

“A Suposta Existência” da linguagem, do mundo e da arte

Terezinha Losada

Resumo: Tomando como eixo poético-reflexivo o poema A Suposta Existência de Drummond, nos dois primeiros tópicos deste artigo, são levantadas as principais categorias teóricas da Semiótica (Peirce e Santaella) e da Filosofia Política de Arendt. No terceiro e último, após um inventário de citações de Arendt sobre a arte, é discutido o espírito criativo (trabalho), heroico (ação) e hedonista (labor) na arte contemporânea, desde as vanguardas históricas até os atuais nexos entre arte e tecnologia; culminando com a análise de duas obras: *Lightning Field*, de Walter de Maria (vitória do *homo faber*), e *Death Ship*, de Paul McCarthy (vitória do *animal laborans*).

Introdução

No livro *Artífice, Artista, Cientista, Cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda* explorei o pensamento de diversos autores, incluindo entre eles Carlos Drummond de Andrade, pois (Losada, 1996: 9), “*tomado inicialmente como ‘ilustração’ do debate sobre cognição e linguagem, o poema ‘A suposta existência’ (...) extrapolou a condição ilustrativa, emergindo como um eixo poético-reflexivo, orientador da pesquisa*”. Tensionando até o presente esse estudo realizado trinta anos atrás¹, aqui será abordado o pensamento de Charles Sanders Peirce, Lucia Santaella e Hannah Arendt, autores discutidos no livro.

<p>A Suposta Existência Carlos Drummond de Andrade</p> <p>Como é o lugar quando ninguém passa por ele? Existem as coisas sem ser vistas?</p> <p>O interior do apartamento desabitado, a pinça esquecida na gaveta, os eucaliptos à noite no caminho três vezes deserto, a formiga sob a terra no domingo, os mortos, um minuto depois de sepultados, nós sozinhos no quarto sem espelho?</p> <p>Que fazem, que são as coisas não testadas como coisas, minerais não descobertos – e algum dia o serão?</p> <p>Estrela não pensada, palavra rascunhada no papel que nunca ninguém leu? Existe, existe o mundo apenas pelo olhar que o cria e lhe confere espacialidade?</p> <p>Concretitude das coisas: falácia de olho enganador, ouvido falso, mão que brinca de pegar o não e pegando-o concede-lhe a ilusão de forma e, ilusão maior, a de sentido?</p>	<p>Ou tudo vige planturosamente, à revelia de nossa judicial inquirição e esta apenas existe consentida pelos elementos inquiridos? Será tudo talvez hipermercado de possíveis e impossíveis possibilíssimos que geram minha fantasia de consciência enquanto exercito a mentira de passear mas passeado sou pelo passeio, que é o sumo real, a divertir-se com esta bruma-sonho de sentir-me e fruir peripécias de passagem?</p> <p>Eis se delinea espantosa batalha entre o ser inventado e o mundo inventor. Sou ficção rebelada contra a mente universa e tento construir-me de novo a cada instante, a cada cólica, na faina de traçar meu início só meu e distender um arco de vontade para cobrir todo o depósito de circundantes coisas soberanas.</p> <p>A guerra sem mercê, indefinida, prosegue, feita de navegação, armas de dúvida, táticas a se voltarem contra mim, teima interrogante de saber se existe o inimigo, se existimos ou somos todos uma hipótese de luta ao sol do dia curto em que lutamos.</p>
---	--

1. “A suposta existência” da Linguagem

Que fazem, que são
as coisas não testadas como coisas,
minerais não descobertos – e algum dia
o serão?

Vinculada aos estudos filosóficos da Lógica, a discussão sobre a linguagem na Semiótica de Peirce configura uma *teoria do conhecimento* de base fenomenológica, exatamente porque ela investiga como as coisas são testadas como coisas.

Peirce identifica três categorias como sendo os elementos constitutivos do signo e as denomina respectivamente de: (1) **signo**, (2) **objeto** e (3) **interpretante**. Quanto ao objeto, Peirce faz a distinção entre o **objeto dinâmico**, que é a coisa em si, e o **objeto imediato**, que faz parte do signo e é signo. Segundo ele, esses dois objetos só coincidiriam quando tivéssemos o conhecimento absoluto sobre algo, configurando o que ele denomina como **interpretante final**. Exatamente por isso, Santaella (2001) adverte que embora muitos autores associem a semiótica de Peirce à também triádica filosofia de Hegel, de fato, seu pensamento está mais próximo ao de Kant, filósofo que argumenta que não temos acesso à coisa em si.

Considerando essa incompletude e parcialidade de nosso conhecimento sobre todas as coisas, resgatando o poema de Drummond, também se incluem no conceito de **objeto dinâmico** todas as “*coisas não testadas como coisas*”, não vistas nem ouvidas, não sentidas nem pensadas. Por outro lado, o **Objeto Imediato** é aquele “*hipermercado de possíveis e impossíveis possibilíssimos que geram a minha fantasia de consciência*”.

Em suma, para Peirce, a semiose, ou seja, a elaboração de pensamentos (em pensamentos) desenvolve-se em três etapas sucessivas e interligadas, sendo que a segunda pressupõe a primeira, e a terceira as duas anteriores.

A primeira é a necessária apresentação de algo aos sentidos. Essa é a apreensão imediata e integral, na qual captamos as qualidades de algo como um sentimento instantâneo e fugaz, tal como olhar para um lençol azul e sentir a imensidão celestial. Ao longo de um dia, temos constantes impressões fugidias desse tipo, que cessam nesse estágio, as quais Peirce denomina de **primeiridade**.

Porém, se ao abrir a janela, eu me deparar com nuvens pesadas e escuras no céu, decidindo pegar o guarda-chuva antes de sair, dessa primeiridade, que é pura impressão, sucede a sensação, o confronto e a consciência de algo concreto exterior a si mesmo, que Peirce denomina de **secundidade**. Portanto, a secundidade é o campo da experiência no qual, segundo Santaella (1989: 62), constatamos que “*Há um mundo real, reativo, um mundo sensual, independente do pensamento e, no entanto, pensável (...). É a arena da existência cotidiana*”.

Por fim, a **terceiridade** é a esfera da própria **inteligibilidade** (racionalidade). É o processo no qual o sujeito da semiose, através de progressivos níveis de consciência, passa por um pensamento que é uma impressão pura e instantânea de algo (primeiridade), o qual, caso venha a provocar um estranhamento frente a outras situações ou conceitos já sedimentados em nossa mente (secundidade), poderá, se esse conflito vier a ser enfrentado, configurar uma nova síntese conclusiva, gerando um novo conhecimento, um novo conceito, uma nova representação sobre algo do mundo (terceiridade).

Peirce denomina essa síntese triádica de **interpretante**, o terceiro dos três elementos constitutivos do signo citados acima. Ser essa síntese triádica torna o **símbolo** um **signo genuíno**, completo, que, após constituído, habita nossa mente e nela se projeta, ao passo que o **ícone** e o **índice**, não contendo essa mesma força de lei devido a seu vínculo-dependência do contato com a realidade, são definidos por Peirce como **quase-signos**. O ícone, como pura qualidade, representa uma possibilidade, uma conjectura. O índice, como singularidade, representa uma referência, uma constatação. Portanto, sem antes ter condensado em si os caracteres icônicos e indiciais, o símbolo se esvaziaria semanticamente.

Contudo, embora a primeiridade seja a mais fugaz de nossas experiências cognitivas, Peirce a classifica como a fonte de todas as descobertas existenciais e científicas, por meio do seu conceito de **abdução**. Segundo ele (1977: 220):

“Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as consequências necessárias de uma hipótese pura”.

Tal argumento novamente nos remete a Kant, ao afirmar que a hipótese científica é um *a priori*, uma ideia nova, inaugural, que a mente intui a partir dos fenômenos e nela se projeta como conhecimento, isto é, como teoria (terceiridade).

Posteriormente, também se relaciona às ideias do filósofo da ciência Karl Popper, autor da obra *Conjecturas e Refutações*, o qual considera que a resposta vem antes da pergunta. Em outras palavras, só conseguimos questionar um saber consensual – seja na vida, seja nas teorias científicas – se antes imaginarmos uma resposta alternativa (primeiridade) e, em seguida, testarmos dedutivamente tal hipótese (secundidade) que, se confirmada, substituirá a teoria anterior (terceiridade), levando-o a concluir que, de fato, a ciência não prova a verdade, mas a mentira de uma tese antes vigente.

Além desses aspectos ligados aos estudos filosóficos da Lógica, as formulações de Peirce também exerceram forte influência nas discussões da **Teoria e da Crítica de Arte**. Na obra *Matrizes da Linguagem e do Pensamento*, Lucia Santaella argumenta que, em termos de **dominância**, a **música** e demais eventos sonoros se vinculam ao **ícone**, devido a seu caráter eminentemente sugestivo. As **artes visuais** e demais produtos imagéticos remetem ao **índice** por geralmente estabelecerem uma conexão direta, figurativa entre o signo e o objeto representado. A **literatura** e demais manifestações verbais vinculam-se ao **símbolo**, exatamente por operarem com o caráter convencional e arbitrário do código verbal. Há ainda as manifestações artísticas com **linguagens mistas**, tais como o teatro, o cinema, a performance e as diversas representações de multimídia.

A par dessas dominâncias, em suas múltiplas manifestações, cada uma dessas matrizes de linguagem se desdobra entre as três categorias de signo: ícone, índice e símbolo. No caso da linguagem visual, aqui em discussão, Santaella estabelece a seguinte classificação:

- **“Formas não representativas”, ligadas ao ícone, “Ênfase na representação do signo em si mesmo, posto que o ícone só pode ter como objeto uma possibilidade”:** O exemplo mais genuíno nessa categoria (**ícone-icônico**) é a

corrente do Abstracionismo² Informal na História da Arte, por representar algo apenas pelo caráter sugestivo das cores, dos movimentos, ritmos e tensões espaciais (Kandinsky). Já a *Action Painting* ou Tachismo configura um **ícone-indicial**, por enfatizar a marca do gesto, tal como são no mundo físico os registros de rastros e pegadas (Pollock). Por fim, a corrente do Abstracionismo Geométrico configura um **ícone-simbólico**, por adotar princípios geométricos e padronizados de formas e cores, aludindo a um código (Mondrian).

- **“Formas figurativas”, ligadas ao índice, “ênfase na relação signo-objeto”:** O exemplo mais genuíno nessa categoria são as imagens tecnicamente produzidas, como a fotografia e os exames clínicos de imagem, configurando um **índice-indicial**. *“A destilação da aparência física do visível”* na tradição figurativa das artes visuais configura **índices-icônicos**, devido ao seu caráter apenas sugestivo. Por outro lado, as representações figurativas que obedecem a um *“princípio regrado”* constituem **índices-simbólicos**, tal como são as regras geométricas da perspectiva, iniciada no Renascimento, e a Lei da Frontalidade na arte egípcia da Antiguidade.
- **“Formas representativas”, ligadas ao símbolo, “ênfase na relação signo-interpretante”, “A forma representativa como o objeto são de caráter geral”:** O exemplo genuíno nessa categoria é o código alfabético, pois ele não estabelece *“relação de similaridade ou indicativas com o objeto e mesmo que as relações existam não são elas que dão o caráter representativo”*, constituindo, portanto, um **símbolo-simbólico**. Desse modo, a escrita alfabética se difere tanto dos ideogramas, que sugerem *“certo teor de semelhança diagramática”* com as coisas e ideias representadas (**símbolo- icônico**) quanto dos pictogramas, caso dos hieróglifos, que são figuras particulares que representam os conceitos de objetos ou ações concretas correspondentes (**símbolo-indicial**).

Devido ao seu caráter figurativo, nessa última categoria do **símbolo-indicial**, Santaella ainda inclui as alegorias, os símbolos místicos, os sonhos e as imagens do Surrealismo. Em todos esses casos, embora a figura represente coisas e eventos singulares, seu sentido não é denotativo, sendo, ao contrário, um **modo cifrado** de representar **ideias e conceitos abstratos**. Portanto, podem ser incluídas também nessa categoria as propostas de **Arte Conceitual**. Exemplo emblemático é a obra *Fonte* de Duchamp, que, ao se apropriar de um vaso sanitário e apresentá-lo de ponta-cabeça, não visava a apresentar a coisa em si, mas de modo cifrado³ fustigar o conceito tradicional de arte, bem como as distinções sociais entre o público e o privado, categorias relevantes nas análises de Hannah Arendt.

Em resumo, como as projeções triádicas da Semiótica de Peirce podem evoluir infinitamente, o objetivo da classificação apresentada acima não é o de rotular a arte e demais eventos do mundo, mas, ao contrário, é o de estimular o processo interpretativo, essa *“teima interrogante de saber”*, como nos diz Drummond. Pois, como afirma Santaella (1989: 94):

“... se o ícone tende a romper a continuidade do processo abstrativo, porque mantém o interpretante a nível de primeiridade, isto é, na ebulição das

conjecturas e na constelação das hipóteses (fontes de todas as descobertas); se o índice faz parar o processo interpretativo no nível energético de uma ação como resposta ou de um pensamento puramente constatativo; o símbolo por sua vez faz deslanchar a remessa do signo a signo, remessa esta que só não é para nós infinita, porque nosso pensamento, de uma forma ou de outra, em maior ou menor grau, está inexoravelmente preso aos limites da abóbada ideológica, ou seja, das representações de mundo que nossa historicidade nos impõe”.

Exatamente por isso, o linguista Lee Whorf afirma que *“aquilo que a linguagem faz não é dar nome às coisas ou conceitos preexistentes, mas articular o mundo de nossas experiências”*. De modo sintético, Peirce define signo como *“tudo aquilo que representa algo para alguém”*. Com fina ironia, Umberto Eco traduz esta definição em outra: *“signo é tudo aquilo que serve para mentir”*. Retomando Drummond, poderíamos dizer que signo é *“a suposta existência”*.

2. “A suposta existência” do mundo

Existe, existe o mundo
apenas pelo olhar
que o cria e o confere
espacialidade?

Para abordar essa questão levantada por Drummond não discutiremos propriamente a *“espacialidade”*, mas a **temporalidade** da sociedade ocidental, por meio das, também triádicas, categorias formuladas na filosofia política de Hannah Arendt em sua obra *A Condição Humana*⁴: Labor, Trabalho e Ação.

O **Labor**, ou atividade do **homo laborans**, está vinculado ao reino das necessidades e ao processo biológico de **manutenção da vida**, a fim de torná-la mais fácil e longa. É uma atividade repetitiva, ligada aos ciclos naturais, inteiramente voltada ao consumo e, portanto, seus produtos são de existência fugaz.

Quanto ao **Trabalho**, Arendt argumenta que a atividade do **homo-faber** não estaria, pelo menos originariamente, vinculada ao processo vital do homem, mas ao *“trabalho de nossas mãos”* na **construção do mundo**, tornando-o mais *“útil e belo”*. Diferentemente dos frutos do labor, que são consumidos logo após serem produzidos para a manutenção da *“vida”*, os objetos construídos pelo trabalho guardam uma *“durabilidade”* que imprime o sentido de *“permanência do mundo”*, configurando *“um lar imortal para seres mortais”*. Para Arendt (1991:150):

*“É esta durabilidade que empresta às coisas do mundo sua relativa independência dos homens que a produziram e as utilizaram (...). Em outras palavras, contra a subjetividade dos homens ergue-se a objetividade do mundo feito pelo homem, e não a sublime indiferença de uma natureza intacta, cuja devastadora força elementar os forçaria a percorrer inexoravelmente o círculo do seu próprio movimento biológico, em harmonia com o movimento cíclico maior do reino da natureza. (...) Sem um **mundo** interposto entre os homens e a **natureza**, haveria eterno movimento, mas não objetividade”*. (grifo nosso)

Por fim, a **Ação**, acompanhada necessariamente do **Discurso**, não se rege nem pela necessidade, como o Labor, nem pela utilidade como o trabalho. Apesar de toda sua **intangibilidade e futilidade**, de não ser nada e de nada deixar além de histórias, é ela que imprime o **sentido de humanidade** ao ser humano. Conforme argumenta Arendt, mesmo injustamente, pode-se abdicar do labor ou do trabalho, desfrutando do labor e trabalho alheio, porém, ao abdicar de suas capacidades de agir e de falar, o homem perderá o sentido de sua própria humanidade.

Antiguidade, Modernidade e Modernidade Tardia

Embora essas três categorias – Labor, Trabalho e Ação - sejam constitutivas da *vita activa*, Arendt observa que elas assumem diferentes ênfases ao longo da história. Tais mudanças também são abordadas pela filósofa na obra *Entre o Passado e o Futuro*, discernindo diferentes concepções de temporalidade ao longo da história ocidental.

Antiguidade: fatos isolados e visão circular da história

Arendt argumenta que, na **Grécia Antiga**, as atividades do labor e do trabalho eram atividades **privadas** e subalternas, realizadas à sombra da vida doméstica, enquanto a Ação e o Discurso, fundamentos da política, eram atividades eminentemente **públicas**, nas quais se baseava o próprio sentido da Pólis. O homem livre era o homem público, político.

No período da **Antiguidade Clássica**, os historiadores, bem como os poetas, ocupavam-se de **fatos isolados**, não conectados entre si. Por meio dos registros desses eventos, eles imortalizavam a grandiosidade dos homens que, pelos seus atos e palavras, romperam a futilidade e a mortalidade da vida, conferindo imortalidade ao mundo e tornando-se tão imortais como a natureza. Apenas na **Antiguidade Tardia**, diante de questões sobre a ascensão e a queda das nações, os gregos elaboraram um conceito **circular** da história, no qual a Arendt afirma que (1988:72) “*O movimento histórico começou a ser elaborado à imagem da vida biológica*”.

Modernidade: vitória do Homo Faber e noção de dupla infinitude do tempo

Ao destacar que a concepção grega de grandiosidade da história não sobreviveu à era medieval cristã, Arendt contesta a visão corrente de que a noção retilinear da História tenha-se iniciado nesse período, ao secularizar a crença do início do mundo no Paraíso e seu final no Apocalipse. Contudo, ela adverte que isso não significa que, na modernidade, houve uma supressão da esfera religiosa, mas apenas sua desvinculação da política. Aliás, sobre a arte desse período, Germain Bazin afirma ser essa (1989:33) “*a contradição do Renascimento, que não vê salvação da arte fora do paganismo nem da alma fora do cristianismo*”.

Para Arendt, o conceito moderno de história surge nos séculos XVI e XVII, concomitante ao gigantesco desenvolvimento das ciências naturais promovido por Galileu, Copérnico e Kepler, até a surpreendente valorização da ação e da vida política perceptível nas novas filosofias políticas de Hobbes, Locke, Hume e Kant e também ao surgimento das teorias de Vico sobre a história. Nesse período, segundo ela, ainda não há um modelo retilinear do tempo, como normalmente se propõe, e sim uma concepção

de **dupla infinitude do tempo**, tanto para o passado, pelo resgate da cultura clássica grega, quanto para o futuro.

Arendt enfatiza que, por meio da descoberta do telescópio, Galileu inaugurou a dúvida sobre a capacidade dos sentidos em captar a realidade. Doravante, a fonte do conhecimento não seria mais as especulações decorrentes da **contemplação**, mas a **ação experimental** mediada por instrumentos. Cada vez mais, a partir de então, as novas descobertas científicas exigiram a engenhosidade da fabricação de novas tecnologias, atividade característica do **homo faber**.

A dúvida cartesiana, por sua vez, marca o início da filosofia moderna. A **verdade** passa a ser substituída pela **veracidade**, e a **realidade** pela **confiabilidade**. Arendt adverte que a máxima de Descartes – penso, logo existo – não indica uma revalorização do pensar em si, mas a nova consciência de que o homem pode apreender apenas aquilo que ele mesmo realiza. Isto é, a verdade antes derivada da **contemplação** do mundo e da natureza passa a resultar do exercício lógico da **introspecção**. Nas palavras de Arendt (1991:308):

*“O emprego da experimentação para fins de conhecimento já era consequência da convicção de que o homem só pode conhecer aquilo que ele mesmo fabrica, pois essa convicção significa que ele poderia aprender algo acerca das coisas que não fez se calculasse e imitasse os processos através dos quais essas coisas passaram a existir. A tão discutida mudança de ênfase na história da ciência, da velha questão de ‘o que’ uma coisa é e ‘por que’ existe para a nova questão de ‘como’ veio a existir, é decorrência direta desta convicção, e a resposta só pode ser encontrada na **experiência**. Estas repetem os processos naturais, como se o próprio homem estivesse a ponto de fazer os objetos da natureza.; e, embora nos primeiros estágios da era moderna nenhum cientista responsável teria imaginado a medida em que o homem é realmente capaz de ‘**fabricar**’ a natureza, ainda assim todo cientista abordou a natureza, desde o início, do ponto de vista d’Aquele que a fez – e isso não por motivos práticos de aplicabilidade técnica, mas exclusivamente pela razão ‘teórica’ de que a certeza do conhecimento não podia ser obtida de outra forma”. (grifos nosso)*

Contudo, Arendt observa que esse período ainda não confere uma ênfase especial ao processo histórico, estando mais interessado em desvencilhar-se do pensamento medieval. O resgate da Antiguidade Clássica, denominado Humanismo, manifesta o ressurgimento daquela necessidade flagrante entre os gregos antigos de romper a futilidade da vida imortalizando seus atos e seu mundo.

Portanto, tais concepções científicas e filosóficas fundadas no princípio de que o homem só pode conhecer aquilo que ele mesmo faz, caracterizada por Arendt como a vitória do *homo faber*, mantêm-se mais próximas da **imprevisibilidade da ação política** do que o posterior **caráter contemplativo da história**, que ocorrerá a partir de meados do século XVIII.

Modernidade Tardia: vitória do *Animal Laborans* e da noção de tempo retilinear

Arendt argumenta que, somente ao **identificar a História a processos orientados por modelos** e perseguidos por meio da implementação de **ações planejadas**, o moderno conceito de História veio a perder aquele seu caráter de dupla infinitude,

adquirindo um perfil **retilinear de início e fim**. Esse novo conceito de História é perfeitamente compatível com os critérios manufatureiros de meios e fins, próprios da emergência da sociedade industrial. Nessa nova ótica, a História deixa de ser uma retrospectiva da imprevisível ação humana, passando a **predizer a ação** e a **fabricar o futuro**. Assim subordinada à história, a ação se descaracteriza enquanto ação, exatamente por **perder o seu caráter de imprevisibilidade**.

Mesmo reconhecendo seus ideais humanistas, Arendt debita essa guinada ao pensamento de Marx, bem como todas as tendências pragmatistas modernas. Segundo ela (1988: 112), *“a noção de ‘fazer história’, de Marx, teve uma influência que excedeu de longe o círculo de marxistas convictos e revolucionários determinados”*, vindo a influenciar perspectivas deterministas de todos os matizes, sejam elas fatalistas, sejam utópico-revolucionárias, sejam meramente funcionais e utilitárias.

De modo irônico, Arendt salienta que Kant já havia percebido esse viés da noção de progresso que deslocou para a História o interesse político. Para ele (Apud Arendt, 1988: 118), tal postura representava uma *“fuga para o ‘todo’ (...) incitada pela ausência de significado do particular”*, levando-o a afirmar que *“Permanecerá sempre pasmoso (...) que as primeiras gerações pareçam conduzir seus fatigantes negócios unicamente para o bem das posteriores (...) e que somente as últimas devam ter a boa fortuna de habitar o edifício completo”*. Desse modo, a perspectiva historicista surgirá apenas no século XVIII e perdurará até os nossos dias, configurando a **vitória final do animal laborans**. Segundo Arendt (1991:320):

“Agora tudo que ajuda a estimular a produtividade e aliviar a dor e o esforço torna-se útil. Em outras palavras, o critério final de avaliação não é de forma alguma a utilidade e o uso, mas a ‘felicidade’, isto é, a quantidade de dor ou prazer experimentada na produção ou no consumo das coisas”. (grifo nosso)

Portanto, apenas diante dessa **“tendência hedonista”**, que promove a “vida como bem supremo”, pode-se falar de uma secularização do ideário cristão gerando a noção retilinear do tempo. De modo niilista, Arendt conclui (1991:335):

“Pois, mesmo agora, ‘labor’ é uma palavra muito elevada, muito ambiciosa para o que estamos fazendo ou pensando que estamos fazendo no mundo em que passamos a viver. O último estágio de uma sociedade de operários, que é a sociedade de detentores de emprego, requer de seus membros um funcionamento puramente automático, como se a vida individual realmente houvesse sido afogada no processo vital da espécie, e a única decisão ativa exigida do indivíduo fosse deixar-se levar, por assim dizer, abandonar sua individualidade, e aquiescer um tipo funcional de conduta entorpecida e tranquilizada.”

Dito isso, Arendt (1991:36) arremata que *“É perfeitamente concebível que a era moderna – que teve um início com um surto tão promissor e tão sem precedentes de atividade humana – venha terminar na passividade mais mortal e estéril que a história jamais conheceu”*.

Hannah Arendt faleceu em 1975. Lyotard, em 1979, publica *A Condição Pós-Moderna*, gerando, em seguida, um ferino debate acadêmico entre ele e Habermas,

filósofo ligado à Escola de Frankfurt. Em 1992, o economista Francis Fukuyama publica *O Fim da História*. Nesse confronto de ideias sobre o contexto contemporâneo, vale resgatar o *Poema das Sete Faces*, de Drummond:

“Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução”.

3. “A suposta existência” da arte

Concretitude das coisas: falácia
de olho enganador, ouvido falso,
mão que brinca de pegar o não
e pegando-o concede-lhe
a ilusão de forma
e, ilusão maior, a de sentido?

Sobre a “*concretitude das coisas*” realizadas pelo **trabalho**, Arendt desenvolve ao longo de sua obra vários comentários sobre a importância do **trabalho artístico**, configurando uma espécie de proto-Estética, subjacente a sua Filosofia Política. Abaixo citaremos alguns desses comentários envolvendo o próprio conceito de estética, como também os conceitos de artista, arte, preservação cultural, a distinção entre arte e entretenimento, sobre o caráter ideológico do campo artístico e, por fim, uma reflexão sobre as relações entre a arte figurativa, a arte abstrata e o expressionismo. Sobre a dimensão estética, Arendt (1991: 186) argumenta que:

*“... a objetividade de todos os objetos de que rodeamos repousa em terem uma forma através da qual aparecem, **apenas as obras de arte são feitas para o fim único do aparecimento**. O critério apropriado para se julgar aparências é a beleza; se quiséssemos julgar objetos de uso ordinário, unicamente por seu valor de uso e não também por sua aparência – isto é, por serem belos, feios ou algo intermediário –, teríamos que arrancar fora nossos olhos”.*

No entanto, a autora (1991: 181) também afirma que **“A fonte imediata da obra de arte é a capacidade de pensar, da mesma forma como a ‘propensão para troca e o comércio’ é a fonte dos objetos de uso.”** (grifos nossos)

Quanto ao **artista**, após as avaliações tão niilistas comentadas no item anterior sobre a modernidade tardia, Arendt (1991: 337) pondera que *“embora o homem continue a fazer e a construir, essas faculdades se limitam cada vez mais aos talentos do artista, de sorte que as respectivas experiências de mundanidade escapam cada vez mais à experiência humana comum”*. Por outro lado, embora continuemos exercendo a capacidade de agir, *“pelo menos no sentido de desencadear processos”*, essa capacidade torna-se uma *“prerrogativa dos cientistas”*.

Tomando a **arte** como a reificação da memória humana, Arendt (1991: 106) argumenta que :

“... em sua qualidade mundana, a ação, o discurso e o pensamento têm muito mais em comum entre si que qualquer um deles tem com o trabalho ou o labor. Em si, não

‘produzem’ nem geram coisa alguma: são tão fúteis como a própria vida. Para que se tornem coisas mundanas, isto é, feitos, fatos, eventos e organizações de pensamentos ou ideias, devem primeiro ser vistos, ouvidos e lembrados, e em seguida transformados, ‘coisificados’, por assim dizer – em ditos poéticos, na página escrita ou no livro impresso, em pintura ou escultura, em algum tipo registro, documento ou monumento”.

Concluindo, em seguida:

*“Sem a lembrança e sem a **reificação** de que a lembrança necessita para sua própria realização – e que realmente a tornam, como afirmavam os gregos, a mãe de todas as artes – as atividades vivas da ação, do discurso e do pensamento perderiam a sua realidade ao fim de cada processo e desapareceriam como se nunca houvessem existido”.*

Relacionada a essa importância reificadora da arte, citada acima, na obra *Entre o Passado e o Futuro*, Arendt faz uma enfática defesa sobre a importância da **preservação cultural**, a qual nos remete às reflexões de Adorno⁵ sobre a **inutilidade da arte**:

*“Do ponto de vista da mera durabilidade, as **obras de arte** são claramente superiores a todas as demais coisas; e visto ficarem no mundo por mais tempo do que tudo mais, são o que existe de mais mundano entre todas as coisas. Elas são, além disso, os únicos objetos **sem qualquer função no processo vital da sociedade**; estritamente falando não são fabricadas para os homens, mas antes para o mundo que está destinado a sobreviver ao período de vida dos mortais, ao vir e ir das gerações. Não apenas não são consumidas como os bens de consumo e não são gastas como os objetos de uso, mas **deliberadamente removidas do processo de consumo e uso e isoladas da esfera das necessidades humanas**. Essa remoção pode ser conseguida de inúmeras maneiras; e somente quando é feita a **cultura** em sentido específico, passa a existir”* (grifos nossos).

Sobre a diferenciação entre **arte e entretenimento**, Arendt (1988: 260) pondera que:

*“A **cultura** relaciona-se com objetos e é um fenômeno do **mundo**; o **entretenimento** relaciona-se com a pessoa e é um fenômeno da **vida**. (...) A cultura só é ameaçada quando todos os objetos e coisas seculares, produzidas pelo presente ou pelo passado, são tratadas como meras funções para o processo vital da sociedade, como se aí estivessem somente para satisfazer a alguma necessidade – nessa funcionalização é praticamente indiferente saber se as necessidades em questão são de ordem superior ou inferior”.*

Exatamente por configurar a memória do mundo, o **campo da arte** (obras, artistas, agentes e instituições culturais) sintetiza as **ideologias de cada época**. Nesse sentido, vale citar a singular e instigante análise de Arendt (1991: 222) sobre o status de “gênio” adquirido pelo artista no Renascimento, configurando a vitória do *homo faber*:

*“O que importa em nosso contexto é que a obra do gênio, em contraposição ao produto do artesão, parece ter absorvido aqueles elementos de diferenciação e singularidade que encontram expressão somente na ação e no discurso. (...) o fenômeno do gênio criativo parecia constituir a mais elevada **legitimação** da convicção do homo faber de que os produtos de um homem podem ser mais e essencialmente maiores que o próprio homem. (...) Em outras palavras, a transformação do gênio em ídolo encerra a mesma degradação da pessoa humana que os demais princípios reinantes na sociedade comercial”. (grifo nosso)*

Por fim, de modo coerente com suas formulações tanto sobre o caráter mundano da arte quanto sobre a decadência hedonista da modernidade tardia, numa nota de rodapé, Arendt faz uma contundente restrição sobre a arte expressionista. Esta, no entanto, será abordada no próximo item desse artigo, utilizando, desautorizadamente, as categorias da filósofa (1991: 337):

“Esta mundanidade intrínseca do artista não se altera, naturalmente, quando uma ‘arte não-objetiva’ substitui a representação das coisas; confundir essa ‘não-objetividade’ com subjetividade, na qual o artista sente que deve ‘expressar-se a si mesmo’, seus pensamentos subjetivos, é típico dos charlatões, não dos artistas. O artista, quer seja pintor, escultor, poeta ou músico, produz objetos mundanos, e sua reificação nada tem em comum com a prática da expressão, altamente discutível e de qualquer forma inteiramente inartística. Ao contrário da arte abstrata, a arte expressionista é uma contradição nos termos”.

O criativo, o heroico e o hedonista na arte contemporânea

De acordo com o inventário de citações apresentado acima, observa-se que, para Arendt, o campo da arte se inscreve no âmbito do **Trabalho** (*homo faber*), o qual volta-se para a criação do **mundo**. No entanto, diferentemente de todos os demais produtos do trabalho, *“apenas as obras de arte são feitas para o fim único do aparecimento”* e, exatamente devido a essa “inutilidade da arte”, ela cumpre exclusivamente a função de **reificar a efêmera ação humana no mundo**, ou seja, de dar “forma” e “sentido” à experiência humana, como aborda Drummond em seu poema.

Portanto, uma das funções primordiais da **História e da Crítica de Arte** é a de analisar as diferentes visões de mundo subjacentes às manifestações artísticas. Nesse sentido divisando as atividades do artífice, artista, cientista e cidadão, foram tomadas as **categorias Trabalho, Ação e Labor**, formuladas por Arendt, como **ferramentas conceituais para a análise da produção artística contemporânea**, conforme apresentado abaixo de modo sucinto.



(Ilustração de capa do livro feita pela autora)

- **O espírito criativo: ênfase no Trabalho, atividade do *homo faber*, típica do artífice e do artista**

Relacionado às chamadas Vanguardas Históricas do início do século XX, observam-se duas tendências. A primeira, preservando o sentido de **autonomia da arte** adquirido no Renascimento, é representada pelo Cubismo e Futurismo, movimentos que, contudo, contestam exatamente o enquadramento lógico-matemático da perspectiva herdado dessa tradição, para reificar a nova dinâmica cosmopolita e industrial do mundo.

A segunda envolve o experimentalismo de índole científica que caracteriza as propostas da Bauhaus e do Construtivismo que, **reintegrando as artes e os ofícios**, criaram protótipos que mudaram a visualidade do mundo contemporâneo (arquitetura, urbanismo, utensílios e padronagens gráficas da indústria).

Ainda mais significativo é o impacto das relações entre arte e tecnologia, que desde a fotografia (Muybridge, Man Ray) até a recente Inteligência Artificial, além de revolucionar os ofícios (artes gráficas, efeitos especiais da indústria cinematográfica e dos jogos de entretenimento), também redimensionou a praça pública das interações sociais (ação), que hoje se dão basicamente no ciberespaço.

No campo das artes visuais, desde suas manifestações pioneiras, marcadamente construtivista (Frieder Nake, Waldemar Cordeiro, Regina Silveira), há também obras com outros teores semânticos, enfatizando ora o espírito heroico, ora o hedonista, conforme será exemplificado abaixo.

- **O espírito heroico: ênfase na Ação, atividade política do cidadão vinculada à objetividade do mundo**

Representada pelas chamadas Neovanguardas de meados do século XX, há nesse período exatamente a **ruptura do sentido de autonomia da arte**, em favor de intervenções performáticas, muitas delas envolvendo uma interação com o público, que assim se torna coautor da obra, devido a sua efetiva participação naqueles acontecimentos (*happening*). Na acepção de Arendt, pode-se dizer que tais “obras” configuram autênticos e heroicos “fatos políticos”.

Nesse sentido, o teatro⁶ de rua de Augusto Boal se distingue da obra teatral convencional, não pelo caráter performático, o qual é intrínseco ao teatro, mas por seu caráter interativo. Isso também ocorre com as garrafas de Coca-Cola de Cildo Meireles, que preservam o caráter de objeto das artes visuais, porém configuram um fato político devido a sua “*circulação em circuitos ideológicos*”, isto é, por serem espalhadas pela cidade com mensagens políticas e, posteriormente, coletadas e redistribuídas pela própria empresa do produto. Exatamente devido a essa dimensão política, tais performances passaram a ser amplamente utilizadas nas manifestações de rua dos movimentos sociais.

Com diferentes designações estilísticas, há vários outros exemplos de intervenções públicas nesse sentido, como as propostas de Hélio Oiticica e, já introduzindo expedientes tecnológicos, as obras de Jenny Holzer, Hito Steyerl, entre vários outros exemplos interativos no ambiente digital.

Resgatando a citação de Arendt sobre a importância da preservação cultural, seja num museu de arte, seja num museu histórico, o importante é que tais manifestações eminentemente políticas sejam preservadas como memória do mundo.

- **O espírito hedonista: ênfase no Labor, atividade introspectiva da pessoa vinculada à vida e à natureza**

Normalmente qualificado como expressionista, tal espírito é recorrente na história da arte ocidental, especialmente nos momentos de crise⁷. Resgatando Freud⁸, tais obras geralmente expressam o “mal estar da civilização”. Portanto, diferentemente do ativismo político das manifestações citadas no item anterior, nesse caso seu teor político se dá pela negação e/ou crítica do mundo.

Pode-se discernir uma vertente **personalista**, caso dos anti-autorretratos de Cindy Sherman, que, ao invés de revelarem a personalidade ímpar do artista (reificação plena do caráter ideológico do conceito de gênio, discutido por Arendt), tem-se nesse caso a sua dissolução em múltiplas identidades. De modo similar, são as propostas cirúrgicas de Orlan, bem como o caráter satírico dos autorretratos de Jeff Koons.

Há também uma vertente **sensorialista** – seja estabelecendo uma simbiose ritualística com a **natureza**, como ocorre nas propostas de Beuys, seja envolvendo ações performáticas ligadas à sensorialidade do **corpo**, caso especial das afetuosas iniciativas de Lygia Clark, que então afirma não estar mais fazendo arte, mas ações terapêuticas. Isso porque a maioria dessas ações envolve uma violação distópica do próprio **corpo** (Gina Pane, Vito Acconci, Marina Abramovic, bem como o caso extremo de automutilação e suicídio⁹ de Rudolf Schwarzkogler).

Em torno dessas vertentes, há diversos exemplos envolvendo os recursos tecnológicos da ciência e da informática, particularmente na Bio Art. Não por mera coincidência, na obra denominada “Labor”, Paul Vanouse simula tecnologicamente os odores corporais humanos em situações de extremo estresse físico. Por outro lado, também coincide com as formulações de Arendt sobre a “fabricação” da natureza pela ciência a obra “GFP Bunny” [Coelha GFP], de Eduardo Kac, que envolve uma coelha fluorescente fabricada/manipulada em laboratório.

Nessa dissolução de fronteiras¹⁰ entre arte, ciência e tecnologia, o importante, novamente, é que tais manifestações sejam preservadas em algum tipo de instituição cultural como memória do mundo.

Por fim, vale ressaltar certa relação entre as postulações de **Arendt** e as do crítico de arte e também filósofo **Arthur Danto**, pois ambos defendem a **imprevisibilidade** como sendo a essência vital da atividade humana. Enquanto Arendt vislumbra a morte da política, devido ao caráter programático que a história assumiu na modernidade tardia e Danto (2006), por sua vez, destaca a morte, não da arte, mas da “*Era dos Movimentos*” como uma possibilidade revigoradora tanto da produção artística quanto da crítica de arte.

Em suma, o exercício feito acima de projeção das categorias teóricas de Arendt na análise da arte contemporânea foi guiado por essa mesma convicção. Tal como advertimos na discussão da aplicação feita por Santaella sobre a Semiótica de Peirce, neste caso também se buscou apenas estimular o processo interpretativo discernindo certas dominâncias na dimensão política das obras e artistas citados.

Feitas essas considerações finais, conjugando as formulações de Peirce/Santaella a essa apropriação dos conceitos de Arendt, apresentaremos abaixo uma breve análise

sobre duas propostas artísticas emblemáticas para ilustrar a “vitória do homo faber” e a “vitória do animal laborans”.

Vitória do homo Faber: noção de Dupla infinitude do tempo
Campo Relampejante (*Lightning Field* - 1971/77) - Walter De Maria



Eis se delinea
espantosa batalha
entre o ser inventado
e o mundo inventor.
Sou ficção rebelada
contra a mente universal
e tento construir-me
de novo a cada instante, a cada cólica,
na faina de traçar
meu início só meu
e distender um arco de vontade
para cobrir todo o depósito
de circundantes coisas soberanas.

Normalmente vinculada ao conceito de “*Land Art*” (Arte Ambiental), em sua materialidade a obra consiste da instalação de 400 hastes de aço fincadas numa planície do Novo México, local onde há grande incidência de raios, favorecendo, desse modo, que eles ocorressem ali. A uma distância segura, foi construída uma cabana para que o público pudesse apreciar a ocorrência dos raios.

Exceto por voltar-se à apreciação estética, tal estrutura em nada se difere de um laboratório de experimentação científica que, segundo Arendt, “*fabrica*” a natureza “*do ponto de vista d’Aquele que a fez*”. Nesse caso, ao “*distender um arco de vontade para cobrir todo o depósito de circundantes coisas soberanas*”, Walter De Maria se apresenta como Zeus, o senhor dos raios.

Nota-se que esse trabalho tem uma composição paradoxal. No solo, observa-se o rigor matemático e científico das hastes de aço, vinculando-se ao experimentalismo **indicial** (secundidade) do teste empírico de uma hipótese (primeiridade), ou seja, da ideia de construir tal obra de arte. No céu, temos o seu resultado, isto é, o esplendoroso espetáculo dos raios apreciados pelo público, que nos remete ao impacto de primeiridade que caracteriza o **ícone**.

Exatamente devido a sua potência dramática e/ou metafórica, céus relampejantes sempre foram um elemento recorrente na tradição da pintura ilusionista. De modo similar, ao isolar o público na cabana, tal como numa galeria de arte, De Maria minimiza o sentimento de vulnerabilidade que os raios incitam nos humanos e nos animais, permitindo uma fruição estritamente estética. Devido a esse isolamento, tal obra se diferencia de outras propostas de *Land Art*, que promovem uma experiência imersiva do público no meio ambiente.

Em outras palavras, exacerbando as concepções de Duchamp, que se apropria de um objeto do **mundo** na já citada obra *Fonte*, tal “paisagismo” de Walter De Maria representa um *ready made* da **natureza**¹¹. Diante disso, pode-se dizer que, apesar dessa obra condensar características indiciais e icônicas, ela se vincula, essencialmente, à

categoria do **símbolo-indicial**, inscrevendo-se mais propriamente na categoria estilística de arte conceitual.

Em suma, o Campo Relampejante, de Walter de Maria, relaciona-se tanto com os princípios da ciência quanto aos da arte, analisados por Arendt ao defender a noção de **dupla infinitude do tempo**. Ambos – Duchamp e Walter de Maria – dialogam intencionalmente (e não apenas como resíduo cultural) com a tradição artística do passado, visando a propor novos caminhos para a arte.

Vitória do animal laborans: noção de Tempo retilinear
Navio da Morte (Death Ship, 1983) – Paul McCarthy



A guerra sem mercê indefinida
prosegue,
feita de navegação, armas de dúvida,
táticas a se voltarem contra mim,
teima interrogante de saber
se existe o inimigo, se existimos
ou somos todos uma hipótese
de luta
ao sol do dia curto em que lutamos.

Vinculado ao conceito de *Body-Art* (Arte do corpo), vestido de marinheiro, McCarthy representa o percurso do *Navio da Morte*, antecedido por uma última ceia profana. Após fartar-se num banquete animalesco, ele instala um tubo em seu próprio corpo (expediente similar ao realizado por De Maria sobre a natureza), criando um circuito fechado, isto é, um processo contínuo de ingestão e defecação no qual ele, em tese, poderia se retroalimentar eternamente, independente dos frutos natureza, das coisas fabricadas no mundo e mesmo das pessoas. Pelo menos nessa fotografia, geralmente usada para registrar o clímax dessa ação artística, McCarthy se apresenta paralisado e voltado para o próprio umbigo, observando seu engenhoso e perene mecanismo de processo vital.

Afirmando que “*não somos nem nunca fomos criaturas falantes ou visuais: nós somos criaturas de carne e osso*”, René Berger (apud Glusberg 1987: 46) argumenta que:

“a performance e body art devem mostrar não o homo-sapiens – que é como nos intitulamos do alto de nosso orgulho – e sim o ‘homo-vulnerabilis’, essa pobre e exposta criatura, cujo corpo sofre o duplo trauma do nascimento e da morte, algo que pretende ignorar a ordem social, ersatz da ordem biológica”.

Portanto, essa obra, bem como sua definição estilística citada acima, são uma síntese das análises e prognósticos formulados por Hannah Arendt sobre “*a guerra sem mercê*” das pessoas na modernidade tardia, configurando a noção de tempo retilinear da história, pois segundo a filósofa (1991: 325):

“... o único objeto tangível produzido pela introspecção, se é que esta deve produzir algo mais que uma autoconsciência inteiramente oca, é o processo biológico. E como essa vida biológica, acessível na auto-observação, é ao mesmo tempo um processo metabólico entre o homem e a natureza, é como se a introspecção já não precisasse perder-se nos meandros de uma consciência sem realidade, uma vez que encontra dentro do homem – não em sua mente, mas em seus processos corporais – suficiente matéria exterior para ligá-lo novamente ao mundo exterior”.

Em síntese, tal obra é, sobretudo, escatológica, seja na perspectiva cristã de Bosch, ao ilustrar o Apocalipse (do grego *éskhatos* = extremo), seja no sentido ordinário e medicinal de lidar com os excrementos (do grego: *sktatos* = excrementos). Exatamente por isso, no âmbito das impressões icônicas de primeiridade, diferentemente do maravilhamento que o poder de captura dos raios por De Maria provoca, essa obra de McCarthy causa um profundo *estranhamento* no público, o qual oscila entre a repulsa e o anedótico. Porém, tal reação à obra, de fato, diz respeito não propriamente à arte, mas à realidade ali reificada, pois, embora díspares, ambos os trabalhos aqui analisados são representações potentes da *“condição humana”*, indagada por Drummond em seu poema.

Notas:

1. Dissertação de mestrado (CCE/UFPI), orientada pela antropóloga Vilma Chiara e publicada pela EDUFPI (1996). Posteriormente, na tese de doutorado *A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte* (ECA/USP – Roehampton University de Londres), orientada pela arte-educadora Ana Mae Barbosa, esse mesmo expediente metodológico de dissecar categorias teóricas como ferramenta para estimular o processo interpretativo foi adotado em duas perspectivas: Olhar Sincrônico (Peirce e Jakobson) e Olhar Diacrônico (Bazin, Gombrich, Wolfflin, Hauser, Ostrower e Arendt). A tese foi publicada pela Maud/Faperj (2011), com edição especial pelo edital do Programa Leituras na Escola 2012, da Secretaria de Educação do Estado de São Paulo e Fundação para o Desenvolvimento da Educação (SEESP/FDE).
2. Notar que, em termos semióticos, a expressão “abstracionismo” se refere diretamente ao caráter intelectual do símbolo (terceiridade), uma vez que o ícone e o índice são “quase signos” devido aos seus nexos concretos com os fenômenos. Tanto por rigor teórico, como também para evitar estas ambiguidades, Santaella cria nomenclaturas específicas na sua classificação. Aqui estamos adotando o seguinte critério: usar o substantivo (ícone, índice e símbolo) para indicar a dominância do signo e as adjetivações (icônico, indicial e simbólico) para indicar seus desdobramentos, colocando entre aspas as principais características definidas por Santaella.
3. Tal expediente “cifrado” ou subjacente remete também ao conceito de Metalinguagem, conforme formulado por Roman Jakobson.
4. Subsequente a esta obra, na qual Arendt discute a dimensão política no mundo (*vita activa*), a filósofa escreveu a *Vida do Espírito*, envolvendo a dimensão ética do “pensar, querer e julgar”, obra inacabada devido ao seu falecimento em 1975 e publicada postumamente.
5. Na obra *Teoria Estética*, ao tempo que Adorno formula sua tese sobre a inutilidade da arte, ele também adverte que o sistema econômico é capaz de absorver como mercadoria mesmo as manifestações mais rebeldes das vanguardas, neutralizando sua potência revolucionária.
6. Ao comentar a tragédia grega, Arendt (1991: 200) afirma que: “o teatro é arte política por excelência; somente no teatro a esfera política da vida humana é transportada para a arte. Pelo mesmo motivo, é a única arte cujo o assunto é, exclusivamente, o homem em suas relações com outros homens”.
7. Tal fenômeno é perceptível desde a distinção entre o idealismo das esculturas clássicas gregas frente ao naturalismo/expressionismo das romanas e, de modo subsequente ou concomitante, temos ainda: Renascimento e Barroco, Neoclassicismo e Romantismo, Cézanne e Van Gogh, Mondrian e o lírico Matisse, Concretismo e Neoexpressionismo no pós-guerra, Andy Warhol e Pollock, Conceitualismo e Transvanguarda.
8. Também expressam uma evasão da concretude do mundo e são diretamente vinculadas às formulações de Freud às manifestações da chamada “arte alienada”, bem como o Surrealismo que deliberadamente o resgata. Há, ainda, as tendências espiritualistas, místicas ou religiosas, ligadas ou não à chamada arte hegemônica, configurando um conjunto de obras que exigem uma análise particularizada, brevemente esboçada no artigo *Gombrich na Bahia e outros hipotéticos turistas* (Losada, 2010).
9. Inserida em sua discussão histórica sobre o suicídio (herança hebraica do cristianismo), Arendt (1991: 324) afirma que: “Se o moderno egoísmo fosse, como pretende ser, a implacável busca do prazer (ao qual chama

felicidade), conteria aquilo que, em todos os sistemas verdadeiramente hedonistas, é elemento indispensável à argumentação: uma radical justificativa do suicídio. A ausência deste elemento basta para indicar que, na verdade, estamos lidando com uma filosofia de vida em sua forma mais vulgar e menos crítica”.

10. Exatamente sobre essa fluidez de fronteiras (tanto formal quanto histórica e ideológica). Gombrich inicia o seu livro *A História da Arte* afirmando (1988: 4): “Uma coisa que realmente não existe é aquilo que se dá nome de Arte. Existem somente artistas”.
11. Nesse mesmo sentido, ao discutir a citada obra *GFP Bunny [Coelha GFP]*, de Eduardo Kac, o curador Didier Ottinger (2004) argumenta sobre seu *status* de *ready-made* da natureza - nesse caso da natureza biológica.

Bibliografia:

- ADORNO, T. **Teoria estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- ARENDT, Hannah. **A condição humana**, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1991.
- **Entre o passado e o futuro**. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**. São Paulo: Pioneira, 1984.
- **Intuição e intelecto na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BAZIN, Germain. **História da História da Arte**. Martins Fontes, 1989.
- DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: Arte Contemporânea e os limites da História**. São Paulo: Edusp/Odyssseus, 2006.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**, São Paulo: Perspectiva, 1987.
- GOMBRICH, Ernst. **A História da Arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- LOSADA, Terezinha. **Artífice, artista, cientista, cidadão: uma análise sobre a arte e o artista de vanguarda**, Teresina: Eufpi, 1996.
- **A interpretação da imagem: subsídios para o ensino de arte**, Rio de Janeiro: Mauad/Faperj, 2011.
- *Gombrich na Bahia e outros hipotéticos turistas*, Goiânia: UFG, Anais, p.37, 2010:
https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/778/o/2010_Anais.pdf
- OTTINGER, Didier. **Eduardo Kac no país das maravilhas**.2004.
(<https://www.ekac.org/ottinger.portuguese.html>)
- PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- POPPER, Karl. **Conjecturas e refutações**. Brasília: Ed UnB, 1982.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora, visual verbal**. São Paulo, Iluminuras, 2001.
- **Por uma classificação da linguagem visual**. São Paulo, Face, 2(1), p. 43-67, jan. Jun. 1989.



Foto: Jean Peixoto

Terezinha Losada (Londrina-PR, 1959) é artista plástica e foi professora do CCE/UFPI, do IdA/UnB e do CCH/UNIRIO. Como jovem artista, expôs na Galeria Macunaíma, FUNARTE-RJ (1981) e participou da coletiva “Como vai você geração 80”, Parque Laje (RJ -1984), sendo suas últimas exposições: *A Paixão Segundo GH: paródia - metáfora - metonímia*, com 50 ilustrações da obra de C. Lispector (Matéria Plástica, Brasília, 2020), e *Minhas.Sombras.São* (Casa Aerada, Brasília, 2024), sobre o mundo pós-pandemia e em guerras.