras constitutivas – i.e., a peça *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* ou *La vida es sueño* – que engendram Hamlet ou Segismundo.

Mas há algo aí muito interessante. As regras constitutivas permitem até mesmo prescindir da intencionalidade específica individual com relação – para a constituição – ao fato institucional específico, pois como assinala Searle:

³¹² Grafo explicitamente "co-ordenar", para evidenciar o elemento de conjunto e comunitário do ato de ordenar em conjunto.

³¹³ Fora do jogo, não sou levado a impedir que bolas passem por mim, nem tenho problemas em pegar uma bola no ar com as mãos.

The rule itself is a standing SF [status function] Declaration and it will be applied in individual cases where there need be no separate act of acceptance or recognition because the recognition is already implicit in the acceptance of the rule (SEARLE, 2009, p. 13).

O que quer dizer que, uma vez aceito aquele corpo de regras – por consequência, uma instituição –, as regras constitutivas podem operar como intenção e ação constituidora como nos atos de fala (i.e. declarações). E se a intencionalidade é acional-contextual (no sentido que ela é a partir do ato), as regras funcionam como operadores formais que "dão ser" quando acionadas, quando alguém reconhece ou age dentro de seu parâmetro. Quando entendemos que um conjunto técnico, como o retórico-poético ou a programação em código-fonte, são, sobretudo, um conjunto de regras constitutivas, podemos começar a entender a relação entre regras, técnica e comunidade.

8.4.3 Ação, regra, técnica e comunidade

O sistema de regras constitutivas possibilita diretamente a reiteração e ensinamento das atividades, não como igualdade (repetição)³¹⁴, mas como sendo uma relação entre tipo e espécime ou exemplar³¹⁵ (por exemplo: *tipo-soneto* estabelecido por regras constitutivas da retórica e *exemplar-soneto*, efetivamente escrito, ou *tipo-futebol* como suas regras constitutivas e *exemplar-futebol* como um jogo em evento). Essas regras – retórico-poéticas ou de programação – implicam uma possibilidade de reiteração de dados modos de ação, de que vários reiteram aquele "mesmo" Y – fato institucional –, sem que sejam ele. Ao mesmo tempo, isso implica que a técnica – ou fazer algo de modo próximo – pode ser vista como constituindo uma comunidade, uma instituição. E é justamente essa ligação entre regras, técnicas e comunidade que Wittgenstein expõe em suas *Philosophical Investigations* (2009), ao dizer no parágrafo 199 que:

It is not possible that there should have been only one occasion on which only one person followed a rule. It is not possible that there should have been

³¹⁴ A reiteração evita cair no "mesmo" como a repetição. A arte está ligada à reiteração e não a repetição.

³¹⁵ A relação é normalmente conhecida como de *types* e *tokens*.

only one occasion on which a report was made, an order given or understood, and so on. – To follow a rule, to make a report, to give an order, to play a game of chess, are *customs* (usages, institutions). To understand a sentence means to understand a language. To understand a language means to have mastered a technique (WITTGENSTEIN, 2009, p. 87).

E, novamente, a seguir, nos parágrafos 224 e 225:

224. The word “accord” and the word “rule” are *related* to one another; they are cousins. If I teach anyone the use of the one word, he learns the use of the other with it.

225. The use of the word “rule” and the use of the word “same” are interwoven. (As are the use of “proposition” and the use of “true”.) (WITTGENSTEIN, 2009, p. 92).

Wittgenstein liga a noção de regra com a de um atual reconhecer e concordar (i.e., trata-se de um fato contingente), compreendendo-se que uma regra pressupõe a possibilidade de reiteração, ensino e aprendizagem de algo que, se lermos o parágrafo 199, estará claro como um costume, uma prática e, principalmente, um uso ou ação. Seguir uma regra é agir por um modo preestabelecido. Uma regra é algo feito para possibilitar a reiteração de um modo de ser. A regra pressupõe, desta maneira, uma reiteração do agir e, por essa reiteração, implica a possibilidade de comunidade, como uma co-ação ou co-ordenação de atos.

Há, como em Searle (1997), uma implicação direta entre agir e instituição no sentido de que um agir compartilhado e reiterado é capaz de produzir e manter uma função ou instituição. Assim, a constituição de uma função por uma coletividade não necessita ser deliberada:

One way to impose a function on an object is just to start using the object to perform that function. The presupposition of the *use* of entities that have a function are often in the form of Background phenomena that are simply taken for granted (SEARLE, 1997, p. 126).

O uso contínuo de algo duro para martelar nos levou ao "martelo"; o uso de ordens de pagamento nos levou ao papel-moeda; o uso de diferentes tipos de verso em publicações letradas (sejam os versos italianizantes, como soneto ou sextina, usados por Sá de Miranda em Portugal no século XVI ou os versos livres de Whitman no século XIX) ou colocar um objeto comum – um urinol –, em meio a uma exposição, são todas ações contínuas – atribuições de função pela ação – que levaram a constituir uma função ou instituição. Assim, o surgimento de fatos institucionais é geralmente fruto de uma evolução na qual não é necessária haver a imposição legislativa de uma função. Dickie nota a mesma possibilidade quando afirma que pode haver:

persons whose actions initiate practices which over a period of time develop into something recognizable as an institution of art. I have in mind such actions as the use of a pigment to color a traditional object or a traditional representation, an action which enhances the object or representation. The sort of actions I am envisaging can be identified with "the polishing of techniques" and "the development of specialists" which I spoke of earlier. The cumulative effect of such acts of individual initiative in certain circumstances might ultimately be the creation of an institution of art (DICKIE, 1997, p. 56).

Com efeito, há uma implicação direta entre agir regrado – técnica – e a instituição. O agir regrado é capaz de engendrar uma instituição, de certa forma, prescindindo da intencionalidade direta de tal fato. Conseqüentemente, podemos ver que o agir sobressai como a força de constituição de algo que extrapola o fato bruto.

Aqui se deve lembrar que tanto a poética e retórica, quanto uma linguagem de programação como *Processing* ou uma multi-plataforma de edição de jogos como *Unity*, são frutos da, ao mesmo tempo que constituem, a comunidade. No caso do digital, não são só regras ou programas, mas uma rede de relações e práticas interligadas na internete, em que a ligação entre os usuários, muito próxima do tipo de relação

dos utilizadores das técnicas retóricas durante o seiscentos³¹⁶, alteram o modo de fazer e as regras constituintes³¹⁷.

Nesse sentido, pode-se observar que o ser prescritivo-descritivo dos tratados seiscentistas e dos manuais para programação não é uma particularidade destes, mas algo formal e inerente de ser regra constitutiva. Descrever uma redondilha maior como "verso de sete sílabas, com acento forte na sétima, cujos acentos intermediários devem cair em tal e tal sílaba", significa que, para ser uma redondilha maior, é necessário ser de acordo com as prescrições/descrições.

Se voltarmos ao comentário de Searle (2009), de que a regra é uma declaração de função-*status*, que será aplicada a casos individuais e que não é necessário um ato de aceitação ou reconhecimento porque o reconhecimento é implícito na aceitação da regra, significa que, se aceitamos um sistema de regras que seja constituidor de arte, toda produção de objetos reais (fato brutos) efetivada por suas regras será arte (será uma entidade artística). É o caso explicitado por Joseph Margolis quando este diz:

This is simply another way of saying that works of art are culturally emergent entities; that is, that works of art exhibit properties that physical objects cannot exhibit, but do so in a way that does not depend on the presence of any substance other than what may be ascribed to purely physical objects. Broadly speaking, those properties are what may be characterized as functional or intentional properties and include design, expressiveness, symbolism, representation, meaning, style, and the like. Without prejudice to the nature of either art or persons, this way of viewing art suggests a very convenient linkup with the functional theory of mental traits. Be that as it may, a reasonable theory of art could hold that when physical

³¹⁶ Por usuários aqui me refiro a toda comunidade que opera sobre um conjunto técnico-institucional (incluindo produtores, leitores e qualquer tipo de participante).

³¹⁷ Basta observar a quantidade de fóruns existentes para lidar com certo código-fonte ou plataforma, com o intuito de resolver problemas, trocar modos de fazer, criar repositórios de código, em que usuários podem compartilhar *apps* ou expansões criadas e todos os tipos de ato comunitários, que tem como centro um dado conjunto técnico para produção.

materials are worked in accord with a certain artistic craft then there emerges, culturally, an object embodied in the former that possesses a certain orderly array of functional properties of the kind just mentioned. Any object so produced may be treated as an artifact. Hence, works of art exist as fully as physical objects but the condition on which they do so depends on the independent existence of some physical object itself. Works of art, then, are culturally emergent entities, tokens-of-a-type (MARGOLIS 1977 p. 49).

Construir algo de acordo com certo *corpus* técnico artístico – como a retórica e a poética no seiscentista – pré-válida a coisa como ser-arte. Durante o Seiscentos, não era preciso aceitar uma composição textual de 14 versos produzido como arte – ou, mais corretamente, como produção letrada –, pois já se reconhecia previamente a instituição técnica retórico-poética como tal. O que também implica que basta grafar um artefato textual "14 versos diagramados de modo X", para que ele deixe de ser apenas um fato bruto (ou objeto real) e adquira qualidades emergentes inerentes ao ser-arte como intenção, relação com outras obras, simbolismo, representação, expressão, sentido, estilo, etc. Isso porque ele foi feito dentro das normas constitutivas específicas. Isso é válido, igualmente, com relação a alguém que pinta um quadro com tinta óleo. Nossa sociedade C, devido a uma tradição de uso de tinta óleo como ferramenta artística, considera um artefato "tela pintada a óleo" como obra de arte. Fazer/produzir por uma técnica artística acarreta, automaticamente, a aceitação como obra de arte, sem que o autor, necessariamente, o tenha pretendido³¹⁸. A indicação maquínica, aqui, começa a ser entrevista. Por exemplo, um autor pode produzir um soneto sem o relacionar diretamente com outras obras (somente a forma), sem pretender dizer nada com aquele objeto e sem mesmo querê-lo como arte e, ao mesmo tempo, caso esse objeto venha a ser, todas estas características emergentes e relacionadas a uma obra de arte soneto serão atribuídas ao autor.

A ação executada, a partir dos textos partituras do Fluxus, apesar de enfrentarem a dúvida inerente a qualquer arte nova em seu surgimento, é arte por essa mesma razão, por haver um reconhecimento de que a produção do Fluxus ou de qualquer grupo de vanguarda operando sobre o fundo de um mundo da arte, seja arte, o que é dizer

³¹⁸ É o que Stephen Davies (1991) denomina de um conceito procedural de arte.

que: a instituição retórica irá garantir e dar reconhecimento ao fato institucional "soneto"³¹⁹.

No que tange à produção técnica digital, tal argumento não se aplica de forma tão visível, já que não temos o hábito de reconhecer uma linguagem de programação como *Java* sempre como técnica e instituição artística. embora o caso do *Processing* ou da placa *Arduino* seja especial, porque são linguagem e placa feitas para serem utilizadas para criar gráficos e interatividade com objetos de forma relativamente simples, sendo relevantes para obras de arte digital. É interessante notar que o sítio do *Processing* <<https://www.processing.org/>> coloca, como primeira informação, em sua abertura, que se trata de uma técnica e, simultaneamente, de um ambiente e de comunidade:

Processing is a programming language, development environment, and online community. Since 2001, Processing has promoted software literacy within the visual arts and visual literacy within technology. Initially created to serve as a software sketchbook and to teach computer programming fundamentals within a visual context, Processing evolved into a development tool for professionals. Today, there are tens of thousands of students, artists, designers, researchers, and hobbyists who use Processing for learning, prototyping, and production (PROCESSING, [digital]).

Ou seja, ele, de início, pretende associar uma base regrada de produção – uma linguagem de programação – como uma comunidade. Ao mesmo tempo, acima do texto citado, encontram-se as opções de baixar, brincar/jogar com os exemplos e navegar pelos tutoriais, i.e., ele pretende que você use o *Processing*. Ao lado direito, também em destaque, há uma seção de "*Exhibition*" para mostrar o que pode vir daquele regramento de ação (linguagem, conjunto técnico), exibindo linques de projetos arquitetônicos, esculturas produzidas com impressoras 3D, geração de sons, instalações para interação e ambiente de dança contemporânea. Com isso, o sítio deixa claro tanto aquilo que é feito com *Processing* quanto o caráter inalienável de uma técnica com

³¹⁹ A falta de reconhecimento em qualquer desses momentos susta essa relação.

uma comunidade, amarrando as três coisas³²⁰. Torna-se, então, evidente a relação entre ação, regra, técnica, instituição e comunidade, em que o agir regrado – e uma técnica ou tecnologia é um conjunto para um agir regrado – é a base para a existência comunitária, e é ele também que engendra a instituição. Esta é marca de uma sociedade³²¹.

Assim, devemos diferenciar entre ser-arte, ser-artefato e ser um tipo de artefato específico (por exemplo, ser um soneto). Ser-artefato não depende diretamente da intencionalidade coletiva para vir-a-ser ou para se sustentar como tal, basta um agir intencional individual (lembrando que o tronco-arma inalterado pode plenamente deixar de ser artefato)³²². O ser-arte necessita da intencionalidade, do reconhecimento coletivo para ser. Ser um tipo específico de artefato (soneto) equivale a ser constituído e reconhecido pelas normas constitutivas estabelecidas na instituição (no caso, as técnicas retórico-poéticas seiscentistas). Ou seja, conforme exposto por Searle (2009) e Margolis (1977) acima, produzir dentro de certas regras constitutivas institucionais marca algo de saída como sendo um tipo Y.

Ser escrito de uma forma ou outra torna um objeto gráfico-textual um soneto. Não por algo intrínseco de sua forma (uma substância), mas sim por reconhecimento de que esse modo de construção foi produzido dentro das regras constitutivas – retórica e poética – de uma instituição. Assim, soneto é uma forma textual, mas é

³²⁰ Minha produção individual lança mão de conhecimentos e modos de fazer de outros. O *Processing*, como deixam claro seus criadores originais Casey Reas e Ben Fry (2010), leva isso adiante, por ser um projeto FLOSS – free/libre/open source software – em que se pode baixar arquivos gratuitamente, alterar o código-fonte, e que incentiva o usuário a compartilhar seus trabalhos e aquilo que ele programa/cria para que outros possam se utilizar dessas bibliotecas. *Processing* foi um projeto que, antes mesmo de ser lançado oficialmente, já contava com uma biblioteca pública de códigos para o uso comum, i.e., comunitário.

³²¹ Assim, também fica claro que toda arte é comunitária.

³²² Não se trata aqui de afirmar que um artefato possa ser produzido em um vácuo absoluto, já que, até mesmo os animais que usam algum tipo de artefato, são animais em algum grau social. Porém, é possível afirmar que para algo ser considerado artefato, basta uma pessoa artificializá-lo (exercer uma ação manipulatória).

também um fato institucional em um contexto luso-brasileiro³²³. De modo que:

the Y term must assign some new status that the entities named by the X term do not already have, and this new status must be such that human agreement, acceptance, and other forms of collective intentionality are necessary and sufficient to create it (SEARLE, 1997, p. 51).

Logo, ser soneto é mais do que apenas uma configuração, ele acarreta certos modos de ler e compreender, e o faz por sua localização institucional³²⁴. Não devemos compreender regra de modo pejorativo, ou como algo fechado, mas como algo que dá a possibilidade de existência de outra coisa. Como no *Sintext* ou em "Tudo pode ser dito num poema", as regras são poucas e determinadas, mas elas podem gerar infinitos resultados distintos. Os inúmeros caminhos do *Labirinto Cúbico*, do *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez*, ou as ações possíveis do *Palavrador* e do *Amor de Clarice* são possibilidades estipuladas nas regras, são sistemas regrados que criam essas possibilidades de ação. Outro exemplo é que, se eu elaboro a regra de que um conjunto de rimas dos dois tercetos finais de um soneto pode ser CDC DCD, eu indiretamente aponto que seria possível DCE DCE, CDD CDD, e assim por diante. É de se notar que Rengifo (1759) aponta nove possibilidades de final combinando as rimas. A engenhosidade seiscentista era, entre outras coisas, a possibilidade de brincar e alterar de forma inventiva essas regras constitutivas (não havendo nada próximo ao preconceito romântico contra o agir regrado, que muitos, anacronicamente, impõem à produção seiscentista e à toda arte). A engenhosidade está em aceitar que existem regras e poder, dentro de certos limites, permutá-las e alterá-las. É a partir disto que podemos compreender, como salientei no primeiro capítulo, que os poemas de

³²³ Também o é em tantos outros, mas basta sairmos um pouco do eixo latino e olharmos para a produção de língua inglesa, veremos que o que se considera "um soneto" muda (estou pensando no soneto inglês). O que deve ficar marcado é o caráter contingente da regra.

³²⁴ Como já vimos nos capítulos anteriores, esse tipo de proposição seria rejeitada dentro de um modelo estético da arte, ou de qualquer modelo que funde as condições necessárias e suficientes do ser-arte no subjetivismo da afecção (ainda mais quando se afirma qualquer tipo de desinteresse ou distanciamento).

difícil ou extremo engenho são também pautados sobre o mesmo *corpus* retórico-poético utilizado para, por exemplo, escrever silvas, sonetos e redondilhas (i.e., os tipos de poemas tidos como "padrões"). Isso marca o caráter dinâmico da técnica e dos fatos institucionais. E, mais ainda, a base para o **funcionamento** ou **engenho** da obra é produzida por regras.

Assim, quando se fala de regras constitutivas, seja para um sistema técnico ou uma instituição, não se deve entendê-las como algo fixo ou inalterável, mas como todo fato institucional, uma construção intencional humana contingente, dinâmica e mutável. Assim, as regras mínimas necessárias para que um "X seja considerado Y" variam com o tempo e contexto. Também, por seu caráter formal, elas possuem um grau de abertura com relação ao seu conteúdo, o que significa que tanto os pormenores – convenções – quanto as variáveis podem ser mudados. Futebol é futebol, tanto no campo de várzea, quanto num estádio com jogadores profissionais e com torcida organizada, sendo controlado por alguma federação. Porém, isso não implica que haja uma essência ou substância do ser-futebol. O que o torna futebol é seguir certas regras e procedimentos de ação humanamente instituídos. É possível identificar Segismundo ou Hamlet até mesmo em performances em que nem mesmo há diálogo. Existe uma espécie de ação mínima para ser/reconhecer Hamlet ou Segismundo. Conforme já foi abordado, essa regra mínima não é necessariamente fixa. E. M. de Melo e Castro usa justamente esse tipo de brincadeira quando escreve seu "Soneto Soma 14x":

1 4 3 4 2
 2 3 3 0 6
 4 1 6 1 2
 3 2 2 1 6

5 0 0 1 8
 2 1 2 5 4
 1 4 0 1 8
 3 2 4 1 4

3 1 2 3 5
 5 4 1 2 2
 3 0 4 2 5

4 3 3 1 3
 5 1 2 1 5
 8 9 3 5 3

(MELO E CASTRO, 1977, p. 33)

Publicado em 1963 em um livro intitulado, justamente, a *Poligonia do Soneto*, o autor brinca com as possibilidades das regras desse tipo de poema, tão caro à tradição portuguesa. Neste poema específico, Melo e Castro produz um soneto numérico (i.e., sem elemento semântico propriamente dito) com algo que formalmente ainda estaria dentro do esquema métrico e de rimas que caracterizam o tipo-soneto. Ao mesmo tempo em que não é fácil reconhecer esse artefato como um soneto, é difícil dizer que não se trata de um soneto, conhecendo os elementos utilizados para fazer um.

O fato de algo ser prescrito por regras, também implica que sua produção e recepção podem ser bem ou malsucedidas diante daqueles parâmetros técnico-institucionais que o compõem, pois constituem um modo de operar da obra de arte (engenho). Logo, da mesma maneira que as regras constitutivas produzem a possibilidade de algo, elas também funcionam como parâmetros para o sucesso do ato (como base para julgar o ser ou não bem-sucedido). Do mesmo modo que os atos de fala, que podem falhar diante do erro das regras, como, por exemplo, se um padre não puder falar num casamento, ou se meu amigo bêbado tenta casar alguém, a ação diante de um conjunto de normas constitutivas pode falhar. Se um meio-campo, em um jogo de futebol, pegar a bola no ar com as mãos e sair correndo, temos uma falha no agir-regrado. Ler o *Labirinto Cúbico*, simplesmente, da esquerda para direita, é não seguir as regras para seu funcionamento, é ignorar ou falhar em apreender seu

engenho e, portanto, não concretizar a obra de arte do modo que ela foi construída para funcionar (explicitamente dentro do gênero poético "labirinto"). Pretender ler um soneto permanecendo apenas no primeiro verso, repetidamente, e ignorando os outros, pode até ser considerado um ato criativo que pode render resultados interessantes, contudo, não é ler o artefato textual soneto do modo que ele foi feito para operar. O mesmo vale para o exemplo já dado acerca do *Palavrador* ou *Liberdade*, que não basta meramente olhá-los. O que é acarretado por uma "falha" pode ser não compreender a obra ou mesmo não chegar a efetivar a obra. Um exemplo, mais direto, seria ficar olhando um livro fechado (para ilustrar mais precisamente, *La vida es sueño*) sobre a mesa e presumir que, com tal ato, se leu e compreendeu o livro. Obviamente, pode-se dizer que houve alguma compreensão, mas esta não foi a da obra de arte *La vida es sueño*, que só pode ser executada seguindo certo ato de leitura ou presenciando a obra ser representada. Então, a existência de regras constitutivas e de regras para execução de uma obra, implicam a possibilidade de falha em operá-las.

As obras em questão podem ser entendidas como estruturas para ação. As obras são regras para um agir. Se ajo por elas, artificializo meu agir e executo a obra. No caso do *Palavrador*, *Liberdade* e *Sintext*, como um jogo de futebol, as regras constituem materialmente o ser do artefato e também o ser-arte, pois as regras são constituintes dessas obras como um todo. A partir delas as obras podem ser e operar. Ou seja, a obra de arte coisa também é produzida pelas regras que constituem seu funcionamento, quase como uma máquina do mundo. Com efeito, podemos, para fins de compreensão, marcar: 1) as regras gerais da técnica (retórica ou programação) e 2) as regras da obra de arte específica (como posso ler o *Labirinto Cúbico* e como se pode voar no *Palavrador*). A técnica é esse conjunto de regras constitutivas institucional. Assim, **toda técnica é, em alguma medida, institucional, fruto de uma prática e de um fazer intencional coletivos**. A técnica constitui e mantém um X (grafemas sobre um papel, sequência de palavras recitadas ou gestos num palco) como um Y (soneto, sermão ou peça teatral)³²⁵.

Quando uma obra é apresentada em um meio ou forma já conhecidos (pintura, soneto, escultura), não há necessidade de

³²⁵ É importante destacar que a escrita é um artefato institucional e o uso da linguagem é, como explica Searle, uma convenção e uma série de usos de regras constitutivas (1984). Isto é, ela é uma instituição. Logo, as artes letradas possuem esse sistema como pano de fundo, para construir e alterar.

especificar seu funcionamento, visto que eles são conhecidos, já fazem parte de um conhecimento/habilidade de fundo, não sendo necessário ao artista especificar um modo de operar. Na produção letrada seicentista, na arte digital ou, como vimos, nos experimentalismos de vanguarda, o modo de operar se tornou uma constante invenção, logo, é necessário informá-lo como diferente, continuamente, até que este se torne parte de um hábito comum. Há um equilíbrio entre consenso-normativo e a explicitação dêitica para se poder compreender uma obra de arte. **O que fica bastante nítido, nos exemplares abordados nesta tese, é o caráter duplamente regrado, por ser constituído a partir de uma técnica e por ter um modo operar específico, também regrado, para que a obra possa ser concretizada. Isto é, as regras constitutivas não estão somente na ação que produz/faz os artefatos, mas estão também no ato de utilizar a obra, de concretizá-la. Estes últimos também operam por meio de um pressuposto de regras constitutivas para que o artefato opere, para que o engenho funcione.** Fica claro que a análise das regras constitutivas como constituidoras dos fatos institucionais, a partir de Searle (1984; 1997; 2009), permitem compreender o ato de produção, de apreensão e o reconhecimento do artefato como arte, como ele funciona como arte.

Destarte, temos a derivação da **função *status arte*** a partir de práticas aceitas, porém, deve-se considerar, da mesma forma, que o modo de operar regrado do artefato (as regras que o constituem, programação ou regras para trilhar o labirinto) são derivadas das regras constituintes técnico institucionais. Logo, não só se funda um *status* sobre a instituição maior – retórica-poética ou programação –; também se deriva o modo de ser do artefato. Pode-se ser bem ou malsucedido em fazer artefato-tipo-X, mas não em ser-arte. Isso é uma implicação do fato que, como vimos em Ingarden, Danto, Dickie e Searle, ser-arte é constituído intencionalmente diante de pluralidade ontológica dos artefatos. Não significa dizer que o artefato não importe, uma vez que este tenha sido constituído como arte – já que, conforme tratado com base em Ingarden, existe uma re-atualização do real a partir da obra de arte –, mas apenas que o ser bem ou malsucedido é pertinente ao artefato e à obra de arte, não ao ser-arte.

Ora, produzir e apreender em sociedade é um ato institucional pautado em um conhecimento coletivo compreensível na técnica. Ou seja, técnica compreende ser-instituição. Todavia, o mais importante a ser notado é que a técnica garante a aceitação do artefato feito a partir das regras constitutivas. Pelo reconhecimento das regras como artísticas ou para arte, a ação dentro do contexto dessas mesmas regras é

considerada arte. Há uma espécie de autonomização pelas regras constitutivas.

8.5 AÇÃO, CO-AÇÃO, INTER-AÇÃO, CO-ORDENAÇÃO

Para John Searle (1997, 2009), a linguagem é uma instituição hierárquica ontológica, acima das outras, pois possibilita a produção de outras instituições. Isto é, a linguagem é um sistema simbólico institucional que permite reiterar, comunicar e instaurar fatos institucionais. O fato institucional existe porque é declarado ou apresentado como existente, e, para fazer tal, a linguagem é o caminho mais fácil (porém, lembrando, não o único). Isso porque a complexidade dos fatos institucionais tende a necessitar de um sistema igualmente complexo – i.e., da linguagem – para dar conta desses fatos. A linguagem é, portanto, um sistema técnico institucional simbólico superespecializado.

Nesse sentido, e, aqui, tanto Searle (2009) quanto Wittgenstein (2009) estão de acordo, a linguagem é tanto uma técnica quanto uma instituição. Sendo assim, compreender uma língua é, resumidamente, utilizá-la e agir dentro de suas regras constitutivas³²⁶. Isso vale tanto para o verbal quanto para o escrito, técnica simbólica, técnica de grafar e técnica de decifrar grafemas, constituídas por regras constitutivas. Usar a linguagem é ter dominado uma técnica (sendo reiterável e ensinável). Porém, uma técnica ou agir regrado não implica em uma objetivação ou representação mental das regras para agir. O jogador de futebol não necessita mentalizar todas as regras que constituem o jogar-futebol para poder agir em campo. Da mesma forma, um repentista não necessita parar e contar as sílabas-métricas – trabalhar-las pensando em sinalefas, dialefas, diéreses, sístoles, e afins – quando vai cantar. Todas as possibilidades de construção de verso já estão compreendidas em seu ato de cantar. Esses poetas não as objetivam porque eles já incorporaram-as ao seu modo de agir, ao seu *background* ou pano de fundo, como coloca Searle (1997), ou, ainda, eles as tornaram um hábito, para usar um termo de Maurice Merleau-Ponty (2006)³²⁷. Com

³²⁶ Devemos lembrar que é sempre possível um uso não-linguístico da voz humana, por urros e gritos. A língua como instituição e técnica é um modo regrado de agir.

³²⁷ Searle diz do *background* que: "Roughly, the Background consists of the set of capacities, dispositions, tendencies, practices, and so on that enable the intentionality to function"(SEARLE, 2009, p. 155).

relação à linguagem, isso significa que não precisamos objetificar o que iremos falar nem o que iremos escrever, tal é a proximidade entre linguagem e agir.

A questão é que a linguagem, no modelo intencional pragmático, é uma ação. Isso implica que a ação é um primitivo que dá a base para a linguagem. A linguagem somente existe a partir da ação. É uma co-ordenação social/comunitário do nosso agir, que leva à linguagem. É o que possibilita Wittgenstein falar de uma gramática da ação: "speaking of language is part of an activity, or of a form of life"(WITTGENSTEIN, 2009, p. 15, §23), que o significado de uma palavra é dado por seu uso: "the meaning of a word is its use in the language"(WITTGENSTEIN, 2009, p. 25, §43). E aí está a possibilidade do ato reiterado por uma regra, de poder produzir uma instituição, pois ele é anterior a estas. No parágrafo 201 das *Philosophical Investigations* Wittgenstein diz:

For what we thereby show is that there is a way of grasping a rule which is *not* an interpretation, but which, from case to case of application, is exhibited in what we call "following the rule" and "going against it".

That's why there is an inclination to say: every action according to a rule is an interpretation. **But one should speak of interpretation only when one expression of a rule is substituted for another** (WITTGENSTEIN, 2009, p. 87, grifo meu).

E, ainda, no parágrafo 202:

That's why 'following a rule' is a practice. And to *think* one is following a rule is not to follow a rule. And that's why it's not possible to follow a rule 'privately'; otherwise, thinking one was following a rule would be the same thing as following it (WITTGENSTEIN, 2009, p. 87-88).

Com as palavras do filósofo austro-britânico, torna-se evidente o caráter não-intelectualista do agir regrado. Desta forma, é plenamente possível apreender uma regra sem a necessidade de linguagem, sem recorrer a qualquer elemento semântico, racional ou intelectualista. A ação e regra prescindem da objetificação. Novamente, estamos diante da

noção de comunidade, em que: "Shared human behaviour is the system of reference by means of which we interpret an unknown language"(WITTGENSTEIN, 2009, p. 88, §206). O agir é a base comum da possibilidade de interação. A ação regrada se dá sem a necessidade de uma formulação semântica acerca delas, sem a objetificação das regras e atos.

Por isso, podemos notar uma ação regrada em cães na matilha ou outros animais sociais. Eles são capazes de estabelecer regras e modos de comportamento (como exemplo básico, ninguém se alimenta antes do animal *alfa* da matilha ou do bando) sem necessitar de elementos semânticos. Ao mesmo tempo, pode-se treinar alguém (humano) para agir de certo modo sem a necessidade do uso de linguagem. Chegamos até o ponto em que humano e maquínico começam a se intercalar, pois a ação é comum a ambos. Penso no modelo de robô industrial Baxter (da companhia Rethink Robotics). Ele é equipado com uma inteligência artificial, que permite a um usuário ensiná-lo uma nova tarefa simplesmente movendo seu corpo e fazendo-o executar fisicamente a função. Não há programação, em termos de código-fonte, envolvida nesta etapa da aprendizagem. Ele comunica o *status* da função (se está operando, se há erro, etc.) através da sua expressão facial exibida em uma tela-face. Ou seja, ele é um robô que aprende via ação e não por uma programação em código. É o caso também de helicópteros autônomos que, ao invés de terem suas possibilidades de vôos pré-programadas em códigos, são construídos sistemas de algoritmos evolutivos e de aprendizagem para que eles possam, através de tentativas e pela observação de outros helicópteros, aprenderem a voar com atos³²⁸. Outro exemplo é o Agent, construído por uma equipe da Google DeepMind. Ele é um algoritmo que aprendeu a jogar 49 jogos do Atari 2600, como *Pong*, *River Raid*, *Space Invaders*, e outros. Seu feito está na possibilidade de, por meio de tentativa e erro, coordenar o que ele aprende nos gráficos do jogo com suas ações possíveis, tendo em mente a informação de que ganhar pontos é

³²⁸ O caso é interessante porque helicópteros, como um sistema instável, sempre necessita de *inputs* e *feedbacks* para continuar em voo (de certa forma distinto de um avião que teria mais constância). O que torna bastante difícil programar um código capaz de lidar com todas as variáveis possíveis (muitas tentativas de criar um helicóptero-robô, por meio de uma pré-programação, levavam à queda do veículo). Veja Dhawan e Biagioni (2005), *Evolving Altitude Control for a Helicopter*.

desejável, perder não é³²⁹. Ele começa por movimentos aleatórios e descoordenados, ativando a esmo os botões do *joystick*, até, depois de centenas de tentativas, descobrir estratégias e modos de jogar, i.e. conseguir coordenar seus movimentos (ação e percepção) para atingir o seu objetivo (com estratégias que os pesquisadores desconheciam). Assim, o mesmo algoritmo apreende a jogar diversos jogos sem ser programado para isso. Ele é diferente, por exemplo, do Deep Blue (que derrotou o jogador de xadrez Garry Kasparov), no sentido que este era programado para jogar xadrez de modo bruto, ou seja, seus programadores o tinham pré-programado com uma base de dados absurda (tanto de livros, posições e jogos completos de outros jogadores campeões) e poder maciço de processamento de dados (sem mencionar a intervenção humana para ajustar o programa entre as partidas)³³⁰. No caso de Agente não há essa pré-programação para o agir, ele aprende com o ato (tentando e falhando) (MNIH, KAVUKCUOGLU, SILVER, et alii, 2015). O que é interessante notar é que a programação de robôs ou máquinas autônomas (da inteligência artificial) está caminhando rumo a um tipo de construção que não é pré-programada, mas que aprende por ato e percepção como forma de coordenar suas ações.

Inversamente, poder-se-ia dizer que essa fundação no agir nos permite entender uma ação maquinica (ação pautada em uma linguagem maquinica) e o modo de funcionar maquinico, a partir de uma co-ação da máquina para nós. É o como, por exemplo, sou levado a agir de tal ou tal maneira em meu contato com o *Palavrador* e *Liberdade* ou a partir das propostas feitas e permutações executadas pelo *Sintext*. Aprender o modo de ação exigido por eles para operar, pode ser entendido como apreender as regras constitutivas destas obras, de me instalar no aparato maquinico. Trata-se de compreender os atos e o funcionamento – modo de ser – destes sem uma linguagem comum, mas que encontra o comum no agir e ato entre humano e máquina. Há algo "indizível" aqui, mas que não recai no extramundano, sendo intencional pragmaticamente fundado sobre o agir.

³²⁹ Deve-se notar que é uma função (ganhar pontos) que o leva a poder aprender algo.

³³⁰ Há, ainda, certa dúvida quanto à "integridade" de Deep Blue nas partidas em que estes teria vencido, havendo a sugestão de que a IBM teria permitido alguma intervenção humana no computador. Estas acusações são agravadas pela recusa da IBM em conceder uma nova partida, seguido pela desmontagem completa do computador.

Exemplifico. No centro do *Palavrador*, está a relação humano-máquina fundada no agir. Ali, no meio do ambiente digital, dentro do túnel-cone, escutam os o poema de Alckmar Santos (2008), "Globo da Morte"³³¹, em que se tematiza a fusão do humano e da máquina ao descrever o movimento da moto e do humano dentro do globo de aço. Na terceira estrofe, escutam os:

Em tudo que aqui vai nascendo,
Se entrevê polia e engrenagem;
Chegará, mais tarde ou mais cedo,
O dia em que todo ser há-de
Ter óleo escorrendo dos dedos.
(SANTO, 2008, p. 36)

E ainda:

Em todo artefato há nervos,
Aos poucos, a vida o invade!
(SANTOS, 2008, p. 38)

É claro o jogo reversível da máquina que invade o humano e o humano que invade o artefato maquínico, a tal ponto de não se poder mais saber qual é qual na totalidade do movimento constante dentro do globo metálico.

Ao mesmo tempo, a obra de arte digital *Palavrador Open Book 2.0* dá a base efetiva para que essa relação humano-máquina venha a ser. Tal ocorre quando precisamos apreender certas regras, modos de agir e de nos articular, para que possamos integrar o aparato tecnológico, agir e efetivar a obra de arte. O "Open Book", justamente aberto, torna o usuário-humano parte do artefato/construto através de sua ação. Não seria tanto uma "co-autoria" (que remeteria a alguma origem humana autoral), mas se co-artefactualizar, co-máquinizar, como uma artificialização do nosso agir pelas regras do artefato³³². Esse modo de

³³¹ Este poema se encontra no centro do *Palavrador*, mas também foi publicado no seu livro *Circenses* (2008, p. 36-40). Referencio a versão impressa por uma facilidade de acesso.

³³² Geralmente quando se fala que uma obra digital possui "co-autor" ainda está se reportando a uma tradição que tem uma subjetividade como base, uma origem subjetiva que tem vontade sobre o objeto, que o dota de alguma essência, de uma arte que tem como condição de necessidade a transmissão de um sentido ou expressão. A arte não tem estes elementos como necessários, ela

agir torna nós humanos parte do aparato maquínico, do seu modo de funcionar, mas que ao mesmo tempo é o modo de a obra de arte se efetivar, de se constituir/concretizar a obra. O humano usuário completa a máquina com seu agir, tanto do *joystick* e botões quanto o momento em que o *Palavrador* transforma nossos movimentos e interações físicas em alterações do ambiente através dos vários sensores que integram a obra. O "Open Book" é, assim, um mecanismo à mostra, que exhibe o "ser construto" e integra o humano como parte do artefato através do regramento do seu agir. E, por fim, como se vê expresso na última estrofe (a décima):

E enfim, é na certa ousadia
Do motor suado e indene
Que o globo até mesmo rebrilha
E ganha um seu rosto, e promete,
A nós, sermos maquinaria.
(SANTOS, 2008, p. 40)

Observa-se um jogo duplo, de agir e de algo agir sobre nós, de se artificializar pela obra e de a obra se humanizar (sem o sentido humanístico) pelo agir, em que ambos são construídos pela ação.

Mais paradigmático ainda pode ser o *Sintext*, sendo justamente "texto sintético", ou um gerador de "textos sintéticos", mas que, como vimos, são indistinguíveis materialmente de um texto humano. Essa obra torna o usuário parte da engrenagem, ela o leva a ocupar um papel dentro de um mecanismo. Ao mesmo tempo, ela coloca a programação diante do usuário (mesmo que essa programação simples tenha outra em *javascript* por trás). Usar o *Sintext* implica agir pelas regras do *Sintext*, porém, essas regras são para a produção de outras regras que, no fim, leva o usuário a se submeter às suas próprias regras para permutação. Todavia, por sua extrema possibilidade quantitativa das permutações, foge à apreensão humana e é completada pela máquina. Existe, então, um co-agir, ou um se co-ordenar quanto ao agir da obra digital, em que humano e máquina se completam.

Chegamos então a um ponto em que a obra de arte está no limite do humano, ela ultrapassa o que poderia uma relação artística

é artifício. Sendo assim, devemos pensar "co-" não como o "co-origem" do "co-autor", mas como a co-ordenação, à parte de uma estrutura regrada (automatizada). A obra é um contato com mecanismos e máquinas, como modos de operar que necessitam de ação e de co-ordenação dos nossos atos.

local e se torna a possibilidade de interação com um aparato maquínico, ou mesmo de múltiplas interações com diversos usuários pelo ambiente maquínico (como é o caso de *Liberdade*). A obra de arte, mais nitidamente ainda, está além do objeto bruto, podendo ser uma rede de interações humanas e inumanas. Desta maneira, se mescla e se funde o humano e máquina, pela ação.

8.6 AGIR INTENCIONAL

A teoria institucional parte do artefato e, através do conceito de instituição, mostra como este pode ser arte (como este pode funcionar como arte). Se voltarmos ao que é ser artefato, o que é artificializar algo, lembrando aqui o caso do tronco, veremos que tanto artificializar quanto constituir um fato institucional estão pautados sobre o mesmo ponto, i.e., **o agir é o que produz tanto artefatos quanto instituições. Estas última são artificios fruto do agir intencional.** A arte, conseqüentemente, é um agir intencional: "creating art is an intentional activity; accidents, fortuitous and not, may occur within the creative process, but the overall activity is not accidental"(DICKIE, 1997, p. 71). Como artifício, a arte é uma recusa do caos e da natureza³³³. Por ser ação, ela nos retira da causalidade absoluta da natureza, pois é o agir – o ser-agente – que pode quebrar a causalidade e nos tirar da mera afecção³³⁴.

Retornamos, neste momento, à noção de que todo artefato é vazio diante do ser-arte, visto que não há nada de sua fisicalidade que o faça intrinsecamente arte (não há uma substância). Ser arte é existir em um contexto intencional pragmático de ocasião relacional dependente de um comum reconhecimento. Ser arte é uma ação dentro de um contexto. Ser arte, nessa via, significa que alguém tome um artefato como arte e como fonte de certas experiências. A manipulação ou uso intencional de

³³³ Se aceitamos o artificial como lugar necessário da arte, como aqui o faço, então temos que recusar qualquer concepção filosófica (como a estética) que associa e submete a arte à natureza (à causalidade e ao sensível), que coloca a arte "verdadeira" como ditada pela natureza, segundo a estética que concebe a arte como ditado da natureza ao gênio. Se isso estava diretamente dito em Kant (1987), também está implícito até mesmo em uma teoria estética contemporânea como a de Greenberg (2000), ao fundar o ser-arte sobre a afecção. Isso porque a causalidade e a afecção sensível seriam a marca da natureza, o que leva as filosofias estéticas a anularem a possibilidade de ação.

³³⁴ O mundo sem agentes é o mundo da causalidade.

um natural é o que o artificializa e o institucionaliza, desde uma dança contemporânea – como o *Monotonia de aproximação e fuga para 7 corpos* do grupo Cena 11 –, até uma pintura como *El aguador de Sevilla*. Deve ter se tornado claro que a ação é um primitivo que é a base de toda arte. Não há arte sem ação ou sem agência. É o agir que artificializa e, portanto, engendra artefatos e instituições, sem os quais não há arte. No limite extremo, posso artificializar meu agir, e ser, eu mesmo, artifício e arte. Artefato e institucionalização estão imbricados pelo agir.

Isso se torna aparente quando Searle marca a primazia do ato sobre o objeto, dizendo: "Social objects are always [...] constituted by social acts; and, in a sense, *the object is just the continuous possibility of the activity*" (SEARLE, 1997, p. 36). Uma nota de dez reais seria assim a contínua possibilidade de troca, contínua possibilidade para um ato, da mesma forma que um soneto ou um sermão escrito são a constante possibilidade de leitura e declamação; um programa de computador, a constante possibilidade de operá-lo. E ainda: "What we think of as social *objects*, such as governments, money, and universities, are in fact just placeholders for patterns of *activities*" (SEARLE, 1997, p. 57). Ou seja, existe na noção institucional uma primazia ontológica do agir sobre o objeto ou ser, em que o objeto é um lugar dentro de um campo de ações e reações. Poderia mesmo se falar em uma ontologia da ação. É a ação que engendra ser. A arte não preexiste ao ato performativo, tudo que há é ato. O que quer dizer que ser-arte é uma ação, que ela só vem a ser em ato. E como tese ontológica, ela altera como entendemos as coisas no mundo.

Podemos, assim, compreender que **arte é ação, ela é sempre constituída por um agir intencional, e a obra de arte – artefato – é a contínua possibilidade propulsora de ação ou um marcador para ação**. O ser-arte somente se encontra no agir atual de processos e eventos, e seria um erro de compreensão tentar concebê-lo como um ser antes do agir (que é o modo como a arte foi tratada e apreendida por tanto tempo, sempre tentando substancializar o ser-arte).

No entanto, se a arte é, sobretudo, agir intencional, como me colocar diante da ação de algo que não é humano, de uma máquina? Searle, ao tratar do ato de fala, nos diz algo que, ainda pode esclarecer acerca da intencionalidade e do ato artístico:

When I take a noise or a mark on a piece of paper to be an instance of linguistic communication, as a message, one of the things I must assume is that

the noise or mark was produced by a being or beings more or less like myself and produced with certain kinds of intentions. If I regard the noise or mark as a natural phenomenon like the wind in the trees or a stain on paper, I exclude it from the class of linguistic communication, even though the noise or mark may be indistinguishable from spoken or written words (SEARLE, 1984, p. 16-17).

Está claro que a produção maquínica não é natureza, mas, sim, artifício (embora em algum estado de desenvolvimento ela possa se aproximar de um quase-automático não-natural). Porém, como entender a produção de um soneto no *Sintext* como arte? Devemos entender a máquina como um ser mais ou menos como eu? A resposta está na noção de ação intencional utilizada e na noção de regras e técnica como uma declaração de função-status, como elemento institucional acima abordado.

De acordo com Searle, a intencionalidade é mental. Ele a apresenta como "consciência de...". Contudo, apesar desta definição do autor, a intencionalidade, conforme utilizada por ele, não se comporta completamente ao modo fenomenológico de Husserl (não obstante haver resquícios da formulação de Franz Brentano, da intencionalidade como mental psíquico). Constata-se que em sua formulação há algo derivado da filosofia de John Austin (1999) com relação à concepção dos atos de fala como volitivo. Isto é, para Austin, o intencional pragmático estaria pelo volitivo pragmático (no sentido de ter "intenção de algo"). Logo, a intencionalidade, em Searle, é uma "consciência de...", mas tem também um caráter volitivo. Se na formulação de Searle fica óbvio que não há nada de "anterioridade" – não há essências, substâncias ou universais –, então, é possível compreender a intencionalidade como constituída pela ação em contexto, como uma forma direcional do ato.

Se lembrarmos de quando Searle (1984; 1997; 2009) diz que a regra é uma declaração de um X como um Y (é um *status function declaration*) e que ela será aplicada em casos individuais, não havendo necessidade de uma aceitação ou reconhecimento porque estes já se encontram implícitos na aceitação da regra, ou seja, que as regras são constituintes, e que objetos sociais são papéis – *placeholders* – para padrões de atividades, poderemos entender a intencionalidade como elemento acional em contexto. Dito de outra maneira, o artefato X,

quando posto para funcionar em certo contexto, se ele operar dentro das regras constitutivas desse contexto, será compreendido como intencional. Basta um *regarded intention*, um "ser reconhecido" como intencional, como coloca Dipert (1986). Por exemplo, quando o *Sintext* gera/agencia uma série de grafemas que funciona de acordo com aquilo que consideramos poema, o objeto textual gerado será reconhecido como obra de arte e compreendido como ação e como intencional. Ele terá, atribuído a ele, no ato de leitura e crítica, características que são intencionais (como representação, expressão, estilo, simbolismo, relação com outras obras de arte, etc.). Destarte, a ação, o agir, o ato são anteriores mesmo à intencionalidade, ou, posso afirmar que esta é constituída pelo agir.

Foi dito que não há diferença entre a ação humana e a ação de uma máquina, não sendo possível distingui-las "em-si", pois não há substância anterior a elas, no sentido em que máquina e humano são constituídos por seu agir. Somente podemos encontrar a diferença genealógicamente. Se ser um humano é um modo de agir – e aqui devemos lembrar o conceito jesuítico de "pessoa", a tese de Nietzsche (2002) de que é o agir que engendra ser, e a noção de Searle de que humano é uma instituição (2009) –, a diferença entre humano e máquina não está no ato, mas em como estes (humano e máquina) se constituem como agentes³³⁵. Teríamos uma dificuldade pragmática de negar como sendo humana uma máquina que agisse como um em todos os seus modos. Ao mesmo tempo, temos a facilidade de negar como humano um humano que aja de forma fora do padrão aceito socialmente como "humano", ou que não "funcione" como humano (deficientes mentais, deficientes físicos, criminosos, alguém sob o efeito de drogas, etc.). Perante a tese acional, a lógica não pode ser "o *Sintext* produz poemas estranhos porque ele é uma máquina", mas sim "os poemas estranhos do *Sintext* o caracterizam como uma máquina". Consequentemente, se a sua produção for aceitável como a produção poética instituída (e notem que já é possível produzir sonetos ou formas fixas instituídas no *Sintext*), não teríamos muita dificuldade de aceitar as produções como obras de arte. Inversamente, a produção de poeta humano que contenha constantes reiterações e *loops* – um estilo maquinico –, como é o caso do livro *Álea e Vazio* de E. M. de Melo e Castro, poderia ser caracterizada por um leitor que não conhecesse a origem da produção como tendo sido fruto de uma máquina. Diante da indistinguibilidade ou de artefatos vazios, inerente ao modo de ser da arte como institucional,

³³⁵ Devo essa ideia à Celso R. Braidá.

não há necessidade, portanto, de ser a produção de um humano para que algo seja arte. O que é necessário é ação e artifício.

Sustento que a arte pode ser compreendida por dois conceitos-chaves, ação e artefato/artifício com suas pressuposições ontológicas de não-natural e não-passivo. Ambos os conceitos estão interligados na arte, em que é o ato, como primitivo, que artificializa, que produz a intencionalidade, que constitui a instituição, a comunidade. É o ato/artifício que instaura o que ali antes não havia. É o nosso agir que nos instaura como algo, que nos faz. O fazer da arte é, então, um fazer de nós mesmos. E a arte, como artefato, pede a existência de outro ato, de outro alguém que aja, que interaja. A arte pede e propõe um agente e co-agente, ela exerce uma co-ação, e propõe um agir, um ato performático para que haja arte. O domínio da ação faz com que não seja relevante quem age, no sentido de que a ação faz quem a executa. Logo, essa agência pode ser exercida por algo não-humano, como uma máquina. O que importa é o ato.

8.7 UM ADENDO ACERCA DESTA TEORIA

Com a teoria aqui esboçada, evita-se o discurso histórico (indiretamente, conservador) que pretende fundar o ser-arte atual sobre os exemplares passados, que se alonga em um regresso *ad infinitum* ao modo de "X é arte porque dialoga com Y, que vem da obra Z (que era canônico)". Na perspectiva da teoria institucional, posso compreender a genealogia tanto do artefato quanto da instituição (procurando traços de emulação produtiva), mas tal não significa fundar o ser-arte como *a priori* com base numa história ou sendo sempre forçado a buscar a similaridade com um exemplar antecedente (que, inevitavelmente, resvala na busca de algum tipo de "proto-arte originária", de "primeiro criador *ex nihilo*" ou uma "primeira arte"). A teoria institucional elimina a história como Espírito racional (*Geist*) teleológico e permite compreendermos arte até mesmo em algo "sem sentido", sem uma "necessidade interna" que a governe. Permite compreendê-la como não-humano ou nos limites do humano como os poemas escritos por mera repetição ou gerados por um computador. Essa possibilidade também implica que a obra de arte e o ser-arte não estão vinculados a uma tradição (no sentido restritivo), podendo, assim, sempre positivamente fundar algo, fundar uma realidade fática distinta (sem recair em concepções negativas como falsidade, sonho ou delírio, mas como realidade atual e efetiva). A implicação do modo como a tenho trabalhado aqui, é que o ser-arte pode se dar sempre por invenção, por

novidade, em que ela é o efeito cumulativo de atos. Em que uma ação ou prática repetida continuamente pode fundar uma instituição. No Seiscentos, os meios de produção novos mudaram o que era considerado arte. Contemporaneamente, aquilo que em algum momento era um processamento de dados maquínico vem a ser arte. Há sempre novas possibilidades de invenção e agir. Ou seja, é um agir que funda as instituições e atualiza e produz a nós mesmos³³⁶.

³³⁶ Uma consequência disto é que não há privilégio do fazer, qualquer pessoa pode produzir arte. Por anular qualquer elemento extramundano – genialidade, verdade, sentido, etc. – e se preocupar com uma noção classificatória de arte, fica claro que fazer arte necessita de habilidades mínimas que um ser humano possui ainda jovem. O que não é dizer que estas habilidades são suficiente para criar boa obra de arte, mas são suficientes para executar um agir que preenche o que se tem por arte e obra de arte (DICKIE, 1997).

CONCLUSÃO

O ARTIFICIOSO AGIR HUMANO

O objeto duplo desta tese se encontra sob a rubrica do agir e do artifício. O que me propus aqui foi aproximar a produção letrada seiscentista à arte digital contemporânea para, a partir destas, através de uma análise conceitual ontológica da obra de arte, poder elaborar um conceito instrumental de arte e obra de arte que pudesse compreender os exemplares aqui analisados.

Há dois pontos valiosos para conclusão. Um, é que o ato artificioso engendra o artístico, que o artefato é um produto do ato e que este só é arte na medida em que leva a outro ato, que pede um outro agir de alguém. E isso serve pra toda arte. Mais do que isso, o nosso agir não só engendra arte, mas também nos instaura. A proposta de Vieira ([1655] 1951), Nietzsche ([1887] 2002) e de Searle (2009) pode ser aproximada à de Gracián ([1647] 1996), de que é pelo agir artificioso que se estabelece o que consideramos "humano"³³⁷. O humano se instaura como tal pelo artifício do agir, ele é um construto ou artifício contingente feito e mantido pelo agir. O que também significa que o artístico engendra o humano, que o humano se instaura pela arte, que pela arte engendramos o mundo.

O outro ponto, é que, a partir do primeiro, torna-se claro a necessidade de compreender e saber jogar com os aparatos técnicos das artes para poder fazer e agir, mesmo que seja para quebrar, engenhosamente, as bases atuais e refazer aquilo que há ou inventar algo novo. Frente ao diagnóstico possível de que a produção letrada seiscentista requereria uma ausência do sujeito, e que, logo, regras e técnicas seriam um cerceamento do fazer, eu diria que a atual arte digital nos mostra justamente a possibilidade de saída para tal "automatização artística". Obras como o *Palavrador*, *Liberdade*, *Amor de Clarice* ou o *Sintext* justamente trazem a possibilidade de mudança, de um fazer outro, de agirmos sobre obras que antes pareciam imutáveis. A técnica – o agir regrado – é uma maneira de fazer, de fazer interagir modos de ação, em que não há essência, substância ou qualquer universal anterior ao agir, que não há "regra *per se*", mas é o agir reiterado que constitui

³³⁷ Deve-se aqui compreender humano como uma variedade de humanos que as noções iluministas, românticas, humanísticas ou racionais de humano recusariam, e que, talvez, teríamos que denominar de pós-humano ou transumano.

algo. As regras para arte são marcadas como contingentes, alteráveis, sendo sempre possível criá-las e recriá-las. É sempre possível jogar com estas. É a reiteração do agir que as produz. Instituição, comunidade, técnica são frutos do agir reiterado.

Mas para isso, para poder agir, é necessário sair da afecção e do desinteresse com relação ao mundo. Aquilo que está preso à afecção estética é aquilo que está imobilizado em uma bolha ontológica, sem mundo, sem agir. É somente a partir da técnica e do conhecimento técnico dos modos de operar que podemos alterar o funcionamento de algo, que podemos alterar e agir sobre o mundo, que podemos refazer a nós mesmos.

Este, em parte, era o propósito de decifrar o *Grande Teatro* ou a *Grande Máquina do Mundo*, para poder agir. É somente nesse agir e no co-ordenar do agir comunitário que podemos existir como humanos, que podemos produzir sentido para algo. A natureza artificial do humano é também uma natureza técnica do humano, uma natureza acional do humano, sempre artificializada pelo ato, em que linguagem talvez seja nosso artefato máximo, o exemplo máximo da artificialização de nós mesmos. Esse artefato acional contingente é, para nós, talvez, como indica Searle (1997, 2009) e Ingarden (1973a), o mais eficiente para instaurar um mundo, para produzirmos este grande teatro-máquina em que há sempre possibilidade de fazer, há sempre possibilidade de agir. Há sempre possibilidade de invenção, engenho e artifício.

REFERÊNCIAS

(muitas das obras impressas aqui referenciadas foram lidas em formato digital)

AHMED, Alejandro. Entrevista com Alejandro Ahmed (por Anderson do Carmo). [*Ó Catarina*] *Suplemento Cultural de Santa Catarina*. Florianópolis, Set., 2013. num. 79, p. 3-6. Url: <http://www.fcc.sc.gov.br/ocatarina/arquivosSGC/DOWN_132303_Catarina_79.pdf>.

ALCALÁ Y HERRERA, Alonso de. *Varios efectos de amor en cinco novelas exemplares*. Lisboa: Manuel da Sylva/Frãisco da Costa, 1641. Url: <http://purl.pt/23091/4/1-6438-p_PDF/1-6438-p_PDF_24-C-R0150/1-6438-p_0000_capa-cap_a_t24-C-R0150.pdf>

_____. *Novo modo curioso tratado, e artificio de escrever; assim ao divino, como ao humano; com hua Vogal sómente, excluindo quatro Vogaes; o que muitos tiverão por impossível*. Lisboa: Officina de Francisco Villela, 1679. Url: <http://purl.pt/21959/4/353544_PDF/353544_PDF_24-C-R0150/353544_0000_rosto-16_t24-C-R0150.pdf>

ALVIM, Roberto. *Dramáticas do transumano e outros escritos seguidos de Pinokio*. Rio Janeiro: 7Letras, 2012.

ARAGÃO, António. A Arte como "campo de possibilidades". In: HATHERLY, Ana; CASTRO, E. M. de Melo e. *Po-Ex: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Moraes Editores: Lisboa, 1981. p.105.

ARAÚJO, Ricardo. *Poesia visual. vídeo poesia*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

ARISTOTLE. *On Rhetoric: a theory of civic discourse*. (trad. George A. Kennedy). 2ºed. New York: Oxford, 2007.

_____. *Nicomachean Ethics*. (trad. Robert Bartlett, Susan Collins). Chicago: University of Chicago, 2012.

_____. Poética (trad. Eudoro de Souza). In: *Aristóteles* (Volume 2). São Paulo: Nova Cultural, 1987.

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL. *FF*>>*Dossier*: 047
Wilton Azevedo. Url:
<<http://site.videobrasil.org.br/dossier/obras/1482974>> e
<<http://www2.sescsp.org.br/sesc/videobrasil/site/dossier047/obras.asp>>.

AUSTIN, John L. *How to do things with words*. Cambridge: Harvard University, 1999.

ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

AZEVEDO, Wilton. *Looppoesia: a poética da mesmice* (CD-ROM). São Paulo: Mack Pesquisa, 2004.

_____. *Canal Wilton Azevedo*. Youtube. Url:
<<http://www.youtube.com/user/wiazeved>>.

BARBOSA, Pedro; TORRES, J. M. *Sintext*. 1999. Disponível em: Url:
<<http://www.pedrobarbosa.net/SINTEXT-pagpessoal/SINTEXT.HTM>>.

BATTEUX, Charles. *As Belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. (trad. Natalia Maruyama) São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.

BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics: problems in the theory of criticism*. New York: Harcourt, 1958.

BECKETT, Samuel. Quad. In: *The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press, 2010.

_____. Nacht und Träume. In: *The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press, 2010.

_____. What Where. In: *The Collected Shorter Plays*. New York: Grove Press, 2010.

_____. *The complete short prose 1929-1989*. (ed. S.E. Gontarski). New York: Grove Press, 1995.

BIRKENHAUER, Theresia. Entre fala e língua, drama e texto: reflexões acerca de uma discussão contemporânea (trad. Stephan Baumgärtel). *Urdimento*: revista de estudos em artes cênicas, Florianópolis, n. 18, p. 181-188, mar. 2012. Url: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3235/2356>>

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIDA, Celso R. A Forma e o sentido da frase "isso é arte". In: BRAIDA, Celso R.; DRUCKER, Claudia; BARBOZA, Jair. *Café Filosófico*: estética e filosofia da arte. Florianópolis: Edufsc, 2014a. p. 23-56.

_____. *Tópicos em ontologia*. Florianópolis: Rocca Brayde, 2013a

_____. *Filosofia e linguagem*. Florianópolis: Rocca Brayde, 2013b.

_____. *Roman Ingarden*. documento de aula. 2014b.

BÜHLER, Karl. *Theory of Language*: The representational function of language. (trad. Donald Fraser Goodwin e Achim Eschbach). Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2011.

BULHAK, Andrew C. *Dada Engine*. Url: <<http://dev.null.org/dadaengine/>>.

_____. *Basics*. Manual do Dada Engine. Url: <<http://dev.null.org/dadaengine/manual-1.0/dada.html#SEC1>>.

CAGE, John. *Silence*: lectures and Writings. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La vida es sueño*. (ed. Ciriaco Morón). Barcelona: Catedra, 2011.

CAMÕES, Luis de. *Os Lusíadas*. Lisboa: casa de Antonio Gõçalvez Impressor, 1572. url: <http://purl.pt/1/4/cam-3-p_PDF/cam-3-p_PDF_24-C-R0150/cam-3-p_0000_capa-capa_t24-C-R0150.pdf>.

CAMPOS, Augusto de. Psiu. In: *Augusto de Campos - Site Oficial*. UOL, 1999a. Url: <<http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm>>.

_____. Lygia Fingers. In: *Augusto de Campos - Site Oficial*. UOL, 1999b. Url: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/01_01.htm>

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Editora 34, 2011.

CARAMUEL, Juan y Lobkowitz. *Primus Calamus ob oculos ponens metametricam quae variis currentium, recurrentium, adscendentium, descendendum, nec-non circumvolantium versuum ductibus, aut aeri incisos, aut buxo insculptos, aut plumbo infusos, multiformes labyrinthos exorant*. Roma: Fabius Falconius, 1663. url: <https://books.google.com.br/books?id=J5BfeD-b_VEC&dq=CARAMUEL%2C%20Juan.%201663%20meta&hl=pt-BR&pg=PA57#v=onepage&q&f=false>.

CARROLL, Noël. *Beyond aesthetics: philosophical essays*. New York: Cambridge University, 2003.

_____. *Philosophy of art: a contemporary introduction*. New York: Routledge, 2002.

_____. (ed.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin, 2000.

_____. Introduction. In: _____. (ed.). *Theories of art today*. Madison: University of Wisconsin, 2000.

CASTELLO, José Aderaldo (org). *O Movimento academicista no Brasil 1641-1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

CHARTIER, Roger. *A Ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília, DF: UnB, 1998.

CHIAMPÌ, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CICLOPE. *Palavrador*: ficha técnica. 2010. Url:
<<http://www.ciclope.com.br/?s=palavrador#conteudo>>

CLARK, Lygia. *Caminhando*. Rio de Janeiro: O mundo de Lygia Clark, 1964. url:
<http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=17>

_____. *A Propósito da magia do objeto*. Rio de Janeiro: O mundo de Lygia Clark, 1965. url:
<http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=20>

COLLINGWOOD, Robin G. *The Principles of art*. London: Oxford University Press, 1938.

CONRAD, Joseph. *Lord Jim: a tale*. Berkshire: Penguin, 1994.

CÓZAR, Rafael de. *Poesia e imagem: formas difíceis de ingenio literário*. Sevilla: El Carro de la Nieve, 1991.

DANTO, Arthur. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-584, oct. 1964. American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting. Url:
<<http://www.jstor.org/stable/2022937>>

_____. Artworks and real things. *Theoria*, v. 39, n. 1-3, p. 1-17, abril 1973. url: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1755-2567.1973.tb00627.x/epdf>> [doi: 10.1111/j.1755-2567.1973.tb00627.x]

_____. The Transfiguration of the commonplace. *Journal of aesthetics and Art Criticism*, v. 33, n. 2, p. 139-148, inverno 1974. Url:
<http://faculty.georgetown.edu/irvinem/visualarts/Danto-Transfiguration_Commonplace.pdf>,
<<http://www.jstor.org/stable/429082>>.

_____. *The Transfiguration of the commonplace: a philosophy of art*. Cambridge: Harvard University, 1981.

_____. *A Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.* (trad. Vera Pereira). São Paulo: Consac Naify, 2005.

_____. *The Philosophical disenfranchisement of art.* New York: Columbia University, 1986.

_____. Art and meaning. In: CARROLL, Noël (ed.). *Theories of art today.* Madison: University of Wisconsin, 2000.

_____. Sitting with Marina. *The New York Times*, New York, 23 maio 2010a. Opinionator, The Stone. url: <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/05/23/sitting-with-marina/>>.

_____. On Art, action and meaning [Discussão entre o autor e TM Shier]. *The New York Times*. 3 Junho 2010b. Opinionator, The Stone. url: <<http://opinionator.blogs.nytimes.com/2010/06/03/on-art-action-and-meaning/>>

_____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.* (Tras.Saulo Krieger). São Paulo: Edusp/Odisseus, 2010c.

DAVIES, Stephen. *Definitions of art.* Ithaca: Cornell University, 1991.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O Que é a filosofia.* (trad. Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz). São Paulo: Editora 34, 2010.

DHAWAN, Akshay; BIAGIONI, Sergio. *Evolving altitude control for a helicopter:* Cornell University, 2005. Url: <http://people.ece.cornell.edu/land/courses/ece4760/FinalProjects/s2012/sab323_and43/Website_sab323_and43_EvolvingHelicopter/website_evolvinghelicopter.html>.

DICCIONARIO DE CONCEPTOS DE BALTASAR GRACIÁN. (coord. Elena Cantarino; Emilio Blanco). Madrid: Catedra, 2011.

DICIONÁRIO GROVE DE MÚSICA: edição concisa (ed. Stanley Sadie; co.ed.Alison Latham) (trad. Eduardo Francisco Alves). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

DICKIE, George. *The Art circle: a theory of art*. Evanston: Chicago Spectrum Press, 1997.

_____. The Myth of the aesthetic attitude. *American Philosophical Quarterly*, v. 1, n. 1, p. 56-65, jan. 1964. University of Illinois Press / North American Philosophical Publications Url: <<http://www.jstor.org/stable/20009119>>

_____. Defining art. *American Philosophical Quarterly*, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1969. University of Illinois Press / North American Philosophical. Url: <<http://www.jstor.org/stable/20009315>>

_____. *Art and the aesthetic: an institutional analysis*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.

DIEZ ECHARRI, Emiliano. *Teorias metricas del siglo de oro*. Madrid: Aldecoa, 1970.

DIPERT, Randall R. *Artifacts, art works, and agency*. Philadelphia: Temple University, 1993

_____. Art, artifacts, and regarded intentions. *American Philosophical Quarterly*, v. 23, n. 4, p. 401-408, out. 1986. University of Illinois Press / North American Philosophical Publications. Url: <<http://www.jstor.org/stable/20014165>>

DRUMMOND, John J. *Historical dictionary of Husserl's philosophy*. Lanham: Scarecrow Press, 2007.

DUCHAMP, Marcel. *The Complete works of Marcel Duchamp*. (ed. Arturo Schwarz). New York: Abrams, 1969.

_____. *Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. (trad. António Rodrigues). Lisboa: Assírio & Alvim, 1990.

DULWICH PICTURE GALLERY. *Made in China: a Doug Fishbone project*. 2015. Url: <<http://www.dulwichpicturegallery.org.uk/whats-on/exhibitions/2015/february/made-in-china-a-doug-fishbone-project/>>.

DUVE, Thierry de. *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press, 1996.

DZIEMIDOK, Bohdan. Ingarden's theory of values and the evaluation of the work of art. In: DZIEMIDOK, Bohdan; McCormick, Peter (ed.). *On the aesthetics of Roman Ingarden: interpretations and assessments*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, 1989.

[FARIA E SOUSA, Manuel de.] *Labyrintho al modo de el juego de el axedrez, que trata de el nacimiento de Christo nuestro señor*. In: RENGIFO, Diego Garcia. *Arte poética española*. (ed. Joseph Vicens) Barcelona: Imprenta de Maria Angela Marti Viuda, 1759.

FERREIRA, Debora Pazetto. *Análise categorial da arte em Amie Thomasson*. 2010. 144f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Url: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PFIL0127-D.pdf>>.

FLUXUS. *The Fluxus performance workbook* (ed. Ken Friedman; Owen Smith; Lauren Sawchyn). Performance Research e-Publications, 2002.

FUNKHOUSER, C. T. *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms 1959–1995*. Tuscaloosa: University of Alabama, 2007.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. (2º edição) (trad. Joel Weinsheimer; Donald G. Marshall). New York: Continuum, 2006.

_____. *Hermenêutica da obra de arte*. (trad. Marco Antonio Casanova) São Paulo: Martins Fontes, 2010.

_____. The Phenomenological Movement. In: *Philosophical hermeneutics*. (trad. David E. Linge). Berkeley: University of California, 1977.

GARCÍA GIBERT, Javier. Medios humanos y medios divinos en Baltasar Gracián (La dialéctica ficcional del aforismo 251). *Criticón*, França, n. 73, p. 61-82, 1998. Université de Toulouse II-Le Mirail, Institut d'Etudes Hispaniques. Url: <http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/073/073_063.pdf>

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.

GOMBRICH, E. H. *The Story of art*. Hong Kong: Phaidon, 2002.

GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1951.

GOODMAN, Nelson. *Languages of art: an approach to a theory of symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1968.

_____. *Ways of worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.

GRACIAN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. (2 volumes). (ed. Cefrino Peralta; Jorge M. Ayala; José M. Andreu). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

_____. *El Héroe, El Discreto, Oráculo manual y arte de prudencia*. (ed. Luys Santa Marina). Barcelona: Planeta, 1996.

_____. *El Criticón*. (ed. Santos Alonso). Madrid: Catedra, 2009.

GREENBERG, Clement. *Homemade esthetics: observations on art and taste*. New York: Oxford University, 2000.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Revista Destiempos.com*, México, Grupo Destiempo, ano 3, n. 14, p. 169-215, 2008. url: <<http://www.destiempos.com/n14/dossierv.pdf>>.

_____. *A Sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

_____. In: PÉCORA, Alcir (org). *Poesia Seiscentista: fênix renascida & postilhão de Apolo*. São Paulo: Hedra, 2002a.

_____. Agudezas seiscentistas. *Letras*, v. 24, Universidade Federal de Santa Maria RS, p. 57-72, Junho 2002b. Url: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11852/7280>>

HATHERLY, Ana. *A Casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. *A Experiência do prodígio: bases teóricas e antologia de textos-visuais portugueses dos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: I.N.C.M, 1983.

HEIDEGGER, Martin. *Off the beaten track* (ed. trad. Julian Young e Kenneth Haynes). Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

_____. *Nietzsche volumes 1 and 2: the will to power as art, the eternal recurrence of the same* (trad. David Farrell Krell). San Francisco: Harper & Row, 1991.

HIDALGO-SERNA, Emilio. Origen y causa de la "agudeza": necesaria revisión del "conceptismo" español. *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 18-23 agosto 1986 Berlín*, v. 1, p. 477-486, 1989. url: http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_1_046.pdf.

HILPINEN, Risto. On Artifacts and the works of art. *Theoria*, v. 58, n. 1, p. 58–82, abril 1992. url: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1755-2567.1992.tb01155.x/pdf>

_____. Authors and artifacts. *Proceedings of the Aristotelian Society*, New Series, Vol. 93 (1993), pp. 155-178. Blackwell Publishing / The Aristotelian Society. Url: <http://www.jstor.org/stable/4545171>.

HILST, Hilda. *A Obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2011.

HUSSERL, Edmund. *Logical investigations*. (Trad. J. N. Findlay). London: Routledge, 2001.

INGARDEN, Roman. *The Literary work of art*. (trad. George G. Grabowicz) Evanston: Northwestern University, 1973a.

_____. *The Cognition of the literary work of art*. (trad. Ruth Ann Crowley, Kenneth R. Olson) Evanston: Northwestern University, 1973b.

_____. *Ontology of work of art: the musical work, the picture, the architectural work, the film*. (trad. Raymond Meyer, John T. Goldthwait). Athens: Ohio University Press, 1989.

_____. *Controversy over the existence of the world*. (volume 01) (trad. Arthur Szylewicz) Frankfurt am Main: Peter Lang International Academic Publishers, 2013.

_____. Aesthetic experience and aesthetic object. *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 21, n. 3, p. 289-313, mar. 1961. Url: <<http://www.jstor.org/stable/2105148>>.

_____. Artistic and aesthetic values. *British Journal of Aesthetics*, v. 4, n. 3, p. 198-213, 1964. Url: <<http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/4/3/198.full.pdf+html>>, [doi: 10.1093/bjaesthetics/4.3.198].

_____. Phenomenological aesthetics: an attempt at defining its range. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 33, n. 3, p. 257-269, primavera 1975a. Wiley. Url: <<http://www.jstor.org/stable/428352>>.

_____. *On the motives which led Husserl to transcendental idealism*. (trad. Arnór Hannibalsson). Den Haag, Netherlands: Martinus Nijhoff, 1975b.

ISEMINGER, Gary. The Work of art as artifact. *The British Journal of Aesthetics*, v. 13, n. 1, p. 3-16, 1973. Oxford Journals. Url: <<http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/13/1/3.full.pdf+html>> <doi: 10.1093/bjaesthetics/13.1.3>.

JOYCE, James. *Finnegans wake*. London: Penguin, 2000.

JUDD, Donald. In: MCSHINE, Kynaston. *Primary structures: younger American and British sculptors* [catálogo de exposição]. New York: Jewish Museum, 1966.

KANT, Immanuel. *Critique of judgment*. (trad. Werner S. Pluhar). Indianapolis: Hackett Publishing, 1987.

_____. *Grounding for the metaphysics of morals*. (trad. James W. Ellington). Indianapolis: Hackett Publishing, 1993.

KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell guide to aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004.

KOJÈVE, Alexandre. *Introduction to the reading of Hegel: lectures on the Phenomenology of Spirit* (ed. Raymond Queneau). Ithaca: Cornell University Press, 1980.

KOSUTH, Joseph. Art after philosophy. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT, 1999. p. 169.

KRISTELLER, Paul Oskar. The Modern system of the arts: a study in the history of aesthetics (I). *Journal of the History of Ideas*, v. 12, n. 4, p. 496-527, out. 1951. Url: <<http://www.jstor.org/stable/2707484>>.

_____. The Modern system of the arts: a study in the history of aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, v. 13, n. 1, p. 17-46, jan. 1952. Url: <<http://www.jstor.org/stable/2707724>>.

KÜNG, Guido. Roman Ingarden (1893-1970): Ontological phenomenology. In: SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological movement*. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1994.

LARIOS, Josh. *Postmodernism generator*. Url: <<http://www.elsewhere.org/pomo/>>, <<http://www.elsewhere.org/postmodern/>>, <<http://herbert.the-little-red-haired-girl.org/cgi-bin/dada.cgi/pomo.pb>>.

_____. *Adolescent poetry generator*. Url: <<http://www.elsewhere.org/hbzipoetry/>>.

LAUSBERG, Henrich. *Handbook of literary rhetoric: a foundation for literary study*. (trad. Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen; David E. Orton), (ed. David E. Orton; Dean Anderson). Leiden: Brill, 1998.

LEMINSKI, Paulo. *Catatau: um romance-ideia*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

LEVINSON, Jerrold. Artworks as artifacts. In: MARGOLIS, Eric; LAURENCE, Stephen. *Creations of the mind: theories of artifacts and their representation*. New York: Oxford University, 2007.

_____. *Music, art, and metaphysics: essays in philosophical aesthetics*. New York: Oxford University, 2011.

_____ (ed.). *The Oxford handbook of aesthetics*. New York: Oxford University, 2005.

LEWIS, Jeff; SINCOFF, Eric. *Poetry creator2*. Url: <<http://www-cs-students.stanford.edu/~esincoff/poetry/jpoetry.html>>.

LEWITT, Sol. Paragraphs on conceptual art. In: ALBERRO, Alexander; STIMSON, Blake (ed.). *Conceptual art: a critical anthology*. Cambridge: MIT, 1999. p. 12-17. Também disponível em, url: <<http://radicalart.info/concept/LeWitt/paragraphs.html>>.

LISPECTOR, Clarice. *Laços de família*. José Olympo: Rio de Janeiro, 1974. também disponível em, url: <http://www.releituras.com/clispector_menu.asp>. Acesso em: 12 março 2010.

LOYOLA, Ignácio de. *Exercícios espirituais*. (trad. Géza Kövecses). Porto Alegre: [sem editora], 1966.

MARGOLIS, Eric; LAURENCE, Stephen. *Creations of the mind: theories of artifacts and their representation*. New York: Oxford University, 2007.

_____; _____. (ed.) *Concepts: core readings*. Bradford: Cambridge, 1999.

MARGOLIS, Joseph. The Ontological peculiarity of works of art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 36, n. 1, p. 45-50, outono 1977. Blackwell Publishing / The American Society for Aesthetics. Url: <<http://www.jstor.org/stable/430748>>.

_____. Recent currents in aesthetics of relevance to contemporary visual artists. *Leonardo*, v. 12, n. 2, p.111-119, primavera 1979. The MIT Press. Url: <<http://www.jstor.org/stable/1573833>>.

_____. *The arts and the definition of the human: toward a philosophical anthropology*. Stanford university: California, 2009.

MARINHO, Francisco; et alii. *Palavrador*. 2006. Url: <<https://docs.google.com/file/d/0B2gzgpiI8Ww0N2I4ZmNiMjMtN2Rl>>

Yy00NGRkLWIzOWEtMzRkNGEzMjEwYzA4/edit?ddrp=1&pli=1&hl=en_US>.

MARINHO, Francisco. Exposição na UFMG alia arte e inteligência artificial. *CEDECOM Notícias*. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 21 nov. 2008. url: <<http://www.ufmg.br/online/arquivos/010415.shtml>>.

MARINHO, Francisco; SANTOS, Alckmar; et alii. *Liberdade*. 2014. Url: <<http://www.1maginari0.art.br/liberdade/>>.

MASCARENHAS DE TÁVORA, Jerónimo Tavares. *Parabem Epithalamico que nas felicissimas nupcias do illmo. e exmo. marquez o senhor Dom Luiz de Castro e a illma e exma. dunqueza a senhora D. Joana Perpetua de Bragança, recitão as villas de seus estados.* 1738. In: HATHERLY, Ana. *A Casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.

MATOS, Gregório de. *Poemas atribuídos: código Asensio-Cunha* (volume 01) (ed. João Adolfo Hansen; Marcello Moreira). Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MCFEE, Graham. The Artistic and the aesthetic. *British Journal of Aesthetics*, v. 45, n. 4, p. 368-387, out 2005. British Society of Aesthetics. Url: <<http://bjaesthetics.oxfordjournals.org/content/45/4/368.full.pdf+html>>, [doi:10.1093/aesthj/ayi049].

_____. *Artistic Judgement: a framework for philosophical aesthetics*. London: Springer, 2011.

MELIM, Regina. *Performance nas artes visuais*. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

MELO E CASTRO, E. M. de. *Círculos afins*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1977.

_____. *Antologia efêmera: poemas 1950-2000*. São Paulo: Lacerda, 2000.

_____. *Roda lume*. 2013. Youtube. Url: <http://youtu.be/_85kccMsaJA>.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. (trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura) São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MITSCHERLING, Jeff. *Roman Ingarden's ontology and aesthetics*. Quebec: University of Ottawa Press, 1997.

_____. *Roman Ingarden's "The Literary work of art": exposition and analyses*. *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 45, n. 3, p. 351-381, mar. 1985. Url: <<http://www.jstor.org/stable/2107270>>.

MNIH, Volodymyr; KAVUKCUOGLU, Koray; SILVER, David; et alii. Human-level control through deep reinforcement learning. *Nature*, v. 518, n. 7540, p. 529-544, 2015. Url: <<http://www.nature.com/nature/journal/v518/n7540/full/nature14236.html>> [doi 10.1038/nature14236]

MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine and other texts for the stage*. (trad. Carl Weber). New York: Performing Arts Journal, 2001.

NEWMAN, Barnett. *The Stations of the cross: lema sabachthani*. New York: Guggenheim Foundation, 1966. url: <<https://archive.org/details/barnettnewmansta00allo>>.

NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica* (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *Crepúsculo dos ídolos: ou como se filosofa com o martelo*. (trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NUESCH, Enrique V. *Neokallos: haveria um novo belo? Poderia ele ser percebido? Acerca de um debate ocorrido no I Simpósio Internacional de Literatura e Informática*. In: SANTOS, Alckmar; SANTA, Everton (org.). *Literatura, arte e tecnologia*. Tubarão: Copiart, 2013. url: <http://nupill.ufsc.br/wp-content/uploads/2014/08/literatura_arte_e_tecnologia.pdf>

OLIVEIRA, António de. Aos excelentíssimo senhor Vasco Fernandes César de Meneses preclaríssimo Vice-Rei do Estado do Brasil, que em seu palácio dá entrada às musas do Parnaso, as quais (como de Mercúrio) invocam do mesmo Senhor a eloquência. In: CASTELLO,

José Aderaldo (org). *O Movimento academicista no Brasil 1641-1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

ONO, Yoko. *Grapefruit: a book of instructions and drawings* by Yoko Ono. Simon & Schuster: New York, 2000.

PALAVRADOR: VIDEO EXPLICATIVO. Youtube. Url: <<http://youtu.be/0htOJgmEeEs>>.

PAPPAS, Nickolas. Plato on poetry: imitation or inspiration?. *Philosophy Compass*, v. 7, n. 10, p. 669-678, 2012. Blackwell Publishing. Url: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1747-9991.2012.00512.x/pdf>>, [doi: 10.1111/j.1747-9991.2012.00512.x].

_____. *The Routledge guidebook to Plato's Republic*. London: Routledge, 2013.

PÉCORA, Alcir. *Teatro do sacramento: a unidade teológico-retórico-política dos sermões de Antonio Vieira*. São Paulo: Edusp; Campinas: Universidade de Campinas, 1994.

_____. Para ler Vieira: as 3 pontas das analogias nos sermões. *FLOEMA – Caderno de Teoria e História da Literatura*, ano 1, n. 1, p. 26-36, 2005. Área de Teoria e Literatura do Departamento de Estudos Linguísticos e Literários (DELL) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Url: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/52/46>>.

PENHAFIEL, Anastácio Ayres de. *Labirinto cúbico ao excelentíssimo senhor Vasco Fernandes César de Meneses, Vice-Rei do Estado do Brasil*. In: CASTELLO, José Aderaldo (org). *O Movimento academicista no Brasil 1641-1820/22*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

PÉREZ, Pedro Ruiz. *História de la literatura española 3: el siglo del arte nuevo 1598-1691*. Espanha: Crítica, 2010.

PÉREZ PASCUAL, Angel. La Teoría emblemática en el Arte Poética Española de Rengifo y Vicens. In: *Literatura emblemática hispánica. Actas del I Simposio Internacional* (A Coruña, 1994), (ed. Sagrario

López Poza). A Coruña: Universidad da Coruña, 1996a, p. 569-577. Url: <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/9378/1/CC-015_art_32.pdf>.

_____. El Verdadero autor del Arte Poética Española (salamanca, 1592) de Juan Díaz Rengifo y el uso de seudónimos en los escritores jesuítas del siglo de oro. In: *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, Alcalá de Henares, julio 1996, v. 2, p. 1223-1236, 1998. Url: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_2_040.pdf>.

_____. *Juan Díaz Rengifo y su Arte poética española*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2011.

PERRAULT, Charles. *Le cabinet des beaux arts, ou, recueil d'estampes gravées d'après les tableaux d'un plafond ou les beaux arts sont représentés avec l'explication de ces memes tableaux*. Paris: Ederlinck, 1690. url: <https://archive.org/details/gri_cabinetdesbe00perr>

PICO DELLA MIRANDOLA, Giovanni. Discurso de la dignidad del hombre. In: MORRAS RUIZ-FALCÓ, María (org. trad.). *Manifestos del humanismo*: Petrarca, Bruni, Valla, Pico della Mirándola, Alberti. Barcelona: Ediciones Peninsula, 2000.

PLATÃO. *A República*. (trad. Maria Helena da Rocha Pereira). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.

PLOTINUS. *The Six enneads*.(trad. Stephen MacKenna; B.S. Page). Chicago: William Benton Publisher/ Encyclopedia Britannica, 1971.

POÉTICAS DIGITAIS. *Amoreiras*. (imagens e descrição). São Paulo. Url: <<http://www.poeticasdigitais.net/POETICAS/amoreiras.html>>.

POMAR, Pedro Pablo. *Exclamacion a la muerte de la Reyna N.S. Doña Maria Luisa de Borbon, que Santa Gloria Aya* [1689]. In: BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA. *Imagen en el verso: del siglo de oro al siglo XX*, Madrid: Biblioteca Nacional, 2008. url: <http://www.bne.es/es/Actividades/Exposiciones/Exposiciones/Exposiciones2008/docs/VisitavirtualImagenverso/Visita_virtual/index.html>

PORTA, Mario Ariel González. *A Filosofia a partir de seus problemas: didática e metodologia do estudo filosófico*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

PRADO, Gilbertto. Grupo poéticas digitais: projetos desluz e amoreiras. *ARS*, São Paulo, v. 8, n. 16, p. 111-124, 2010. Url: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202010000200008&lng=pt&nrm=iso>, [doi: <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-53202010000200008>].

PROCESSING. *Processing*. Sítio oficial. Url: <<https://www.processing.org/>>.

QUEVEDO, Francisco de. *Poesía varia*. (ed. James O. Crosby). Madrid: Catedra, 1992.

_____. *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. Url: <<http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/p228/02472763101025274976613/index.htm>>.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia barroca: antologia*. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

RATIO STUDIORUM OF 1599, THE JESUIT. (trad. intro. notas. Allan P. Farrell). Washington D. C.: Conference of Major Superiors of Jesuits, 1970. url: <<http://www.bc.edu/sites/libraries/ratio/ratio1599.pdf>>.

RAUSCHENBERG, Robert. *Robert Rauschenberg discusses White Painting [three panel] at SFMOMA May 6, 1999*. Entrevista em vídeo por David A. Ross; Walter Hopps; Gary Garrels; Peter Samis; San Francisco Museum of Modern Art, 6 maio 1999. com transcrição. SFMOMA on the go, 1999. Url: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25855/research_materials/video/WHIT_98.308_005#ixzz3Tif7dAzs>.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de autoridades* (1726-1739). Madrid, Real Academia, 2012. url: <<http://web.frl.es/DA.html>>.

REALE, Giovanni. ANTISERI, Dario. *História da filosofia: de Spinoza a Kant* (volume 4). São Paulo: Paulus, 2005.

REAS, Casey; FRY, Ben. *Getting started with processing*. Sebastopol: O'Reilly Media, 2010.

RENGIFO, Diego Garcia. *Arte poética española*. (ed. Joseph Vicens) Barcelona: Imprenta de Maria Angela Marti Viuda, 1759. url: <http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10068658>.

_____. *Arte poética española*. Salamanca: Imprenta de Miguel Serrano de Vargas, 1592. url: <http://www.galiciana.bibliotecadegalicia.xunta.es/gl/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1144832>

RYLE, Gilbert. Essentiale Fragen: Ein Beitrag zum Problem des Wesens.ss by Roman Ingarden (Review). *Mind*, New Series, v. 36, n. 143, p. 366-370, jul. 1927. Oxford University Press / Mind Association. Url: <<http://www.jstor.org/stable/2249547>>, [doi 10.2307%2F2249547]

SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

_____. Novas estratégias de antropofagia na literatura digital. In: Miguel Rettenmaier; Tania Rösing. (Org.). *Questões de literatura na tela*. Passo Fundo: Editora Universidade de Passo Fundo, 2011.

SAPORTA, Marc. *Composition n°1*. (trad. Richard Howard) London: Visual Editions, 2011.

SCHA, Remko. "Language as sculpture": physical/topological concepts. In: _____. *Radical Art: an analytical anthology of anti-art and meta-art*. Amsterdam: Institute of Artificial Art, department of art history, 2015. Url: <<http://radicalart.info/concept/weiner/>>.

SCHILLER, Friedrich. *Educação estética do homem*. (trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1995.

SEARLE, John R. *Speech acts: an essay in the philosophy of language*. New York: Cambridge University Press, 1984.

_____. *The Construction of social reality*. New York: The Free Press, 1997.

_____. *Making the social world: the structure of human civilization*. New York: Oxford University, 2009.

SENECA, Lucius Annacus. *Ad Lucilium Eptstulae Morales* (volume 01). (trad. Richard M. Gummere). London: Loeb, 1925. url: <<https://archive.org/details/adluciliumepistu01seneuoft>>.

SHAKESPEARE, William. *Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*. In: _____. *The Riverside Shakespeare*. (2° ed.). New York: Houghton Mifflin Company, 1974.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1989.

SOKOLOWSKI, Robert. *Introduction to phenomenology*. New York: Cambridge University, 1999.

SPIEGELBERG, Herbert. *The Phenomenological movement*. The Netherlands: Kluwer Academic Publishers, 1994.

TAVARES, Otávio Guimarães. *A Interatividade na poesia digital*. 2010. 120f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2010. Url: <<http://www.tede.ufsc.br/teses/PLIT0420-D.pdf>>.

_____. "Poesia, Máquina e o Preconceito Expressivista". In: In: SANTOS, Alckmar; SANTA, Everton (org.). *Literatura, arte e tecnologia*. Tubarão: Copiart, 2013. url: <http://nupill.ufsc.br/wp-content/uploads/2014/08/literatura_arte_e_tecnologia.pdf>

THOMASSON, Amie L. *Fiction and metaphysics*. New York: Cambridge University Press, 1999.

_____. The Ontology of art. In: KIVY, Peter (ed.). *The Blackwell guide to aesthetics*. Oxford: Blackwell Publishing, 2004. url: <<http://www.amithomasson.org/papers%20to%20link/The%20Ontology%20of%20Art.doc>>

_____. Artifacts and human concepts. In: MARGOLIS, Eric; LAURENCE, Stephen. *Creations of the mind: theories of artifacts and their representation*. New York: Oxford University, 2007. url: <<http://www.amiethomasson.org/papers%20to%20link/Artifacts%20and%20Human%20Concepts.doc>>.

_____. Roman Ingarden. In: *The Stanford encyclopedia of philosophy*. Stanford: *Metaphysics Research Lab/Center for the Study of Language and Information/Stanford University*, 2012.(ed. Edward N. Zalta). url: <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2012/entries/ingarden/>>.

TORRES, Rui. *Amor de Clarice*. Porto: Universidade Fernando Pessoa, 2005. url: <<http://telepoesis.net/amorclarice/>>.

_____. *Telepoesis.net: poesia digital, ensino & investigação*. Url: <<http://telepoesis.net/>>.

_____. *Arquivo digital da PO.EX*. 2015. Url: <<http://po-ex.net/>>.

_____. *Álea e vazío [retextualizações]*. Arquivo digital da PO.EX, 2014. Url: <<http://po-ex.net/taxonomia/materialidades/digitais/e-m-de-melo-e-castro-alea-e-vazio-retextualizacoes>>.

_____. (ed.) *CD-ROM da PO.EX* (Poesia experimental portuguesa, Cadernos e Catálogos). Porto: CETIC, [1964] 2008. Url: <<http://www.po-ex.net/evaluation/index.html>>

VALLIAS, André. *Oratório – encantação pelo Rio*. 2003. url: <<http://www.andrevallias.com/oratorio/>>.

_____. *Oratório – I*. 2007. Url: <<http://youtu.be/IHIGCMYz4>>.

_____. *Oratório – II*. 2007. Url: <<http://youtu.be/NVqaU9X0ESQ>>.

VANDERA DEDICADA A DON ALVARO DE AZPEYTIA, Y SEVANE, EL DIA EN QUE RECIBIÒ EL GRADO DE DOCTOR EN BOLONA. In: RENGIFO, Diego Garcia. *Arte poética española*. (ed. Joseph Vicens) Barcelona: Imprenta de Maria Angela Marti Viuda, 1759.

VIEIRA, Antonio. *Sermões* (volume 01). Porto: Lello & Irmão, 1951. Também disponível em, url:
<<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=35210>>.

WALTON, Kendall. *Marvelous images: on values and the arts*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

WEINER, Lawrence. *Statements*. Ubu Web, 2015. url:
<http://www.ubu.com/papers/weiner_statements.html>.

WEITZ, Morris. The Role of theory in aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, p. 27-35, set. 1956. Blackwell Publishing / The American Society for Aesthetics. Url:
<<http://www.jstor.org/stable/427491>>.

WERLE, Marco Aurélio. Apresentação. In: BATTEUX, Charles. *As Belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. (trad. Natalia Maruyama) São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2009.

WERNEK, Ronaldo. Liberdade. In: POEMA PROCESSO. Brasília: PPG-Arte/UNB, 2011. url:
<<http://www.poemaprocesso.com.br/poetas.php?poeta=71&i=2&alfaini=r&alfafim=z>>

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophical Investigations*. (trad. G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker, e Joachim Schulte). Singapore: Wiley-Blackwell, 2009.

_____. *Philosophical Remarks*. (ed. R. Rhees) (trad. R. Hargreaves and R. White), Oxford: Blackwell. 1998.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. (Trad. Mary Amazonas Leite de Barros; Antonio Steffen). Rio de Janeiro: Perspectiva, 1989a.

_____. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. (trad. João Azenha Jr.) São Paulo: Martins Fontes, 1989b.

WORDSWORTH, William. *Lyrical Ballads, With Other Poems*.

London: [???], 1800. url:

<<http://www.gutenberg.org/cache/epub/8905/pg8905.html>>.

ZAWINSKI, Jamie. *DadaDodo: exterminate all rational thought*. 2003.

Url: <<http://www.jwz.org/dadadodo/index.html>>.