



PENSANDO O QUALISIGNO NA COR: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA DA COR COMO FATOR DETERMINANTE NA ANÁLISE DA ESCULTURA DA GRÉCIA ANTIGA À LUZ DA FILOSOFIA DE CHARLES S. PEIRCE¹

Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas

PUC-SP/ CAPES

luciadesouzadantas@gmail.com

Resumo: Embora sempre se tenha dito que as esculturas da Grécia Antiga eram coloridas, foi o entendimento de que elas eram de mármore branco e imaculado que as tornou paradigma para o conceito de arte e beleza clássicas. Por isso, admitir que as estátuas gregas eram revestidas de cores vibrantes é, em certa medida, também desconstruir a própria noção de arte grega como modelo de ideal de beleza clássica. Nesse sentido, nossa hipótese é que esta disparidade entre teoria e realidade, no que diz respeito ao entendimento da arte escultórica da Grécia Antiga, pode ser explicada pelo fato da cor ser uma “qualidade de sentimento”, característica da experiência de primeiridade, tal como formulada por Charles S. Peirce. Por isso, para que haja uma real assimilação do que significa, no sentido estético, ser colorida, uma escultura policromada só é de fato absorvida na sua plenitude se a cor for *vista*, i.e., se for *sentida* como puro qualisigno. Caso contrário, corre-se o risco de se distanciar do objeto real, a ponto de acarretar distorções que podem invalidar conceitos estilísticos longamente instituídos. Sendo assim, propõe-se investigar a importância do caráter de qualisigno da policromia escultórica no processo cognitivo de análise estilística da arte grega antiga, e na formulação do conceito de arte e beleza clássicas.

Palavras-Chave: Experiência Estética. Primeiridade. Qualisigno. Cor. Escultura Grega.

THINKING THE QUALISIGN IN COLOUR: THE AESTHETICS EXPERIENCE OF COLOUR AS A DETERMINING FACTOR IN THE ANALYSIS OF ANCIENT GREEK SCULPTURE IN THE LIGHT OF TO CHARLES S. PEIRCE'S PHILOSOPHY

Abstract: *Although it has always been said that greek sculptures of Ancient Greece were coloured, it was the common understanding that they were of immaculate and white marble that made them a paradigm for the construction of the classic beauty and art concepts. Therefore, admitting that greek statues were provided with vibrant colours would be, up to a point, to break the whole notion of greek art that stands for an ideal of classic beauty. In his sense, our hypothesis is that this disparity between theory and reality, with regard to the understanding of the sculptural art of Ancient Greece, might be explained by the fact that colour is a “Quality of Feeling”, a quality felt in the category of Firtness, as coined by Charles S. Peirce. Therefore, for a real assimilation of the meaning, on aesthetic terms, of a polychrome statue to be completely absorbed it can only be if felt-seen as a qualisign. Otherwise, there is a risk of establishing such distance from the real object, which leads to distortions that may*

¹ Apresentado no 16º Encontro Internacional sobre Pragmatismo (CEP-PUC/SP), 10 de novembro de 2015.

invalidate established stylistic concepts. Therefore, it is proposed to investigate the importance of the qualisign character of the polychrome sculptures in the cognitive process of stylistic analysis of ancient Greek art, and in the formulation of the concept of classical art and beauty.

Keywords: *Aesthetic Experience. Fitness. Qualisign. Colour. Greek Sculpture.*

* * *

Introdução

“[...] cor é um meio de exercer influência direta sobre a alma. A cor é a tecla. Os olhos são o martelo. A alma é o piano com suas várias cordas. O artista é a mão que, tocando esta ou outra tecla com um propósito definido, faz vibrar a alma humana.”

Wassily Kandinsky, O efeito da cor, de 1911²

*“Segue, então, que os juízos perceptivos são as primeiras premissas de todos os nossos raciocínios e que não podem ser postos em questão. Todos os nossos outros juízos são outras tantas teorias, cuja única justificativa é que eles são e serão confirmados por juízos perceptivos. Mas os juízos perceptivos declaram que uma coisa é azul, e outro, que é amarela – que um som seria o de ‘A’, que outro seria o de ‘U’, que mais outro seria o de ‘I’. Essas são as Qualidades de Sentimento que os físicos dizem serem meras ilusões, porque não há espaço para elas em suas teorias. Se os fatos não concordam com a Teoria, pior para eles. Eles são **maus fatos**. Isso me soa infantil, eu confesso. É como um bebê que bate num objeto inanimado que o machuca.”*

Peirce, 1903, CP 5.116³

Pode-se inferir que aquilo que Kandinsky diz ser o que “faz vibrar a alma” é ideia correlata ao que Charles S. Peirce chamou de “Qualidade de Sentimento” [*Quality of Feeling*], presente na experiência de Primeiridade [*Firstness*] tão característica da experiência estética pura, aquela desprovida de juízo, ou seja, sem autocontrole da consciência.

² Tradução de João Azenha Jr, 1996, p. 153.

³ Tradução nossa com cotejo da tradução de parte desse trecho feita por Armando Mora D’Oliveira e Sergio Pomerang Blum, 1980, p.34.

*“It follows, then, that our perceptual judgments are the first premisses of all our reasonings and that they cannot be called in question. All our other judgments are so many theories whose only justification is that they have been and will be borne out by perceptual judgments. But the perceptual judgments declare one thing to be blue, another yellow -- one sound to be that of ‘A’, another that of ‘U’, another that of ‘I’. These are the Qualities of Feeling which the physicists say are mere illusions because there is no room for them in their theories. If the facts won’t agree with the Theory, so much the worse for them. They are **bad facts**. This sounds to me childish, I confess. It is like an infant that beats an inanimate object that hurts it.”* (VI conferência de Harvard proferida por Peirce, em abril de 1903. Além dos CP, foi publicada em EP 2, p.191.) (Grifo de Peirce)

O conceito de experiência de primeiridade, cunhado por Peirce, é aporte fundamental nesse estudo, pois o filósofo americano, ao formular as três categorias da experiência, abriu campo fértil e precioso para o entendimento das especificidades do processo de análise de uma obra de arte. Possibilitando, assim, o entendimento de como operam as idiosincrasias entre a experiência de contemplação sensório-emotiva que as obras de arte proporcionam, com a necessidade da História da Arte de formular conceitos, para identificar, classificar e propor juízos acerca das obras de arte.

Isto posto, atinente à categoria de primeiridade, destaca-se o importante caráter de qualidade de sentimento contidos nas obras de arte, sobretudo no que diz respeito à cor, enquanto qualisigno. Ao discorrer sobre a qualidade de sentimento e seu signo correspondente, o qualisigno, Peirce utiliza o exemplo de “sentimento do vermelho”, de “vermelhidade” [*redness*]. (CP 2.254). Nesse sentido, pode-se afirmar que as cores presentes nas obras de arte são qualisignos, isto é, signos da primeiridade, daquela categoria fenomenológica que Peirce chamou como a experiência da pura presentidade [*presentness*], do puro sentir. Assim sendo, o texto de Kandinsky e o pensamento de Peirce inspiram esta reflexão acerca da importância da cor na experiência estética.

Nesta esteira, investiga-se a importância da experiência estética para a análise da obra de arte, especialmente na formulação de estilos artísticos e paradigmas estéticos. Notadamente, analisa-se como a experiência direta com a cor, atinente à policromia da arte escultórica, pode modificar e transformar a relação de fruição e crítica da obra de arte em si mesma, que pode acabar questionando conceitos estabelecidos e desconstruindo paradigmas - com destaque para como certa distorção perceptiva da realidade da escultura grega transformou e modificou a própria concepção de beleza e de arte clássica, advindas, sobretudo, a partir da apreciação e da interpretação das esculturas da Grécia e Roma Antigas, e a consequente necessidade de revisão do conceito de arte e beleza clássicas, advindos dos estudos do campo da arte desde o Renascimento.

Sendo assim, este artigo percorre as causas e as subseqüentes consequências que a falta de uma experiência de imediatez da qualidade de sentimento diante da obra de arte acarreta no âmbito dos estudos e pesquisas em História da Arte.

1 A concepção de arte clássica

Não obstante uma parte considerável da produção escultórica do ocidente seja policromada, inclusive a arte escultórica da Grécia Antiga, é recorrente o entendimento de que a escultura não tem a cor como um de seus principais atributos, mas outros elementos, como volume e textura; a cor seria do domínio da pintura. Mas a cor também é um fator determinante na escultura, tanto quanto o é na pintura, e não apenas porque qualquer superfície carrega uma qualidade cromática, mas também porque a cor, como descreveu Aristóteles, define o limite de um corpo. Nas palavras dele: “[...], não resta dúvida que o transparente inerente aos corpos tem necessariamente um extremo, e os fatos evidenciam ser este extremo a cor,

estando a cor no limite ou sendo ela mesma o limite. ” (*Do sentido e dos Sensíveis*, 439 a 25-30)⁴

Talvez essa concepção de que cor não é atributo da escultura tenha sido um dos fatores que corroboraram com o entendimento corrente de que as esculturas são acromáticas, a despeito do fato de sempre ter-se sabido e escrito que as esculturas gregas eram coloridas. Esses relatos foram feitos por autores que incluem de Plínio, o Velho, no século I a Giulio Carlo Argan no século passado.

Uma das principais fontes primárias acerca da escultura da antiguidade clássica greco-romana, lida e relida, e citada exaustivamente, como principal ponto de partida para praticamente qualquer estudo de história da arte grega e romana, é o texto de Plínio, o Velho, do século I. Ele escreveu que: “[...]Praxíteles costumava dizer, quando indagado quais de seus trabalhos em mármore eram os melhores, ‘Aqueles a que Nícias fixou mão’ - tanto o valor que ele (Praxíteles) atribuiu à sua coloração de superfícies”. (*História Natural*, Livro XXXV, 133)⁵

Praxíteles foi um dos mais aclamados escultores na antiguidade, atribui-se a ele, entre outras coisas, a invenção do nu feminino. Conta, o mesmo Plínio, que ele teria esculpido a primeira estátua da deusa Afrodite inteiramente nua, e que por isso teria sido recusada pela cidade de Cós, mas adquirida pela cidade de Cnido, onde ganhou fama e admiradores e virou ponto de peregrinação. (*Ibidem*, Livro XXXVI)

Esses relatos são a base da construção do ideal e do conceito de arte grega, e sua veracidade foi, por séculos, atestada pelas cópias de esculturas gregas feitas pelos romanos, já que não temos notícia de nenhuma escultura original de Praxíteles que tenha sobrevivido. Portanto, podemos apenas ter um esmaecido e incompleto vislumbre do que teria sido uma escultura de Praxíteles, como a exemplo da famosa Afrodite de Cnido, objeto de inúmeras cópias romanas que foram encontradas, e que estão expostas em diversos museus mundo afora, como esta peça abaixo, pertencente à *Glyptothek* de Monique. (Fig. 1)



Fig. 1 – ao lado: Afrodite de Cnidos

Cópia romana de Afrodite de Cnido do final do século I, de original de de Praxíteles, do século IV AEC. *Glyptothek*, Monique.

⁴ : Tradução do grego para o português de Edson Bini In: *Parva Naturalia*. São Paulo: Edipro, 2012. p. 47-48.

⁵ Tradução nossa do inglês: Loeb Classics 1952, p. 359. Original em latim: *PLINII, NATURALIS HISTORIAE, LIBER XXXV, 133*. “*Hic est Nicias, do quo dicebat Praxiteles interrogatus, quae máxime opera sua probaret in marmoribus: quibus Nicias manum admovisset; tantum circimlitioni eius tribuebat.*” In: Cambridge: Harvard University Press, 1952. (Loeb Classics), p. 358.

Ainda assim, a escultura grega serviu como paradigma para a construção do conceito de arte e beleza clássicas, justamente por conta de seu suposto mármore imaculado, de brancura alva, considerado sinônimo de pureza, afinal é assim que elas aparecem a nós.

Nesta esteira, um dos principais construtores do conceito de arte clássica, o historiador da arte do século XVIII, Winckelmann, considerou a arte grega como sinônimo de “nobre simplicidade e calma grandeza”⁶, e destacou a escultura de *Apolo de Belvedere* (Fig. 2) como exemplo e expressão máxima de beleza artística, tornando-a formosa e paradigmática para o conceito de arte clássica. Acerca dessa escultura ele discorreu que: “de todas as obras da Antiguidade que escaparam da destruição, a estátua de Apolo representa o mais alto ideal de Arte” (Museu Pio Clementino – Museus do Vaticano)⁷ Foi, justamente, a partir dessa formulação que os paradigmas de arte e beleza clássicas se consolidaram, de maneira quase intacta até hoje.



Fig. 2 – ao lado

Apolo de Belvedere

Mármore, 224 cm de altura, Século II DEC. (entre 120-140?). Provavelmente é uma cópia do original em bronze de cerca de 330-320 AEC, feita por Leocáres. Museu Pio Clementino - Vaticano⁸

Por conseguinte, admitir que as estátuas e relevos dos deuses e heróis no Parthenon eram revestidas de cores vivas e vibrantes, em certa medida é também desconstruir toda uma noção de arte grega, que por sua vez define um ideal de beleza clássica. Por isso a crença corrente da escultura grega de mármore imaculado permanece, a despeito de um dos principais historiadores da arte do século XX, Giulio C. Argan, ter argumentado o contrário, apontando para a importância do significado estético da cor das esculturas da Grécia Antiga, como evidenciam suas palavras a seguir, acerca da arte grega antiga:

Pode surpreender que matéria tão refinada e preciosa fosse depois recoberta de cor: mas uma forma que pretende ser universal, ou fenômeno absoluto que reúna em si todo o mundo dos fenômenos,

⁶ Cf. WINCKELMANN, Johann Joachim (1717-68), 1975, p. 20.

⁷ Tradução nossa.

⁸ DEC: Depois da Era Comum; AEC: Antes da Era Comum.

não pode prescindir da cor, e na escultura, como na arquitetura, a cor subtrai a luz-forma da variabilidade ou mutabilidade da luz natural. (2003, p.75)

Sendo assim, por que a teoria da estátua branca se sobrepôs ao fato, desde sempre conhecido, de que as esculturas gregas eram policromadas? Isto é, como o conceito de arte grega clássica pôde ser formulado, se sempre foi notório que os gregos pintavam seus mármore?

Se fosse apenas um fator de conhecimento da realidade, poder-se-ia inferir que os textos de Plínio, o velho, ou os de Vitruvius, e tantos outros autores antigos e atuais, que escreverem que as esculturas gregas eram coloridas, seriam suficientes para terem modificado o paradigma de escultura clássica branca e alva.

Como se pode constatar, os textos teóricos não foram suficientes para suplantar o imaginário da crença da arte clássica imaculada e límpida. Provavelmente essa crença do ideal de arte clássica se consolidou no período do Renascimento, advinda, sobretudo, da experiência direta com as obras gregas e romanas, na sua maioria já apartadas de seus vestígios de cor, ou, quando muito, com suas cores esmaecidas. Ou mesmo da experiência direta das obras de arte renascentistas, e depois barrocas e neoclássicas, que a partir do imaginário de que a arte grega era de mármore branco, povoaram nossas vistas com obras polidas e acromáticas, achando que estavam a imitar o que, de fato, nunca havia existido. Exemplos contundentes dessa prática de “imitação enganosa”, distorcida por esses ideais, são as esculturas de Michelangelo. Ele sim, fez suas esculturas para serem de mármore imaculado, como sua estátua de David, comissionada em 1501 pela cidade de Florença, hoje na *Galleria dell'Accademia*, em Florença.

2 A reconstituição da policromia escultórica

Um conjunto escultórico, advindo dos fragmentos do Templo de Afaia, em Egina, Grécia, de cerca de 500-490 AEC, descoberto em 1811, contava com significativos vestígios do revestimento pictórico policromado original e com padrões gráficos aparentes, que foram cuidadosamente preservados.⁹ Quase um século depois, um projeto interdisciplinar, unindo esforços de vários museus, avançou nos campos da conservação, restauração, história da arte e da perícia de obra de arte, permitindo a reconstituição cromática das camadas pictóricas das esculturas originais, no intuito de trazer à luz, na presentidade da experiência sensorial, a cor original da escultura, culminando numa exposição internacional, que mostrou as esculturas originais ao lado de suas réplicas coloridas. A exposição foi inaugurada em Munique, sob o título “*Bunte Götter*” [deuses coloridos] em 2004¹⁰. As imagens a seguir fazem parte desse projeto. (Figuras 3 e 4)

⁹ Esse conjunto foi adquirido pelo rei Ludwig da Bavária para a coleção da *Glyptothek* de Munique em 1813.

¹⁰ A exposição ocorreu em Munique, na Alemanha, e depois passou por 13 instituições, em sete diferentes países (Alemanha, Dinamarca, Itália, Grécia, Turquia, Estados Unidos, Espanha e Holanda.).



Fig. 3 – ao lado, esquerda:

Athena - Parte do conjunto escultórico do frontão leste do Templo de Afaia, Egina, Grécia. Cerca de 500-490 AEC.



Fig. 4 – ao lado, direita:

Athena policromada Reconstrução da pintura original da estátua de Athena.

A curadora de Arte Antiga do *Harvard University Art Museums*, Susanne Ebbinghaus explica acerca da pesquisa de reconstituição das cores originais das esculturas gregas (Figuras 5 e 6):

As reconstruções de cores são baseadas em uma análise aprofundada dos originais e em análises científicas dos escassos vestígios de tinta sobre eles. A luz ultravioleta, Ebbinghaus diz, ‘traz à tona ‘fantasmas pintados’, diferenças na estrutura da superfície da pedra causadas por diferentes tintas e pelo desgaste das tintas. [...] ‘Nós podemos identificar os pigmentos ou corantes, [...], mas os médiums aglutinantes são difíceis de identificar. Ovo¹¹ tem sido usado para as reconstruções. Se os minerais foram mais finamente moídos (granulados), se um diferente aglutinante foi usado, se a pintura foi polida ou coberta com uma camada protetora (de verniz), o efeito seria bem diferente.’ (EBBINGHAUS apud: REED, 2007)¹²

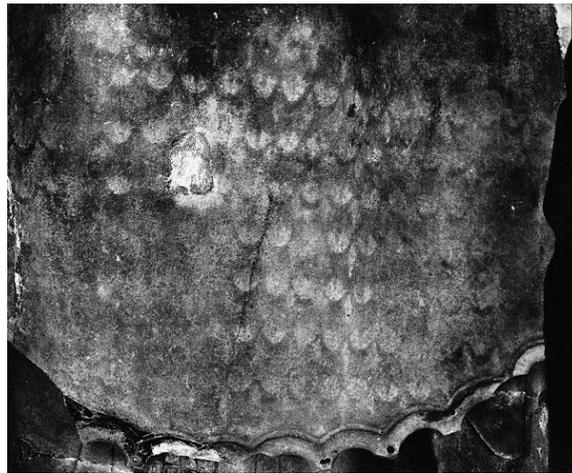
¹¹ Ovo é o médium (aglutinante) tradicional para a produção da tinta denominada “têmpera”. Conhecida desde a Antiguidade, foi a principal tinta durante a Idade Média, até as primeiras décadas do século XV, início do Renascimento, quando foi, aos poucos, sendo substituída pela tinta à base de óleo (óleo secativo de linhaça). De textura semi-opaca, diluível em água, e de secagem rápida, é parecida com a tinta acrílica moderna, ao contrário da tinta à óleo, que é de acabamento mais acetinado e de secagem lenta.

¹²(Tradução nossa) “*The color reconstructions are based on close examination of the originals and on scientific analysis of the scarce traces of paint remaining on them. Ultraviolet light, says Ebbinghaus, “brings out ‘paint ghosts,’ differences in the surface structure of the stone caused by different paints and by the weathering of the paints. It can often give you an idea of patterns, even if no pigments survive.” The paint on these reproductions of stone sculptures appears flat, lacking the depth of, say, oil. “We can identify the colorants—mostly minerals and some plants,” says Ebbinghaus, “but binding media are hard to identify. Egg has been used for the reconstructions. If the minerals were ground more finely, a different binding medium used, the paint polished or covered with a protective coating, the effect would be quite different.*” (Susanne Ebbinghaus) apud: Christopher Reed in: Harvard



Fig. 5 – ao lado: reconstituição da policromia e padrões do desenho da capa da estátua de Atena.

Fig. 6 – embaixo: imagem de luz UV revelando os padrões remanescentes geométricos formados pela pintura.



Ebbinghaus aponta, ainda, para a mudança de paradigma do entendimento acerca da arte grega que o contato com a escultura colorida gerou:

‘Nós agora aceitamos que quase todas as esculturas gregas de mármore eram pintadas’, diz ela. ‘Estas reconstruções só podem ser aproximações’, mas pelo menos elas dissipam um equívoco popular de que a maioria das estátuas da Antiguidade eram alvamente brancas. O *branco alvo* não seria considerado o ideal (de beleza escultórica) até o Renascimento. (Ibidem)¹³

Embora essas reproduções sejam apenas meras aproximações, elas geram uma experiência muito mais poderosa do que apenas o aspecto esmaecido e encardido das esculturas originais. Portanto, vale indagar: será que é apenas o choque do fato bruto que modifica nossa crença consolidada? Ou esta experiência, diante da cor vívida, é mais complexa do que simplesmente um baque com a

Magazine, Inc. Nov-Dec 2007 Acessível em: <<http://www.harvardmagazine.com/2007/11/p-dazzlers.html>>, acesso em 02/10/2015.)

¹³ (Tradução nossa) “We now assume that almost all Greek marble sculpture was painted,” she says. “These reconstructions can only be approximations,” but at least they dispel a popular misconception—that most statues of antiquity were plain old white. Plain would not be thought ideal until the Renaissance.” Idem.

alteridade? A questão é: por que os inúmeros textos teóricos que descrevem que as esculturas gregas eram policromadas não foram o suficiente para a mudança de paradigma de arte clássica?

3 Experiência estética enquanto experiência de Primeiridade

A hipótese é que o texto teórico nos priva, não apenas da experiência concreta de alteridade, mas também suprime a experiência estética na sua totalidade; isto é, anula a possibilidade de se sentir a obra de arte enquanto qualidade de sentimento.

Nesse sentido, é possível aferir que uma das acepções mais usuais da expressão “experiência estética” é aquela que a define como uma experiência de contemplação da obra de arte em si mesma, isto é, uma experiência que alguém tem de maravilhamento diante do mundo, ou quando um expectador se depara com uma obra de arte, em puro estado de contemplação e maravilhamento.

Sendo assim, vista sob a ótica da reflexão peirciana, compreende-se que uma experiência estética pura se configura como uma experiência de primeiridade, e que, portanto, é aquela experiência mesma desprovida de juízo, sem mediação, que se revela como puro sentimento imediato.

Isto posto, pode-se aferir que o próprio Peirce, ao discorrer acerca das especificidades da categoria de primeiridade, inúmeras vezes utiliza exemplos atinentes ao artista, i.e., aquilo que se costuma chamar de experiência artística ou experiência estética, ou o “modo poético” de ver o mundo. Nas palavras de Peirce, ele recomenda que se: “Vá sob a abóbada celeste e olhe para o que está presente tal como aparece aos olhos do artista. O modo poético aproxima o estado no qual o presente surge como presente.” (CP 5.44, apud: IBRI, 1996, p.11)¹⁴

Conseqüentemente, outro aspecto importante elencado por Peirce acerca dessa experiência é o seu caráter de presentidade. Ou seja, o estado de suspensão temporal, de hiato do tempo, que seria a maneira pela qual podemos acessar uma obra de arte, ou o mundo, de maneira imediata, num fluxo *continuum*, possibilitando esta peculiar e especial experiência, ou, como ele diz, esta maneira “poética de ver o mundo”.

A primeiridade, segundo Peirce, é a categoria fenomenológica de experiência da pura presentidade, do puro sentir, em contraposição à experiência de segundidade [*secondness*], que é a experiência de mundo, de alteridade, de oposição; e também em contraposição à experiência de terceiridade [*thirdness*], que seria a experiência de mediação e cognição. Peirce diz que:

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

¹⁴ PEIRCE, CP 5.44: “Go out under the blue dome of heaven and look at what is present as it appears to the artist’s eye. The poetic mood approaches the state in which the present appears as it is present”

sentido de aprendizagem, pensamento. (CP 1.377, apud: IBRI, 1996, p. 13-14.)¹⁵

Essa experiência de primeiridade, diz Peirce, é fomentada pela qualidade de sentimento. Em suas palavras: “A qualidade de sentimento é o verdadeiro representante psíquico da primeira categoria do imediato tal qual é em sua imediatidade, do presente em sua positiva e direta presentidade. [...]” (CP 5.44, apud: IBRI, 1996, p.11)¹⁶

4 A percepção da cor e a cor como qualisigno

Para Peirce, na cadeia cognitiva há uma intrincada relação entre a sensação da cor e o processo perceptivo, que se inicia com o que ele denominou por percepto [*percept*], que é o que nos estimula, nos atinge de imediato, como alteridade - portanto, já na segunda categoria, segundidade (CP 1.253). Ele explica que os perceptos sozinhos são despidos de mediação, são como gotas que caem no lago sem fundo da consciência, (CP 7.553)¹⁷ e estão lá nos cutucando indiscriminadamente - embora, no caso da cor, esta experiência seja recheada de qualisignos, que se circunscrevem na primeira categoria.

Depois virá o juízo perceptivo [*perceptual judgment*], a partir do qual todo processo de conhecimento se inicia (CP 5.142)¹⁸. No entanto, num escrito de maturidade (c.1903-5), Peirce discorre acerca de significativas especificidades do percepto e do juízo perceptivo, de maneira bastante elucidativa para os estudos da percepção da cor. Diz ele que:

O juízo perceptivo é tudo, mas está na mesma relação com o conhecimento e com a crença que o percepto. É verdade que posso, por um esforço de vontade, abster-me de pensar sobre a cor da cadeira, de modo que o juízo "a cadeira aparece amarela" não é incondicionalmente imposto a mim, e, portanto, pode parecer não ser totalmente uma questão de percepção. Pode-se, entretanto, escapar

¹⁵ PEIRCE, CP 1.377: “*It seems, then, that the true categories of consciousness are: first, feeling, the consciousness which can be included with an instant of time, passive consciousness of quality, without recognition or analysis; second, consciousness of an interruption into the field of consciousness, sense of resistance, of an external fact, of another something; third, synthetic consciousness, binding time together, sense of learning, thought.*”

¹⁶ PEIRCE, CP 5.44: “*The quality of feeling is the true psychological representative of the first category of the immediate as it is in its immediacy, of the present in its direct positive presentness.*”

¹⁷ PEIRCE, 7.553: “*Consciousness is like a bottomless lake in which ideas are suspended at different depths. Indeed, these ideas themselves constitute the very medium of consciousness itself. Percepts alone are uncovered by the medium. We must imagine that there is a continual fall of rain upon the lake; which images the constant inflow of percepts in experience.*” Tradução nossa: [Consciência é como um lago sem fundo no qual as ideias estão suspensas em diferentes profundidades. Na verdade, essas ideias constituem, em si mesmas, o próprio “médium” da consciência. Os percepto sozinhos são despidos de mediação. Nós devemos imaginar que há uma contínua chuva sobre o lago, que representa o constante influxo de perceptos na experiência.]

¹⁸ Cf. também tradução para o português de Jose Teixeira Coelho Neto, 1990, p.205-206.

do próprio percepto, fechando-se os olhos. Se se vê, não se pode evitar o percepto; e se alguém olhar, não se pode evitar o juízo perceptivo. Uma vez apreendido, ele nos obriga à sua absoluta aceitação. (CP 7.627)¹⁹

Assim sendo, a cor é um percepto, e o reconhecimento da cor é um juízo perceptivo. E um juízo, mesmo sendo preliminar, já é uma mediação e um entendimento, portanto está na categoria da terceiridade. Contudo, a fruição da cor como arte, como processo cognitivo de mediação crítica, acontece a partir de uma inferência que Peirce chamou abductiva (CP 5.171)²⁰, pois o juízo perceptivo é considerado ainda acrítico. (CP 5.181)²¹ Para Peirce, a abdução traz o novo porque ela não parte da premissa de que é verdadeira ou falsa, ela tem o elemento da possibilidade, da mudança e da transformação, por isso, pode-se dizer que ela é uma inferência fundamental no processo de fruição da obra de arte, e pode beneficiar tanto a crítica, como as operações inferenciais da História da Arte, abrindo espaço para uma fundamental experiência estética.

Neste sentido, embora a fruição da arte já contenha um caráter de segundidade importante, pois o processo de percepção inclui o percepto, e por sua vez, esteja substancialmente circunscrita à terceiridade, como processo de produção de signos, ela envolve intrinsecamente uma experiência de primeiridade, recheada de qualidades de sentimento, a saber, com destaque, a sensação cromática, que é um qualisigno. Pois, como diz Peirce: “A terceiridade se derrama sobre nós através de todos os caminhos dos sentidos” (CP, 5.157)²²

Logo, cabe indagar em que medida a cor, enquanto qualisigno, é fator determinante, não apenas na experiência estética, mas também na experiência de fruição total da obra de arte, enquanto juízo estético²³. Consequentemente, parece

¹⁹ CP 7.627 - c.1903-5: *The perceptual judgment is all but in the same relation to knowledge and belief as is the percept. It is true that I may, by an effort of will, abstain from thinking about the color of the chair, so that the judgment 'the chair appears yellow' is not unconditionally forced upon me, and thus might seem not quite fully to partake of the character of perception. One can, however, escape the percept itself by shutting one's eyes. If one sees, one cannot avoid the percept; and if one looks, one cannot avoid the perceptual judgment. Once apprehended, it absolutely compels assent.* (Tradução nossa)

²⁰ As três inferências lógicas nomeadas por Peirce são Abdução, Indução e Dedução: PEIRCE, CP 5.171: *“Abdução é um processo de formulações de hipóteses. É a única operação lógica que apresenta uma ideia nova, pois a indução nada faz além de determinar um valor, e a dedução meramente desenvolve as consequências de uma hipótese pura.”* (Tradução de Jose Teixeira Coelho Neto, 1990, p.220.)

²¹ PEIRCE: CP 5.181: *“A inferência abductiva se transforma no juízo perceptivo sem que haja uma linha clara de demarcação entre eles, ou em outras palavras, nossas primeiras premissas, os juízos perceptivos, devem ser encarados como um caso extremo das inferências abductivas, das quais diferem por estar absolutamente além de toda crítica.”* (Tradução de Jose Teixeira Coelho Neto, 1990, p.226.) Conferir também as esclarecedoras explicações de Ivo Ibrí, 2006, p.102. Também conferir os esclarecimentos aferidos por Thomas Sebeok in: ECO e SEBEOK, 2008, p.23.

²² Tradução de Jose Teixeira Coelho Neto, 1990, p.214: PEIRCE, CP 5.157: *“Thirdness pours in upon us through every avenue of sense.”*

²³ Não obstante fruição e deleite sejam expressões muitas vezes relacionadas à noção de puro sentimento, no entanto, há no cerne da acepção de fruição o sentido de usufruir, de ter posse, que indica a ideia de apreensão de significado, de ação *interessada* no entendimento. Por isso é possível estabelecer uma correlação entre a fruição – na acepção de prazer, posse e interesse – e produção

válido inferir que a cor, como qualisigno, não apenas condiciona uma experiência estética de pura qualidade de sentimento, mas também é determinante nesse processo de fruição da obra de arte. Por isso, a experiência direta da cor, enquanto qualisigno, é notadamente determinante quando se estuda na arte escultórica da antiguidade greco-romana, pois esse contato não pode ser analisado apenas como experiência de alteridade, circunscrita na categoria de secundidade, já que também é sensorial e de puro sentir e, portanto, está igualmente circunscrita na experiência de qualidade de sentimento da categoria de primeiridade. Isto ocorre justamente porque a cor, como informação cognitiva, é inócua, ou seja, a cor é qualidade de sentimento, por isso, não pode ser abarcada, enquanto qualisigno, por uma mera descrição lógica e verbal.

Sendo assim, para que haja uma real assimilação do que significa, no sentido estético, ser colorida, uma escultura policromada da deusa Atena, ou da deusa Ártemis, só é de fato absorvida na sua completude se for sentida como puro qualisigno. Pois a variação de tons e brilhos, a textura, o claro e escuro, o limite do corpo, a relação figura e fundo, a composição cromática, tudo isso influi na maneira na qual *sentimos* a obra. O efeito dessa variação pode ser verificado nas duas reconstruções alternativas de cores da escultura de Ártemis (Figuras 7 e 8): uma com arco e flechas como a divina caçadora Ártemis, e outra com seu vestido pintado em amarelo.



Fig. 7: ao lado, esquerda:

Ártemis, “Peplos” ou Koré, c. 530-520 AEC.
Museu da Acrópolis de Atenas, Grécia.

Fig. 8: ao lado, direita:

Duas versões possíveis de reconstrução da
pintura original da estátua de Ártemis.

Para melhor entender a importância da experiência da cor como qualisigno na arte, não apenas no sentido de contemplação, mas também no sentido de fruição, destaca-se o conceito cunhado por Ibrí “coisas sem nome”. Nas palavras dele: “Há, contudo, em cada coisa do mundo, algo que a razão deve desdenhar, a saber, as diferenças, as singularidades, aquilo que não pode ser generalizado: estas são as *coisas sem nome*.” (IBRI, 2012, p. 8)

de signos. Nesse sentido, fruição inclui, portanto, já o juízo estético enquanto cognição, no âmbito do processo de análise da obra de arte, não sendo apenas aquela experiência *desinteressada* que muitos filósofos identificam como sendo a natureza da experiência de arte, ou simplesmente, o que se denomina como “experiência estética”.

Entenda-se as “coisas sem nome” como aquelas coisas que em parte só podemos acessar através das qualidades de sentimento, como os qualisignos atinentes às obras de arte, a exemplo da cor. Ou seja, a experiência da cor, enquanto qualidade de sentimento, não é passível de ser resumível em linguagem verbal e racional, pois a cor não se deixa “entender” por explicações ou palavras descritivas, por isso faz parte das “coisas sem nome”, e precisa ser *sentida* na sua singularidade. Ibrí também explica que: “[...] as artes plásticas, na sua articulação de qualisignos, mais se aproximam das coisas sem nome [...]” (Ibidem, p. 13)

Todavia, a experiência estética, apesar de ser imediata e de pura qualidade de sentimento, é também a experiência que se estabelece como porta de entrada para o juízo estético, quando tomada como parte da fruição da obra de arte como um todo. Esse processo de juízo estético embasa os processos de classificação e análise das obras de arte, fundamentais para as atividades dos críticos, e sobretudo, dos historiadores da arte. Nesse sentido é que a classificação no âmbito taxionômico das obras de arte, preliminar e necessária para a atividade de fruição e crítica, não pode prescindir daquela experiência estética mesma, chamada primeiridade. É nessa perspectiva que reivindicamos a correlação intrínseca entre experiência estética e mediação para a conceitualização de estilo artístico, no âmbito da fruição do juízo estético, como fator determinante na pesquisa em história da arte, sobretudo no que diz respeito à cor. Pois a cor é componente nuclear da obra de arte, e a obra de arte está, sem dúvida, recheada de “coisas sem nome” que precisam ser *sentidas*, sob o risco de não serem, inclusive, *fruídas*.

5 Mudanças de paradigmas na escultura grega

Igualmente a partir de cópias, desta vez, atuais, e reproduzindo a experiência não apenas da forma, mas também da cor, hoje podemos vislumbrar e entender o significado do texto de Plínio, quando ele diz que Praxíteles atribuía ao colorido da labuta de outro artista o melhor de suas esculturas. Isto só é possível porque podemos experimentar o que é sentir uma escultura grega colorida. Pois, embora não possamos afirmar que estas réplicas são obras de arte no sentido estrito da palavra, elas atuam como obras que “falam” de outras obras de arte de maneira “poética”, proporcionando uma experiência estética na sua plenitude.

Consequentemente, hoje é possível, não só descrever, mas *ver*, e mais ainda, *experimentar e sentir* a escultura colorida da Grécia Antiga. Pois como Ibrí ensina, a melhor maneira de se falar de uma obra de arte é com outra obra de arte, como exposto nestas palavras dele: “Aquela faculdade de ver, requerida como um instrumento para a pesquisa fenomenológica, faz-se essencial para experienciar as qualidades do mundo tal qual elas aparecem. Requer-se um modo poético de olhar, sem mediações.” (IBRI, 1992. p.11)

E isso transforma o nosso entendimento de tal maneira que o relato de Plínio passa a fazer realmente sentido. E o fato bruto, o percepto, impulsionado por uma experiência estética de qualisigno, possibilita uma mudança de hábito, a ponto de podermos ponderar, ou até mesmo abandonar a crença da brancura alva e imaculada, quase casta, da arte grega como paradigma de beleza ideal.

Diante disto, pode-se dizer que a falta de contato com a realidade da obra de arte mesma, sobretudo quando este distanciamento nos priva da experiência de qualidade de sentimento, pode levar a distorções e distanciamentos do conceito

formulado para com o objeto real e, especialmente, porque a cor como qualisigno só pode ser experimentada, e não descrita. É por isso que *ler* que a escultura grega sempre foi colorida não bastou para que se estabelecesse a mudança da crença de que a escultura de mármore grega sempre foi colorida e não de lãnguida e pura brancura.

Nesse sentido, hodiernamente, abriu-se a possibilidade de se investigar acerca da importância do caráter de qualisigno da policromia na arte escultórica da Grécia Antiga. Formando espaço para uma pesquisa fenomenológica acerca da consequência da falta da experiência estética – enquanto uma experiência da categoria de primeiridade – e não apenas a já constatada importância da experiência de secundidade, como alteridade, diante da obra de arte como fato bruto, para o processo de análise estilística da arte escultórica grega. Que é uma experiência de terceiridade – na medida em que a compreendemos como parte do processo cognitivo de mediação para a formulação do conceito de arte clássica.

Conclusão

Enfim, nos parece que a explicação da disparidade entre a realidade da escultura colorida e a concepção de beleza clássica e de ideal artístico pautados no paradigma da brancura e simplicidade da arte grega, está, justamente, na peculiaridade da percepção da cor enquanto qualisigno na experiência de primeiridade. Pois se a cor é pura qualidade, é um qualisigno, não pode ser simplesmente descrita para ser apreendida, ou melhor dizendo, não pode ser compreendida pela linguagem, tem de ser *vista*, experimentada, *sentida*. Isto é, para se compreender a escultura grega na sua singularidade e especificidade, e o que isto pode significar, tanto no sentido estético, quanto no histórico, é necessário o contato com a escultura colorida mesma.

Portanto, é lícito afirmar que a experiência estética, entendida como primeiridade, é fundamental para trazer à luz a riqueza de qualidades que cada obra de arte pode oferecer em si, proporcionando aquilo que faz de uma obra de arte uma obra de arte, a saber, sua capacidade de gerar uma experiência de pura qualidade de sentimento, e acessar o que Ibrí chamou de “coisas sem nomes”.

Deste modo, cabe inferir que só depois do contato direto na presentidade da visão de uma escultura colorida é possível uma mediação realmente semiótica, que se inicia a partir de um qualisigno, capaz de estabelecer um diálogo entre os signos que possam, inclusive, modificar um hábito antigo, e repensar a validade do conceito de arte clássica. Por isso vale ressaltar que é fator imprescindível, para dar conta das especificidades e singularidades que as obras de arte têm, não apenas a experiência de alteridade, em contato com as obras de arte enquanto fatos brutos, mas também a experiência estética, enquanto experiência de primeiridade.

Não obstante os meandros da análise da obra de arte abarquem todas as categorias da experiência formuladas por Peirce, a saber: secundidade (alteridade - choque diante da obra arte enquanto coisa), terceiridade (mediação e análise da arte) e primeiridade (imediatez e qualidade de sentimento), entretanto, é preciso admitir a inquestionável importância da primeira categoria nesse processo como um todo.

Em suma, compreende-se que no âmbito da experiência de arte na sua totalidade, sem a experiência de primeiridade, expondo as qualidades de sentimento contidas nas obras de arte, não é possível acessar as características polissêmicas que toda obra de arte enceta, e, ao mesmo tempo, garantir o acesso ao aspecto de historicidade e as peculiaridades de cada obra de arte enquanto face de um período ou de sua época.

Seguem outras imagens da exposição "*Bunte Götter*", cuja experiência estética proporcionada inspirou a hipótese desta reflexão.



Fig. 9 – ao lado: Espaço expositivo da Glyptothek de Munique, Alemanha.

Figuras 10 e 11 - abaixo esquerda e direita: Páris de Afaia, do Frontão oeste do Templo de Afaia, da ilha grega de Egina, Grécia. Datado de cerca de 490 AEC.

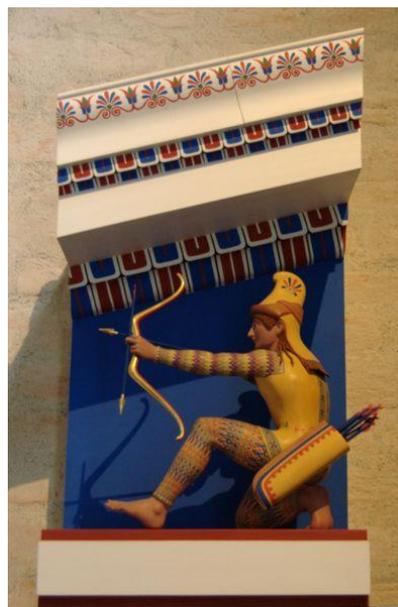
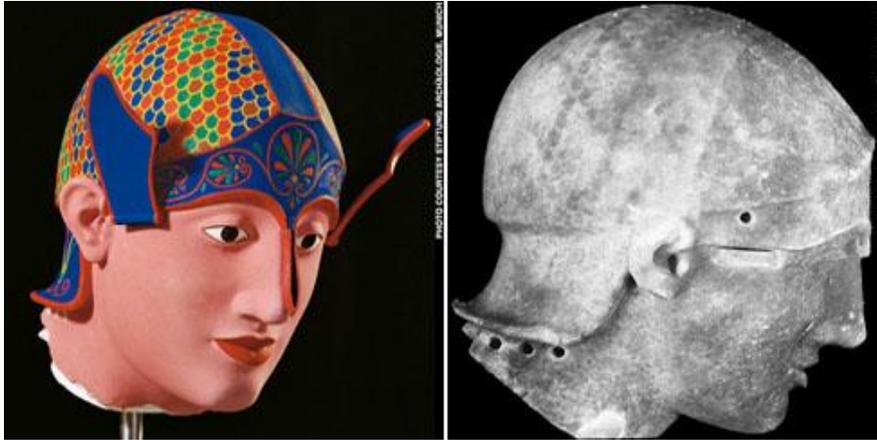


Figura 12 - abaixo: Reconstrução de decoração policromia sobre a cabeça de um guerreiro grego, do Templo de Athena de Afaia (Alphaia), Egina (Aegina), Grécia. Cerca de 490 aC. Exposição na versão mostrada em Atenas.



* * *

Referências e créditos das imagens:

Afrodite de Cnido:

Wikipédia. Disponível em:

<[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_of_Knidos,_Roman_copy_from_the_end_of_1st_century_BC_of_a_4th_century_BC_Greek_original_by_Praxiteles,_Glyptothek_Munich_\(17245185062\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Aphrodite_of_Knidos,_Roman_copy_from_the_end_of_1st_century_BC_of_a_4th_century_BC_Greek_original_by_Praxiteles,_Glyptothek_Munich_(17245185062).jpg)> Acesso em: 02/10/2015.

Apolo de Belvedere:

Museus do Vaticano. Disponível em: < http://www.museivaticani.va/3_EN/pages/x-Schede/MPCs/MPCs_Sala02_01.html> Acesso em: 1/10/2015.

Imagens das reconstituições pictóricas e esculturas originais:

BRINKMANN, Vincenz (Liebighaus Frankfurt) e WÜNSCHE, Raimund (Glyptothek München) (org.). *Bunte Götter*. München: Glyptothek Museum, 2003. (Catálogo da exposição)

EINFÜHRUNG, Eine. *Bunte Götter*. die Farbigkeit antiker Skulptur. Göttingen: Archäologisches Institut der Georg-August-Universität, 2011.

Harvard Magazine. Disponível em: <<http://harvardmagazine.com/2007/11/dazzlers.html>>, acesso em 01/10/2015.

VÁRIOS. *Gods in Color*. Published by the Harvard University Art Museums, Arthur M. Sackler Museum, 2007. (PDF) (Catálogo de exposição).

Acessível em:

<<https://christogenea.org/resources/Harvard%20gods%20in%20color%20gallery%20guide.pdf>>, acesso em 02/10/2015.

Wikipédia. Disponível em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Glyptothek_Munich_-_Bunte_G%C3%B6tter_exhibition?uselang=pt>, acesso em 01/10/2015.

Referências

ARISTÓTELES. Do sentido e das sensíveis, 439 a 25-30: Tradução do grego para o português de Edson Bini In: **Parva Naturalia**. São Paulo: Edipro, 2012.

ARGAN, G. C. **História da arte italiana** – Vol.1. Tradução de Vilma De Katinszky. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ECO, Umberto; SEBEOK, Thomas A. (Org.). **O signo de três**: Dupin, Holmes, Peirce. Tradução de Silvana Garcia. São Paulo: Perspectiva, 2008.

IBRI, Ivo Assad. **Kósmos Noétos**: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo: Perspectiva / Hólon, 1992 (Coleção Estudos; v. 130).

_____. The Heuristic Exclusivity of Abduction in Peirce's Philosophy. In: **Semiotics and Philosophy in Charles Sanders Peirce**. Chapter 6. Rossella Fabbrichesi leo and Susanna Marietti. (eds.) Newcastle: Cambridge Scholars Press, 2006.

_____. Desenvolvendo una semilla peirceana: el arte y las cosas sin nombre. In: Catalina Hynes y Jaime Nubiola (eds.) Charles S. Peirce: **Ciencia, filosofía y verdad**. 1.ed. San Miguel de Tucumán: La Monteagudo, 2016. p.169-181.

_____. **Fundando a Arte nas Coisas sem Nome** – Reflexões sobre algumas sementes peircianas. Conferência "Refletindo sobre as Coisas sem Nome: Uma Semente Peirciana para uma Ontologia da Arte", no 14º Encontro Internacional sobre Pragmatismo - 5 a 8 de novembro de 2012 - PUC-SP. (Não publicado)

KANDINSKY, Wassily. Über das Geistige in der Kunst. Munique: R. Piper, 1912, pp 37-42. (Primeira publicação em alemão: dezembro de 1911.) In: CHIPP, H.B. **Teorias da Arte Moderna**. Tradução brasileira de João Azenha Jr., a partir do texto alemão. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MUSEU PIO CLEMENTINO - **Museus Vaticanos**. Disponível em: <http://www.museivaticani.va/3_EN/pages/x-Schede/MPCs/MPCs_Sala02_01.html> Acesso em: 1/10/2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Edited by Charles Hartshorne, Paul Weiss, and Arthur W. Burks. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1931-35 e 1958. 8 vols. (Fazemos referência a esta obra na forma usual: CP indica Collected Papers; o primeiro número designa o volume e o segundo o parágrafo).

_____. **Essential Peirce 2**. Nathan Houser et al., eds. Bloomington: Indiana University Press, 1998.

_____. **Semiótica**. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 2ª ed. São Paulo:

Perceptiva, 1990.

_____. **Escritos Coligidos**. Tradução de Armando Mora D'Oliveira, Sergio Pomerang Blum. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)

PLINY, The Elder. **Natural History X**: English Translation by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1952. (Loeb Classics)

REED, Christopher. **Harvard Magazine**, Inc. Nov-Dec 2007. Disponível em: <<http://www.harvardmagazine.com/2007/11/p-dazzlers.html>>. Acesso em: 02/10/2015.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexões sobre a arte antiga** (Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in Malerei und Bildhauerkunst). – Estudo Introdutório de Gerd. A. Bornheim. Tradução de Herbert Caro e Leonardo Tochtrop. Porto Alegre: Movimento, 1975.