

Por uma Epistemologia da Sensibilidade

On an Epistemology of Sensibility

DOI: 10.20396/rhac.v6i1.20670

JORGE COLI

Professor Emérito do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

 0000-0003-1139-5944

Resumo

O artigo tenta discutir os fundamentos epistemológicos da intuição e da sensibilidade como categorias determinantes na percepção das obras de arte. Elas se fundamentam em convicções aparentadas aos princípios da crença, conduzindo o espectador a epifanias laicas. Essas percepções se fundamentam em dados culturais, mas os ultrapassam, numa relação que vai além do conhecimento discursivo. Elas oferecem a significação mais alta para os trabalhos em história da arte, que formam o solo em que elas se assentam.

Palavras-chave: Epistemologia da sensibilidade. História da Arte. Estética. Limites da teoria.

Abstract

This article reflects on the epistemological foundations of intuition and sensibility as decisive categories in the perception of works of art. These modes of perception are grounded in convictions closely related to principles of belief, leading the viewer to secular epiphanies. While rooted in cultural data, they transcend it, establishing a relationship that goes beyond discursive knowledge. They offer the highest form of meaning to the work of art history, which provides the ground on which they stand.

Keywords: Epistemology of sensibility. Art History. Aesthetics. Limits of theory.

No século XVIII, a sensibilidade emergiu como uma questão crucial. Foi então que se inventou a noção de estética, introduzindo uma abordagem sistemática e teórica para compreender as trocas entre a experiência estética e a arte. A palavra estética vem de estesia, ou seja, sensibilidade.

A noção de estética trouxe consigo a ideia de uma "ciência da sensibilidade", uma tentativa de entender os mecanismos subjacentes às nossas reações emocionais e perceptivas diante da arte. Essa ciência da sensibilidade transformaria definitivamente a percepção artística.

Na sua vocação racionalista, o Iluminismo busca abordar a sensibilidade por meio de um enfoque científico e analítico. Constatava, porém, ser impossível separá-la de um certo mistério, impenetrável à razão.

A *Enciclopédia* de Diderot e d'Alembert, publicada em 1751, classifica a sensibilidade dentro do campo médico como um fenômeno complexo que envolve não apenas as funções físicas do corpo, mas também aspectos mais sutis relacionados às sensações. Começa assim: "SENSIBILIDADE, SENTIMENTO, (Medicina) a faculdade de sentir, o princípio sensitivo, ou o próprio sentimento das partes, a base e o agente conservador da vida, a animalidade por excelência, o mais belo, o mais singular fenômeno da natureza."¹

O mais belo, o mais singular fenômeno da natureza, mas a animalidade por excelência: há algo de contraditório nessas expressões e, sobretudo, um procedimento de constatação não explicativa. O longo artigo da *Enciclopédia* busca descrever fenômenos vinculados à sensibilidade e até mesmo discute a localização da "alma sensível". É evidente, porém, que o mistério subjacente persiste.

Esse mistério torna-se mais denso quando associamos a ele a obra de arte. Aludi acima à reviravolta ocorrida no século XVIII no que concerne a percepção da obra de arte. Resumindo bastante, é o seguinte: à ideia do belo ideal, intelectual, presente dentro da obra de arte e buscado por meio de uma contemplação transcendente, deu lugar à concepção de que existe uma fusão entre o que a obra oferece e a assimilação desses elementos por quem a contempla. Ou seja, o espectador não capta mais uma beleza intrínseca à obra, mas dialoga com ela, ou antes, funde-se a ela por meio de sua sensibilidade.

É, por sinal, quando a própria noção de belo transcendente vem posta em cheque por duas outras: o *pitresco*, ou seja, aquilo que é interessante para ser pintado e que o artista descobre de maneira original e ocasional, oferecendo as sensações do poético e do singular, sensações que recusam a simetria e o equilíbrio pressupostos pela beleza clássica, que recusam os cânones da tradição do belo ideal; e o *sublime*, que nos oferece o sentimento exaltante da pequenez humana insignificante diante das grandezas

¹ DIDEROT, Denis ; D'ALEMBERT, Jean. *Encyclopédie*. Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. Paris: 1751, t. 15, p. 38.

naturais ou artísticas. “Levantem-se, rápidas, tempestades desejadas”, conclamava Chateaubriand no seu romance *René*, de 1802.²

Elementos da banalidade comum são escolhidos agora como capazes de emoções mais profundas do que as formas nobres e estáveis. Os fenômenos naturais ou as obras arrebatadoras, as paisagens vertiginosas, carregadas por forças violentas, surgem agora como capazes de oferecer a experiência da admiração empolgada aos êxtases em transe.

É a sensibilidade que nos vincula a esses mistérios da arte. Sentimos as vozes das obras, aquelas que Malraux denominou como “vozes do silêncio”,³ mas não sabemos traduzir essas vozes em palavras da racionalidade. Chegamos perto dessas vozes misteriosas por meio de comentários, de análises, que podem ajudar a nos aproximarmos, que indicam caminhos possíveis para uma melhor intuição das vibrações artísticas, mas é impossível expor o mistério ali contido e que resiste.

Empreguei agora uma outra palavra que se une num amálgama à sensibilidade e mistério: empreguei a palavra intuição. A etimologia ensina que intuição vem do latim *in tueri*: observar, ou preservar o que há *dentro* de alguma coisa: ela pressupõe um conhecimento claro, direto, imediato, interno, interior, e em profundidade de algo, sem o recurso do raciocínio.

As faculdades intuitivas se distinguem, portanto, das faculdades reflexivas porque não montam o conhecimento numa arquitetura argumentativa, mas vão diretamente ao ponto, num mergulho. Os sentidos – a vista, o tato, o olfato, a audição, o paladar – são formas de conhecimento direto, intuitivo, sensível, e constituem as portas de acesso para a percepção das obras de arte. Esta, uma vez percebida por meio dessas portas que nos unem ao exterior, é captada pelo espírito, que as reelabora e que tenta exprimir por palavras a experiência íntima e incomunicável: trata-se de um esforço em direção ao inatingível.

Portanto, ao considerarmos a interseção entre sensibilidade, mistério e intuição, somos levados ao papel dessas faculdades humanas na apreensão da arte. Elas nos permitem transcender os limites da razão e nos conectar de forma íntima e pessoal com as manifestações culturais que nos rodeiam.

*

Há um mistério que paira sobre todas as obras de arte, mistério do qual sentimos as vozes sem compreender o sentido, e às quais somos conduzidos pela sensibilidade. Cada obra de arte carrega consigo uma aura enigmática, uma presença que transcende as formas materiais e que ressoa dentro de

² CHATEAUBRIAND, François-René. René. In: *Œuvres complètes de Chateaubriand*. Paris : Garnier frères, 1861, v. 3, p. 84.

³ MALRAUX, André. *Les voix du silence*. Paris: Gallimard, 1952.

nós de maneira misteriosa e profunda. As vozes do mistério, perceptíveis por aqueles que são sensíveis o suficiente para ouvi-las, vêm captadas pela intuição e inalcançáveis pela racionalidade. Nossos sentidos apreendem não apenas as formas visíveis e os sons audíveis, mas também as vibrações invisíveis que permeiam o espaço entre o objeto e o observador. Essas vibrações, essas vozes do mistério, ecoam dentro de nós. A intuição, por sua vez, nos oferece um acesso mais profundo a esse mistério subjacente. Enquanto a racionalidade busca compreender as obras de arte por meio de análises lógicas e estruturadas, a intuição nos leva diretamente ao âmago da experiência estética, onde a razão cede lugar à contemplação silenciosa e receptiva.

É importante sublinhar o papel da sensibilidade intuitiva e diferenciá-la dos procedimentos racionais. Isso não quer dizer uma condenação da racionalidade, mas um acréscimo a ela. A sensibilidade intuitiva permite um alargamento e uma interrogação sobre a racionalidade. Ela é capaz de perceber reações sutis, captar nuances emocionais e compreender a complexidade de uma experiência de um modo que a análise racional não consegue alcançar. Esta, quando se põe em movimento sem outros parâmetros do que os seus próprios, pode transformar-se numa máquina enlouquecida.

As obras de arte permitem um caminho para o limiar do mistério, para essa sensação do desconhecido e do insondável. Os caminhos podem ser os mais diversos. Dou o exemplo do espaço tal como se constitui na arte que acontece durante o renascimento florentino do século XV. É quando a perspectiva, ou seja, o espaço geométrico, se estabelece como instrumento de indagação filosófica. É equívoco imaginar que a perspectiva tenha sido concebida apenas como processo imitador da percepção visível, apenas como uma técnica de representação visual, como um truque ilusionista; ela será aplicada como instrumento imitador apenas a partir do século XVII. No primeiro renascimento, ela surge na pintura e na arquitetura como um instrumento de ascese para o mundo inteligível.

Quando Brunelleschi cria a igreja de *Santo Spirito* em Florença em 1444, estabelece um módulo quadrado de 11 braças florentinas, ou seja, aproximadamente 6,5 metros, sobre o qual a igreja é projetada: a ideia é que, concebida com rigor geométrico, a igreja funcione como um instrumento sensível de passagem para o mundo inteligível. A igreja não conta tanto como presença concreta, mas antes como um meio de intuir a suprema beleza inteligível. *Santo Spirito* de Florença é um dispositivo arquitetural de ascese.

Mais genericamente, nas religiões católicas, iconófilas, a arte serve como ajuda devocional na espiritualidade e na prática da prece. Também, a beleza visível trazida pelas obras torna-se como que um acesso ao divino em um processo de ascensão espiritual. Por meio da contemplação da beleza manifestada nas imagens sacras e nas representações artísticas, os devotos são conduzidos a elevar suas

almas em direção ao divino, transcendendo as limitações do mundo material e alcançando uma comunhão mais profunda com o sagrado.

A arte nas igrejas, pintura, arquitetura, música, criam um ambiente propício à adoração e a experiência espiritual, uma atmosfera de contemplação e de prece. Graças à arte, deixam de ser apenas locais de culto para se transformarem em espaços sagrados. Esse ambiente artístico é um convite, ou melhor, é a criação de um lugar sensível que induz à relação com o divino. Da pintura, da escultura, da arquitetura, da música que acompanha as cerimônias, emana uma atmosfera que provoca emoções intensas, que auxilia a conexão individual e íntima com o divino, que congrega a experiência de adoração coletiva.

Quero assinalar o fato de que escrevo como um não crente. Deus não existe, mas a cultura religiosa cria um modo de sentirmos próximos daquilo que chamei de mistério. A oração é uma prática que busca atingir o mistério. Deus é uma resposta ao mistério, resposta que não convence, porque não há resposta possível que esclareça o mistério. Importa aqui o fato de que o processo de ascese místico a que me referi, condicionador da sensibilidade, é muito próximo do da contemplação artística. Ambos os processos envolvem uma abertura à experiência do desconhecido e do inefável, uma disposição para se perder nas profundezas do mistério e uma busca pela transcendência além dos limites da razão.

Essa contemplação artística exige concentração e sintonia com os sinais que emanam da obra. A noção de arte no Ocidente implica uma noção de veneração e de crença. A veneração pela arte está relacionada à admiração e ao respeito que muitos sentem em relação aos artistas e às suas criações. As grandes obras de arte são reverenciadas no Ocidente como testemunhos de uma genialidade superior e da capacidade de transcender os limites existenciais para alcançar o transcendente. Da mesma forma, a crença na arte está ligada à convicção de que ela possui um poder único de nos transportar para além do nosso conhecimento cotidiano e de nos vincular com aspectos mais profundos e espirituais da existência.

A experiência da sensibilidade estética é descrita tantas vezes em termos comuns à linguagem religiosa. Os momentos de êxtase contemplativo provocado pelas obras, nos quais nos sentimos completamente absorvidos por elas, são frequentemente apresentados como experiências transcendentais que nos conectam com algo maior do que nós mesmos. Esses momentos de veneração e crença na arte nos indicam a capacidade única que a arte possui de nos elevar além dos nossos limites humanos.

Trata-se mesmo de veneração, já que os objetos artísticos são muito preciosos em nossas culturas. Isso é atestado pelo valor de mercado, mas ainda mais pela crença que investimos em suas capacidades de nos transmitir emoções, sentimentos, significações, segredos de ordem superior. A destruição de uma obra de arte não é apenas uma perda material, ela produz comoções coletivas muito fortes. Isso porque as obras de arte são sentidas como testemunhos tangíveis da criação e da genialidade humanas, como

pontes entre o passado e o presente, como guardiãs de histórias e significados que transcendem o tempo e o espaço e como um específico acesso à transcendência. O incêndio da catedral de *Notre Dame* na cidade de Paris, em 2019, abalou o mundo não por ela ser um local de culto sendo destruído, mas por ser uma obra arquitetural, uma admirável e inestimável obra de arte.

Uma religião iconoclasta como o islamismo sabe que toca num ponto ultrasensível para o Ocidente quando destrói obras de arte, consideradas como idólatras: talvez o caso mais célebre tenha sido o dos imensos budas milenares de Bamiã, no Afeganistão, datados do século V, derrubados em 2001 por ordem do governo Talibã. A indignação global que se seguiu à destruição dessas estátuas não foi uma reação ao desrespeito por uma tradição religiosa específica, no caso o budismo, mas um protesto contra o desaparecimento, no mundo sensível, de uma criação que oferecia sua beleza única.

Os recentes ataques a quadros que se multiplicam em museus por parte de ativistas diversos são um sintoma das tensões e conflitos que permeiam nossa sociedade contemporânea. Esses ataques revelam uma estratégia eficaz por parte dos perpetradores, pois atingem diretamente o cerne do que a cultura ocidental considera como o mais elevado e sagrado: a arte. Como consequência, têm grande impacto na mídia internacional.

Portanto, não há dúvida: a civilização do Ocidente constituiu uma reverência diante das obras de arte. Atacá-las fisicamente nos atinge em convicções profundas de nossa cultura. O mundo investe esforços consideráveis em museus, que são como templos laicos, catedrais da experiência sensível e intuitiva, destinados a conservar preciosamente as obras para que elas possam inspirar e elevar os espíritos de hoje e do futuro.

Ao adentrar um museu, somos envolvidos por uma atmosfera de respeito e contemplação. Os corredores silenciosos, a iluminação cuidadosamente planejada e a disposição meticulosa das obras criam um ambiente propício para a apreciação estética e a reflexão. Cada obra de arte é exibida como um objeto sagrado, digno de admiração e respeito. Há regras: não falar alto, não se aproximar das obras, não as tocar. Isso vale também para as salas de concerto, para as bibliotecas, para os grandes monumentos arquiteturais.

Assim como os sacerdotes cuidam dos objetos sagrados em um templo religioso, os profissionais de museus lidam com as obras de arte com reverência e religiosidade. Eles estão comprometidos em proteger sua integridade física. Suas habilidades técnicas e conhecimentos especializados garantem que as obras permaneçam preservadas para as gerações futuras.

No Ocidente, a palavra arte possui um poder não apenas definidor, mas instaurador: ela instaura arte em nossa cultura, e quando decidimos que um objeto pertence a seu domínio, ele automaticamente

se transfigura em arte: essa foi uma das grandes revelações expostas por Marcel Duchamp. É quase um poder mágico de transformação, não muito diverso de uma transubstanciação.

No entanto, quando um objeto religioso se transforma em arte, ele perde sua primitiva sacralidade para adquirir uma nova. Quando nos deparamos nos museus com um quadro ou uma escultura de cunho religioso, que ornou no passado alguma igreja, está claro que não nos ajoelhamos diante dela para orar, como fizeram os fiéis outrora, em seu local de origem. Para estes, para os fiéis, aquele quadro ou aquela escultura não eram arte: eram objetos de devoção que os inspiravam em suas súplicas e em suas orações. Quando eles se transformaram em arte, nos museus, perderam essa função espiritual religiosa, para se inserir como produtores de espiritualidade laica no seio da cultura. Deixaram de ser religiosos para se transfigurarem em arte.

Temos aqui, portanto, duas sensibilidades: a sensibilidade religiosa, e a sensibilidade artística.

A primeira, a sensibilidade religiosa nos encaminha para um mistério que não é exatamente um: o mistério divino. Mistério e divino postos juntos formam, em última instância, um paradoxo, porque o divino é o desvendamento do mistério: deus é a resposta para todas as angústias metafísicas. Com ele, ninguém está perdido nas brumas do desconhecido. Quando alguém ora, sente-se próximo dessa resposta consoladora: a oração é um exercício que nos aproxima do mistério desvendado. Quando temos a sensação de captar uma revelação desse mistério, empregamos a palavra epifania, que é um insight no âmbito do divino.

Originalmente, essa palavra quer dizer uma manifestação de evidência poderosa: a etimologia ensina que ela vem do grego *epi* – sobre, e *phainô* – eu brilho, eu apareço: epifania é uma visão que tem o brilho da revelação. Uma epifania é um momento de profunda intuição, ou revelação, sem se reduzir ao puro entendimento. Apesar disso ela provoca o efeito de iluminação que acompanha o momento intuitivo.

A segunda, a sensibilidade artística, possui também as suas epifanias. Elas, porém, não significam o sentimento de uma verdade divina, mas o sentimento de uma revelação específica, mas indeterminada, que a obra oferece. A arte não nos oferece uma resposta que se apoia numa explicação transcendente para o mistério do ser. Ela nos conduz para a constatação desse mistério sem resposta ao qual somos condenados. A arte nos comove, quer dizer, nos move com, faz com que os afetos da alma se exaltem na direção que ela propõe. Essas direções são percursos magníficos, intensos, mas sem saída, ao contrário dos caminhos religiosos.

O paralelismo, portanto, entre a sensibilidade artística e a sensibilidade religiosa consiste numa prática, ou se se quiser, num exercício de intuição, lembrando que, enquanto a sensibilidade religiosa nos encaminha para uma solução, a sensibilidade artística atua naquilo que de fato existe e podemos

alcançar. A primeira é sem limites, a segunda exalta o limite. Esta dilata as formas perceptivas da sensibilidade emocional, conectando-nos com as forças emanadas pela obra de arte. Neste sentido, não apenas estimula e reconhece as emoções, mas pressupõe uma conexão íntima e empática com o mundo emocional, tanto interno quanto externo.

A experiência da contemplação artística faz com que a receptividade do espectador se dilate, que a sensibilidade emocional, sensorial, empática tornem-se mais agudas, ampliando nossa compreensão do mundo. Cresce a finura da observação, as emoções se intensificam, quer seja no sentido imediato da alegria, tristeza, nostalgia, desespero, medo, empatia, maravilhamento, quer seja, no sentido amplo das altas sensibilidades metafísicas.

Tanto as epifanias religiosas quanto artísticas são revelações e metamorfoses. Elas operam por meio de transformações violentas e instantâneas que levam à conversão. No campo religioso, o fenômeno é conhecido: Saulo no caminho de Damasco ou Claudel atrás do pilar de *Notre Dame*. Nos Atos dos Apóstolos está a descrição da epifania de Saulo: “E, indo no caminho, aconteceu que, chegando perto de Damasco, subitamente o cercou um resplendor de luz do céu. E, caindo em terra, ouviu uma voz que lhe dizia: Saulo, Saulo, por que me persegues?”⁴ Depois disso, de perseguidor, Saulo se tornou um propagador do cristianismo com uma fé inquebrantável. Quanto ao grande escritor Claudel, ele relata sua epifania de maneira admirável. Com 16 anos foi, mais ou menos indiferente, para acompanhar a família, assistir à missa de Natal. Era o ano de 1886.

Eu mesmo estava no meio da multidão, perto do segundo pilar da entrada do coro, do lado direito da sacristia. E foi então que ocorreu o acontecimento que dominou toda a minha vida. Num instante meu coração foi tocado e eu acreditei. Acreditei, com tamanha força de adesão, com tamanha revolta de todo o meu ser, com tamanha convicção, com tamanha certeza que não deixava espaço para qualquer tipo de dúvida, que, desde então, todos os livros, todos os raciocínios, todas as chances de uma vida conturbada, não foram capazes de abalar a minha fé, nem, para falar a verdade, tocá-la.⁵

A arte também tem suas conversões, também tem seus mártires. O amor que ela provoca leva a extremos, e ninguém mais do que Proust analisou todas as reações afetivas, todas as revelações deslumbradas, todas as formas de dependência da alma à arte.

⁴ ATOS dos Apóstolos, 9:5.

⁵ CLAUDEL, Paul. *Contacts et circonstances*. In: **Œuvres en Prose**, Paris: Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 1009-1010.

O momento mais expressivo e forte dos extremos que a arte pode levar, dentro da obra de Proust, está em *A prisioneira*, livro que faz parte de sua saga *Em busca do tempo perdido*. É nesse volume que Proust narra a morte do escritor Bergotte:

Ele morreu nas seguintes circunstâncias: uma crise de uremia bastante leve tinha sido o motivo de lhe terem prescrito o repouso. Mas um crítico tendo escrito que na *Vista de Delft* de Ver Meer (emprestada pelo museu de Haia para uma exposição holandesa), quadro que ele adorava e acreditava conhecer muito bem, um pequeno trecho de parede amarela (de que ele não se lembrava) era tão bem pintado que, se fosse olhado sozinho como uma preciosa obra de arte chinesa, ele era de uma beleza que bastaria a si própria, Bergotte comeu algumas batatas, saiu e entrou na exposição. Desde os primeiros degraus que teve de subir, foi tomado por tonturas. (...) Enfim, estava diante do Ver Meer que ele se lembrava como sendo mais brilhante, mais diferente de tudo o que ele conhecia, mas onde, graças ao artigo do crítico, notou, pela primeira vez, pequenos personagens em azul, que a areia era cor de rosa, e enfim a preciosa matéria do pequeno trecho de parede. Suas tonturas aumentavam; ele unia seu olhar, como uma criança à borboleta amarela que ela quer capturar, ao precioso trecho de parede. (...) Porém, a gravidade de suas tonturas não lhe escapava. (...) Repetia para si mesmo: 'pequeno trecho de parede amarela com um anteparo, pequeno trecho de parede amarela'. Entretanto, caiu sobre o canapé circular: então bruscamente cessou de pensar que sua vida estava em jogo e, voltando ao otimismo, disse para si mesmo: 'É uma simples indigestão que me deram essas batatas malcozidas, não é nada.' Um novo golpe o abateu, ele rolou do canapé para o chão, para onde acorreram todos os visitantes e os guardas. Ele estava morto.⁶

Essa esplêndida passagem radicaliza o papel essencial que a arte pode tomar para o espírito humano. A arte possui seus convertidos, que encontram nela um sentido essencial. Ela não é apenas uma distração. Ela encerra forças que nos comovem, que nos transformam, que nos induzem a compreensões e intuições iluminadores. Em relação à sensibilidade religiosa, as artes propõem menos e mais: menos, no que concerne a resposta que não trazem; mais, na experiência sensível do mistério que oferecem.

⁶ PROUST, Marcel. *La prisonnière*. Vol. I. Paris : Gallimard, 1946, p. 231.