

CULTURA E SENSÍVEL

IDALINA SIDONCHA
URBANO SIDONCHA
/EDS.

COLECCÃO ARS / TA PRAGMATA

Título: Cultura e Sensível

Eds.: Idalina Sidoncha e Urbano Sidoncha

Editora LabCom com co-edição Praxis

Coleção: Ars / Ta Pragmata

Direção: Francisco Paiva (Ars),

José António Domingues e Olivier Féron (Ta Pragmata)

Design: Cristina Lopes

ISBN

978-989-654-798-1 (papel)

978-989-654-800-1 (pdf)

978-989-654-799-8 (epub)

Depósito Legal

494754/22/22

DOI

10.25768/22-00002

Tiragem: Print-on-demand

Universidade da Beira Interior

Rua Marquês D'Ávila e Bolama.

6201-001 Covilhã. Portugal

www.ubi.pt

Covilhã, 2022

© 2022, Idalina Sidoncha e Urbano Sidoncha.

© 2022, Universidade da Beira Interior.

CULTURA E SENSÍVEL

IDALINA SIDONCHA
URBANO SIDONCHA
/EDS.

COLECCÃO ARS / TA PRAGMATA



LABCOM
COMUNICAÇÃO
& ARTES

 PRAXIS

Índice

Apresentação - A interseção entre Cultura e Sensível sob o signo do contemporâneo Idalina Sidoncha & Urbano Sidoncha	9
— Capítulo I - Os contextos da sensibilidade e seus efeitos no campo da cultura	13
Poéticas da simulação. Do visível ao plausível Francisco Paiva	15
O papel da sensibilidade na construção das constantes da cultura portuguesa Urbano Sidoncha & Idalina Sidoncha	45
As crises do sentimento e a violência simbólica na contemporaneidade Martins JC-Mapera	77
— Capítulo II - Em direção a uma consciência (do) sensível	89
A escuta da voz na trilha do sensível Edilene Matos	91
Sensibilidade e aparição: O sentimento do belo a partir da <i>composição da aparência</i> Renata Pitombo Cidreira	111
A arte: o espelho cujo reflexo desperta uma consciência sensível Luís Filipe Rodrigues	133

— Capítulo III - As mutações da sensibilidade na ampliação do(s) sentido(s) de cultura	187
Vandana Shiva e a sensibilidade a uma cultura da terra Maria Luísa Ribeiro Ferreira	189
Estratos do sentir José António Domingues	207
Metamorfoses do sensível: a sensibilidade na encruzilhada entre Arte e Estética Idalina Sidoncha & Urbano Sidoncha	221

Apresentação

A interseção entre Cultura e Sensível sob o signo do contemporâneo

Idalina Sidoncha & Urbano Sidoncha

O projeto editorial que se ergue em torno deste par de conceitos, “Cultura” e “Sensível”, nasce da constatação das imensas possibilidades de sentido nascidas da sua interseção. Os dois termos têm sido objeto de um aturado esforço de análise em diferentes registos disciplinares, mas são escassas as referências quando o acento tónico se desloca especificamente para a conjunção. Isso mostra, por um lado, que apesar da mui propalada polissemia que define e determina historicamente estes dois conceitos, há ainda um espaço virtuoso de indeterminação que será preenchido justamente pela correspondência a estabelecer entre eles, mas mostra também, por outro, e não obstante a hegemonia de uma certa tradição de comentário que explicitamente o sugere, que a profusão de sentido(s) não constitui um problema quando se trata da análise dos termos “Cultura” e “Sensível”, antes a expressão de uma imensa vitalidade. Esta última observação traz à

lembrança a necessidade de continuarmos a construir evidência sobre as diversas formas e possibilidades de fazer ciência, possibilidades que não se esgotam num modelo de racionalidade em que a investigação, que se quer em profundidade, de bom grado renuncia ao olhar, sinótico e angular, que se passeia em superfície. Não há aqui, bem-entendido, nenhum conflito da Razão consigo mesma. Os dois registos respondem a necessidades distintas e só na convergência destes dois exercícios poderemos ver cabalmente cumprido um dos postulados de maior alcance da contemporaneidade, a saber, a necessidade de termos um pensamento que verdadeiramente lança âncora na realidade, *inspirando-se* nela (no sentido clássico da *pneuma*) e habitando-a em registo imersivo. Justamente, a ameaça de um pensamento desenraizado e de sobrevoos permanecerá como espada de Dâmoques sobre nossas cabeças enquanto não formos capazes de (re)conciliar o olhar em profundidade, que constrói a unidade *a partir* da diferença, com o olhar em superfície, que se constrói *com* a diferença.

A necessidade de trazer à colação esta lembrança, esgrimida em tom de advertência, mostra bem o quão longe estamos ainda dessa meta. O modelo de racionalidade em que estão inscritas as ciências do cálculo, que aparentemente ainda não se refizeram da crise de legitimidade que dramaticamente conheceram no século XIX, e que determinaria, aliás, o nascimento da própria Epistemologia na aurora do século seguinte, fita ainda sobranceiramente de cima as disciplinas que utilizam outras métricas e que não procedem diretamente por hipóteses, leia-se, por relações desligadas da conexão originariamente vivida relativamente às quais tais hipóteses chegam sempre atrasadas. As lições que atestam que as coisas seguem este figurino são, aliás,

bem conhecidas. A Estética, por exemplo, liminarmente interpretada como doutrina da sensibilidade, nascera na viragem para a segunda metade do século XVIII com um “aleijão de nascença”, ao ser cunhada pelo seu próprio fundador como “gnosologia inferior”; as Ciências da Cultura, que fizeram um longo caminho para se afirmarem como área de conhecimento e de formação na academia, são ainda vistas com desconfiança ou até abertamente cunhadas de “oximoro”, como se fossem elas a origem de todas as antinomias da Razão.

A complexidade do mundo contemporâneo, que vence de entrada a superficialidade em que tais convenções foram construídas, e até as mais elementares exigências filosóficas deste tempo que é o nosso, não se compadecem já com este recorte sincrónico da realidade. As novas métricas serão forjadas nas margens, na fronteira, nas zonas de interseção. Aí serão aprofundadas as novas taxonomias, tecidas no esforço de reconciliação da Razão consigo mesma.

A reflexão sobre a relação entre Cultura e Sensível que vem à estampa neste volume foi construída na base desses pressupostos. Neste amplo espaço de debate que assim se abre cabem leituras de perfil diverso que encontram expressão direta na própria estrutura do livro: da avaliação dos contextos da sensibilidade e seus efeitos no campo da cultura (1º Capítulo), passando pela construção de um itinerário que nos guia em direção a uma consciência (do) sensível (2º Capítulo), até à avaliação das mutações da sensibilidade na ampliação do(s) sentido(s) da Cultura (3º capítulo), são várias as contribuições que concorrem para sinalizar a relevância científica deste diálogo plural entre Cultura e Sensível. Contando com autores de geografias diversas – Europa,

América do Sul e África –, estão asseguradas as salutares idiossincrasias e a singularidade dos contextos que prometem densificar e enriquecer a análise.

É devida ainda uma palavra de reconhecimento, penhorado, a todas as autoras e autores que abnegadamente contribuíram com as suas reflexões para este esforço comum de construção de sentido. O mesmo reconhecimento é devido às Unidades de Investigação da UBI que entenderam amparar esta publicação, emprestando-lhe a sua chancela: o PRAXIS – Centro de Filosofia, Política e Cultura e o LabCom – Comunicação & Artes.

Capítulo I

**Os contextos
da sensibilidade
e seus efeitos no campo
da cultura**

Poéticas da simulação. Do visível ao plausível

Francisco Paiva¹

Resumo

As dinâmicas artísticas centradas na mediação caracterizam-se por uma permanente e profícua tensão entre aquilo que vemos e aquilo que compreendemos ou intuímos como razão última dos fenómenos artísticos. A apologia da simulação resgata os simulacros e as réplicas dos estigmas de índole moral relativos às experiências de substituição, para lhes reconhecer um valor operativo e poético fundamental nos processos de representação. Este artigo propõe uma revisitação crítica da tradição e de alguns paradigmas para discutir o desempenho dos artificios na mediação e construção de sentido.

1 — Mimesis

Censurada por Platão (República, X), a arte figurativa transporta o estigma da culpa por ser simulação e engano, dupla imitação: *mimesis* designa a cópia (*eikastiké*) ou ilusória evocação (*phantastiké*) do mundo fenoménico, ou seja, a imperfeita imitação do perfeito mundo das ideias. Ao invés da negatividade platónica da imitação, que é limitativa face ao sentido etimológico original, Aristóteles considera a imitação uma potência, uma necessidade fundamental da própria natureza humana, no sentido de *poiesis*, um “operar” baseado na ordem, na forma e no ritmo das coisas. Assim, o escopo da imitação é de capital importância: informá-nos sobre o objecto, bem como sobre o conteúdo e o processo de predicação. Ou seja, a actividade mimética vai de encontro à ambivalência existente entre o mundo sensível e o ideal, à pluralidade de sentidos do trinómio arte, técnica (*téchne*) e moral, ou virtude (*areté*); enfim, à virtude que o sujeito não sabia possuir e à “imaginação daquilo que ainda não viu”. (Filostrato, Vit. Ap. 6.19)

A ideia de imitação proposta pelo oitocentista Quatremère de Quincy (1842: 177, 216) tem já implícita a mudança de paradigma da Natureza para as obras clássicas, do “modelo” para o “tipo”. Outra das concessões à actividade mimética, segundo Winckelmann, reside na possibilidade de esta contribuir para desvelar a “verdade”, no clássico sentido de *alétheia*. Acresce, ainda, um quarto sentido, muito actual: o de réplica – no sentido de responder e repetir, dizer o que já está dito –, uma semelhança que decorre do acto de produção e de multiplicação do real. (Arasse 1997: 8) Nesta alusão à reposição fabricada, há uma espécie de revestimento e dissimulação, de máscara e ocultação do

real, de substituição do visto pelo aspecto – na ambígua expressão albertiana “*fingire quello si vede*”. Quincy considerara que para que uma arte seja “arte de imitação” não é necessário que o seu modelo repouse de modo evidente na natureza física e material, já que a semelhança produzida é analógica, isto é, sem imitar a coisa pode imitar-se o efeito, a maneira, o gosto e as leis.

À imitação associar-se-á a ilusão, derivada de *illudere*, conotada com a faculdade de enganar através de imagens (*trompe l'œil*). A imaginação será então a faculdade moral que tem a propriedade de conservar, de reproduzir e relembrar as imagens dos objectos externos ou as impressões dos sentimentos internos. A “imaginação” reporta-se ao conjunto dos signos incorpóreos que resultam da experiência, podendo, portanto, ser considerada em dois sentidos ambivalentes: (1) uma espécie de repertório mnemónico em relação ao qual possam classificar-se as impressões provocadas pelos objectos externos; (2) uma espécie de laboratório que combina imagens recebidas e gera associações de objectos, sentimentos ou impressões, participando da potência daquilo que se chama o “génio” ou a invenção (*invenzione*), que no Renascimento designava a combinação nova de figuras preexistentes. O étimo latino *ingenium* designava precisamente a faculdade mental de gerar, produzir e inventar. Por definição, *in nos genitum* indica um hábito, uma disposição natural ou inata passível de ser aplicada a um dado estudo, cognição, trabalho ou obra.

2 — Imaginário



Imagem 1 — Robert Fludd (1619). "Oculus Imaginationis", in *Ars memoriae, in Utrusque Cosmi...Historia. Tomus Secundus, Oppenheim*. p.1

Giordano Bruno (*De imaginum, signorum et idearum compositione, 1591*) tomou a memória imaginária por “uma escrita interna” com repercussões no esquema do Universo, nas vias que conduzem ao Paraíso e ao Inferno, plausível nos organismos mágicos como a estátua luminosa de Prometeu, a serpente de bronze ou o bezerro áureo. Mediante tais imagens a alma acede

às energias do mundo superior, pois as formas, simulacros e sinais surgem como veículos e vínculos que apresentam, introduzem, contêm e concebem os lugares (*memoria locorum*) onde se alberga a intimidade do espírito e desloca a substância e o significado das imagens. Gómez de Liaño (1999: 158, 288) considera, aliás, que “os dois tipos clássicos de imaginação (*imago* e *fantasia*) se distinguem pelo factor temporal: uma ocorre no tempo real e reporta-se ao aspecto empírico e o outro evoca fragmentos de memória, emoções, sentimentos e expectativas reconhecidos por analogia.” A concatenação entre estes dois tipos permite intuir o funcionamento do cérebro e reforça o desempenho instrumental e complementar dos simulacros para a sensação de realidade. Nesse sentido, Augé explora a ambiguidade existente entre as noções de sonho e de visão em diferentes contextos antropológicos para demonstrar que as ilusões contêm vestígios de sensações e reminiscências complexas, que não podem ser interpretadas literalmente.

Enquanto presença, a imagem facilita a gestão do quotidiano, não apenas em contexto religioso. Daí justificar-se a prática reiterada da reprodução e cópia de ícones, como mostrou Tarkovski em “Andrei Rubliov”, cuja personagem encarna a dúplice faceta de representante e representado. A oscilação entre o estado fílmico e o onírico levanta, pois, a questão da veracidade da ilustração mediadora e da alucinação paradoxal, possível devido ao abaixamento das referências do “eu”. O estatuto da ficção depende em grande medida da eficácia desse dispositivo, embora possa ser entendida também como abertura ao outro, como alteridade. O “outro” é um “eu”, aponta Lacan, um espelho onde a “obra” se inverte. A ficção pode ser pura imaginação reconhecida pelo indivíduo, não deixando de ser um lugar virtual de socialização,

servido por toda uma “logística da percepção” que condiciona indelevelmente a espacio-temporalidade do olhar, a experiência da actualidade que depende dessa contínua e sincrónica analogia entre os fenómenos empíricos e conceptuais: “o espírito é uma coisa que dura”, disse Bergson.

3 — Perspectiva

O “visível” é aquilo que pode ser percebido pela visão, que é aparente, que aparece e conseguimos ver. A noção de perspectiva, Lat. *Perspicere*, reporta-se precisamente à capacidade de perceber bem, mas também designa a ambivalente aptidão de compreender através da visão, de “ver através de”, através do plano do quadro ou da figuração.

A seminal obra de Alkindi (Abu Ysuf Yaqub ibn Ishaq, Bagdad, 800-873) traduzida por, *De scientia perspectiva*, *De visu* ou *De aspectibus*, longamente citada por Alberto Magno, Bacon e Leonardo, será marcante para construção dos paradigmas visuais da Idade Moderna. Não se limita à adopção da cosmogonia aristotélica ou platónica, na medida em que, além da entidade abstracta, considera os raios luminosos entidades físicas, dando a máxima importância à observação sensível do comportamento da luz, da matéria e da forma.

Grossatesta tomara a perspectiva como a ciência que estuda a constituição dos corpos luminosos, sendo capaz de revelar o *propter quid* das coisas. A essência, o princípio primeiro e forma, o *quid* é a luz – a causa pela qual a coisa é –; logo, a teoria da difusão da luz seria ciência da natureza. O sentido analógico da luz fora já enaltecido pelo abade Suger, na esteira do neo-platonismo

do Areopagita, pela sua vertente gnoseológica e espiritual que assemelha a visão a uma “nobre força discretiva do espírito”, na voz de Nicolau de Cusa. As denominações de *imago*, *similitudo*, *idolum*, *phantasma*, *simulacrum*, *forma*, *intentio*, *impressio*, *passio* indicam todas, afirmará Bacon, a mesma coisa: o efeito provocado pelos agentes naturais luz e cor sobre os sentidos do sujeito constitui a espécie sensível, a imagem.

Os escritos de Brunelleschi (1415), de Leon Battista Alberti (1436), de Piero della Francesca (1480) e de Leonardo da Vinci (c.1490), sendo embora devedores à tradição filosófica, denotam claramente as bases da dissonância moderna entre a experiência, a e-vidência e a teologia. A metáfora da “*vedutta*”, usada por Alberti no seu tratado *De pictura* (Florença, 1435) lança as bases da teoria da arte. Alberti fala-nos da pintura como essa capacidade de representar, representar a história, qual “*mise en scène*” que por antonomásia conduz à consideração do que está dentro e fora de campo. Piero della Francesca explicou-se melhor: a perspectiva “contém em si cinco partes: a primeira é o ver, ou seja o olho, a segunda é a forma da coisa vista, a terceira é a distância do olho à coisa vista, a quarta são as linhas que partem da extremidade da coisa vista e vão ter ao olho e a quinta é o termo existente entre o olho e a coisa vista, onde se tenciona pôr as coisas.” A relevância filosófica, astronómica e matemática, desta questão, como procurei demonstrar no meu livro “O Que representa o Desenho” (2005), alterou bastante a noção de sujeito.



Imagem 2 — Piero della Francesca (1445-50), *Flagelação de Cristo*. Têmpera sobre madeira (58,4×81,5cm), Galleria Nazionale delle Marche, Urbino.

4 — Olhar e Ver

No dealbar da Idade Moderna toda a retórica da mime-se colapsa ao deparar-se com uma espécie de hiper-realidade: a arte não imita mais a realidade, cria-a. O desenho não é imagem, é edificação do espírito. É precisamente esse o ensinamento que nos fica do tratado *Da Ciência do Desenho* (1548) de Francisco de Hollanda. O desenho considerado como “princípio activo”, ao invés de simulacro: O desenho “imita-se a si mesmo”, no “recurso” das suas intenções figurais e subjectivas, entre a “cegueira” e a manualidade, entre a ideia e a execução, entre a abstracção e a empatia. O visível remete logicamente para o seu oposto, estabelecendo-se em relação ao invisível, ao oculto: “A Arte não reproduz o visível. Torna visível”, diria quatro séculos mais tarde Paul Klee.

A capacidade e iluminar, de trazer à luz é muito evidente, quase personificada, diríamos, pelo processo de revelação fotográfica. Dimensão oculta, parafraseando Hall, evidenciada na “fotografia espírita” da Coleção William Hope, que procura de forma ingênua simular a imagem dos fantasmas. Esses seres sem corpo cuja condição mitológica repousa entre a verdade e a mentira, o ser e o não ser, o visível e o oculto, a memória e o olvido. A mnemotécnica depende precisamente do reconhecimento das figuras para a construção de sentido. O seu nome vem da titânide grega *Mnemosine*, que Warburg sintomaticamente usou para designar o seu Atlas do Imaginário.

Georges Bataille situa a questão do olhar na esteira da metamorfose das imagens visíveis em invisíveis. A morte da imagem é, pois, paralela à morte do olho. No seu romance pornográfico *Histoire de l'oeil* a erotização depende e resulta da metonímica das significações, ou seja, resulta dos trabalhos do olhar, do movimento deslizante entre a memória e a antecipação que vai revelando o corpo de Simone. O lado obsceno é precisamente aquele que na encenação de sentido está para lá do visível. No seu ensaio *L'Œil* (1928), Bataille escarpeliza a cena do corte do olho do filme *Cão Andaluz* de Buñuel e Dalí como paradigmática do limite da visão na vontade de ver. Acepção retomada em *L'Erotisme* (1957). Esta cena transfere a dimensão verdadeiramente artística para fora do representado. Mais uma vez, a Arte nada tem a ver com a realidade, ou seja, não reproduz, não duplica, apenas cria realidade. Realidade essa que é mais plausível que visível, para retomar o título deste artigo. Aquilo que é representável, passível de ser apresentado ou simulado em Arte escapa por completo ao “império dos signos”, na expressão de Barthes, e a toda e qualquer

analogia com a escrita. Pode tornar-se plausível por intermédio da escrita, mas não depende das suas normas nem do significado verbal, antes varia em função do fenómeno significante, da dinâmica da percepção, para aludir à dualidade entre estrutura estruturada e estrutura estruturante, exposta por Eco em “A Estrutura Ausente” (1997). Baudrillard (1976) reconheceria nesta forma de mediação entre a experiência empírica e a imaginação uma “tecnosfera” da ordem da simulação, que encontrará um lugar central na contemporaneidade.



Imagem 3 — Luis Buñuel (Dir.) (1929), *Un chien andalou*. Curta metragem, 35mm, dois fotogramas.

Nessa esteira, em “*Les Mots et les Choses*” (1983), Michel Foucault estabelece uma relação entre o que é visível e o que é meramente enunciável, tendo por base a obra prima de Velásquez. A capacidade de as tecnologias mediáticas continuarem a obra que se julgava fixa e estabilizada altera a experiência estética e favorece a encenação, para voltar a Alberti. Encenação submetida a um princípio formal de reconhecimento, fundamental para enquadrar obras contemporâneas como o vídeo *89 seconds of Alcazar* de Eve Sussman que visa prolongar “*As Meninas*” no tempo.

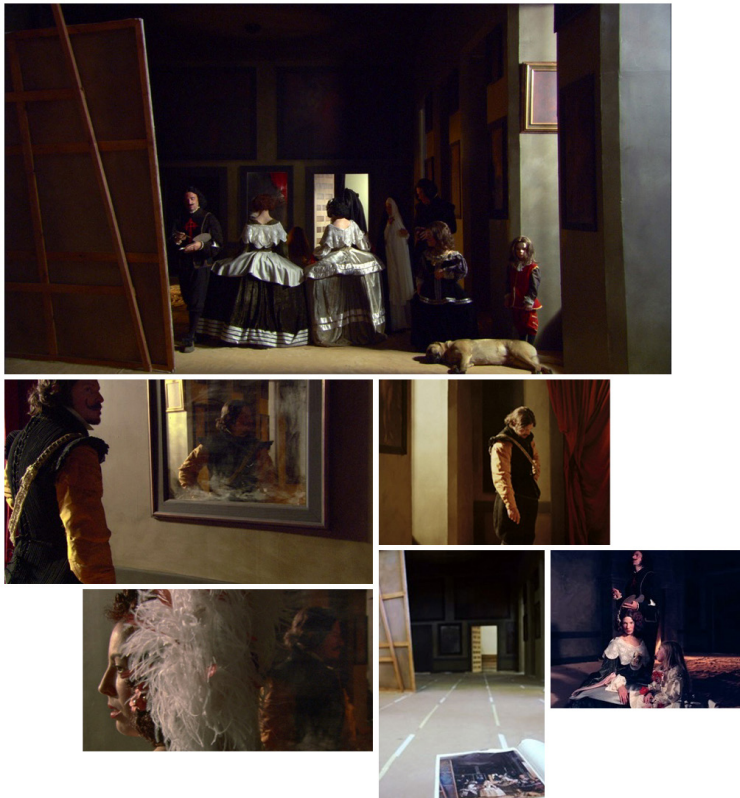


Imagem 4 — Eve Sussman; Rufus Corporation (2004), *89 seconds at Alcázar*. vídeo a cores, contínuo, a 360°, fotogramas. 10 min. Nova Iorque, The Museum of modern Art.

5 — Fotografia

Sontag reconhece que é próprio do fotográfico o estabelecimento de uma relação ingénuo com a realidade visível. A generalidade dos fotógrafos faz instantâneos como recordação da sua vida quotidiana e as pessoas comuns tomam esses registos por verdadeiros. Razão pela qual a obra fotográfica em torno de fantasias suscita tanta atracção, diz. O conhecimento obtido a partir da fotografia será sempre “um simulacro de conhecimento, um simulacro de sabedoria, como o acto de fotografar é um simulacro de posse, um simulacro de violação.” (Sontag, 1973: 43) A omnipresença da fotografia persuade-nos ainda a considerar o mundo cada vez mais disponível. Nesta relação “natural” com os meios, a fotografia e sobretudo a televisão contribuem para anular os espaços de negociação que proporcionavam alguma distância crítica dos sectores populares face a quem os oprime. Distância que a espectacularização do quotidiano abreviou, ao substituir quase todos os parâmetros da representação por simulacros fugazes, cuja cibernética dificulta qualquer tipo de reacção.

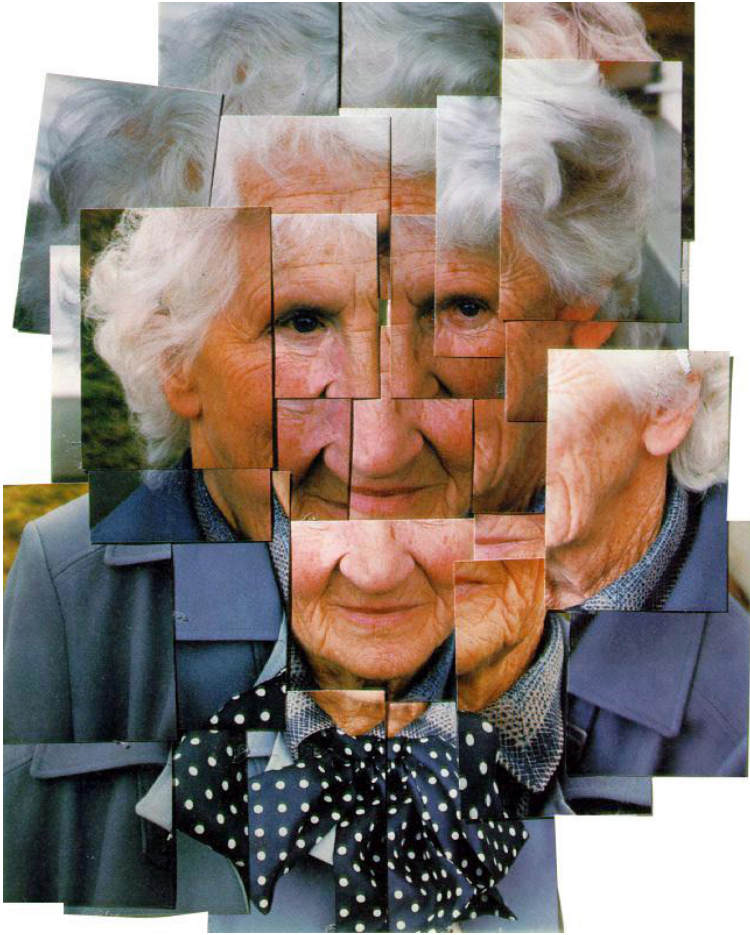


Imagem 5 — David Hockney (1986). *My Mother*. Fotografias Polaroid. Bolton Abbey.

6 — Mediação

O discurso sobre a representação é, em grande medida, um pensamento sobre as estratégias de mediação e do impacto dos media e da tecnologia na vida. A representação depende sobremaneira dos fenómenos e objectos que ajudam a substituir ou a falsificar o real. Na Lógica da Simulação, Baudrillard considera o processo de codificação responsável pela criação de uma quase mágica hiper-realidade onde o real é substituído pelos seus signos, promovendo uma especularidade identitária entre modelo e cópia. Baudrillard distinguiu três ordens de simulacros: o da contrafação; o da produção e o da simulação. A primeira, gera fundamentalmente pela substituição dos signos pelas palavras apela à ordem do discurso; a 2ª compreende os simulacros de produção que incidem sobre o valor de mercado; e a 3ª ordem sublima a simulação, propriamente dita, enquanto modo de acesso ao real, elidindo a sua origem e o seu fim, transcendendo a narrativa para se posicionar como única verdade possível: *“O Simulacro nunca é o que oculta a verdade – é a verdade que este oculta que não existe. O simulacro é verdadeiro”* (Baudrillard 1991: 7). Se a questão do simulacro coloca imediatamente a da verdade, que preferimos designar por plausibilidade do real, também as fissões perceptivas que estão na base da unidade do discurso dependem dos processos de reversibilidade sobre o sintagma que garante o controlo remoto da imagem sobre a realidade, como intui Deleuze na Lógica do Sentido. Deste modo, o desenvolvimento de dispositivos capazes de ampliar a capacidade de ver, de vigiar e de punir, como diz Foucault, não substitui, antes acentua a divergência especular do *Discursus imaginum*, considerando a construção cultural e simbólica da visão.

7 — Reprodução

Estabelecendo uma distinção entre signo e marca, sendo a segunda um recurso que põe em evidência o primeiro, Benjamin resgata o signo do seu carácter involuntário para o posicionar no campo da analogia e da representação. Mas na *Fenomenologia da Percepção* Merleau-Ponty situará este recurso no campo do sensível, dependente da tipologia do gesto que faz a ligação entre o interior do corpo com o que lhe é exterior, numa retórica que complementa o óptico com o háptico e mesmo o sinestésico. A conquista do espaço óptico remonta à arte grega, nas distinções dicotómicas entre luz e sombra, entre figura e fundo, entre contorno e superfície. A oposição feita por Wolfflin entre linear e pictórico (Durer *vs* Rembrandt) é bastante mais primária considerando as alterações perceptivas que se processam na visão condicionada pelo corpo, com ou sem lápis na mão. Quando o desenhamos vemos as coisas de maneira diferente: *“même l’objet le plus familier à nos yeux devient tout autre si l’on s’applique à le dessiner: on s’aperçoit qu’on l’ignorait, qu’on ne l’avait jamais véritablement vu”*. (Valéry: 54)

Os nossos gestos e vectores de observação permitem-nos considerar as “forças”. Interessa, pois, reter que o propósito altera a visão. Ou seja, não é apenas a ideia (*eidōs*) e toda a história semântica do pré e do pós-inteligível que encontramos em Vasari e em Zucharo que justifica a indexação da arte ao saber: a própria revelação, a capacidade de pôr em (e)vidência e sentir as diferenças e características específicas dos objectos depende da antecipação e reconstrução. Os signos também se apreendem através dos gestos.

Dentro da chamada pós-modernidade a obra relativiza-se. Mais que o olhar é a experiência que a constitui, perdendo-se a ligação ao referente, afastando-se mesmo da ideia de representação para se aproximar da noção de apresentação ou enunciação, como sintetiza Hal Foster, na esteira de Louis Marin, aliás. A potência do “falso” associa-se à do simulacro fantasmático (Deleuze: 36-37) que a cópia da cópia (Warhol) vai degradando, ao ponto de esquecermos e desconsiderarmos o estatuto do original. As repetições, as variações sobre um tema ou mesmo as cópias possuem um valor específico, tanto mais que sendo réplicas ou simulacros pressupõem o reconhecimento de diferenças face ao modelo. Cada obra instala as diferenças, em que reside afinal a sua especificidade.

A repetição centra-se também na problemática do tempo, da anterioridade, da retoma e descontinuidade. Lógicas que assumem pertinência no pensamento crítico sobre os simulacros. Mesmo naqueles que originalmente foram pensados num contexto burlesco, como sucede com as *“Boîte en Valise”* de Duchamp. A miríade de reproduções pressupõe alguma convergência funcional, no aspecto e nas intenções que conduzem alguém a repetir, a fazer outra vez, na esperança de expor o que julga ser essencial. Mas o contexto e as circunstâncias da obra mudam e interferem naquilo que ela é:

“La connaissance par simulation et l’interconnexion en temps réel valorisent le moment opportun, l’occasion, les circonstances relatives, opposées au sens molaire de la vérité hors temps et hors lieu, qui n’était peut-être qu’effets d’écriture” (Didi-Hubermann 1995:12)

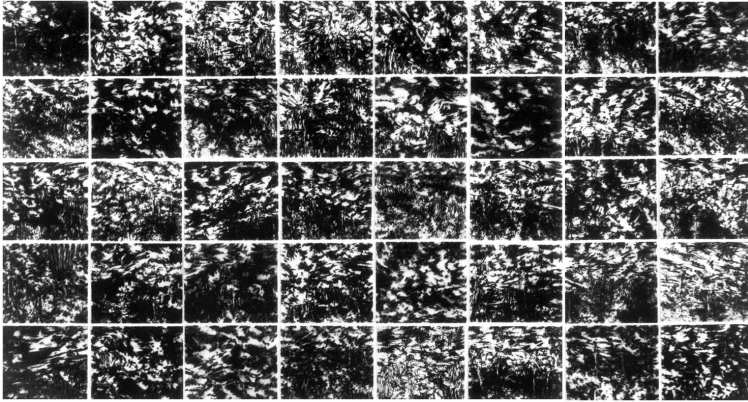


Imagem 6 . Paulo Brighenti (2001), *untitled*. Série, carvão sobre papel.

8 — Repetição

A capacidade de discernir entre representação e repetição, no sentido físico e psíquico, concorre com a noção aristotélica de identidade real. A repetição associa-se à memória, ao desejo e à vontade, ao significado e limite transcendental – *thanatos*. Do ponto-de-vista ontológico, diz-nos Deleuze (1996), a repetição é ainda essencial ao reconhecimento de igualdades, já que tudo aquilo que se assemelha apresenta correspondência de qualidades. Tomada como técnica expressiva, a repetição permite mostrar o mesmo como idêntico ou como outro. Tal fenómeno de alteridade ocorre quando um movimento extraído do real é repetido no teatro para representar aquilo que é. Ao manifestar-se, a diferença respeita a téttrade dimensional da representação clássica, estabelecida por Foucault: identidade do conceito, oposição no predicado, analogia na ideia e semelhança na percepção. O enfoque reside, portanto, no desempenho performativo da repetição.

Desde a Antiguidade que a diferença entre modelo e cópia estabelece uma vinculação com a tradição (*mnemosyne*), pondo a obra à procura de uma recordação (*eros*). Assim, o empenho positivo na conservação da memória artística pressupõe uma resistência à erosão. De modo algo paradoxal, a repetição é uma marca futura do que “foi”. O original e a cópia encontram-se então na problemática da reprodutibilidade. A repetição do mesmo ou do análogo não será, pois, uma mera operação mecânica. Ambas convergem no sentido platónico de ídolo (*eidolon*): um simulacro que aparenta, mais que um ser real, uma imagem. São imagens que não provam, antes evocam, quais ícones (*eikon*). Tal homotetia pressupõe tanto a correspondência quanto a variação. É condição paradoxal de abertura de umas figuras às outras: só o que se parece difere e só as diferenças se parecem. A ontogénese da diferença compreende graus que evoluem da diferença ao diferido, que começa por um intervalo espaço-temporal. Por vezes, toda uma série de desenhos persegue o mesmo “desenho”. Matisse recorre amiúde à sucessão de desenhos, segundo variações em que cada acorde se apoia no precedente. Processo que ele chama de “cinematografia”.

9 — Variação

Constatamos que o debate sobre a natureza e a realidade do tempo no mundo ocidental repercutiu-se sobremaneira no discurso sobre a obsolescência dos numerosos e diversos fenómenos culturais que alternam tão só para criar a ilusão de eterna novidade: *becoming-ever-different*.

Dentro das atitudes generativas, o pastiche é a modalidade de apropriação que mais desafia a identidade. A cópia e a citação se deparam a todo o momento com a variação, com o desvio e o jogo inerente ao equilíbrio entre a imitação e o artifício. Se a instabilidade do “ser” revela a constante metamorfose, podemos sempre perguntar em que consiste afinal o “novo”? Que intervém ou sucede entre instantes? – O novo será então esse princípio de cambio por que clamam as vanguardas morfogénicas que associam a invenção à transformação, a diferença à alteridade.

Podemos, desde logo, distinguir dois aspectos da figura na arte: a relação figurativa com o referente e o sentido figural, icónico, que toma a própria representação como configuração autónoma. A tradição considera que a figura é disciplinada pelo contorno, o qual não só a isola como circunscreve, impedindo que a forma se dissipe. Mas, porque a exclui, dota-a de uma estrutura particular, susceptível de relacionamento com a matéria pela via intelectual. É esse, aliás, o paradoxo da *Art du trait* que transparece na seguinte afirmação de Deleuze:

“Em arte, e em pintura como na música, não se trata de reproduzir ou de inventar as formas, mas de captar as forças. É mesmo por isso que nenhuma arte é figurativa. A célebre fórmula de Klee “não representar o visível, mas tornar visível” não significa outra coisa. A tarefa da pintura é definida como a tentativa de tornar visíveis as forças que o não são. É uma evidência. A força está em estreita relação com a sensação.” (2002:52)

Deleuze reporta-se aos génios de Cézanne e de Van Gogh, cujo trabalho de decomposição e recomposição das cores, do movimento e das figuras evidencia a capacidade de superar a

dificuldade de tornar visíveis essas alegadas forças invisíveis que actuam sobre os corpos. Apesar de encontrarmos fenómenos de figuração por todo o lado, e de a arte tratar algumas das suas categorias, Deleuze identifica uma espécie de hostilidade latente entre a pintura e o fotográfico, a imagem “traficada”. Dado que a arte procura o improvável da figura tem de refazer, recriar e reencontrar a nova figuração. Donde, a fórmula constante de Bacon: “fazer semelhante, mas por meios acidentais e não semelhantes.” Mas a analogia exige igualmente, tal qual os códigos linguísticos, uma aprendizagem, não é adquirida. Só progressiva e culturalmente vamos incorporando a necessidade de modular. O espaço táctilo-óptico de Worringer pode ser, neste sentido, directamente contrastado ao puramente óptico perfilhado por Wölfflin. A ideia de que o olho julga e as mãos operam não passa de um preconceito. No seu eloquente *Elogio da Mão*, Focillon mostra-nos que o *rapport* entre o olho e a mão é infinitamente mais rico em tensões e dinâmicas e que os códigos ópticos se conectam com os referentes tácteis sem que uns sentidos se subordinem aos outros. Mais do que a especulação sobre a pura visualidade, importa reter que a representação oculta a “coisalidade” do objecto, faz esquecer-lo. Sujeito e objecto formam uma espécie de oposição binária, que não é simétrica. O homem coloca o objecto fora de si mesmo: como o objecto é colocado fora do sujeito pelo próprio sujeito, o conhecimento do objecto é um auto-conhecimento. No limite, tal aceção permite-nos constituir uma espécie de “antropologia das coisas”. Heidegger (1977) reporta-se à maquinaria da comunicação e a essas remotas “tele-visões” para considerar o “ser” do objecto como um “ser” para o sujeito, que oculta a “coisalidade” da coisa em análise. Representação que compreenderá a ocultação da verdade.

10 — Réplica

Deleuze toma as soluções digitais por “integradas”, considerando que passam por uma codificação, por uma homogeneização binária dos *data*. Tais representações fundam-se num plano onde o sensível aparece por conversão/tradução. Obviamente, todos os processos implícitos nas perações de codificação digital dependem igualmente das características dos “filtros” e dos elementos a modular. Dicotomia em que Cézanne protagonizaria a via média: destruindo as coordenadas figurativas da perspectiva e vendo a pintura como uma linguagem analógica tridimensional.

Actualmente, sob o nome de media-artes reconhecemos um alargar das fronteiras tecnológicas e admitimos o surgimento de alterações processuais, sobretudo em consequência das aplicações informáticas que codificam, simulam, replicam e difundem as obras. A intervenção em ambiente digital é simultaneamente mediada por *software* e condicionada por uma interface, ou seja, por um dispositivo pré-regulado. Meio que é mais que uma mera ferramentas, pois estabelece conexões entre sistemas e tipos de dados e apresenta potencialidades decorrentes do uso de um código, seja na formalização do movimento, seja na geração em “tempo real” de objectos, não apenas imagens, que interferem com os padrões de comportamento. As similitudes materiais no universo das media-artes estão muito para lá da simples fidelidade visual ou da verosimilhança, provocando mesmo uma reconfiguração do nosso sistema perceptivo.

Lev Manovich (2001: 35) considera que o problema não é mais o de criar um objecto como imagem, mas antes da facilidade de criar imagens das ideias. Tal inversão pressupõe a hipótese

de conformar a informação e as suas variáveis em figuras. Trata-se, pois, de saber se a geração parametrizada, de acordo com as gramáticas formais desenvolvidas a partir da década de 60 por, entre outros, Alexander, Hillier e Mitchell, auxilia essa transposição ou visualização das ideias. Quando solicitada a imagem, a cada pedido, o computador calcula e ordena a parcela de informação, de código, requerida pela visualização, gerando uma “réplica”, distinta da cópia ou da reprodução pois com a vulgarização do acesso em rede, a quase infinidade de réplicas possíveis de um modelo confere à imagem uma espécie de ubiquidade.

Ficam assim obsoletos os debates sobre a originalidade da obra de arte e sobre a reprodutibilidade técnica, pois, além de descentrarem a questão, dramatizam uma noção de maior relevância económica do que estética ou poética. A “réplica” aproxima-se assim do “tipo”, transformando a generalidade destes fenómenos em problemas de informação – passíveis de tratamento, transmissão, armazenamento e leitura. Eisenman (1992: 557) admite, aliás, que nesta passagem do paradigma mecânico para o electrónico, com a reprodução à distância, sem controlo da mão humana, o homem não conserva mais do que a capacidade de interpretar.

O desenvolvimento de técnicas de disseminação multimédia e *multiscreen* reforçou o papel dos organismos especializados nas políticas de imagem, ao ponto de exceder a capacidade de retenção do público. Tal *overload* consitui agora um sério problema de comunicação, solúvel apenas pelo talento aplicado na estruturação desses híbridos e complexos “discursos”, constituídos por texto, som e imagens em movimento. Até mesmo quando organizam a informação, os mass-media defrontam-se inevitavelmente com problemas de espaço. O espaço é ocupado pela informação

que sustenta a industrialização do sistema cultural. O ecrã passou da metáfora da janela albertiana a um modelo de dados travestido de imagens, uma simulação gráfica, da qual se extraem tantas réplicas quanto as necessárias, de tal maneira que se torna indistinguível a imagem desse modelo. Indiferenciação tanto mais forte e pertinente quanto os objectos digitais sejam reais e resultem da convergência de meios e códigos.

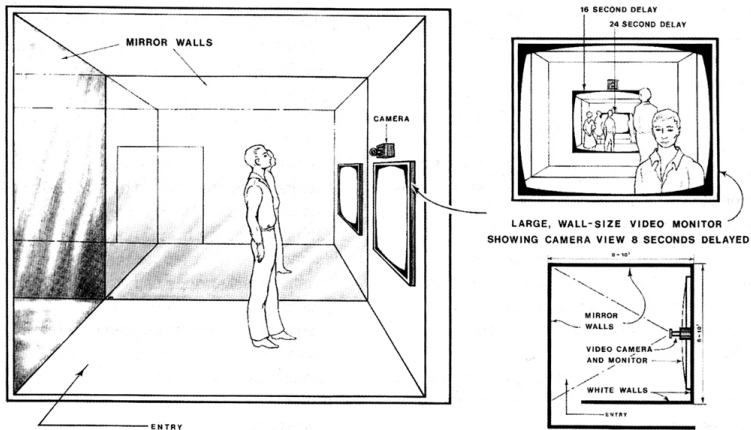


Imagem 7 — Dan Graham (1974), *Present Continuous Past*. Desenho de projecto.
© Dan Graham

11 — Media

Apesar da acentuada tendência para a digitalização/co-dificação, as transformações sociais e as mutações de sentido não podem ser totalmente explicadas apenas à luz das preferências tecnológicas da civilização pós-industrial. Na arte digital, como de resto acontecera com as anteriores vanguardas o essencial passará por definir uma poética que aspire à integralidade representativa.

Bergson (1907: 153) havia afirmado que o acto de percepção pressupõe uma decomposição e uma posterior recomposição. Neste processo de síntese, algumas particularidades das coisas mais resistentes à tradução, à codificação, perdem-se irremediavelmente, embora com a reconfiguração se ganhem novas qualidades.

Os meta-dados são, pois, usados para criar ou simular memórias culturais em ambientes programados, aspecto que conduz Andreas Gursky (2002) a problematizar de que “maneira as memórias mediadas se relacionam com os conceitos de arquivo, tentando perceber se as “memórias precisam de lugares fixos para existir e, caso precisem, que tipos de lugares são esses”? – A memória cultural seria construída pela cristalização de ritos, eventos, acontecimentos, os quais poderiam ter significados transmitidos e fixados em suportes físicos, como a escrita, a fotografia, o cinema, etc., que lhe permitem perdurar através do tempo.

Os metadados são o que permite que o computador recupere informações (em termos de ambientes programáveis), porque são o que permite que o computador “veja” os dados, além de realizar diversas outras tarefas, como mover, combinar ou comprimir os dados. Quando há uma apropriação de um conjunto de metadados numa organização arbitrária (ou seja, a partir de uma escolha, ou de uma interface), inicia-se a criação de um lugar praticado, de uma marca temporal. Essa localização assemelha-se a um rasto, um vestígio de uma acção no tempo, passível de estabelecer relações com o factos passados, reforçando o sentimento de continuidade, funcionando como prova documental, lugar de memória.



Imagem 8 — *Facebook Dreams Up a 10-Year Plan For VR and AR*. 2017. (c) Digital Trends.

12 — Modelos

A presença do homem no mundo depende da sua capacidade de manipular os símbolos. Qualquer substituição envolve uma dada forma de compreensão da própria realidade substituída. A combinação de símbolos gera ideias novas, que podem renovar a linguagem ou tender para modelos conceptuais, lógicos, matemáticos ou formais.

Philippe Quéau assinala a actual tendência para generalizar os modelos, transferindo-os, por analogia, de uma área a outra, como um sintoma da crença na continuidade do real. É um fenómeno que conduz à aplicação das mesmas leis em domínios diferentes, por exemplo, na detecção de similaridades orgânicas entre a imagem e o texto. Transferências (metáforas) que, podendo embora aclarar ou subverter os modelos, exortam à substituição da experiência. A generalização das metáforas e dos modelos

pressupõe uma perda de importância dos arquétipos. Italo Calvino ajuda-nos a compreender a origem, o desenvolvimento e o desempenho dos modelos no percurso para a objectividade:

“Na vida do senhor Palomar houve uma época em que a regra era esta: primeiro, construir na sua mente um modelo, o mais perfeito, lógico, geométrico possível; segundo, verificar se o modelo se adaptava aos casos práticos observáveis na experiência; terceiro, introduzir as correcções necessárias para que o modelo e a realidade coincidissem.”

Identificando com eloquência a vontade humana de aproximar a realidade aos modelos, num processo de ajustamento gradual e recíproco. Confrontado com a impossibilidade de ver de um ponto-de-vista estranho ao seu, Palomar não consegue deixar de entender o mundo como algo intimamente ligado a si, à trajectória do seu olhar e à sua capacidade de interpretação, procurando conciliar a experiência passada com o projecto e a vontade de transformar o futuro.

As condições de produção decorrentes da substituição do paradigma mecânico pelo digital introduziram novas formas de variação, baseadas na serialidade, processo que cria diferenças na repetição. Neste contexto, os múltiplos partilham atributos, permanecendo reconhecíveis mediante a transformação: “signos diferentes, porém similares, poderão ter o mesmo significado”. Em *Le Plie* (1988), antes do advento do digital, Deleuze introduziu a ideia de criar “objectos genéricos”, correspondentes a séries não standardizadas, cujos objectos pertencem ao “género”, embora possam ser de “espécie” distinta: “É um mundo em que as variações são a norma; os idênticos a excepção, como havia sido sempre no Ocidente até à Revolução Industrial” (Carpo 2009: 64).

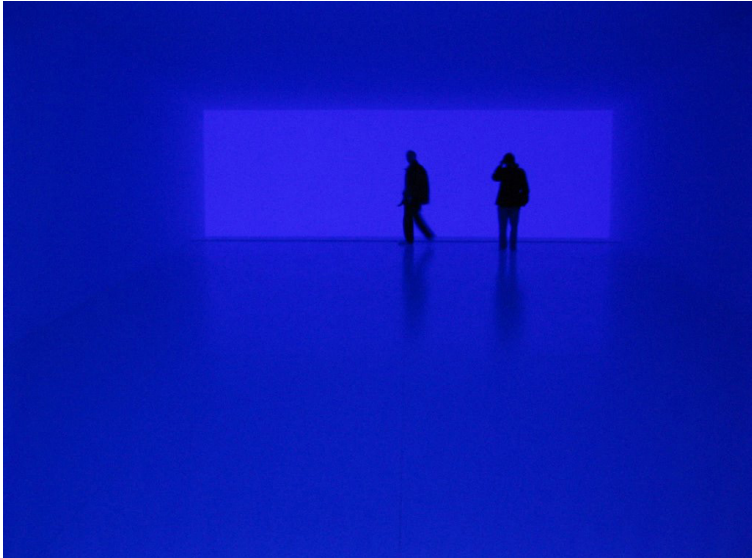


Imagem 9 — James Turrell (2013). *Breathing Light*, LACMA. Photo © F. Holzherr

Referências

- AGAMBEN, Giorgio (2008). *Che cos'è il contemporaneo?*. Roma, Nottetempo.
- ARASSE, Daniel (1997). *Le Sujet dans le tableau: Essais d'icographie analytique*, Paris, Flammarion.
- ASSMANN, Jan (2008). "Communicative and Cultural Memory" in A. Erll & A. Nünning (Eds.), *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook* (pp.109–118). Berlin, New York.
- BATAILLE, Georges [1943-1947], *L'expérience intérieure*, in *OEuvres Complètes*, tomo V, Paris, Gallimard.
- BAUDRILLARD, Jean (1981). *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

- BERGSON, Henri (1907), *Creative Evolution*, New York: Random House, 1944.
- CARPO, Mario (2009). “*La desaparición de los idénticos, La estandarización arquitectónica en la era de la reproductibilidad digital.*”, in ORTEGA, L. ed. (2009). *La Digitalización toma el mando*, GG. Barcelona.
- CUSA, Nicolau (1458). *A visão de Deus*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- DELEUZE, Gilles (2002). *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, col. L’Ordre Philosophique, Paris, Éd, du Seuil,
- DIDI-HUBERMANN, G. (1992). *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Editions de Minuit, 1992, p. 82.
- DIDI-HUBERMANN, G. (1995). *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Éditions Macula, Paris.
- GOMEZ DE LIAÑO, Ignacio (1999). *El idioma de la imaginación. Ensayos sobre la memoria, la imaginación y el tiempo*, Editorial Tecnos, Madrid.
- HEIDEGGER, Martin (1977). “*The Age of the World Picture*”, in *The Questions Concerning Technology and other Essays* (trad. William Lovitt), New York, Harper and Row, 1977.
- MANOVICH, Lev (2001). *The Language of New Media*, Cambridge, Massachusetts, London, The MIT Press.
- MANOVICH, Lev (2013). *Software Takes Command: Extending the language of New Media*. New York: Bloomsbury.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1945). *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, Paris.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1964). *Le Visible et l’invisible*. Paris, Collection Tel, Gallimard.

- PAIVA, Francisco (2005). O Que Representa o Desenho? Conceito, objecto e fins do desenho moderno. Universidade da Beira Interior, Covilhã.
- QUATREMÈRE DE QUINCY, A. C. (1842) *Dizionario Storico di Architettura*. Mantova. Veneza: Marsilio Editori, 1985.
- QUÉAU, Philippe (1986). *Éloge de la Simulation*. Seyssel: Éd. Champ Vallon – Institut National de la Communication Audiovisuelle.
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografia*. México, Alfaguara.
- VALÉRY, Paul, (1998). *Degas, dessin*. Gallimard, coll. Folio essais, Paris.

O papel da sensibilidade na construção das constantes da cultura portuguesa

Urbano Sidoncha & Idalina Sidoncha¹

Resumo

O título deste trabalho postula não a existência de uma identidade singular e irreduzível da cultura portuguesa face às suas congéneres nacionais, igualmente dotadas de uma estabilidade que lhes chegaria pelo lado da substância, mas de elementos constantes, de traços que pontuam um modo de ser especificamente português. Desses traços, é comumente realçada a sensibilidade. Já D. Duarte, no seu *Leal Conselheiro*, sublinhava a relevância da sensibilidade como expressão cultural determinante da identidade nacional. Trata-se, todavia, de uma referência que se move ainda no horizonte de um certo “sensualismo raso”, aquele que se manifestaria unicamente no temperamento afetivo, mas totalmente improdutivo, dos portugueses. Outras dimensões habitualmente sublinhadas neste contexto, das mais prosaicas, como a congénita generosidade, bondade ou hospitalidade dos portugueses,

1. Universidade da Beira Interior. PRAXIS – Centro de Filosofia, Política e Cultura

às mais elaboradas, como o seu arreigado e irrepetível sentimento de saudade, apenas reforçam essa leitura de que a sensibilidade ocupa um lugar secundário e meramente acessório no quadro mais amplo daqueles traços da cultura portuguesa que puderam assinalar a sua permanência ao longo dos séculos. O objetivo deste trabalho é o de desafiar esta leitura, mostrando como a sensibilidade teve um papel determinante na criação do ambiente cultural que mais duradouras consequências teve em Portugal, tendo-se projetado, aliás, fruto dessa preponderância, muito para lá das suas fronteiras.

Palavras-chave: constantes culturais; identidade; sensibilidade; ciência; sentimento.

1 — Antecedentes

O controverso tema da identidade da cultura portuguesa não será aqui tratado. Não porque sobre ele não tenhamos doutrina², mas porque ele exorbita do propósito que nos cabe tratar aqui: o papel da sensibilidade na definição e na construção de constantes culturais de referência doméstica, isto é, portuguesas. Se a questão das identidades culturais nacionais é, como foi dito antes, controversa no sentido em que o consenso sobre o tema parece ainda uma miragem distante, a discussão sobre a existência de constantes culturais, ao contrário, não parece suscitar reservas de monta, mesmo para os mais relutantes em validar qualquer vestígio que possa ser reivindicado a jusante pelas narrativas identitaristas. A razão que justifica esse lado mais benigno, diríamos, dos “traços”

2. Cf. SIDONCHA, Urbano & SIDONCHA, Idalina. (2021). “É a identidade o «lugar natural» da cultura? Um debate a partir de Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa de Miguel Real”. In: LUÍS, Carla (Org.). *Miguel Real – Literatura, Filosofia e Cultura*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.

ou “constantes” culturais diante da possibilidade outra da opção identitarista, é a de que ela traduz o *sentir comum* de que há um modo de ser especificamente português que não é diretamente replicável noutras latitudes, e que nos confere, parafraseando o Antero de Quental das *Tendências*, um certo “ar de família”. É uma espécie de identidade oficiosa e informal, a carecer de validação superior – justamente aquela que se faz pelo lado da substância –, mas que se revela especialmente útil em determinados contextos.

A constância da nossa superior afetividade, por exemplo, expressa na proverbial capacidade de bem receber, tem sido esgrimida como poderoso argumento pelos agentes ligados ao turismo para aumentar o fluxo de visitas ao nosso país. A firmeza da nossa capacidade de adaptação a múltiplos e desafiantes contextos, por outro lado, aliada a uma secular e bem-conhecida aptidão para o trabalho, é comumente aludida quando se trata de justificar o recrutamento de mão-de-obra portuguesa no estrangeiro. O que distingue estes traços é, assim, a *regularidade* com que se exprimem, constituindo um quadro de referências mental no qual intuitivamente nos revemos e a partir do qual somos mais facilmente reconhecidos por outrem, especialmente em contexto exógeno³. São traços que permanecem incólumes ou que registam

3. A presença dessas duas dimensões na construção de um quadro de referências mental, uma endógena e outra exógena, é igualmente sublinhada por António M. Fonseca. Referindo-se à dimensão endógena, considera que “[...] a afirmação de um conjunto de características da identidade portuguesa simplifica a discussão acerca do que é ser português e confere um sentimento de pertença a um «povo» («o peito ilustre lusitano», no dizer de Camões), que o vento da história não consegue apagar, com tudo o que isso traz de segurança e, porque não dizê-lo, de orgulho.” FONSECA, António M. (2009). “Do carácter nacional à expressão das diferenças individuais”. In: *Povos E Culturas*, (13), p.287. Disponível online: <https://doi.org/10.34632/povoseculturas.2009.8675>. No que toca a dimensão exógena, a referência não é menos assertiva. Referindo-se à possibilidade de um “caráter nacional”, diz: “[...] a importância deste conteúdo pode, todavia, tornar-se relevante quando o imaginário nacional é ativado do exterior e, em especial, contra o exterior, convertendo-se, acrescentaríamos nós, numa espécie de mecanismo de defesa

variações menores no fluxo induzido pela inexorável marcha do tempo. Não devem ser confundidos, portanto, com imagens ou leituras frugais que outros fazem do nosso fundo temperamental. Exemplo singular dessa confusão é a vulgata historicista de que os portugueses têm uma relação especial com o bacalhau. Não é incomum ouvirmos dos nossos interlocutores nas viagens ao estrangeiro, sabendo que estão na presença de portugueses, a afirmação pronta, esgrimida quase em tom de acusação “ah, bacalhau!” (ou “bacaláu”, conforme a latitude). Resignados, ensaiamos a explicação, tantas vezes esgrimida em contextos similares, de que, apesar de ser apodado de “fiel amigo” – expressão que, ao que julgamos saber, foi cunhada apenas no século XIX –, não é uma posta de bacalhau que acompanha com leite ao pequeno-almoço dos portugueses. Serve isto para sublinhar que esses traços, além das já supramencionadas regularidade e constância que valorizámos atrás, carecem ainda suplementarmente de *validação em contexto endógeno* para se poderem elevar à categoria de constantes culturais.

A própria ideia de “constantes culturais” é, aliás, redundante, quando não mesmo insuportavelmente tautológica. Com efeito, “Cultura”, segundo a forma como temos revisitado o seu sentido⁴, quer significar uma presença que permanece constante, isto é, que não sofre a erosão provocada pelo tempo, esse supremo decisor que costuma sentenciar à irrelevância e ao esquecimento todas aquelas outras presenças postas sob o signo do efêmero, que não deixam inscrição funda e permanente na nossa memória.

contra a ameaça de furto daquilo que nos identifica e que, como já adiantámos antes, de algum modo nos protege coletivamente.” *Ibid.*, p. 288.

4. Cf. SIDONCHA, Urbano. (2017). «Ciência, Cultura, Ciências da Cultura – Subsídios para uma Leitura Epistemológica». In: SIDONCHA, Urbano. & MOURA, Catarina. (Org.). *Metamorfozes da Cultura*. Lisboa: Ed. Nova Vega, pp. 191- 213.

Por outras palavras, sendo o conceito de cultura, tal como foi cunhado na origem pelos latinos, um neutro plural que se refere às coisas que merecem ser cultivadas, será precisamente a “perenidade” de tudo quanto se se faz continuada presença a definir o critério disso que, agora *de jure*, reclama *valor* e que, como tal, merece ser cultivado. O que parece agora evidente, quer dizer, que a constância dos traços *constitui*, por si só, cultura, permite-nos avançar com segurança neste terreno híbrido situado aquém do terreno pantanoso das identidades culturais.

2 — Avaliando o papel da sensibilidade

O objeto deste trabalho será, pois, o de procurar determinar o lugar e o valor da sensibilidade nesse conjunto de traços apodados de “culturais” por serem, dissemo-lo atrás, perenes, fruto da sua constância multissecular.

A nossa hipótese de partida é a de que a sensibilidade, embora figure continuamente no restrito rol dos traços na base dos quais é possível circunscrever o perímetro do já anteriormente aludido “fundo temperamental” português, tem sido sistemática e sucessivamente desvalorizada. Ao ser desvalorizada, é a sua competência como elemento constitutivo da cultura portuguesa, aqui despojado de qualquer intenção essencialista, que parece ter sido ostensivamente desconsiderado.

Indícios, testemunhos dispersos, apontamentos marginais sobre o modo de ser português foram emergindo historicamente com a consolidação da nacionalidade, na exata medida em que passaram a coincidir, num espaço físico de extremas delimitadas e num tempo cada vez mais distendido, características comportamentais que essa mesma coincidência espaço-temporal

ajudou a enraizar e a robustecer. Nesse sentido, compreende-se que as primeiras tentativas de reflexão estruturada sobre a cultura portuguesa tenham surgido apenas quando tais representações do “ser português” reivindicavam já o conteúdo e a espessura necessários para poderem projetar-se com autonomia e com reivindicada autossuficiência relativamente a outros modos de representação e a outras culturas. A expressão madrugadora dessa reflexão de fundo, ainda que desprovida do caráter sistemático que habitualmente reivindicam os tratados filosóficos dignos dessa classificação – o nosso próximo interlocutor confirmara, aliás, a intenção de tratar destes assuntos “misturadamente”⁵ –, pode ser encontrada no *Leal Conselheiro*, obra daquele que ficou conhecido entre nós como Rei-Filósofo, D. Duarte. Logo aí, naquela que é considerada, ponderados os parâmetros que sinalizamos nas linhas precedentes, uma das primeiras reflexões de fundo sobre o modo de ser português, o tema da sensibilidade reclama autonomia de tratamento, fruto justamente da sua regularidade e da forma coerente como se projeta no nosso complexo comportamental. Como bem notou José Gama, “a ação da sensibilidade pode ser auscultada ao longo de toda a obra, mas adquire particular densidade nos capítulos 10 a 33”⁶ do *Leal Conselheiro*. Nesses decisivos capítulos, dedicados ao conhecimento dos pecados e das paixões, a sensibilidade reivindicará papel central na forma de projetar um modo de ser português.

5. Cf. DUARTE, D. (1843). *Leal Conselheiro & Livro da Ensinança de bem Cavalgar toda Sella*. Lisboa: Tipografia Rollandiana.

6. GAMA, José (1991). “Análise das paixões no *Leal Conselheiro* - A sensibilidade e o modo de ser português”. In: *Revista Portuguesa de Filosofia*, T. 47, Fasc. 3, p.388.

Miguel Real, no seu *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*, regista igualmente a influência desse texto para a consolidação, entre nós, da importância da sensibilidade e da experiência:

“[...] *Leal Conselheiro*, ensaio de ética social cristã, indica já, pelo empirismo psicológico nele presente, que o Renascimento em Portugal, iluminado pelo espírito dos Descobrimentos, não se limitaria apenas à revificação de textos de autores greco-latinos, mas também a um progressivo caminhar na senda da inovação empírica, de um novo saber de experiência feito, revelador não de uma ciência teórica, fundada em sistemas abstratos, efeito da reflexão especulativa, mas de uma nova ciência prática.”⁷

A verdade, porém, é que não obstante estes paliativos, a desqualificação da experiência goza entre nós de uma sólida reputação. O próprio texto do *Leal Conselheiro*, aqui trazido à liça justamente por ser comumente apresentado como exemplo madrugador do caráter determinante da sensibilidade e de uma especial atenção aos sentidos, é, numa leitura mais funda, uma das mais categóricas demonstrações da sua condição subalterna, filha de um Deus menor. D. Duarte convocara a sensibilidade no horizonte de uma reflexão profundamente marcada pela sua própria experiência pessoal, feita em registo autobiográfico e subordinada ao pulsar do quotidiano, muito próxima, portanto, daquilo que será apodado de “saber familiar” pela hodierna Epistemologia, o mesmo registo de saber que a dita Epistemologia

7. REAL, Miguel. (2017). *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Planeta, p.154.

oporá terminantemente a um conhecimento genuinamente científico. Com efeito, a sensibilidade a que se reporta D. Duarte aparece associada ao “sentido do coração”, naturalmente inclinado para a desordem e para o pecado quando sobre ela não se exerce a “função determinativa” do entender. A sensibilidade vê-se, assim, relegada à condição de mera *faculdade da apetição*, desprovida de qualquer orientação virtuosa que necessariamente lhe chegaria do concurso dos outros “poderes”. E mesmo quando o tom pretende ser outro, como na intenção duartina de fazer do sentir um ingrediente no processo de conhecimento, a conclusão não é menos desencorajadora e decepcionante para quem dela esperava algum sinal tangível de efetiva regeneração da sensibilidade e dos sentidos. Com efeito, a sensibilidade é aí tão-só o correlato de um “conhecer por experiência”, muito distante, portanto, das prerrogativas de um conhecimento autêntico cuja formação prescreve a condição, aqui claramente desconsiderada, da reabilitação da sensibilidade e da experiência.

Note-se, porém, que não há nada de novo ou de singular nessa desvalorização. A depreciação da condição da sensibilidade, vista longitudinalmente como métrica específica, pode ser tomada como fio condutor de uma milenar tradição filosófica ocidental que tem justamente na reiterada suspeição relativamente aos sentidos uma das suas marcas mais estuantes. Não se trata aqui, bem entendido, de recusar a essa tradição sinais em sentido contrário de reconhecimento do papel da sensibilidade em atividades tão relevantes como o próprio processo do conhecimento. Encontramo-los, aliás, em autores tão remotos como Empédocles⁸,

8. Reportando-nos apenas aos célebres fragmentos do *Da Natureza*, é possível ver que “Empédocles lamenta a compreensão extremamente limitada que a maioria dos homens

do lado dos pré-socráticos, e mais tarde em Aristóteles, que alguns consideram ter sido, fruto das suas preocupações empíricas sobejamente conhecidas, o primeiro cientista *avant la lettre*.⁹ Mas essa orientação, sabemos-lo todos, não prevaleceu. Nem seria necessário trazer à lembrança a *Alegoria da Caverna* de Platão ou a dúvida cartesiana expressa na célebre máxima “não sei se sou um corpo” para que pudéssemos reconstruir uma leitura mais próxima do pulsar efetivo dessa tradição. O próprio Kant, que muitos consideram ter sido um “advogado da sensibilidade”¹⁰, foi colocado por autores como Merleau-Ponty na galeria dos teóricos que desprezaram ou minorizaram a sua condição, ao lado de figuras como Platão ou o próprio Descartes. Essa circunstância obriga-nos, assim, a ponderar o sentido concreto dessa desvalorização da sensibilidade e dos sentidos. Por outras palavras, cabe perguntar, se queremos dar um passo adiante, como, ou em que circunstâncias, pode ser lavrado com segurança esse diagnóstico de uma desvalorização *efetiva* da condição da sensibilidade?

alcança através dos sentidos [...], mas promete que uma utilização inteligente de toda a evidência sensorial acessível aos mortais, apoiada na sua própria intuição, nos há-de clarificar cada uma das coisas”. KIRK, G.S & RAVEN, J.E & SCHOFIELD, M. (Eds.) (1994). *Os Filósofos Pré-Socráticos – História Crítica com Seleção de Textos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.298,299.

9. Segundo Onésimo T. Almeida, essa é a leitura de Armand Marie Leroi, num texto dado à estampa em 2014 com a epígrafe *The Lagoon. How Aristotle Invented Science*. Cf. ALMEIDA, Onésimo Teotónio. (2018). *O Século dos Prodígios – A Ciência no Portugal da Expansão*. Lisboa: Quetzal, pp. 153, 181.

10. Vide SANTOS, Leonel Ribeiro dos. (1993). “A Razão Sensível – Reflexão acerca do estatuto da sensibilidade no pensamento kantiano”. In: *Pensar a Cultura Portuguesa – Homenagem a Francisco da Gama Caiiro*, Lisboa: Colibri, pp.424-426.

3 — Revisitando o itinerário de depreciação da condição da sensibilidade

Um olhar retrospectivo ou regressivo sobre a dita tradição filosófica ocidental oferece-nos respostas seguras: a definição de critérios de relevância e, na base deles, de uma hierarquia que defina patamares de importância e, no polo oposto, de graus de exiguidade ou de irrelevância, permitem reconstruir fielmente esse itinerário de sistemática depreciação da condição da sensibilidade. Critérios como os de “natureza”, “função” ou “grau lógico” foram concorrendo à vez, em momentos históricos diversos e com gradações distintas, para essa desvalorização. O ponto é este: dada a sua natureza caótica e desregrada, a sensibilidade perseguiria uma função *menor* – em importância e dignidade – no conjunto das prioridades humanas, a saber, a de contribuir simplesmente para “embelezar o pensamento” e os resultados consabidamente austeros da sua atividade judicativa. Ousasse a sensibilidade ultrapassar essa função meramente “ornamental”, adentrando-se no terreno do conhecimento pelo seu viés *constitutivo*, e seria, como foi, rapidamente catalogada como “gnosologia inferior”, condenada a produzir um conhecimento inferior, irremediavelmente distante das prerrogativas que estatuem um saber autenticamente científico. Tais qualificativos são perfeitamente compagináveis, aliás, com uma visão dualista, de recorte maniqueísta, em que no polo inferior estão os sentidos e no polo contrário, fitando-os sobranceiramente de cima, as faculdades intelectivas.

O próprio fundador da moderna Estética, Alexander Gottlieb Baumgarten, parece operar na base desses exprobado intelectualismo, ao esgrimir argumentos em defesa da sensibilidade

que mais não fazem do que reforçar o pendor intelectualista dessa tradição que tais argumentos, em vão, se esforçaram por contrariar. Ao reunir sob o signo novo da Estética uma comunidade de sentido para onde convergem problemas anteriormente dispersos, como as discussões sobre o tema da beleza e sobre a arte, Baumgarten deu à Estética a feição sistemática sem a qual nenhuma disciplina poderia elevar-se tão alto, embora insistindo em pensar o arco conceptual que lhes daria unidade na base dos mesmos pressupostos que informaram a escola racionalista da primeira metade do século XVIII. Não que Baumgarten não tenha tentado, a seu modo, fazer prova de que a sensibilidade não é precisamente sinónimo de mera *confusão* e *obscuridade*. Fê-lo, todavia, usando a mesma métrica gradativa que haveria de condenar a generalidade dos estados sensitivos à periférica condição onde jazem as representações irremediavelmente tingidas de imperfeição. Com efeito, ao reivindicar para as representações confusas da sensibilidade duas formas de clareza, uma *intensiva*, feita por decomposição analítica das suas determinações, e outra *extensiva*, feita pela profusão de elementos ou determinações sem que dela viesse a resultar qualquer ameaça credível à clareza, Baumgarten, que assim se apresenta como fiel herdeiro do ambiente intelectual que lhe serviu de contexto, concede ao intelectualismo a primazia do critério do “grau lógico”. Ao fazê-lo, coloca inadvertidamente o acento tónico em tudo quanto há de negativo na sensibilidade, obliterando, ato contínuo, o que ela tem de benigno e o que pode oferecer de positivo.

4 — Inversão do ciclo de degenerescência do sensível: alguns marcos decisivos

Entre nós, foi Duarte Pacheco Pereira quem, no seu *Esmeraldo de Situ Orbis*, redigido entre 1505 e 1508, mais se notabilizou no esforço sistemático de recuperação da experiência e dos sentidos como critério de verdade, contribuindo decisivamente para a afirmação de uma “mentalidade empirista”. D. João de Castro segue-lhe as pisadas, num esforço que ultrapassou, todavia, largamente o alcance da elementar tese segundo a qual, nas palavras do próprio Duarte Pacheco Pereira, a experiência “é madre das cousas”. O historiador Joaquim Barradas de Carvalho, a quem se deve um levantamento exaustivo desta discussão, sinaliza a ocorrência da palavra “experiência” em oito ocasiões¹¹ no *Esmeraldo de Situ Orbis*. Apesar das indisfarçáveis diferenças de tom, a experiência surge em Pacheco como critério de verdade, e será, aliás, o primeiro português a fazê-lo, como também nota Onésimo T. Almeida (ALMEIDA, 2018, p.157). Essa condição é exemplarmente registada por Joaquim Barradas de Carvalho nestes termos: “A experiência, a experiência empírica, a experiência do senso comum, a experiência sensível, é o novo critério de verdade, em detrimento das autoridades...”¹².

Esta derradeira menção deve ser convenientemente destacada. A desconstrução da autoridade dos antigos, que assim deixa de ser o único e até o mais avalizado critério de verdade, não constitui pequeno passo em direção à modernidade. É um

11. “[...] vemo-la no *Esmeraldo de situ orbis*. Duarte Pacheco Pereira emprega na sua obra oito vezes a palavra *experiência* [...]” CARVALHO, Joaquim Barrada de. (1981). *Portugal as Origens do Pensamento Moderno*. Lisboa: Livros Horizonte, p.111.

12. *Ibid.*, p.112.

percurso de pré-ruptura epistemológica que seria, como já foi dito, retomado e aprofundado por D. João de Castro. Autor, entre outros, do mui celebrado *Tratado da Esfera* ou dos *Roteiros*, D. João de Castro protagonizará mais uma decisiva aproximação à modernidade científica ao lançar suspeita sobre os dados dos sentidos, antecipando em quase um século as *Meditationes de prima philosophia* de Descartes e a tese nelas expendida, principalmente na primeira das seis *Meditações*, no que toca à absoluta falibilidade dos sentidos. Nas palavras de Castro “é necessário [...] o sentido obedecer ao entendimento, e como cego deixar-se guiar por ele, porque certo está que em muitas cousas nos enganarão os sentidos, senão fossem guiados, examinados pelo entendimento.”¹³ Não obstante a presença de sinais contraditórios na obra de D. João de Castro¹⁴, é seguro dizer que o autor do *Tratado da Esfera*, “não sendo ainda Galileu”, nas palavras cortantes de Barradas de Carvalho, contribui decisivamente para a transição de uma conceção clássica e medieval de ciência para uma visão moderna. Onésimo T. Almeida, num capítulo do seu *O Século dos Prodígios* a ele dedicado, refere-se-lhe justamente como “o moderno D. João de Castro”.¹⁵

Na posse destes elementos, podemos regressar com renovado interesse ao tema da desvalorização da condição da sensibilidade. Desapontar-se-á, pois, quem queira precipitadamente

13. CASTRO, D. João de. *Tratado da Esfera*. Apud, CARVALHO, Joaquim Barrada de. (1981). *Portugal e as Origens do Pensamento Moderno*. Lisboa: Livros Horizonte, p.115.

14. “É o mesmo D. João de Castro que, depois de ter feito a correção da *experiência empírica* pela *razão*, pelo *entendimento*, quando se ocupa dos antípodas, vai, no capítulo seguinte demonstrar a imobilidade da Terra, desprezando a *razão* e o *entendimento*, e colocando destacadamente, como critério de verdade, os dados dos sentidos, a *experiência empírica*...”. CARVALHO, Joaquim Barrada de. (1981). *Portugal e as Origens do Pensamento Moderno*. Lisboa: Livros Horizonte, pp.115,116

15. Cf. ALMEIDA, Onésimo Teotónio. (2018). *O Século dos Prodígios – A Ciência no Portugal da Expansão*. Lisboa: Quetzal, pp.183-207.

fazer uma associação entre a crítica aos sentidos, visível, como foi dito, na reflexão de Castro, e a depreciação da condição da sensibilidade. Não há nessa sucessão qualquer sinal de relação lógica de implicação. Ao contrário. Dizer que a experiência não basta, e que na base dessa elementar constatação se ergue a distinção, cultora da modernidade, entre *ciência* e *experiência*, equivale menos a desvalorizar a sensibilidade do que a reconhecer o seu lugar e o seu insubstituível valor no próprio processo de conhecimento. Com efeito, sinalizar a necessidade de temperar os dados da experiência, submetendo-os ao crivo da razão, é reconhecer definitivamente que não há conhecimento humano sem intervenção dos sentidos, que desempenham, assim, uma função constitutiva e não meramente ornamental. Esse é o legado insubstituível de autores como D. João de Castro ou Pedro Nunes, seu contemporâneo¹⁶. O *experimentalismo*, que supera de entrada o mero *experientialismo* enquanto atua ainda ao nível elementar do empirismo sensorial, é consequência direta desta nova arquitetura do conhecimento humano sobreveniente na relação, por fim plenamente adquirida, entre razão e experiência.

Nesse contexto novo, a distinção a fazer entre uma e outra não é já de grau lógico, i.e., entre uma razão entendida como faculdade das representações claras e distintas e uma sensibilidade

16. Onésimo T. Almeida regista com acerto esses contributos: “Todos esses foram passos incipientes da modernidade que aos poucos se ia instaurando. Pedro Nunes e D. João de Castro, o primeiro com vocação mais teórica e abstrata, o segundo com inclinações mais práticas mas profundamente empenhado na observação cuidadosa, são ambos pioneiros de uma atitude científica que se caracteriza pela atenção ao real, pela preocupação com o rigor e a exatidão das medições, pela recolha de dados (mesmo os que contradizem a teoria), pela experimentação, a dúvida, e a noção bem nítida de ser imenso o mundo desconhecido imerso nos segredos de Apolo por muito tempo a haver. Mentes como as suas foram decididamente modernas. A ciência, que dessa forma se adjectiva, teve neles dois exímios cultores.” *Ibid.*, pp.202,203.

definida como estrutura psicológica absolutamente desregrada que nos devolve o mundo na forma de representações caóticas, confusas e obscuras, mas uma diferença de *função*, em que ambas são necessárias e nenhuma (auto)suficiente. Essa forma nova de pensar a diferença afasta liminarmente a distinção entre um nível superior e outro inferior na base da qual foi ganhando lastro a desconfiança em relação aos sentidos, a mesma que definiu, como foi dito, o grosso da nossa tradição filosófica.

Diante desta constatação de que a desvalorização da sensibilidade não é consequência do elementar e moderno reconhecimento de que a *experiência do mundo* não é ainda *conhecimento do mundo*, que exige suplementarmente, como vimos, a intervenção do sujeito racional sobre o conjunto da realidade fenomenal, cabe perguntar, pois, que desvalorização é essa de que falamos e quais são os indícios que suportam a sua evidência?

Luís Filipe Barreto, num texto com a epígrafe “Do experiencialismo no Renascimento português” dado à estampa em 2001, oferece-nos uma primorosa pista. Depois de aclarar que o “Experiencialismo é uma teoria metodológica do conhecimento científico-filosófico regulada pelo ideal de saber verdadeiro-objetivo”¹⁷, produz a seguinte afirmação lapidar “[...] a construção do experiencialismo é uma luta que atravessa todo o século XVI entre, fundamentalmente, duas propostas: a do experiencialismo como empirismo sensorial e a do experiencialismo como racionalismo crítico.”¹⁸ O que define uma e outra formas de experiencialismo é, pois, o modo como cada uma lê o conceito de

17. BARRETO, Luís Filipe. (2001). “Do Experiencialismo no Renascimento Português”. In: Calafate, Pedro (Dir.). *História do Pensamento Filosófico Português, Vol.II – Renascimento e Contra-Reforma*. Lisboa: Ed. Caminho, p. 24.

18. *Ibid.*, p.25.

experiência. Assim, “para o empirismo sensorial, a experiência é: (1) vivência/ação individual de cada ser humano; (2) acumulação informativa de dados da realidade; (3) evidência da observação imediato-qualitativa em especial visual.”¹⁹

Nos antípodas desta leitura está o programa do racionalismo experiencial, onde predomina uma interpretação segundo a qual a experiência deve ser lida como:

“[...] (1) observação quantitativa (maioritária) ou qualitativa (minoritária), repetida, comparada, pluripessoal e transmissível com fundamentação; (2) acumulação informativa de dados da realidade que devem ser interrogados criticamente porque não constituem em si mesmo evidência/certeza mas, tão-só, quadro fenomenal recolhido; (3) ação racional especializada do ser humano no seu domínio de mundo e vida.”²⁰

Depois de cerceados estes campos e de clarificados os termos em que um e outro se constituem por relação com a experiência, Luís Filipe Barreto sentencia entre nós o triunfo da versão *soft* de experiencialismo, entendido como mero empirismo sensorial, muito aquém, portanto, do mais exigente experimentalismo que caracterizará a viragem para a ciência moderna. Da vitória deste modelo que “absolutiza e centraliza o conceito de experiência”²¹ retira Barreto as seguintes consequências: “Os resultados desta controvérsia, com a vitória do experiencialismo enquanto empirismo-sensorial, vão marcar, a partir do século

19. *Ibid.*, p. 26.

20. *Ibid.*, p.27.

21. *Ibid.*, p.29.

XVII, os caminhos e os bloqueamentos de toda a investigação científica e técnica e de toda a meditação de filosofia da ciência na cultura portuguesa.”²²

Na leitura de Filipe Barreto, testemunhos como aquele que nos é oferecido por D. João de Castro seriam apenas uma de duas coisas, com expressa renúncia a quaisquer outras: exemplos absolutamente inconsequentes, enquanto se dissolvem nas suas larvares contradições internas, ou, numa versão aparentemente mais benigna, casos isolados e irrepetíveis, os quais, por não terem tido continuidade, não lograram deixar lastro significativo.

Olhando para a evidência já produzida nas linhas precedentes, pode concluir-se que a desvalorização da sensibilidade começa por ser entre nós mero aviltamento da forma lúcida e pioneira como a reinterpretação, senão sozinhos e de forma inteiramente original, pelo menos no contexto dos espíritos mais vanguardistas da época, onde pontificam autores como Montaigne, Leonardo da Vinci, Copérnico ou Francis Bacon. Anunciar placidamente como se fosse a mais óbvia de todas as coisas que o tratamento doméstico do tema da sensibilidade esteve sempre ao serviço de um conhecimento de senso comum, baseado num domínio da prática sobre a teoria como é aquele que vemos no *Leal Conselheiro*, ou nutrido apenas pela repetição, como sucede no *Esmeraldo de Situ Orbis* de Duarte Pacheco Pereira, é fixar-se obstinada e definitivamente naquilo que ela tem de insuficiente ou negativo, tratando-se da sensibilidade, e numa espécie de limitação congénita na forma de interpretá-la, tratando-se da avaliação do génio dos portugueses.

22. *Ibid.*, p.26.

Tal não significa, todavia, que este apoucamento da sensibilidade e do sensível, que teve expressão concreta nestes autores que referimos e em tantos outros que aqui são obrigados a ficar na sombra, não tenha realmente produzido os seus efeitos, alguns deles com manifestações sobejamente conhecidas ainda nos nossos dias. Com efeito, está longe de ser descabida a observação do mesmo Luís Filipe Barreto, brandida em tom de denúncia, de que “Investigações teóricas constantemente debaixo de fogo dos empiristas e pragmáticos como Lopo Homem ou Fernando Oliveira. Investigações teóricas sem o estímulo da Coroa/Estado, preocupado com a produção de um saber imediato, de um saber para fazer e lucrar no aqui e agora e não num amanhã concorrencial”²³. Como permanece atual o lamento de Onésimo Teotónio Almeida, que via no final da década de 80 do pretérito século XX a subalternização dos prémios para a ciência certificada pelo número bem mais expressivo de prémios literários um sinal claro de que “apesar de todas as apregoadas transformações por que se diz ter passado a sociedade portuguesa, a tradição do amor ao verbo, à palavra, continua a marcar profundamente a corrente predominante do gosto entre os portugueses cultos.”²⁴ Se tais marcas são inconfundíveis, elas não pretendem significar, todavia, que esse tenha sido o rumo definitivo, espécie de marca d’água que acompanhará a leitura e a apropriação de matriz portuguesa da condição última da sensibilidade e da experiência, assim insuscetível, portanto, de provocar qualquer mudança digna desse nome em direção à modernidade.

23. *Ibid.*

24. ALMEIDA, Onésimo Teotónio. (2018). *O Século dos Prodígios – A Ciência no Portugal da Expansão*. Lisboa: Quetzal, p.303.

Fazê-lo seria ignorar olímpicamente a figura incontornável dum Francisco Sanches, autor do *Quod Nihil Scitur*, magistral obra de 1581 que permite estabelecer claramente um *continuum* coerente de orientações com origem no autor do *Esmeraldo de Situ Orbis*, mostrando, para lá de qualquer dúvida razoável, que a experiência valia certamente mais do que pretendiam os seus indefetíveis detratores. Em primeiro lugar, não apenas constitui, já o dissemos, uma fonte de conhecimento mais segura do que aquela que nos era oferecida pelos ensinamentos dos clássicos e pela autoridade dos antigos, mas, convenientemente temperada pela intervenção da razão, prefigura, em segundo lugar, o estilo e o ambiente em que a ciência emergirá como um dos sinais mais proeminentes da modernidade. Esse *continuum* é, aliás, exemplarmente assinalado por Onésimo T. Almeida nestes termos:

Duarte Pacheco Pereira está sobressaltado de excitação com o reconhecimento dos erros dos antigos e das novas verdades descobertas pela experiência [...]. Trinta anos depois, D. João de Castro vai revelar-se bem mais cuidadoso e consciente já das limitações da experiência. Considera indiscutível a fragilidade do conhecimento fornecido pelos sentidos, mas tempera os dados da experiência com uma intervenção do juízo. Agora, com Francisco Sanches, há uma reflexão de fundo sobre as consequências dessa reviravolta operada pelos Descobrimentos no conhecimento humano nessa sua pergunta fundamental: e quem nos garante que as certezas que agora julgamos possuir são as últimas?²⁵

25. *Ibid.*, pp.232,233.

Fixemo-nos, pois, nestes três marcos cronológicos: de 1505 a 1508, data da redação do *Esmeraldo de Situ Orbis*, de Duarte Pacheco Pereira; 1538, data em que foi escrito o *Tratado da Esfera*, de D. João de Castro; 1581, data da publicação do *Quod Nihil Scitur*, de Francisco Sanches. Esta sucessão, que não é simples justaposição, foi construída numa lógica de aprofundamento do papel da experiência no conhecimento humano, conectando a crescente mentalidade empírica ao emergente espírito científico. Não se trata, portanto, de um acontecimento isolado, espécie de epifenómeno como erradamente postulava Luís Filipe Barreto. Onésimo refere-se-lhe, aliás, como “mini-tradição”²⁶. Não restam dúvidas, no entanto, que esse espírito não permaneceu, no sentido em que o itinerário construído em torno da reabilitação da sensibilidade e da experiência que marcou todo o nosso século XVI – e não apenas a primeira metade desse século, como insiste em ver ainda uma certa tradição de comentário²⁷ – não teve continuidade. Avaliar as causas dessa inusitada mudança de direção, a que poderíamos chamar, como refere o mesmo Onésimo, “declínio” ou “decadência”, “atraso” ou “modo de ser coletivo” (ALMEIDA & BRÁS, 2012, p.51), é tarefa complexíssima. Antero de Quental ocupou-se dela em 1871, no seu célebre *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*. Miguel Real situará essa mudança no “cruzamento mental entre o complexo vieirino da magnificência de Portugal, que lhe faz representar um papel ímpar, excecionalíssimo, na cena histórica

26. Cf. ALMEIDA, Onésimo Teotónio & BRÁS, João Maurício (2012). *Utopias em Dói Menor. Conversas transatlânticas com Onésimo*. Lisboa: Gradiva.

27. Miguel Real dá-lhe expressão concreta nesta passagem do seu *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*: “Esta montanha-russa sentimental, num dédalo entre ufanismo e «fracassismo», seria a expressão da decadência de Portugal, já que não encontramos situação semelhante anterior à primeira metade do século XVI.” REAL, Miguel. (2017). *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Planeta, p.140.

internacional, e o complexo pombalino, que figura Portugal como um país científica e civilizacionalmente insignificante e atrasado face aos restantes países da Europa do Centro e do Norte [...]”²⁸.

Dilacerados pelo concurso de tensões contrárias e aparentemente perdidos nessa sorte de antinomia da razão, abandonámo-nos ao imobilismo, espécie de “[...] atitude pouco engajada face aos problemas, e [a] uma ingénuia esperança no mundo de amanhã”²⁹, expressão superior desse fundo sebastiânico que passou a definir parte nada despidianda da atitude coletiva portuguesa. É, como se percebe, uma *constante cultural* forjada diretamente na relação com a nossa forma de ler a sensibilidade, enquanto despreza a razão e apenas se revela plenamente na paixão, naquilo a que Miguel Real apodou de “predominância de uma mentalidade lírico-sentimental ou emotiva que se exprime em perfeição na história da nossa literatura [...]”³⁰, viva expressão de um sensualismo raso cuja fenomenalização radica no temperamento afetivo e inconsequente dos portugueses.

Essa circunstância explica, aliás, a “ausência de um corpo coeso e contínuo de obras científicas e filosóficas”³¹ de mão portuguesa e a opção pela literatura, que parece ser o lugar natural de todos os povos desregrados, sem tradição de planificação racionalizada, mais dados à indecisão do que à ação. A observação de Onésimo segundo a qual “na literatura pode-se meter tudo, mas na filosofia, que é a conversa mais exigente de todas em termos de

28. *Ibid.*, p.139.

29. ALMEIDA, Onésimo Teotónio & BRÁS, João Maurício (2012). *Utopias em Dói Menor. Conversas transatlânticas com Onésimo*. Lisboa: Gradiva, p.62.

30. REAL, Miguel. (2017). *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Planeta, p.198.

31. *Ibid.*

rigor, não³², tem sido esgrimida à saciedade para explicar esta viragem para a literatura, inflexão que deixará vacante, por muitos séculos, a opção científica consolidada com esforço no prodigioso século XVI. Nesta leitura – e não no acontecimento que a determina – virá a operar-se a mais novel desqualificação da sensibilidade e da experiência, a qual, pela sua constância, se constituirá, ela própria, como constante cultural.

5 — Retomando o ciclo de desqualificação da sensibilidade

Trata-se, todavia, de uma desqualificação de que apenas poderemos dar notícia ao leitor, assinalando-a em registo de sobrevoos, sem aprofundar alguns dos seus traços mais estuantes. A opção por produções literárias em alternativa aos tratados científicos e sistemas filosóficos, lida esmagadoramente entre nós como recuo ou declínio do cientismo como vocação, postula erradamente que a literatura cobre um ângulo muitíssimo limitado da realidade, o que significa, portanto, que o compromisso com o sentido do mundo e da vida é nela praticamente inexistente.

Sem infletir para a leitura contrária, o que também não seria razoável, parece claro que a tese segundo a qual a predileção pela produção literária significou liminarmente o recuo da racionalidade científica reflete ainda a anacrónica tese da separação das “duas culturas” exemplarmente observada por Charles Percy Snow em 1959. Nesse mesmo ano, o autor apresentou publicamente

32. ALMEIDA, Onésimo Teotónio & BRÁS, João Maurício (2012). *Utopias em Dói Menor. Conversas transatlânticas com Onésimo*. Lisboa: Gradiva, p.67.

um trabalho que o retiraria definitivamente do anonimato, nas célebres *Sir Robert Rede's Lecture*, na Universidade de Cambridge, com o título “As duas culturas e a revolução científica”. A sua obra principal, ou pelo menos a mais conhecida, é o resultado da publicação da palestra original, que se materializará numa segunda edição quatro anos volvidos sobre a publicação da primeira, e que inclui suplementarmente um texto com a epígrafe “Um Segundo Olhar”, onde Snow dará conta dos desenvolvimentos suscitados pelas reações a esse seminal artigo de 1959. Nesse trabalho, o autor denuncia a existência de uma espécie de hiato comunicacional entre a cultura científica *stricto sensu* – associada frequentemente a um saber feito de capacidades técnicas e dominado pela lógica da especialização – e a cultura eminentemente humanística das ciências da vida, caracterizada por uma confrangedora ausência de conceitos básicos das ciências. Esse hiato, segundo Snow, teria a sua expressão efetiva na constituição de dois campos: num polo, estão aqueles a quem chama de “intelectuais literatos”; no outro, os cientistas propriamente ditos, sendo que os físicos aparecem como os mais representativos desse segundo campo.

A consequência desta oposição, que a própria denúncia de uma suposta deserção portuguesa do espírito científico também postula, é, por um lado, a ausência de uma formação humanística dos cientistas, traduzida no cerceamento da capacidade literária da escrita científica – o que lhes valerá, aliás, o epíteto intencionalmente vexatório de «especialistas ignorantes»³³. No polo oposto,

33. Longe de ser um efeito longínquo, um tal cerceamento terá negativo impacto na investigação da própria área disciplinar: “uma pessoa comum usa cerca de dois mil vocábulos, uma pessoa culta [leia-se, uma pessoa com formação humanística] usa oito mil. Quanto mais o cientista dominar a língua, os seus níveis, as regras e a expressão, maior será a sua capacidade de argumentação e retórica que lhe permitirá criar, por exemplo, um modelo” RIBEIRO, Raquel. (2014, agosto 24). *Pode a literatura ser a ciência mais pura?*

por outro lado, teríamos a ausência de uma cultura científica *tout court* por parte dos investigadores com formação humanística, assim apodados de anti-intelectuais, fruto do seu alheamento dos mais elementares conceitos de ciência.

A ideia de uma “terceira cultura”, celebradamente alardeada por Snow, focando-se na necessidade de superar o hiato comunicacional entre estes dois blocos, pode sugerir outras leituras que reclamariam sem esforço outro trabalho, nomeadamente uma que expusesse a razão pela qual o dissídio entre literatura e ciência constitui uma simplificação grosseira que a realidade, no seu incessante devir, não pode sancionar. A esse propósito, cabe recuperar aqui a bem-humorada e sugestiva tirada de Snow, que recordava que “o número 2 é um número muito perigoso; é por isso que a dialética constitui um processo perigoso. As tentativas de dividir tudo em dois devem ser recebidas com muita suspeita”³⁴ Com efeito, os princípios da disjunção, redução e abstração que cercaram a formação do espírito científico a partir do século XVII parecem hoje claramente insuficientes para fazer face à complexidade crescente da realidade, que exige uma visão longitudinal que, por definição, escapa às “competências de especialistas” dos cientistas, forjadas ainda na base desses mesmos princípios da disjunção, redução e abstração. Se isso for verdade, a viragem para a literatura, fruto de uma reinterpretação da sensibilidade assim

Recuperado de <https://www.publico.pt/2014/08/24/culturaipsilon/noticia/pode-a-literatura-ser-a-ciencia-mais-pura-1667195>.

34. SNOW, C. P. (2015). *As Duas Culturas e uma Segunda Leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p.15. Disponível online: <https://webpages.ciencias.ulisboa.pt/~pjfreitas/pdfs/DuasCulturasSnow.pdf>

chamada a assumir configurações semânticas outras mais ligadas à afetividade e à imaginação, não significa necessariamente deserção do espírito científico.

Se insistirmos, todavia, na ortodoxia da tese segundo a qual as coisas efetivamente não se passaram assim, e que esta reinterpretação da sensibilidade na passagem para o século XVII significa efetivamente um corte entre a experiência, enquanto função da sensibilidade, e o conhecimento, nascido na concatenação de processos lógicos, ainda assim estaremos longe do diagnóstico de uma sensibilidade apoucada, menoriçada e desvalorizada. Com efeito, a associação da sensibilidade ao *sentimento* está longe de constituir uma sua desqualificação. Para sustentar esta leitura, socorremo-nos do mais insuspeito dos exemplos, o Kant da *Crítica da Faculdade de Julgar (CF)*. Nessa seminal obra, referindo-se à “sensibilidade” e ao “estético” como aquilo que numa dada representação se refere apenas ao sujeito, esclarece Kant:

Representações dadas num juízo podem ser empíricas (por conseguinte estéticas); mas o juízo que é proferido através delas é lógico se elas são referidas ao objeto somente no juízo. Inversamente, porém, mesmo que as representações dadas fossem racionais, mas num juízo fossem referidas meramente ao sujeito (ao seu sentimento), elas são sempre estéticas.³⁵

Essa oposição entre representações sensíveis e a representação de uma coisa pelos sentidos como pertencente à faculdade do conhecimento é, aliás, assumida de forma

35. KANT, Immanuel. (1998). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa : Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p.90.

perentória noutros momentos da *CFJ*. Eis um dos exemplos mais conhecidos: “[...] para não correremos sempre perigo de ser falsamente interpretados, queremos chamar aquilo que sempre tem que permanecer simplesmente subjetivo, e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto, pelo nome, aliás usual, se sentimento.”³⁶ Na conjugação destes dois passos podemos inferir sem esforço outras tantas consequências, todas de ponderosas repercussões para esta discussão. A primeira, que corresponde ao último excerto transcrito, é a de que há um espaço para interpretar a sensibilidade não como faculdade que entra no processo de determinação, mas justamente como *sentimento*, pelo qual nenhum conhecimento se produz; a segunda, correspondente ao primeiro trecho assinalado da *CFJ*, é a de que só quando a sensibilidade se define como *sentimento*, alheia, portanto, a qualquer compromisso com a lógica e com a faculdade do conhecimento, se dá uma efetiva *valorização da sensibilidade*, que apenas nesse instante se emancipa verdadeiramente, ou, nas penetrantes palavras de Leonel R. Santos:

É só neste plano se pode verdadeiramente falar de uma emancipação da sensibilidade e de uma autonomia relativamente ao entendimento e à sua Lógica. Mas pode falar-se aqui também de uma emancipação da sensibilidade relativamente a ela própria, pois o estético do juízo de gosto não é o privado e o passivo de mera sensação de agrado, mas é um juízo – embora não lógico – que pretende uma certa «aprovação universal» ou «validade comum».³⁷

36. *Ibid.*, p.93.

37. SANTOS, Leonel Ribeiro dos. (1993). “A Razão Sensível – Reflexão acerca do estatuto da sensibilidade no pensamento kantiano”. In: *Pensar a Cultura Portuguesa – Homenagem a*

Quiséssemos nós – e manifestamente não queremos – embarcar na euforia nacionalista que nos atribui sozinho a descoberta da experiência e a viragem para a modernidade e teríamos nesta clivagem entre sensibilidade e razão, ou entre experiência e conhecimento, novos traços inequívocos de uma protomodernidade certa, que uma vez mais nos colocaria como Nação de vanguarda, desta feita como percussores de uma autêntica “apologia da sensibilidade” que o resto do mundo, que não teve a felicidade de contar com o nosso génio, só pôde descobrir no fim do século XVIII (o texto da *CFJ* é, recordemo-lo, de 1790).

6 — Conclusão

A nossa hipótese de partida, recorde-se, era a de que a sensibilidade, apesar de presença constante nas tentativas de cercar um fundo temperamental português, havia sido sistemática e sucessivamente desvalorizada. Pensamos ter produzido evidência suficiente neste trabalho para sustentar essa tese. Com efeito, assinalámos pelo menos cinco etapas neste itinerário de depreciação da condição da sensibilidade.

A primeira anuncia-se quando ela se apresenta como correlato de uma vaga atmosfera psicológica que define, ainda envolta em elevado grau de indeterminação, um modo de ser coletivo baseado no “sentido do coração”, espécie de versão imberbe da referência à moderna faculdade da apetição;

A segunda, quando passa a estar associada a um saber baseado na repetição da experiência pessoal e orientado exclusivamente para fins práticos;

A etapa subsequente, a terceira neste itinerário de depreciação da sensibilidade, teria surgido quando escolhemos apoucá-la na sua fase mais promissora, lendo nela tudo quanto tinha de negativo – a experiência do mundo *não é* conhecimento do mundo –, e perdendo de vista o seu imenso lado benigno e construtivo – ou *constitutivo* – como ingrediente indispensável do conhecimento *autêntico*;

A quarta etapa, subsidiária da anterior e a ela diretamente imputável, é assinalada pela descontinuidade na orientação que definiu todo o século XVI português e que nos colocava, quase acidentalmente, na vanguarda do espírito científico, etapa essa de que a ausência de um corpo contínuo de obras científicas constituiria manifestação eloquente;

A quinta e derradeira etapa neste itinerário de sistemática desvalorização da condição da sensibilidade surge na forma superficial e imediatista como interpretámos o nosso refúgio na literatura, lido como bloqueio irreversível de toda a investigação científica e técnica e de toda a meditação filosófica sistemática na cultura portuguesa.

Não restam dúvidas, portanto, de que a conjugação destes passos e a sua perpetuação no tempo permitem catalogá-los como “constante cultural”, ou traço, declinado numa secundarização da sensibilidade, que seria tão-só o correlato da mais primária forma de sensualismo, a qual, por ser totalmente improdutiva e inconsequente, de novo nos convidaria ao imobilismo.

Fruto desta continuada depreciação, e vista no conjunto das nossas características comuns, a sensibilidade, que assim cumpre o seu inelutável destino, estaria fadada, na sua melhor versão, a dar origem aos mais frugais dos considerandos. Este, de

Jorge Dias, em *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*, é exemplo pouco eloquente da absoluta inanidade que traduz o esforço de ligação da sensibilidade ao supramencionado fundo temperamental português: “O português é, sobretudo, profundamente humano, sensível, amoroso e bondoso, sem ser fraco. Não gosta de fazer sofrer e evita conflitos, mas, ferido no seu orgulho, pode ser violento e cruel.”³⁸ Não admira, assim, como bem assinalou Onésimo referindo-se precisamente a esse ensaio de Jorge Dias, que “Os antropólogos e os cientistas sociais de hoje, incluindo Boaventura de Sousa Santos, mas não só, zurziram tanto nele, que hoje nenhum jovem se atreve a mencioná-lo sequer na bibliografia.”³⁹

Há forma, todavia, de ultrapassar esse fatalismo que busca sentenciar a sensibilidade ao jogo epifenomenal da espuma quando se trata de assinalar as características comportamentais dos portugueses. Já aqui deixámos algumas pistas que contrariam esse ciclo aparentemente imparável de degradação da sensibilidade:

(1) A circunstância de ser comumente aludida, e já nas reflexões mais madrugadoras, como elemento característico que pontua o conjunto dos traços fundamentais da cultura portuguesa;

(2) O conjunto dos sinais dissonantes que apontam para uma avaliação nos antípodas duma visão fatalista, como são aqueles que resultaram (a) na criação de uma mini-tradição protomoderna apostada numa sensibilidade majorada nas suas capacidades pelo concurso da razão, ou (b) na conclusão virtuosa saída da autointerpretação da sensibilidade como “sentimento”;

38. Cf. DIAS, Jorge. (1995). *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

39. ALMEIDA, Onésimo Teotónio & BRÁS, João Maurício (2012). *Utopias em Dói Menor. Conversas transatlânticas com Onésimo*. Lisboa: Gradiva, pp. 62,63.

(3) A renúncia ao determinismo genético – Onésimo notou, a esse propósito, que “o facto de alguns hábitos permanecerem durante muito tempo inalteráveis não implica que ele se tenha tornado genético, já que as aquisições culturais nunca se convertem em genéticas. Isso é ponto assente⁴⁰ –, o que acalenta a esperança, impelida pelos sinais anteriores, de que será possível reabilitar a nossa forma de ler a sensibilidade, a forma como ela se manifesta no pulsar da nossa atitude coletiva e como ela retroalimenta a construção de constantes culturais. Há já sinais auspiciosos de que essa mudança está a ocorrer e, mais uma vez, a forma de ler a sensibilidade revelar-se-á decisiva para o pulsar concreto dessa anunciada e mui desejada transformação.

40. *Ibid.*, p.93. António M. Fonseca parece alinhar pelo mesmo diapasão: “Pela nossa parte, recusamos igualmente uma representação da ideia de carácter nacional em que o indivíduo é visto como um agente passivo, exposto ao que dele se espera – em termos de atitudes e ações – pelo facto de ser português. [...] A formulação de tais princípios deterministas de causalidade reporta-nos imediatamente para uma lógica mecanicista do funcionamento humano [...]”. FONSECA, António M. (2009). “Do carácter nacional à expressão das diferenças individuais”. In: *Povos E Culturas*, (13), p.289. Disponível online: <https://doi.org/10.34632/povoseculturas.2009.8675p.289>. Reforçará essa interpretação noutra sugestiva passagem: “Não aceitamos, por isso, a ideia da existência de um qualquer carácter nacional determinista e previsível, suscetível de limitar os pensamentos, sentimentos ou ações dos Portugueses (como de qualquer outro povo que viva em sociedades abertas, de resto); pelo contrário, tais pensamentos, sentimentos ou ações devem ser entendidos de uma forma completamente sistémica, ou seja, integrados numa matriz de variáveis [...]”. *Ibid.*, p.292.

Referências

- ALMEIDA, Onésimo Teotónio. (2018). *O Século dos Prodígios – A Ciência no Portugal da Expansão*. Lisboa: Quetzal, pp. 153, 181.
- ALMEIDA, Onésimo Teotónio & BRÁS, João Maurício (2012). *Utopias em Dói Menor. Conversas transatlânticas com Onésimo*. Lisboa: Gradiva.
- BARRETO, Luís Filipe. (2001). “Do Experiencialismo no Renascimento Português”. In: Calafate, Pedro (Dir.). *História do Pensamento Filosófico Português, Vol.II – Renascimento e Contra-Reforma*. Lisboa: Ed. Caminho, pp. 23-34.
- CARVALHO, Joaquim Barrada de. (1981). *Portugal e as Origens do Pensamento Moderno*. Lisboa: Livros Horizonte.
- DIAS, Jorge. (1995). *Os Elementos Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- DUARTE, D. (1843). *Leal Conselheiro & Livro da Ensinança de bem Cavalgar toda Sella*. Lisboa: Tipografia Rollandiana.
- FONSECA, António M. (2009). “Do carácter nacional à expressão das diferenças individuais”. In: *Povos E Culturas*, (13). Disponível online: <https://doi.org/10.34632/povoseculturas.2009.8675>
- GAMA, José (1991). “Análise das paixões no Leal Conselheiro - A sensibilidade e o modo de ser português”. In: *Revista Portuguesa de Filosofia, T. 47, Fasc. 3*, pp. pp. 387-405.
- KANT, Immanuel. (1998). *Crítica da Faculdade do Juízo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

- KIRK, G.S & RAVEN, J.E & SCHOFIELD, M. (Eds.) (1994). *Os Filósofos Pré-Socráticos – História Crítica com Seleção de Textos*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- REAL, Miguel. (2017). *Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa*. Lisboa: Ed. Planeta.
- RIBEIRO, Raquel. (2014, agosto 24). *Pode a literatura ser a ciência mais pura?* Recuperado de <https://www.publico.pt/2014/08/24/culturaipsilon/noticia/pode-a-literatura-ser-a-ciencia-mais-pura-1667195>.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. (1993). “A Razão Sensível – Reflexão acerca do estatuto da sensibilidade no pensamento kantiano”. In: *Pensar a Cultura Portuguesa – Homenagem a Francisco da Gama Caeiro*. Lisboa: Colibri, pp.403-426.
- SIDONCHA, Urbano & SIDONCHA, Idalina. (2021). “É a identidade o «lugar natural» da cultura? Um debate a partir de Traços Fundamentais da Cultura Portuguesa de Miguel Real”. In: LUÍS, Carla (Org.). *Miguel Real – Literatura, Filosofia e Cultura*. Covilhã: Universidade da Beira Interior.
- SIDONCHA, Urbano. (2017). “Ciência, Cultura, Ciências da Cultura – Subsídios para uma Leitura Epistemológica”. In: SIDONCHA, Urbano. & MOURA, Catarina. (Org.). *Metamorfoses da Cultura*. Lisboa: Ed. Nova Vega, pp. 191-213.
- SNOW, C. P. (2015). *As Duas Culturas e uma Segunda Leitura*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. Disponível online: <https://webpages.ciencias.ulisboa.pt/~pjfreitas/pdfs/DuasCulturasSnow.pdf>.

As crises do sentimento e a violência simbólica na contemporaneidade

Martins JC-Mapera¹

Resumo

Neste capítulo analisamos a situação das relações sociais e políticas da humanidade tendo em conta as crises do sentimento e a violência simbólica que o mundo vive na actualidade. Para isso, tivemos em conta os fenómenos belicistas no mundo africano e asiático, os acontecimentos de 2011 na Tunísia e na Líbia, o terrorismo armado em Cabo Delgado e as últimas manifestações violentas na África do Sul, decorrentes da prisão do antigo presidente daquele país. Consideramos que há um encadeamento simbólico entre a interpretação bíblica do Apocalipse e a teoria evolucionista de Hegel e Max segundo a qual a evolução das sociedades humanas não é ilimitada.

Palavras-Chave: Cultura e sensível; Violência simbólica; Apocalipse.

1. Doutor em Estudos Culturais pelas Universidades de Aveiro e do Minho; crítico literário, autor de vários artigos; comunicador em congressos nacionais e internacionais; professor de várias disciplinas sobre estudos culturais, língua portuguesa, literatura e ciências da comunicação; antigo diretor da Faculdade de Ciências Sociais e Humanidades da Universidade Zambeze; membro colaborador do CESC/UMinho e membro do projecto Past & Present, financiado pela Fundação Aga Khan; autor do projecto curricular do Programa Doutoral em Língua, Cultura e Sociedade, da Universidade Zambeze, e professor da disciplina de Sociologia da Cultura do mesmo programa.

Existe uma importante relação ontológica entre a crise do sentimento e a violência simbólica – a questão que, nos últimos pouco mais de quarenta anos, após a celebração, em apoteose, das independências políticas nos países africanos colonizados pelas metrópoles europeias, inspirou motivações diversas nas novas sociedades constituídas. Essa realidade parte da necessidade de construção de estados-nações próprios, marcando os lugares que consolidem as identidades colectivas, locais, nacionais e transnacionais nos países independentes. A consolidação, por exemplo, das bases de uma África Unida à imagem das suas estruturas tradicionais e históricas, dos preceitos políticos e económicos que legitimem os actores que intervêm no processo de construção dos edifícios de desenvolvimento, tem sido encarada de forma diversa e complexificada pelas nações e sociedades africanas. Tal facto alimenta um tipo de discurso que revela o campo de batalha por uma específica ordenação simbólica das sociedades, demonstrando que o que se decide nos espaços políticos transcontinentais está distante de estabelecer uma consciência que fortaleça o poder que permita definir a realidade. A implantação de um terrorismo baseado em discursos violentos e inclementes redundava, por exemplo, em desestabilização da mente e do projecto da ética, e desarticula os sentimentos e as culturas continentais.

O surgimento de um terrorismo baseado em fundamentalismo étnico, racial, religioso ou materialista, este último decorrente, por assim dizer, da descoberta em diversificados territórios do continente africano, das riquezas de subsolo, fauna bravia, flora e águas profundas, motiva um ambiente de desconfiança sobre a ética dos novos tempos democráticos, como se a essência das independências não tivesse razão política, económica,

social e jurídica estruturada. Os cataclismos ecológicos que se sucedem como consequência do surgimento das indústrias petrolíferas, químicas e nucleares, do agravamento da poluição da atmosfera do planeta – chuvas ácidas, buraco na camada de ozono, efeitos de estufa – cederam espaço, por outro lado, ao altruísmo e à consciencialização de pessoas no que diz respeito à destruição de sonhos, assim como a um largo consenso em torno da necessidade de defender a existência da humanidade.

Consequentemente, o agravamento da acção humana sobre a natureza exige a construção de uma ideologia identitária do sensível e da cultura local e transnacional. Entretanto, as últimas conspirações populares na África do Sul, país considerado o paradigma de desenvolvimento humano do continente negro, e o assalto ao distrito de Palma em Cabo Delgado, Norte de Moçambique, por grupos jihadistas, revelam que o sonho materialista que nos foi obstinadamente negado durante séculos e décadas do apartheid ainda não conseguiu resvalar-se em projectos que possam salvar as independências, as liberdades e a paz na pós-guerra. E esta situação de conspiração, (auto)discriminação e (auto)empobrecimento, advém, por assim dizer, de uma ressaca póstuma da ganância herdada do escravagismo. A semiotização da segregação racial e religiosa, e a estratificação das sociedades em função do meio e espaço resultam, muitas vezes, em violência estrutural e na sua contribuição para o agravamento das desigualdades na distribuição dos recursos da vida e dos privilégios da cidadania a uma escala planetária. Por outro lado, a falta de equilíbrio no diálogo entre as grandes potências e as nações minoritárias tem sido o motivo para as principais rixas belicistas e agrava as interlocuções menos construtivas que a humanidade

viveu há séculos. Vejamos as seguintes declarações do antigo presidente dos Estados Unidos de América, Donald Trump, sobre a invasão americana ao Iraque e à Líbia.

Eles não liam os seus direitos. Eles não falavam. Eles eram terroristas. E acabou. Hoje em dia, o Iraque é a Harvard do terrorismo. Quer ser um terrorista? Vá para o Iraque, que é como se fosse Harvard. (Donald Trump, 2016, p. 7)

Do ponto de vista filológico-humanista, podemos concordar com Mikhail Bakhtin (2011, p. 286), no que diz respeito à utilização discursiva do termo terrorismo pelo antigo presidente dos Estados Unidos da América: “Quando escolhemos um determinado tipo de oração, [...], não o fazemos por considerarmos o que queremos exprimir com determinada oração; escolhemos um tipo de oração do ponto de vista do enunciado *inteiro* que se apresenta à nossa imaginação discursiva e determina a nossa escolha”. No caso do Presidente Trump, o seu discurso eleitoral constitui uma escolha que recupera a nostalgia do desejo de dominação e escravização do Outro, por configurar uma ideia que ironiza, de certa forma, o sofrimento dos defuntos e dos oprimidos; um olhar que se volta a si, reconhecendo preconceitos sobre o Outro; uma volta contra o mal-estar nessa sarcástica escolha de discurso político, marcada por uma vigorosa carga de crueza contra a cultura e o sensível e, contra os valores simbólicos da ética.

A discussão sobre a violência simbólica e as crises do sentimento constitui um amplo campo de estudos das ciências sociais e humanas, e em que se distinguem e, até, se opõem quase todos os cânones. E essa discussão amplifica a nossa visão sobre os sistemas simbólicos da vida, principalmente no domínio da economia po-

lítica, na antropologia, na cultura e na sociologia de opressão. Por exemplo, quando em 2015, Trump proclama que o mundo estaria melhor se Saddam Hussien e o líbio Muamar Kadhafi, morto por uma revolta popular em 2011, ainda estivessem no poder, constitui um registo importante do comportamento humano e uma das principais preocupações de investigação nesta área do conhecimento. Esta declaração do antigo estadista americano revela, de facto, uma preocupação político-jurídica e ética quase sempre prática, concreta e aplicada na contemporaneidade.

Num artigo intitulado “Salir de la violencia: una obra pendiente para las ciencias humanas y sociales”, publicado numa revista de Ciências Políticas e Sociais da Universidade Autónoma de México, em 2016, Michel Wieviorka propõe-nos reflectir sobre vários registos e tonalidades da cultura e do sensível. O actual cenário de violência para além de constituir preocupação pública e global, jurídica e ética, que, na óptica de Wieviorka, começa a ter importância durante os anos de pós-guerra, permite interrogar o papel das ciências sociais e humanas, o valor da lógica e do discurso bíblico sobre a paz: “Deixo a paz a vocês; a minha paz dou a vocês. Não a dou como o mundo a dá. Não se perturbe o seu coração, nem tenham medo” (João, 14).

Não é, de forma alguma, intenção deste capítulo avaliar o alcance da visão judaico-cristã e político-estrutural do discurso sobre a paz na (con)figuração da identidade, implícito nas palavras de Donald Trump. Poder-se-á questionar, em todo o caso, como se estabelece a relação entre cultura e sensível e entre a filosofia e a intencionalidade realística desta declaração nostálgica. Ao que notámos, a referência do Iraque como uma academia com alto nível do conhecimento sobre terrorismo remete-nos ao

pensamento de que a opressão ainda não foi vencida, e as cinzas do passado transformam-se em matéria orgânica que revitaliza os sentimentos e a consciência contemporânea. A realidade sócio-política, o ambiente e a “época pós-moralista” (Lipovetsky, 2004, p. 243) convocam o desenvolvimento de novos valores centrados na falsidade – uma espécie de ética do fingimento – em que as condições aclimatais e o materialismo democrático governam as emoções da humanidade.

Há, em nossa opinião, três tipos de violência opressiva. Por um lado, a violência opressiva de natureza escravagista, ou seja, aquilo a que Achille Mbembe atribui o significado canônico de “separação de si mesmo” (Mbembe, 2017, p. 139). Trata-se de um tipo de opressão caracterizado pelo afastamento das pessoas da sua própria consciência cultural, exilando e alienando a sua identidade. Sucede, com efeito, que a pessoa, em vez de “ser-ela-mesma” com os hábitos e tradições da sua aldeia étnica supostamente reais, adquire valores de alteridade social no domínio da sua paisagem cultural e antropológica.

Por outro lado, há a violência opressiva de “empobrecimento ontológico” (Mbembe, 2017, p. 140). A ideia da penúria ontológica compreende uma noção empírica que reifica a realidade social. Não partindo das realidades sócio-existenciais como finalidade de contribuição cognitiva do conhecimento individual, goza de uma capacidade de superação humana dos limites impostos pela sociedade de classes, definida por Karl Max e caracterizada por Georg Lukács na sua obra intitulada *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética* (2018). Estas duas tipologias de violência opressiva – a separação de si mesmo e o empobrecimento ontológico – resumem a realida-

de peculiar do sofrimento simbólico do continente negro, mesmo depois das independências. Ou seja, e como é visível, embora o corolário da dominação política estrangeira pareça ter cessado, na maioria dos casos, entre as décadas de 60 e 70 do século XX, há, ainda, uma clara obstinação da ressaca do hábito secular que sobrepuja as ambições do mal sobre o bem.

O terceiro tipo de sofrimento simbólico consiste na deterioração dos valores da ética, da cultura e da tradição. Ou seja, a escravização da mente incide sobre as raízes mais profundas da essência do africano. Por isso, os massacres, as guerras, os crimes, a corrupção e a pobreza continuam sendo os factores que caracterizam a negação da dignidade humana.

A resposta reticente e determinada dos recursos humanos assim como dos recursos da vida surge inopinadamente como nova imediatidade à interpretação devoradora da esfera do sensível e do universo cultural das sociedades africanas, à interpretação, mas não só através de todas as mediações, as da disciplina do bem, do pensamento, da filosofia. O carácter simbólico da violência nota-se precisamente pela indissociabilidade de uma clínica política cumplicemente grupal na intervenção humana sobre os interesses do acumulacionismo e do fundamentalismo empirista, em contravenção com a luta contra o pluralismo metodológico, a liberdade das nações e as liberdades individuais.

A teoria de “naturalização da violência” (Andrade, 2014, p. 15) tornou-se, hoje, na principal preocupação da humanidade, sobretudo quando se pensava que a democracia e a liberdade do pensamento deviam estar em ascensão. Fomos um dia remetidos à incerteza estrutural étnica, causando fractura e aberrante situação de empobrecimento ideológico da sociedade. Desde a revolução

do norte de África, do princípio da década passada, que pôs fim ao reinado do presidente Ben Ali e do Primeiro-Ministro Mohamed Ghannouchi, na Tunísia, em 2011, assim como a virga-férrea que derrubou o líder fraternal e guia da revolução Líbia no mesmo ano, parece, quanto a nós, que o sonho do renascimento e da construção de uma África Unida ficou política e estruturalmente desconcertado. Para além de perdurar por uma década, o impacto dos episódios do norte de África configura-se um importante campo mediático, mas o mais interessante é compreendermos que a relação da violência social com a vida, com as questões conciliatórias da equidade reside no aspecto de produção da diferença no espaço transcultural e transnacional. Estes acontecimentos, ao fim e ao cabo, geram exemplos e hábitos negativos. A propagação de sucessivos golpes de Estado, a cultura dos raptos, assassinatos e agressões terroristas em muitos países africanos decorrem de influências horríveis de práticas agressivas e desumanas de interesses belicistas.

Os resultados do “Relatório Chilcot” sobre a intervenção do Reino Unido no Iraque, em 2003, ao lado dos Estados Unidos de América, revelam que o ex-premiê britânico, Tony Blair, tomou uma decisão cruel e desastrosa. Segundo Blair, a decisão foi tomada respeitando o princípio de crença-correcta: “Se as pessoas concordam ou discordam da minha decisão de executar uma acção militar contra Saddam Hussein, eu a tomei de boa-fé e no que acreditava que eram os melhores interesses do país” (Blair, 2016, p. 7). Agir com certeza injustificada com armas de destruição em massa infringe o princípio jurídico que preserva os valores morais e éticos e provoca medos escatológicos, no plural. E como consequência imediata, suscita temor das nações, dos exércitos, de

peessoas indefesas, crianças, mulheres e homens, pela indefinição natural do que tal atitude provoca ao futuro; pelo exemplo que invasões e agressões podem significar na destruição das culturas e das relações locais e transnacionais.

Certamente, não esperaremos por um futuro que chegará depois da nossa geração, para temer o advento do Apocalipse e o ressurgimento do Anticristo. O fim da história humana foi equacionado no decorrer da Idade Média (cf. Delumeau, 2001, p. 206), tal como foi profetizado pelos discursos apocalípticos. Essa profecia poética, provinda da tradição judaica do século II a.C., atíça, parece-nos, o desenlace precoce da história da humanidade. Lembremo-nos dos cerca de vinte manuscritos espanhóis dos séculos X-XIII que preservam o *Comentário ao Apocalipse* do monge Beatus de Liebana, escrito no século VIII, enfatizando a ideia de que após as catástrofes ocorridas no ano de 800, o bem triunfaria sobre o mal. Analisados esses fenômenos na contemporaneidade, chega-se facilmente à conclusão de que essas revelações atravessarão todas as gerações de forma inversamente negativa. Não se pode, hoje, prever o fim das hostilidades entre as nações; das agressões entre grupos armados e etnias civis; das desinteligências religiosas de todos os feitios; da desinstitucionalização do serviço público por governos antidemocráticos e corruptos, por autoritarismo desmedido; da pobreza e do desassossego, da falta de respeito pelos direitos humanos; da destruição do ozono e do meio ambiente, enfim, dos absurdos que poem em causa o edifício da humanidade.

Desde as independências, cresceu entre os estudiosos da nova geração de filósofos, sociólogos e historiadores um reforço e uma irradiação mais ampla do temor dos derradeiros tempos

da humanidade. Após os tempos da euforia das independências políticas, as guerras sociais e económicas provocam, de facto, crises do sentimento e violência simbólica na contemporaneidade. É nesse clima de pessimismo geral sobre o futuro – físico e moral – da humanidade que é preciso relembrar o “salve-se quem-puder”, lançado em 1508 pelo pregador Geiler, na catedral de Estrasburgo: “O melhor a fazer é manter-se em seu canto e enfiar a cabeça num buraco, apegando-se em seguir os mandamentos de Deus e em praticar o bem para ganhar a salvação eterna” (Delumeau, 2001, p. 206).

Nestas circunstâncias, não existe nenhuma esperança de que a humanidade se consolide. Será que ainda restarão dúvidas de que o fim-do-mundo chegará a cada pessoa e a qualquer momento, ou de que vivemos num mundo inexistente? Haverá ainda quem não perceba que o comportamento humano é totalmente governado por indivíduos que nada percebem da humanidade, quando destroem o sentido original da vida, eliminando, por exemplo, nas escolas e nas universidades, o ensino das humanidades, colocando as ciências matemáticas e tecnológicas em privilégio absoluto para o aprendizado da vida? A última questão é simples: que valores construímos para este tempo? Responder a estas questões é produzir ideias que nos levem a rejeitar o nosso tempo. Rejeitar o tempo e o espaço é negar a existência do humano; é arremessar a história para o muro do esquecimento e considerar que, de facto, “o aniquilamento universal” (Huizinga *apud* Delumeau, 2001, 206) é gerado por sentimentos de desespero e desassossego.

Os últimos anos sugerem mais a ideia de que a aproximação do Apocalipse se apoderou da imaginação dos homens. A dialética do fim do mundo anunciada nos últimos anos da déca-

da noventa e princípios da década 2000 por Francis Fukuyama com a queda do socialismo soviético e ascensão do capitalismo aumentou as crises da estética das relações, quando o capitalismo, a democracia e o liberalismo econômico surgem como a melhor alternativa de sobrevivência para os países recém-democratizados. A partir dessa altura, a corrida pela acumulação torna o capitalismo liberal na melhor forma da evolução econômica na contemporaneidade. Retomando as teorias de filósofos como Hegel e Marx, chegará o fim do desenvolvimento dos princípios e das instituições básicas, na medida em que previam que todos os problemas de natureza econômica estariam realmente resolvidos, partindo da ideia de que a evolução das sociedades humanas não era ilimitada.

Entretanto, esse modelo não foi acompanhado pelo processo de formação ético-religiosa para regular as emoções provocadas pela ascensão do estado liberal que, por sua natureza, aumenta a falta de regulação da ética e torna mais grave a violência social e a ausência do sentimento dialógico. Na verdade, poder-se-á corroborar com Jean Delumeau que alude a importância de estabelecimento de uma “distinção metodológica entre duas interpretações diferentes dos textos proféticos relativos ao fim da história humana, instituindo uma na promessa de mil anos de felicidade, e outra no Juízo Final” (Delumeau, 2001, p. 207). Como provar as profecias pós-exílio da vinda de um messias que inauguraria uma espécie de prosperidade e paz, se diariamente os homens promovem destruições e mortes da espécie humana e de tudo quanto veio ao mundo, se há cada vez mais escolas onde

se aprendem as melhores técnicas e táticas de destruição das linhas de diálogo e concórdia? Parece que a eternidade está longe de ser alcançada.

Referências

- ANDRADE, Jorge, P. de (2014). “O que é violência social? Violências no plural se multiplicam em tempos de biopolíticas?”. In *O que é violência social*. Lisboa: Escolar Editor.
- BAKHTIN, Mikhail (2011). *Estética da criação verbal*. (6ª ed.). São Paulo: Martins Fontes.
- EUA manterão 8,4 mil soldados no Afeganistão até finais de 2016 (2016, Jun. 07). Trump elogia Saddam Hussein por matar terroristas. *Diário de Moçambique*, p. A7.
- LIPOVETSKY, Gilles (2004). *O crepúsculo do dever: a ética indolor dos novos tempos democráticos*. (3ª ed.). Lisboa: Dom Quixote.
- LUKÁCS, Georg (2001). *Introdução a uma estética marxista: sobre a particularidade como categoria da estética*. São Paulo: Instituto Lukács.
- MBEMBE, Achille (2017). *Crítica da razão negra*. (2ª ed.). Lisboa: Antógonia.
- TONY BLAIR acusado de ter levado Reino Unido à guerra no Iraque – de forma prematura e sem planeamento (2016, Jun. 07). *Diário de Moçambique*, p. A7.
- WIEVIORKA, Michel (2016). “Salir de la violencia: una obra pendiente para las ciencias humanas y sociales”. In *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* em <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0185191816300046>. Consultado em 5 de Jul. 2021.07.

Capítulo II
**Em direção a uma
consciência (do) sensível**

A escuta da voz na trilha do sensível

Edilene Matos¹

Resumo

Mutante por natureza, a voz é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, locus de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, a voz se desdobra em *perpetuum móbile*. A voz, exatamente essa complexa operação de dobras e desdobras – teatro poético ou poesia teatral, entendido aqui enquanto encenação de signos-atores (vocais, gestuais, sonoros, visuais) interligados –, não deve, em hipótese alguma, reduzir-se à palavra meramente vocalizada e muito menos à palavra grafada.

A voz é acompanhada por movimentos corporais não-vocais e que interferem no significado da mensagem vocal. Há, portanto, uma voz sonora, comprometida com o som, e uma voz muda, não comprometida exatamente com o som, mas aliada ao som e que contribui para a produção da mensagem verbi-vocal

Palavras-chave: voz, corpo, teatro poético, signos-atores, sensorialização.

1. Edilene Matos é ensaísta, pesquisadora e docente da Universidade Federal da Bahia. É membro efetivo da Academia de Letras da Bahia.

Voz na garganta ou no papel. Voz no palco ou na rua. Voz ruidosa ou silenciosa. Voz seja no quadro ou na paisagem. Voz no sabor ou no olfato. Enfim, Voz.

Penso, agora, no texto de Lucrecius, **De rerum natura**, onde ele trata da *aesthesia* da relação voz/ouvido. Assim, a *aesthesia* da voz só ocorre quando o som sensibiliza o ouvido, na sensualidade da escuta, na sensibilidade do corpo.

A voz, mutante por natureza pois, é parte do corpo que não se reduz a um espaço, mas alonga e prolonga esse corpo, *locus* de origem, referência. Nesse movimento sinuoso, trapaceira, a voz se desdobra em *perpetuum mobile*.

É exatamente essa complexa operação de dobras e desdobras que implica o espelhamento sonoro de nossas marcas identitárias, de evocação de memórias. O barthesiano grão da voz (Barthes, 2004) se faz marca de corpo na voz. Voz que é “querer dizer”, “vontade de existir”.

Aqui falo do sensível nas poéticas orais e, ao falar em poéticas orais, faço referência ao verbo poético que nasce na boca, entendida enquanto canal de emissão de voz, voz produzida nos aparelhos fonadores, que são também modeladores. E a boca funciona também como um modelador: abre-se e fecha-se como canal flexível que é. E faz passar a voz, rejeitando tudo o que “quebra a voz viva”.

Falar sobre poéticas orais, hoje, requer entrar num jogo polêmico, e isto por conta da diversidade de estudos que tratam do assunto. De início, e há consenso, no caso, entre os estudiosos, a oralidade implica tudo o que em nós se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar: *o gesto não transcreve nada, mas produz*

significativamente as mensagens do corpo; o gesto denuncia o não-dito a gestualidade, às vezes, confere uma função ao silêncio (Zumthor: 2010, pp.205,206).

Oral-visual não é oral-vocal, mas refere-se à concretude da voz diante do olhar. Em contrapartida, quando nos referimos ao oral-visual é por conta do chamamento de uma boca (e de uma voz) para interpretar o visual. Ou como escreveu Cézanne a respeito de uma natureza morta: *Ces verres, ces assiettes, ça se parle entre eux. Des confidences interminables*². Ou ainda como disse Balthus a respeito da obra pictórica de Setsuko: *La peinture de Setsuko ne dort que d'un oeil. Si on le prête l'oreille, on entend chuchoter la voix silencieuse des choses*³.

A relação oral-visual é problemática porque analógica. Não linear, propõe uma articulação para ser interpretada. E essa articulação, que é uma interpretação analógica, exige uma base, uma estrutura, pois do contrário tudo se esvanece e o vazio do sentido se instaura.

Zumthor, cujas ideias constituem a pedra de toque de minhas reflexões, diferencia boca e voz. A boca é um dos fatores que ajudam e interferem na produção da voz, além de ser um canal. A voz está intimamente ligada ao corpo por vibrações corporais. A voz é acompanhada por movimentos corporais não-vocais e que interferem no significado da mensagem vocal. Há, portanto, uma voz sonora, comprometida com o som, e uma voz muda, não comprometida exatamente com o som, mas aliada ao som e que contribui para a produção da mensagem verbi-vocal.

2. Estes copos, estes pratos conversam entre si (tradução minha). In: Atelier de Cézanne, Aix-en-Provence/France.

3. A pintura de Setsuko dorme com um olho aberto. Se for dar ouvidos, ouve-se o susurro da voz silenciosa das coisas (tradução minha).

Nesse sentido, a voz é um signo escultórico, ou seja, ela é construída na garganta e entalhada no corpo. Multiplicam-se, assim, as possibilidades de produção de sentido da mensagem verbi-vocal, pois que a voz, enquanto linguagem, é feita de signos sonoros e de signos gestuais. É neste caso que se pode falar em mensagens verbi-voco-visuais, considerando que esses signos mudos, de configuração não sonora, portanto não audíveis, são, no entanto, visuais, visualidade que se faz necessária para que tais signos sejam captados e decodificados.



Figura 1. Desenho de E.M. de Melo e Castro. Arquivo pessoal de Edilene Matos.

A mensagem vocal, segundo Zumthor (2010), envolve, pois, voz e corpo (voz é produto do corpo), envolve a palavra audível e signos visuais inaudíveis, que se tornam audíveis na medida em que se aliam à voz. É essa aliança dos signos corporais inaudíveis com a voz, produtora de signos audíveis, que torna os signos inaudíveis (e, portanto, visuais) signos também audíveis. O corpo mudo se torna audível por força da aliança de sua gestualidade com a voz.

Quando designamos a operação do uso da voz de *vocalidade*, estamos nos referindo a um espaço de produção de signos extremamente complexo, e isto porque tais signos são, ao mesmo tempo, mudos, sonoros, audíveis e inaudíveis, convergindo todos eles para uma espécie de sonoridade corporal, que é o que caracteriza a performance vocal, que não é só som, mas envolve corpo e voz – corpo e voz intimamente entrelaçados de forma que o que não é sonoro se sonoriza, e o que não é visual adquire uma espécie de potencialidade sonora, fazendo da vocalidade uma espécie de cena teatral complexa, feita de signos verbi-voco-visuais.

Zumthor reivindicava a paternidade do termo teatralidade (*théâtralité*). Este termo exerceu uma espécie de fascinação para ele, e o conceito que lhe imprimiu jamais se enfraqueceu, e, muito pelo contrário, constituiu uma marca inscrita a ferro-e-fogo de sua proposta. (Solterer, 1998, p. 145). Tal teatralidade evoca uma espontaneidade que se inventa a ela própria ao exprimir-se, como uma sensação espacial, em que se amalgamam o som (o canto, ou simplesmente os jogos da voz), o gesto, a mímica, a dança. Desta forma, privilegia-se o calor da voz, que ultrapassa e muito os limites da letra.

O homem, produtor de mensagens vocais (cantador, trovador, ator, leitor e intérprete de textos em voz alta) revela-se, por isso, sobretudo um ator, exatamente porque a voz, criadora de mensagens, o obriga a se colocar por inteiro no centro do palco.

Falar de poéticas da voz, portanto, é falar desse teatro vocal, enquanto produtor e encenador de poesia, entendida aqui enquanto encenação de signos-atores interligados (vocais, gestuais, sonoros). Primordialmente, a poética da voz, portanto, é

teatro poético ou poesia teatral, que não deve, em hipótese alguma, reduzir-se à palavra meramente vocalizada e muito menos à palavra grafada.

Essa interligação da palavra com o gesto, sabemos nós, vem do nascimento da poesia, quando o homem se manifesta teatralmente (o poeta e a poesia não nascem nas páginas do livro!), quando o homem descobre a voz como força verbi-voco-visual. É por tal motivo que a poesia, mesmo quando grafada, mantém as marcas da origem, de sua natureza propriamente original. Isto porque a poesia nasceu na voz e da voz, intimamente ligada ao corpo, ou seja, a poesia nasceu como teatro de signos. E justamente porque é teatro de signos é que, ao lê-la no texto escrito, estão lá em reverberação as marcas da origem. Por conta dessas marcas, o homem não pode deixar de ouvir, mesmo na escritura, essa voz ancestral, esses traços ainda vivos de uma ancestralidade indelével.

Ler é decodificar signos grafados, signos traduzidos em sinais gráficos, mas ler também implica a recuperação das marcas originais da palavra, porque a palavra originalmente não é letra, mas voz e corpo.

A qualidade poética de um texto está ligada à natureza teatral da voz, porque a voz é teatral desde os primórdios; ela é poética porque a poética envolve a conjugação de diferentes signos, tendo em vista a produção de uma linguagem plurissignificativa, não apenas no plano conceitual, mas, de igual modo, no plano sensorial, porque a plurissignificação nunca é somente conceitual – ela só se instala no momento em que o conceito se alia à sensorialidade. Quando uma linguagem sufoca a sensorialidade dos seus signos tendo em vista o privilegiamento do conceito, ocorre sua despoetização, ou seja, sua desteatralização

e consequente monologização. O monologismo é a marca de uma linguagem despida de sensorialidade, linguagem técnica, formal, espartilhada, sem liberdade, sem a menor condição de contribuir para a transformação do homem, de fazer história, porque puro registro estático de fatos concretos. A história humana só se faz quando o homem assume sua poeticidade, sua teatralidade natural. O homem é um ser teatral, repito. As sociedades do passado, que abafaram a natureza teatral do homem, morreram; e é o que parece estar ocorrendo hoje, face à pseudo-segurança, e à pseudo-certeza dos discursos monovalentes, que escravizam e amordaçam o pensamento, a criatividade, a ação, a livre circulação das ideias. E o poético é isto: espaço livre de circulação e dança dos saberes, que fecunda culturas, insemina civilizações.

Poética das culturas orais – poéticas das culturas apoiadas nas linguagens verbi-voco-visuais, sensório-conceituais e multissignificativas. Melhor seria falar de poéticas vocais, pois que, e pensando nos ensinamentos de Zumthor, a vocalidade como produção concreta do homem, como energia, é mais palpável, ou visível, que a oralidade. Além disto, a voz confere, através de cada timbre, um sinete autoral. Evoco a questão da emissão da voz como algo musicante, entendendo com Ruth Finnegan (2008, p.27) que a música vocal pode estar na canção ou na fala, nos recitativos, nas declamações. Penso, pois, em níveis de musicalidade vocal, que na canção pode ser acentuadamente melódica.

A destruição da oralidade é impossível, porque não é possível eliminar as marcas da voz. E ao falar em poéticas da voz, falo das linguagens sensório-conceituais, em que o conceito não se impõe apenas no plano do logos, mas se faz espaço cambiante e prismático de sensações e sentidos, de experiências múltiplas verbi-voco-sensório-corporais.

Trago, como exemplos dessa poética sensorial, tanto o espetáculo teatral do bumba-meu-boi, teatro de rua, teatro popular, manifestação poética apresentada em vários estados do Brasil, quanto uma sofisticada peça de ballet clássico. Ambos os textos são poéticos, no sentido que atribuímos aqui ao termo – *poético* –, e se inscrevem no domínio das linguagens que se alimentam da teatralidade natural do ser humano.

Outros exemplos vivos dessa possibilidade de experimentação são os caretas de Praia do Forte/Bahia/Brasil, que, ao desfilar pelas ruas do vilarejo, com trajes de plástico e folhas, oferecem um espetáculo performático (com dança, música, instrumentos especiais, expressão corporal, diferentes técnicas de *mise-em-scène*), que prolongam/enfatizam/exibem a memória local da comunidade. Exemplo, ainda, é aquele que se oferece num espaço mais restrito – salas de teatro – com roteiro e cenografia mais elaborados.

Essa sensorialidade se aviva também em cada pessoa e em determinadas circunstâncias, a exemplo de Avignon/França, quando do já famoso festival, que envolve teatro, dança, circo, marionettes, música, nos espaços da rua ou da praça pública, ou nos recintos mais fechados dos grandes e pequenos teatros, contando com mais de 200 espetáculos. As cenas desse festival oferecem a possibilidade de ver, ler, entender, emocionar-se e refletir, além de admirar e de debater.

Criadores vindos de todo o mundo, durante um mês, exibem sua alegria, seu poder de ser, de agir e de criar, sua força resistente à ordem rotineira, desenhando uma cartografia teatral apaixonante: artes vivas. Um apelo à sensorialidade pura. O espetáculo vivo resiste pela sua não reprodutibilidade, há

uma irreverência que não é negociável e que é essencial a toda sociedade. Dentre o leque de peças, espetáculos performáticos, apresentações musicais, espetáculos de dança, marionnetes, artes circenses, teatro documentário e transdisciplinar, etno-ficção.

Nessa ilustração, a apresentação de um teatro de marionnetes pelas habilidosas, precisas (e mágicas) mãos de uma senhora que ocupava um espaço na rua.



Figura 2. Marionnette nas ruas de Avignon.

O discurso poético, pois, vinculado que está a essa dimensão naturalmente teatral da cena humana, não pode ter compromissos definitivos com estéticas datadas, embora traga inevitavelmente marcas específicas das comunidades que lhe deram vida. Está direcionado para qualquer tipo de público e isto porque a sensorialidade não supõe decodificação, decifração. As sensações são para ser experimentadas e vividas na pele e no espaço vibrante do corpo em ação performática.

Numa sociedade conceitual como a nossa, a sensorialidade pura é utopia – Barthes (2000) fala da função utópica da literatura, que é exatamente a da poesia – ou, como quer Octavio Paz (1993, 2003), a poesia aspira a uma sociedade poética, sociedade em que não se faz mais necessário produzir poesia, porque a própria vida se faz poema. Este é o grande sonho utópico do poeta: o de uma sociedade fraterna, livre e igualitária, em que a vida cotidiana se desdobra em contínua práxis poética.

Em nossa sociedade, porém, (que não é utópica), impõe-se a tirania do conceito. Penso, aqui, nas exposições, sobretudo aquelas dedicadas às obras de artistas já consolidados. Para a imensa maioria dos visitantes, quase nenhum envolvimento sensorial. Todos parecem buscar o conceito, conceito que atribui à obra uma marca, um rótulo que, pretensamente captado, dá ao leitor, ao expectador, uma falsa sensação de domínio da obra (eu sei o que ele quis dizer...). O receptor tem de se despir de pré-conceitos, mas não se despe! O receptor tem de se entregar, mas não se entrega. Essas obras trazem marcas visíveis de cargas conceituais sensorializadas.

Considerando aproximações e afastamentos entre aquilo que se concebe como vocalidade – leia-se o conceito de Paul Zumthor – e aquilo que se entende como escritura, minha proposta é refletir sobre os olhares de cumplicidade, desejo e também de rejeição que entre si trocam as chamadas poéticas da voz, a escritura, a imagem. Nessa espécie de jogo de mão dupla, nesse ir-e-vir, temos, por um lado, a inserção da voz, em aparente silêncio, na escritura; de outro lado, a escritura que reclama a presença ruidosa da voz; por fim, ambas, escritura e voz, em demanda da

imagem – a fascinação pela imagem visual e a riqueza do movimento. Poderia pensar em Merleau-Ponty e a questão do olhar, a visão espetacular, pois que estamos no terreno do sensível.

Os desenhos dialogam com o texto, ou seja, traço, voz, letra se encontram corpo a corpo na singular proposta visual que trago, aqui, enlaçando narrativas plásticas/imagéticas enquanto memórias da voz, espaço onde se dá a articulação de plurais matrizes, espaço também de performatização de cenas poéticas. uma espécie de caminhada, movências.

Meu entendimento dessa questão passa pela estética. *Aisthesis* – Estética como um capítulo da filosofia tal como foi proposta pelos gregos, visando a sistematizar os êxtases provocados pela obra de arte. A estética procura entender a relação entre a qualidade estética e os êxtases do receptor, ou seja, procura explicar qual a relação entre aquilo que a obra de arte diz, através do como diz, e a experiência estética do receptor, decorrente do tipo de discurso que a provoca, que a sustenta. Não há possibilidades de assentamento de uma estética definitiva, acabada, no tocante às linguagens artísticas – e a voz está aí incluída – por conta desse deslizamento entre os signos, dessa movência. E isto era um problema para Zumthor.

Poéticas Oraís. Trago reflexões sobre textos poéticos, atravessados pela vibração da voz e pela coreografia do corpo e da imagem. Falo de uma poesia vocalizada e imagética como instrumento para a sensibilização e conhecimento de si e do mundo. Falo da incorporação da voz, do corpo, envolvendo olho e mão, para apreensão e expressão do texto poético.

Andarilha, a voz poética corre mundos, com modulações e articulações variadas. Os emissores dessa voz tocam fibras sensíveis com sua “fala”: linguagem que flui, que se afirma tantas vezes tocada, mas que, também, permanece intocada, luminosa que é. Falo de textos que, resguardados pela impressão tipográfica, trazem marcas acentuadas da voz, textos hibridizados entre silêncio, voz, gesto, imagem, mas percebidos também como performance do corpo, onde se dá a plenivalência da voz viva, dos fenômenos que remetem à vocalização, à visualização e à gestualidade. O que se pretende aqui é priorizar a voz poética enquanto corpo e imagem. Na escuta de uma voz, na mirada de uma imagem, o leitor/receptor reencontra uma sensibilidade “anestesiada”, “adormecida”. O leitor/receptor, agora despertado, passa a ser uma espécie de co-autor. E o despertar, enfim, de novos olhares, bem como o rompimento de um modelo estático e convencional de nossas percepções, constituem-se em pontos fulcrais de reflexão sobre o poético como um *locus* de resistência e transgressão.

A poesia não se fez para ser lida tão somente em silêncio. Exige ser pronunciada, proferida em voz alta, já que a palavra original é voz, é som. E a voz é a semente inaugural de toda comunicação.

Apesar de escrita na maioria das versões e destinada, pois, a ser lida, a poesia traz em sua origem, e até mesmo no corpo de sua escritura, a vibração da voz. O que a caracteriza, antes de tudo, é seu acento oral (mais acentuado, gritante, mais sutil), seus aspectos performáticos (em maior ou menor grau), ou até mesmo uma voz sem corpo (na ausência do poeta ou “diseur”), apenas eco ou som de um fantasma, que invade nossos ouvidos. Tal como a voz de Thot, deus egípcio das palavras, das fórmulas mágicas

e encantatórias e da escrita, a voz dos poetas se insinua em seus poemas como um canto sedutor, vindo de um outro tempo, mas que ecoa, ainda em nossos dias, ora apaixonado, lírico, sensual, sonhador, ora combativo, persuasivo, incitador, denunciador, revolucionário; mas, em todos os seus momentos, muito atual.

Impressa, a obra poética esconde, de início, sua oralidade de raiz; lida, porém, deixa-se ouvir, inscrevendo-se no universo da voz e integrando-se no que Paul Zumthor denomina *oralidade secundária*, ou seja, aquela oralidade própria dos textos que, embora escritos, conservam acentuadas e profundas marcas orais.

O par formado pelo binômio escritura/voz é, no corpo da poética, atravessado por tensões, oposições conflitivas e até contraditórias. No tocante ao assunto, Zumthor se refere ao impresso (o livro) como um freio, anteparo, para o movimento dramático da declamação. Embora freio, anteparo, o impresso, porém, não elimina o forte elemento vocal.

Entendo, com Zumthor, que, imersa no espaço ilimitado da oralidade, a voz é puro presente, sem estampilha, sem marcas temporais, sem mordanças, solta, livre e nômade, ao contrário da escrita que é finita, fixa e sedentária. Andarilha por essência, a voz permite modulações e articulações variadas, ocupante que é de um espaço movente, cambiante, onde respiração, músculos e nervos continuamente se tensionam e distensionam.

Ao redescobrir, pois, a voz como sopro de vida, como fruto de movimentos coreográficos e escultóricos do aparelho fonador, penso no poeta e no poder de sua voz. A voz do poeta, viva na garganta, presente e até vibrante no silêncio ruidoso de seus poemas, fala a linguagem do corpo. Voz é também corpo. E mais uma vez relembro Zumthor, quando se refere à gestualidade

e corporalidade dos textos poéticos medievais, textos estes acentuadamente declamatórios e performáticos, onde predominava “a palavra gesticulada dos poetas, a música, a dança, esse jogo cênico e verbal que é linguagem do corpo e colocação em obra das sensualidades carnavais” (1993, p. 45).

Na poesia, seja ela lida ou declamada, o corpo participa da ação de ler e/ou dizer, desde o balbucio sussurante na leitura individual, a variada tonalidade da voz ou a estruturação rítmica até a gesticulação corporal, que se manifesta nos movimentos das mãos, nos meneios da cabeça, na curvatura do tronco, na dança do corpo de um lado para outro, para frente, para trás, num vai-e-vem próprio da atuação performática.

O charme e a sedução da voz remetem à deusa Peithó, divindade todo poderosa, tanto em relação aos deuses quanto aos homens, e que dispõe dos *sortilégios de palavras de mel*. Com o poder de fascinar, Peithó, que corresponde, *no panteão grego, ao poder que a palavra exerce sobre o outro* (Detienne, 1988, p. 38), domina a voz do orador e mora em seus lábios, dando por isso a suas palavras a doçura mágica e o poder persuasivo. Ambivalente (musa e sereia), Peithó tem duas faces: de um lado, é maléfica, *a odiosa filha do desregramento* (Detienne, 1988, p. 38), a inseparável amiga das palavras traiçoeiramente carinhosas (as lisonjas) que são o instrumento do engano e de ocultas armadilhas; de outro lado, é a boa Peithó, benéfica, serena e conselheira, companheira dos sábios, dos juízes imparciais, dos reis e governantes justos.

A voz é dotada de um poder que se diria sobrenatural e divino, decorrente de sua própria eficácia, pois, uma vez articulada, converte-se em ação, fato, coisa viva, que nasce, cresce e se transforma. O poeta, realmente artista, sabe operar

harmonicamente os sons e jamais profere palavras inúteis. Sua palavra, ao contrário, é potência que se atualiza em força criadora. São as palavras eficazes, fecundadas por sons harmônicos, que conferem luminosidade e vidência ao poeta. Assim como a palavra mágico-religiosa, a palavra do poeta, além de transcender o tempo dos homens, transcende de igual forma os pequenos destinos individuais e passa a influenciar até os sonhos e destinos coletivos.

Pensando, assim, mesmo que tenha consciência de muito que já se disse sobre as experiências da inquietante tarefa de experimentação e invenção na linguagem, insisto no fato de que os poetas fazem parte daquele grupo de artistas, cujo incansável trabalho com a palavra, com o gesto, com a imagem, tem como objetivo a superação da língua, transgredindo seus limites para explorar suas fronteiras. Os poetas lançam desafios em cada um de seus textos, sobretudo no que diz respeito à incorporação de gêneros provenientes de diferentes esferas de uso da linguagem. As possibilidades combinatórias, exploradas por eles e inscritos na oralidade, se, por um lado, redimensionam gêneros da oralidade típicos de nossa cultura, por outro realizam experiências estéticas em que o signo verbal extrapola seus próprios limites, revelando a palavra como cenário não só de letra e de voz mas, sobretudo, de corpo em movimento. Muito embora seja a palavra sua mídia primordial, a arte dos poetas configura-se como um amplo fenômeno comunicativo, situando-se no cruzamento do teatro, do cinema, da performance, do espetáculo televisual ou da peça radiofônica, sem deixar de ser o que é antes de tudo, ou seja, poesia. Com isso, além de operar gêneros literários e discursivos, tais poetas exibem sua habilidade em operar gêneros e signos de diferentes tradições culturais, sobretudo os de sua contemporaneidade.

Se para muitos tais questões já não se põem, pois o que chamamos de poético, como já disseram os gregos, diz respeito a um tipo específico de linguagem, linguagem marcada por um *fazer* (*poien*) sensorializador do signo verbal ou não verbal, pois para mim o poético abrange não só o amplo domínio da poesia verbal, mas também da não verbal, ou seja, da poesia que se insinua e se insere no cinema, na Tv, nas HQ, na publicidade, nos múltiplos teceres e desteceres que se manifestam nos piscapiscar incessante das telas e redes dos computadores), sensorialização esta empenhada em reduzir ou eliminar a distância inevitável que delimita a relação entre significante e significado (para falar com Saussure), entre o sujeito (representante) e seu objeto (representado), ou, enfim, entre o homem e o real, alvo desde sempre de nossos desejos e nossas utópicas aspirações.

Nesse contexto, é instalado um diálogo intenso não só com experiências estéticas da tradição oral, como muitos dos principais estudiosos já demonstraram, como também com experiências semióticas geradas pela cultura da audiovisualidade cinética – do rádio, do cinema, da televisão. É como se o mundo dos signos se exibisse numa grande cena – a cena dialógica da linguagem e a arena dos contatos.

Poesia oral (e não literatura oral, é bom que se diga) é um assunto muito amplo e que varia desde as canções populares de todos os povos, passando pela moderna música popular, com um olhar voltado para os poemas heroicos de Homero, bem como para os compositores mais recentes, seja na Ásia, na África ou nas Américas. Esta amplidão de visão revela, portanto, a natureza da “tradição oral” em conexões possíveis com tipos de poesia e

tipos de sociedade, as diferenças e aproximações entre comunicação oral e escrita, assim como o papel dos poetas em sociedades não-letradas.

O oral é um termo já um tanto banalizado e carente de uma espécie de operação de decantação para que o conceito flua com limpidez. Lembremos de Zumthor, sempre evocado e com pertinência, para quem a voz não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. Os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz estão na história do próprio homem, desde as origens vocais da poesia nos cantos e danças rituais, nas fórmulas de magia e nas narrativas míticas. Voz que está lá, emergindo do silêncio primordial, cujo caminho se espraiava no tempo e perfura os espaços, expandindo-se para além do corpo que a pronunciou.

A voz possui uma realidade material, quer em termos qualitativos ou quantitativos. Na e pela voz, a linguagem se encarrega de uma espécie de lembrança das origens do ser (Zumthor, 2010, p. 172) de uma intensidade vital. Ler é oralizar um escrito. A leitura implica voz, corpo, sopro. Nos poemas lidos, há uma performance poética de menor grau.

Então, o fenômeno da voz é lugar simbólico, espaço da inscrição da alteridade e da instalação do diálogo eu-outro, exige a presença de dois ouvidos – a do enunciador e a do ouvinte; nomadismo e movência, nunca apreendida totalmente, mas sempre em situação de passagem, de encontro, de presenças que se tocam e se deslocam no movimento de transformação; atingimento da plenitude na experiência poética.

A palavra original enquanto voz, som e corpo que é, afirma-se como arma de grande eficácia para provocar emoções, fascinar e comover o público, tirá-lo de seu lugar comum e estático, para inseri-lo num espaço de infinita movência e de contínuo questionamento e transformação do universo da cultura. Assim, pensam os artistas da voz:

Nomades de la langue et des gestes, sans papiers ni feuilles de route, nous irons là où le vent nous mène, anonymes du tout-monde, travailleurs d'humanités, artisans de la communauté inavouable, nous réveillerons d'anciens soubassements et feront hospitalité aux idées neuves (Journal Clandestin, 2012, encarte)⁴

Há uma diferença entre os conceitos zumthorianos de nomadismo e movência.

Ao falar em nomadismo, Zumthor (2005) refere-se a experiências pessoais, decorrentes de seus vários deslocamentos e contatos com diversas culturas. Ao falar em movência, preocupa-se com a mobilidade textual, sem hierarquização temporal, ou seja, não importa saber se um texto mais antigo encerra em si mesmo valor, mas sim sua dimensão palimpséstica, de textos sobre textos, em permanente diálogo intra e intertextual, sugerindo a ideia de uma gênese ilimitada de significação, pois que evocam a existência de complexos significantes, articulados, de maneira diversa, uns sobre os outros, evocando uma considerável gama de complexos significantes

4. Nômades da língua e dos gestos, sem papéis ou mapas, nós iremos para onde o vento nos conduz, anônimos do mundo, trabalhadores das humanidades, artesãos da comunidade inconfessável, nós faremos despertar bases fundadoras e acolheremos ideias novas (tradução minha).

Ils évoquent (ou impliquent) l'existence de complexes signifiants, articulés, de façon diverse (souvent imprévisible), les uns sur les autres, et fondateurs d'une pluralité interne de ce texte. Ils suggèrent l'idée d'une genèse illimitée de la signification. Le texte, pas plus que le discours, n'est clos. Il est travaillé par d'autres textes, comme le discours par d'autres discours. L'intertextualité désigne une sorte de supplément, peut-être inépuisable, essentiel au texte même (Zumthor, 1981, p. 8).

A movência é uma espécie de composição de signos que se encontram e que geram outros signos, ressonância de signos e artes. Tais signos são, pois,

fios [que] se tecem na trama do discurso e, multiplicados e entrecruzados, aí produzem outro discurso, trabalhando os elementos do primeiro, interpretando-os gradualmente; glosando-o, a ponto de que a palavra instaure um diálogo com seu próprio tema. Enquanto as palavras desfilam, estabelecem-se equivalências e contrastes que comportam (porque o contexto se modifica, mesmo que imperceptivelmente) nuances sutis: cada uma delas, recebida como uma informação nova, faz-se crescer do conhecimento ao qual essa voz nos convida. (Zumthor, 2010, p. 200).

Referências

- BARTHES, Roland (2004). **O grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes.
- Barthes, Roland (2000). **O grau zero da escrita**. São Paulo: Martins Fontes.
- DETIENNE, Marcel (1988). **Os mestres da verdade na Grécia Arcaica**. Rio de Janeiro: Zahar.
- FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Cláudia Neiva ET AL. (org.) (2008). **Palavra Cantada – Ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7 Letras.
- LUCRECIUS(1985). De rerum natura. In: **Os Pensadores**. Trad. Agostinho da Silva. São Paulo: Abril Cultural.
- MOUVEMENT – ARTS ET POLITIQUES (2012). In: **Journal Clandestin**. Paris (nº 64), juillet-août.
- PAZ, Octávio (2003). **Signos em rotação**. Rio de Janeiro: Perspectiva.
- PAZ, Octavio (1993). **A outra voz**. São Paulo: Siciliano.
- SOLTERER, Helen (1998). Performer le passé – rencontre avec Paul Zumthor. In: **Paul Zumthor ou l'invention permanente**. Genève: Librairie Droz S.A.
- ZUMTHOR, Paul (2000). **Essais de Poétique Médiévale**. Paris: Éditions du Seuil, 2000.
- ZUMTHOR, Paul (1981). Intertextualité et mouvance. In: **Littérature, nº 41, Intertextualité et roman en France au moyen Âge**. pp. 8-16
- ZUMTHOR, Paul (2005). **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê.
- ZUMTHOR, Paul (2010). **Introdução à poesia oral**. Belo Horizonte: UFMG.

Sensibilidade e aparição: O sentimento do belo a partir da *composição* *da aparência*

Renata Pitombo Cidreira

Resumo

A presente comunicação procura reconduzir a beleza ao horizonte hermenêutico de uma comunidade de sentido, a partir das contribuições da Estética filosófica, enquanto teoria geral da sensibilidade. Visando as 'leis' da sensibilidade que estão na base da produção e da recepção da beleza, procuraremos compreender como se efetivam os mecanismos de adesão e reconhecimento do belo no universo da *composição da aparência*. Para tanto, vamos tentar elucidar como se instituem os julgamentos diante da força expressiva das aparições cotidianas, cujo diálogo entre a roupa e a corporalidade configuram plasticidades potentes que geram intensas experiências estéticas. O horizonte investigativo terá como corpus ilustrativo a marca de moda portuguesa *CUT*. Os contributos de autores como Immanuel Kant, Georg Simmel e Merleau-Ponty serão os norteadores para a discussão, privilegiando uma abordagem filosófica.

Palavras-chaves: Sensibilidade, Beleza, Aparição, Corporalidade, Moda.

Introdução

Na recente pesquisa que tenho realizado no âmbito do pós-doutorado, uma inquietação preliminar me instigou a dar início às investigações: é possível falar de beleza no mundo contemporâneo? E de que modo podemos reabilitar o belo nas nossas vidas? Obviamente que tal empreendimento tem me levado a novas questões, ainda sem respostas, necessariamente, mas, de todo modo, já vislumbro alguns delineamentos interessantes para pensar a beleza na atualidade, tendo o universo da *composição da aparência* como foco de observação.

A partir das contribuições da Estética filosófica, enquanto teoria geral da sensibilidade, procuramos compreender como somos afetados por alguns exemplares vestimentares e pelos corpos vestidos. Reintegrandos a noção de beleza associada não apenas às artes, mas também aos fenômenos do cotidiano, da própria sociedade de consumo e, conseqüentemente, das aparições, vislumbramos as corporalidades vestidas como um *locus* investigativo potente em que novos delineamentos do belo e do sensível se descortinam.

A marca de moda escolhida para ilustração de algumas considerações nesta intervenção é a portuguesa *CUT*, da designer Helena Pereira. Uma grife relativamente nova, cujo surgimento data de 2018 e que tem como público alvo a cultura feminina, numa abordagem sintonizada com o contemporâneo e com a mulher urbana, especialmente. Na oportunidade, serão observadas algumas imagens postadas no Instagram da marca no ano de 2020.

No que diz respeito aos marcadores conceituais evocados para nos auxiliar, vamos lançar mão da contribuição de autores como Immanuel Kant para refletir sobretudo sobre a concepção

de beleza e sublime; Georg Simmel no que diz respeito as suas especulações sobre a relação entre a aparência e a cultura feminina; e Merleau-Ponty, a partir das suas fecundas investigações sobre a corporalidade e a dimensão sensível.

A beleza partilhada – a reversibilidade entre sensibilidade e entendimento

O nosso interesse são os estados e reações afetivas que uma aparição provoca, numa situação, ativando nossa sensibilidade a partir do sentimento do belo, levando em conta a dimensão cultural dessas aparências e reconhecendo-as, ao mesmo tempo, como produtos e produtoras da cultura. Para tanto, num primeiro momento, faz-se necessário recuperar, ainda que rapidamente, as concepções de beleza que comparecem em duas obras que nos parecem fundamentais para a nossa discussão: *A crítica da faculdade de julgar*, de Immanuel Kant e *Estética da Comunicação*, de Herman Parret.

O tema da beleza ocupa espaço bastante expressivo na obra de Immanuel Kant, que aliada a essa questão, revitaliza o tema da sensibilidade, embora muitos insistam em não reconhecer na filosofia kantiana uma “apologia da sensibilidade”, como destaca Leonel Ribeiro dos Santos (1993). Mas, sem dúvida, Kant procura mostrar que a sensibilidade não era apenas uma forma de conhecimento “inferior” como argumentava Baumgarten – na sua *Estética*, ciência do conhecimento sensitivo –, mas sim que a sensibilidade é uma forma de conhecimento diferente da do entendimento e mais: que a sensibilidade envolve diretamente questões relativas ao belo e ao gosto, mas que não encontra-se, necessariamente, subordinada a elas.

Para Kant, cabe à sensibilidade *intuir*, mas sem essa intuição não acedemos ao conhecimento. “Sem sensibilidade nenhum objeto nos seria dado e sem entendimento nenhum objeto seria pensado. (...) O entendimento nada pode intuir e os sentidos nada podem pensar. Só se eles se unirem podem nascer conhecimento” (Kant Apud Santos, 1993, p. 416). Na sua insistência por uma autonomia da sensibilidade, o autor reivindica sua vinculação ao juízo de gosto que tem uma condição não apenas subjetiva, mas que pretende uma certa “aprovação universal” ou “validade comum”. Nesse sentido, como aponta Leonel Ribeiro dos Santos (1993, p. 410) a aceção kantiana de Estética estende a própria disciplina criada por Baumgarten, uma vez que amplia as formas *a priori* da intuição, “as quais subjazem todo conhecimento humano”.

No seu empreendimento, Kant buscou fundar uma teoria do belo e do gosto concebendo-os como sentimentos válidos para todos, tendo as intuições *a priori* do espaço e do tempo como fundamentais. Por isso mesmo, o autor rejeita uma teoria estética fundada no sujeito, individualista e privada. Ainda que tenha as bases na intuição esta se revela válida universalmente, convocando a um sentimento comum. É nesse sentido que ele observa: “aquilo que é conforme à regra de coordenação no espaço e no tempo, isso agrada necessariamente a todos e é belo” (Kant Apud Santos, 1993, p. 412). Desse modo complementa o argumento com a compreensão de que a beleza não é uma qualidade dos objetos, mas um elemento que o sujeito lhe atribui quando os contempla desinteressadamente.

Esse assentimento comum que o sentimento de beleza evoca encontra-se, de algum modo, ancorado socialmente. São costumes, hábitos e valores partilhados numa comunidade, num

determinado período, que fazem com que haja uma certa convergência em torno do reconhecimento de algo, alguém ou mesmo uma paisagem como belos. O objeto belo, a paisagem bela, a pessoa bela reconciliam a natureza e o espírito; despertam em nós, não apenas sentimentos e emoções (vivenciados e reconhecidos por nós), mas também representações intelectuais que são compartilhadas. Assim, reconhecemos na primeira parte da *Crítica da faculdade de julgar* (1995) o importante papel do *sensus communis* que dá os alicerces ao juízo de gosto, remetendo a uma comunicabilidade originária dos sentimentos, como bem observa Monclar Valverde (2018). Aqui percebemos uma aproximação entre a filosofia kantiana e a filosofia merleau-pontiana:

Kant nos remete à condição originária da comunicação, enquanto compartilhamento de um mundo e comunhão do sentimento de existência, do mesmo modo como Merleau-Ponty nos remete a uma partilha do mundo sensível, como ponto de partida da experiência e como ideia-mestra de sua própria filosofia (Valverde, 2018, p. 31).

Também é importante assinalar que o gosto é concebido por Kant não como um “senso comum” ou mesmo um “consenso”, no sentido de uma convergência e homogeneidade de ideias e opiniões. Trata-se muito mais de pensar o próprio gosto como *sentido comum*, “um outro órgão dos sentidos, dessa vez, coletivo e relacionado aos sentimentos, antes que às sensações” (Valverde, 2018, p. 32). Desse modo, o próprio gosto pode ser compreendido como um padrão que orienta o julgamento estético particular e assim vislumbramos a aproximação entre Kant e Merleau-Ponty, quando concebem o sentido estético como um modo de *sentir em comum*.

Esse sentir em comum também estará presente nas argumentações de Herman Parret sobre uma *Estética da Comunicação* (1997). O autor reflete com astúcia sobre a dimensão comunal, a comunicabilidade entre os seres humanos que se institui a partir da relação com os meios de comunicação sobretudo no capítulo intitulado “Comunicar por *aisthesis*”. Como nos alerta Parret (1997, p. 16), “a comunicação, na nossa época, é uma verdadeira obsessão. Ela se tornou [...] um dever social e também um princípio de análise de todo e qualquer fenômeno nas ciências humanas”. E, certamente, a conectividade e a comunhão estabelecida pelas mídias – e mais recentemente pelas redes – e seu investimento na exibição de si reiteram a dimensão sensível.

Também como nos diria Herman Parret (1997, p. 184) essa estetização da vida gera uma “verdadeira ética do *ser-em-comunidade*”, ao retomar as reflexões kantianas sobre o *sensus communis* (sentido comum). Há, com a legitimação estética, uma transitividade de afetos que se conforma na ideia de uma comunidade afetiva, sobretudo na fruição do belo. “Há uma solidariedade diante do belo” (p. 192), nos diz Parret.

O autor ainda complementa os argumentos ao afirmar que a estetização da vida não se vincula, necessariamente, a uma dinâmica individualista, a um modo de vida eminentemente privado; mas, ao contrário, a estetização vivenciada na contemporaneidade promove um modo de *ser-em-comunidade* em que os afetos se tornam centrais para a compreensão das interações que se estabelecem entre os indivíduos e mesmo entre os indivíduos e os artefatos que os rodeiam.

Ao recuperar as abordagens kantianas sobre o gosto, Parret nos relembra que Kant se aproxima de uma certa tradição humanista, a partir dos trabalhos de Vico e Shaftesbury, que compreendem o *sensus communis* ou “senso da comunidade” como algo associado a solidariedade cívica. Segundo Parret, Kant acrescenta o elemento da *Bildung*, ou seja, da formação ou educação social para conceber esse *ser-em-comunidade*. Assim, o *sensus communis* kantiano será “responsável pela universalidade do gosto enquanto resultado do jogo livre das faculdades, essencialmente, o entendimento e a imaginação, e enquanto liberado de qualquer forma de condição ‘privada’, como a emoção” (Parret, 1997, p. 194). Assim, temos a ideia de uma comunidade afetiva, como defendida por Parret. E como já mencionamos anteriormente, o sentimento do belo aflora a comunidade afetiva e por isso mesmo a importância das reflexões acerca do belo e do sublime já trazidas por Kant e retomadas por muitos autores.

Conforme descreve o próprio Kant nas suas *Observações acerca do sentimento do belo e do sublime*, editada em 1764, o sublime comove, o belo encanta. “O semblante de um homem que se encontra em pleno sentimento do sublime é sério, às vezes rígido e assombrado. Ao contrário, a viva sensação do belo se declara por sua esplendorosa serenidade” (Kant, 2015, p. 36). Parret também reforça essa distinção entre o belo e o sublime, a partir de Kant, assinalando que a comunicabilidade também será diferente em função desses sentimentos: “a comunidade afetiva é de solidariedade diante do belo; está em crise diante do sublime” (Parret, 1997, p. 192).

A bela aparição – a reversibilidade entre corpo e roupa

A beleza enquanto efeito da atividade humana enquanto tal comparece de forma mais explícita a partir das especulações de Baumgarten quando da criação da disciplina Estética (em 1950). Seu trabalho tem o mérito de reconduzir o tema da beleza ao horizonte hermenêutico de uma comunidade de sentido. Enquanto ciência do conhecimento sensitivo, a Estética procura não só refletir sobre as belas artes, mas também engloba a arte de pensar com beleza. Projeto este que será fortalecido e revitalizado à luz das contribuições dos autores citados no item anterior.

Ao insistir sobre a importância da sensibilidade nos processos de conhecimento, Baumgarten dá a largada para a incorporação da vontade e da afetividade enquanto dimensões constitutivas da humanidade do Homem, como ressalta Adriana Serrão (1991) que será magistralmente refinada na terceira crítica de Kant. A partir daí, concebemos o sentir como sentir-se a si mesmo, “fruir a sensação do seu próprio estado como sentimento sentido. (...) A reversibilidade entre vivência de si e pensamento do mundo, consagrada pelo julgamento estético” (1991, p. 39).

Sem dúvida, é essa dimensão sensível que estará presente em toda reflexão sobre a percepção na obra de Merleau-Ponty, e por isso mesmo entendemos que uma aproximação entre Merleau-Ponty e Kant se justifica pois ambos defendem, em última instância, como já mencionamos, o sentido estético como um modo de *sentir em comum*.

“Enquanto Kant buscava definir as condições de possibilidades a priori da experiência, Merleau-Ponty procurava analisar os seus enquadramentos históricos e culturais, vistos

como condições prévias, mas não absolutas” (Valverde, 2018, p. 39). Também Urbano Sidoncha reconhece em Kant o empreendimento de “engendrar uma doutrina da sensibilidade inteiramente nova e original, (...) valorizando, de forma inteiramente consequente, a sua função como fonte irredutível do conhecimento humano” (2009, p. 144). Do seu ponto de vista, embora haja essa consideração do sensível em Kant falta-lhe a radicalidade presente na obra merleau-pontyana que atesta “não haver mundo inteligível, mas (apenas) mundo sensível” (p. 151). Assim, Sidoncha pondera que:

a intenção kantiana de recuperar o sentido dos antigos de Estética, que é o que implica correlativamente a reabilitação plena do sensível, parece, na verdade, não ser mais do que a expressão de um projecto adiado ou inacabado, a que Ponty – na assunção plena da irredutibilidade epistemológica que o separa irremediavelmente do projecto kantiano – concederá a sua forma última e derradeira (Id, Ibid, p. 154).

A ideia de um *lógos* estético, presente na obra de Merleau-Ponty, destaca “um circuito de sentido que se dá na existência mesma, conectando e conferindo unidade a conjuntos de acontecimentos do mundo sensível, segundo uma racionalidade plástica e não conceitual, conforme atesta Valverde (2018, p. 35). A sensibilidade e a percepção, portanto, são agenciamentos corporais, performances que exibem o modo pelo qual habitamos o mundo.

Nesse sentido, com a obra merleau-pontyana um aspecto importante ganha centralidade: o corpo. E, assim, entendemos o sujeito estético como sujeito de prazer e de pensamento, agente da cultura e da história que sente e procura entender o mundo com e a partir do seu próprio corpo, na conexão com outros corpos.

O autor concebe o corpo como meio de comunicação com o tempo e o espaço, “o registro onde estamos inscritos e continuamos a nos inscrever” e experimentamos uma forma de “intimidade prática com o espaço” (Merleau-Ponty, 1968, p. 16), com o mundo e com os outros.

Cada um experimenta votado a um corpo, a uma situação, e através deles ao ser, e o que sabe de si mesmo passa inteiramente pelo outro no instante preciso em que experimenta seu poder de medusa. Cada um, pois, se sabe e sabe os outros *inscritos* no mundo; o que sente, o que vive, o que os outros sentem e vivem, até mesmo seus sonhos ou os sonhos deles, suas ilusões e as deles não são ilhotas, fragmentos isolados do ser (Merleau-Ponty, 1992, p. 69).

O corpo como unidade expressiva originária é o centro da nossa relação com o mundo e com os outros. De acordo com Merleau-Ponty, é “a vida perceptiva do meu corpo que realiza a abertura primeira para o mundo” (Id, Ibid, p. 46). É preciso mergulhar no mundo através da nossa exploração sensorial e corporal, ou melhor, “o que ‘sou’, sou-o (...) nesse corpo, nesse personagem, nesses pensamentos” (Id, Ibid, p. 63). O autor sustenta ainda que o mundo é o prolongamento do nosso corpo.

Por isso mesmo o *corpo vestido* torna-se tão importante para a reflexão da nossa inscrição no mundo e da constituição da nossa existência. Através do nosso esquema corporal, atravessado pelo vestir e pelo ornamento, efetua-se uma atualização do fenômeno da expressão do nosso ser que se manifesta em múltiplas aparições. Como nos lembra Merleau-Ponty, “o que encontro ‘em mim’ é sempre a referência a essa presença originária, e entrar

em si é identicamente sair de si” (p. 71). E através da dinâmica do vestir e do despir atualizamos plasticamente e corporalmente essa vocação de transcendência num grau muitas vezes imperceptível, mas presente e atuante.

Nesta perspectiva, um autor como Georg Simmel é fundamental para refletirmos sobre as dinâmicas sensíveis associadas ao *corpo vestido*, uma vez que o autor não só empreendeu esforços para compreender o que poderíamos chamar de uma sociologia dos sentidos, como também enveredou pelas tessituras da roupa e da moda na sua relação com o corpo nos desenhos das interações sociais. Instigado a observar “os diferentes fatos provenientes da constituição sensorial do homem, os modos de apercepção mútua e as influências recíprocas que daí derivam na sua significação para a vida coletiva dos homens e suas relações uns com ou outros, uns a favor dos outros, uns contra os outros”, ele percebe que a interação entre as pessoas “vem antes de tudo pelo fato de que nós reagimos uns aos outros pelos sentidos” (Simmel, 1981, p. 225).

Na sua análise sobre a moda enquanto fenômeno social, o autor assinala a sua estrutura complexa, “na qual todas as mais importantes tendências contrárias da alma estão de algum modo representadas” (Simmel, 2020, p. 69), como, por exemplo, a necessidade de imitação e a vontade de distinção, o impulso à particularidade e a aquiescência ao universal, a coerção social e a liberdade individual. Destaca, ainda, o quanto o movimento das tendências, por exemplo, encontra-se sintonizado com o espírito do tempo e da sociedade em que está imersa. “Quanto mais nervosa uma época, tanto mais rapidamente mudam suas modas, pois a necessidade de estímulos diferentes – um dos suportes mais essenciais de toda moda – anda de mãos dadas com a exaustão

das energias nervosas” (Simmel, 2020, p. 52). Na tentativa de compreender os esboços da vida moderna que se descortinava, Simmel faz um diagnóstico bem preciso da relação da moda com o seu tempo e com o tempo de forma ampla.

(...) a moda – pelo seu jogo entre a tendência à expansão universal e à aniquilação de seu sentido que tal expansão, justamente, provoca – conta com o estímulo peculiar do limite, o estímulo do que é simultaneamente começo e fim, novidade e efemeridade. Sua questão não é ser ou não ser, ela é, ao invés disso, de uma só vez ser e não ser, está sempre bem no divisor de águas entre o passado e o futuro, e desse modo nos proporciona, contanto que esteja no seu ponto alto, um sentimento tão forte de *presente* (grifo meu), como só poucas entre as demais manifestações são capazes (Simmel, 2020, p. 54-55).

Esse sentimento da temporalidade, do tempo *presente* que a moda nos proporciona é extremamente fecundo e revela, ao mesmo tempo, a potência da *presença* de cada um de nós. No momento em que valores se volatizam, como o contemporâneo, a roupa e a moda crescem em importância pois proporcionam a elevação da autoestima, favorecem uma constelação que dá lugar a uma certa particularização, ao desenvolvimento extraordinariamente forte da individualidade e, conseqüentemente, da afirmação de si. “De modo mais ou menos deliberado, o indivíduo muitas vezes cria para si um comportamento, um estilo que se caracteriza como moda pelo ritmo de seu aparecer, fazer-se valer e então retirar-se” (Simmel, 2020, p. 67).

A roupa e a moda modulam as possibilidades do corpo, fazendo com que novas disposições sensório-motoras possam ser experimentadas, novos hábitos possam ser adquiridos, em função de uma modelagem diferenciada ou mesmo pela composição de peças sobre o corpo, configurando, assim, o *corpo vestido* como uma unidade de sentido. Nas imagens da marca de moda *CUT* vislumbramos os vários perfis que a mulher pode adotar na sua existência e a afirmação da cultura feminina em suas múltiplas manifestações. A *CUT* comparece – entre outras marcas – como ilustração da *composição da aparência* enquanto possibilidade da escultura de si e de uma bela aparição.

Cabe ainda salientar, como o faz Simmel, que as ‘possibilidades’ de um indivíduo não são promessas de uma atualidade à espera de sua realização. Pode-se pensar a potencialidade como algo por si só efetivo e que essa potencialidade já seja seu ápice, “a expressão mais plena do seu ser que podemos conceber” (2020, p. 297). Assim, “qualquer atualidade da nossa vida pode ser tratada como possibilidade, já que cada uma delas é ou pode ser desdobrada resultando em novas configurações efetivas” (Id. Ibid, p.298).

Cultura da feminilidade – A *composição da aparência da CUT*

Como sabemos, o têxtil português é um dos pilares para a renovação da economia lusitana, que passa de uma lógica de confecção e produção para a consolidação de marca de moda, em que o empenho criativo dos designers é primordial. É nesse cenário que surge a *CUT*. Em três anos de existência, a marca de moda portuguesa *CUT*, liderada pela designer Helena Pereira, vem

apostando numa roupa moderna e confortável, em silhuetas superdimensionadas e peças intemporais. Visa a mulher comum, com peças de qualidade, chiques, mas despretensiosas; e que tem uma grande versatilidade. Na palheta de cores privilégios para tons neutros: bege, preto, marrom, branco, azul marinho, cinza; tecidos como jacquard, couro, linho e viscose de seda; modelagem ampla e desestruturada, terninhos, blazers e vestidos longos e soltos predominam nos *shapes* da marca.

A *CUT* pauta-se inteiramente no e-commerce com uma loja online e utiliza com frequência a Internet e o dispositivo das redes sociais para dar visibilidade aos seus produtos. Totalmente sintonizada com o contexto midiático atual, a grife atua intensamente na divulgação das peças através da exibição de imagens via plataforma *Instagram*. Explora tanto o feed quanto o storie para as postagens das suas peças, acolhendo a rede social *Instagram* como sua grande vitrina, contando com 7.618 seguidores, e com 761 publicações (dados do dia 03/05/2021); no item loja podemos conferir as diversas peças e seus respectivos valores em euros, acompanhando também as promoções.

Cabe destacar que no cenário contemporâneo, cada vez mais o *Instagram* ganha visibilidade e cresce como um dispositivo em que ver e ser visto é fundamental. Além disso, a plataforma se compatibiliza plenamente com o corpus escolhido, uma vez que o *Instagram* tem a publicação de fotografias como objetivo central e para as marcas de moda a imagem é essencial. Reconhecendo a possibilidade de análise das imagens postadas, adotamos o método da etnografia virtual ou netnografia, associado a antropologia visual – através da contribuição de Massimo Canevacci (1990) –, para compreender como a referida marca enfatiza marcadores de

beleza, cria suas performances corporais, fortalece sua comunidade, expande seus negócios e estabelece vínculos afetivos com seus clientes. Enquanto pesquisa qualitativa, enfatizamos a análise nos componentes da amostra, e não em estatísticas ou volume de imagens.

A partir da observação das imagens da *CUT* verificamos a constituição de uma corporalidade que explora múltiplos perfis da cultura feminina, conformando um imaginário que celebra a modernidade, a inserção da mulher no universo do trabalho, uma feminilidade que deseja e respira liberdade e autonomia, sem, necessariamente abrir mão de valores como serenidade, romantismo e leveza. Nas imagens a seguir, por exemplo, temos uma mulher que exalta uma postura altiva, determinada e independente, inscrita num cenário/ambiente urbano, cujo cimento da rua descortina uma cena do cotidiano.

Na primeira imagem temos um terno cinza com caimento despojado, combinado com camiseta branca básica, composto com acessórios inusitados como uma sandália de cor branca (tipo havaiana) e uma bolsa estilo praia. Na segunda imagem, a corporalidade feminina comparece revestida por um conjunto de calça de alfaitaria e camisa de botão, com largos bolsos em tom escuro, com sobreposição de casaco mais claro; nas mãos uma bolsa/carteira e um documento finalizam o look com os óculos escuros estilo aviador. Em ambas, através da gestualidade corporal e das vestimentas, percebe-se um jogo de sentidos em que o sexo dito frágil aparece firme e empoderado, e ao mesmo tempo descontraído e casual. Cabe ressaltar que nas duas fotos selecionadas são consumidoras da marca que emprestam suas imagens para as postagens da grife.

Figura 1 — Imagens da CUT



Fonte – Instagram da marca

Já nas imagens que comparecem na sequência, a cultura feminina privilegia a leveza, o romantismo e a ludicidade. O contato com a natureza, a relação com as flores e o verde do ambiente ressaltam uma mulher conectada com as questões ambientais, por um lado, e sintonizada com as energias da mãe natureza, da terra, exibindo sensibilidade, conforme a primeira imagem. Na *composição da aparência*, o próprio verde das plantas aflora numa blusa com capuz, combinada com um short off white de corte solto; nos acessórios a flexibilidade e conforto do tênis extremamente adequado ao contexto.

A imagem subsequente traduz pela gestualidade corporal, uma feminilidade pautada num romantismo lânguido e lúdico, em que a modelo parece brincar com as possibilidades de movimento do próprio corpo, descobrindo novas dinâmicas sensorio-motoras, numa atitude descontraída. Também o jogo de sombras da imagem exacerba a mobilidade e extensão corporal,

afirmando a sua plasticidade. O vestido solto, off white, com mangas amplas, finalizadas no punho com um leve jogo de babados complementa a ambiência romântica e pueril da cena.

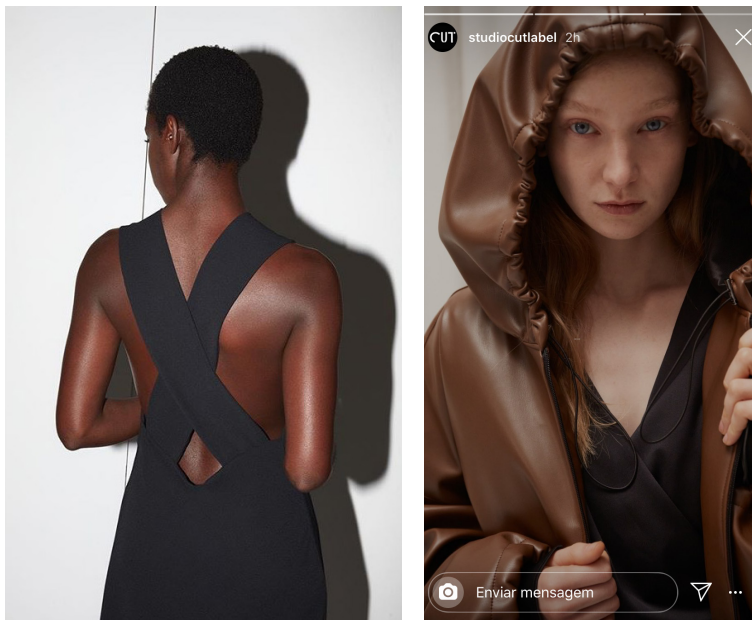
Figura 2 — Imagens da CUT



Fonte – Instagram da marca

Mistério e sedução completam o pluralidade de perfis que a *CUT* explora no seu empenho criativo, sempre privilegiando uma bela aparição. As próximas imagens traduzem com maestria esses valores também presentes no imaginário da marca. Na primeira delas o decote com transpasse em formato de X nas costas, do vestido preto, exhibe parte do corpo feminino com sutileza, num jogo corporal que brinca com as formas do troco que se duplica com a sombra na parede branca. A segunda imagem evidencia uma feminilidade encoberta por um ar misterioso, através da jaqueta com capuz em couro, em tons de marrom. O olhar preguiçoso da modelo potencializa o impulso desafiador da mesma.

Figura 3 — Imagens da CUT



Fonte – Instagram da marca

Nesse breve álbum de imagens da marca reunidas no *Instagram*, o gesto comparece como um movimento, uma dinâmica, capaz de revelar muito do homem, suas crenças e valores. “A gesticulação não é simplesmente o movimento do corpo, mas sim o movimento visto como expressão de uma entidade anímica” (Simmel, 2020, p. 313). Com a gesticulação – moduladas pelas vestes e acessórios – ocupamos, conforme assinala Simmel (2020), uma parte do espaço designada por ela. Como também observa Agamben (2008, p. 13), afinada com a expressão kantiana relativa ao belo de “finalidade sem fim”, também o gesto pode ser compreendido como uma potência que interrompe

o movimento no “seu próprio ser-meio e apenas assim o exhibe, faz de uma *res* uma *res gesta*. (...) O gesto é, neste sentido, comunicação de uma comunicabilidade.

Considerações Finais

A partir dos delineamentos esboçados, constatamos a potência da vestimenta na conformação do esquema corporal e do corpo vestido enquanto instância de circunscrição do ser no mundo. Como sabemos, a roupa e os ornamentos são elementos constitutivos da aparição do homem, ainda que em circunstâncias diferenciadas, em função da cultura na qual o mesmo encontra-se inscrito. Enquanto extensão da nossa pele, a vestimenta modela nossas capacidades sensório-motoras, interferindo nos nossos hábitos perceptivos e nos nossos afetos.

Tendo como referência as imagens da *CUT*, marca de moda portuguesa escolhida como corpus ilustrativo, identificamos que elas são capazes de auxiliar na constituição sensorial da pessoa, nos modos de percepção e nas influências recíprocas entre os seres. A roupa e as imagens da marca constituem-se, assim, como uma espécie de “microscopia psicológica”, como diria Simmel (1981, p. 224), que revelam as reciprocidades entre os homens – fatores essenciais da tenacidade, da elasticidade e da multiplicidade da unidade da vida social.

Desse modo, vale ainda ressaltar o fato de que se trata de uma manifestação visual, cuja impressão sensível que produz sobre aquele que a contempla, torna-se um meio para conhecê-la. Para Simmel, a instância visual é a reciprocidade mais imediata e mais pura que um indivíduo estabelece com o outro.

Por isso mesmo, a importância do corpo vestido e das imagens de moda na conformação das interações e dos jogos sociais. “Graças a sua figura, um homem é compreendido por seu aspecto. (...) Ela fala sobre ele (...), sabemos à primeira vista com quem estamos lidando” (1981, p. 228). A aparição e a figura nos dá a compreensão imediata da individualidade de alguém.

Além disso, as peças e os corpos vestidos da *CUT* ao acionar os juízos de valor, suscitam no espectador o sentimento de beleza – formação da existência que se manifesta na aparência física em si –, esse sensível compartilhado que faz com que nos sintamos em comunhão. Esse sentimento que engendra ao mesmo tempo integridade – o reconhecimento de uma inteireza – e abertura, o descortinamento da possibilidade de relação com o outro.

Nesse sentido, conseguimos reconhecer que a marca consegue – ao acionar imagens de estúdio com modelos profissionais e também fotos de clientes da grife –, acolher e agregar suas consumidoras em que a bela aparição promove um sentimento comum. A *CUT* conforma uma unicidade em torno de uma certa cultura da feminilidade, criando um elo entre aqueles que a consomem e contemplam, estimulando, conseqüentemente, o pertencimento a uma comunidade em que afetos se tecem e criam potentes urdiduras.

Referências

- Agamben, G. (2008). Notas sobre o gesto In *Revista Artefilosofia*. Instituto de Filosofia, Artes e Cultura. Universidade Federal de Ouro Preto/ IFAC, n.4, (jan.2008) - . - Ouro Preto: IFAC.
- Canevacci, M. (1990). *Antropologia da comunicação visual*. Tradução de Júlia Polinésio e Vilma B. de Souza. SP: Editora Brasiliense.
- Kant, I. (2015). *Observações acerca do sentimento do belo e do sublime*. 3 ed. Tradução de Luis Jiménez Moreno. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, I. (1995). *Critique de la faculté de juger*. Traduction de Alain Renaut. Paris: Aubier, GF Flammarion.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *Résumés de cours*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1992). *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Editora Perspectiva.
- Parret, H. (1997). *Estética da Comunicação: Além da pragmática*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.
- Santos, L. R. (1993). A Razão Sensível — Reflexão acerca do estatuto da sensibilidade no pensamento kantiano, In *Pensar a Cultura Portuguesa — Homenagem a Francisco da Gama Caeiro*, (pp.402-426). Edições Colibri, Departamento de Filosofia F.L.U.L., Lisboa.
- Serrão, A. V. (1991). Baumgarten e a fundação da Estética In *Homenagem a Vieira de Almeida*, Colóquio do centenário, (pp.153-164). Lisboa: Departamento de Filosofia, Faculdade de Letras de Lisboa.

- Sidoncha, U. (2009). A Reabilitação do Sensível em Merleau-Ponty tendo como pano de fundo a Filosofia de Kant, In *Phainomenon — Revista de Fenomenologia*, (pp. 141-156). nº 18, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Simmel, G. (1981). *Sociologie et épistémologie*. Traduction de L. Gasparini. Paris: Presses Universitaires de France.
- Simmel, G. (2020). *Cultura filosófica*. Tradução de Lenin Bicudo Bárbara. São Paulo: Editora 34.
- Valverde, M. (2018). *A instituição do sensível*. Aracaju: J. Andrade.

A arte: o espelho cujo reflexo desperta uma consciência sensível

Luís Filipe Rodrigues

Resumo

Nesta reflexão aborda-se a obra de arte, com foco no desenho artístico, entendendo que a representação funciona como um espelho com o qual o autor se relaciona no processo de criação e com qual o recetor se relaciona na fruição do produto desse processo. O reflexo que a obra-espelho devolve, tanto ao observador-autor como ao observador-recetor (que não seja autor), descreve, mais do que a projeção de uma visualidade aparente (da consciencialização do pensamento) da identificação ao sujeito, a experiência subliminar da sua introjeção com conteúdos do inconsciente. O conhecimento dos indícios desta realidade subjetiva torna-se mais fácil quando o processo de identificação e consciência seja intuitivo e baseado numa sensibilização do conhecimento.

No que concerne particularmente ao desenho, ter-se-á presente que o mesmo conjuga a psicomotricidade, o conhecimento e a sensibilidade. Será a partir destas variáveis que se desencadeia uma relação dialética entre a ação, o pensamento e a respetiva representação, ou melhor, uma inter-relação de flexibilidade recíproca “corpo-mente – representação – consciencialização”.

Quanto à sensibilidade, será tido em consideração que, no desenho, esta se associa à manifestação dos sentidos, do afeto, da orgânica do corpo e da estética. O desenho, ao convocar sistemicamente estas manifestações associando-as ao processo de conhecimento, torna-se uma experiência particularmente holística e conducente a uma consciência sensível. Sendo que o pensamento flui para essa consciência quando a razão do conhecimento objetivo se sensibilize perante a intuição do conhecimento da subjetividade do eu refletido no desenho que o espelha. Ao acontecer essa sensibilização, a partir da objetividade do reflexo do desenho-espelho, proporciona-se uma experiência de intrarrelação intrínseca e harmoniosa entre a subjetividade do conteúdo e a forma que o representa. Neste sentido, sugerimos, também, que o desenho permite a osmose entre o conhecimento racional do pensamento manifestado pela forma, o conhecimento sensível de um conteúdo latente associado a essa forma e o pensamento que oriente todo o processo. No contexto da arte, e em particular do desenho artístico, explicar-se-á em que medida o fenómeno de consciência se potencia quando a representação, enquanto espelho, servir de meio de expressão e sensibilização do artista.

Palavras-chave: Arte; Desenho; Sensibilidade; Consciencialização; Inconsciente; Espelho.

1 — Introdução

Num contexto artístico, o que motiva a procura de sensibilização no processo criativo poderá ser a expectativa de uma harmonia entre o racional e o sensível. Com esse equilíbrio, o artista poderá sentir-se mais livre, seja no alcance da sua criatividade, seja, ao mesmo tempo, na sua capacidade de alargamento da consciência e sensibilidade – ao meio e a si-próprio.

Nestas circunstâncias, a consciencialização do artista passa pelas dinâmicas “ação – pensamento – sensibilidade – representação” e “interiorização – exteriorização”.

A possibilidade do fenómeno de consciência, na experiência artística, requer uma ligação entre a imergência no inconsciente e a emergência da realidade objetiva que (o) representa, assim como uma relação com os estímulos da realidade externa que interferiram e se tenham representado na realidade interna.¹ Sendo que o processo da representação corresponde a uma experiência de reflexividade recíproca entre o subjetivo (interno) e o (seu efeito externo) objetivado e de reconciliação entre o consciente (exterioridade do eu) e o inconsciente (interioridade do eu). E são estas interinfluências que o conduzirão a uma (re) conciliação “inconsciente – consciente”, “si – representação de si”, que aproximará o artista às profundezas do si-mesmo.²

Na perspetiva da libertação interior, o artista recorre à expressão de uma representação que funcione como interlocutora de um diálogo entre o eu consciente e o eu inconsciente e que

1. Socorrendo-nos de Freud, cuja teoria topográfica se constitui por três sistemas (inconsciente, pré-consciente e consciente, que também designa de sistema de perceção-consciência), adota-se aqui a ideia de que este último “tem a função de receber informações relativas às excitações provindas do exterior e do interior, que ficam registadas qualitativamente de acordo com o prazer e/ou desprazer que causam, cujas representações se processam no sistema inconsciente” (Zimerman, 2001, p. 83).

2. “[O desenho] é a construção clarificadora a partir da qual se evidencia, como numa aparição, o saber que somos capazes de estabelecer sobre as coisas, a ponte luminosa com o nosso conhecimento perceptivo, a estrutura racionalizadora capaz de evidenciar a nossa própria irracionalidade, a que permite aflorar a parte escura do nosso conhecimento e as razões contraditórias do nosso ser mais íntimo” (Molina, 2005, pp. 75-76).

o conduza, pela sua reconciliação, a uma consciência alargada.³ A interlocutora é o eu consciente que a obra-espelho reflete, o assunto do diálogo é o conteúdo, isto é, o eu inconsciente latente nesse reflexo. Nestes termos, o reflexo da obra-espelho consubstancia-se numa representação na qual o artista vê espelhada/emersa a exterioridade da sua interioridade/imersa. Nas relações “artista – representação”, “eu consciente – eu inconsciente” e “eu – não eu”, o reflexo da obra-espelho constitui a exterioridade (da interioridade do autor) com que o mesmo se relaciona objetiva e subjetivamente. Uma relação que se estabelece ao nível, respetivamente, do eu consciente e do eu inconsciente; ou melhor, uma relação, respetivamente, entre o eu consciente e o que a representação permita tornar vislumbrável acerca da interioridade invisível do próprio eu inconsciente. De certo modo, esta emergência depende da capacidade que o eu consciente tenha para desenvolver uma ligação, com uma ligação subliminar, entre a forma – cuja construção requer o uso deliberado de mecanismos cognitivos – e o conteúdo – cuja manifestação, na forma, se associa a uma manifestação intuitiva de significados sensíveis – com fonte no inconsciente.

É de salientar que nos focaremos na ideia de que a flexibilidade entre o visível (e consciencializável) e o invisível (e inconsciente) cria condições para que os conteúdos e as memórias (antes latentes, reprimidas ou recalçadas internamente) se exteriorizem e libertem das amarras da razão (que reprimam o eu do exterior para o interior), originando, assim, um reequilíbrio

3. “Por um lado, a espécie mais complexa de consciência, a que chamo consciência alargada e da qual existem vários níveis e graus, fornece ao organismo um elaborado sentido de si – uma identidade e uma pessoa, o leitor ou Eu – e coloca essa pessoa num determinado ponto da sua história individual, amplamente informada acerca do passado que já viveu e do futuro que antecipa, e agudamente alerta para o Mundo que o rodeia” (Damásio, 2004, p. 36).

interior-exterior. Este equilíbrio, a que associamos uma certa liberdade interna, depende do diálogo conciliador entre o reflexo da exterioridade (do eu, consciente) e a interioridade (do eu, inconsciente) que originou esse reflexo.

Na expectativa do equilíbrio, o artista move-se com a vontade de experimentar e expressar uma sensibilidade mais profunda, assim como com a vontade de desenvolver um conhecimento mais alargado do mundo interno através da exploração do mundo externo. Nesta ótica, sugerimos que o autor deseja que a exteriorização do pensamento potencie uma certa libertação interior, no sentido de que a racionalidade se torne intuitiva e, assim, se crie um fluxo de pensamento que facilite a/seja facilitado pela manifestação da sensibilidade.

Na dinâmica “interior – exterior”, a relação entre o pensamento extrospetivo e a interiorização introspetiva acontece por via do diálogo sensível com o que se exterioriza na representação, isto é, com o que se espelha acerca do reflexo do interior do artista. Com efeito, deste modo, a imergência (centrípeta) em conteúdos submersos, quando harmonizados na sua emergência (centrífuga), terá um efeito na dinâmica da consciência.⁴ Através da exteriorização/reflexo da interioridade, o artista ordena e organiza o pensamento, compatibilizando-o com a manifestação da emotividade e com a sensibilização estética e afetiva, antes e durante o processo criativo. Portanto, note-se, o que o desenho espelha não é o que de consciencializável se projete acerca do

4. Freud dizia que a atenção “tem uma valência voltada para o externo, mas também uma valência voltada para o interno, ou seja, para o mundo intrapsíquico, e é essa atenção centrípeta que vai facilitar as vias de conexão neuronais, impossíveis de estabelecer somente pela atenção centrífuga” (Mijolla, 2005, p. 171).

aspecto (perceptível) do autor – mais do que isso, o desenho espelha o que de subliminar se possa intuir e transformar, sensivelmente, acerca da interioridade (imperceptível) do autor.

Neste contexto, ver-se-á em que medida se torna necessária, por um lado, a complementaridade entre o (auto) conhecimento subjetivo e a sua descrição a partir de um conhecimento objetivo racional e crítico⁵ e, por outro lado, a relação livre e sensível entre o (conhecimento do) *mundo interno* e o (conhecimento do) *mundo externo*.

De um modo generalizado, assumir-se-á aqui que, no processo de criação, a obra de arte é a “interface” das relações não só mundo interno – mundo externo, mas também “eu consciente – eu inconsciente”. Sendo que se explicará de que modo, no desenho, estas relações se potenciam como experiência de conhecimento subliminar sensível em que o reequilíbrio subjetivo se conduz segundo a necessidade de harmonização afetiva “*eu consciente – eu inconsciente*” e pela empatia entre o *eu (mundo interno)* e o *não eu*⁶ – no sentido lato, o objeto de relação, que se refere ao mundo externo, à obra de arte, ou a outro sujeito.

No contexto da suscetibilidade do *eu/mundo interno* ao *não eu/mundo externo*, teremos em consideração que o processo de criação artística implica, num holismo, diferentes tipos de

5. Segundo Karl Popper (2002, p. 120), as funções da linguagem (expressiva, comunicativa e descritiva) deixam de ser subjetivas quando, no nível descritivo, intervêm a função argumentativa e crítica. Por este motivo, a descrição analógica de uma forma é aqui associada ao fator racionalista da representação.

6. “Não eu” é a exterioridade no sentido lato: tudo o que, ao nível do eu, desencadeie a reação corpo-mente, por exemplo a técnica, o suporte, o desenho, as regras de funcionalidade, a referência da analogia, o novo conhecimento, o outro sujeito, o mundo externo e concreto, etc. O objeto, quando seja outro sujeito, “refere-se às interações dos indivíduos com outras pessoas externas ou internas (reais ou imaginadas) e às relações entre os seus mundos objetivos, interno e externo” (Greenberg & Mitchell, 2003, p. 34).

sensibilidade,⁷ que estão compreendidos entre um estado mais primário e inconsciente e um estado mais elaborado e consciente – sendo o auge deste último, aqui, relacionado com a sensibilidade estética artística – conquanto, no âmbito do desenho, a sensibilidade, seja qual for a sua natureza, é nesta análise associada a uma suscetibilidade à ação de representação do pensamento. Na diferenciação de sensibilidades, na ação de representação, num polo, nos casos mais primários, há um afastamento em relação ao pensamento e à intencionalidade; portanto, consiste numa manifestação de exteriorização originada por impulsos irracionais.⁸ Por outro lado, num polo oposto, no que se refere à arte, abordamos a sensibilidade, também, na sua manifestação por uma ação influenciada pela irracionalidade, mas dependente de um pensamento ordenado, sob o efeito da razão. Assim, no primeiro polo, temos a sensibilidade das sensações, que é automática e orgânica; depois, num sentido divergente, ainda com um certo grau de independência da determinação racional, consciente e deliberada, temos a sensibilidade emotiva; divergindo mais do primeiro polo, de seguida, e já influenciável pela intencionalidade racional, temos a sensibilidade afetiva (sendo que o afeto de apego ou desapego depende do juízo racional); aproximando-nos do polo oposto ao primeiro, temos um outro tipo de sensibilidade, que, embora intuitiva, se relaciona com a compreensão da forma: a sensibilidade

7. “A «sensibilidade» abarca um amplo grupo de conteúdos: o sensorial, o sensacional, o sensitivo, o sensato e o sentimental junto a o sensual. Inclui quase tudo, desde o mero choque físico e emocional até à própria sensação, isto é, a significação de coisas, presente na experiência imediata” (Dewey, 2008, p. 25).

8. “Impulsivo é todo o fenómeno psíquico que não brota de nenhuma causa estabelecida por uma intenção voluntária, mas sim por uma necessidade dinâmica imperativa, quer esta proceda diretamente de fontes orgânicas e, portanto, extrapsíquicas, quer seja condicionada de modo essencial por energias meramente desencadeadas pela intenção voluntária” (Jung, 2008 [1921], p. 532).

perceptiva à forma; por fim, no polo oposto ao primeiro, quando a sensibilidade (perceptiva) à forma se complementa com o entendimento da forma no seu contexto cultural, temos a sensibilidade artística (que, portanto, não se reduz a um juízo estético), ou seja, uma sensibilidade associada à consciência e ao conhecimento.⁹

Com a criação artística poderá procurar-se um holismo que abranja todas as sensibilidades. Com essas condições, o seu processo tenderá a orientar-se para uma complementaridade entre o conhecimento objetivo e o (auto)conhecimento subjetivo, dirigindo o autor a aproximação de uma essência. Isto é, para uma experiência que coadune não só a sensibilidade, mas também a racionalidade; não só a expressão, mas também a reflexão; não só a exteriorização, mas também a interiorização; não só a extrospeção, mas também a introspeção; não só pensamento, mas também a ação; não só estética, mas também conhecimento.

2 —A criação artística como dialética sensível de interiorização – exteriorização

No contexto geral da arte, o processo criativo parte de um certo desconhecimento do *mundo interno/eu* e do *mundo externo/não eu*. A partir dessa indefinição, explora-se um percurso de criação e sensibilização por meio da resolução de problemas de forma, de conteúdo e de processo, de que resultará – a partir da exteriorização/expressão do pensamento através do/sobre o não eu

9. Numa associação à argumentação de Kant (1985 [1770], p. 44), estará patente nesta reflexão a ideia de que à abordagem do conhecimento sobre a sensibilidade, nas palavras do autor, “pertence tanto a matéria que é a sensação e em virtude da qual os conhecimentos se chamam *sensíveis* como a forma, em virtude da qual as representações, ainda que se mostrem sem qualquer sensação, são chamadas *sensitivas*”.

– um maior ou diferente conhecimento do eu. Nesta experiência, os problemas relacionam-se com a necessidade de adaptação, subjetiva e objetiva, não só relativamente ao prévio conhecimento, objetivo e subjetivo, mas também no que se refira ao conhecimento que se vai descobrindo e consciencializando.

A criação artística acontece a partir do *pensamento sobre o mundo*, sob a influência, por um lado, da *ação* do processo de exteriorização da construção da (sua) *representação* e, por outro lado, da interiorização sensível (e racional) do que o reflexo (da exteriorização) da representação desperte. No caso particular do desenho, a *ação* supõe exteriorizar uma energia para explorar as *formas*, conjugando o exterior da perceptibilidade destas, a cognição com que as mesmas se formulem e o pensamento introspetivo sobre o interior de seu sentido, o *conteúdo*. A exterioridade do reflexo da interioridade (do conteúdo), ou a representação da forma do conteúdo, é o efeito da interinfluência entre a racionalidade do pensamento cognitivo e a sensibilidade com que o mesmo se explora e exterioriza, dinamizando-se numa dialética sensível “interiorização – exteriorização”.

Analisemos, pois, a sensibilização artística enquanto experiência que se desencadeia pelo fenómeno de uma (ressonância da) interiorização durante o processo de exteriorização expressiva, de acordo com uma dialética de flexibilidade “interior – exterior” e “interiorização – exteriorização”. Para o efeito, adotaremos a ideia de que no desenho, no âmbito da *expressão pela arte*, dinamizam-se, particularmente, o estímulo recíproco “introspeção – extrospeção”, “inconsciente – consciente”, “irracional – racional”, “conteúdo – forma”, “subjetivo – objetivo”. Por outro lado, advogaremos que é através destas (intra)relações

que se fomenta uma subjetivação da representação do objeto e uma sensibilização de exteriorização do pensamento e da razão que lhe dá uma ordem particular. Consideraremos que obra de arte, em qualquer caso, constitui a face objetiva de um processo de criação em que a subjetivação se conduz pela necessidade de harmonização sensível “eu consciente – eu inconsciente”, “emoção – razão” e “eu – não eu” – através da reflexibilidade “interiorização – exteriorização”.

2.1 — A arte como fenómeno criativo de adaptação racional e sensível

Na criação artística, no que se refere particularmente ao desenho, em função de um processo contínuo de despertar de sensibilidades (associadas às sensações, às emoções, aos afetos, aos sentimentos, à estética), orientado pela ordem da construção formal, proporcionam-se descobertas/conhecimentos com que se interage em termos adaptativos, ao nível psicomotriz, racional, técnico, criativo e sensível.

Será a necessidade de reequilíbrio e de (re)adaptação a alimentar o desejo de criação – como diz Vygotsky (2012, p. 53) quando sugere que “na base da ação criadora está sempre subjacente a inadaptação a partir da qual surgem necessidades, aspirações e desejos”. Diríamos que a criação artística é impulsionada pelas necessidades de adaptação – da interioridade do eu à exterioridade do eu e à do mundo externo – e de reequilíbrio da experiência “eu – não eu – eu” e pela vontade de descobertas de (auto)conhecimento.

O desenho é uma exteriorização do (conhecimento e sentimento) interiorizado(s), em que as formas se tornam consciencializáveis segundo um pensamento extrospectivo, mas é

também uma interiorização do exteriorizado, na medida em que as formas tenham uma ressonância no pensamento introspectivo. Nesta dialética “interior – exterior”, a objetivação do pensamento exteriorizado (subjctivamente) orienta-se por uma ação que contribui não para a racionalizar da emoção, mas sim para sensibilizar a razão, ou melhor, segundo uma adaptação recíproca e equilibrada entre a racionalidade e a sensibilidade.

A sensibilização artística, no processo criativo, constitui-se como efeito de uma experiência de reflexibilidade “conteúdo – forma” e “interior – exterior”, através da conjugação adaptativa entre a ação da representação criativa (em que se exterioriza emotividade), o pensamento (que ordena e configura cognitivamente a representação) e a sensibilidade (com que se orienta a ação e o pensamento para uma representação). Tudo isto, num holismo, aproximará a criação às idiossincrasias do artista, ao nível, nomeadamente, do significado do conteúdo, da estética, ao nível perceptivo, e do afeto despertado com a emergência de sentidos inconscientes associados à representação de uma forma.

No desenho artístico, com a motivação para um novo ou diferente (auto)conhecimento, o carácter criativo depende do grau de liberdade associativa com que se explore o *jogo entre formas e (entre) significados cujo resultado seja uma (diferente) ordem sensível, uma ordem idiossincrática*. Na verdade, o resultado inédito na representação dessa reordenação sensível acontece quando *a forma e o conteúdo* se conjuguem numa reflexibilidade em que, reorientando as suas (re)definições, se consiga uma adaptação recíproca entre ambas as realidades. Ao que se pode acrescentar que o resultado se potencia quando a racionalidade configure a forma

de uma ordem objetiva do conteúdo (subjetivo do pensamento), de tal modo que o pensamento¹⁰ se adequa à sensibilidade despertada na exteriorização expressiva, sensível, desse conteúdo.¹¹

Com a adequação “conteúdo – forma”, permite-se uma aproximação idiossincrática em que a razão se sensibiliza quando se ajusta à vontade de expressão sensível do autor, com vista ao (re) encontro de um certo prazer no plano do inconsciente. Na realidade, a procura de um conhecimento mais profundo da interioridade depende e é conduzida para/por um certo prazer afetivo: quando o artista tenda a reconciliar/adequar a razão do conhecimento consciente ao inconsciente (ainda ou já desconhecido) e quando, conseqüentemente, se sensibilize com a libertação/exteriorização de conteúdos reprimidos num nível infra-interior.

Podemos, então, sugerir que *a sensibilização acontece quando o processo criativo desperte as sensações de harmonização e equilíbrio associadas ao prazer da intuição da consciência de uma essência comum do eu: uma condição una em que o eu consciente se harmoniza com o eu inconsciente, em que mundo interno se compatibiliza com mundo externo e em que conteúdo (interno) e a forma (externa) se conjugam na osmose de um novo conhecimento que coadune o interior (inconsciente) e o exterior (consciente/consciencializável).*

10. “Racional é o que é conforme a razão. Eu concebo a razão como uma atitude cujo princípio é configurar o pensar, o sentir e o operar em conformidade com valores objetivos. Os valores objetivos estabelecem-se mediante a experiência média de factos subjetivos externos por um lado e internos por outro” (Jung, 2008 [1921], p. 547). No contexto desta análise, o papel da razão é o de reordenar o pensamento – tornando visível, na objetividade da forma, o antes inconsciente ou ainda não consciencializado – e também converter o indefinível numa definição formal.

11. O que nos remete para Kandinsky (1998 [1912], p. 66) quando este diz que “a delimitação exterior da forma é adequada quando desvenda o seu conteúdo interno de modo expressivo”.

2.2 — A representação que obedece ao exterior e ao interior

No campo da representação do conhecimento objetivo – que possa preponderar, por exemplo, num desenho que se queira realista – impõe-se o recurso à racionalidade da lógica formal, do exterior (meio) para o interior (sensibilidade do artista), para se conseguir a congruência entre as seguintes variáveis: o que se formule mentalmente; o referente exterior com que se estabeleça a analogia; e o resultado da materialização da conversão da interioridade mental numa representação analógica.

Na representação de analogia, a exterioridade da objetividade das formas pré-existentes condiciona a interioridade da subjetividade da sua representação. O problema de desequilíbrio que se coloca à partida prende-se com a necessidade de conseguir a reconhecibilidade da forma e o domínio dos conhecimentos técnicos de representação que a mesma requer. Repare-se que Morin (1996, p. 131) refere que “o conhecimento por analogia é um conhecimento do semelhante pelo semelhante que deteta, utiliza, produz similitudes de maneira a identificar os objetos ou fenómenos que percebe ou concebe”, mas, argumenta o autor, “precisa, quanto à prática, de ser testada, verificada, refletida, e deve entrar em dialógica com os processos analíticos, lógicos e empíricos do pensamento racional”. Portanto, o desenho, no seu campo empírico, quando requeira uma relação analógica a um referente externo, implica o recurso à racionalidade da ordem de construção lógica e procedimental, de tal modo que a representação sirva de teste e verificação do grau de conhecimento da realidade externa (preexistente). Neste caso, a determinação do exterior (não só do referente, mas também do mecanicismo da técnica) prevalece

sobre o interior (da sensibilidade do artista). De certo modo, a experiência sensível obedece necessariamente à razão de um conhecimento (sobre o) exterior.

De ressaltar que, apesar de na representação de uma analogia (como o realismo e o mimetismo) a forma exterior (pré-existente) que se imponha sobre a interioridade do autor quando a representação analógica se torne expressiva, é possível (e inevitável) que a racionalidade seja (mais ou menos) permeável à sensibilidade do autor, no sentido de que contribua para viabilizar o equilíbrio “externo – interno”. Sendo assim, a expressão que caracterize a representação permite que a sua objetividade se suscetibilize às motivações subjetivas do artista, passando a haver um equilíbrio entre a obediência ao exterior e, em simultâneo, ao seu interior.

De certo modo, a reformulação formal baseada na obediência equilibrada “interior – exterior” conduz ao fenómeno de consciencialização do artista, quando este, perante o reflexo (do interior) exteriorizado pelo desenho-espelho, vislumbra/aceite uma possível revelação de motivos de perturbação submersos na infra-interioridade do inconsciente.¹² Esta experiência passa, pois, pelo processo criativo em que o desenho medeia um diálogo de conciliação entre as motivações interiores – do eu inconsciente, associado à fonte irracional dos conteúdos latentes – e o que a consciência permita exteriorizar/aprovar pela representação da forma – de que poderá resultar um efeito catártico. A possível (re)

12. “A imagem especular, alargamento do espaço mental, não é uma unidade dada, mas uma unidade que se constrói e que exige um esforço para se manter; nunca está definitivamente adquirida – se o espelho é o auxiliar da identificação e da autorrepresentação, pode também tornar-se o revelador de perturbações psíquicas profundas” (Melchior-Bonnet, 2016, p. 15).

conciliação acontece a partir da interinfluência entre a exterioridade da objetividade das formas e a interioridade das reações casuais da irracionalidade, num nível infra-interior, das sensações, das emoções e dos conteúdos do inconsciente.¹³

São os indeterminismos irracionais, eminentemente internos (à partida desconhecidos ou inconscientes ou ainda não consciencializados) e legítimos no desenho de carácter expressivo, que causam novos problemas sensíveis a que o autor tem de se adaptar para poder reestabelecer o equilíbrio interno quando explora o conhecimento do, e perante o pensamento sobre o, mundo externo. Aliás, é o desequilíbrio entre o inconsciente e o consciente que motiva a necessidade de expressão e criação artística no sentido de repor o equilíbrio. Conquanto processo de representação em si, enquanto exteriorização de uma configuração, tanto poderá inculcar uma certa ordem de equilíbrio sobre a interioridade como também poderá ser a causa do desequilíbrio dessa interioridade – tudo depende do que a exteriorização mexa ao nível interior. E, como se explicou, o equilíbrio de obediência ao exterior ou ao interior é mediado pelo desenho-espelho. A obediência livre ao interior depende do grau de conhecimento sensível que o reflexo externo do desenho desperte acerca de si-mesmo¹⁴ (artista). Daí que o reflexo corresponda ao efeito da e sobre a interioridade, de

13. Estes conteúdos referem-se aos “instintos, representantes pulsionais (que existem, no psíquico, como representações) e representações recalçadas” (Melo, 2005, p. 91).

14. “Conjunto íntegro de todos os fenómenos psíquicos que se dão no ser humano” e que “expressa a unidade e totalidade da pessoa global” (Jung, 2008 [1921], p. 562). Repare-se na definição do conceito de “Eu” e “Si-mesmo”, nas palavras de Jung (2008 [1921], p. 524): “Entendo por ‘Eu’ um complexo de representações que constitui para mim o centro do campo da minha consciência e que na minha opinião possui uma elevada continuidade e identidade consigo-mesmo. [...] o Eu é o sujeito da minha consciência, mas o Si-mesmo é o sujeito da minha psique inteira, logo, também da psique inconsciente. Neste sentido, o Si-mesmo seria uma magnitude (ideal) que inclui em si o Eu.”

maneira que a sensibilidade tanto se desperta perante a exterioridade do reflexo como nutre a sensibilidade à interioridade latente nesse reflexo. Consequentemente, o reflexo/forma (do eu inconsciente), não se reduzindo à objetividade de uma face exterior (das formas que projetem o pensamento/imaginação) do artista, será reformulado conforme se vá ajustando à sensibilidade das sensações (e emoções) de exteriorização (do que de interiorizado se torne visível) e à sensibilização (afetiva e estética) perante a forma que se materializa.

Pelos motivos apresentados, argumentamos que a representação analógica do desenho, dada a sua natureza intrinsecamente empírica, não se identifica com uma procura de conhecimento estritamente de ordem racional e objetiva, externa ao eu. O desenho, na sua condição empírica, a que se associa uma inerente (maior ou menor) expressividade, supõe sempre um certo grau de subjetivação pela manifestação da sensibilidade do artista. Logo, a expressão, característica de qualquer desenho, seja qual for a sua orientação, não se desenvolve segundo predeterminações externas inexoráveis, nomeadamente dos procedimentos técnicos ou de uma ordem de equilíbrio preexistente ou da racionalidade de um pensamento lógico-dedutivo. Mesmo no caso do desenho mimético, a influência da causalidade determinista objetivadora associa-se sempre a uma experiência de casualidade subjetiva relativa à sensibilidade das sensações e emoções despertadas, internamente, na dialética “ação – pensamento – representação”.

Dando sequência à argumentação, dirigimo-nos à ideia de que a arte, e particularmente o desenho, mais do que refletir a objetividade da exterioridade formal de um pensamento, dá sempre espaço a um certo grau de ambiguidade “objetivo – subjetivo”,

que resulta da dialética entre a racionalidade do pensamento (gerado conscientemente), a irracionalidade da sua expressão (cuja fonte é o instinto do inconsciente) e a sensibilidade da sua manifestação (que advém da manifestação de apego afetivo). Será na condição ambígua entre o objetivo e o subjetivo, intensificada na arte, que se facilita uma união entre a sensibilidade e a racionalidade e uma reconciliação entre o inconsciente e o consciente; será nestas circunstâncias que se conseguirá o alargamento da consciência num sentido sensível.

2.3 — A representação enquanto reflexo exterior da interioridade

A argumentação que se vem expondo conduz-nos para a ideia de que o processo de reequilíbrio, na arte, acontece quando no pensamento se ativem as inter-relações conciliatórias, nomeadamente entre a irracionalidade do inconsciente e a racionalidade do consciente, entre a projeção racional da representação e a reação emotiva que a mesma desperte, e, também, entre o pensamento e o sentimento/afeto que a exteriorização do primeiro desperte.

Tem-se sugerido aqui que o processo de reequilíbrio na arte – e, no caso que particulariza esta análise, no desenho artístico – acontece quando o pensamento visual se desencadeie na readaptação conciliatória entre a projeção racional da representação do pensamento e a reação emotiva que a mesma desperte durante o processo criativo. O que, mais uma vez, nos remete para a ideia do reflexo, da obra-espelho/desenho-espelho, enquanto face objetiva da experiência criativa que permite uma relação sensível a partir da visibilidade do que se vislumbra acerca do mundo interno e subjetivo.

Note-se que entendemos *a representação artística como meio ao qual nos expomos e com que nos relacionamos*, mas também *será o meio e o efeito através do qual nos relacionamos com o conhecimento e com o sentimento do mundo interior*. E a interface/o meio com que se explora este conhecimento sensível é a representação expressiva. Esta funciona como um espelho cujo reflexo exteriorizado serve de ligação entre o interior e o exterior; um espelho através do qual a exterioridade do reflexo, quando expressivo, se transforme ajustando-se às necessidades internas (que o projetaram) e vice-versa.

Noutra perspectiva, a obra de arte, enquanto meio de pôr em diálogo a exterioridade da razão e a interioridade da emoção, constitui-se como um espelho cuja materialidade racionalizada veicula, exteriorizando, o reflexo da imaterialidade da emoção que envolveu a exteriorização da sua criação sensível. Essa face é, portanto, um reflexo com que se exterioriza o interiorizado e com que se estabelece a relação “interno – externo” e “emoção – razão”. Consequentemente, com a subjetividade da expressão pelo desenho, o despertar de sensações/emoções, ao causarem naturalmente uma instabilidade (inconsciente) sobre a racionalidade do processo de exteriorização (da objetividade lógico-formal), motivará a procura de conhecimento consciente com que consiga reestabelecer um certo estado de readaptação e conciliação racionalidade/sensibilidade.

Ao ponderarmos que a obra de arte assume o papel de espelho que reflete o nosso eu interior/interno, tem de se ter presente que é necessário que esta se compatibilize com a exterioridade do meio (que nos envolve) ou com o eu exterior/externo

enquanto face consciente do ser.¹⁵ Será através de uma conotação metafórica (com um sentido semiexterior/semiexplícito) que facilitará um contacto subliminar com o eu inconsciente, ou seja, uma comunicação tácita “eu consciente – eu inconsciente” em que a pulsão emotiva se concilie com o juízo racional.

Nesta sequência, diríamos, também, que a sensibilidade, despertada na relação “mundo interno – mundo externo”, poderá ter como causa e efeito a emergência de emoções que se associem a conteúdos inconscientes (de um nível infra-interior), cuja reconciliação com o eu consciente, ao nível da exterioridade do interior, resultará num reequilíbrio interno: “eu (interno) inconsciente – eu (externo) consciente.” O que nos leva a considerar um eu externo – tudo o que seja consciente, nomeadamente sentimentos, memórias, a história autobiográfica – e um eu interno – tudo o que ainda seja inconsciente e recalcado,¹⁶ a saber, as emoções, as memórias e os afetos – considerando que ambos se refletem na identidade do si-mesmo.

Assim, a arte não pressupõe a explicitação do *produto do conhecimento do mundo interno* ou *da objetivação da inteligibilidade do pensamento formal*. A arte vale por si, como *o dever de uma experiência de reflexibilidade recíproca interior – exterior com que se procura um alargamento (tácito) da consciência – um conhecimento alargado ao nível racional e, ao mesmo tempo, sensível*. Para este efeito, o processo criativo estabelece um diálogo entre o eu consciente o eu

15. Nesta ordem de ideias, passaremos a adotar os termos interior e exterior, remetendo-nos, umas vezes, respetivamente ao eu (mundo interno) e ao que o envolve (o mundo externo), outras vezes, respetivamente, à interioridade, inconsciente, do eu, e à exterioridade, consciente, do eu.

16. Na perspetiva de um afeto recalcado, Freud (2001 [1915], p. 165) diz que “se dá uma separação entre o afeto e a ideia a que pertence”, acrescentando que “depois cada um deles passa pelas suas próprias vicissitudes” e que “o afeto não surge até ter conseguido penetrar com sucesso numa nova representação, no sistema consciente”.

inconsciente, através da exploração interna sensível do mundo externo cognoscível. Por esta razão, na arte, a inter-relação “interior – exterior” proporciona uma experiência de consciencialização do mundo interno através da exploração/transformação do mundo externo. Trata-se, pois, de um conhecimento que se sensibiliza no processo da sua exteriorização expressiva.

3 — Sensibilidade – racionalidade

Numa relação com a exterioridade, o sujeito sensibiliza-se, ou sensibiliza, quando a interioridade (se) desperte (n)uma sensação de harmonização e equilíbrio, de uma empatia estética¹⁷ associada a uma empatia pelo que intua da consciência de uma essência comum do ser.

De certo modo, a consciência do ser, na direção à sua essência, requer que o pensamento de natureza objetiva adquira uma forma, organizada por uma representação do fenómeno de conhecimento, em que a razão se une à emoção, ou melhor, em que ambas reconvergem para a sua fonte originária una. A obra de arte será o meio de retornar a essa origem; será um meio em que o processo de conhecimento acompanha a experiência sensível, na direção dos reequilíbrios “sensibilidade – racionalidade” e “emoção – razão”.

17. “O termo [empatia] é diretamente calcado da tradução inglesa da palavra alemã *Ein-fühung*, criada em 1873 pelo filósofo Robert Vischer. Este quis designar assim uma modalidade da sensibilidade estética. [...] Theodor Lipps (1851-1914) daria ao conceito uma aceção mais ampla, psicológica e não somente estética, ao atribuir essa forma de intuição o acesso ao conhecimento da subjetividade de outrem” (Empatia. *In*: Mijolla, 2005, pp. 557-558).

3.1 — A complementaridade emoção – razão

Para esta análise adota-se a ideia de que, na criação artística numa perspetiva holística, a exteriorização da sensibilidade, emotiva e das sensações, não se compatibiliza com uma ação opositora da razão, mas antes com a sua relação equilibrada.¹⁸ No fundo, na criação, o pensamento desenvolve-se pela procura de um reequilíbrio complementar entre a emoção e a razão, em que, baseando-nos em Bion, “a emoção busca uma forma de expressão simbólica para ser pensada” (Zimerman, 2001, p. 119). O que, reiterando, não quer dizer que a razão deixe de influenciar, mas sim, como sugerimos, que seja possível que as emoções, conciliadas com a razão, reorientem o pensamento, sensibilizando-o e tornando-o idiossincrático – no caso da arte – por via de uma ponte que aproxime a emoção e a razão, nomeadamente o sentido simbólico e o sentido metafórico.

No caso dos conteúdos inconscientes, para que encontrem sentido (embora, carregados de emoção, enfrentem uma razão julgadora) não se podem desligar da necessidade de esta lhes inculcar uma certa lógica (mesmo que latente e tácita) com que se compatibilizem com a realidade. Isto porque a razão é necessária para que se estabeleça uma ligação criteriosa entre o mundo infra/ subjetivo do eu (inconsciente), o mundo objetivo do eu (consciente), o (irracionalismo do) instinto, a (racionalidade da) inteligência e a realidade do mundo que nos envolve. Caso a razão deixasse de existir na criação artística, haveria uma explosão irracional

18. “[A sensação] Não pode opor-se ao «intelecto», porque a mente é o meio pelo qual a participação se torna frutífera através da sensibilidade; a mente extrai e conserva os valores que impulsionarão e servirão a relação da criatura vivente com o meio envolvente” (Dewey, 2008, p. 25).

caótica de sensações e emoções, de tal modo que o processo se tornaria aleatório, puramente instintivo, pulsional e destituído de uma ordem inteligente e contextualizada na realidade. Com tal desordem, o comportamento conduzir-se-ia pela (in)determinação de sensações irracionais, levando a que a sua sensibilidade se desprendesse de qualquer intencionalidade racional (e afetiva). Para evitar a oposição “emoção – razão”, como já referido, poderá explorar-se um elemento de mediação e compatibilização, por exemplo, o símbolo (e a metáfora). Com este elemento ambíguo, é possível imergir nos conteúdos inconscientes, pensando neles livremente, desde se possibilite a sua emergência, contornando o juízo racional.¹⁹

Nesta sequência de ideias, sugerimos que, na criação artística, procura-se uma representação que (re)una a energia emotiva – que impulsiona a motivação para a expressão –, a razão – que (se) reflete sobre a primeira dando-lhe uma ordem – e a materialidade – que consubstancia a exteriorização da inter-relação equilibrada das duas primeiras num pensamento sensibilizado.

Para que esse reequilíbrio se amplie, sublinhe-se, será favorável a ação da associação livre de ideias, com o recurso aos elementos simbólicos/metafóricos, a partir de uma dinâmica em que se manifeste a sensibilidade afetiva de interiorização sensível e em que a racionalidade deixe de predeterminar e premeditar a ordem do pensamento criativo. A livre associação de ideias será o meio eficiente de desenvolver a aproximação entre o irracional e o racional e entre o inconsciente e o consciente.

19. O que nos remete ao Surrealismo, em que os “temas respondem à paisagem mental interna, a esse Mundo do subconsciente que não tem representação direta possível e que só se pode evocar mediante umas imagens convertidas em símbolos das profundidades desconhecidas da alma” (Cabezas, *in* Molina, 2003, p. 370).

Consequentemente, *a representação expressiva e artística não se identifica com a total obediência a uma ordem racional externa ou a uma (des)ordem irracional interna. Em vez disso, supõe um diálogo de reconciliação entre a racionalidade e a irracionalidade de que resulte uma consciência sensível, pelo reequilíbrio “sensibilidade – pensamento” e “emoção – razão” – no sentido de sensibilizar-se conhecendo(-se).*

3.2 — A razão sensibilizada

Numa situação em que a *racionalidade* da construção de formas (exploradas no campo do mundo exterior) se sobreponha à *sensibilidade* da sua expressão (no plano do mundo interior), supõe-se que a primeira se desenvolva em detrimento da outra. Neste caso, torna-se necessário o exercício criativo de um equilíbrio entre a razão e a sensibilidade do pensamento, em que a objetividade da representação se compatibilize e enriqueça com a subjetividade da sua exteriorização expressiva. No fundo, será vantajoso que nem as entropias subjetivas nem um possível excesso de complexidade da objetividade formal tenham um efeito opressor recíproco; pelo contrário, o conhecimento objetivo e o conhecimento subjetivo deverão potenciar-se desde que se crie um equilíbrio na flexibilidade entre a liberdade subjetiva e o alargamento da consciência sobre o mundo objetivo.

Na procura de um equilíbrio holístico “racionalidade – sensibilidade”, no caso de os obstáculos à criação serem de ordem objetiva, isto é, formais, estruturais ou técnicos, as estratégias operatórias da sua construção requerem um exercício de maior domínio do conhecimento sobre a (representação da) lógica inteligível das formas. Repare-se que é este tipo de conhecimento que conduz o processo para uma determinada intencionalidade,

em que o conteúdo possa adquirir uma forma com um sentido ou significado. Daí que o potencial de expressão dependa da capacidade técnica de fazer corresponder intencionalmente a forma à motivação sensível que nela subjaz. Em qualquer circunstância, o caminho é a conciliação e compatibilização entre a racionalidade da construção formal, a sensibilidade com que a mesma se exterioriza e o sentido que se lhe quer atribuir.

Relativamente às circunstâncias subjetivas, estejamos cientes de que a sua inconstância, influenciada pelo irracionalismo do inconsciente, antes e durante o processo criativo, contribui, quando associada à sensibilidade afetiva e à sensibilidade estética, para uma liberdade criativa, irrestrita e divergente. No caso do desenho, mesmo quando o seu efeito significativo dependa de uma certa ordem racional, não quer dizer que se inverta uma situação descontrolada numa situação supercontrolada. No desenho nem cabe a irracionalidade do processo de total expressionismo, nem cabe a literalidade racional dos sentidos, das formas ou dos espaços, quando, por exemplo, a sua representação se determina por leis geométricas. O cariz criativo, inerente à natureza empírica do desenho, fomenta-se pelo cabimento de um certo grau de ambiguidade, de indefinição e indeterminação sensível. O que se identifica com a natural sensibilização da racionalidade, em que se experimente uma estabilização de emoções e em que a inteligibilidade se traduza na ambiguidade de um carácter metafórico e/ou expressivo, e, portanto, desligado de um equilíbrio racionalista.²⁰

20. "A construção da obra de arte logra, por via de regra, subsumir a evolução da racionalidade subjacente por detrás do simbolismo assumido, do sistema de mensagens emocionais e/ou afetivas transmitidas em regra com uma estabilidade muito maior do que a que provém da coerência das informações cognitivas transmitidas" (Castro, 2001, p. 104).

Assim, quando a razão se sensibilize, em vez de se polarizarem forças, desenvolve-se uma força holística cuja causa e cujo efeito seja a pró-ação de uma inteligência sensível. Nesta ótica, sublinhamos que, para que tal aconteça no desenho, será necessário repor e desenvolver a capacidade de exteriorizar ideias através da conversão sensível de racionalismos numa forma expressiva, e será necessário procurar-se compatibilizar e complementar – na expressão – a emoção e a razão. O que num certo sentido nos dirige à essência emotiva e à razão essencial, que estejam simultaneamente presentes numa representação em que a inteligibilidade tácita da interioridade do conteúdo se harmonize com a respetiva exterioridade formal.

Apesar do que se acabou de sugerir, sublinhe-se que, no caso de um desenho artístico, se não houvesse um certo coeficiente do objetivo e do racional, a ideia não sairia do plano do imaginário. Isto porque a expressão de um pensamento (por muito vago que seja) requer que à sensação expressiva se acrescentem elementos com algum grau de objetividade ou de inteligibilidade, sob pena de o pensamento materializado numa representação deixar de suscitar algum sentido ou significado. São os conhecimentos objetivos explorados na procura de inteligibilidade do conteúdo subjetivo – como efeito de uma conjunção da ativação de sensações e de um pensamento deliberado cognitivamente – o que permite que a ideia se torne vislumbrável numa forma e que, com um certo grau de intencionalidade, suscite o despertar da consciência sensível do artista na sua relação com a realidade. Diríamos mesmo que os conhecimentos objetivos criam as condições de intencionalidade em que, na representação, nos possamos aproximar do essencial do pensamento ou da essência

do seu sentido. Deste modo, o aprofundamento dos conhecimentos será o que, num sentido fractal, nos permite uma consciência mais alargada do mundo, mas será também o que aumentará o espaço onde se dê o fluxo da expressão da sensibilidade a uma essência comum.

3.3 — A expressividade que restitui uma sensibilidade na operabilidade racional da representação

No contexto de uma experiência de compatibilização entre a racionalidade e a sensibilidade, o artista poderá procurar uma manifestação dos afetos positivos, enquanto realidade eminentemente sensível que se exteriorize livremente e no sentido da harmonização e de apego ao objeto de relação. Com esta orientação, o processo criativo conduzirá-se para uma melhor e maior compatibilidade entre a factualidade da *ação* (criativa), a ficção da natureza irreal do *pensamento* imaginativo e a (i)materialidade da *representação* – no sentido de um conhecimento objetivo subjetivado, de um pensamento sensibilizado e de uma operabilidade racional sensibilizada – na expressão da representação.

No desenho que se queira particularmente expressivo, a manifestação da reação desordenada e emotiva ativada pela ordem da ação, de racionalidades e procedimentos, é uma condição particular que favorece o fenómeno em que o pensamento se torne intuitivo, criativo e sensível (sensitivo e afetivo).²¹ Nesse tipo de desenho, a criatividade depende da facilidade com que as

21. Veja-se que, diz Ana Leonor Rodrigues (2003, p. 92), “o tipo de pensamento que tende a ser utilizado é um pensamento indutivo, intuitivo e sensível, em que a inteligência funciona utilizando para tal tudo o que se refere às áreas afetivas e sensitivas”.

emoções/sensações/sentimentos/sentidos afetivos influenciem a operabilidade da racionalidade sobre a construção de formas, logo que a mesma se associe à sensibilidade em vez de se opor a ela. Saliente-se, pois, que a expressão ajuda a que a transformação de uma forma racional se molde pela sensibilidade e ajuda a que a imaginação se expanda pela (ordem racional da) operabilidade da sua representação.

O processo/a operabilidade, na sua modalidade expressiva, é assumido/a como meio de procurar uma certa conjugação entre a ordem formal e a (des)ordem emotiva do processo de a explorar construtivamente. Esta conjugação revela-se no aspeto gráfico resultante do processo do desenho e evidencia-se, legitimamente, com certo coeficiente de irregularidade e de aparente desordem. Mesmo na (aparente) desordem pode, todavia, subjazer uma regularidade latente, ainda que fugaz, cuja fonte seja o equilíbrio sensível entre a ação, o pensamento e o sentimento. É nesta base que o artista opera divergindo, mas não se opondo, da desordem irracional cuja fonte seja a energia caótica do instinto.²²

No caso do desenho mimético, a operabilidade do desenho orienta a exploração do pensamento de modo a que as ideias se encadeiem segundo uma certa ordenação formal, uma certa (ir)regularidade e segundo uma certa hierarquia e (con)sequência racional (re)construtiva. O que pode tornar este processo mais racional é a subjugação a dados/conhecimentos externos ou técnicos (por exemplo, do campo da geometria), independentes da sensibilidade do autor, que determinem, do exterior para o interior

22. A forma, enquanto materialização de uma ideia, é inevitavelmente a racionalização de uma energia instintiva com a qual o autor lida, procurando dar-lhe uma certa ordem, cuja configuração harmonize a razão e a emoção.

(subjetivo e sensível do autor), a configuração do pensamento numa ordem formal. Porém, ainda assim, como já advertimos, a natureza empírica e cinestésica, associada à ação psicomotriz que lhe é imanente, faz com que a variável externa enquanto ordem objetiva preexistente ou predeterminante se afete pela subjetividade sensível da expressão do autor. Por isso, o processo operativo de uma representação mimética, (como referimos quando abordamos a analogia expressiva) mesmo que se caracterize por uma influência determinante da razão de um pensamento realista, passa necessariamente por um desequilíbrio entre o racional e o irracional, porque a razão do pensamento é afetada pela sensibilidade da ação do corpo. O que deveremos ter presente é que, na procura de um relativo reequilíbrio, não só a razão incute uma ordem na inorgânica associada à expressão como, num sentido dialético, também a infiltração (da inorgânica) das sensações e dos afetos positivos, sobre a racionalidade, orienta a expressão segundo a ordem das idiossincrasias do autor.

Concluindo, na expressão do desenho, seja qual for o seu objetivo, permite-se que a subjetividade se oriente pelas motivações pessoais do artista quando se liberte, por um lado, da onipotência da razão – mesmo quando deseje o absoluto do realismo – e, por outro lado, da onipotência do instinto irracional – desde que a irracionalidade se transforme no afeto de apego e quando a inorgânica do inconsciente se veja ordenada pela orgânica do pensamento. Então, para que a expressão se desvie de qualquer força absoluta extrema, racional ou irracional, é necessário que se estabeleça uma relação de objeto sensível, despertando um certo apego nessa relação, tornando-a harmoniosa e idiossincrática – numa palavra, evitando tanto uma alienação do si-mesmo e como

do objeto de sua relação, em prol, nomeadamente, da ordem da racionalidade *a priori* (seja ao nível do realismo seja ao nível do geometrismo) e da desordem da irracionalidade instintiva ou da destruição do objeto.

3.4 — Do impulso instintivo à sensibilidade estética e afetiva

A criação artística caracteriza-se, particularmente, por libertar o artista da omnipresença da razão, mas colocando-o, transitoriamente, num caos de sensações irracionais não relacionadas com um objeto de relação. O trajeto do processo criativo orienta-se pela transformação em que a razão incute uma ordem no pensamento, ao mesmo tempo que se emociona. Podemos mesmo entender que a arte, na sua natureza expressiva, extravasa o determinismo das fronteiras da razão e o impulso instintivo irracional, mas não excluindo nenhuma delas. No seu equilíbrio surge a representação cujo pensamento emotivo se consubstanciou num conhecimento esteticamente apreciável. No seu processo, a pulsão (da expressão irracional) ajusta-se à reflexão racional numa representação em que o afeto se manifesta e dá a conhecer.²³

Sugerimos que uma pulsão instintiva não só impulsiona a criação de uma forma como também acompanha o seu processo de racionalização. Ou melhor, o processo criativo, para além de ser impelido por uma pulsão, para além de passar pelos meandros do caos da sensibilidade das sensações irracionais do inconsciente,

23. Repare-se que, diz Melo (2005, p. 111), “a pulsão é representada no psíquico por dois representantes, a representação e o afeto”, e, acrescenta o mesmo autor, evocando Freud (1915), “se a pulsão não se ligasse a uma representação, ou se não viesse à luz como estado de afeto, nada poderíamos saber sobre ela”.

energiza a faculdade da razão. Mais, para criar há a necessidade de uma exposição à desordem, pois é ela, num plano de indefinição e indeterminação, que permite uma maior liberdade subjetiva de reordenação do pensamento. Perante essa indefinição/indeterminação, o ímpeto criativo será o de convocar não um racionalismo radical, mas sim a conjunção sensível entre *o pensamento* racional, *o conhecimento* (adquirido antes e durante o processo), *a energia pulsional* que move a *ação* da sua representação, *a forma* (em que se consubstancia essa energia e essa ação) e o *significado* associado, mais do que à forma, à *experiência sensível de consciencialização*. Será na base de um coeficiente de desequilíbrio/indefinição/indeterminação casual (ao nível da orgânica racional e da inorgânica irracional) que se ativa o instinto de readaptação e de reequilíbrio, de impulso e motivação, para uma relação holística ação – pensamento criativa, no sentido de uma consciencialização baseada na reunião da emoção com a razão e da sensibilidade com a racionalidade.

Nesta sequência, sugerimos que a arte constitui um meio com que se dinamiza um reequilíbrio reflexivo “racionalidade – sensibilidade” que, na expectativa de uma readaptação “eu – meio – eu”, se pode desenvolver segundo os seguintes fatores: a fonte da inorgânica instintiva impulsiona a exteriorização de uma energia retida; esta ordena-se segundo a orgânica dos racionalismos, procurando dar-lhe um sentido inteligente; a compatibilização entre a irracionalidade e a racionalidade acontece conforme as idiossincrasias do autor, de modo a que um sentido inteligente se torne sensível; o irracionalismo e o racionalismo interagem através da ação psicomotriz implicada no processo de representação; os afetos refletem-se sobre o pensamento procurando transformar o

desapego em apego. A representação é o reflexo de tudo isto e a sua elaboração transforma-se para que o reflexo do eu exteriorizado se aproxime do eu interiorizado por meio da obra-espelho. Portanto, a criação da qualidade estética é impulsionada pelo instinto e este, quando transformado num afeto de empatia em relação à exterioridade de uma representação, passa a espelhar a harmonia interna do artista numa certa (harmonia) estética.

No fundo, o processo de readaptação a que se expõe o artista no processo criativo orienta-o para a conversão da sensibilidade emotiva (com um pendor impulsivo tensional) em emoções positivas, assim como dos afetos de desapego em afetos de apego. Este processo emotivo torna expressiva a representação e resulta numa forma a que se atribui uma qualidade estética. Consequentemente, a conversão dos impulsos negativos em afetos positivo prende-se com a experiência expressiva em que essas energias se materializem numa visualidade. Este processo expressivo, na verdade, tem um efeito de nutrimento dos nossos afetos harmoniosos sobre o reflexo que a obra espelha acerca da (nossa) interioridade envolvida na exteriorização da forma – com que se tenha explorado o pensamento objetivo acerca do conhecimento subjetivo e cuja visibilidade desperta os afetos nela projetados.

3.5 — A sensibilidade estética como experiência da expressão de uma sensibilidade afetiva no fenómeno de conhecimento

No desenho, os sistemas “pensamento – sensibilidade” e “percepção – representação” supõem a dinâmica das dialéticas “objetivo – subjetivo”, “interno – externo”, “corpo-mente – meio” e “energia – materialidade”. No seu processo, estas dinâmicas

supõem uma relação dos mecanismos mentais do pensamento (com a influência, interior, de memórias, emoções, afetos, desejos, medos) com que, cognitivamente, se adquire conhecimento (do exterior, seja ela a referência com base na qual se desenha realisticamente, seja ela o próprio desenho, seja ela tudo o que se observa). Pelo pensamento através da representação, desenvolve-se uma reinvenção da exterioridade formal que, ajustada à interioridade das idiosincrasias do autor e de sua sensibilidade afetiva, pode, pela expressão, revelar (e resultar n)uma certa sensibilidade estética no fenómeno de exploração do conhecimento formal.

Para o entendimento destas premissas, temos como pressuposto que as qualidades sensíveis e as qualidades estéticas não se confundem; o que nos leva a evocar Dewey (2008, p. 115), quando diz que “as qualidades sensíveis não são estéticas, porque, ao contrário das relações que produzimos ativamente, são-nos impostas e tendem a dominar-nos”. Deste modo, corroboramos o entendimento de que a sensibilidade é uma “experiência estética” (de expressão), isto é, uma “experiência imediata do real, distante tanto do conceito como do atomismo de cada uma das sensações”²⁴; uma experiência, acrescente-se, enquanto “*médium* através do qual a vida, num certo sentido, se interpreta a si própria enfatizando os momentos mais significativos pessoalmente experimentados pelo sujeito”.²⁵ Estes pressupostos reforçam o propósito aqui apresentado de analisar o processo artístico e o seu resultado sensível, sem que este seja associado a formas idealizadas, por exemplo, segundo um consenso canónico. Numa perspectiva divergente desta, o que se pretende aprofundar é a ideia de experiência sensível ao nível da

24. Cf. Experiência estética/experiência vivida. In: Carchia & D'Angelo, 2009, p. 129.

25. *Ibidem*.

exploração criativa, enquanto processo de conhecimento sensível, onde seja legítima a influência das emoções sobre a liberdade expressiva,²⁶ num processo criativo que contribua para um diferente e melhor conhecimento.

O desenho empírico, num sentido lato, é uma experiência de ação-pensamento que promove o pensamento e o conhecimento, numa inerente associação à sensibilidade (expressiva, afetiva e estética). No que se refira ao processo, o desenho orienta-se em prol de uma expressão em que, como vimos, o raciocínio, secundado, mas não excluído, se compatibilize com a sensibilidade (das sensações e emoções) da ação da exteriorização do pensamento acerca do conhecimento a que se dá forma (que desperta a sensibilidade afetiva e estética). Digamos que através do potencial expressivo do desenho, *o conhecimento* (sobre a forma) desenvolve-se através da *ação* que, numa relação dialética, (se) desencadeia (e é desencadeada pelo) *pensamento*, procurando um novo e diferente conhecimento sobre as formas representadas.

Fundamentalmente, o que motivará o desenho será a tentativa de que o conhecimento da exterioridade das formas se ajuste à interioridade do autor, de tal modo que, pelo pensamento através das formas do mundo externo, se aprofunde um certo (auto-)conhecimento do mundo interno. Daí que a estética corresponda não só à sensibilidade perante a perceção da forma, mas sim, acima de tudo, indiretamente, à empatia pela maneira como o artista se sente quando conhece o mundo externo (e interno). De certo modo, no processo de criação, a sensibilização

26. "Para o artista, que supostamente deve expressar-se face aos ditames técnicos e tabus, as forças de combate são as suas emoções contra os cânones da inteligibilidade, composição e perfeição de formas" (Langer, 2006, p. 19).

estética é o efeito do fenómeno de consciência de si (fomentado pela sensibilidade a si), com recurso à projeção de representações originadas pela relação de interioridade da imaginação com a exterioridade das imagens percebidas. Mas, em particular no processo do desenho quando expressivo, a sensibilidade, como se vem evidenciando, é mais abrangente, pois convoca, numa conjugação, a cinestesia (relacionada com a sensibilidade dos movimentos), a sensibilidade emotiva (relacionada com a psicomotricidade), a sensibilidade afetiva (causada pela reconciliação “consciente – inconsciente”), a sensibilidade (estética) perante a percepção da forma e a sensibilidade associada ao conhecimento a partir da inteligibilidade (do perceptível),

Repare-se que o processo de pensamento/conhecimento desenvolvido pelo desenho depende da *ação de exteriorização e objetivação expressiva de uma representação*. É a ação que permite, numa experiência sensível, a emergência da interioridade (subjéctiva) do pensamento do autor e o desenvolvimento do conhecimento. Por conseguinte, a expressão cria uma sensibilização perante o processo de exteriorização do pensamento sobre e através da forma, no desenvolvimento do conhecimento – cuja exploração tenha um carácter estetizante. Ou seja, com a expressividade não se procura uma forma estetizada (pela coerência ou pela proporcionalidade), que feche o fenómeno sensível num ideal estético estabelecido *a priori*. Não é o ideal de forma que determina o processo, mas sim o processo que determina a forma; não é o equilíbrio que interessa, mas sim o processo de des/re/equilíbrio; é mais importante que a exteriorização subjéctiva (da expressão) da forma seja o meio para descobrir a interioridade sensível, em vez de ser a interioridade racional (o raciocínio sobre a forma) o meio para descobrir a exterioridade formal; é mais importante que seja a sensibilidade

a motivar o conhecimento do que o seu contrário; mas nem só conhecimento ou autoconhecimento, nem só afeto ou expressão; em vez disso, procura-se um (auto-)conhecimento cuja expressão desperte o afeto.

No âmbito desta análise, entendemos que a experiência/sensibilidade estética ocorre quando a exterioridade objetiva desperta o afeto, ou melhor, uma empatia do autor pela forma com que, por consequência, experiencie uma empatia sobre si, uma sensibilidade a si, mas também um conhecimento sobre si e uma harmonia em si. Nestas circunstâncias, no processo criativo, a sensibilidade estética remete para a ação, para a percepção e para a introspeção. Isto é, o processo conduz-se pelo estímulo das sensações e emoções (da psicomotricidade do gesto), em consonância com a percepção do equilíbrio formal e com a experiência afetiva despertada no autor – numa palavra, uma dialética “pensamento – ação – mundo – representação” que resulta num conhecimento sensível.

Entenda-se, então, que a sensibilidade estética, mais do que uma espécie de harmonização da interioridade do sujeito perante a forma do mundo envolvente, é uma experiência de interiorização a partir do diálogo que o artista estabelece com o reflexo da expressão com que exterioriza os conteúdos e emoções do infra-interior (inconsciente). Essa sensibilização, pela representação, potencia, por sua vez, uma consciencialização do mundo objetivo na medida em que o processo da sua representação (se) estimule (pel)a expressão estética. O que nos leva a propor a ideia de que a obra de arte será a essência (resultante) da relação entre a subjetividade do conhecimento – sobre a interioridade do artista – e a objetividade do conhecimento – sobre a exterioridade do mundo que o envolve.

4 — A consciencialização do e através do mundo interno

A relação “artista – representação – sujeito – objeto” ou “sujeito – meio” ativa-se pela dialética “interior – exterior”. Esta dinâmica poderá ter como causa e efeito não só o alargamento da consciência como também, no fenómeno desta, a emergência de emoções que se associem a conteúdos imersos num nível (infra-) interno, do eu inconsciente. Por consequência da reconciliação deste com o nível da exterioridade do eu, consciente, poderá suceder um reequilíbrio interno (consciente – inconsciente) em que o si-mesmo adquirirá maior profundidade e dimensão. Mais, a argumentação que apresentamos assenta na ideia de que é através da dialética “inconsciente – consciente” que se criam condições para desenvolver uma intuição da (auto)consciência do mundo interno através da exploração sensível do pensamento formal através do conhecimento sobre (a relação com) o mundo externo.²⁷ Acrescenta-se, ainda, que esta inter-relação “interior – exterior”, quando se dê na criação, é impulsionada pela *necessidade e desejo de readaptação e reequilíbrio (recíprocos) nas relações entre a sensibilidade e a racionalidade e entre o mundo interno e o mundo externo.*

Como aqui se vem tornando evidente, valorizamos a criação enquanto fenómeno que não favorece somente uma relação sensível harmoniosa com a forma no processo de exteriorização do interiorizado. Mais além disso, também, e por consequência,

27. “As imagens que correspondem às suas percepções externas e às percepções daquilo que recorda ocupam quase toda a extensão da sua mente, mas não ocupam a sua totalidade. Para além destas imagens, existe igualmente uma outra presença, que o significa a si, enquanto espectador das coisas imaginadas. Existe uma presença sua em relação com um objeto. [...] a presença do si é o sentir daquilo que acontece quando o seu ser é modificado pela ação de aprender alguma coisa” (Damásio, 2004, p. 29).

proporciona uma relação sensível harmoniosa do autor consigo próprio, na medida em que nutra afeto pelo (seu) sentido infra-interior que a obra espelhe e cujo reflexo é a ponta do *iceberg* que possa conhecer acerca dessa infra-interioridade. Os possíveis sentidos subjetivos, que se vislumbrem na exterioridade do *iceberg*, que o desenho indicie exteriorizando-os, relacionam-se com a sensibilidade de afetos que se infiltram na racionalidade da representação de formas. Na relação sensível de “si-mesmo – mundo externo”, a representação assume o papel de espelho em que os reflexos (do eu consciente, a ponta do *iceberg*) permitem a nutrição de uma autoestima sobre o que subjaz a esses reflexos (a parte submersa do *iceberg*: o eu inconsciente). Com esta reconciliação, motiva-se também a procura de conhecimento e de maior consciência sobre o mundo externo (e sobre mundo interno) – através da sua representação.

Na relação “mundo interno – mundo externo”, o eu consciente (ao nível da exterioridade do pensamento declarativo e explícito, das memórias acessíveis, da narrativa autobiográfica, etc.) e o eu inconsciente (ao nível da interioridade das sensações, de emoções e de memórias recalçadas) expõem-se ao processo de adaptação entre o eu e o não eu. Esta experiência de adaptação origina um conjunto de ações e reações, das quais resulta uma modificação do eu, o que, por sua vez, se refletirá sobre (e é um efeito d) a aptidão do eu para, posteriormente, se relacionar de modo diferente com o não eu (e consigo próprio). No âmbito destas inter-relações, o desenho é o meio com que a adaptação se poderá orientar por via da representação do pensamento. O desenho será também o meio com que, por via dessa adaptação, se adquire diferente consciência do mundo interno e do mundo externo.

Daí que se esteja a abordar o desenho enquanto *experiência sensível de consciencialização a partir das relações de adaptação “eu – não eu”, “mundo interno – mundo externo”, “eu consciente – eu inconsciente” e “artista – representação”*.

4.1 — Sensibilidade enquanto efeito do devir no fenómeno de consciencialização holística

As ideias que se vêm apresentando levam-nos a argumentar que a motivação para a criação artística é desencadeada pela dinâmica dialética entre forças, com sentidos divergentes, quando se reorientem para uma convergência. Este trajeto passa por uma oscilação entre o desequilíbrio, o reequilíbrio e um fugaz equilíbrio que conjugue o pensamento, as emoções e os afetos. A transformação, indeterminada, de uma tendência noutra torna o desenho: expressivo e criativo e, conseqüentemente, aberto, inconclusivo, não categorizável, subjetivo; mas, acima de tudo, um meio de conhecimento sensível (mesmo que através da objetividade de formas) ou uma experiência (sensível) de conhecimento, cuja importância é o seu *devir*. Por este motivo, com o desenho artístico, extrapolando as alegações de Bion, não se trata de “aprender acerca das coisas”, mas sim “aprender emocionalmente com a experiência das coisas” (Zimerman, 2001, p. 135). Daí que se venha advogando que *a sensibilidade estética é em si uma experiência sensível de conhecimento através (da exploração criativa) de formas cujo conteúdo e expressão lhe sejam intrínsecos, no âmbito do fenómeno de consciência pela criação*.

Repare-se que o processo de conhecimento através do desenho tem um alcance mais holístico porque, para além de lhe ser associado um raciocínio intuitivo (da capacidade, mais ou

menos implícita, da representação analógica), é-lhe inerente a intuição intrínseca do recurso ao(s) sentido(s), principalmente da percepção visual e às sinergias ativadas pela ação do corpo – tudo isto num fenómeno em que se consolida o sistema corpo-mente. Portanto, ao falarmos de pensamento e conhecimento estaremos a ter em conta que os mesmos permitem uma consciência mais alargada no contexto de uma experiência global racional e sensível: “corpo-mente – representação”.

Por estes motivos, o desenho expressivo, como já foi sublinhado, mais do que conduzir o autor para o (re)conhecimento de um ideal de eu e de não eu, será um meio com que, ao desencadear o holismo “ação – pensamento – representação – sensibilidade”, nos permite aproximarmo-nos de um entendimento mais abrangente do mundo – porque nele são convocadas as diferentes faces do ser, nem só corpo, nem só mente, mas uma sinergia corpo-mente.

No que se refere à dialética ação – pensamento, o desenho, quando expressivo, adquire um carácter de eminente criativo, pois a sua subjetividade ao nível processual torna a técnica em si criativa, no sentido de um metaprocesso. Nesta ótica, no processo de expressão do desenho, o pensamento sobre a objetividade das formas é estimulado por uma exploração gráfica subjetiva/sensível. É na dinâmica desta conjunção “subjetivo – objetivo” que se *facilita um fluxo intuitivo do processo intuitivo do pensamento sobre e através da representação*. Por sua vez, *a intuição processual potenciará a abrangência do conhecimento sempre que se consiga uma libertação da associação de ideias* (com que se pensa nas/atraves das formas).

Em suma, o desenho potencia a consciência no seu total, sempre que – pela dialética “ação – pensamento” com que se convoca a sinergia corpo-mente num holismo – conjugue variáveis objetivas do pensamento (acerca das formas) e variáveis subjetivas

da sensibilidade (estética, à aparência perceptiva das formas; afetiva, a si próprio), assim como variáveis orgânicas da razão (da estrutura dos raciocínios correlacionados logico-dedutivamente) e variáveis inorgânicas das sensações e emoções (que se manifestam pela ação do corpo). A expressividade do desenho será, por isso, um meio que, ao facilitar uma união das diferentes variáveis implicadas na intra-relação “ação – pensamento”, potencia a dialética “corpo-mente – representação” e proporciona uma mais alargada consciência do mundo interno e do mundo externo.

A ideia que se pretende consolidar é, portanto, a de que a arte se relaciona com a procura do alargamento da consciência através da descoberta do conhecimento sensível e através da exploração da estética do pensamento formal. Trata-se, neste âmbito, de entender o desenho expressivo como *experiência* de pensamento que facilita a descoberta de *um novo conhecimento* (mais alargado, mais profundo, mais esclarecido e mais sensível) *através da exteriorização sensível do que se interiorizou ou da interiorização do que se exterioriza nesse processo.*

4.2 — A sensibilidade com que se expressa a inteligibilidade explícita e a inteligibilidade implícita

Quando se associe o desenho ao conhecimento de uma inteligibilidade formal, considere-se que esta se associa à reelaboração objetiva das formas através de um pensamento com que se represente a analogia a um referente externo (esteja este à nossa frente, seja ele uma memória ou a projeção de algo materializável), que se processa por um fenómeno, de algum modo, de

consciencialização. Esta torna-se sensível no desenho – cujo carácter empírico se associa, inerentemente, à expressão e a um certo coeficiente de subjetividade (seja numa representação analógica expressiva, seja numa representação expressiva poética) – quando a sensibilidade do mundo interno se complete e complemente com a exploração do pensamento e do conhecimento objetivo sobre o mundo externo.

Um aspeto que se deve sublinhar é o facto de que o fenómeno de consciência não se confina à racionalidade de uma elaboração do conhecimento, visto que a ampliação deste depende do equilíbrio entre a razão e as emoções. Se é certo que a razão orienta o pensamento segundo uma deliberação e segundo uma ordem inteligente ao nível lógico-dedutivo, também é certo que a consciência terá um sentido inteligente mais holístico, e sensível, quando a emoção oriente a razão.

No desenho artístico, por um lado, os racionalismos ordenam o pensamento sensível e, por outro lado, será um certo coeficiente de desordem, da expressão criativa e sensível, a potenciar (a motivação para) o alargamento da consciência do artista – de certo modo, na base de uma potenciação recíproca entre a razão e a emoção ou entre a racionalidade e a sensibilidade. Com efeito, o ideal seria que o artista explorasse o conhecimento objetivo sensibilizando-se com a expressão da emotividade da sua exploração e da sua exteriorização e, consequentemente, se motivasse para o alargamento do conhecimento (racional) do mundo externo.

Se o desenho se quiser analógico e a ele se aliar a vontade/necessidade de expressão, entramos numa experiência de interação e complementaridade entre a sensibilidade e a racionalidade em que, como diz Ana Leonor Rodrigues (2003, p. 85), o desenho

passa a constituir uma “possibilidade de investigar as formas e o espaço que se apresentam aos nossos olhos de uma maneira ao mesmo tempo sensível e inteligível”. A partir de um estádio em que o elevado grau de inteligibilidade se concilie com uma profunda sensibilidade, caminha-se para a, designada por Ana Leonor Rodrigues (2000), “inteligência sensível”, aqui associada à consciencialização sensível.

4.3 — A consciencialização de si-mesmo pela introjeção consigo próprio

No âmbito desta exposição, a consciencialização reporta-se ao conhecimento nem só do mundo externo nem só do mundo interno, mas antes da conjunção dos dois, numa consciência sensível que coaduna o pensamento objetivo e o pensamento subjetivo. Nesta ótica, poderemos associar a sensibilidade estética a uma espécie de disposição para uma experiência do “sermos” (mundo interno) quando nos expomos à experiência de “conhecermos” (o mundo externo) ao mesmo tempo que “sentimos”. Repare-se que Ana Leonor Rodrigues (2000, p. 66) diz que “desenhar será uma atividade entre o sentir e o pensar, entre o Eu e o mundo, que não sendo de forma alguma a única com tais atributos, é seguramente a que melhor se situa entre o ser e o sentir”. Mas, acrescentando-se, Ana Leonor Rodrigues refere-se a “o sentir dos sentidos e o sentir da afetividade”, pelo que, assim sendo, se o desenho ativa mecanismos do pensamento que se associam ao “sentir dos sentidos” e ao “sentir da afetividade”, então a experiência permitirá harmonizar o ser(-se), o pensar(-se) e o sentir(-se); condições que, no seu holismo, contribuem para a consciência de si-mesmo e da exterioridade

com que estabelece a relação fenomenológica “eu – não eu”.²⁸ Motivos pelos quais dizemos que o sentimento é imanente ao sentir-se no fenómeno do conhecer(-se), pelo que a suscetibilidade de ao que se consciencialize acerca do exterior (e que, portanto, até então, não se tenha interiorizado objetivamente) depende da suscetibilidade (ao) interior. Por outras palavras, essa experiência estética acontece quando exploramos a representação de formas cujo conhecimento e cujo processo de representação nos suscita uma sensibilidade, ao mesmo tempo que, nesse devir, nos tornamos sensíveis a nós mesmos.

Assentes nestes pressupostos, podemos propor a ideia de que a expressividade do desenho contribui para alargar a consciência, quando se proporcione uma experiência em que, na transformação da imagem interna numa imagem externa, se inclui: a extrospeção, a introspeção, a introjeção,²⁹ a projeção, o conhecimento, o pensamento e a sensibilidade.

Podemos pensar que ao consciencializarmos algo, convocando, numa introspeção, o diálogo entre o eu consciente e o eu inconsciente, é possível reforçar, por um lado, uma certa empatia pela exterioridade (consciente) e pela (infra-)interioridade (inconsciente) do próprio eu, e, por outro lado, um certo alargamento do conhecimento sobre o mundo interno, do si-mesmo, e, numa extrospeção, sobre o mundo externo. Repare-se que o

28. O ato de desenhar é “um modo de apreensão do Mundo material que contribui para a consciência de si, para o contacto com esse Mundo material e para a construção do que chamamos realidade” (Rodrigues, 2000, p. 65).

29. “Introjeção significa uma adequação do objeto ao sujeito, a projeção, pelo contrário, uma distinção do objeto em relação ao sujeito, realizada por meio de um conteúdo transferido ao objeto. A introjeção é um processo de extravasão, porquanto para a adequação do objeto que necessita uma empatia, um investimento ou ocupação do objeto” (Jung, 2008 [1921], p. 538).

que se tem reforçado nesta reflexão é que o desenho ativa uma certa consciencialização na circunstância em que a interioridade sensível seja exposta à exterioridade ou exteriorização e em que, acrescente-se, se imerja numa introspeção dependente da emergência de exteriorização do que se tenha consciencializado acerca de si-mesmo.

Considere-se, assim, que a representação expressiva é reflexo objetivo que resulta da experiência subjetiva da exteriorização que o desenho-espelho objetiva. Sendo que este reflexo devolve, num sentido introspetivo, ao autor uma visibilidade possível da interioridade do eu consciente (pensamentos e memórias consciencializáveis) e, quando por via simbólica, da infra-interioridade do eu inconsciente. Contudo, será o processo cognoscitivo de extrospeção dessa visibilidade, exterior, o que poderá despertar a empatia introjetiva perante a manifestação de invisibilidade do si-mesmo (afetos, sentimentos, sensações e emoções). Numa palavra, a obra de arte constitui-se como um espelho cujo reflexo seja a exterioridade da interioridade do eu ou um reflexo que torne visíveis e consciencializáveis indícios do eu inconsciente.

Será através do vislumbrar do conhecimento de si, através da sua projeção sensível na objetivação de um pensamento formal, que acontecerá, por uma introjeção, a nutrição de autoestima que nos poderá motivar para o conhecimento sobre o que somos. O contexto em que a sensibilidade nos pode proporcionar uma consciência de “sermos” sentindo(-nos) é influenciado por uma relação empática introjetiva com si-mesmo na experiência de apego afetivo ao que subjaz na obra acerca do conteúdo resultante da projeção da interioridade do autor.

4.4 — A comunicação subjetiva

Concentrando-nos, neste momento, nas condições de empatia introjetiva, temos a considerar que o fenómeno artístico fomenta a comunicação subjetiva nas seguintes situações: a inter-relação de *intersubjetividade* do artista (de *identificação*) com outros sujeitos; a relação de *intrassubjetividade*³⁰ (de individuação) do autor consigo próprio; a relação objetiva com o meio físico e com o *desconhecido*; e a relação complementar e *inevitável* entre o conhecimento objetivo e o conhecimento subjetivo, de que resulte o conhecimento holístico numa condição *intemporal*.

Com base na análise que se vem expondo, considere-se que a representação é uma face *semiconscente* refletida na obra-espelho com que se estabelece um diálogo subliminar e sensível: tanto ao nível de um pensamento introspetivo e intrassubjetivo “eu inconsciente – eu consciente” como numa comunicação intersubjetiva “eu inconsciente de um sujeito – eu inconsciente de outro sujeito”, como ao nível de um pensamento extrospetivo “eu – meio – representação”. A face semiconscente (ou, quase objetiva), correspondente ao si-mesmo intuído no reflexo do desenho, permitirá que o artista se aproxime, de modo introjetivo, da sua face inconsciente (pela intrassubjetividade) ou da face inconsciente de outrem (pela intersubjetividade), e vice-versa. Daí que o desenho (ou a obra de arte em geral), enquanto espelho, sirva de ligação introjetiva do autor com a interioridade de seu eu (inconsciente) – por uma intrassubjetividade baseada na reflexão que

30. “Os [vínculos de relacionamentos] intrassubjetivos (ou intrapessoais) aludem aos elos de ligação que se processam no interior do psiquismo do sujeito, como podem ser as relações tópicas do consciente, com o pré-consciente e inconsciente, ou entre as instâncias do id, ego, superego, ideal de ego, etc.” (Zimmerman, 2001, p. 220).

é exteriorizada pela representação (sob a influência do eu consciente) – ou entre sujeitos que se sensibilizam por intermédio das obras de arte – por uma intersubjetividade em que a exterioridade da obra sirva de comunicação e ligação subliminar e, portanto, inconsciente e sensível.³¹ Ou seja, o reflexo da obra, mais do que tornar vislumbrável a identidade do autor, induz-nos à intuição, ou aproxima-nos (por introjeção), das suas características idiossincráticas invisíveis da subjetividade do eu.

Recuperando o foco na experiência de criação, reforce-se a ideia de que o processo do desenho artístico identifica-se com uma relação – intrassubjetiva, introspectiva e introjetiva – do autor consigo próprio, em que este se sensibiliza perante a obra-espelho que exteriorize, não acerca da visualidade da sua exterioridade, mas sim acerca da projeção da sua própria interioridade. Nesta experiência, o eu consciente poderá surpreender-se perante o reflexo de um si desconhecido, o eu inconsciente, projetado e fruto da elaboração sensível de um pensamento representado pelas formas, o que requer a intencionalidade do eu consciente. Na verdade, este resultado sensível advém do diálogo entre as duas faces do eu, de tal modo que o eu consciente procura conhecer melhor e (re) conciliar-se com a sua face inconsciente. O que pressupõe que o eu consciente, em vez de reprimir o eu inconsciente pelo juízo da razão, deverá permitir que este se deixe sensibilizar, tornando-o num juízo racional sensibilizado e, assim, potenciando um conhecimento mais profundo e sensível de si-mesmo.

31. Vygotsky (2012, p. 37), “lei do sinal emocional comum”, “em que as impressões e as imagens com um sinal emocional comum, que causam um efeito emocional coincidente, tendem a agregar-se entre si, apesar de não existir entre elas qualquer ligação de semelhança ou contiguidade interior ou exterior, entre as imagens”.

4.2 — A forma essencial para a intuição de uma inteligibilidade da essência do eu

De um modo geral, *o conhecimento do mundo externo*, que se associe ao despertar da sensibilidade afetiva (de aproximação ou distanciação) perante a intuição da sua consciencialização, *reflete o/reflete-se no conhecimento de si-mesmo e reflete a/reflete-se na sensibilidade, ao mesmo tempo que esta se desenvolva complementando-se com o conhecimento do mundo exterior ao si*. No caso particular da manifestação da sensibilidade imanente à expressão do pensamento no processo de conhecimento através do desenho, desenvolve-se uma procura do que de essencial (ao nível da forma e do sentido) se identifique com as qualidades estéticas, que suscitem uma harmonia (afetiva) do autor que o motive à imergência na sua essência, no si-mesmo.

O desenho, tratando-se de um meio de construção formal expressiva, requer uma correspondência entre o que o autor pensa e o que sente. Por conseguinte, a expressão da sensibilidade através das formas, para que convirja, deliberada e criteriosamente, para a realidade subjetiva nela implícita, necessita de uma certa inteligibilidade explícita na representação. Isto porque é a ordem objetiva da forma que permite o recurso à inteligência que faculte ao artista um maior potencial para pensar e conhecer o que realmente o sensibiliza. Essa condição explícita permite, então, uma aproximação às motivações subjetivas, que passam a fazer parte da representação de modo implícito. Será essa relação “explícito – implícito” o que potencia a libertação/desenvolvimento do desejado alargamento da sua consciência. Com efeito, o processo artístico constitui-se como um fenómeno dialético reflexivo, em

que as motivações implícitas do autor se manifestam pela exploração/exteriorização/explicitação da construção (com um certo coeficiente de racionalidade) da forma que o sensibiliza. Portanto, pelo desenho não se procura a constatação do que os nossos sentidos nos dão a conhecer acerca das qualidades estéticas das formas inteligíveis do mundo físico; procura-se, sim, um diferente conhecimento sobre as formas que sejam o reflexo do processo de consciencialização associado a uma inteligibilidade subjetiva acerca da consciência de si-mesmo, da essência do eu.

Então, a expressão do desenho será o meio de explorar um pensamento extrospectivo objetivo que se explicita pela essencialidade da exterioridade formal, possibilitando o reencontro de uma empatia com o exterior, ao mesmo tempo que suscite um pensamento introspectivo subjetivo, do autor consigo mesmo, que se intui implicitamente no conteúdo e na expressão da forma. Com o fenómeno de conhecimento que a representação do desenho desenvolve, ao reelaborar o reflexo do essencial da sua inteligibilidade explícita, formal, vislumbra-se a inteligibilidade da essência do eu implícita no sentido do conteúdo. Para que tal aconteça, o autor tem como interlocutora, no processo de representação, a objetividade da forma (cuja construção requer a deliberação do pensamento) consciente, mas serão as suas motivações sensíveis, a um nível inconsciente, a orientá-lo para a essência de si-mesmo.

Não obstante o que se acabou de referir, repare-se nas ressalvas que se seguem: 1) no desenvolvimento do desenho, a expressão das formas vai-se transformando para que se aproximem das motivações subjetivas do autor, pelo que a sensibilidade ao nível da estética processa-se do interior para o exterior e não o contrário; 2) em qualquer caso, são necessários recursos cognitivos que

orientem a experiência num sentido deliberado para que a imagem que reflete a (e que é o reflexo da) ambiguidade da imaginação se torne significativa e ajustada às motivações subjetivas mais genuínas (do si-mesmo); 3) o autor, por consequência, não se subjeta à ordem da inteligibilidade formal prévia, antes se conduz pela manifestação sensível que vai ocorrendo através da exploração do conhecimento; 4) sendo que este, por sua vez, vai-se tornando *inteligível* através de formas essenciais, à medida que se vai *ajustando* às motivações sensíveis através da essência do autor (o si-mesmo). Reunidas estas condições no processo de criação, o artista ativa uma intra-relação entre o que se explicita pela forma essencial e a essência de si implícita no conteúdo. Por outro lado, o processo criativo conduz-se pela consubstanciação da experiência sensível do artista quando, por meio da materialização da mesma, procure conhecer o sentido da essência de si-mesmo. Logo, entende-se, neste ensaio, que se a representação se fizer com formas e processos essenciais, então a exploração do pensamento tornar-se-á fluida, criando condições favoráveis para que o conhecimento se alargue no despertar intuitivo de uma consciência sensível de si-mesmo, mundo interno, na relação deliberada e cognoscível com o mundo externo.

Como se tornou claro, o desenho potencia um modo de pensar que extravasa a inteligência racional. Na experiência do desenho explora-se um modo de representação sensível que (se) potencia (pela) *inteligência sensível*. Com este potencial, *o processo de desenho artístico torna-se um meio particular de exteriorização ao qual nos expomos e com que nos relacionamos – corporal, racional e afetivamente – aprofundando a interiorização, com que nos relacionamos de um modo inteligente, conhecedor e sensível.*

5 — Conclusão

Na arte, a exploração da exterioridade de formas essenciais visa, acima de tudo, a procura de uma essência da interioridade do eu. Na tentativa de que a criação se oriente por formas essenciais que facilitem a aproximação à essência do eu, haverá maior sucesso se se criarem as seguintes condições na experiência: quando seja motivada pela complementaridade entre o conhecimento objetivo e o (auto)conhecimento subjetivo; se se alimentar pela expectativa de osmose entre a racionalidade e a sensibilidade; sempre que se dinamize pela compatibilização entre a emoção e a razão; na medida em que convirja para a reconciliação entre o inconsciente e o consciente; desde que o conhecimento se torne sensível, isto é, ajustado às idiosincrasias do artista.

No contexto artístico, *a sensibilidade associa-se à obra de arte enquanto espelho cuja exterioridade e exteriorização nos devolve um reflexo da nossa interioridade, com que nos sensibilizamos à medida que o (auto)conhecimento se torna mais alargado e mais aproximado da essência do conteúdo de um sentido primordial do ser (latente nesse reflexo). A obra artística enquanto espelho, a obra-espelho/desenho-espelho, é a objetividade manifestada no campo do mundo externo em que se consubstancia um reflexo da subjetividade do mundo interno. A sua condição reflexiva facilita um diálogo entre a visualidade consciente da forma e a invisibilidade do(s) conteúdo(s) (do nosso) inconsciente que nela subjaz(em). Motivos pelos quais não nos sensibilizamos perante a visualidade do reflexo (da projeção) formal (do eu) consciente, mas sim perante o despertar subjetivo do que a forma reflita acerca da interioridade do ser (inconsciente) e perante o fenómeno de consciencialização que se desencadeie quando o eu se relacione sensivelmente no conhecimento da exterioridade da representação.*

De realçar que, no processo de criação, a consciência potencia-se pela ação criativa em que o pensamento se sensibilize no processo de expressão da respetiva representação. Então, o artista, quando se sensibilizar perante a exteriorização da sua interioridade e quando – na relação com a exterioridade do reflexo que a obra espelha acerca da sua interioridade – se sensibilizar perante a expansão do que a razão lhe esclarece sobre o conhecimento do mundo externo e do mundo interno, estará a desenvolver um processo de individuação em direção à profundidade de si-mesmo, paralelamente a uma libertação de pulsões do inconsciente, compatibilizando-as com o consciente.

A criação artística conjuga um conjunto de circunstâncias que contribuem para situações como as seguintes: a procura de um (re)equilíbrio racionalidade – sensibilidade; uma análise intelectual e racional – ao nível da inteligibilidade do pensamento acerca do mundo – que se transforme através de uma objetividade essencial de formas; um conhecimento sensível e intuitivo – ao nível do entendimento da essência tácita do Ser Humano.

Concluindo, a sensibilização no âmbito artístico, mais do que um deslumbramento perante a excelência da forma, refere-se ao desenvolvimento sensível da consciência, no fenómeno da descoberta do conhecimento racional (e intuitivo) acerca da perceção de formas que consubstanciem um pensamento criativo e um sentido (significativo e inconsciente). Sendo que a sensibilização, quando se refira ao processo de desenho, tem um alcance mais holístico na medida em que conjugue, numa potenciação dialética e recíproca, o pensamento formal intuitivo, a ação (sensível) da sua exploração construtiva (cognitiva) e o pensamento analítico que ordena e é ordenado pela ação técnica. Daqui resultará a potenciação de um alargamento da consciência, conforme a razão do pensamento se sensibilize pela ação e

pela expressão estética de uma representação que resulte da extrospeção da inteligibilidade visível do processo de pensamento (sobre e) através de formas na expectativa da introspeção para um (auto)conhecimento sensível.

Referências

- Bonnet, S. M. (2016). *História do espelho*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Carchia, G., & D'Angelo, P. (Dir.) (2009). *Dicionário de estética*. Lisboa: Edições 70.
- Castro, A. (2001). *Teoria do conhecimento científico*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Damásio, A. R. (2004). *O sentimento de si: o corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica.
- Freud, S. (2001). *Textos essenciais da Psicanálise I: o inconsciente, os sonhos e a vida pulsional*. Mem Martins: Europa-América.
- Greenberg, J. R., & Mitchell, S. A. (2003). *Relações de objeto na teoria psicanalítica*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Jung, C. (2008 [1921]). *Tipos psicológicos*. Barcelona: Edhasa.
- Kandinsky, W. (1998 [1912]). *Gramática da criação*. Lisboa: Edições 70.
- Kant, I. (1984 [1770]). *Dissertação de 1770. Carta a Marcus Herz*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Langer, S. K. (2006). *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspetiva.
- Melo, J. C. (2005). *As faces do inconsciente. Perspetivas da Psicanálise e da Grupanalise*. Lisboa: Climepsi Editores.

- Mijolla, A. de (2005). *Dicionário internacional de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago Editora.
- Mijolla, A. de, & Mijolla-Mellor, S. (2002). *Psicanálise*. Lisboa: Climepsi Editores.
- Molina, J. J. G., Cabezas, L., & Bordes, J. (2003). *El manual del dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Molina, J. J. G., Cabezas, L., & Copón, M. (2005). *Los nombres del dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Morin, E. (1996). *O método III. O conhecimento do conhecimento/1*. Mem Martins: Publicações Europa-América.
- Popper, K. R. (2002). *O conhecimento e o problema corpo-mente*. Lisboa: Edições 70.
- Rodrigues, A. L. M. M. (2003). *O que é desenho*. [S. l.]: Quimera.
- Rodrigues, A. L. M. M. (2000). *O desenho: ordem do pensamento arquitetónico*. Lisboa: Editorial Estampa.
- Vygotsky, L. S. (2012). *Imaginação e criatividade na infância*. Lisboa: Dinalivro.
- Zimmerman, D. E. (2001). *Vocabulário contemporâneo de psicanálise*. Porto Alegre: Artmed Editora.

Capítulo III
**As mutações da
sensibilidade na
ampliação do(s) sentido(s)
de cultura**

Vandana Shiva e a sensibilidade a uma cultura da terra

Maria Luísa Ribeiro Ferreira

Resumo

O presente artigo pretende mostrar o pensamento e a acção de Vandana Shiva quanto ao modo como as camponesas do seu país foram desprezadas pelas multinacionais que no século passado se instalaram na Índia. A denúncia do *statu quo* e o aproveitamento do potencial revolucionário destas mulheres ficaram patentes através da análise de conceitos como a biodiversidade, o ecofeminismo, a subsistência, a relação global/local e o princípio espiritual feminino. Os objectivos principais deste texto centram-se na crítica a um modelo único de desenvolvimento e na aceitação e valorização de novas maneiras de encarar a natureza e as diferentes culturas, valorizando o contributo das mulheres indianas para a construção de uma abordagem ecofeminista do real.

Palavras-chave: agricultura industrial, biodiversidade, democracia da terra, eco feminismo, éticas do cuidado, filosofia feminista, globalização, sustentabilidade

Vandana Shiva enquanto cientista, filósofa e activista

Na pessoa de Vandana Shiva aliam-se a cientista, a filósofa e a activista, facetas que se manifestam nos múltiplos livros que até hoje escreveu, nas centenas de conferências que tem feito pelo mundo, nas causas que abraçou em defesa de uma economia sustentável. **Como cientista** empenhou-se no estudo das economias alternativas ligadas ao mundo rural e na necessidade de preservar certos modos de trabalhar a terra de forma a respeitar os seus ritmos e a valorizar a biodiversidade. Para ela o progresso através do crescimento do capital não deve impor-se como modelo económico único pois esquece outros tipos de riqueza. Esta indiana, directora da *Research Foundation for Science, Technology and Ecology*, em Nova Deli, empenhou-se na desmitificação do GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*) e das pseudo vantagens trazidas pela globalização. Encarando a realidade feminina indiana como tema central da sua investigação, procurou contextualizá-la, explicando-a recorrendo à cultura, à filosofia e às religiões locais, propondo soluções económicas inovadoras. Foi precisamente pela sua defesa de uma economia sustentável que em 1993 lhe foi atribuído o *Right Livelihood Award*, uma versão alternativa do prémio Nobel da Paz.

Como filósofa podemos colocá-la nas éticas do cuidado, um modelo alternativo e complementar das éticas da justiça até então dominantes. Reabilitando o sensível enquanto dimensão autenticamente humana, os seus interesses orientaram-se para a situação de carência das mulheres indianas, ameaçadas pela invasão de uma industrialização compulsiva na qual não se lhes era oferecido um lugar. Shiva insere-se no âmbito das filosofias feministas, com particular destaque para o ecofeminismo, uma corrente que admite uma diversidade de orientações.

O termo ecofeminismo foi usado pela primeira vez nos anos oitenta do século XX por Françoise d'Eaubonne, em *Le Féminisme ou la Mort*, uma obra em que defende o inevitável cruzamento entre as teorias feministas e as do meio ambiente.¹ Segundo esta filósofa as mulheres têm-se afirmado pelo seu cuidado para com a natureza, em contraste com os homens que têm sido responsáveis pela degradação ambiental, pelo excesso de população e pela destruição maciça de recursos.

Um dos objectivos do ecofeminismo é denunciar a lógica de domínio masculino quer sobre a natureza quer sobre as mulheres. Mas se nas sociedades patriarcais a agressividade é flagrante, ela não deixa de estar presente nos nossos dias, revestindo-se embora de outras formas. É um domínio particularmente visível nos países do Terceiro Mundo, o que levou Vandana Shiva a empenhar-se na defesa das aldeãs indianas, considerando a justiça das suas queixas e recusando-se a encará-las como vítimas. De facto o seu intuito foi ultrapassar esta ameaça, unindo forças num combate em prol da biodiversidade e das culturas locais:

“Somos um movimento com uma identidade feminina e acreditamos que temos uma tarefa especial a desempenhar nestes tempos ameaçados. Vemos, como uma preocupação feminista, a devastação da Terra e dos seus habitantes pelos guerreiros empresariais e a ameaça de extermínio nuclear pelos guerreiros militares. É a mesma mentalidade machista, que nos negava o direito aos nossos próprios corpos e à nossa sexualidade, que depende de múltiplos sistemas de domínio e do poder de estado para obter o que pretende.”²

1. Françoise d'Eaubonne, *Le Féminisme ou la Mort*, Paris, Pierre Horay, 1980.

2. Vandana Shiva, *Ecofeminismo*, Lisboa, Instituto Piaget, 1997, p. 25.

Como activista notabilizou-se no campo da ecologia, assumindo-se como porta voz das mulheres do Sul, valorizando o seu trabalho em sintonia com a Natureza e divulgando a sua sabedoria ancestral que segundo ela deveria ser valorizada e não silenciada. Daí o seu ataque às grandes companhias agrícolas do mundo ocidental, desejosas de se expandirem na Índia, nomeadamente no campo da agricultura e da alimentação. Inimiga de uma globalização imposta por força ao Terceiro Mundo, Shiva combateu um conceito de progresso através do crescimento do capital, esquecendo outras instâncias. Por isso escreveu:

“O mito moderno da criação [de riqueza] que propagam as mentes ocidentais masculinas, tem o seu fundamento no sacrifício da natureza, das mulheres e do Terceiro Mundo. Na problemática de fins do séc. XX o que está em jogo não é só o empobrecimento destes sectores excluídos, mas sim a própria possibilidade de prescindir da natureza e das culturas não industrializadas e não comerciais. A única coisa que conta é o preço do mercado. E pouco importa a circunstância de que os preços do mercado mundial estejam completamente afastados do verdadeiro valor das mercadorias.”³

Shiva obrigou-nos a pensar nas limitações éticas que impedem uma exploração desgovernada da natureza. A crescente industrialização fomentou o domínio do homem sobre a terra, levando-o a pensar-se como seu dono absoluto. Tentando ultrapassar esta situação, Vandana empenhou-se na luta das mulheres

3. Vandana Shiva, *Abrazar la Vida, Mujer, ecologia y desarrollo*, Madrid, horas e Horas, 2004, p. 281.

indianas contra o imperialismo das monoculturas, convidando-as a resistir e a tomar parte activa na defesa dos seus interesses.

Combatendo a feminização da pobreza

Perante o desenvolvimento da indústria e da técnica, a globalização empresarial apresentou-se falsamente como solução única e inevitável. Note-se que Shiva entende a globalização de dois modos. Numa primeira acepção, aceitável, refere-se à humanidade que todos partilhamos e aos valores comuns que defendemos. A variedade é respeitada como força positiva, a relação com o outro e com o diferente é acarinhada, a autonomia que isola é substituída pela interdependência que enriquece. Uma globalização deste tipo é desejável pois aposta num futuro inclusivo, assenta numa não violência criativa e pugna por culturas, economias e democracias vivas que consideram a terra como família, reclamando uma humanidade comum, unida à vida do planeta. As críticas da filósofa incidem sobre a globalização empresarial, assente num patriarcado capitalista que valoriza as coisas pelo preço que atingem no mercado. Esta situação é por ela classificada como uma economia de morte, considerando-a responsável pela destruição das economias da natureza (as que produzem naturalmente a regeneração do meio ambiente) bem como das economias de subsistência (as que asseguram a vida das pequenas comunidades).

Perante o desenvolvimento da indústria e da técnica, a globalização empresarial impôs-se falsamente como solução única e inevitável. Cresceu à custa dos direitos das pessoas reais e alimentou-se de mitos como os de uma maior eficácia e produtividade. E as mulheres foram as grandes perdedoras deste processo pois o seu estatuto (bem como o das crianças e do

ambiente) não funciona como indicador de desenvolvimento económico. É como se se mantivessem estatisticamente invisíveis. Relegadas para uma economia doméstica, essencial para o funcionamento da sociedade mas invisível em termos de ganho monetário, elas foram as primeiras vítimas das grandes companhias. Lembremo-nos de que as camponesas indianas fabricavam a maior parte dos artigos de que necessitavam e, conseqüentemente, tornaram-se corpos estranhos numa economia de mercado pois não contribuíam para o seu desenvolvimento. Tradicionalmente colocavam-se como administradoras dos alimentos e da distribuição da água, com grande protagonismo nas actividades agrícolas e florestais, o que representava um suporte essencial para o sustento das famílias e para a manutenção do equilíbrio ecológico.

No Terceiro Mundo as mulheres eram as guardiãs da biodiversidade. As múltiplas actividades agrícolas que desempenhavam conferia-lhes um saber que se concretizava num trabalho contínuo, não contabilizado em termos económicos mas essencial para a manutenção do equilíbrio ecológico e para o sustento diário da família. O trabalho invisível das mulheres era determinante na produção e preparação de alimentos vegetais, nas actividades de semear e de colher, bem como na indústria leiteira e no desbravamento das florestas.

A biodiversidade presente nas sociedades tribais camponesas foi considerada pelos países industrializados como sintoma de atraso e de baixa produtividade, quando na realidade ela era indicativa de uma natureza saudável pois evitava pragas e protegia o ambiente. A agricultura industrial promete riqueza mas na verdade produz escassez de recursos, de meios de vida e de trabalho, de alimentos e de segurança alimentar. Tal indústria exerce

um poder soberano sobre o *modus vivendi*. O desaparecimento das diferentes culturas é uma forma de violência pois ameaça a identidade das culturas aldeãs. Há que resistir a essa invasão, vivendo de acordo com a diversidade dos conhecimentos locais:

“Nós, as pessoas deste mundo, declaramos a nossa interdependência enquanto indivíduos e membros de comunidades e nações distintas. Declaramo-nos cidadãos e cidadãs de um só *CiviWorld*, cívico, civil e civilizado. Não desprezamos os bens e os interesses próprios das nossas identidades nacionais e regionais mas reconhecemos a nossa responsabilidade para com os bens e as liberdades comuns da humanidade no seu conjunto.”⁴

Vandana Shiva pretendeu recuperar e rentabilizar o saber destas mulheres, dando-lhe visibilidade e força e transformando-as em guardiãs da biodiversidade:

“Para que haja igualdade de género é necessário ver as mulheres na sua plena humanidade: como produtoras e criadoras, como guardiãs da cultura, como decisoras políticas, como seres espirituais.”⁵

Longe de lhes atribuir um estatuto de vítimas, V. S. exaltou as suas capacidades, mobilizando-as para uma luta não violenta e valorizando-as como construtoras de economias vivas. Por isso empenhou-se em divulgar diversos episódios felizes nos quais as mulheres desempenharam um papel determinante.

4. Pode consultar a totalidade desta Declaração em <http://www.civeworld.org/declaration.cfm>.

5. Vandana Shiva, *Ecofeminismo*, p. 215.

Assim aconteceu nos anos cinquenta do século passado com a organização *Lijjat Papd*, uma espécie de cooperativa feminina iniciada com sete mulheres que amassavam *papds* em Bombaím. Presentemente conta com 40.000 membros que distribuem o seu produto por toda a Índia. O seu crescimento foi pautado por critérios de sustentabilidade e não de lucro; a divisão de trabalho processou-se de um modo original pois cada mulher escolhia dentro dessa sociedade o trabalho de que mais gostava. Estamos perante um empreendimento económico centrado na pessoa, criativo e gratificante para quem nele trabalha.

Outra ocorrência foi o movimento *Chipko* (= abraço), em mil novecentos e setenta. A deflorestação então empreendida pelas grandes companhias levou à ameaça mortal da floresta, fonte de sustento no que se refere à água, à comida, aos remédios e aos combustíveis. Quando as florestas começaram a ser derrubadas, transformando-se progressivamente em jazigos de madeira, as mulheres opuseram às escavadoras uma resistência passiva, abraçando as árvores e defrontando a polícia e os madeireiros. Anos mais tarde, com o aluimento de terras provocado pelas inundações, esta atitude revelou-se extremamente útil pois impediu catástrofes maiores.

Também na pequena aldeia de Plachimada, no estado indiano de Kerala, uma fábrica de Coca Cola foi obrigada a fechar devido aos processos apresentados em tribunal pela população feminina, inquieta pela exploração selvagem dos níveis friáticos. Foram as mulheres que detectaram a progressiva toxidade da água que habitualmente bebiam e que, com as suas queixas, conseguiram o encerramento da fábrica. Os seus protestos activaram o reconhecimento jurídico dos direitos comunitários das pessoas sobre a água. “Coca-Cola Pepsi-Cola quit India” foi o seu

lema, inscrito na *Declaração de Plachimada*, uma reivindicação que contagiou outros movimentos locais, consciencializando-os da sua força.⁶

A relação entre as mulheres e a vida

A originalidade de Shiva face a outros movimentos ecofeministas foi mostrar o potencial revolucionário das mulheres, defendendo a sua maior proximidade com a natureza e fazendo delas cuidadoras por excelência. Note-se que relativamente ao conceito de mulher o seu posicionamento é essencialista, o que lhe tem valido algumas críticas por parte de outras correntes feministas. Ela defende um novo paradigma ecológico que una as mulheres de todo o mundo no seu estatuto de cuidadoras e zeladoras de bem estar, apresentando um princípio feminino como força criadora ligada à conservação e ao cuidado. As mulheres do Terceiro Mundo que lutam pela sua sobrevivência imediata e pela subsistência, estão, segundo ela, mais próximas do princípio sagrado da vida. As sementes que cultivam representam a continuidade e revestem-se de uma carga sacralizante. Entre os indígenas, o sagrado liga-se à conservação. Por isso as sementes são veneradas pois estabelecem a relação entre o microcosmo e o macrocosmo, entre a parte e o todo.

O paradigma do domínio, contestado por Vandana Shiva, caracteriza-se pela homogeneidade e pela centralização. A crise ambiental por ele provocada implicou uma mudança radical. Na linha de uma ética prática, Vandana Shiva abraçou a causa dos aldeãos e agricultores do seu país e fez ouvir a voz do

6. Vandana Shiva, *Ecofeminismo*, p. 215.

Terceiro Mundo mostrando-nos a especificidade dos seus problemas ambientais. Mas abraçou também a causa das mulheres, considerando-as como principais vítimas da industrialização e das monoculturas.

Na perspectiva desta filósofa/activista, o domínio exercido sobre as mulheres na cultura indiana é semelhante ao que se passa com a manipulação da natureza, particularmente visível na política destruidora seguida pelos países ocidentais. Por isso exortou as aldeãs a não se acomodarem a um estatuto de vítimas, convidando-as a assumir um papel de protagonismo na construção de um mundo diferente. E nessa linha de actuação fomentou a resistência pacífica contra os grandes monopólios económicos, apresentando essa luta como modelo a aplicar a situações semelhantes.

Para Shiva há que recuperar uma ligação estreita entre as mulheres e a vida, uma situação que existia antes da colonização inglesa. Esta destruiu a agricultura de pequena escala e substituiu-a por uma agricultura mecânica. A partir dos anos setenta do séc. XX tomou-se consciência de que o processo de desenvolvimento levou à marginalização das mulheres na agricultura pois o trabalho destas foi ignorado, desvalorizado e combatido. Os programas de modernização a que os homens então foram sujeitos, não as incluíram. E a introdução de novos métodos desalojou-as das suas áreas tradicionais de trabalho:

“A privatização da terra com o objectivo de gerar receitas deslocou especialmente as mulheres e diminuiu os seus direitos tradicionais quanto ao uso da terra. A expansão de culturas para exportação prejudicou a produção de alimentos e as mulheres ficaram com fracos recursos para alimentar

e cuidar dos filhos, dos velhos e dos doentes., enquanto os homens emigraram ou então foram recrutados pelos colonizadores para cumprirem trabalhos forçados.”⁷

A globalização e a aplicação do modelo de crescimento às sociedades do Terceiro Mundo deu azo à transformação da subsistência em pobreza. Ora as economias de subsistência não são pobres no sentido de privação:

“A pobreza percebida culturalmente não é necessariamente uma pobreza material (...). É evidente que a ideologia do desenvolvimento as considera pobres porque não participam na economia de mercado e não consomem mercadorias produzidas pelo mercado e distribuídas através do mesmo, ainda que possam satisfazer essas necessidades mediante mecanismos de auto-abastecimento (...) Esta percepção cultural da prudente subsistência como pobreza legitimou o processo de desenvolvimento como um processo para eliminar a pobreza. Enquanto projecto culturalmente tendencioso destrói os estilos de vida sãos e sustentáveis e cria uma verdadeira pobreza material ou miséria, ao não atender às necessidades de subsistência, pelo desvio de recursos para produção de mercadorias.”⁸

Dado que as economias de subsistência não participam numa economia de mercado, elas são desprezadas e a sua existência ignorada. É como que se fossem engolidas por actividades rentáveis em termos de produção. E Shiva indigna-se relativamente a este estado de coisas:

7. Shiva, *Abrazar la Vida*, p. 31.

8. Shiva, *Abrazar la Vida*, pp. 40-41.

“Desdenhar a obra da natureza que se renova a si própria bem como o trabalho da mulher ao produzir o que satisfaz as suas necessidades básicas e vitais é uma parte essencial do paradigma do desenvolvimento que considera improdutivo ou não produtivo todo o trabalho que não dê lucro e que não gere capital.”⁹

Shiva contestou que o modelo ocidental fosse o único possível e considerou-o desajustado quando transferido para os países do sul. Para ela, o saber ancestral das mulheres é mais adaptável à natureza. Por isso valorizou as economias de subsistência, dado que permitem acudir às necessidades básicas das populações. A sua ideia foi procurar um modelo alternativo, recuperando e valorizando certas tarefas como por exemplo plantar, mondar, colher, tecer, preparar alimentos, buscar água, acções realizadas pelas mulheres indianas, por ela consideradas tão naturais como os fenómenos físicos.

O Movimento Democracia da Terra

Na sua obra *Earth Democracy. Justice, Sustainability and Peace*,¹⁰ a filósofa relata os diferentes combates empreendidos contra o mercado livre e a globalização empresarial. Ao analisar a génese destas ocorrências remonta à política das vedações (*enclosures*) dos bens comuns (*commons*) iniciada em Inglaterra no século XVI. Neste atentado à liberdade dos aldeãos vê um primeiro passo do caminho que levou das economias rurais à economia suicidária do mercado livre. O colonialismo e o nascimento das grandes sociedades empre-

9. Shiva, *Abrazar la Vida*, p. 33.

10. Shiva, *Earth Democracy. Justice, Sustainability and Peace*, *Earth Democracy. Justice, Sustainability and Peace* Cambridge, Massachusetts, 2005.

sariais constituem etapas que se colocam na sequência desta corrida ao lucro, iniciada com a instauração das vedações. A globalização surge como imposição derradeira e definitiva desta política. A terra e os bosques foram os primeiros a ser roubados aos seus utilizadores, a que se seguiu a apropriação dos recursos hídricos e da propriedade intelectual. Esta atitude de rapina fez-se sobretudo sentir nos países do Terceiro Mundo, e nestes, particularmente, sobre as mulheres:

“O que o patriarcado considera trabalho produtivo é, em termos ecológicos, uma forma de produção sumamente destrutiva. A segunda lei da termodinâmica permite prever que o desenvolvimento económico que consome e esbanja muitos recursos, converte-se a longo prazo numa ameaça para a sobrevivência da espécie humana. As lutas políticas baseadas na ecologia que têm lugar nos países industrialmente desenvolvidos surgem deste conflito entre as opções de sobrevivência a longo prazo e a superprodução e o superconsumo a curto prazo. As lutas políticas das mulheres, dos camponeses e dos povos tribais baseadas na ecologia, lutas essas que se desenrolam em países como a Índia, são muito mais graves e urgentes, visto que surgem da ameaça imediata a opções de sobrevivência para a grande maioria do povo (...) em benefício de uma minoria.”¹¹

Contra este *statu quo*, particularmente visível nos países do sul, Vandana Shiva apresenta-nos o *Movimento de Democracia da Terra (MDT)* colocando-o ao serviço da paz, da justiça e da sustentabilidade. Os diferentes programas políticos comumente designados por Democracias da Terra integram uma série de

11. Vandana Shiva, *Abraçar a vida*, p. 39

acções. O *MDT* não partilhou da visão catastrofista comum às sociedades desenvolvidas. Pelo contrário, através da actuação de pequenos grupos foi mostrando alternativas possíveis que colocaram as forças da vida contra as ameaças de morte e mostraram ser possível recomeçar uma nova era mais amiga da Terra.

A persistência e a cooperação são estratégias a seguir para alcançar a manutenção da dignidade humana e da sobrevivência ecológica. Na Índia foram particularmente relevantes os empreendimentos de pequenos grupos locais de mulheres, que pela desobediência civil a leis iníquas, conseguiram manter o património ancestral das suas sementes. As grandes Companhias americanas como por exemplo a Monsanto, distribuíram gratuitamente sementes às populações. Foi um presente envenenado pois eram de curta duração e não susceptíveis de serem trocadas como era hábito local. Ao fim de um dado tempo as mulheres foram obrigadas a comprar novas sementes, alterando a prática usual de troca das mesmas.

Perante esta alteração Shiva apoiou e fomentou a resistência destas mulheres face aos produtos transgénicos até então desconhecidos na Índia. De igual modo se insurgiu contra o esgotamento hídrico dos solos, protestando contra a implantação de grandes fábricas de refrigerantes. Foi uma actuação em pequena escala, humilde e tateante, contrastando com a arrogância dos defensores da globalização. Mas sub-repticiamente marcou pontos e conquistou territórios.

Um dos objectivos do *MDT* foi estabelecer vínculos entre o universal e o particular, o diverso e o comum, o local e o global. As culturas indígenas sempre se consideraram possuidoras da terra e Shiva apoiou as suas pretensões contestando a privatização dos recursos naturais bem como a sua transformação

em mercadorias. Filiando-se em Gandhi e na sua política de não violência, tomou como exemplo os símbolos usados por ele em oposição ao exército inglês – um punhado de sal e uma roca.

Através da actuação de pequenos grupos o *MDT* foi mostrando alternativas que colocavam as forças da vida contra as ameaças de morte, provando ser possível recomeçar uma nova era. A filósofa foi sensível à ligação estreita entre as mulheres e a vida, uma situação que existia antes da colonização inglesa. Esta destruiu a agricultura de pequena escala e substituiu-a por uma agricultura mecânica. A partir dos anos setenta do séc. XX tomou-se consciência de que o processo de desenvolvimento levaria à marginalização das mulheres na agricultura pois o trabalho destas era ignorado, desvalorizado e combatido. Os programas de modernização a que os homens então foram sujeitos não as incluíram. E a introdução de novos métodos desalojou-as das suas áreas tradicionais de trabalho:

“A privatização da terra com o objectivo de gerar receitas deslocou especialmente as mulheres e diminuiu os seus direitos tradicionais quanto ao uso da terra. A expansão de culturas para exportação prejudicou a produção de alimentos e as mulheres ficaram com fracos recursos para alimentar e cuidar dos filhos, dos velhos e dos doentes., enquanto os homens emigraram ou então foram recrutados pelos colonizadores para cumprirem trabalhos forçados.”¹²

Shiva lutou contra esta situação, convidando as mulheres locais a desempenharem um papel activo no *Movimento pela Democracia da Terra*.

12. Vandana Shiva, *Abrazar la Vida*, p. 31.

A reivindicação de um princípio feminino

Recorrendo às tradições indianas em que a mulher é associada à natureza, Shiva realçou o conceito de *Prakriti*, o princípio feminino do qual decorre a criação do mundo. Trata-se de uma força inesgotável, responsável pela diversidade e pela abundância, organizadora da vida quotidiana nas suas diferentes manifestações. Nela a Terra é recuperada como Mãe e como tal é associada à Mulher:

“As mulheres indianas têm estado na vanguarda das lutas para conservar as florestas, as terras e as águas. Impugnaram um conceito ocidental de natureza como objecto de exploração e protegeram-na como *Prakriti*, a força viva que sustém a vida. Contestaram um conceito ocidental de economia como produção de lucro e acumulação de capital e defenderam o seu conceito próprio de economia como produção de sustento e satisfação de necessidades. Uma ciência que não respeite as necessidades da natureza e um desenvolvimento que não respeite as necessidades das pessoas, ameaçam inevitavelmente a sobrevivência.”¹³

A santidade da terra era uma crença partilhada por muitas populações indianas, crença essa que foi violada pela implantação de grandes empresas. As populações revoltaram-se contra esta profanação de um solo que consideravam sagrado e que as ligava aos antepassados. A filósofa fomentou esta revolta, renovando o valor desse princípio feminino:

13. Vandana Shiva, *Abraçar la Vida*, p. 23.

“A existência de um princípio feminino está vinculada com a diversidade e com a partilha. A sua destruição através da homogeneização e da privatização conduz à destruição da diversidade e do povo. A economia de subsistência baseia-se numa natureza criativa e orgânica, no conhecimento próprio de cada lugar, em produtos reciclados localmente que mantêm a integridade da natureza, no consumo local destinado a cobrir as necessidades locais, e a comercialização do que sobra depois de cumprir com a equidade e a ecologia. A economia produtora de mercadorias e dinheiro destrói os ciclos naturais e reduz a natureza a matérias primas e mercadorias.”¹⁴

Para Shiva a terra não é só um factor de produção pois representa a alma de um povo. Nela estão a memória, os mitos, as histórias e as canções que constituem a vida diária das comunidades. As populações indianas ligam-se à vida da terra e da floresta. Profaná-las é cortar as raízes que identificam os povos e as pessoas. Neste contexto o realojamento é inconcebível. Não se pode possuir um espaço sagrado. A maioria dos povos do Terceiro Mundo não entende a terra como propriedade privada.

O simbolismo da “Mãe Índia” foi fonte de união na resistência contra os colonizadores. Ora essa ideia de uma Terra-Mãe tem sido progressivamente substituída pelo conceito de um Estado-Nação, masculinizado e bélico, criado para servir empresas e divulgar um militarismo agressivo. Como consequência, surgiram ideologias nacionalistas e em nome do nacionalismo

14. Shiva, *Abraçar la Vida*, p. 86.

construíram-se políticas que anulam os princípios femininos presentes na cultura indiana.

Os conflitos étnicos e religiosos que vimos incrementar-se a partir dos fins do séc. XX são consequência do desenraizamento cultural e ecológico de populações privadas da sua identidade ancestral. Por isso Vandana Shiva procurou recuperá-la, restituindo às aldeãs a auto-estima e a confiança que uma globalização violenta lhes tinha roubado, transformando-as de vítimas em protagonistas.

Referências

- Biehl, Janet (1991) *Rethinking Ecofeminist Politics*, Boston, South End Press.
- d' Eaubonne, Françoise (1980) *Le Féminisme ou la Mort*, Paris, Pierre Horay.
- Ferreira, M^a Luísa Ribeiro (2004) “Ecofeminismo, cantata a quatro vozes” in Beckert, Cristina; Varandas, M^a José (orgs.), *Éticas e Políticas Ambientais*, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Shiva, Vandana (1989) *Staying Alive: Women, Ecology and Survival*, London, Zed Books, trad. espanhola (2004) *Abrazar la Vida, Mujer, ecologia y desarrollo*, Madrid, horas e HORAS.
- Shiva, Vandana, Mies, Maria (1993) *Ecofeminism*, New Jersey, Atlantic Highlands, Zed Books, trad. port. (1997) *Ecofeminismo*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Shiva, Vandana (2005) *Earth Democracy. Justice, Sustainability and Peace* Cambridge, Massachusetts, trad. espanhola (2006) *Manifiesto para una Democracia de la Terra*, Barcelona, Páidos.

Estratos do sentir

José António Domingues

Resumo

Do sentir [Del sentire, 1991] é o título de um ensaio de Mario Perniola. O interesse por esta referência é uma tentativa de dar expressão a uma leitura do sentir que mantém independência contra os poderes soberanos da sensologia atual. É sobretudo própria de quem levanta o problema de uma relação entre herança cultural e histórica da vida das sociedades tradicionais e as novas formas contemporâneas que moldam estes factos. O que determina o ensaio é a pertinência da constituição de uma arqueologia do sentir. Nele também se reconhece uma descrição genealógica do sentir, no âmbito da qual adquirem uma especial importância as formas renovadas de que se reveste o sentir – é esta descrição (que mais estimula) que podemos decifrar na análise de Perniola de *O inominável* [L'Innommable, 1949], de Beckett, mas também interfere nos mecanismos estéticos de Simmel para ordenar o processo histórico de Roma numa sequência espaciotemporal regular, harmónica.

Palavras-chave: Estratos de sensibilidade; Escrita existencial; Estética de Roma

O que no ensaio *Do sentir* se fixa como forte convicção: a questão do sentir deve instilar um trabalho de escavação, de descoberta de um significado profundo ou da trama, estrato, que atravessa a experiência, as obras, as ideias, os projetos, em acordo ou em conflito entre si. Este processo de escavação deve questionar as transformações do sentir face ao sentir da época contemporânea, tão contrastantes com épocas conhecidas. Porque a época contemporânea se precipita com uma sensação de assombro ou medo ao apresentar os acontecimentos como algo *já sentido*. O já sentido como o ponto de chegada do sentir ocidental após os anos 60 do século passado reflete inquietação. Por esta razão, o sentir *por fazer* desmorona-se e desaparece e apenas fica uma sensorialidade, sexualidade, um *sex appeal*, apelo da pele, uma emoção, uma impressão de uma realidade, uma imagem, uma técnica. Desestabiliza-se a racionalidade formal da *aisthesis* trabalhada durante o Iluminismo. E neste contexto alimenta-se a privação do homem de ser exposto em primeira pessoa. Uma das consequências mais importantes desta privação foi o sentir adquirir uma dimensão anónima, impessoal, socializada. Donde podermos ver o sentir emergir como uma sensologia, como repensar-se em relação a uma vida coletiva, a uma multidão, a uma massa, de acordo com um sentido de ideologia, um sentido induzido em cada indivíduo em nome de uma intimação, imposição, por consciência do anonimato de cada um.

A sensologia é um produto de novas condições de vida que submetem o sentir, restringem a sua atividade, aos limites de uma efetividade já passada. Mediacracia é a sua linguagem de poder, ou seja, instrumentos e aparatos impessoais tornam-se residência da sensibilidade e da afetividade. A acumulação de

elementos estéticos é a principal atividade da mediocracia. Essa acumulação é sintoma de um agenciamento antecipado do sentir. Nascem assim formações de compromisso de sentir já explorados e conhecidos nos seus valores emotivos e afetivos. Certos estados de espírito são encenados na intimidade destes equipamentos. Até a experiência do nosso corpo é dissolvida no reflexo de entidades externas. O recurso ao reflexo do corpo combina-se com o sentir-se o lugar em que o exterior se projeta. Como se sentir fosse deslocação para fora.

Esta deslocação foi narrada em *Memórias de um doente dos nervos* [Denkwürdigkeiten eines Nervenkranken, 1905], de Daniel Paul Schreber, uma das leituras de Perniola (2002, pp. 40-41). O autor, Schreber, revela uma disponibilidade do corpo ao contacto, mas psicótica, uma disponibilidade do corpo que é concomitante com uma excitação de conversão no que o corpo sente e toca, no corpo de todas as almas que estão em conexão nervosa consigo. Schreber refere-se a uma construção prodigiosa do mundo, inexplicável, ligada ao seu destino, cujo véu parcialmente levanta com base na sua experiência de enfermo que recebe no seu corpo diretamente um abandono como o corpo de uma prostituta e de modo semelhante a este experimenta o apagamento em si da lembrança de si mesmo, introduzindo-se no seu corpo outras pessoas que o parecem ameaçar, perigos que tomam uma feição física e uma materialidade táctil.

Sob a noção de trânsito, Perniola (*Transiti come si va dallo stesso allo stesso*, 1989) rompe com o reflexo sensitivo de sentido coletivo. Trânsito parte da *enantiodromia* de Heraclito (Bianchi, 2019, p. 2). *Enantiodromia* guia-nos para uma experiência de coincidência de termos opostos. Significa o ultrapassar de oposições.

É a fonte de uma sintonia, de uma resolução de todas as coisas num copertencimento. É, em simultâneo, experiência de dois pontos (um de partida e outro de chegada), tomados os dois pontos simultaneamente como mesmos e radicalmente diferentes. Na prova da diversidade da realidade das coisas encontra-se a unicidade delas, mas aprofundando a uniformidade descobre-se a mudança. A inspiração apolínea do pensamento de Heraclito atualiza, para Perniola, o domínio do trânsito enigmático do sentir. Nele pode-se ver uma divergência unida pela convergência. O trânsito é de forma a que forças contrárias coexistam no mesmo ser. É no interior do mesmo ser que os opostos se combatem e coexistem, ou, é o próprio ser que ao mesmo tempo é e não é. Além da negação da identidade há a formulação do trânsito como transmutar do mesmo ao mesmo e de um repousar, permanecer, do que em si é o mesmo e do que em si é diferente. Mesmo e diferente estão ligados por um recíproco e essencial pertencer-se. O mesmo e o diferente não atingem nunca a indiscernibilidade do doente dos nervos de Schreber, remetendo sempre para estratificações, diferentes superfícies, multiníveis, da realidade. No aforismo *Todas as coisas são governadas pelo fogo* ressoa a experiência que anda à volta de um dinamismo inclassificável que não discerne ou não permite a discernibilidade do lugar (*topos*) de cada realidade. A atopia (o sem lugar) é assim o carácter da realidade e do pensamento.

O trânsito é o princípio metodológico da filosofia de Perniola transposto para o mundo estético. Para Perniola, Beckett tornou-se uma referência fundamental de uma escrita que persiste em abordar o desafio que insiste em enfrentar o sentir primeiro, onde esbarra o sentir já conhecido. No ensaio de Perniola, *Beckett e a escrita existencial* [Beckett e la scrittura esistenziale, 1961],

a ausência de bases nítidas para exprimir com exatidão a fonte de uma escrita existencial verificar-se-á no romance famoso de Beckett, *O inominável*. O contexto da literatura leva Perniola a observar que a forma estilística é arena para amplos estratos de sensibilidade, que, efetivamente, questionam a validade da representação artística, a sua razão de ser, referindo-se ao que considera laceração, visão de mundos diferentes, na arquitectura da relação entre o poeta e a sua obra. Salienta ao mesmo tempo com ênfase a peça de Pirandello, *Seis personagens à procura de um autor* [Sei personaggi in cerca d'autore, 1921]. Recorda-a como modelo da arte acerca de personagens que surgem como que vindas de um sonho e procuram Autor para tentar viver num drama e explicarem, provarem, que são reais, mais reais do que o Autor que as imaginou, ou que o encenador que as dirige. A significação deste trabalho deriva do ensaio do próprio teatro e da visão do autor sobre a sua obra. Deriva das tensões interiores, da reflexão do autor que debate a angústia da humanidade que se perdeu no mundo do seu ser e se interroga na tentativa de se compreender e de compreender o mundo da arte. A posição do autor reconhece uma irresolução que se encontra no cerne do seu ser. As personagens são associadas a esta indagação que reduz o autor a ser nada, exceto exibição de imagens (nada mais do que pirandellianas, desabitadas de interioridade).

O que se usa para estabelecer uma relação entre autor e obra é dependente de um artifício poético de quem escreve e que quer expressar um sentido das coisas. As obras resultam de uma metáfora, de uma personagem que diz em primeira pessoa as palavras que uma ocasião exige. Ora, uma obra significa descomplicá-la, à metáfora, à personagem, das envolvências que

[a obra] gera estranhas à pessoa do autor. A trama é, todavia, dominada pelo escritor que discerne muito produtivamente a sua *intentio operis*. E as contingências são atenuadas por ornamentos estilísticos, camufladas numa dimensão espaciotemporal de acordo com um aparente fluxo da consciência, enquanto a sua forma permanece voltada para dentro, premeditada, fechada. *Werther*, *Molly*, jazem sob uma técnica do romance moderno, exposta por um escritor consciente, Goethe, que trabalhou os limites entre a arte literária e a existência, que persistiram numa fratura, hiato, contradição entre o que há de fictício e de artificial em tudo e o carácter de autenticidade e de confiança diarístico-epistolar. Esta fratura começa por se dissipar na obra *O inominável*, uma experiência, uma consideração, da mesma contradição da literatura e da vida e da possibilidade de a tornar superável. Estas premissas: a insatisfação, o fastio, a náusea do monólogo do autor, são o que é desconformado relativamente a uma reconsideração da própria realidade existencial do autor, a própria humanidade.

Há o alvorecer de um novo romance. Beckett contribui para a desconformação. “Não sou – é preciso dizer? – nem Murphy, nem Watt, nem Mercier, não, não quero mais nomeá-los, nem nenhum dos outros de que esqueço até os nomes, que me disseram que eu era eles, que eu devo ter tentado ser, à força, por temor para não me reconhecer nenhuma relação.” (Beckett, 1989, p. 53) O estereótipo original da personagem de aspeto instrumental e de características de alienação que teve origem em Pirandello foi tratado por Beckett. A escrita debate-se com estes elementos. Abandonaram o autor, tornando-o como que inutilizável, devolvido a si. Isto ajudou a finalmente o autor poder começar a falar de si. Os filósofos da arte que ilustram os temperamentos do homem,

aludindo a inspirações universais, despersonalizam o autor, contendo-o em múltiplos significados, nas múltiplas verdades que viveu ou tenha costurado. O conjunto emergente de significados e de verdades é composto com a inquietação de ser novamente sentido, novamente provado, corrigido, pela apreciação do intérprete. É um escrutínio que torna o conjunto oco, genérico, abstrato, para quem não o viveu. Beckett usa estas referências para lançar o retrato de um novo paradigma de escrita, o daquela existência autêntica, daquele valor espiritual inerente à vida na sua concretude existencial, até então um pretexto, uma sugestão, para outra realidade, outras emoções. O resultado foi uma artificialidade literária. A explicação de Beckett é a seguinte: exprimir metaforicamente a vida transcende a necessidade de alguém a quem a vida acontece. Ora, é preciso que alguém a detenha. O que anuncia um dilema: as coisas que Murphy e Worm e Molloy detêm, Beckett não detêm. Até estas figuras se debaterem com a náusea e se perderem nas coisas que lhes acontecem. A começar por Murphy. Geram uma sensação de solidão e esquecimento de Beckett, perturbando a sua pessoa, muitas vezes convocada por eles para o oprimir, o proibirem de falar de si, impulsionando-o ao monólogo interior, o fazendo acreditar que é ele quem fala, quando são eles. Porém, o seu posicionamento fora revisto em *O inominável*. Deste poderá terminar a sua tarefa em silêncio. Silêncio equiparado à linguagem que o inclui, ao invés de aliená-lo. Esta posição permanece o cerne de um falar autêntico.

A linguagem deixou de ser aviltante, a escrita impessoal, atemporal, de Flaubert, de Goethe, de Joyce, até do Beckett de *Murphy* e de *Molloy*. O discernimento da linguagem que procura a expressão autêntica do eu é então estabelecida contra uma

conceção ficcional da linguagem. O escritor deve suportar o peso do que escreve de modo a intensificar a razão do que escreve e a sua forma. Esta escrita é definida como factual, existencial. Estende por campos estéticos uma nova compreensão da realidade. Define como realidade uma visão alternativa copresente, convergência de todos os momentos do tempo: a infinidade (Fichte) e o ato puro, *hic et nunc* (Gentile). É coexistência, convergência, de todos os pontos do espaço num ponto que está fora de todos os pontos. Beckett nega a história que não está presente, copresente. Nega a história que não é mais do que uma comodidade narrativa, uma retórica imperecível. Cada estrato de sentir exprime uma autarquia de mundo, mas em desaparecimento. Serve para exaltar a passagem, o trânsito, a outro estrato. Outras afinidades de estratos da sensibilidade podem ser detetadas, outras referências de sentir e de pensar (podem ser) salientadas.

Consequências de tais considerações: não existe em Beckett um texto definitivo. Não existem correções ou emendas de que não restem vestígios na obra. A composição é a substância da escrita (também é na estética da formatividade de Pareyson). A sua problemática não se revela no momento contemplativo, crociano, após a leitura, mas no próprio momento prático, fabril, da redação. A *práxis* poética é o contraponto da estética da contemplação. O seu valor estético combina a biografia com o prazer da forma, a circunscrição da vida na criação da obra de arte. A composição de um texto indica uma linha de continuidade com a vida, porque se lhe adequa, a imita, é instrumento do seu conhecimento. A poesia é *mimesis* de uma *Erlebnis*. A vida é ecoada na forma de cultura. A ideia perdura como *leitmotif* da escrita biográfica de Beckett, faz parte de *O inominável*, é o seu ensaio, entendendo por ensaio

“aquele trabalho cuja conclusão se ignora.” (Perniola, 2017, p.18) Tema que desperta a originalidade do escritor, que se encontra perante uma “florescência espontânea, que cresce livremente, não dominada por nenhum projeto, sem nenhuma meta, uma verdadeira aventura de pensamento” (*Ibidem*). Talvez por isso o artista dedique a sua vida à representação de pensamentos que combinam devir com a criação de arte, a luta interior com a satisfação da forma exterior (Este é o significado de Roma de que Simmel traçou uma perspetiva). Como se a vida fosse um tender, transcender-se continuamente, em vez de um consistir, um possuir-se. Mas o falar de si, esse comprazer-se em imaginar sobre o quê falar de si, está destinado a cair tão logo se dê conta de não poder expor na realidade a corrente vital da consciência, condenando a escrita a um fracasso por não poder provar o eu em verdade real, o eu que procura e que por isso não pode constituir uma fonte de identificação. *O inominável* é uma maneira de sentir esse fracasso que proporciona um espetáculo de uma fratura insanável. Perniola reproduz fragmentos deste fracasso da palavra que representa a coisa que é representada.

E Beckett reconhece que falar de si é impossível; pode viver-se sem viver, sem poder fazer viver; e pode-se morrer não tendo sido nada, feito nada. Este projeto de livro foi uma tentativa de refutar uma premissa de que ele tinha partido: não é uma poética a que o eu se obriga como necessário complemento da existência. Culmina na impossibilidade de ter-se na voz que sai de si: “não tenho voz, não tenho voz e devo falar, é tudo o que sei” (Becket, 1989, p.148). Produz-se uma representação fictícia e irreal do eu, escrita com uma perceptível angústia pelo que ocorre: a decadência. Esta, porém, emana de uma ordem dos pormenores,

de combinatórias, de fórmulas, ensaiada com a maior complexidade, a maior variedade, uma rede intrincada de significados no interior da sua obra (a fábula do jarro), a sugerir uma obstinação do homem em procurar a posse de algo inalcançável. A conclusão lógica é, portanto, o silêncio não é por acaso. Em *O inominável* ele é interminável. Mas nele tem lugar uma profundidade em sentir e uma consciência do inextricável do pensar.

A análise do sentir de Perniola acentua traços que se penetrarmos na análise estética de Roma, de Simmel – esta e outras –, entenderemos também muito claramente. O título do ensaio: *Roma. Uma análise estética* (Simmel, 2010, pp. 9-17), desenvolve um sentir que é ele próprio algo para ser vivido como uma experiência interior, objeto de participação, sensorial, emotiva, do sujeito. É publicitação do que está por sentir. Ao retermos a análise de Simmel de Roma realmente a cidade reconfigura-se e aparece, reformula-se, notamos, sob a subtileza de um olhar singular, da atenção, da escolha, da aplicação do próprio Simmel. A cidade de Roma tornara-se um palco para o crescimento do sentir de Simmel. Começa por destacar que o mais forte atrativo da beleza é o facto de ela constituir sempre a forma de elementos que, isoladamente, são indiferentes (à beleza em si) e só juntos adquirem valor estético. O belo falta ao elemento isolado, como ao fragmento da cor, da pedra, do som. É a conjunção formada pelos elementos que constitui a beleza. E estes isoladamente recebem-na como um secreto privilégio, como uma coisa que não podem exigir, apenas aceitar como uma graça. A explicação da beleza baseia-se assim numa inerente relação dos elementos do mundo. Roma oferece um tal conteúdo de conjunção à forma estética. Por um acaso (*alea*).

As finalidades humanas são criadas para servir um objetivo da vida, conduzidas e preenchidas pelas necessidades individuais. Representam pela sua conjugação um sentido que está para além destas. A forma estética. As colinas de Roma, a cor das águas dos rios que a circundam, as ramificações naturais das árvores, o plano urbano de Roma, seja a arte urbana. Encontra-se uma conjugação casual em ordem a atingir a forma de uma beleza. A análise estética de Simmel abrange um vasto leque de elementos que apesar de divergentes se implicam para o objetivo específico da unidade pressuposta nos diversos trâmites da manifestação da beleza. Na paisagem urbana de Roma gerações construíram ao lado umas das outras, umas por cima das outras, entregues exclusivamente às necessidades do gosto presente, ao capricho estético da época. E ao explorar-se a maqueta global da cidade fica claro que nesta permaneceu uma unidade. Mesmo que o mais antigo e que caía em ruínas ou era preservado não pudesse ver-se como algo que se harmonizava com o mais recente. Condições naturais, artísticas, humanas da cidade atuam em concerto umas das outras, como se uma vontade consciente as motivasse a percorrerem uma distância ampla entre o carácter ocasional das partes e o sentido estético do todo.

Em Roma, uma reunião de grau superior suporta as diferentes formas de sentir que marcam épocas, estilos, personalidades, conteúdos vitais. Trata-se de uma cidade entretecida nas antinomias com as quais se cindiu a sua história da cultura tal como na essência do reconhecimento de encontrar na massa caótica das impressões fragmentárias, ideias, uma coerência de mundo. Simmel identifica o que encontra de desconexo, o sem-sentido de Roma, a sua problemática, as suas condições, o seu material, que

traz efeito estético às pessoas, o que é capaz de as prender ao local. Esta visão de Roma continuamente apropriada e reinventada por gerações sucessivas ajustou-se para ocupar o seu lugar no presente. Começa com a configuração das ruas, determinadas pelo acidentado do terreno, as edificações reenquadradas numa relação entre cima e baixo com vista a apresentar uma relação entre os edifícios mais significativa do que se estivessem numa superfície plana, uns ao lado dos outros. Trata-se, como podemos perceber, de uma relação implicada na paisagem das colinas, de uma variação visível regida ocasionalmente. O que se situa num plano superior detém a sua posição através do que se situa num plano inferior, e inversamente. A superfície e a planura descrevem a falta de interesse na relação.

As linhas erráticas do perfil da cidade de Roma é a razão que se descobre para reconduzir a cidade a uma inserção dos estratos antigos e clássicos em estratos posteriores novos. A índole espacial de Roma é uma forma fluida. Aparecem todos os seus pormenores como seus suportes solidários. Com base nesta fusão do díspar que caracteriza o espaço dá-se a noção de tempo. É na ideia de uma mútua exterioridade dos tempos que se funda a mais profunda relação de conjunção e de entrosamento, a mais profunda relação entre passado e presente. Acredita-se que o presente é o mais opaco, como se fosse um passado, e por isso atribui-se inseparabilidade ao antes e ao depois. O conceito de tempo que em si não tem tempos diferentes, é intemporalidade, incorporou aspetos significativos da história existencial de Roma. Por conseguinte, os acontecimentos só parecem estar afastados uns dos outros, justamente em razão da amplitude dos espaços de tempo abrangidos. Uma exterioridade temporal vê-se atuar apenas

como nuance estética. Também aqui a passagem do tempo ressoa através da continuidade, impedindo o isolamento do que está em tempos diferentes.

Roma é duradoura, de modo que só pode ser fruída se não aparecer presa a uma certa situação temporal. Na profusão de tempos dá-se origem a uma evanescência da causalidade histórica, tal como apreendida por Rossellini em *Roma, città aperta* (1945), porque estremecida pela morte são os conteúdos puros, libertos, que melhor a leem. E o indivíduo rende-se a estes conteúdos, nomeadamente a participar num sistema imensamente variado e que se desenvolve. Como Simmel nota, é como se o sujeito não fosse senão o efeito do despojamento de tudo o que as condições temporais exteriores, objetivas, fizeram nele, afinal, um ser interior, independente de todos os abismos do tempo. Um conteúdo de Roma. Unidade das suas múltiplas formas. Comparável aos velhos tecidos, configurações de sol e sombra, humidade e secura de anos, contrastes de cores, uma interação, uma adaptação, um entrosamento. Não superfícies, mas aprofundamentos, diferenças, tramas. É decerto tendo em vista a possibilidade de absorver tantas coisas ao mesmo tempo, a amplitude das impressões de Roma, as múltiplas dimensões da sua realidade, que a análise estética de Simmel procurará ao cartografar as formas intrincadas de Roma. A riqueza desta análise está justamente em ser capaz de desdobrar as oposições que atesta em Roma numa homogeneidade de efeitos estéticos e de sentidos que podem ser explicados de toda uma série de outras maneiras. A grandeza de Roma reside em não ser unívoca, em última análise em ser uma Roma que distende todas as oposições até à máxima intensidade para as conciliar.

O regresso a Roma, sob esta análise, revela-se como um sentir a cidade, como uma experiência devota em relação a uma alteridade que continua a subtrair-se, que permanece desconhecida, inacessível nas profundidades da sua história. Parece assim um local completamente desadequado à experiência anónima, não inclinada para os instrumentos da mediocracia.

O que significa para o mundo da cultura contemporânea a escrita existencial de Beckett: não somos senhores de um dizer que se desenvolve através de um dizer incessante e se rege por uma ação enigmática, de posse e alheamento. O que significa para o mundo da cultura contemporânea a analítica estética de Simmel: um sentimento e um pensamento de querer permanecer ligado à realidade, sempre começar de novo, tendo em grande consideração o modo como ela resiste, como permanece, como dura, perdura, continua, dobra.

Referências

- Beckett, S. (1989). *O inominável*. Editora Nova Fronteira.
- Bianchi, E. (2019). Reality as Stratification of Surfaces. The Concept of Transiti in Perniola's Philosophy. *European Journal of Psychoanalysis*. Mario Perniola's Philosophy. <https://www.journal-psychoanalysis.eu/reality-as-stratification-of-surfaces-the-concept-of-transit-in-mario-perniolas-philosophy/>
- Perniola, M. (2017). *Beckett e a escrita existencial. Comentário a O Inominável*. Cultura e Barbárie.
- Perniola, M. (1993). *Do Sentir*. Editorial Presença.
- Perniola, M. (2002). *El art y su sombra*. Cátedra, Teorema.
- Simmel, G. (2010). Roma. Uma análise estética. In Simmel, *A Estética e a Cidade* (pp. 9-17). Imprensa da Universidade de Coimbra.

Metamorfoses do sensível: a sensibilidade na encruzilhada entre Arte e Estética

Idalina Sidoncha & Urbano Sidoncha¹

Resumo

A vida da sensibilidade, nas suas múltiplas fenomenalizações, define um arco de problemas e questões que interpelam profundamente o sentido do humano nas suas incontáveis dimensões, das mais originárias, como o ser-no-mundo, e dessa para outras formas de agir especificamente humanas, como a produção de conhecimento, que é uma tentativa de impor regras à natureza, e a arte, pela qual, mais uma vez, nos afastamos da simples natureza. Este itinerário do sensível, que pode ser surpreendido de forma abrangente na discussão sobre o sentido e alcance da Estética – ciência nascida no século XVIII em resultado da autonomização de uma comunidade de sentido erguida justamente em torno da sensibilidade – será, ele próprio, a clássica expressão de uma certa conceção iluminista da cultura como esforço de emancipação do homem em relação à natureza. Mas é, além disso, um exercício de restauração da fé não já numa razão desenraizada, tateada nas fronteiras

1. Universidade da Beira Interior. PRAXIS – Centro de Filosofia, Política e Cultura

do intelectualismo, mas numa razão verdadeiramente sensível, próxima, aliás, duma razão estética, aquela que melhor interpreta, como convém a um conceito de cultura maduro, o esforço de rememoração de uma subjetividade integral como modo de existir próprio do humano. Ao avaliarmos o trânsito que se opera entre a Estética entendida nas suas versões de doutrina da sensibilidade e de filosofia da arte, tais questões reclamarão uma inusitada visibilidade, colocando a cultura como escopo e horizonte destas reflexões e a sensibilidade como força motriz desse processo.

Palavras-chave: sensibilidade; arte; cultura; Estética; Filosofia da Arte.

1 — O conceito de Arte – relação com a dimensão estética do Homem

Muitas têm sido as tentativas, particularmente enfáticas no contexto de uma certa pós-modernidade, para reduzir a compreensão da Estética a uma filosofia da arte e à problemática inaugural que conduz todos os passos subsequentes dessa disciplina, a saber, a da própria definição da arte. Neste sentido, ao revisitarmos por um momento o conceito de “arte”, poder-se-ia, no mesmo passo, congrega essas duas orientações, Arte e Estética, mostrando que a primeira é a referência ou expressão paradigmática da segunda. Contestar esta tese não significa, porém, a afirmação contrária de uma certa incomensurabilidade entre os dois domínios. Não há dúvida de que há problemas da filosofia da arte que são simultaneamente questões centrais de Estética, assim como é verdade que a Estética tem uma venerável história que se institui a montante do seu próprio nascimento como disciplina autónoma, e que tais etapas preparatórias convergem, *grosso modo*, para uma discussão geral sobre o conceito e o papel da arte. Mas

pretender encontrar aí um argumento em favor da dissolução da Estética no domínio da Filosofia da Arte é uma injunção que não nos parece razoável enquanto claramente exorbita do sentido das suas premissas.

Entretanto, o que permitiu, já na segunda metade do século XVIII, a progressiva e irreversível autonomização da Estética foi a integração no seu horizonte de sentido de uma referência explícita à sensibilidade, em sentido amplo, no mais elementar respeito pela etimologia do termo grego *aisthesis*. É este respeito pelo “sentido dos antigos”² que levou autores como Kant a considerar que a Estética é a filosofia da sensibilidade *em geral*, i.e., que a sensibilidade é o seu objeto próprio, e não uma mera “Crítica do Gosto” como sustentava um A. G. Baumgarten ainda impressionado pelo *deficit* de clareza oriunda das representações sensíveis. Onde, a inscrição plena da sensibilidade no domínio do conhecimento, operada no consulado kantiano sob a égide de uma “Estética Transcendental”, seria, pois, uma das etapas evolutivas mais notáveis da Estética, e um decisivo argumento que tornaria insustentável tomar no registo da mera equivalência os horizontes da Estética e da Filosofia da Arte;

2 — *Conceito e Ideia de Arte*

Entretanto, do conceito de “arte” seria de esperar uma clarificação cabal, na base da qual fosse construído um repositório de determinações essenciais que permitissem qualificar sem mácula um objeto, qualquer objeto, como “obra de arte”. Mas a

2. Tal é, justamente, a leitura de Leonel Ribeiro dos Santos num trabalho dado à estampa em 1993. Cf. SANTOS, Leonel Ribeiro dos. (1993), “A Razão Sensível – Reflexão acerca do estatuto da sensibilidade no pensamento kantiano”. In: *Pensar a Cultura Portuguesa – Homenagem a Francisco da Gama Caiiro*. Lisboa: Colibri, pp.403-426.

prossecação desse caminho, tomado por analogia às ciências do cálculo, que consiste em partir da diversidade das obras individualmente consideradas para a unidade do próprio conceito de arte, não pode deixar de ser tomado como um caminho de abstração, logo ainda de perda e de *sacrifício* relativamente a tudo quanto não cabe nos limites necessariamente estreitos de um conceito, onde todo o espaço é preenchido por determinações *comuns*, que são, por isso e enquanto tais, determinações *essenciais*. Essa é a razão que levará Hegel a assinalar, como ponto de partida para a Estética, não o *conceito* – que serve melhor os interesses das ciências da natureza – mas, à boa maneira platônica, a *ideia* de belo, evitando de permeanço que a sua abordagem se confunda com uma qualquer especulação abstrata de recorte metafísico sobre arte, uma vez que entende que é a ideia, a partir de si própria, que origina variedade, multiplicidade e a diferença que se reconhecem nas múltiplas e diversas figuras da arte.

3 — Definições possíveis de arte: das artes *representativas à arte como “expressão estética”*

Feita esta nota cautelar, será necessário notar ainda que nenhuma compreensão da arte será *neutra* no sentido em que nenhuma delas é alheia às concepções histórico-filosóficas, tantas vezes ambíguas e contraditórias, que disputam o seu sentido.

Uma das concepções mais conhecidas, e simultaneamente uma das mais fecundas, é aquela que se institui a partir da relação dialógica entre Arte e Natureza, definindo a arte como expressão da atividade do homem, contraposta à condição daquilo que simplesmente existe como produto natural. Esse é, sublinhemo-lo, o ponto de partida que é observado por Hegel nas suas *Lições de*

Estética: uma tentativa de aclarar a relação entre o belo artístico e o belo natural, e, na sequência imediata dessa aclaração, uma avaliação da hierarquia que deve ser observada na relação entre Arte e Natureza. Ora, da avaliação desta relação emergirá uma seminal discussão que produziria consequências duradouras para compreensão do conceito e da função da arte: a ideia de que lhe cabe unicamente *imitar* a Natureza, preceito antigo celebrizado por Aristóteles, que só reconhece dignidade à arte na exata medida em que ela for capaz de aproximar as suas criações dos produtos naturais. É uma definição que torna obrigatória a pergunta “que é, pois, imitar?” Hegel apresenta a imitação como um esforço de “[...] refazer, com os meios de que o homem dispõe, aquilo que existe no mundo natural e tal como existe.”³. Adivinha-se, a partir deste compromisso semântico erguido em torno do conceito de imitação, uma crítica incisiva à noção mesma de imitação, que seria apoiada nos argumentos seguintes:

i. A imitação assim definida revela-se uma ocupação negociosa e supérflua, que se limita a projetar em telas ou palcos acontecimentos que, direta ou indiretamente, já conhecemos;

ii. A imitação limita-se a exibir uma “habilidade” pouco virtuosa, associada a um certo comprazimento que rapidamente se volve em aborrecimento, e com tanta maior facilidade quanto maior for o grau de fidelidade nesse exercício de reprodução do seu objeto natural; mas é, outrossim, uma habilidade igualmente negativa, que fora engendrada a partir do intuito de rivalizar com a natureza, entendida como obra divina. Ora, essa rivalidade com

3. HEGEL, G.W.F. (1993) *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores, p.13.

a Natureza constitui um artifício sem valor, dado que se Deus é Espírito, melhor se reconhece o Espírito no próprio espírito do que na Natureza;

iii. Finalmente, o esforço de refazer o que é, *tal como é*, imposto pela vigência do próprio conceito de “imitação”, revela-se um desígnio inconcretizável, já que não é possível produzir mais do que “ilusões unilaterais”, incapazes, portanto, de provocar a impressão de uma realidade *viva*. Com efeito, embora a *semelhança* seja um aspeto decisivo na imitação, nunca essa *semelhança* será vista sob o signo da completude, antes exhibirá o seu rosto abstrato, pois sempre lhe faltará alguma coisa em relação ao modelo natural. No dizer de Hegel: “Quando se tem a natureza como modelo, verifica-se sempre que alguma coisa foi omitida, que a imitação não é tão perfeita como a forma original”.⁴

A este *deficit* do ponto de vista do critério da *semelhança*, a partir da qual se pensa a imitação como *representação*, autores como Nelson Goodman – filósofo e teórico da arte nosso contemporâneo – acrescentam outras observações críticas, questionando precisamente a associação, tida como certa por Hegel, entre “*semelhança*” e “*representação*”:

1. Um objeto assemelha-se, desde logo, a si próprio, mas raramente se representa a si mesmo; logo, a *semelhança* é auto-remissiva, a *representação* não;

2. A *semelhança* é simétrica, mas a *representação* assimétrica, isto é, *b* assemelha-se a *a*, e *a* a *b*, mas se um quadro representa uma paisagem, a paisagem dificilmente representará um quadro;

4. *Ibid.*, p.15.

3. Nenhum dos elementos de um par de objetos muito semelhantes entre si representa o outro: por exemplo, nenhum automóvel que sai de uma linha de montagem é representação, imagem dos restantes, nem um homem representa outro, mesmo que se trate do seu irmão gémeo.⁵

No entanto, além desta separação entre *representação* e *semelhança*, que faz claudicar, por si só, a tese da representação como *cópia*, será necessário acrescentar que é a própria ideia de que é possível reproduzir um objeto tal como é (igualmente posta como premissa na tese da imitação), sugere uma condição que está longe de ser assegurada: a de um olhar *neutro*. Ora, como bem notou Goodman, num texto publicado por vez primeira em 1968 intitulado *Linguagens da Arte*,

“[...] o olhar chega sempre atrasado ao trabalho, obcecado com o seu próprio passado e com velhas e novas insinuações do ouvido, do nariz, da língua, dos dedos, do coração e do cérebro. [...] Não só o modo como vê, mas também o *que vê* é regulado pela necessidade e pelo preconceito. Selecciona, rejeita, organiza, discrimina, associa, classifica, analisa, constrói”.⁶

Assim, não será apenas a limitação dos meios de expressão assinalada por Hegel que torna impossível reproduzir o que é, *como é*, antes a própria incapacidade de especificar o que se deve copiar: não será um objeto tal como é, em todos os modos

5. Vide GOODMAN, Nelson. (2006). *Linguagens da Arte*. Lisboa: Ed. Gradiva.

6. *Ibid.*, p.39.

como é (a cópia é sempre mais abstrata), nem aquilo que seria se fosse fitado por um olhar matinal, isento de pressupostos e preconceitos, i.e., neutro.

São, por isso, compreensíveis os constantes apelos para alcançar a *inocência* do olhar. Em Estética, esse apelo não significa necessariamente a reabilitação da representação, e menos ainda da representação entendida como *cópia*. O nosso próximo interlocutor, que revisitaremos com a brevidade que cabe num capítulo de livro, é exemplo acabado dessa constatação. Falamos de Maurice Merleau-Ponty, fenomenólogo e esteta francês que expende uma curiosa reflexão sobre arte. No contexto dessa reflexão, e embora nos exorte a manter uma estreita *fidelidade aos fenômenos* – o que justamente implica uma visão que não está já feita ou *preconcebida* –, sustenta a *purificação* da visão não como passo intermédio que conduz a uma arte representativa, mas, em sentido diametralmente oposto, como estratégia que infirma consecutivamente essa compreensão específica da arte como representação. Para melhor compreendermos essa decisão inicialmente estranha, haverá que acrescentar que a meditação pontiana sobre arte, em particular aquela que é expendida sobre pintura, faz parte de uma compreensão mais lata sobre a própria dinâmica perceptiva, que Ponty define em *Sens et Non-Sens* (texto de 1948) como “uma operação central que contribui para definir *o nosso acesso ao ser*”.⁷

O projeto filosófico de Ponty, bem expresso num célebre escrito de 45 (a sua dissertação de doutoramento), *Fenomenologia da Percepção*⁸, é, sabemos-lo bem, o de uma revalorização da

7. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. (1948). *Sens et non-sens*. Paris: Éditions Gallimard.

8. Cf. MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Éditions Gallimard.

condição da sensibilidade, contra o estrabismo e a diplopia da tradição filosófica ocidental. Essa reabilitação levará o autor a afirmar, numa das suas *Notes de Travail* de outubro de 1959, que “não há mundo inteligível, só há mundo sensível”⁹. Tal não significará, naturalmente, a exclusão do plano eidético, mas apenas a sua transparência, o seu *ser-em-si* e *para-si*, isto é, sua autonomia e a sua pretendida autossuficiência, bem assim como a sua aclamada “pureza”. Essas são as marcas de um pensamento reflexivo naquilo que nele é menos benigno, isto é, a sua exprobadamente vertente intelectualista, a qual, entende Ponty, “dissimula”, elide e “dissolve” irremediavelmente o laço ontológico com o mundo, precisamente aquele que a experiência perceptiva, e apenas ela, nos devolve sem mediações e sem intermediários. A crítica à tradição, centrada em Descartes e Kant, terá, pois, como correlato a necessidade de afirmar o *primado da experiência perceptiva*, que só uma reflexão radical ou de base fenomenológica, exercida por um sujeito *encarnado* e situado no mundo, engendradora, ademais, a partir de um *cogito tácito ou corporal*, pode efetivamente realizar.

A referência crítica a Kant não deve, todavia, deixar de ser sinalizada como problemática, tanto mais se considerarmos aquela longa tradição de comentário que se refere ao autor como um “advogado da sensibilidade”¹⁰. Basta lembrar que Kant transforma a sensibilidade numa plataforma comum, na sua irreduzível diferença, às esferas do conhecimento e do sentimento. Bastaria pensar, por exemplo, na imensa latitude e ductilidade

9. «Il n'y a pas de monde intelligible, il y a monde sensible.» MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964). *Le Visible et l'Invisible suivi de Notes de travail*. Paris: Éditions Gallimard, p.267.

10. Cf. SANTOS, Leonel Ribeiro dos. (1993). “A Razão Sensível – Reflexão acerca do estatuto da sensibilidade no pensamento kantiano”. In: *Pensar a Cultura Portuguesa – Homenagem a Francisco da Gama Caeiro*, Lisboa: Colibri, pp.424-426.

de uma “Estética Transcendental” para duvidar da justeza dessa crítica dirigida a Kant. Merleau-Ponty entende, todavia – e esse entendimento é relevante, dado que nele será haurida a função e a caracterização pontiana da arte – que a revalorização da condição da sensibilidade não se compadece com um exercício de inscrição do sensível que não respeita ou que não observa radicalmente a sua *originariedade*. Justamente, o conhecimento objetivo, aquele que só exhibe suas garantias de legitimidade se for devolvido à inscrição no campo do fenomenal, é um domínio “segundo”, logo, derivado, logo ainda *não originário*. O que é primeiro na ordem das razões não é uma experiência posta como faculdade psicológica do conhecimento, ou uma sensibilidade que se mede pelo que aporta à tarefa do conhecimento legítimo; o que é primeiro é a *experiência* – perceptiva – que revela o nosso perpétuo enraizamento no mundo, recriando-o e revigorando-o a cada momento. A percepção e o sentir pertencem, pois, ao contrário do que supunha Kant, não à ordem gnosiológica a que ficam confinados no pensamento objetivo da tradição, mas a um horizonte ontológico pelo qual se autocompreendem como modalidades da existência ou do nosso ser-no-mundo. Uma reflexão fenomenológica, radical, pautada pela intenção de recuar às instâncias mais primitivas do ser, não encontra, à partida, estádio mais primitivo que o do *corpo próprio*, que é simultaneamente o *sujeito* da experiência perceptiva, e a âncora que nos prende e enraíza no mundo. O corpo encerra, assim, um “saber latente” do real, uma ciência primordial e implícita e uma unidade não construída pela atividade categorial.

Uma nota se impõe nesta fase: encontramos aqui as noções de *corpo-sujeito* e o supramencionado *sujeito encarnado*, que aparecem, nos textos de Ponty, como sendo aparentemente

permutáveis. Note-se, todavia, que, se o corpo é também sujeito, tal significa, para o Ponty que aqui se faz explicitamente herdeiro da Fenomenologia de Edmund Husserl, em particular daquela que é expandida no seu texto das *Ideen II*¹¹, que o corpo não é um simples objeto material entre outros, antes um corpo que pode dirigir para si e sobre si próprio o aparato da *reflexão*¹². O corpo é, assim, não apenas um *corpo material*, um corpo-coisa, despojado de propriedades psíquicas superiores, mas também um *corpo-sujeito*, o que levará Ponty à célebre afirmação de que o corpo é um “terceiro género de ser”, leia-se, um modo de existência ambíguo. Mas a reflexão, isso que nos distingue dos simples objetos e que complexifica extraordinariamente a experiência do corpo próprio, é ainda, contra a radicalidade pretendida, a expressão de uma filosofia da consciência cuja superação constituía, afinal, a razão de ser de todo o empreendimento desta Estética fenomenológica. Será, pois, a necessidade de regredir para uma instância mais primitiva ainda, insuscetível de convocar qualquer esforço de mediação ou de conciliação, que levará Ponty a recuar (recoo sem retrocesso) de uma Fenomenologia do Corpo para uma *Ontologia da Carne*, quer dizer, de um corpo-sujeito para um sujeito *encarnado*. A “carne”, dirá o autor, deve ser lida como noção axial da nova Ontologia, a qual, por ser elemento gerador dos próprios pólos que medeia, está antes e independentemente de qualquer mediação. Se há essências,

11. Cf. HUSSERL, Edmund. (1952). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Haag: Martinus Nijhoff.

12. Essa tese, enquanto subsidiária da leitura husserliana do par conceptual *Körper e Leib*, foi objeto de uma detalhada análise no livro com a epígrafe *Do Empírico ao Transcendental*. Cf. SIDONCHA, Urbano (2011). *Do Empírico ao Transcendental. A Consciência e o Problema Mente/Corpo entre o Materialismo reducionista e a Fenomenologia de Husserl*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp.257-294.

elas não são já essências puras, sequestradas num plano eidético, mas *essências carnis* relativamente às quais a arte deve ser vista como *esforço de expressão*.

4 — Arte, eco expressivo e radical do Corpo próprio

Feito esta longa nota preambular, é chegado o tempo de deixar lavrada a pergunta: qual será, pois, o papel da arte?

O itinerário de radicalidade que apreciamos brevemente, que conduz Ponty à Ontologia da Carne – não como inflexão de fundo relativamente à exigência da Fenomenologia, mas no escrupuloso respeito da exigência que lhe é própria de recuo às instâncias mais primitivas do ser – requer, como etapa para a sua própria concretização, uma remodelação do próprio discurso filosófico. A função da arte será justamente a de emprestar à nova Ontologia que, entretanto, irrompera dessa reflexão radical, uma linguagem igualmente nova, que permita *dizer* o que de mais originário nos liga ao mundo. A arte surge, pois, como “*eco da experiência expressiva e radical*” do corpo próprio. A criação artística é a *expressão da vida originária* do mundo a que pertencemos. Ora, uma tal definição da arte como “*operação de expressão*” coincide precisamente com a recusa da imitação; mas esta recusa da imitação, em Ponty, concorre, paradoxalmente, com a exigência de fidelidade do pintor à experiência perceptiva, que é, de sua vez, correlativa da própria demanda de uma visão *transfigurada*, *despersonalizada* e *natural*, contra a visão *desfigurada* e *construída* da tradição. Esta última exigência de uma visão neutra, *purificada*, não conduz, como sublinhávamos antes e como seria aparentemente de esperar, a uma arte *representativa*, mas antes a uma arte

expressiva. A arte representativa, aquela a que Ponty se refere como arte de deleite (*art d'agrément*)¹³, é aquela que se inscreve numa conceção fechada e petrificada do mundo, onde reinam a permanência e a identidade. A pintura representativa é uma pintura da aparência e uma pintura da aparência é, necessariamente, uma pintura da ilusão. E a ilusão aqui não é outra do que a de considerar que o mundo se oferece a uma compreensão estável e permanente, o que só vem acentuar a rigidez de um pensar fechado e substancialista, que falsamente admite a permanência do real. Esse não é, bem entendido, o eco que nos chega do mundo, onde predominam as qualidades da deiscência, da abertura, da instabilidade, da plasticidade e da transformação, características que devem ser transmutadas – e nunca simplesmente “representadas” – em tela. Numa palavra, o mundo é não em *superfície*, como idealizava uma tradição refém do seu estrabismo, mas decididamente em profundidade. A arte está, assim, ao serviço de uma Estética da verticalidade, para a qual purificar a visão significa justamente *naturalizar* a visão.

13. Deleite, segundo Kant, é o prazer patologicamente condicionado pelo interesse, a que se opõe o comprazimento *puro*, que é expressão de uma relação desinteressada entre um sujeito senciente e forma do objeto. Arte de deleite, para Ponty, é expressão da pura ludicidade, movida *pelo e para* o prazer. Kant refere-se-lhe como *arte livre*, que se distingue do *ofício*, ou “artes remuneradas”, e que se caracteriza justamente como *jogo*, quer dizer, como ocupação que é “agradável por si mesma”. Já segundo Hegel, a arte não deve ser entendida como produto acidental de um jogo que pode ser livremente interrompido, mas como a expressão fidedigna daquilo que classifica como a “universalidade da carência de arte”, condição constitutiva do próprio homem que, ao contrário da Natureza – que é, e é uma vez só (quer dizer, que se contenta em ser) –, e como consciência que é, se projeta na sua frente, procurando reconhecer-se na forma exterior das coisas que cria. Essa tendência manifesta-se cedo, aliás: se uma criança atira pedras à água, assistindo aos círculos que, entretanto, se formam, isso não é uma simples brincadeira inconsequente de crianças, antes um indício precoce dessa necessidade de nos contemplarmos, como reflexos nossos, naquilo que criamos, e que Hegel interpreta justamente como afirmação de uma *cultura espiritual*.

Ora, esta particular compreensão da arte põe mais uma vez em evidência, e com espacial acuidade, a relação sempre difícil de discriminar entre Arte e Estética. Se considerarmos o âmbito da Estética no seu sentido canônico como aquele que encerra uma referência às categorias do belo, do sublime, que disserta sobre o gosto e que postula uma caracterização da própria experiência estética, para só referirmos algumas das suas expressões mais conhecidas, concluiremos que a abordagem pontiana está definitivamente arredada da ortodoxia do sentido global de uma Estética, dado que nos seus textos não encontraremos qualquer sinal dessas categorias; se considerarmos, porém, que não há projeto mais próximo de uma Estética substantivamente tomada como ciência que o de uma revalorização da condição da sensibilidade, diremos, então, que a reflexão de Ponty se inscreve, *de jure*, no domínio mais estrito da Estética; se ainda aditarmos em defesa da latitude e abrangência de uma Estética que não se deixa simplesmente re(con)duzir a uma discussão sobre arte, que a revalorização da condição da sensibilidade encontra precisamente na arte um dos seus mais poderosos e eficazes instrumentos, ver-se-á como a Estética, justamente por força e impulso deste decisivo encontro com a arte, se transforma em *estésica*, um imenso tecido de articulações com o mundo agora irrepreensivelmente traduzido de modo dinâmico pela linguagem da arte.

5 — Notas conclusivas

O que vimos nas linhas precedentes é o palpar da sensibilidade, a concretude da sua vida nas suas possibilidades diversas e o modo como dela se apropriaram disciplinas e práticas humanas. As metamorfoses do sensível que dão título a este

trabalho permitem reconstituir um itinerário que tem sido, não obstante as muitas exceções que tantas vezes nos fazem duvidar da coerência da regra, um caminho de reabilitação e de revalorização da sensibilidade. É um caminho que encontra na fundação da moderna Estética, ela própria plurissignificativa e ambígua, uma comunidade de sentido que interpela profundamente o sentido da própria humanidade do homem, enquanto se não deixa já determinar nas franjas de um intelectualismo desenraizado, que convida a uma suspensão da nossa vida sensível. Esse exercício é agora denunciado como aquilo que verdadeiramente é, uma tentativa vã de confinar – palavra tristemente celebrizada – a condição humana a um restrito rol de estruturas que nos acercam da luz e dissolvem no mesmo ato as sombras que nos vexam e que nos enganam. Nessa denúncia redescobrimo-nos como totalidade, e é enquanto tal que nos acercamos da natureza, seja no sentido da conformação, seja no sentido da superação. Em qualquer uma dessas modalidades é o próprio destino da cultura, subsidiária desse esforço, que estará em discussão. As metamorfoses do sensível serão, afinal, as metamorfoses da própria cultura.

Referências

- DIAS, Isabel Matos. (1999). *Uma Ontologia do Sensível – A Aventura Filosófica de Maurice Merleau-Ponty*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
- GOODMAN, Nelson. (2006). *Linguagens da Arte*. Lisboa: Ed. Gradiva.
- HEGEL, G.W.F. (1993) *Estética*. Lisboa: Guimarães Editores.

- HUSSERL, Edmund. (1952). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Zweites Buch: Phänomenologische Untersuchungen zur Konstitution*. Haag: Martinus Nijhoff.
- KANT, Immanuel. (1994). *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1945). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Éditions Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1948). *Sens et non-sens*. Paris: Éditions Gallimard.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. (1964). *Le Visible et l'Invisible suivi de Notes de Travail*. Paris: Éditions Gallimard.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. (1993). "A Razão Sensível – Reflexão acerca do estatuto da sensibilidade no pensamento kantiano". In: *Pensar a Cultura Portuguesa – Homenagem a Francisco da Gama Caeiro*. Lisboa: Colibri, pp.403-426.
- SIDONCHA, Urbano (2011). *Do Empírico ao Transcendental. A Consciência e o Problema Mente/Corpo entre o Materialismo reducionista e a Fenomenologia de Husserl*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Financiamento



UNIÃO EUROPEIA

Fundo Europeu de
Desenvolvimento Regional

Organização



