

## Linguagem artística e percepção sensível/ Artistic language and sensitive perception

*Leon Kossovitch\**

### RESUMO

Linguagem artística: os limites históricos. Esquematismo e linguagem em arte. Arte e artes: da indiferença. A sensação como ruptura de superfícies. As mutações da sensação. Superfícies e pertencças.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem artística; percepção sensível; Estética

### ABSTRACT

Artistic language: the historical limits. Schematism and language in art. Art and arts: indifference. Sensation as breaking surfaces. Mutations of sensation. Surfaces and belongings.

KEYWORDS: Artistic language; Sensitive perception; Aesthetics

Concebido com noções modernas, o tema proposto enuncia-se em domínio historicamente circunscrito. Contemporâneas de “estética”, não por acaso essas noções ressaltam sobre o indistinto dos limites estabelecidos entre as artes até fins do século XVIII e, em razão da generalidade de sua aplicação, “linguagem artística” pressupõe, aquém das diferenças positivas, a unificação de todas elas. O envolvimento, pela estética, da linguagem artística apaga as distinções entre as artes que, antes do século XIX, não se praticam com noções e preceitos isolados, pois intervém ancilaridade que faz convergir, eletiva e combinatoriamente, em uma delas partes exclusivas de outras, como se lê e se vê entre os séculos V-IV a.C. e as Luzes. Referidas por escrito – estando a transmissão oral fora de jogo -, no cotejo exemplar platônico e na doutrina específica aristotélica, as artes, como conjecturalmente a pintura de Apeles e Douris, não se incluem em teoria que as superem, no que Vitrúvio e Cícero são, antes do império de Augusto, paradigmáticas. Mas suas definições de arquitetura e retórica consideram a excelência tanto dos praticantes quanto das próprias artes respectivas sem isolá-las com

isso: por não emularem em cada uma das artes, as contribuintes só aumentam a beneficiada, como também seus artífices. Corolário dessas diferenças comunicantes é, em outro gênero de discurso, o certame epidítico das artes, como se lê em Plínio, o Velho, mas, principalmente em Luciano e, a seguir, em Calístrato e nos dois Filóstratos; passando por autores de Constantinopla, como Paulo Silenciário, a emulação prossegue em Leonardo, Vasari, Bellori, até o século XVIII.

Nada fala em “linguagem” nessas artes, que se produzem com um léxico que as especializa. Pintura, poesia, escultura, retórica, arquitetura, música fogem, como diferenciais em suas noções e preceitos, à generalização do sígnico, do simbólico, da linguagem. Ainda que, por discursiva, a retórica se configure como a mais contributiva das artes, com a invenção, na qual se acham argumentos, com a disposição, por que eles se agenciam, com a elocução, que determina a conveniência requerida pelo gênero, com a ação, pela qual a voz e o gesto seguem didascália, com a memória em que se repertoriam os lugares acionáveis, nada a faz comandar ou absorver as mais. Traços da acepção moderna de linguagem aparecem, ténues, no século XVIII, quando os autores distinguem a disposição, composição, que supera a invenção, assim, Diderot nos *Salões* ou Cochin na *Carta* sobre as pinturas de Herculano, podendo também encarecer a elocução, como ainda nestes textos, no concernente aos tropos e figuras dos gêneros, os quais, destruídos no século seguinte pelo Realismo e pelo Naturalismo, passam a conotar estilos. O apagamento da retórica é definitivo no século XX, quando se a reduz a apêndice da gramática em tropos e figuras desvinculados da elocução, estando acesa a estética, tanto a dos rigores acadêmicos quanto a livre dos movimentos artísticos.

Na passagem do século XIX ao XX, “linguagem” cruza “forma”, principalmente a cassireriana “forma simbólica”, em que, mantidas como inflexões a composição e a elocução do século XVIII, passa a operar o esquematismo apriorístico que estende o neokantismo então corrente tanto à estética quanto à pouco antes constituída história da arte, que, desdenhando o subgênero histórico “Vidas” dos séculos XV e XVI nas artes, Ghiberti, Vasari e que remonta a Plínio, o Velho, como também,

abrangentemente, a Suetônio, Plutarco, Diógenes Laércio, firma estilos, gótico, bizantino, clássico, barroco, diacronicamente exposta. São *a priori* os esquemas explicitados pelas categorias purovisibilistas de Wölfflin, que separam o classicismo do século XVI do barroco contido no século XVII e primeira metade do XVIII, sendo ambas as formações o resultado de combinatória, não necessariamente exaustiva, de cinco pares de conceitos que ordenam as apresentações respectivas. Também do esquematismo é a interpretação da perspectiva renascentista por Panofski, definida como “forma simbólica” no estudo da construção em que faz ressaltar o ponto de intersecção da linha de horizonte e da que lhe é ortogonal à frente do plano da figuração; ao arbítrio do artífice na eleição das medidas que determinam a posição do olho, Panofski substitui o império da subjetividade, anacronismo decorrente de este lhe atribuir a função de fecho da simbolização formal. Ainda, Gombrich, na crítica do naturalismo da percepção, avança os esquemas que a dirigem como prévios. Retomando-o, Goodman tem na linguagem desse convencionalismo a referência para diversas análises de cunho lógico, podendo realçar-se, aqui, a direção subjetiva, para dentro, do signo e a objetiva, para fora, deste.

A linguagem artística, como esquematismo, formalismo, convencionalismo, simbolismo, traz consigo a não menos genérica “percepção sensível”, que os discursos precedentes das artes ignoram. Esquema, condição: sem crivos que ordenem o que não passa de caos, não há arte, atingindo-se o extremo, ainda no século XIX com Nietzsche, que afirma ser tudo linguagem. Neste fechamento pelos signos, a estética pode aplicar-se tanto às artes quanto à arte, hipostasiada como generalização metonímica de alguma delas, mas, essencialmente, pois sem especificação, sendo a sua diferença relativa a outras positivities então consideradas na chave das ciências do espírito. Diferenciada no plano dessas essências, a arte é, como elas, linguagem, ainda que essa relação dominial às outras não subtraia dela a arbitrariedade do signo convencional. Embora o Realismo, o Naturalismo ou, antes, o Romantismo procedam, conteudistas, do mesmo dismantelamento das doutrinas de artes, o sentido oposto que muita vez lhes dão contra a

convenção não os situam semanticamente em plano à parte, porquanto, dirigidos por outras positivities, social, econômica, política, a motivação dos seus signos espalha-se especularmente também como superfície. A linguagem artística é, assim, a capturada por outra, que lhe predetermina a forma, ao passo que, ela mesma forma, captura as percepções sensíveis como a um imaginário que não se sustém por si. O correlato perceptivo, sensível o bastante para suportar toda a sorte de moldagens, evidencia-se adiafórico nos contedismos. Com isso, a indiferença na arte conceitual, na minimalista, na concretista, expondo as permutações e combinações com que estas se produzem segundo esquematismo sígnico, por tornar equivalentes os signos, encarece a significação como abertura dos significados, no que evidencia a estreiteza do contedismo: as duas direções, entretanto, pertencem às superfícies, à do espelho esta, à do contínuo aquela.

Enquanto a reflexiva é a superfície do contedismo predeterminante, a da combinatória, operando com signos homogêneos, não se preestabelece por signos de fora pois impede estreitamentos que, produzidos por outras positivities, como as sociológicas, econômicas, psicológicas, detêm os enunciados supostos condicionantes. A indiferença é, pois, o que confere continuidade à superfície da combinatória, que, diferentemente da reflexiva, basta-se a si mesma. Mas a soberania que a indiferença atribui à superfície é análoga à da mercadoria e, mesmo quando cravejada de mil brilhantes, a caveira sorri com seus oximoros na alegoria aberta de seus significados, brilho pop não menos cretinizante do que o de outros itens do topo estilístico da indústria cultural, em que só conta a marca de uma heráldica sem gesta, avalizada por um herói de variações serigráficas com que se identificou um publicitário tornado celebridade. Nada há, assim, de mais insensível do que a percepção especulativa nas duas acepções aqui referidas, a do espelho e a do ábaco, sendo ambas levantadas sobre a indiferença homogeneizadora, esta como fixação no mercado futuro, aquela como maravilhamento diante de uma estética sem sensações. Tenha-se, contudo, que a continuidade da superfície indiferente é, contra quaisquer previsões, descontinuada, uma vez que a uniformidade e a

especularidade só se pode conceber quando, subitâneos, desencadeiam-se arrombamentos e embaçamentos.

A redução das artes à linguagem uniformiza-as, passando a prevalecer a arte da significação; em tal semiose, a estética tem confirmada a generalidade, ainda que assim abra mão de sua raiz, da sensação como diferença. Formalismo, convencionalismo, simbolismo operam como esquematismos que, confiscando o comum a todas as artes, faz com que o signo as escamoteie. Perde-se, com isso, de vista que são as sensações que exibem generalizadas as superfícies, lembrando-se que não se contenta àquelas com os cinco sentidos, pois ainda é preciso considerar a percepção e a inteligência, para elas abertas como sinônimos nos gregos, assim, em Platão e Isócrates. Evidenciadoras do contínuo, as sensações descontínuadoras adormecem-no como anestésico, obra do imprescrito de seu surgimento: como diferenciadora, a *aisthesis* pertence à irrupção, pois fratura a superfície da linguagem e a expõe. Essa heterogeneidade da sensação contrasta, não só com a indiferença homogênea da linguagem, como também com tudo o que, por insensível, não se faz notar, assim, o funcional, o regrado, o previsto. A visão e suas imagens são da superfície contínua porque referidas aos processos secundários, como em Freud; analisados por Ehrenzweig, Lyotard e Pontalis, que lhes assinalam os limites ao distinguir os processos primários que os expõem, sendo os secundários despertados como inopinadamente rompidos, articulados em dispositivos e tecnologicamente dirigidos, nesta ordem.

A sensação remete, não à *Bindung*, mas à *Entbindung* de Freud; imprevista, ela não se explicita como energia ligada, mas como livre, não ligada, e, análoga aos lapsos e atos falhos, não se prende a qualquer superfície, à qual, com isso, pode romper. É por isso que a indiferença se dá a conhecer subitamente, desmontando, pois processo primário, pulsão, desejo, os dispositivos que os controlam enquanto a superfície não cede. Contra a visão e a figura em imagem que constituem entre si lacaniana continuidade, a do eu, coincidente com a superfície imaginária, pode irromper o olhar e a fulguração. Descontínuos, faiscante a luz, intermitente o olhar, ambos têm a vivacidade da sensação, alheia, como se viu, a

sensacionalismos egóicos. Nessa substituição imprescrita da figura e da visão, operam o figural e o visionário, ambos incapturáveis. A mutação pela qual a indiferença, qualquer figura, qualquer visão, dá lugar ao que, fugaz, é diferença transtornante situa a sensação fora, não só da linguagem da arte, como também de toda pertença. Alheia aos polos da espécie visão-figura, a sensação é experiência extrema pois não se inscreve em qualquer polaridade, seja a de sujeito-objeto, seja a de sentiente-sentido. Inatribuível, a sensação é eclosão sem fora ou dentro, de ninguém.