



ARTE COMO TECNOLOGIAS POÉTICAS

CHARLISTON NASCIMENTO¹

RESUMO: É necessário superar a compreensão restritiva e unilateralmente determinada do conceito de arte, cujas dimensões ontológica e definicional correntemente se baseiam em critérios e dinâmicas instituídos pela “era da arte”. Essa proposição não deve ser entendida apenas de modo prescritivo, mas sobretudo reflexivo: trata-se do reconhecimento de que tal concepção deriva de um recorte cultural específico, de matriz valorativa, empregada de forma arbitrária para descrever um fenômeno que não lhe é exclusivo, mas global, plural e passível de reconhecimento nas mais diversas culturas, inclusive nas ancestrais. No presente artigo, proponho que obras de arte são, em princípio, “tecnologias poéticas”, expressão que emprego para designar os múltiplos modos de artefactualização que instauram no habitat um ambiente de autorreferência à própria cosmovisão. Defenderei, ademais, que a arte corresponde a uma forma de artefactualização de caráter pluriversal e transcultural, e distinta, embora não oposta, à dos objetos operacionais.

PALAVRAS-CHAVE: Arte; Tecnologias poéticas; Artefactualização; Pluriversalidade; Estética transcultural.

ABSTRACT: It is necessary to overcome the restrictive and unilaterally determined understanding of the concept of art, whose ontological and definitional dimensions currently rest upon criteria and dynamics instituted by the so-called “era of art”. This proposition should not be understood merely prescriptively, but above all reflectively: it acknowledges that such a conception derives from a specific cultural framework, shaped by evaluative criteria, arbitrarily employed to describe a phenomenon that is not exclusively its own but that manifests globally and is recognizable across diverse cultures, including ancestral ones. In this article, I propose that, in principle, artworks are “poetical technologies” a term I use to designate the multiple modes of artifactualization that establish, within the habitat, an environment of self-reference to a given worldview. I will further argue that art corresponds to a form of artifactualization that is pluriversal and transcultural in nature, and distinct, though not opposed, from that of operational objects.

KEYWORDS: Art; Poetical technologies; Artifactualization; Pluriversality; Transcultural aesthetics;

¹ Professor de Filosofia pela Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: cnpascimento@uefs.br.

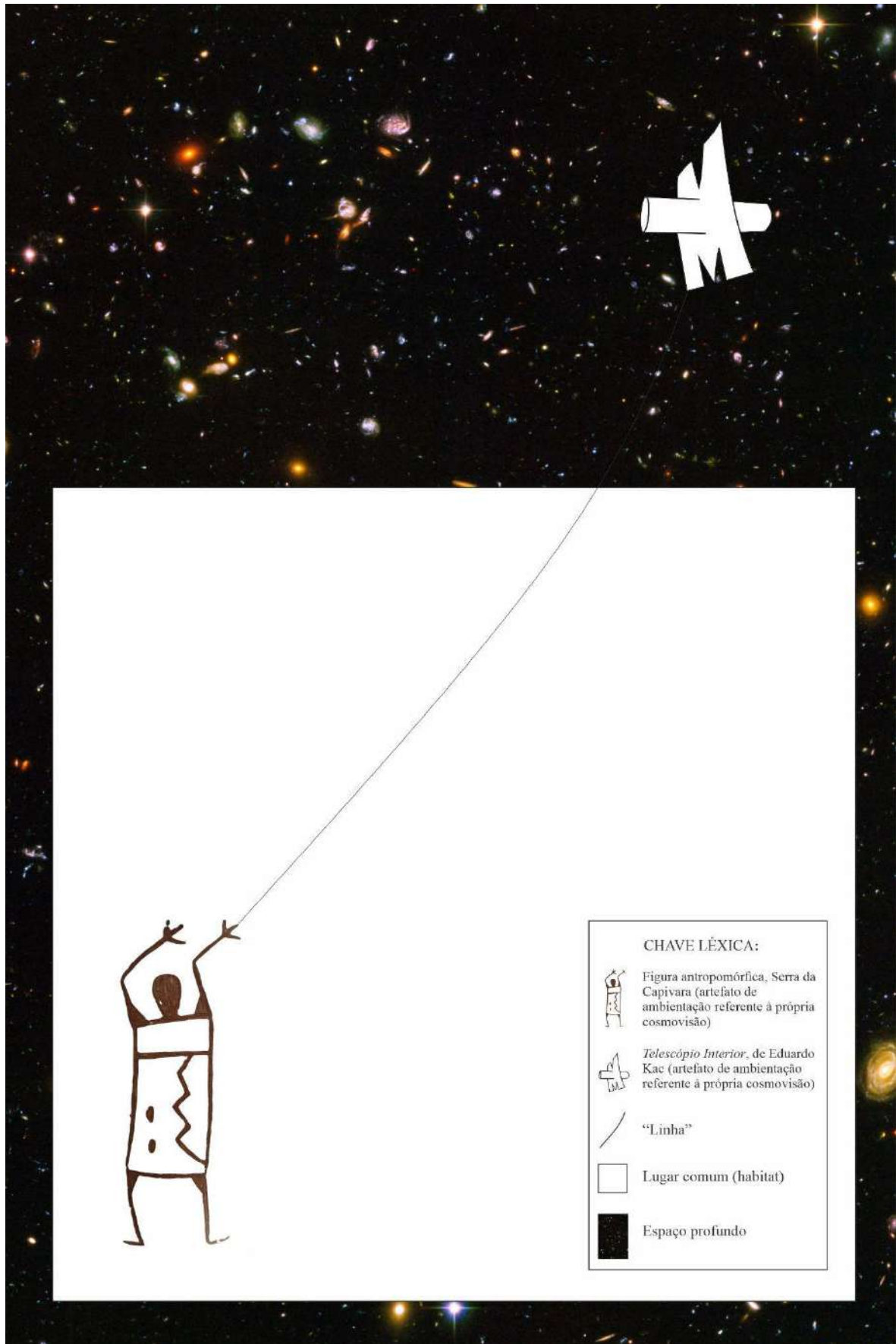


Figura 1. Charliston Nascimento. *Jogando com Donald Schüler*. Poema visual, 2025.

Vou mastigando o mundo e ruminando / E assim vou tocando / Essa vida marvada. / É que a viola fala alto no meu peito humano.

(Rolando Boldrin, *Vide vida marvada*).

Antes mundo era pequeno / Porque Terra era grande / Hoje mundo é muito grande / Porque Terra é pequena / Do tamanho da antena parabólicamará / Ê, volta do mundo, camará / Ê, ê, mundo dá volta, camará.

(Gilberto Gil, *Parabólicamará*).

1. Pareidolia e prolepse do artefato como tecnologia operacional

Intitulada “A aurora do homem”, a cena de abertura de *2001: Uma odisseia no espaço*, filme de 1968 dirigido e produzido por Stanley Kubrick e coescrito com Arthur C. Clarke, nos oferece uma boa imagem para pensar dois pontos de viragem da jornada humana.

No início da cena, em um passado remotamente ancestral, o advento épico da cultura por meio da “descoberta” do artefato, quando hominídeos adquirem potência em relação ao estado de natureza ao aprenderem como transformá-la em benefício próprio. No seu fim, em um futuro distópico (o ano de 2001), a chegada a um impasse trágico daquele curso aparentemente épico da correlação entre o progresso humano e as potencializações tecnológicas, quando à concomitante chegada da conquista do espaço e do emprego de tecnologias dotadas de inteligência artificial, é a ferramenta quem adquire consciência de sua própria potência e se volta contra os seres humanos. Quero me ater aqui, contudo, ao início da cena, que descrevo a seguir.

Em uma paisagem inóspita à vida, um grupo de primatas hominídeos luta pela sobrevivência. Competem com outras espécies pelos escassos arbustos com que se alimentam, catam pequenos insetos para comerem, são caçados por predadores, e ao encontrarem uma pequena poça d’água onde podem saciar a sede são obrigados ao conflito com outro grupo de hominídeos, sendo por eles expulsos.

Certa manhã, ao acordarem, esse grupo de hominídeos é surpreendido pela presença de um monólito cravado no território onde habitam, e a presença desse corpo estranho – misteriosamente advindo – inicialmente os assusta. Não o reconhecem, temem tocá-lo, e a representação desse primeiro encontro com o mistério tem a sua dramaticidade potencializada pelo uso integrado entre a trilha sonora e o conteúdo narrativo, ao chegar em cena as linhas

vocais polifônicas de *Kyrie*, segundo movimento do *Requiem*, de György Ligeti, cujo termo remete à expressão *Kýrie, eleison* (Senhor, tem piedade) presente em diferentes passagens bíblicas. Quando esse grupo enfim decide tocá-lo (a fim de compreendê-lo), sol e lua se alinham acima do monólito, iluminando-o.

Em uma manhã consecutiva a esse encontro com o mistério, o grupo de primatas está à procura de alimento por entre os ossos da carcaça de um animal. Um de seus membros direciona seu olhar para o monólito iluminado pelo alinhamento entre o sol e a lua, e ao voltar sua observação para a carcaça esse olhar adquire uma feição enigmática, mirando um osso específico. O hominídeo o contempla em sua forma espessa e pontiaguda, toma-o em suas mãos, cheira-o, manipula-o, choca-o contra outros ossos, deslocando-os ou quebrando-os conforme o manejo. Ao mesmo tempo, como trilha sonora, entra em ação *Assim falou Zaratustra*, poema sinfônico de Richard Strauss em homenagem ao texto homônimo de Friedrich Nietzsche (obra na qual o filósofo alemão aborda vivamente o conceito de vontade de poder), ratificando novamente um caráter integrado entre a trilha sonora e a constitutividade imagética e narrativa da cena.

É então que a câmera passa a filmar o hominídeo em enquadramento *contraplongée*. E esse ato da filmagem, conjugado ao clímax da trilha sonora e ao modo como nosso primata ancestral portando o osso em suas mãos ataca e quebra outros ossos com violência cada vez mais intensa, enquanto ao mesmo tempo eleva sua coluna a uma feição bípede, ratifica o caráter épico do que aquela cena pretende comunicar. Como numa pareidolia que nos faz “ver” e “compor” formas onde elas não existem, o hominídeo descobre a possibilidade de transfigurar o osso em artefato: torna-o objeto operacional e, para empregar um termo caro a Marshall McLuhan, encontra nele uma extensão de potência do seu corpo – que, até então, em estado de pura natureza, era impotente (ver: MCLUHAN, 2007).

A tomada de consciência da sua descoberta conduz o hominídeo a empregar seu artefato-extensor-de-potência para outros fins, e é assim que ele se percebe capaz de tornar-se predador de grandes espécies. Socializando a sua conquista do artefato junto aos outros membros de seu grupo, coletivamente se tornam mais fortes. Retornam ao território onde se encontra a poça d’água de onde haviam sido expulsos e dela tomam posse. Dotados de seus ossos-artefatos, ao confrontarem o outro grupo de hominídeos (cuja locomoção bipedal deficitária ainda os condiciona a pularem), abatem um de seus membros, assustando e afugentando os demais.

Mas a cena não se limita a esse episódio áureo da descoberta dos primeiros artefatos operacionais. Ao transfigurarem o osso em artefato e comunicarem entre si essa capacidade,

aqueles hominídeos igualmente transfiguram a si próprios. Tornam-se algo distinto do que eram. A descoberta da extensão de potência por meio da apropriação e ressignificação dos objetos significa, portanto, algo mais profundo: o advento de uma nova condição de existência para aquela espécie, que a partir desse marco supera suas limitações biológicas e dá início a um processo de potencialização progressiva de suas ações sobre o habitat. Na aurora do humano entra em jogo a fundação e ambientação da cultura, das tecnologias e da história.

Para comunicar esse processo, Kubrick faz um brilhante uso da prolepse, técnica cinematográfica também nomeada como *flashforward*, que consiste em antecipar eventos futuros por meio da transformação de um objeto ou cena: após a vitória pela poça d'água, um hominídeo lança vigorosamente seu osso-artefato ao alto, que, em corte, é substituído por uma nave espacial retangular. O salto imagético simboliza a passagem do tempo e o caráter épico e progressivo daquele gesto originário: a nave é um prolongamento extensional de potência do osso-artefato no curso histórico, uma propulsão e aperfeiçoamento extensivo de sua potência ancestral (novamente, em sentido mcluhaniano).

“A aurora do homem”, porém, é apenas o ponto de partida de *2001*. A trama se desloca à segunda viragem da prolepse, quando HAL 9000 – computador interativo com personalidade humana e inteligência artificial avançada –, ameaçado de desligamento após erro de cálculo, decide eliminar a tripulação para assumir o controle da nave. Deste modo, *2001* versa não sobre o caráter heroico do surgimento das tecnologias, mas sobre a distopia de seu fim trágico, quando o contínuo desenvolvimento evolutivo dos artefatos operacionais chega a um impasse e coloca em risco a própria existência humana. A linha entre a ancestralidade criadora e o futuro da espécie não conduz ao Olimpo, mas ao crepúsculo, quando nossa espécie é superada pelo artefato antes operacional e descobre não ser uma entidade criadora, tal como pensara a partir de sua aurora. Com a ascensão de HAL 9000, o humano se revela uma espécie hospedeira e operacional de um mistério cursivo sobre o qual não detém qualquer poder ou conhecimento.

2001 dialoga com um conjunto de questões contemporâneas sobre as relações humanas com as tecnologias. Por exemplo, a chegada à era do antropoceno como resultado de uma relação puramente exploratória com a natureza, bem como a hipótese de que em virtude da (r)evolução do aprendizado de máquina e das inteligências artificiais possa ocorrer o surgimento de uma superinteligência que coloque a espécie humana em risco. Tais questões são, de fato, emergentes, e não é por um acaso que pensadores em diferentes espectros têm levantado, atualmente, tanto o questionamento do perigo em seguirmos o curso proléptico dessa linha, como também observado a existência de outras variedades de pareidolias artefatuais

originárias e assentadas em outras cosmovisões prolépticas nas relações humanas com as ferramentas tecnológicas.²

Obviamente, *2001* é apenas uma obra ficcional. Mas sua conjunção retórica³ nos oferece uma boa representação simbólica e reflexiva para pensarmos tanto sobre a aurora das tecnologias operacionais, como também sobre os dilemas que envolvem uma perspectiva unilateralmente determinada de seu progresso. É justamente dessa imagética que pretendo fazer uso a seguir, para refletir o tema da arte em torno da problemática que envolve sua pareidolia originária e os conflitos subjacentes à sua prolepse, especialmente no contexto de uma determinação unilateral de seu conceito.

2. Pareidolia e prolepse do artefato como tecnologia poética

Com que tipo de artefatos lidamos ao pensar a arte, em matéria de sua pareidolia originária e de seu desenvolvimento proléptico?

Não se trata, neste caso, de pensar a relação das categorias artísticas com as diferentes formas de tecnologias operacionais (ao que seria mais propício empregar o conceito de “veículos poéticos”, de Jean Cocteau)⁴, pois apesar de serem evidentes as mútuas contribuições entre os dois domínios, o que está em jogo, aqui, parte do emprego da própria arte em uma pareidolia originária e consequente no presente ou no porvir, e de um curso proléptico que lhes seja adequado. Trata-se, deste modo, de uma imagem cujo ponto de partida precisa reconhecer a arte como *um tipo* de artefato, como *um tipo* de tecnologia.

Este é o cenário que procuro representar em *Jogando com Donald Schüller* (Figura 1). No poema visual, o curso histórico é apresentado por um traço muito fino, curvo e disposto

² Refiro-me aqui, dentre outros exemplos, a Ailton Krenak, em *Futuro ancestral. A vida não é útil e Ideias para adiar o fim do mundo*; James Lovelock, em *Gaia: Um novo olhar sobre a vida na Terra* e *The Revenge of Gaia: Earth's Climate Crisis & the Fate of Humanity*; Kate Crawford, em *Atlas of AI: Power, Politics, and the Planetary Costs of Artificial Intelligence*; Nick Bostrom, em *Superintelligence: Paths, Dangers, Strategies*; ou Yuk Hui, em *Tecnodiversidade*.

³ Por conjunção retórica de uma obra de arte compreendo a maneira como os elementos de conteúdo e significação estão intrinsecamente associados e imbricados aos elementos da forma perceptual no processo de criação artística, em um processo dialógico com as descobertas e problematizações levantadas por outras obras de arte nesses dois campos. Desenvolvo esse conceito com mais precisão em “Identidade autoral e retórica da arte: o caso One Plus One / Sympathy for the Devil” (ver: NASCIMENTO, 2024a, p.101-113).

⁴ Cocteau denomina como veículos poéticos o próprio fazer artístico e sua consumação poética na obra. Para o artista francês, todas as categorias artísticas existentes ou por vir, bem como o uso de quaisquer instrumentos para finalidades artísticas, possuem por objetivo servirem como meios (ou veículos) para o alcance da poesia. Disserto sobre o referido conceito e sobre sua aplicação na multifacetada obra do artista em “Os veículos poéticos de Jean Cocteau: exercício de *nado e mergulho* em um vasto e profundo oceano artístico” (ver: NASCIMENTO, 2022).

perpendicularmente, conectando duas figuras em quadros distintos: na parte inferior esquerda, dentro de um quadrado em branco, a imagem vetorizada de uma figura antropomórfica rupestre do Parque Nacional Serra da Capivara; na parte superior direita, dentro do retângulo que margeia o poema, e cuja coloração é um recorte do *Campo Extremo Profundo do Hubble* (XDF)⁵, o desenho – a partir de imagem vetorizada – da obra de arte espacial *Telescópio Interior*, de Eduardo Kac. Como legenda, a parte inferior direita apresenta, em reminiscência à vanguarda brasileira do poema-processo, a chave léxica do poema visual e os referentes simbólicos das imagens. Essa referenciação propõe um duplo sentido interpretativo não como ambiguidade dissociativa, mas convergente: sua representação visual, aparentemente fácil de decodificar, conduz em seguida a uma interpretação profunda e complexa a partir de suas designações simbólicas pela chave léxica.

No conjunto, *Jogando com Donald Schüler* apresenta uma figura enigmática que suspende, por meio de uma linha, um objeto que cruza seu ambiente e alcança o espaço profundo. Evoca a imagem de alguém que brinca – isto é, joga – com um objeto enigmático análogo a uma pipa (também nomeada raia, papagaio ou pandorga) sem rabiola, que supera as fronteiras do habitat (quadrado em branco) e atinge o espaço profundo (retângulo XDF). Como reminiscência à prolepse da cena final “A aurora do homem”, de 2001, o poema sugere, nesse primeiro aspecto de interpretação de superfície, uma “criança” de alguma cultura atávica que faz sua pipa ultrapassar a atmosfera e alcançar o espaço sideral, transfigurando-o em uma espécie de “brinquedo satélite”.

Entretanto, a chave léxica revela que a figura antropomórfica não representa um ser humano empinando pipa, mas a própria figura rupestre da Serra da Capivara, designada como artefato de ambientação referente à cosmovisão em que foi criada. Ela é, portanto, representante de uma era atávica (e não uma criança dessa era), instaurando sobre o habitat um ambiente-atuante, uma cosmovisão em processo que incide sobre a condição anterior ao seu registro numa era ancestral.

Sua função é evidenciar a capacidade humana de manifestar, naquele sítio arqueológico, a cosmovisão de seu povo originário, trazendo consigo a carga cosmovisionária de sua ação no lugar comum e dialogando com a proposição teórica de Niède Guidon, cujas investigações

⁵ O *Hubble eXtreme Deep Field* (XDF) consiste na imagem mais profunda já obtida do universo em luz visível e infravermelha, resultante da combinação de dados acumulados pelo telescópio espacial Hubble ao longo de uma década, entre 2002 e 2012, na região da constelação de Fornax. Trata-se de um recorte constituído por cerca de 5.500 galáxias, registradas tal como eram há até 13,2 bilhões de anos, oferecendo a visão mais remota do cosmos até hoje alcançada. Imagem disponível no site oficial da NASA: <https://science.nasa.gov/asset/hubble/hubble-extreme-deep-field-xdf/>. Acesso em 07 de março de 2025.

indicaram a presença humana em diferentes partes do Brasil em épocas muito anteriores à teoria da travessia do Estreito de Bering (c. 13 mil anos), o que implicou considerar a hipótese de travessias originárias do Oceano Atlântico para o Brasil por grupos humanos vindos de África (ver: GUIDON, 1992).

Naquele artefato – a figura antropomórfica – há, com ela e a partir dela, a representação de um mundo inteiro: uma cosmovisão ancestral e um ambiente que com ela se funda e, por sua constitutividade, nos é comunicado. Igualmente é este o caso complexo e profundo da apropriação que faço de *Telescópio Interior*, de Eduardo Kac (Figura 2), ao também designar a obra como artefato de ambientação referente à própria cosmovisão. Mas seu contexto, obviamente, é distinto ao da figura antropomórfica da Serra da Capivara.



Figura 2. Eduardo Kac, *Telescópio Interior* (visto sob gravidade zero flutuando dentro do módulo Columbus, com o planeta Terra ao fundo), 2017. Disponível em: https://www.ekac.org/inner_telescope-new.html. Acesso em 05 de março de 2025.

Telescópio Interior é ao mesmo tempo uma obra de arte espacial pioneira e de profunda riqueza simbólica. Considero o referido trabalho de Kac um dos mais significativos trabalhos artísticos contemporâneos, cuja carga poética representa a cosmovisão de nosso tempo de forma análoga ao que o *Homem vitruviano*, de Da Vinci, representou em relação à era moderna (o gosto de ambos os artistas pela ciência, e a forma como igualmente nela enxergam potências do porvir, não me parece casual).

Realizada na Estação Espacial Internacional (ISS), com a colaboração do astronauta francês Thomas Pesquet a partir das instruções do artista, a obra é a primeira concebida para a gravidade zero e literalmente produzida no espaço. Segundo Kac, *Telescópio Interior* carrega um significado simbólico profundo, ao apontar para a criação de uma nova cultura espacial à medida que a humanidade passa mais tempo fora da Terra (KAC, 2025, p. 183). Trata-se, portanto, de uma arte que transcende o habitat terrestre para navegar por novos territórios, consumando um “cruzamento de fronteiras” comparável ao da transformação do artefato-osso em nave espacial no *2001* de Kubrick.

Telescópio Interior emprega o papel e o recorte para a sua realização (no espaço), e a gravidade zero para a sua condição de exibição flutuante e em movimento (como um corpo *do* e *no* espaço). Sua forma, segundo observa Kac, “não possui topo ou sopé, frente ou verso”. E, quando “vista de certo ângulo, revela a palavra francesa *MOI* (que significa ‘eu’ ou ‘eu mesmo’); ao passo que de outra perspectiva vê-se uma figura humana com o cordão umbilical cortado. Esse *MOI* representa o eu coletivo, evocando a humanidade, e o cordão umbilical cortado representa a nossa libertação dos limites gravitacionais” (KAC, 2025, p. 186).

Convém notar, ainda, que a forma cilíndrica do cordão umbilical é também ambígua, sugerindo assim não só a imagética do “parto” como “ação de partida”, mas também de uma luneta ou telescópio que permite aproximar o distante. O que estabelece, por sua vez, uma conexão entre a função corporal extensiva desse objeto, qual seja, a de externamente ver o que está longe (*Telescópio*), ao passo que a simbologia do cordão umbilical cortado, enquanto “primeira cicatriz”, ou “umbigo”, se volta para dentro, para o corpo, e remete à segunda palavra que compõe o título (*Interior*).

É essa ambientação referente à própria cosmovisão da obra de Kac, altamente rica e complexa, feita e projetada para uma cultura no espaço, que no poema *Jogando com Donald Schüller* está conectada, pelo desenho de uma linha, à pintura rupestre da figura antropomórfica na parte inferior.

Embora seja o objeto perceptível mais discreto do poema, o desenho dessa linha curva perpendicular conectando a figura antropomórfica da Serra da Capivara e *Telescópio interior*, é, entretanto, o agente principal do conteúdo de significação do poema. Isto porque, como revela a chave léxica, não se trata propriamente de uma linha, mas de “linha”, com o termo intencionalmente sinalizado entre aspas duplas. O emprego das aspas tem a função de um operador semântico, análogo ao seu uso por David Bowie, ao nomear sua canção e álbum

homônimo “*Heroes*”, nos quais o cantor britânico obviamente não estava se referindo propriamente ao termo épico heróis, mas à ironia trágica de seu termo em “heróis”.

Igualmente, emprego no poema as aspas para sinalizar que aquele objeto não se refere propriamente a uma linha física, barbante ou corda fina atando fisicamente um objeto a outro, mas a um sentido simbólico: à prolepse que por entre os dois objetos estabelece um curso conectivo de hereditariedade de suas naturezas, enquanto artefatos de ambientação referentes às suas respectivas cosmovisões (uma no passado atávico e outra no presente que ambiciona o porvir, uma localizada em um sítio arqueológico na Serra da Capivara e outra no espaço profundo etc.). São, sob esse conectivo, objetos de mundos distintos, mas pertencentes a uma mesma classe familiar.

A “linha” é, desta forma, o curso do tempo-espaço interrelacionando dialogicamente as distantes e distintas cosmovisões por meio daquilo que as aproxima e unifica. Representa uma trama fluida, dialética e recursiva em que as diferentes pareidolias (em forma de imaginário, ludicidade, contemplação, acidente etc.) transformam em artefatos as imagens obtidas pelo telescópio projetado para o interior de suas próprias cosmovisões. Qual o vento, que nitidamente percebemos pelo tato mas só o vemos quando atua sobre os corpos que desloca e manobra em seu cinético desenho, a trama da “linha” é intuída, mas somente percebida quando materializada e intervém *no* e *sobre o* habitat, quando neles ambienta uma autorreferência à cosmovisão de quem neles intervém.

A “linha” representa o lance de dados que jamais abolirá o acaso, e que não obstante segue jogando e no acaso cruzando suas fronteiras. O cabimento (descabido) na canção homônima de Arnaldo Antunes. É o convite para adentrar em riverrun, riocorrente e rolarriuana. Qual a espiral no *Símbolo de Joyce*, de Constantin Brâncuși, a “linha” é quem joga. Ela é a voz de Donald Schüler ao enunciar que “o jogo começa como brinquedo e se aperfeiçoa em atividades organizadas: teatro, canto, dança, sinfonia, ópera, arquitetura, pintura, cinema”, já que “o desenvolvimento não anula a origem” e “o jogo deságua na vida desde a fase uterina até ao último suspiro” (SCHÜLER, 2025, p. 135).

A “linha” é, portanto, o jogo de Schüler com o qual o poema está jogando, daí o seu título. Seus artefatos de ambientação referentes às próprias cosmovisões (a figura antropomórfica da Serra da Capivara e *Telescópio Interior*, de Donald Schüler) deixam claro em que terreno está se dando o jogo. Trata-se do território da arte, onde no “*MOP*” de *Telescópio interior*, obra feita e projetada para o longínquo espaço, está prolepticamente presente a atávica potência por vir da antena que a figura antropomórfica na Serra da Capivara instaura, e cujas ondas a antena da

obra de Kac capta enquanto emite suas próprias ondas. São, cada qual, poética e tecnologia; as duas, tecnologias poéticas. Qualquer delas camará e parabólica; as duas, parabolicamará.

O poema consiste em um modo de representar a ideia de que obras de arte sejam, desta forma, tecnologias dos artefatos de ambientação referentes às próprias cosmovisões, uma classe de objetos artefatuais que diferem dos artefatos operacionais na medida em que referenciam a própria percepção cosmovisionária da realidade (diferentemente do que representa o osso-artefato e sua prolepse no filme de Kubrick). São objetos que reflexivamente retratam e demarcam no habitat, seja este o lugar comum habitual ou o lugar “estranho” onde nômades acabaram de se assentar, uma ambientação de sua própria cultura.

Creio que as expressões “artefatos poéticos” e “obras de arte” sejam adequadas para denominar essa classe de objetos, e é justamente esta a proposição de *Jogando com Donald Schüller*, ao reconhecer em uma figuração rupestre em um sítio arqueológico um tipo de artefato pertencente à mesma classe de objetos à qual pertence *Telescópio Interior*, de Eduardo Kac, esta última denominada sem empecilhos como obra de arte. Trata-se de uma proposição filosoficamente controversa, contudo, a de que artefatos ancestrais também possam ser assim designados. Pretendo defender essa perspectiva.

3. Mais avançado que a mais avançada das mais avançadas das tecnologias

O recurso aos conceitos de pareidolia e prolepse, nos dois capítulos anteriores, resulta de uma necessidade específica: conferir à reflexão do que são os artefatos uma imagética concernente não apenas aos seus objetos, mas aos processos criativos que os tornam possíveis. Isto porque os artefatos, sejam eles operacionais ou poéticos, derivam igualmente de um procedimento mental na etapa que antecede às suas materializações, sendo essa etapa mental inerentemente constitutiva do que o artefato se torna e passa a ser. Encontro em George Dickie a procedência dessa compreensão singular.

Em suas diferentes formulações de uma definição institucional da arte, Dickie emprega o termo artefato não sob a perspectiva do trabalho estritamente físico sobre algo, mas como um processo inicialmente mental, por meio do qual um ser humano passa a interagir (nesta circunstância, mental ou fisicamente) com um objeto. Assim, compreende o artefato não só como a criação ou produção de um objeto por meio da manipulação de uma matéria-prima, mas como sendo uma atividade na qual uma ideia age e transforma a condição de um objeto em

outra coisa. Isto implica que não necessariamente uma matéria-prima necessita ser materialmente manipulada para que adquira a condição de artefato (Cf. DICKIE, 1969, 2000).

O propósito do autor, aplicado à sua definição da arte, sucede da necessidade de reconhecer que o estatuto de artefato compreende desde objetos manufaturados para esse fim (uma escultura ou uma pintura), mas também objetos escolhidos ao acaso ou intencionalmente e sobre os quais alguém confere ou faz atingir esse estatuto (por exemplo, um *ready-made* de Marcel Duchamp). Mas também se aplica a objetos naturais, como quando alguém encontra um pedaço de madeira flutuando à deriva e nele reconhece a forma de uma escultura, colhendo-o e discernindo-o dos demais pedaços de madeira (que seguem flutuando à deriva), artefatuando tal objeto como peça escultural e decorativa para a parede de sua casa.⁶

Para além da abordagem de Dickie, entretanto, compreendo que o conceito de artefatuando a) evidencia um jogo mais complexo em sua relação com os artefatos; e b) ao mesmo tempo revela um caráter factualmente esplendoroso da capacidade humana para com o mundo. No primeiro caso, porque julgo uma condição expressamente relevante para o trato da artefatuando o discernimento entre duas perspectivas de artefatuando, a operacional e a poética. E, no segundo caso, porque encontro na artefatuando em si mesma, enquanto capacidade adquirida, comunicada, aprendida, estimulada e transmitida nas diferentes culturas humanas, adotadas e/ou transformadas em diferentes relações interculturais, e processualmente empregada de diferentes formas para a “solução” de distintos problemas (operacionais ou poéticos), a faculdade humana mais elevada e que melhor representa a identidade humana. Parafraseando – mas ao mesmo tempo ressignificando – a famosa sentença de Pound, na artefatuando se encontra a antena da espécie.

Seja enquanto hominídeo primata ao se encantar com o próprio ato de artefatuando um osso em ferramenta operacional, seja enquanto hominídeo ao se encantar com a artefatuando de estímulos sensoriais, traços e gestos em diferentes formas de linguagem, é essa habilidade que está subjacente a todas as culturas em suas constituições, histórias, relações internas e externas, tecnologias e porvir. Um fenômeno ao mesmo tempo global e pluriversal.

É sob essa perspectiva que ao refletir sobre o hominídeo em “A aurora do homem”, no filme *2001*, afirmo que ao colher um osso entre os demais, e emprega-lo como ferramenta de extensão da força de seu próprio corpo, aquele primata o transformou em artefato. Tanto quanto,

⁶ Em “George Dickie e o mundo da arte como teoria institucional”, capítulo de minha tese de doutoramento, intitulada *O papel da crítica na arte pós-histórica: um problema filosófico*, exponho de maneira mais específica o conceito de artefato nas diferentes formulações de uma definição institucional da arte na obra do referido autor (ver: NASCIMENTO, 2021b, p.177-218).

ao transpor a questão para o âmbito da arte, igualmente reflito as suas figurações, representações, simbologias e expressões como artefatos. Em todos os casos, seus objetos são resultantes de uma artefaturalização, cujo processo criativo é análogo ao de uma pareidolia ao dotar de significado e forma algum estímulo sensorial que em seu estado originário não há. Logo, são artefatos um osso usado como ferramenta, uma nave espacial, uma pintura rupestre na lacuna parietal de uma caverna e uma obra de arte espacial.

A diferença entre artefatos operacionais e artefatos poéticos, por sua vez, decorre das diferentes projeções que suas classes de objetos exercem em uma cultura, e não deve ser confundida com a divisão entre “objetos funcionais” e “objetos não-funcionais”, muitas vezes empregada – a meu ver, erroneamente – para discernir dicotomicamente ferramentas e obras de arte (tal como se obras de arte não exercessem determinadas funções em suas culturas, ou como se nas ferramentas seus elementos estéticos fossem desprezíveis).

Ainda hoje, assim como em tempos remotamente longínquos, seres humanos idealizam e materializam artefatos que inovam técnicas para finalidades muito específicas e operacionais. E ainda hoje, assim como em tempos remotamente longínquos, seres humanos idealizam e materializam artefatos que inovam técnicas para certos tipos de finalidades que, embora igualmente dotadas de suas especificações e operacionalidades, não podem ser apropriadamente categorizadas ou reduzidas à mesma classe do primeiro grupo.

Artefatos operacionais, como utensílios alimentares, ferramentas de trabalho, armas, vestimentas etc., são produzidos em um processo de artefaturalização cujas formas podem remeter a caracteres estilísticos, mas não possuem nesse traço seu atributo elementar, tendo em vista que são criados para cumprirem finalidades muito específicas e os caracteres estéticos neles atuam de forma aditiva. Como uma cadeira para servir de assento, uma peça de vestuário para vestir, uma casa para servir de habitação e um mapa para referenciar as dimensões, localidades e fronteiras de um território.

Uma escultura, uma máscara, um relevo ou uma pintura tematizada em um sítio arqueológico, igualmente, são artefatos que com grande probabilidade originalmente estiveram relacionados de forma intrínseca a certas funções de sua cultura atávica. Provavelmente, tal como em diferentes povos da antiguidade, do medievo, ou de vários povos originários e em muitas culturas não-ocidentais na atualidade, relacionavam-se a fins mítico-religiosos, morais e didáticos dos valores culturais daquele povo.

Há, entretanto, uma relevante particularidade que difere este grupo de artefatos em relação aos operacionais e, ao que me parece, tal peculiaridade foi de algum modo consciente

às suas próprias culturas: artefaturalizaram naquelas imagens as suas cosmovisões, dotando-as de uma ambientação autorreferencial. Isto é, agiram sobre o lugar-comum de seu habitat instaurando sobre ele “retratos” de suas próprias presenças, de seus próprios mundos, selecionando, interpretando e dotando de significação referencial, simbólica ou expressiva o *próprio* ambiente que os envolvia.

Ao serem artefaturalizados, tais objetos traduzem um modo de encantamento contemplativo que não é apenas o de serem uma extensão da potência para o cumprimento de certas tarefas, mas de extensão da própria realidade: o encantamento com a possibilidade de apresentarem ou representarem reflexivamente o próprio mundo, a própria cultura. Instauram o que compreendo por poética, que consiste em artefaturalizar uma ambientação remanescente à vitalidade de sua própria forma de interação com o mundo (de sua própria cosmovisão), e com a qual o povo pertencente àquela mesma cosmovisão prontamente se reconhece (ou nela pode aprender a se reconhecer), tanto quanto pessoas de outras culturas podem vir, ainda que com maior dificuldade, a se aproximarem, se afeiçoarem, e melhor compreenderem naquele artefato a sua poética, uma vez que gradativamente adquiram maior comunicação, conhecimento e familiaridade com aquela cosmovisão.

Ao realizarem artefaturalizações poéticas, seus praticantes inauguram o desenvolvimento processual (isto é, histórico) das formas, traços, colorações, instrumentos, apropriações, ressignificações e outros meios de “se retratarem”, que posteriormente irão constituir a dialética e a prática institucionalizada de suas artefaturalizações em conformidade com os próprios hábitos e interações daquela cultura com esse tipo de objetos. Pois, é necessário observar, mesmo nos estágios primevos e ancestrais de sua prática, parece plausível considerar que diferentes culturas tenham tido algum tipo de relação culturalmente instituída e procedimental com tais formas de artefatos.

Esta hipótese pode ser justificada pela existência, em diferentes sítios arqueológicos, de um proeminente “diálogo” e sobreposição entre figurações, temas, representações e estilos de pinturas e gravuras ocupando um mesmo espaço parietal. Que tenham servido à manifestação figurativa em ritos não apaga nessas incursões a presença de uma dialética-em-curso na concepção e feitura de seus artefatos *naqueles* espaços, observável tanto em suas variações quanto no processo de sofisticação representativa de seus objetos temáticos (são pareidolias que fundam prolepses).

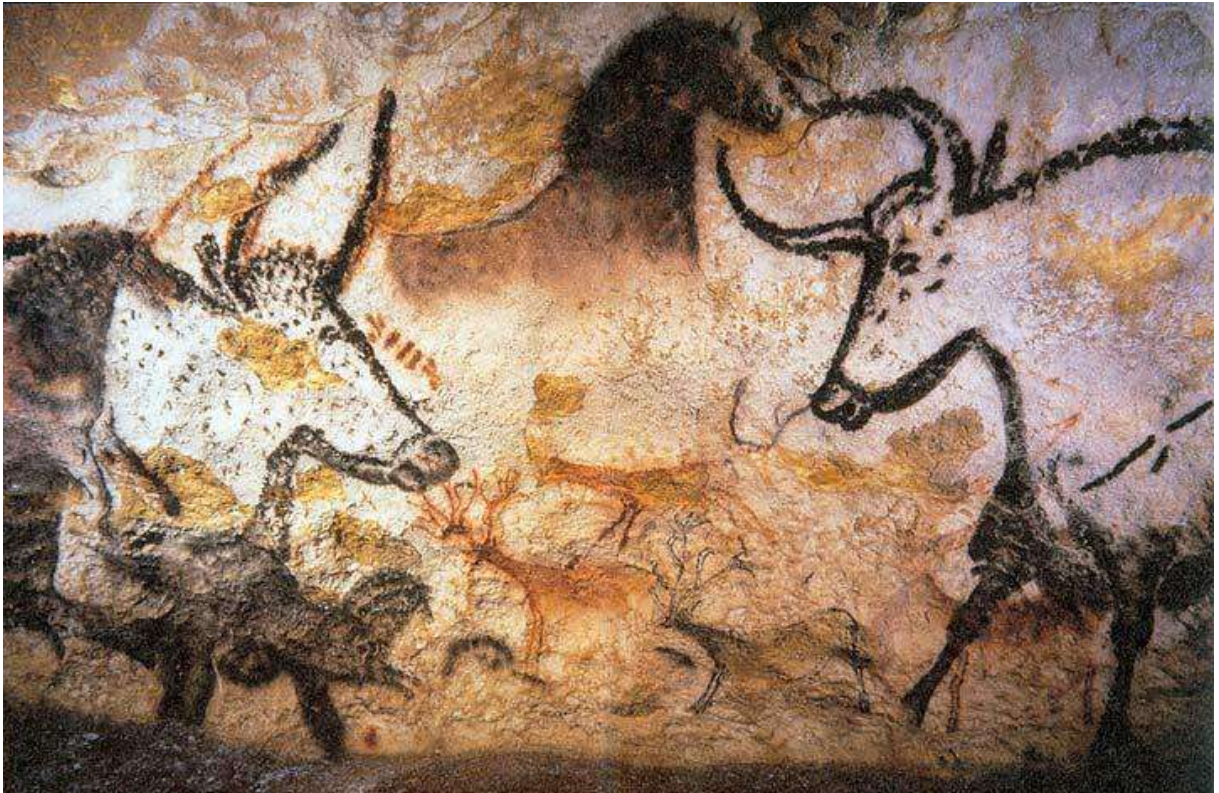


Figura 3. Rotunda do Touro (detalhe central), no conjunto de Lascaux (17.000-15.000 a.C.).

Este é o caso, por exemplo, da existência de diferentes camadas de representações de animais na rotunda do touro em Lascaux (Figura 3), na qual em um espaço de 19 metros de comprimento e 7,6 metros de largura, as imagens em perfil de dois grandes auroques (um deles com 4,5 metros de comprimento), relativamente bem desenvolvidos e detalhados na representação de seus corpos, patas, cascos, focinhos, bocas e olhos bem identificáveis, sobrepõem-se às imagens de outras espécies, a exemplo de cavalos e veados, concebidos em escalas progressivamente menores e a partir de técnicas de representação distintas. Ina Reiche *et al.*, em recente estudo de microscopia eletrônica de varredura e transmissão de 32 microamostras retiradas da rotunda, e ainda referendadas por estudos estilísticos e de sobreposição anteriores, confirmam que tais realizações rupestres não se deram de forma homogênea, tal como se todo o conjunto temático daquele espaço compusesse uma mesma cena e a partir de uma única ação artefaturalizadora. Com base nas características químicas e mineralógicas daquele espaço, comprovou-se que as imagens da rotunda foram realizadas em cinco etapas distintas de criação de figuras monotemáticas, o que ratifica a hipótese de algum tipo de dialética e de reconhecimento operacional daquele espaço para tais fins (Cf. REICHE *et al.*, 2024).



Figura 4. Toca da Onça ou Estevo III. Parque Nacional da Serra da Capivara, PI. Foto: Roberta Guimarães. Disponível em: <https://fumdham.org.br/wp-content/uploads/2019/03/fumdham-fumdhamentos-xv-2018-n-2-706581.pdf> . Acesso em 05 março 2025.

Idêntica variedade nos processos de artefatualizações das imagens também ocorre, por exemplo, na Toca da Onça, no Parque Nacional da Serra da Capivara (Figura 4), na qual a existência de diferentes recursos estilísticos para a confecção das imagens antropomórficas e zoomórficas sobrepostas no mesmo espaço parietal dificulta o estabelecimento de algum padrão. Pois, “apesar de possuírem certo dinamismo, não formam cenas e apresentam-se, geralmente, isoladas” (PESSIS; CISNEIROS; MUTZENBERG, 2018, p.49).

Creio, deste modo, que apesar de não podermos afirmar com precisão que nessas diferentes etapas e formas imagéticas ocupando um mesmo espaço tenha ocorrido alguma busca consciente por inovações artefatuais em referência às anteriores – pois poderiam ter surgido acidentalmente no processo, por exemplo, ao serem feitas por diferentes grupos dotados de diferentes técnicas – não me parece improvável que pelo simples fato de terem sido feitas, e, portanto, de estarem presentes e visíveis nos mesmos locais, que tais variações não tenham sido sequer notadas pelos próprios povos que com elas interagiram.

Cabe destacar, por fim, que a distinção entre artefatos operacionais e artefatos poéticos não é tão nítida e tão facilmente identificável quanto possa parecer à primeira vista. Sendo ambas as categorias de artefatos originárias de um tipo de ação que igualmente atua com o imaginário, com a ludicidade, com a contemplação, enfim, com algum tipo de pareidolia, elas invariavelmente podem sofrer intersecções entre si. E, além disso, suas distinções categoriais

não advêm, propriamente, dos tipos de artefatos, mas da gradativa proeminência da operacionalidade ou da poética projetadas em suas artefactualizações. Pois, embora sigam sendo uma cadeira, uma vestimenta e uma casa, não parece ser a operacionalidade a questão mais proeminente na *Cadeira azul e vermelha*, de Rietveld, em um *Parangolé*, de Hélio Oiticica ou na *Casa das canoas*, de Oscar Niemeyer. Trata-se, portanto, de uma distinção cujas fronteiras não são fixas, mas gradativamente passíveis de mobilidades e confluências, e cujas significações ou ressignificações não implicam, necessariamente, em equívocos interpretativos.



Figura 5 (superior à esquerda): Prato de porcelana chinesa pintada, Dinastia Yuan, cerâmica Jingdezhen (século XIV). Figura 6 (superior à direita): *Saleiro de Cellini*, escultura de ouro parcialmente esmaltada (1543). Figura 7 (inferior, centro): Edney Antunes, *A carne mais barata*, cerâmica vitrificada, 2004.

Por exemplo: as pinturas em antigas ânforas na Grécia ou em pratos de porcelana na China (Figura 5) foram realizadas sobre suportes que eram artefatos-operacionais, e esses objetos notadamente seguiram cumprindo em suas sociedades uma função, por exemplo, ao diferirem a qualidade das ânforas e pratos de um grupo social nobre dos utensílios das classes inferiorizadas daquela cultura. Exemplo emblemático desse tipo de artefato operacional distintivo de classe encontramos no *Saleiro de Cellini* (Figura 6), elaborado para Francisco I de França, e cujo trabalho desde o princípio não pode ser simplificado à mera função de um porta-condimentos. Ora, não implica que em razão da qualidade de algumas dessas artefaturalizações pertencentes a um grupo social distinto, ou pela preservação de suas realizações naqueles utensílios em contraposição à decadência e apagamento histórico daquelas culturas, que tais objetos passassem a ser interpretados não mais sob a ótica da funcionalidade dos artefatos operacionais que lhes serviram de suporte, mas pelo conteúdo autorreferente daquela cultura que neles instaurou um ambiente que retrata no mundo a sua cosmovisão. Foram, desde suas origens, elaborados para esse duplo fim.

Desta forma, tais objetos tenderam historicamente a se aproximar mais da classe dos artefatos poéticos, mas não por um desvio interpretativo de suas operacionalidades (pois suas serventias seguem presentes e reconhecíveis naqueles artefatos), mas porque, em nome da preservação de seu segundo aspecto, o poético, ninguém pensaria em utilizá-los hoje para servir vinho ou algum alimento. Passaram a estar, com o distanciamento histórico, mais próximos do campo das artefaturalizações poéticas, aproximando-se de uma função análoga àquela adotada pelo artista contemporâneo Edney Antunes, ao empregar artefatos operacionais como pratos e talheres enquanto suportes para a realização de sua obra de arte *A carne mais barata*, de 2004 (Figura 7).

Equivalente interseccionalidade também pode ocorrer em outros âmbitos artefatuais, como nos desenhos e representações proeminentemente operacionais. Em um mapa, ainda que haja distorções da representação de um espaço circular em um plano, o que se tem em seu propósito é uma representação referencial gráfica em escala reduzida de um dado território. Da mesma forma que em desenhos de botânica o realismo mimético não é uma questão de escolha estilística de quem o realiza, mas uma condição necessária para que o desenho exerça a sua função ilustrativa. Suas imagens, portanto, pretenderam denotar o reconhecimento referencial de seus objetos descritos: um dado território, no caso de um mapa, ou uma determinada planta, em um desenho botânico.

Entretanto, nem sempre essas fronteiras entre operacionalidade e poeticidade se fazem evidentes, mesmo nos casos em que se almeja a sua determinação objetiva. Na ilustração da mandrágora no Manuscrito IX, de Kassel (do herbário *Pseudo-Apuleio*, do século IX), Figura 8, o desenho reproduz, de forma conjugada à imagem referencial da herbácea, a representação supersticiosa imputada àquela planta na cultura medieval em que foi realizada. De tal forma que a mandrágora aparece no herbário com raízes humanoides, fruto do esperma de homens enforcados, e sendo colhida depois de presa ao pescoço de um cão faminto a seguir um pedaço de carne como isca, em conformidade com a lenda corrente no período.



Figura 8 (à esquerda): herbácea mandrágora, Manuscrito IX, de Kassel (herbário *Pseudo-Apuleio*, século IX).
Figura 9 (à direita): detalhe da península itálica no *Theatrum Orbis Terrarum* (1570), de Abraham Ortelius.

Igualmente é o que ocorre nas ilustrações do primeiro atlas moderno, de Abraham Ortelius (Figura 9), cuja elaboração descritiva e referencial se sustentava nos relatos de navegadores, mas, ao mesmo tempo, incorporava o caráter simbólico de monstros marinhos, entidades mitológicas e referências bíblicas para fins decorativos ou para sinalizar regiões de grande perigo. O fato de que tais elementos simbólicos e autorreferentes às cosmovisões de seus autores estivessem ali presentes não sucede, contudo, de alguma “condição primitiva” de

suas culturas na realização de suas atividades. Pois é evidente considerar, em nossos mapas atuais, que a disposição dos territórios no norte ou no sul, no ocidente ou no oriente, bem como a localização dos meridianos principais em Greenwich e no Equador, sejam antes fruto de uma agência de nossa cosmovisão do que de uma simples operacionalidade referencial, de tal forma que não é implausível considerar que no futuro outras culturas os interpretem com notável estranheza acerca de nossos modos de referir.

A despeito dessas variantes e dinâmicas entre os dois domínios de atefatualizações, a questão elementar é que, ao contrário do que poderia parecer à primeira vista, elas não costumam levar a interpretações equivocadas de suas funções sociais de origem quando as interpretamos com o devido cuidado ou entendimento acerca de suas cosmovisões originárias. Pois o ponto elementar é que apesar de concebidas dentro de suas especificidades culturais (em suas pluriversalidades), tendem a ser *reconhecíveis por* e até mesmo *dialogarem com* outras culturas (são transculturais).

Difícilmente encontraremos objeção para reconhecer uma habitação indígena sustentável, um quipu inca, uma nave espacial, um aparelho de *smartphone*, a presença do *dao* no manejo de uma faca por Pao Ding ou uma lasca de pedra rudimentarmente afiada em um sítio arqueológico como diferentes tipos de artefatos operacionais que comunicam, a partir de suas diferentes cosmovisões, as suas artefaturalidades operacionais. Que artefatos operacionais sejam feitos por um processo artesanal ou industrial, ainda que isto implique significativas mudanças numa sociedade, ou que tenham sido realizados com as melhores matérias-primas para satisfazerem um nicho muito específico e distinto da elite, ou, pelo contrário, com peças de baixíssimo custo para o acesso por pessoas financeiramente carentes, seguem sendo identificáveis e reconhecíveis como *tipos* de artefatos e tecnologias operacionais pelas pessoas de diferentes sociedades.

Com a arte, embora pareça factível esse mesmo tipo de identificação e reconhecimento dos seus *tipos* de artefatos e tecnologias poéticas, há, contudo, uma barreira para a classificação de seus objetos e práticas sob esse termo. Não obstante, esse impedimento para a compreensão de sua transculturalidade não se encontra, tal como muitas vezes se tenta imputar, na inexistência ou dificuldade em se identificar e reconhecer nos artefatos culturais de diferentes culturas as suas evidências artísticas, mas em virtude de uma concepção restritiva e unilateralmente determinada de arte que passou a hegemonizar a identificação e reconhecimento dessa prática sob critérios monoculturais internos às próprias instituições.

Refiro-me à “era da arte”, conceito que pode ser caracterizado por um recorte cultural bastante específico e de natureza valorativa da compreensão da prática artística, ocorrido na Europa a partir do Renascimento e consolidado em seu modelo institucional naquele mesmo continente no século XVIII, e que a despeito de suas próprias transformações internas ainda tem determinado, com expressivo vigor, o sentido classificatório do que é arte.

Em grande parte, é com a compreensão unilateral da prática artística sob os imperativos de caráter originalmente valorativos da “era da arte”, ao conceber o que é ou não artístico a partir de sua própria régua, que se assenta parte significativa dos preconceitos contra os artefatos poéticos oriundos de culturas populares e, especialmente e de forma mais radical, o não reconhecimento como arte dos artefatos poéticos das culturas não-ocidentais, originárias e ancestrais (reduzindo-os a denominações como artesanaria, artefatos etnográficos, artefatos primitivos etc.), tal como se suas artefaturalizações poéticas não diferissem da mera operacionalidade ou só merecessem uma apreciação delimitada aos seus caracteres antropológicos.

Enfrentar essa barreira classificatória incide não em requerermos dela uma ampliação do espectro de incorporações de sua linha proléptica – posto que isto só implicaria em que ela reconhecesse os artefatos que aproovessem ou fossem consonantes aos seus interesses –, nem tampouco negar o estatuto artístico dos seus artefatos poéticos ou relativizar a sua importância. E sim, em questionar os paradoxos que sustentam a sua pretensa constitutividade exclusiva e hegemônica, seja em sua pareidolia originária ou em sua linha proléptica, ao tomar para si o monopólio de classificar o que é arte.

4. – Mas tu não faz como um passarinho, que fez um ninho e avoou!

– *É 171 de Odé, Adão?*

São inegáveis as conquistas que as transformações da prática artística na Europa, a partir do Renascimento e amadurecidas no século XVIII, trouxeram para a compreensão do sentido e das possibilidades das artefaturalizações poéticas.

Com o crescimento das cidades italianas e as escavações em seus territórios no fim da Idade Média, a redescoberta de esculturas greco-romanas ofereceu à produção plástica um novo paradigma de artefaturalização. Em lugar da simbologia dos ícones, instaurou-se a busca pelo domínio da mimesis e por sofisticadas soluções representacionais.

A pintura incorporou esse programa mimético e o expandiu por meio de inovações técnicas. A difusão e o aperfeiçoamento da tinta a óleo ampliaram as possibilidades de representação realista, enquanto a adoção da tela como suporte libertou a atividade pictórica da sujeição a espaços arquitetônicos. Assim, a prática da pintura conquistou maior independência, seus artefatos passaram a ser valorizados por sua própria constitutividade e tornaram-se passíveis de circulação em outros espaços, inclusive no comércio.

O interesse social pelas inovações nas artes visuais fez com que os artesãos (*artefici*) de maior excelência fossem cada vez mais requisitados por igreja, nobreza e burguesia. Isso lhes permitiu um afastamento gradual da tradição do ofício artesanal, ainda subordinado às oficinas medievais e ao trabalho manual e quantitativo. Tornaram-se pesquisadores e teóricos de formas, técnicas, linguagens e funções; mestres eruditos de estilo singular, inseridos em uma tradição restrita a talentos excepcionais que aspiravam fundar uma linhagem hereditária com a antiguidade greco-romana que pretendiam “renascer”. Consequentemente, adquirem esse reconhecimento por parte do público e de seus pares, sendo inicialmente designados por qualitativos como *nobilissimi artefici* e, em seus casos mais extraordinários de excelência, passam a ser reputados e celebrados por adjetivações como “divino” e, posteriormente, “gênio”.

Na busca pelo estatuto de trabalhadores intelectuais livres, esses mestres se distanciaram dos antigos *artefici* e estabeleceram alianças com humanistas e poetas, igualmente empenhados em reivindicar uma herança greco-romana. Estes, embora de forma equivocada, acreditavam haver uma unidade indivisível entre os monumentos literários e artísticos da Antiguidade, mas sob esse ímpeto de unidade e aliança correlacionaram os processos criativos e realizações na pintura, escultura, arquitetura, poesia, dramaturgia e prosa – aos quais se uniram também música e dança – fundando o entendimento dessas categorias como pertencentes a uma mesma classe de objetos.

Com o amadurecimento dessa perspectiva no século XVIII, as artes conquistaram emancipação como áreas do conhecimento. São ensinadas em escolas especializadas e universidades, difundidas em espaços próprios e dirigidas a um público educado para sua apreciação. A arte se torna objeto de estudo histórico, teórico, crítico e filosófico, e a figura do artista já não se confunde com a do *artefici*, adquirindo uma nomenclatura distinta. Com o fortalecimento institucional por meio de exposições, salões, câmaras e teatros, a criação artística se liberta progressivamente da tutela da igreja e do mecenato, voltando-se ao fascínio do público, da crítica especializada e de colecionadores. Esse processo favorece não apenas um

crescente pluralismo temático, mas também uma íntima correlação entre a individualidade do artista e a particularidade de seu estilo. O artista já não apenas produz: cria.

Essa relação social peculiar com as artes já não as compreende no âmbito da vida cotidiana. Elas se convertem em patrimônio da cultura, adquirem uma auréola própria e conferem prestígio a seus agentes. Os museus, suas instituições patrimoniais mais emblemáticas, comprometem-se não apenas com a exibição do que de mais elevado seus criadores produzem, mas também com a salvaguarda e restauração de suas obras. Essas, por sua vez, passam a ser contempladas sob certo distanciamento – inclusive físico – e estabelecem uma economia própria, com valores de mercado inalcançáveis por boa parte de outros tipos de objetos. Trata-se de uma arte que vê a si mesma, suas instituições e seu público restrito como expressão de uma cultura superior. E, assim como no Renascimento os *artefici* mais hábeis na representação mimética foram distinguidos dos demais artesãos pelo título de *nobilissimi artefici*, também essa prática recebeu uma adjetivação distintiva: Belas Artes, ou simplesmente Arte (com A maiúsculo), para diferenciar, em termos valorativos, seus objetos, agentes e formas de apreciação das manifestações populares ou oriundas de culturas tidas como “primitivas”.

Paradoxalmente, com a crise desse modelo das artes a partir das vanguardas artísticas no século XX – que notoriamente se voltaram contra as Belas Artes na mesma medida em que esta recusou o estatuto artístico a essas manifestações, denominando-as como decadentes ou degeneradas – o que posteriormente adveio de seus conflitos iniciais foi, por um lado, a manutenção de boa parte das estruturas institucionais erigidas pelas Belas Artes e sua prática, mas agora incorporando o pluralismo estilístico das chamadas artes moderna e contemporânea; e, por outro lado, a incorporação dessas manifestações modernas e contemporâneas à prolepse das Belas Artes, ressignificando seus termos a um mesmo caráter descritivo unilateral, a “arte” (já com *a* minúsculo), com a função de contemplar seus diferentes espectros de criação como sintomáticos do desenvolvimento e das transformações de uma mesma prática, iniciada não pelo advento dos primeiros artefatos poéticos em culturas atávicas, mas pela viragem “emancipada” de suas práticas a partir do Renascimento. É a essa peculiaridade histórica e institucional ocorrida na prática da arte em partes da Europa moderna e contemporânea que denomino “era da arte”.⁷

⁷ Emprego a expressão “era da arte”, em lugar de “arte da era moderna” ou “arte ocidental”, para indicar com maior especificidade a origem e o desenvolvimento histórico unilateralmente ordenados pela arte tradicionalmente institucionalizada, muitas vezes tomada como referência descritiva da própria arte, e cujo termo melhor se aplica ao argumento que aqui desenvolvo. Para uma melhor compreensão do conceito, implicitamente empregado por autores como Hans Belting, e explicitamente por Arthur Danto ao tratarem do processo histórico da arte até o cumprimento de seu “fim”, bem como sobre a origem dessa era nas significativas transformações da prática

Por si só, a era da arte não constitui nenhum problema. Ela expressa o advento de transformações profundas na realização de artefaturalizações poéticas a partir de uma cultura específica. Revela também o desenvolvimento e as crises históricas dessa prática, e cujas conquistas e influências não podem ser ignoradas ou desprezadas. Representa, plausivelmente, o modelo mais significativo do valor que os artefatos poéticos podem adquirir em uma dada cultura.

O problema, contudo, é que esse modelo também instituiu – no sentido descritivo do termo – uma concepção do que é arte fundada e delimitada em sua própria prática, quando ela própria é tão somente o fruto de um recorte muito específico e monocultural das artefaturalizações poéticas. Em outras palavras: esse recorte reflete uma especificidade de cosmovisão e de institucionalização em um curto período de tempo, e com significativos conflitos internos, mas paradoxalmente acabou sendo adotado como referência geral do próprio conceito de arte, a ponto de sua concepção determinar unilateralmente que somente os artefatos culturais incorporados e reconhecidos por suas categorias, juízos e instituições possam ser reconhecidos como arte.

Compreendo ser equivocada essa perspectiva monocultural e unilateralmente determinada da arte. E as razões de sua problemática não se encontram em suas questões valorativas que almejam formas de fruição elevadas (pois apesar de seus caracteres restritivos, me parecem inegáveis as suas contribuições para a o desenvolvimento das artes) ou por conta de sua origem europeia (pois seria o mesmo caso se tivesse surgido em outra cultura), mas devido à pretensão de que a ocorrência de seu fenômeno de caráter valorativo tenha fundado uma nova categoria de artefaturalizações poéticas, de origem cultural exclusiva e autônoma em relação à influência de outras práticas, e dissociada da familiaridade que as artefaturalizações poéticas realizadas pelos antigos *artefici* possuem em relação aos artefatos poéticos de outras culturas.

Cabe aqui, portanto, demonstrar os paradoxos subjacentes à pretensa monoculturalidade dessa perspectiva, já que é nesse pilar que se fundamenta a sua unilateralidade ainda persistente na compreensão e na prática da arte.

Meu primeiro argumento, incide em questionar que a era da arte tenha se libertado da influência de outros domínios culturais e atingido uma espécie de emancipação ou autonomia pura de sua prática, alegação esta corriqueiramente empregada – embora de forma dúbia – para

artística no Renascimento, remeto à leitura de meu artigo “Giorgio Vasari: (N)O alvorecer da era da arte” (NASCIMENTO, 2021a).

defender a monoculturalidade e unilateralidade de seu fenômeno. Mas afinal, o que se pretende, de fato, deduzir por esse termo?

Se aquilo que está em jogo ao falarmos de emancipação ou autonomia da arte consiste em considerar a desvinculação dos artistas das antigas condições de trabalho do ofício artesanal, das corporações de ofício e das guildas, tornando-os paulatinamente trabalhadores independentes, ilustrados, e agentes de realizações com qualidades criativas e estilísticas próprias; ou, em outro âmbito, se o que está em jogo é a sucessiva desvinculação da prática artística da subordinação e arbítrio da igreja, da nobreza ou do mecenato, sem dúvida não há o que ser questionado em ambos os processos: a arte e os artistas da era da arte foram sucessivamente desvinculados desses domínios.

Entretanto, não me parece adequado inferir dessas transformações nas condições de trabalho artístico um alcance de autonomia ou emancipação, já que, afinal, tais mudanças foram motivadas não pela arte, mas pelas próprias transformações sociais e políticas que sucederam de diferentes formas na história europeia ao longo do período moderno.

Não foi a arte que se libertou da igreja, mas sim a igreja desempossada de sua hegemonia. Não foi a arte que se libertou da nobreza, mas sim a nobreza guilhotinada em uma revolução e sucedida por um novo regime. Que na era do Esclarecimento e do alto cultivo da razão, do conhecimento e da cultura como formas de libertar os indivíduos do subjugo da heteronomia as artes tenham recebido um lugar cativo e representativo da “autonomia” e “maioridade” de seus agentes esclarecidos, antes isto se deve às condições políticas e sociais que tornaram esse pensamento então vigente: era este, afinal, o imperativo filosófico da burguesia ilustrada que ascendia ao poder, na mesma medida em que essa alta cultura também adquiriu um elevado *status* quando países imperialistas forjaram para si uma imagem de soberania cultural e civilizatória.

O fato é que as artes seguiram e seguem se adaptando às conjunturas de trabalho que lhe são social e politicamente condicionadas. De tal forma que o caráter autônomo de seu trabalho na atualidade, por exemplo nas democracias liberais, consiste na necessidade de artistas batalharem por agenciamento público ou privado, competirem por clientela, disputarem por visibilidade midiática e institucionalização e, em casos mais extremos, tornarem possível o seu exercício apenas com a transfiguração do próprio artista em uma espécie de “mecenaz de si mesmo” ao financiar a realização e exibição de suas obras por meio do soldo adquirido em uma

segunda profissão, enquanto ambicionam ter sua obra absorvida por algum nicho do mercado de arte.⁸

Quero afirmar, com isto, que não é que as artes tenham adquirido autonomia ao se desvincularem do poderio de determinadas instituições, mas que tais ocorrências implicaram novas formas de vinculações e de adaptações de sua prática. Equânime adaptação às conjunturas sociais e políticas igualmente ocorreria se fôssemos exemplificá-las sob o jugo de regimes tirânicos, mas nestes casos sequer faria sentido pensar a ocorrência de algum grau de autonomia.

Se aquilo que está em jogo ao falarmos de emancipação ou autonomia da arte consiste, por outro lado, em reconhece-la como um domínio de conhecimento específico, cuja dinâmica está na articulação e desenvolvimento de sua própria linguagem interna (ou seja, de sua linguagem constitutiva), e que esse domínio de sua especificidade foi uma particularidade da era da arte, temos aqui, mais uma vez, um impasse. Pois assim como as condições do trabalho artístico jamais estiveram à parte e desvinculadas de suas realidades sociais e políticas, igualmente seus processos criativos estão e sempre estiveram vinculados às cosmovisões em que foram exercidos.

Que ao se distanciarem do ofício artesão e seus variados tipos de encomendas os artistas tenham se especializado em domínios específicos do exercício criativo, trata-se de um expediente análogo ao de diversos outros campos do saber na Europa do mesmo período. É a cosmovisão daquela cultura, e não só a arte, que passa a fracionar e subdividir os diferentes campos do conhecimento, possibilitando um processo de desenvolvimento especializado inerente às suas respectivas categorias. Mas isto não implica que a arte tenha se voltado para dentro de si mesma e nem, tampouco, se isolado de outros campos da cultura que seus artistas vivenciavam. A arte da era da arte seguiu estritamente vinculada aos domínios de outras práticas que lhe são contemporâneas, seja em suas abordagens temáticas, movimentos, escolas, estilos etc. A despeito da pintura ter se desvinculado dos condicionamentos aos espaços religiosos e

⁸ Em uma de suas palestras para a Universidade de Harvard, agrupadas na obra *Arte como experiência*, John Dewey nos oferece um interessante quadro a respeito das condições sociais que envolvem essa forma monocultural e unilateralmente determinada da prática da arte, e com a qual ainda estamos fortemente vinculados. Cito-o: “Quase todos os museus europeus são, entre outras coisas, memoriais da ascensão do nacionalismo e do imperialismo. Toda capital tem de ter seu museu de pintura, escultura etc., em parte dedicado a exibir a grandeza de seu passado artístico, em parte dedicado a exibir a pilhagem recolhida por seus monarcas na conquista de outras nações, a exemplo da acumulação de espólios de Napoleão que se encontra no Louvre. Eles atestam a ligação entre a moderna segregação da arte e o nacionalismo e o militarismo [...]. O crescimento do capitalismo foi uma influência poderosa no desenvolvimento do museu como o lar adequado para as obras de arte, assim como na promoção da ideia de que elas são separadas da vida comum. Os novos-ricos, que são um importante subproduto do sistema capitalista, sentiram-se especialmente comprometidos a se cercar de obras de arte que, por serem raras, eram também dispendiosas. Em linhas gerais, o colecionador típico é o capitalista típico. Para comprovar sua boa posição no campo da cultura superior, ele acumula quadros, estátuas e joias artísticas do mesmo modo que suas ações e seus títulos atestam sua posição no mundo econômico” (DEWEY, 2010, p.67).

seus fins, isso não implicou que ela tenha abandonado seus temas e nem retomado, em diferentes circunstâncias, as mesmas finalidades. Não são poucas as pinturas de temas religiosos por artistas de diferentes períodos da era da arte (inclusive nas artes moderna e contemporânea), tanto quanto não são incomuns, ainda hoje, que muitos desses artistas realizem obras de caráter devoto em capelas e igrejas. Tanto quanto, em sentido adverso, ao se libertar das temáticas religiosas a arte se voltou para outras proeminências e vínculos, como os ideais ideológicos, políticos e culturais de seus artistas em diferentes etapas históricas.

A viragem mimética no início da era da arte, assim como as seguidas transformações de caráter expressivo, formal ou conceitual nas vanguardas do século XX, não surgiram ao acaso ou como estalos intuitivos por artistas ensimesmados, trancados em algum porão ou laboratório, e orientados apenas por uma heroica batalha pelo desenvolvimento progressivo de caráter estético ou artístico. Foram questões que lhes eram apresentadas, problematizadas e refletidas dentro das condições culturais que viviam e nas quais igualmente vieram a atuar por meio de suas criações artísticas.

E ainda que em determinada etapa do processo histórico da era da arte determinados artistas e movimentos tenham mobilizado seus processos criativos em nome de uma *art pour art*, cujo ideal está ele próprio intimamente relacionado à cosmovisão estética do período, trata-se de um procedimento mais facilmente identificável enquanto ideal do que programático ou efetivamente exercido, embora superlativado por certos domínios teóricos da arte ao reduzirem certos movimentos de vanguarda a uma interpretação ilustrativa puramente autonômica e dissociada da realidade desses movimentos.

Isto porque mesmo as experiências formalistas e construtivistas mais radicais estiveram, desde o princípio, intimamente vinculadas a questões culturais, ideológicas, políticas, pedagógicas e, obviamente, tecnológicas que circundavam seus autores. Algo que muitos de seus principais representantes nunca camuflaram e, por vezes, até manifestaram de forma bastante objetiva, a exemplo de Khlébnikov, cuja poética de uma “língua transmental” (*zaúm*) não se amparava em sons aglutinados e fortuitos, mas em reminiscência à sua própria cultura, a exemplo da linguagem dos feiticeiros e xamãs ou do cancionero popular cazaque; Kandinsky, cuja dissociação entre a pintura e a representação figurativa é francamente influenciada por concepções místicas e espirituais (a exemplo de seu apreço pela teosofia e por personagens como Sâr Péladan em sua própria formulação teórica da abstração); Malevich, ao considerar o suprematismo sob a perspectiva de uma simbologia das sensações subjetivas, afirmando que “o quadrado preto sobre fundo branco foi a primeira forma de expressão do sentimento não-

objetivo: o quadrado sendo o sentimento e o fundo branco o *Nada* exterior a esse sentimento”; Maiakóvski, ao aliar a forma revolucionária de sua poética escrita, no rádio, no teatro e no cinema aos ideais de transformação social igualmente revolucionários estabelecidos pelo regime bolchevique; Godard, no emprego de formas e conteúdos conflitantes na tematização dos embates políticos, por exemplo, em *One Plus One*; ou, por fim, no caso do Brasil, na compreensão do posicionamento político engajado como “salto participativo” pela poesia concreta.⁹

Consequentemente, se por um lado não podemos negar as elevadas contribuições e conquistas das vanguardas de caráter formalista e construtivista para uma tomada de consciência das possibilidades do emprego das linguagens na arte, por outro me parece igualmente factível compreendermos que tais avanços não se originaram de uma oclusão autônoma da arte, mas da influência de outros domínios da cultura então vigentes que despertaram na prática artística tais possibilidades e ingerências em forma de artefactualizações poéticas: elas refletem uma cosmovisão.

Meu segundo argumento, diz respeito ao problema da pretensa unilateralidade cultural por meio da qual a era da arte teria constituído uma classe de objetos exclusiva, distinta e à parte das outras formas de artefactualizações poéticas. Pelo contrário, compreendo que as incorporações e apropriações culturais estão intensamente presentes na própria constituição da era da arte desde a sua origem histórica no Renascimento, mas também, igualmente, presentes e de forma veemente em suas principais transformações históricas, por exemplo, nas viragens paradigmáticas da arte moderna e contemporânea e, mais recentemente, a partir de uma maior abertura ao diálogo intercultural de diferentes manifestações contemporâneas da arte. Ainda que certas correntes teóricas que intencionam interpretar a era da arte como uma ocorrência culturalmente singular e extraordinária tenham convenientemente ignorado a sua interculturalidade constitutiva (embora talvez seja mais propício denominar, neste caso, como apropriação e incorporação cultural), tais circunstâncias são verificáveis.

Um primeiro obstáculo a essa pretensa monoculturalidade está na crença de que a era da arte possui uma “pré-história” mais elevada, exclusiva e distintamente peculiar em relação a

⁹ Sobre os referidos apontamentos, ver: Khlébnikov e Maiakovski (In. CAMPOS, A; CAMPOS, H.; SCHNEIDERMAN; 2012, p.22-23, 25-27); KANDINSKY, 2014, p.30-37; MALEVICH, 1988, p.347. Sobre o salto participativo na poesia concreta, em meu artigo “Vilém Flusser e a poesia concreta: considerações sobre a retórica e o problema da interpretação”, defendo de forma mais específica e minuciosa como a questão do engajamento político pelo referido movimento não representou um contrassenso contra os interesses formalistas daquela poesia, e nem tampouco uma dissonância em relação à tradição das vanguardas que lhes serviram de paideuma (ver: NASCIMENTO, 2024b). Sobre a questão da retórica em *One Plus One*, de Jean-Luc Godard, ver: “Identidade autoral e retórica da arte: o caso One Plus One / Sympathy for the Devil” (NASCIMENTO, 2024a).

outras culturas. Sua origem advém da tentativa, efetuada pela cultura do Renascimento – termo presente desde Giorgio Vasari e seus contemporâneos – ao tomarem para si a tarefa de reviver as formas e os ideais de conhecimento das cosmovisões grega e romana antigas, interpretadas como exemplos de civilizações superiores. Dadas as notáveis conquistas renascentistas e a proeminência de seus artistas e pensadores em demarcarem o advento e progresso de uma nova visão de mundo, não é de se estranhar que seus sucessores tenham reconhecido nesse marco inicial uma espécie de ponte hereditária com aquelas civilizações antigas, ao mesmo tempo em que a dissociaram de qualquer vínculo com a era medieval e outras culturas estrangeiras.

Entretanto, assim como é falso considerar que o Renascimento tenha se dissociado dos atributos de uma cultura medievá ainda presente em seus hábitos e vivências, igualmente essa viragem para a cultura greco-romana antiga não estabeleceu uma linha hereditária, mas tão-somente uma influência imprecisa (embora evidentemente forte) sustentada na incorporação cultural “arqueológica” daquela cosmovisão culturalmente distante e por eles idealizada em um vínculo parental.

Encontra-se aí, porventura, um dos elementos materiais que possibilitaram o avanço do distanciamento estético como critério apreciativo: diferentemente do que acontecia com os temas religiosos cristãos, ainda fortemente vinculados às crenças vigentes e, portanto, impulsionando uma apreciação vinculada ao credo vivo naquela cultura, a incorporação de temas mitológicos antigos pela era da arte pode ter provindo da admiração em representa-los, mas trata-se de uma relação com deuses mortos, sem quaisquer vínculos de fé com seus agentes, propiciando uma tomada de consciência do que denominamos apreciação distanciada.

Igualmente imprecisa, ainda, é a pretensão de uma linha hereditária entre a era da arte e a cultura greco-romana sustentada na herança mimética e na proeminência da forma. Tendo em vista que a virada mimética que dá origem à era da arte é fruto da descoberta de esculturas romanas antigas em escavações (muitas delas cópias em mármore das originais gregas em bronze), essa prática e sua jornada progressiva iniciou-se do aprendizado alusivo e interpretativo desses artefatos, de tal forma que empregaram critérios estéticos a eles referentes para a formulação de preceitos gerais.

Assim, muitos juízos estéticos vindouros passaram a ser sustentados nos elementos que pensavam ser constitutivos desses artefatos e sob o ideal de que, por serem provenientes de uma cultura superior e exclusiva, conseqüentemente deveriam ser nesses legados que a grande arte deveria se sustentar. Este é o caso do valor menor, e até depreciativo, que se passa a atribuir à cor em relação à forma na era da arte em seu período clássico e da normativa que se tornou

genericamente aceita de que as esculturas e os espaços arquitetônicos devem ser monocromáticos “porque assim faziam os gregos e romanos”. Estabeleceu-se, assim, e com o apoio de instituições e de grandes teóricos da arte, o imaginário de que aquelas culturas da antiguidade teriam sido distintivamente monocromáticas em seus templos e esculturas, e que o emprego ornamentado das cores estaria associado tanto à cultura popular (“iletrada”) quanto aos povos culturalmente “primitivos” ou “selvagens”.¹⁰



Figura 10 (à esquerda): *Ártemis de Pompeia* (cópia romana do século II d.C., exumada em 1760), cujos resquícios de cor ainda presentes levaram Winckelmann a reavaliar a possibilidade policromática das esculturas gregas e romanas antigas. Figura 11 (à direita): Cópia da *Ártemis de Pompeia* com as colorações originais reconstituídas pela equipe de Vinzenz Brinkmann (ver: nota de rodapé 12).

¹⁰ Winckelmann, Herder e Goethe nos oferecem alguns apontamentos bastante ilustrativos quanto a essa compreensão. Cito-os: “O caminho mais seguro para a perfeição é imitar os mestres que sabemos, com certeza, atingiram um patamar muito próximo do ideal dos grandes escultores da Antiguidade. Sabemos que o amigo e colega de Rafael, Michelangelo, estudou e copiou obras da Antiguidade clássica. Além disso, o próprio conceito de ideal evoca o título de uma famosa palestra, *L’Idée del pittore*, que o pintor e antiquário italiano Gian Pietro Bellori (1613-1696) proferiu na Academia de Arte Romana, em 1664. Bellori criticava pintores que copiavam as coisas como aparecem aos olhos, em vez de usar a arte para nos ajudar a imaginar o ideal. Espíritos elevados, disse ele, são capazes de elevar sua mente para a ideia do belo como se fosse uma coisa divina [...] A cor deve ter pouca participação em nossa consideração da beleza, porque a essência da beleza consiste, não na cor, mas na forma, e neste ponto as mentes iluminadas concordarão imediatamente” (WINCKELMANN, 2006, p.58). “Foi na juventude da arte, quando os monumentos ainda eram feitos de madeira, que as estátuas eram coloridas. Nas eras mais belas, as estátuas não exigiam cores, globos oculares ou prata; a arte estava nua como a Vênus, e este era todo o adorno e riqueza de que precisava” (HERDER, 2002, p.78). “É digno de nota que nações selvagens, pessoas sem instrução e crianças têm uma grande predileção por cores vivas; que os animais se enfurecem com certas cores; que as pessoas refinadas evitam cores vivas em suas roupas e nos objetos que as cercam, e parecem inclinadas a bani-las completamente de sua presença” (GOETHE, 2013, I, §135).

Paradoxalmente, contudo, tal como ocorreu com o drama moderno em sua equivocada tentativa de se vincular como herdeiro da tragédia grega, hoje sabemos por análises científicas que as esculturas e templos gregos eram policromaticamente adornados e, ainda, que esse conhecimento já estava presente desde a época de exumação de seus artefatos. Mais ainda, que por razões obtusas convencionou-se por forjar essa imagética monocromática específica à era da arte e sua pretensa gênese.¹¹

Ironicamente, podemos sentenciar: se as culturas grega e romana da antiguidade eram superiores e policromáticas, conseqüentemente são as culturas das quais a era da arte procurou se desvincular que estão mais próximas de terem com elas alguma ligação familiar. E, por outro lado, se é correto que a policromia é uma prática de culturas selvagens e iletradas, logo, as culturas grega e romana da antiguidade seriam selvagens e iletradas, não podendo servir como modelo para uma arte que se pretende elevada e distinta.

Um segundo obstáculo a essa pretensa monoculturalidade está na crença de que a arte moderna e suas subseqüentes transformações estilísticas tenham surgido exclusivamente de uma crise interna ao desenvolvimento da era da arte, quando “soluções” decorrentes da crise mimética após a invenção da fotografia e de outras ferramentas tecnológicas possibilitaram o surgimento de toda uma nova geração de artistas, rebeldes e em busca de uma maior integração

¹¹ Os estudos sobre a policromia em estátuas e templos antigos, sobretudo greco-romanos, têm avançado significativamente nas últimas décadas, em especial pelas pesquisas do arqueólogo alemão Vinzenz Brinkmann. Suas investigações não se limitam a constatar vestígios de cores nas esculturas, pois buscam reconstituir suas colorações originais em cópias fidedignas, empregando tecnologias de raios-x, espectrômetros, análises químicas, aplicação comparativa e criação de pigmentos a partir de matérias-primas da região de origem das obras a partir de soluções químicas equivalentes às originais. Além disso, seus estudos suscitam debates estéticos: de um lado, questiona-se o impacto da policromia na compreensão do legado da arte antiga para a tradição ocidental; de outro, evidencia-se que o tema não foi ignorado nas escavações ou por autores clássicos, como o próprio Winckelmann, que reconheceu, em um texto tardio, a policromia numa estátua de Ártemis (Figuras 10 e 11). Sobre esse ponto, destaco os artigos de Brinkmann, Oliver Primavesi e Jan Stubbe Østegaard reunidos em *Circumlitio: The Polychromy of Antique and Mediaeval Sculpture* (BRINKMANN et al., 2010). Por fim, ressalto que apesar de não a ter abordado com profundidade, a questão policromática não passou despercebida por Friedrich Nietzsche, filósofo cuja distinção entre o drama moderno e a tragédia grega estão no suprasumo de sua teoria. Cito-o: “Píndaro, Ésquilo e Sófocles, não os conhecemos propriamente. Se os designamos como poetas, então estamos querendo dizer justamente poetas livrescos: com isso, porém, perdemos toda compreensão de sua essência, a qual se nos revela somente se alguma vez, numa hora plena de força, levarmos a ópera para diante da alma de maneira tão idealizada que se abra para nós justamente a intuição do drama musical antigo [...]. Ainda assim não há outro meio de obter esclarecimentos sobre Sófocles senão procurando adivinhar, a partir dessa caricatura, a imagem original, abstraindo dela, numa hora entusiasmada, toda distorção e toda deformação. Essa imagem de fantasia precisa ser, então, cuidadosamente examinada e confrontada em cada uma de suas partes com a tradição da Antiguidade para que não super-helenizemos o helênico e não inventemos uma obra de arte que não tenha pátria em lugar algum do mundo. Esse perigo não é pequeno. Até há pouco tempo valia como juízo incondicional da arte que toda plástica ideal precisava ser incolor, que a escultura antiga não permitia o emprego da cor. Muito vagarosamente e sob a mais veemente resistência daqueles hiper-helenos, a concepção policromática da plástica antiga abriu caminho. Segundo essa concepção, a arte plástica antiga não deve ser pensada como nua, mas como revestida de coloração” (NIETZSCHE, 2010, pp.50-51).

entre arte e vida (e de uma arte “mais vital”), em contraposição ao academicismo das Belas Artes.

Essa perspectiva, embora correta em apontar um dos principais elementos que conduzira à crise mimética no período, ignora uma vigorosa influência cultural externa na aurora da arte moderna, e que por alguma conveniência passou a ser desprezada por uma parte significativa dos teóricos e historiadores do período: a forte presença e inspiração estilística e temática das gravuras japonesas na vida cotidiana e nas criações de muitos dos principais representantes dessa nova arte.

Ao se tornar uma moda na Europa ocidental dos anos 1860, especialmente em Paris, o movimento denominado japonismo encontrou nas gravuras *Ukiyo-e* seu principal objeto de interesse pelo grande público.¹² Mas não se tratou de uma distração rasteira ou decorativa, ao menos para a geração de artistas compromissados com uma intensiva renovação da arte, já que o japonismo e suas gravuras os afetaram de forma tão profunda que não só acumularam grandes coleções de seus principais representantes, como Hiroshige e Hokusai, como também os absorveram esteticamente em seus processos criativos: as *Ukiyo-e* passaram a estimular e até mesmo nortear de forma significativa os temas e a estilística formal de muitos dos principais representantes do simbolismo, do impressionismo, do pós-impressionismo, da *art nouveau* e até do fauvismo.

Caso, dentre outros, de Manet, ao retratar uma gravura *Ukiyo-e* no *Retrato de Émile Zola* e referenciar sua estética em *A dama do leque*; de Monet, ao construir uma ponte japonesa em seu jardim em Giverny (que se tornaria um dos seus principais temas pictóricos), no *Retrato de Camille Monet em traje japonês*; de Whistler, cujo *Noturno em azul e ouro: ponte velha de*

¹² As *Ukiyo-e*, “imagens do mundo flutuante”, eram xilogravuras populares criadas e comercializadas a partir do século XVII, ligadas ao hedonismo e à efemeridade, tendo em Katsushika Hokusai e Utagawa Hiroshige seus nomes mais conhecidos no Ocidente. Seus elementos estéticos centrais incluem composições assimétricas com diagonais, silhuetas fortes e formas alongadas, abertura a diferentes usos de perspectiva e ângulos de visão, grandes planos pictóricos vazios, o emprego de texto e caligrafia como artifícios pictóricos e a tematização expressiva da vida urbana ou de paisagens. Embora por volta de 1700 já houvesse na Europa ocidental grande interesse no design, na pintura clássica, na porcelana e na cultura japonesa, é após 1854 – com a abertura dos portos ao comércio internacional – que o interesse por essa arte cresce exponencialmente, com subseqüentes exposições nas principais cidades europeias e com a formação de extensas coleções nos grandes museus. Nesse contexto, as *Ukiyo-e*, por serem impressões baratas, muito reproduzidas e comuns no Japão (a ponto de servirem inicialmente até como material de embalagem para artefatos mais valiosos), ingressam rapidamente no gosto europeu, tornando-se mania cultural e gerando o termo “japonismo”. Em Paris, sua moda ganha tal força na década de 1860 que se multiplicam lojas voltadas às estampas japonesas, oferecendo não apenas objetos, mas também artigos e cursos sobre sua estética, surgindo uma revista dedicada ao tema, *Japon Artistique* (apoiada, dentre outros, por Van Gogh e Toulouse-Lautrec). Tadamas Hayashi, negociante de arte em Paris que foi matéria de um número especial da prestigiada *Paris Illustré* inteiramente dedicada ao japonismo, afirmou em entrevista ter vendido cerca de 150.000 gravuras nos onze anos em que estabeleceu seu comércio. A esse respeito, ver: ADAMS, 2011, p. 436-467; STOKSTAD e COTHREN, 2011; TREDE e BICHLER, 2021, p. 7-32.

Battersea é inspirado na *Ponte Kyobash*, de Hiroshige; de Lautrec, que em muitas de suas fotografias mais conhecidas está posando em trajes japoneses, e cuja arte está ela própria fortemente alicerçada em muitos dos elementos estéticos das *Ukiyo-e*; de Cézanne, cujos *Monte Santa-Vitória* e *Os castanheiros de Jas de Bouffan no inverno* foram inspirados na série *Trinta e seis visitas do Monte Fuji*, de Hokusai; e, especialmente, de Van Gogh, cuja evolução estilística foi intrinsecamente estimulada por farto estudo e reprodução de gravuras japonesas, como em *Ponte na chuva (homenagem a Hiroshige)*, em referência a *Chuva repentina sobre a ponte Shin-Ohashi*; em *Japonaiserie: Ameixeira em Flor*, em referência a *Parque de Ameixas em Kameido*, de Hiroshige (Figuras 12 e 13); em *A cortesã*, na qual reproduz a imagem de capa do número da revista *Paris Illustré* dedicada ao japonismo e a Tadamas Hayashi; mas também em sua maturidade estética, por exemplo, nas referências às *Ukiyo-e* em *Retrato de Julien Tanguy*, ou na dinâmica do movimento celeste em *A noite estrelada*, cuja reminiscência a *Vista dos redemoinhos de Naruto em Awa*, de Hiroshige, são evidentes.



Figura 12 (à esquerda): Ando Utagawa Hiroshige. *Parque de Ameixas em Kameido*. 1857. Figura 13 (à direita): Vincent van Gogh. *Japonaiserie: Ameixeira em Flor*, 1887.

Essas referências demonstram o quão intensa foi a influência das *Ukiyo-e* na consumação estilística de alguns dos principais artistas da arte moderna. A ela se seguiram ou foram

contemporâneas outras influências externas, a exemplo da partida de Gauguin para o Taiti, e a forte incorporação da estilística expressiva das máscaras de culturas africanas por artistas de vanguarda, como Matisse e Picasso. Desperta atenção, entretanto, que na contramão do que ocorrera com a tentativa de forjar uma hereditariedade com a cultura greco-romana no início da era da arte, para o caso do japonismo houve, até o advento das recentes revisões críticas à unilateralidade monocultural da era da arte, uma atribuição de influência menor (concomitante às menções da influência das máscaras africanas), mas, especialmente, um alheamento de sua fundamental influência na aurora constitutiva da arte moderna.

Uma hipótese bastante plausível para esse alheamento é que enquanto as esculturas greco-romanas antigas representaram, tanto para os *artefici* quanto para a sociedade do fim da era medieval, uma forma de sofisticação e de conhecimento que não possuíam, e cuja vinculação propiciou não só o desenvolvimento mimético e institucional exclusivo da era da arte, mas também a sua associação à soberania da Europa ocidental do período frente a outros povos, este já não era o caso do diálogo “intercultural” da crise mimética com a cultura japonesa, notadamente tida como inferior pelas culturas europeias do período. Neste caso, o reconhecimento da incorporação e apropriação dos caracteres estilísticos de culturas tidas por exóticas e primitivas como influências fundantes da arte moderna, implicaria no questionamento da exclusividade proléptica da própria era da arte.

O que está em jogo, neste caso, diz respeito à evidenciação dos paradoxos que envolvem essa concepção monocultural. Ao considerarmos que foram os elementos estéticos dos artefatos poéticos de outras culturas que influíram e contribuíram no desenvolvimento pluralista que caracteriza e distingue a arte moderna, esse fato implica, por si mesmo, no reconhecimento estético dos artefatos *do outro*, exigindo-se a reavaliação da forma como vinham sendo depreciativamente condicionados à condição de artefatos menores. E isto leva a um questionamento elementar: por que as profundas incorporações estilísticas daqueles artefatos por artistas modernos configuraram novos paradigmas artísticos, mas não se reconheceu sequer como arte os próprios artefatos originais que conduziram a essa revolução? Uma justificativa bastante usual, e costumeiramente empregada, os reduz à condição de artefatos etnográficos em razão de lhes faltar a institucionalidade e o subsequente conceito de arte fundamentado nessa perspectiva, tal como ocorre na era da arte, como critério para impossibilitar tal reconhecimento.

Irônico, neste caso, é que a apropriação emulada por artistas modernos dos caracteres estilísticos oriundos de outras cosmovisões tenha obtido reconhecimento artístico em razão de

sua “vitalidade”, mas os originais vitais de onde foram subtraídas essa estilística não tenham alcançado qualquer contrapartida de reconhecimento. E justamente no que era neles mais relevante: a cosmovisão que os assinava e os dotava de “vitalidade”. Que essa abertura de reconhecimento estético tenha sido ignorada justamente por uma cultura que preza por confirmar a originalidade das obras que institucionaliza, notadamente como um ato de conferência da autenticidade de suas obras, é algo inerente ao cerne do paradoxo da era da arte: a despeito de toda a transculturalidade que envolve a sua constitutividade, ela foi criada e desenvolvida a partir da idealização monocultural de si mesma, e portanto só reconhece a si mesma.

Pois: a) ao cobrar autenticidade de seus objetos, mas se permitir à emulação do que vem de fora; b) ao ser reflexivamente representativa de sua própria cosmovisão e estar a ela intimamente condicionada em suas práticas e hábitos, mas considerar um impeditivo para o reconhecimento artístico que os artefatos de outras culturas sejam reflexivamente representativos e incorporados às suas próprias cosmovisões; c) ao negar o reconhecimento artístico dos artefatos poéticos de outras culturas por não possuírem as mesmas formas de institucionalidade e de conceituação imbricadas que erigiu em sua própria cultura etc.; o que ela põe em questão não é, como por vezes se defende, uma exclusividade sustentada em critérios reflexivos correspondentes à sua prática real, mas um não reconhecimento ao direito de soberania estética para outras cosmovisões.

Revela-se, com isto, que pouco importa o quão poéticos possam ser os artefatos de outras culturas, tanto quanto pouco importa o quanto tais artefatos poéticos possam influir e transformar sua própria prolepse, a concepção de arte unilateralmente determinada pela era da arte impossibilita o reconhecimento artístico de tudo aquilo que não *seja dela* ou *determinado por* ela. O motivo não está em que ela não conheça a existência *do outro*, já que suas apropriações históricas evidenciam que desse outro ela se apropria, e sim que ela não reconhece *no outro* qualquer igualdade de condições. Por detrás dessa barreira unilateralmente determinada da arte e seus critérios instituídos, está oculta uma estética que não é propriamente a da arte, mas a do colonialismo e do imperialismo que foram historicamente coetâneos ao seu surgimento e desenvolvimento. O que significa dizer, que uma concepção da arte alicerçada pela determinação unilateral da era da arte em seus critérios e juízos está, tragicamente, condenada a reproduzir essa lógica mesmo quando seus fundamentos estéticos e especulativos são bastante questionáveis.

5. A porta do mundo é aberta (a alma desperta buscando...)

Ao longo do século XX, o tema da definição da arte esteve orientado especialmente para a reflexão do emergente pluralismo estilístico iniciado pela arte moderna, assentado posteriormente e de forma radical pela arte contemporânea e pela ideia de que “todo objeto pode vir a ser arte” – ao que certos pensadores compreenderam tratar-se de uma chegada ao fim (histórico) da arte.

Hoje, diferentemente, tem ocupado maior representatividade nesse debate um tema intimamente ligado àquelas transformações estéticas ocorridas a partir da segunda metade do século XIX, por vezes pouco percebido na reflexão de sua crise: o de que aquilo que estava por trás do esgotamento do “progresso histórico” da era da arte não era seu acabamento, mas a crescente tomada de consciência de que a arte não é uma prática culturalmente isolada.

De fato, é esse o caráter mais emblemático da crescente transformação que paulatinamente começou a amadurecer na era da arte na segunda metade do século XIX, quando diferentes movimentos artísticos passaram a clamar por um reencontro da arte com a vida cotidiana e descobriram, nos artefatos advindos de outras culturas, o vigor de vitalidade que ansiavam e já não podiam encontrar na prática mimética ou nas suas progressivas investigações acadêmicas – e cujo “fim da linha”, hoje sabemos, então se prenunciava.

Especificamente, na medida em que a arte foi se tornando mais pluralista, gradativamente mais seus agentes começaram a reconhecer na cultura popular, nas artesanias do medievo ou da antiguidade pré-clássica, nos artefatos de outras culturas ou até nos artefatos rupestres, todos eles até então conjuntamente desprezados pela arte institucionalizada, exemplos paradigmáticos de um “parentesco desconhecido” e de expressiva inovação para seus próprios processos criativos.

Ainda que de forma inicialmente incerta, creio ter entrado em curso a partir daquele momento uma espécie de duplo reconhecimento do qual a estética não pode se furtar ao debate: o da pluriversalidade e o da transculturalidade de suas manifestações. Neles se encontra algo fundamentalmente mais relevante que as já riquíssimas abordagens e conquistas acerca das potencialidades representacionais, expressivas, formais e simbólicas sobre as quais a arte e a estética se debruçaram nas crises moderna e contemporânea da era da arte. Trata-se do intercâmbio, reconhecimento, aprendizado, interlocução e progresso dialógico entre as cosmovisões estéticas que possibilitam e dinamizam os processos criativos inerentes às tecnologias poéticas. Embora a era da arte tenha fundado a imagética de que apenas a sua prolepse inaugurou progressos e pluralidades estilísticas, essa compreensão universalizada de

seu fenômeno é apenas uma pareidolia, já que a era da arte é tão somente *uma* cosmovisão *entre* outras.

É por conta da era da arte, igualmente, que se fundou aquela que me parece ser a sua imagética mais controversa: a de que as diferentes e variadas formas de artefactualizações poéticas nas mais diferentes cosmovisões do presente ou do passado possam ser reduzidas e amontoadas em um mesmo pacote de “artesanias” e “primitividades” (no sentido valorativo e descritivo), como se seus objetos fossem desprovidos de significações inerentes às suas expressões e formas, ou como se não fossem resultantes de processos de artefactualização tanto quanto as obras reconhecidas como arte pelas instituições e paradigmas estéticos instituídos pela era da arte.

Essa simplificação é, também, uma pareidolia, cujo intento se funda no desejo de subtrair de outras culturas as suas próprias prolepses, tal como se seus povos estivessem, para empregar novamente uma analogia com “A aurora do homem”, de 2001, desprovidos de um monólito. Entretanto, a realidade de apropriação cultural que conduziu a era da arte à sua própria crise moderna e contemporânea revela, enquanto fato (e não como pareidolia), o engano de suas imagens idealizadas sobre *si* e sobre o *outro*.

Minha concepção da arte como tecnologias poéticas está em plena concordância com a tradição de outras investigações transculturais da arte, desde que sustentadas nos pilares da pluriversalidade e da transculturalidade de sua prática, seja na consideração de que diferentes culturas manifestam formas de artefactualizações poéticas referentes às próprias cosmologias, seja por compreendê-las como passíveis de reconhecimento enquanto artefatos poéticos por outras culturas, a despeito de suas diferentes cosmovisões. Pois, como bem observa Stephen Davies, ao introduzir sua reflexão sobre a existência da prática da arte em culturas não ocidentais, é “impressionante o quão acessíveis aos ocidentais são grande parte da música subsaariana, da pintura chinesa e dos tapetes tecidos do Oriente Médio” (DAVIES, 2000, p.199-200).¹³ Concomitantemente, considero que isto também se aplique a todas as culturas abertas ao intercâmbio intercultural.

Mas, afinal: o que nos leva a ter um apreço estético quando tomamos contato com certas manifestações culturais totalmente distintas às nossas? Não me refiro aqui, obviamente, a certos fetiches rasteiros perante qualquer fenômeno cultural que nos pareça exótico, a exemplo do

¹³ A questão levantada por Davies, obviamente, não se esgota nesta afirmação, pois subjacente ao reconhecimento estético encontra-se a pergunta acerca do caráter transcultural desse reconhecimento procedimental. A fim de não deslocar a exposição textual do presente artigo, não irei expor aqui as especificidades conceituais e argumentativas desse debate, mas pretendo retomá-lo em um próximo artigo, notadamente focado na presença artefactual da arte mesmo em culturas atávicas.

gosto depreciativo que no passado forjou as dicotômicas imagéticas dos povos indígenas do Brasil como “selvagens bárbaros” ou “bons selvagens”, sob as respectivas influências dos relatos de Hans Staden e da Festa de Rouen. Tenho em mente o tipo de afeição que nos leva a um desejo de aproximação, de absorção e de conhecimento diante de algo distante à nossa própria cosmovisão e nossos valores esteticamente enraizados, e que, no entanto, nos conduz não apenas a reconsiderar nossa compreensão estética de mundo, mas a ampliá-la, a ressignificá-la, a redirecioná-la em razão de um sentimento de descoberta, de reconhecimento e de comunhão com algo que em princípio nos soa estranho, mas em seguida humanamente familiar.

Penso tratar-se de um tipo de afeição à qual podemos denominar empatia estética. É uma ocorrência análoga à empatia moral, subjacente ao encontro e intercâmbio entre pessoas de diferentes culturas, ao estabelecerem laços de amizade e respeito por se reconhecerem como pertencentes a uma mesma comunidade humana. No caso da arte, a empatia estética possibilita o reconhecimento de diferentes cosmovisões artísticas como pertencentes à mesma comunidade das artefactualizações poéticas com as quais uma pessoa ou grupo social estão habituados.

É essa compreensão estética do outro, do reconhecimento da diferença estética ou, mais precisamente, do reconhecimento estético *na* diferença, que me parece estar no âmago da transculturalidade estética. Mas não há nisto qualquer relativismo estético, e sim um ecletismo consciente.

Uma pessoa que preza por distintas formas de artefactualizações poéticas não está confundindo suas variadas constitutividades como se fossem uma mesma coisa, mas, pelo contrário, reconhecendo suas especificidades e diferenças. Pois apesar de a empatia também se sustentar em uma valoração (o reconhecimento do outro em igualdade de condições), ela é coetânea à categorização descritiva e universal da espécie humana como um termo que se aplica às mais diferentes culturas. Sendo diametralmente oposta à compreensão monocultural, vai de encontro tanto à lógica que subtrai do outro o direito de pertencimento à mesma espécie ou o subjuga a uma condição de inferioridade, como também à sujeição das diferentes culturas e classes ao aprisionamento totalitário sob algum disfarce igualitarista.

A empatia estética e o ecletismo consciente, diferentemente, partem da igualdade de condições para reconhecerem na cultura outra o que ela *é*, e não estabelece barreiras que apartem do intercâmbio dialógico as artefactualizações poéticas *próprias* e *alheias*. Afinal, é perfeitamente possível a uma mesma pessoa identificar, reconhecer ou mesmo apreciar o que

não lhe é puro hábito. A consciência pluriversal e transcultural, ao ser guiada pela empatia estética, não encontra nessa abertura eclética qualquer empecilho, mas avança.

Esse reconhecimento da pluriversalidade e da transculturalidade não decorre do acaso, mas das condições históricas em que atualmente nos encontramos e que obviamente ressoam no campo estético. É essa conjuntura que nos permite a tomada de sua consciência, em razão de nossa maior interação cultural com as diferenças em sentido global. Corresponde, portanto, ao nosso estágio proléptico no jogo das tecnologias poéticas, enquanto as antenas da espécie seguem mastigando, ruminando e mantendo a porta do mundo sempre aberta.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADAMS, Laurie Schneider. *A History of Western Art*. 5th ed. New York: McGraw-Hill, 2011.

BRINKMANN, Vinzenz; PRIMAVESI, Oliver; HOLLEIN, Max (Eds.). *Circumlitio: The Polychromy of Antique and Medieval Sculpture*. Munich: Verlag, 2010.

CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo; SCHNAIDERMAN, Boris. *Poesia russa moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

DAVIES, Stephen. Non-Western Art and Art's Definition. In. CARROLL, Noël (Ed.). *Theories of Art Today*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2000.

DICKIE, George. Defining art. In. *American Philosophical Quarterly*, University of Illinois Press, v.6, n.3, 1969, p. 253-256.

DICKIE, George. The Institutional Theory of Art. In. CARROLL, Noël (Ed.). *Theories of Art Today*. Madison, WI: The University of Wisconsin Press, 2000, p. 93-108.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Doutrina das cores*. Tradução de Marco Giannotti. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

GUIDON, Niède. As ocupações pré-históricas do Brasil (excetuando a Amazônia). In. CUNHA, Manuela Carneiro da (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.37-52.

HERDER, Johann Gottfried. *Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 2002.

KAC, Eduardo. "Arte espacial: minha trajetória". Tradução de Charliston Nascimento revista pelo autor. In. *Revista Ideação*, Dossiê Estética no Brasil, v.1, n.52, edição julho-dezembro de 2025.

KANDINSKY, Wassily. Do espiritual na arte e na pintura em particular. In. LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: textos essenciais*, volume 14: “Vanguardas e rupturas”. Tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2014, p.28-38.

KUBRICK, Stanley, dir. 2001: Uma Odisseia no Espaço. EUA/Reino Unido: Metro-Goldwyn-Mayer/St Stanley Kubrick Productions, 1968. 1 DVD (149 min.), son., color. Editora Abril: São Paulo, 2008.

MALEVICH, Kasimir. Suprematismo. In. CHIPPEL, Herschel B. *Teorias da arte moderna*. Tradução de Waltensir Dutra *et al.* São Paulo: Martins Fontes, 1988, p.345-353.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. 15ª reimpressão. São Paulo: Cultrix, 2007.

NASCIMENTO, Charliston. Identidade autoral e retórica da arte: o caso *One Plus One / Sympathy for the Devil*. In. SÃO PAULO, Yves (Org.). *Os cineastas e a filosofia: ensaios de filosofia do cinema*. Cachoeirinha, RS: Editora Fi, 2024a, p.91-158. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1HPrQ2AALi3-9lmjiOhwOMiudDFsP26J-/view>. Acesso em 03 de maio de 2025.

NASCIMENTO, Charliston. Vilém Flusser e a poesia concreta: considerações sobre a retórica e o problema da interpretação. In. *Revista Ideação*, v.1, n.49, janeiro/junho de 2024b, p.65-100. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i49.10281>. Acesso em 03 de maio de 2025.

NASCIMENTO, Charliston. Os veículos poéticos de Jean Cocteau: exercício de *nado* e *mergulho* em um vasto e profundo oceano artístico. In. *Revista UFG*, v.22, 2022, 72p. Disponível em: <https://doi.org/10.5216/revufg.v22.73406>. Acesso em 10 de maio de 2025.

NASCIMENTO, Charliston. Giorgio Vasari: (N)O alvorecer da era da arte. In. *Revista Ideação*, v.1, n.43, janeiro/junho de 2021a, p.163-190. Disponível em: <https://doi.org/10.13102/ideac.v1i43.7233>. Acesso em 05 de maio de 2025.

NASCIMENTO, Charliston. *O papel da crítica na arte pós-histórica: um problema filosófico*. Tese de Doutorado – Filosofia, UFMG, Belo Horizonte, 2021b. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/38521>. Acesso em 03 de maio de 2025.

NIETZSCHE, Friedrich. O drama musical grego. In. *A Visão Dionisíaca do Mundo e outros textos de juventude*. Tradução de Marcos Sinésio P. Fernandes e Maria C. dos Santos de Souza. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PESSIS, Anne-Marie; CISNEIROS, Daniela; MUTZENBERG, Demétrio. Identidades gráficas nos registros rupestres do Parque Nacional Serra da Capivara, Piauí, Brasil. In. *FUMDHAMentos*, v.15, n.2, 2018, p.33-54.

REICHE, Ina *et al.* The Ornamentation Steps of the Bull Rotunda of the Lascaux Cave Given New Insights Into the Upper Palaeolithic Natural Life Cycle. In. *Archaeometry*, vol.66, issue 4, 2024.

SCHÜLER, Donald. A vida é um jovem que joga. In. *Revista Ideação*, Dossiê Estética no Brasil, v.1, n.52, edição julho-dezembro de 2025.

STOKSTAD, Marilyn; COTHREN, Michael. *Art History*. 4th ed. (2 vols.). New Jersey: Pearson Education Inc., 2011.

TREDE, Melanie; BICHLER, Lorenz. *Hiroshige: The Complete Plates*. Translated by Michael Scuffil. Beijing: Taschen, 2021.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *History of the Art of Antiquity*. Trans. Alex Pottis. New York: Getty Publishing, 2006.