

Do prosaico ao poético na obra de Arthur Bispo do Rosário uma reflexão sobre o conceito de sublime na arte contemporânea

From prosaic to poetic in Arthur Bispo do Rosário's work reflection on the concept of the sublime in contemporary art

*José Almir Valente Costa Filho

*Maria Celeste Miranda Pinheiro

*Lucas Viana Silva

Considerações iniciais

Stendhal, em seu relato de uma visita a Florença em 1817, descreveu os efeitos do seu encontro com a arte italiana em termos que, mais tarde, tornaram-se sintomáticos de uma doença psicossomática diagnosticável. Ao sair da "Igreja de Santa Croce", escreveu ele, "senti uma palpitação no coração. A vida se esvaía de mim enquanto eu caminhava, e tive medo de cair." A chamada síndrome de Stendhal afeta visitantes (sobretudo de países da América do Norte e da Europa, exceto a Itália) que vêem as obras-primas da Renascença pela primeira vez. Algo nessas obras de arte colossais as assombra, e a experiência estética, em lugar de ser uma experiência de revelação e de conhecimento, torna-se caótica e simplesmente desorientante, a autobiografia como pesadelo. (MANGUEL, 2001: 29).

Ao ler o relato da experiência estética vivenciada por Stendhal ao entrar na igreja florentina, que faz seu corpo estremecer e seu coração palpitar intensamente, e que parece ir além da *contemplação do belo*, podemos dizer que se trata aqui de um sujeito que vivencia o sentimento do sublime? A grandiosidade e o caráter monumental das obras da Renascença italiana parecem estar vinculados diretamente ao que ficou conhecido desde então como a *Síndrome de Stendhal* ou *Síndrome da sobredose de beleza*. Mas, para além da obra renascentista, o sentimento do sublime poderia ser pensado como sendo suscitado por elementos outros da produção artística? O que nos motivou a escrever o presente artigo foi justamente a seguinte questão: *"A ideia de sublime é relevante para a reflexão filosófica sobre a arte contemporânea?"*.

A ideia de sublime está no presente pensamento ocidental desde a Antiguidade; ganha destaque na Modernidade, sobretudo vinculado ao desenvolvimento da Estética, como disciplina filosófica autônoma, o que está intimamente ligado ao romantismo nascente, e chega até a contemporaneidade. Por isso, para realizar uma reflexão sobre esta ideia na arte contemporânea, faz-se necessário, primeiramente, estabelecermos o conceito de sublime, aqui referenciado a partir de Immanuel Kant e Jean-François Lyotard, para em seguida fundamentarmos nossa reflexão sobre a arte contemporânea.

Escolhemos no universo da arte contemporânea produzida no Brasil a obra intitulada *Manto da Apresentação* do artista Arthur Bispo do Rosário (1913-1989). A obra de Bispo do Rosário foi produzida por meio de uma experiência estética no cotidiano, transformando *objetos prosaicos* em *objetos poéticos*, elevando-os de sua condição de ordinário para a de extraordinário, o que Almir Valente Costa Filho (2016) denomina de *estética do*

cotidiano. A escolha do artista justifica-se por acreditarmos que a leitura dessa experiência de estética do cotidiano pode ser efetivamente realizada por meio do instrumental teórico do conceito de sublime.

Do moderno ao contemporâneo: o conceito de sublime em Kant e Lyotard

O *sublime* – termo de origem latina utilizado de início na retórica, significando um estilo sublime, isto é, muito elevado, esmerado. Surge com esse sentido em Longino (ou Dionísio) no tratado *Do Sublime* (*Peri Hupsous*), no século III.

Entre os séculos XVII e XVIII, o termo reaparece na França, vinculado à crítica literária e à retórica, através de Nicolás Boileau-Despréaux, que em 1674 publica a tradução do tratado de Longino. Nova aparição acontece em 1757 na Irlanda, com Edmund Burke, no texto *Philosophical Inquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful* (1757), que exerceu notável influência sobre Immanuel Kant e Jean-François Lyotard, como veremos adiante.

O sublime torna-se um clássico a partir de Kant. Enquanto conceito filosófico, passa a ser algo como um sublime de pensamento, expresso filosoficamente pela simplicidade. É retomado pela filosofia francesa no século XX, em que se destaca a tematização de Lyotard. Neste contexto, trataremos do conceito de sublime de modo exclusivo na esfera do pensamento kantiano e lyotardiano.

Immanuel Kant (1724-1804), uma extraordinária referência na história da Filosofia Ocidental, trata do sublime em duas obras principais: *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime*, de 1764, e *Crítica da faculdade do juízo*, de 1790.

A obra *Observações sobre o sentimento do Belo e do Sublime* situa-se na denominada fase pré-crítica do pensamento kantiano e se prolonga também em considerações de outra natureza¹. Reteremos aqui somente os aspectos significativos para o desenvolvimento do trabalho.

Ao tratar do tema, Kant considera que há uma prevalência dos sentimentos que são produzidos no homem pelas qualidades e aspectos contidos nos objetos sobre a característica dos objetos enquanto tais:

[...] *as diferentes sensações de contentamento ou desgosto repousam menos sobre as qualidades das coisas externas, que as suscitam, do que sobre o sentimento, próprio a cada homem, de ser por elas sensibilizado com prazer ou desprazer* (KANT, 1993: 19).

Para Kant, os sentimentos refinados são de dupla espécie: o sublime e o belo, os quais se contrapõem, produzindo diferentes emoções agradáveis: “o sublime comove” e “o belo estimula”, nos diz o autor.

Ele classifica ainda o sublime em consonância com três tipos de sentimentos: o **sublime terrível**, o **sublime nobre** e o **sublime magnífico**. O terrível diz respeito ao assombro e à melancolia; o nobre produz uma calma admiração; e o magnífico nos proporciona uma beleza de dimensões sublimes. O belo comporta ornamentos, rebuscamentos, enquanto o sublime necessita ser simples.

A *Crítica da faculdade do juízo*, também denominada a *Terceira Crítica*, é a obra fundamental para a exposição da estética kantiana. Enquanto a *Crítica da razão pura* (1781) e a *Crítica da razão prática* (1788) tratam, respectivamente, do problema do conhecimento e do problema moral, a *Crítica da faculdade do juízo* surge “[...] como meio de ligação das duas partes da Filosofia num todo” (KANT, 1993: 20).



Fundamental evidenciar a inversão realizada por Kant no horizonte da estética, **deslocando o fundamento da experiência estética dos objetos para o sujeito**. Quando trata do **ideal de beleza**, parágrafo 17 da *Terceira Crítica*, Kant afirma:

Não pode haver nenhuma regra de gosto objetiva, que determine através de conceitos o que seja belo. Pois todo juízo proveniente desta fonte é estético; isto é, o sentimento do sujeito, e não o conhecimento do objeto, é o seu fundamento determinante. (KANT, 1993: 77)

Antes, pois, da tematização do sublime em Kant convêm alguns esclarecimentos. Em primeiro lugar: o que é a faculdade do juízo? Segundo nosso autor:

Os conceitos de natureza, que contêm a priori o fundamento para todo o conhecimento teórico, assentavam na legislação do entendimento. O conceito de liberdade, que continha a priori o fundamento para todas as prescrições práticas sensivelmente incondicionadas, assentava na legislação da razão. (KANT, 1993: 21)

A faculdade do juízo surge, então, como um “termo médio” entre entendimento e razão. Kant elege-a como mediação entre as duas faculdades superiores. A terceira faculdade tem como princípio *a priori* o sentimento de prazer e desprazer, pautado na subjetividade.

A faculdade do juízo compreende dois tipos de juízos: a faculdade do juízo determinante, quando pensa o particular contido no universal, e a faculdade do juízo reflexiva, quando, ao inverso, eleva-se do particular ao universal. Origina-se da faculdade do juízo reflexiva um princípio

transcendental desta faculdade: o princípio da conformidade a fins da natureza, ou seja, “[...] a natureza é representada por este conceito, como se um entendimento contivesse o fundamento da unidade do múltiplo das suas leis empíricas” (KANT, 1993: 25).

Considerando a beleza da natureza sob a dupla apresentação do conceito de conformidade a fins, ocorre um duplo ajuizamento: segundo o gosto ou segundo o entendimento e a razão. No primeiro, esteticamente, mediante o sentimento de prazer, e no segundo, logicamente, mediante conceitos. Tal é o fundamento da divisão da *Crítica da faculdade do juízo* em faculdade de juízo estética e teleológica.

Pode-se falar de uma natureza estética da representação de um objeto quando se trata de algo essencialmente subjetivo; e quando se ativer ao conhecimento do objeto, fala-se de validade lógica. Prazer ou desprazer constituem o elemento subjetivo da representação, com a exclusão de algo relativo ao conhecimento. Um juízo estético não se fundamenta em conceitos existentes e nem cria novos conceitos em seu ajuizamento.

Ao ser ajuizada a forma de um objeto, enquanto fundamento de um prazer, ao se representar esse objeto, prazer e representação estão aí vinculados não apenas para o sujeito que ajuíza, mas para todo e qualquer sujeito que assim proceda: “O objeto chama-se então belo e a faculdade de julgar mediante um tal prazer (por conseguinte também universalmente válido) chama-se gosto” (KANT, 1993: 34).

O subtítulo da primeira seção da *Crítica da faculdade do juízo* intitula-se *O juízo de gosto é estético*. Não se trata de um juízo de conhecimento ou lógico, mas, de um juízo estético. De modo conclusivo,

[...] o juízo de gosto é meramente contemplativo, isto é, um juízo que, indiferente em relação à existência de um objeto, só considera sua natureza em comparação com o sentimento de prazer e desprazer (KANT, 1993: 54).

A contemplação inerente ao juízo de gosto não se estrutura mediante conceitos. Como não se trata de um juízo de conhecimento, o juízo de gosto não se fundamenta e nem tem nos conceitos sua finalidade².

Para o autor: “[...] o juízo estético está referido, não simplesmente enquanto juízo de gosto, ao belo, mas também, enquanto nasce de um sentimento do espírito, ao sublime [...]” (KANT, 1993: 36).

Vejam as definições de belo e de sublime. Na *Analítica do Sublime*, segundo livro da primeira seção de sua *Crítica*, Kant trata deste em conexão com o belo, evidenciando pontos convergentes e divergentes entre ambos.

As concordâncias: “[...] ambos aprazem por si próprios; ulteriormente, no fato de que ambos não pressupõem nenhum juízo dos sentidos, nem um juízo lógico-determinante mas um juízo de reflexão [...]” (KANT, 1993: 89). E acrescenta ainda que se tratam de juízos **singulares**, embora universalmente válidos e que somente reivindicam o sentimento de prazer.

As divergências:

O belo da natureza concerne à forma do objeto, que consiste na limitação; o sublime, contrariamente, pode também ser encontrado em um objeto sem forma, na medida em que seja representada ou que o objeto enseje representar nele uma ilimitação, pensada, além disso, em sua totalidade; de modo que o belo parece ser considerado como apresentação de um conceito indeterminado do entendimento, o

sublime, porém, como apresentação de um conceito da razão. (KANT, 1993: 90).³

Há diferenças, também, quanto à complacência ou sensação. No belo, é vinculada à representação da **qualidade**; no caso do sublime, à **quantidade**. As complacências diferem, ainda, no que diz respeito à espécie: o belo inclui um sentimento de promoção da vida, vinculando-se a atrativos e à ludicidade da faculdade imaginativa. Em vez disso, no âmbito do sentimento do sublime, persiste um prazer indireto resultante da inibição e escoamento das forças vitais, revelando a seriedade da faculdade imaginativa e, como tal, não se coadunando com atrativos. Tal complacência contém uma forma indireta de prazer, do tipo da admiração ou respeito, denominado pelo autor de prazer negativo.

Contudo, a diferença interna fundamental apontada por Kant entre o belo e o sublime se encontra na forma. A beleza da natureza inclui em sua forma uma conformidade a fins, ensejando, com isso, que o objeto pareça previamente adequado ao nosso ajuizamento e, nesse sentido, se constitui em objeto de complacência. Quanto ao sublime, no que concerne à forma, pode surgir contrário a fins diante da faculdade do juízo, não adequado à faculdade de apresentação e violentando a nossa imaginação, “[...] mas apesar disso e só por isso é julgado ser tanto mais sublime.” (KANT, 1993: 91).

O verdadeiro sublime não está inserido em formas sensíveis, sendo simplesmente atinente às ideias da razão. O fundamento do belo na natureza encontra-se fora de nós; o fundamento do sublime se radica em nós.

No que concerne à investigação do sentimento do sublime (parágrafo 24 da obra kantiana), verifica-se o seguinte: quando o juízo estético se refere à forma



do objeto, a investigação é iniciada a partir da qualidade. Mas quando se trata da ausência de forma, como no caso do sublime, a investigação principia pela quantidade, ponto de partida do juízo estético sobre o sublime.

A analítica do sublime comporta uma divisão (que não se verifica na analítica do belo) em: sublime matemático e sublime dinâmico.

a) O sublime matemático

O sublime é o “absolutamente grande”. Porém, o termo “grande” aqui é utilizado no sentido de “grande acima de qualquer comparação”. Ou ainda: “[...] *sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno*” (KANT, 1993: 96).

Se o sublime é “*uma grandeza que é igual simplesmente a si mesma*”, segue-se que o sublime somente pode ser localizado em nossas ideias e não nas coisas da natureza: “[...] *sublime não é o objeto e sim a disposição de espírito através de uma certa representação que ocupa a faculdade de juízo reflexiva*” (KANT, 1993: 96).

Se uma grandeza é avaliada matematicamente, não há um padrão máximo a ser atingido, pois não há medida para os números. Contudo, ao avaliá-la esteticamente, se há um máximo ou medida a ser atingido pelo sujeito ajuizador, então, tal concerne à ideia de sublime. Esta ideia enseja um desconforto à faculdade da imaginação diante da experimentação de seus limites e de sua incapacidade para a captação da totalidade.

Quando a faculdade do juízo estética ajuíza o belo, a faculdade imaginativa refere-se ao entendimento para uma concordância geral

com os conceitos. Diferentemente ocorre quando a faculdade ajuíza algo como sublime. A imaginação refere-se, neste caso, à razão, para uma concordância subjetiva com as suas ideias. Assim, o sublime não é encontrável nos objetos, mas tão somente no ânimo do sujeito ajuizador. O sentimento do sublime é fonte de desprazer e de prazer. Desprazer, perante a inadequação da imaginação em sua avaliação estética da grandeza e da avaliação efetiva realizada pela razão. Prazer, causado pela incapacidade da faculdade sensível em confronto com as ideias racionais. A supremacia da lei da razão desperta no sujeito do ajuizamento a sua destinação ao suprassensível. A inaptidão da imaginação enseja a consciência da faculdade ilimitada do sujeito.

b) O sublime dinâmico

No segundo momento da analítica do sublime, *B. Do dinâmico-sublime na natureza*, parágrafo 28, que trata da natureza como poder, Kant afirma que somente se pode ajuizar esteticamente a natureza como dinamicamente sublime, na medida em que ela se constitua motivo de medo.

Diante da onipotência (aparente) da natureza, a nossa percepção sensível parece ineficiente por não possuir um padrão de medida capaz de avaliá-la. Entretanto, a nossa capacidade racional, através de sua própria infinitude, confronta-se com a grandeza da natureza, a qual se revela a nós em sua pequenez.

A avaliação estética da natureza não a descobre enquanto sublime; uma vez que desencadeia nossa força, desperta o nosso ânimo, no qual realmente se situa a sublimidade.⁴

Esta Analítica do Sublime é retomada na filosofia contemporânea pelo francês Jean-François Lyotard (1924-1998). Lyotard é um importante teórico da pós-modernidade, autor da conhecida obra *A condição pós-moderna* (1989), além de várias outras dedicadas ao tema do sublime. Além da referida obra, utilizaremos neste contexto *Response a la question: qu'est-ce le Post Moderne?* (Resposta à questão: que é o pós-moderno?) (1982) e *Lições sobre a analítica do sublime* (1993).

Lyotard retoma o tema kantiano do sublime, tendo como horizonte referencial a pós-modernidade, significando

[...] o estado da cultura após as transformações que afectaram as regras dos jogos da ciência, da literatura e das artes a partir do fim do século XIX. Estas transformações serão situadas aqui relativamente à crise das narrativas (LYOTARD, 1989: 11).

Entendidas estas como o metadiscurso filosófico legitimador do discurso da Ciência Moderna como, por exemplo, a Dialética do Espírito etc. São profundas as transformações nas práticas técnico-científicas, as quais repercutem em todos os setores da sociedade: política, economia, filosofia, direito, ética e estética.

Lyotard trata do sublime vinculando-o à arte de vanguarda. Acredita que o sublime possa se constituir em uma alternativa que a justifique. O pano de fundo da tematização de Lyotard reside na proposta radical de uma mudança de acentos no âmbito da estética: a passagem do paradigma da *mimeses* – ou seja, do paradigma orientador da arte ocidental desde a Antiguidade Clássica – para o paradigma estético do sublime. Para tal, o autor critica de modo radical o Classicismo, as regras estabelecidas pelos salões e academias, contrárias às mudanças

inevitáveis decorrentes da adoção de um novo paradigma para as artes.

Há enormes resistências por parte de tendências reacionárias, “[...] há nos convites *multiformes à suspensão da experimentação artística um mesmo retorno à ordem, um desejo de unidade, de identidade, de segurança, de popularidade [...]*” (LYOTARD, 1982: 359, tradução nossa). Insistem no retorno ao paradigma da Arte Acadêmica e da Representação. Na contramão dessas posturas, afirma Lyotard:

Penso, em particular, que seja na estética do sublime que a arte moderna (incluindo a literatura) encontra seu impulso e a lógica da vanguarda os seus axiomas (LYOTARD, 1982: 363, tradução nossa).

Contrário aos avanços ou progressos, o movimento denominado *transvanguardismo* pretende “liquidar a herança das vanguardas”. Os artistas questionadores das regras estabelecidas pelo academicismo estão propensos à perda de credibilidade e de público, na medida em que o usual na arte acadêmica é o estabelecimento *a priori* de critérios do “belo” os quais “[...] selecionam de uma só vez e definitivamente as obras e um público” (LYOTARD, 1982: 361, tradução nossa).

O autor segue rigorosamente os passos de Kant em sua explicitação do sublime: trata-se de um sentimento forte e contraditório, implicando, ao mesmo tempo, prazer e desprazer, sendo que o prazer procede do desprazer.

Tanto o processo de aquisição do conhecimento quanto o do ajuizamento do belo se processam através de correspondências ou concordâncias: entre o enunciado inteligível e o dado sensível (conhecimento), e a beleza, no caso da obra de arte dada à sensibilidade, sem qualquer determinação conceitual, suscita um sentimento desinteressado de prazer que



recorre a um consenso universal. Entretanto, no caso do sublime, a ocorrência difere:

O sublime é um outro sentimento. Ele ocorre quando, ao contrário, a imaginação fracassa ao presentificar um objeto que venha talvez apenas em princípio, se adequar a um conceito [...] Nós podemos conceber o absolutamente grande, o absolutamente potente, mas toda apresentação de um objeto destinada a “fazer ver” esta grandeza ou este poder absoluto, nos aparece como dolorosamente insuficiente (LYOTARD, 1982: 363-364, tradução nossa).

Para Lyotard, existem ideias que impedem qualquer “presentificação” possível, as quais não permitem um conhecimento da realidade, a concordância entre as faculdades na produção do sentimento do belo e, ainda, interdita a constituição do juízo de gosto. Tais ideias são denominadas *impresentificáveis*.

Segundo o autor, a arte moderna, mais especificamente a pintura moderna, articula-se em “[...] *presentificar o impresentificável. Fazer ver que há qualquer coisa que se pode conceber mas que não se pode ver nem fazer ver [...]*” (LYOTARD, 1982: 364, tradução nossa). Como viabilizar esse “jogo da pintura moderna”? Nesse caso, o guia é também Kant, para quem o não-presentificável tem como index possível a “ausência da forma”. Desse modo, na configuração estética da pintura sublime, a figuração ou representação estarão ausentes, à semelhança de um quadro de Malévitch.

Em *Lições sobre a analítica do sublime*, considerada pelos críticos como releitura de parte da *Crítica da faculdade do juízo*, Lyotard desenvolve a ideia de *representação negativa* como se segue:

A “representação negativa” não é, nesse sentido, mais que a demonstração da inutilidade do pedido para que o absoluto seja representado. Excepcionalmente os limites da representação que são os seus, a imaginação sugere a presença do que ela não pode representar. (LYOTARD, 1993: 144).

Interessante notar que, no sentimento do sublime, a ideia do absoluto, embora não representada, está *presente* ao modo de um estímulo para se “[...] *pensar além do ‘aí’*. *Inatingível mas inesquecível*” (LYOTARD, 1993: 142). A razão de ser da *representação negativa* reside neste modo de estar *presente* do absoluto.

E seria possível, a partir disso, utilizar os referenciais do conceito de sublime para pensar a arte contemporânea? Lyotard alerta que é preciso reexaminar as regras da arte. Para o ajuizamento estético, não são mais aceitáveis os julgamentos determinantes (em sentido kantiano).

Um artista e um escritor contemporâneo vivenciam o mesmo que um filósofo:

O texto que ele redige, a obra que ele realiza não são, em princípio, governados por regras já estabelecidas, eles não podem ser julgados através de um julgamento determinante, pela aplicação a este texto, a esta obra de categorias conhecidas. Estas regras e estas categorias são aquilo que a obra ou o texto procura. O artista e o escritor trabalham, portanto, sem regras para estabelecer as regras daquilo que terá sido feito (LYOTARD, 1982: 367, tradução nossa).

Existe uma nova configuração da pesquisa artística. É impossível na atualidade uma estética normativa. Há uma multiplicidade

de elementos e de linguagens presentes na arte atual. A pretensão de Lyotard parece ser a de que o espectador da obra de arte saia de sua passividade e seja realmente afetado em sua avaliação estética. O sublime, de acordo com as análises do autor, seria um instrumental valioso para uma análise fecunda da arte na contemporaneidade.⁵ Isso é o que se pretende evidenciar no seguimento do trabalho.

Do prosaico ao poético na obra de Arthur Bispo do Rosário

Nosso ponto de partida é a produção de Arthur Bispo do Rosário (1909/11–1989), mais especificamente, o *Manto da Apresentação*. Bispo nasceu no Município de Japaratuba, localizado no Vale do Continguiaba, a 54 quilômetros de Aracaju, capital do Estado de Sergipe (Brasil).

Destacamos o caráter processual e poético do seu trabalho, um processo estético, que transita da instância do cotidiano para chegar à condição de arte, e que é observado em vários momentos da Arte Moderna e principalmente da Arte Contemporânea, tais como o *ready-made* dadaísta de Marcel Duchamp, o *papier collé* cubista de Pablo Picasso, o *objet trouvé* surrealista de Salvador Dalí, a *architecture-collé*, “instalação” de Kurt Schwitters, e as *assemblages* no novo realismo de Arman Fernandez, entre outros.

Essa experiência estética mediada pela cotidianidade, observada na criação de Schwitters, assim como na obra de Bispo, faz com que esses trabalhos se aproximem pelos efeitos de sentidos produzidos nos destinatários em suas construções. Ambos coletam e produzem com resíduos descartados, em desuso na sociedade, para então passar por um processo de reescritura desses objetos, a partir de uma operação de reuso.

O destaque que damos à arte contemporânea se especifica ainda mais na arte a partir da cotidianidade, o que nos conduz ao que Almir Valente Costa Filho (2016) passa a chamar de *estética do cotidiano* na produção artística contemporânea, isto é, uma aproximação ou uma reciprocidade entre dois contextos díspares, o mundo da arte e o mundo da vida do cotidiano; sendo assim, uma realização por meio da experiência estética que incorpora valores sociais, políticos, éticos, etc., do local no qual se originou. É neste panorama que circunscrevemos nosso objeto de estudo: como afirma Costa Filho (2016), as artes plásticas contemporâneas produzidas no Brasil, por meio de seus processos criativos, elevam objetos do cotidiano a objetos artísticos para, assim, produzir uma experiência estética.

Manto da Apresentação de Arthur Bispo do Rosário

O *Manto da Apresentação* (Figura 2) foi produzido por Arthur Bispo do Rosário na ocasião de sua permanência na Colônia Juliano Moreira entre os anos de 1939 e 1989. Não se sabe ao certo a datação exata de quando iniciou ou terminou a produção dessa obra.

Trata-se de uma vestimenta, um manto todo cortado, costurado e bordado a mão pelo artista.



Figura 1 - Bispo vestindo o *Manto da Apresentação* (1985) fotografado por Walter Firmo



Pátio do interior da Colônia Juliano Moreira, 1985. Fonte: Catálogo da exposição *Walter Firmo: um olhar sobre Bispo do Rosário* (2013).

Figura 2 - *Manto da Apresentação* (1939-1989) de Arthur Bispo do Rosário



Obra exposta na Trigésima Bienal de São Paulo: *A Iminência das Poéticas* em 2012. Foto: Ricardo Toscani/FFW, disponível em: <<http://ffw.com.br/noticias/category/arte/page/4/>>.

Figura 03 - Bispo vestindo o *Manto da Apresentação* (1985) fotografado por Walter Firmo.



Bispo e detalhe do gesto das mãos de Bispo. Fonte: Catálogo da Exposição: *Walter Firmo: um olhar sobre Bispo do Rosário* (2013).

Desse modo, pode-se notar uma sistematização diferente nos modos de exibição e, conseqüentemente, de produção de sentido da obra, com a intencionalidade estética de ser vestida, ou melhor, para se tornar uma *presença corpórea* no próprio corpo de quem a veste (*Figuras 1 e 3*). O processo criativo da obra se destacaria com o seu sentido de busca que se atualiza na produção de sentido no ato de ser vestido. Esse procedimento performático utilizado pelo artista em sua obra, registrado no momento mesmo da sua produção de sentido em ato, é a maneira pela qual nos propomos analisar a obra.

O *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário nos instiga por toda a sua complexidade enquanto objeto artístico e pelos modos de como se dá a produção de sentido construído pelo discurso da obra. Percebe-se nas imagens que registram Bispo, *in situ*, que o *Manto* (que é a apresentação) faz a visibilidade, torna-se visível, ao mesmo tempo, como objeto tridimensional (o *Manto* que veste o corpo) e como suporte bidimensional, pois é o

Manto que serve para configuração de um arranjo plástico em sua superfície. Desse modo, propomo-nos a descrevê-lo a partir da constituição desse arranjo plástico pela bricolagem de sua tessitura - o *corpo do Manto*, e pelos modos como veste o corpo - o *Manto no corpo*.

O *corpo do Manto* foi praticamente todo produzido com materiais têxteis encontrados nas dependências da própria Colônia Juliano Moreira e, posteriormente, com materiais comprados em armarinhos próximos e ofertados a Bispo, que os incorporava à sua obra. Para obtenção dos materiais que utilizou na produção do *Manto da Apresentação*, Bispo desfiava e reaproveitava parte dos lençóis, cobertores e roupas para conseguir os fios do bordado e os pedaços de tecidos que eram costurados. Esses materiais reaproveitados passaram primeiramente por um processo de desconstrução (desfiar, cortar) para então servir a um novo propósito no processo de construção da costura e do bordado. Além desses materiais, também fazem parte da obra, na categoria de objeto, as dragonas de fardões militares e os pingentes de cortina.

O *Manto da Apresentação* recobre praticamente todo o seu corpo até abaixo do joelho, se estendendo próximo ao chão. No entanto, as suas costas são mais curtas, se aproximando da parte de trás do joelho. Os braços e as mãos também estão completamente encobertos, sendo mostrados apenas quando são realizados determinados gestos e movimentos corporais. Ao andar, Bispo movimenta seu corpo lentamente com o peso e volume da robustez do *Manto da Apresentação* que, por sua vez, movimenta-se sobre o seu corpo de forma ondular com a sinuosidade do drapeado do tecido. Os gestos corporais mais presentes nessa gestualidade do seu modo de parecer se manifestam a partir das articulações dos braços e das mãos, ora quando estende os braços abertos com as mãos inclinadas, à direita para cima e à

esquerda para baixo (*Figura 3*), ora com os braços curvados e as mãos juntas sobre o peito.

Em seu texto *Nas interações corpo e moda, os simulacros*, Ana Claudia de Oliveira trata das interações entre corpo e roupa, do corpo vestido, o que o sujeito é e como ele se mostra compondo a sua aparência no seu contexto de atuação. O sentido da roupa se completa vestido no corpo. Assim, para a semioticista “[...] o corpo vestido assume a sua competência de produzir uma visualidade para o sujeito, mostrando pelos seus modos de estar no mundo, o seu ser.” (OLIVEIRA, 2007: 24). No relacionar do corpo e da roupa, o sentido se faz emergir dessas duas plásticas, como corpo vestido. No *Manto da Apresentação* de Bispo, o corpo vestido é o do próprio criador que investe no discurso valores das narrativas de seus modos de existir. Segundo Oliveira: “O entrelaçado de visão e movimento permite-nos abordar a dimensão plástica e rítmica da dimensão figurativa do corpo vestido” (OLIVEIRA, 2007: 24). Desse modo, se depreendem a visualidade e o cinetismo do corpo vestido.

Na produção da obra do Bispo, como já visto, uma grande maioria dos materiais e objetos utilizados foram reaproveitados, enquanto apenas alguns novos foram utilizados, como algumas das linhas para bordado, pingentes de cortina, franjas, etc. No entanto, quando chegamos perto do *Manto da Apresentação* podemos observar o desgaste da matéria, visível a olho nu e que podemos detectar por outro sentido respectivamente solicitado: o olfato. O cheiro que emana de seu estofado lhe confere um sentido imediato de matéria em envelhecimento, ou seja, de material usurado. Têm-se dois sentidos, a visão e o olfato, interagindo para apreensão das qualidades sensíveis do *Manto da Apresentação* e suas articulações na construção de sua significação. Um outro sentido também solicitado para apreensão sensível do *Manto da Apresentação* é o tato.



O que pode ser captado pelo toque não é somente o caráter tridimensional de nosso objeto, que por si só já tem uma riqueza muito grande de materiais superpostos sobre sua superfície, mas também pelo que está incrustado em sua superfície tanto externa quanto interna, sob a forma de um bordado. Poderemos senti-lo ao tocar o relevo formado pelo bordado, tal como a linguagem do “braile”; ao tocá-lo, “ler-se-ão” as linhas, as formas figurativas, as letras e os números. A visão se torna aliada do olfato e do tato na apreensão do sentido da obra.

É vestindo o *Manto da Apresentação* que se pode alcançar o “fazer sentido” da sua própria existência. Assim, à *disforia* da vida comum dessemantizada na sua cotidianidade, mundana, às coisas e aos prazeres do mundo, próprios do mundo terrestre, se opõe a euforia da semantização da vida, com a possibilidade de passagem para outro “plano”, transcendente, divino, espiritual, celestial.

O ato de vestir o *Manto da Apresentação* presentifica seu sentido em ato, ressignifica tanto o sagrado quanto o profano, como uma mediação, uma passagem do mundo, que nos revela um termo complexo entre as categorias *sagrado* vs. *profano*; na falta de uma terminologia melhor, optamos em nomear como *sacro-profano*. No entanto, em vez da contraditoriedade, não-profana, apontamos a direção do sentido para a *déixis* do termo complexo entre sagrado e profano, como dito logo acima, *sacro-profano*, que manifesta ainda o que há de celeste e de terrestre, de divino e de humano. Enfim, tudo que se complementa na oposição e que produz o sentido de passagem, um entremeio (*Figura 4*).

Figura 4 - Bispo com a primeira versão do *Manto da Apresentação*



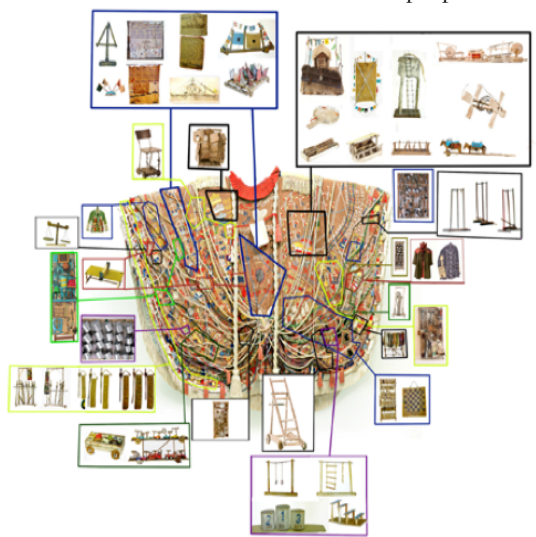
Bispo vestindo a primeira versão do *Manto da Apresentação* sentado à sombra de uma árvore na Colônia Juliano Moreira. Imagens cedidas pelo Núcleo de Acervo Iconográfico do Arquivo Público do Estado de São Paulo [MISSÃO: 719 – 42 negativos].

Pode-se ressaltar alguns aspectos: o sentido construído por Bispo em sua presentificação, vale dizer, no ato de vestir o *Manto da Apresentação*, colocando em reciprocidade o corpo do artista e o corpo do espectador da obra. Isto põe em relevo as posições de Kant e Lyotard quanto ao sentimento do sublime, da prioridade dos sentimentos do sujeito em relação à obra enquanto tal.

O *Manto da Apresentação* parece “*inconveniente à nossa faculdade de apresentação*” (KANT, 1993: 91), entretanto, o ato de vesti-lo vai além da representação no sentido clássico. É claro que há um aspecto minimamente material – desfiar e fiar o bordado. Mas há um mais além. O que Bispo realiza é um inventariado de toda a sua produção no corpo do *Manto da Apresentação*. Tal inventariado é um arquivo da memória, uma reconstrução do vivido: uma

presentificação, no sentido lyortardiano, que o artista carrega em seu próprio corpo.

Figura 5 – O Manto da Apresentação como inventariado de sua própria obra.



A frente do Manto da Apresentação. Fonte: montagem feita por José Almir Valente Costa Filho

Essa tessitura da memória, do vivido, é o aspecto imaterial, além da clássica representação. A obra de Bispo registra a própria vida do autor, de sua realidade vivida e experimentada e de sua mais convicta interioridade místico-visionária expressa na sua reconstrução do mundo da vida. No *Manto da Apresentação*, o material, o fio tece a imaterialidade de suas lembranças que são transformadas em arquivos da memória.

O local da produção artística de Bispo bem como os materiais utilizados são essencialmente inusitados, surpreendentes. Tem-se um ambiente hostil, a Colônia Juliano Moreira, que se converte em Circuito Cultural Colônia. Uma reescritura do local onde a obra foi produzida.

A Colônia Juliano Moreira foi inaugurada em 1924 com o nome de Colônia de Psicopatas Homens de Jacarepaguá e em 1935, com a morte do seu idealizador, a Colônia recebe o seu

nome Juliano Moreira, (CJM). No ano de 1939, Bispo do Rosário é internado na Colônia Juliano Moreira, local no qual durante cinquenta anos coletou a matéria-prima para a produção de suas obras, que foram montadas no seu quarto-cela (ou “cela forte”) até a sua morte em 1989. Em 1980, a mídia jornalística denuncia os horrores realizados nessa instituição, tais como eletrochoques e confinamentos em celas fortes. A partir de então, várias mudanças acontecem nos manicômios brasileiros. Sabe-se também que até há pouco tempo foram realizadas lobotomias em pacientes, quando então surge o trabalho da médica psiquiatra Nise da Silveira que, através de suas oficinas de arte terapia iniciadas em 1946, veio a combater esses tipos de tratamentos médicos. Em 1996, a CJM passa a se chamar Instituto Municipal de Assistência à Saúde Mental (IMAS) Juliano Moreira. No ano de 1982, foi criado o Museu Nise da Silveira, que no ano de 2000 foi renomeado como Museu Bispo do Rosário e, dois anos depois, em 2002, acrescentou-se o nome Arte Contemporânea (COSTA FILHO, 2016: 183).

Podemos observar mediante tais considerações acerca da história do lugar que serviu para produção das obras de Bispo, como se deram os seus procedimentos de reescritura por adequação. Mantêm-se seus espaços/traços originais mas transforma-se sua função: primeiro como engenho; depois como colônia; e, por fim, como museu, que faz parte de um contexto mais abrangente, do Circuito Cultural Colônia, envolvendo arte, história, lazer e saúde. O Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea é um exemplo do novo uso do velho.



Figura 6 – Painel do Circuito Cultural Colônia



Entrada do Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea. Fonte: Fotografia de Almir Valente Costa, 2016.

Uma característica marcante reside no aspecto processual da arte de Bispo, em constante devir. O *Manto da Apresentação* seria um objeto ritualístico para empreender uma passagem entre a vida e o além da vida. Por isso, enfaticamente, o *Manto da Apresentação* é uma presentificação. Arte e vida se tangenciam de modo visceral.

Como visto acima nas considerações de Lyotard sobre a arte contemporânea, não é mais o conceito de *mimese* clássico que se toma aqui como referencialidade da obra. Muito menos o conceito de belo, como analisado por Kant, enquanto uma espécie de conformidade a fins apenas pressuposto para a apreciação sensível do sujeito, que pretende elevar a experiência subjetiva à adequação universal a regras pensadas para

todo sujeito. Tanto em um como em outro, é o conceito de sublime que releva mais para iluminar a reflexão filosófica sobre o *Manto da Apresentação* do Bispo.

Bispo parece vivenciar o sentimento do sublime, face ao terror, ao medo e à angústia vividos no ambiente adverso da colônia, e sua conversão em uma poética contemporânea, de uma permanente reconstrução do mundo pela “infinitez” do eterno devir de sua obra. E se o sublime reside no estado de ânimo do sujeito, e não em uma qualidade sensível do objeto, é ele que parece orientar este trânsito, na obra em questão, do caráter *prosaico* do objeto cotidiano para o caráter *poético* em sua apresentação artística, o que Costa Filho (2016) chama de uma *estética do cotidiano*.

Considerações finais

Na poética contemporânea designada por uma estética do cotidiano, pode-se observar que a arte parece reavaliar seu caráter mimético, ao fazer lembrar “trivialidades” do cotidiano que, de tão comuns, já se tornaram quase despercebidas e dessemantizadas (por exemplo, como o fato de a violência ser cruel, de que jogar lixo na rua é prejudicial etc...). Assim, diferentemente de uma ciência positiva, que pressupõe um distanciamento para melhor compreender o objeto, o objeto de arte, ao mesmo tempo em que nos distancia de nossa cotidianidade e nos faz olhá-la de fora, também nos aproxima, porque a apreensão sensível do objeto depende de um certo grau de “vivência” da obra, uma “fusão de horizontes”, em que o expectador se sente parte da cena representada na obra. Contra toda letargia e anestesia que o cotidiano nos impõe, a arte, ao tratar dessa mesma cotidianidade, promove estesias que nos distanciam e aproximam dela, produzindo em nós um novo olhar e, então, novas “vivências”

surgem em um "horizonte de compreensão" mais ampliado, assim como um novo comportamento.

Sobre o processo de estetização do cotidiano no Brasil, as obras são para a sociedade de consumo, uma arte de reflexão, uma crítica. Desse modo, essas obras (uso de costume) da cotidianidade (adjuvantes) *fazem-ver* os dejetos e a precariedade dos materiais e objetos empregados nas suas produções, tal como afirma Tassinari: “O que há de novo na arte contemporânea é que a moldura espacial da obra não a separa mais do mundo cotidiano [...] uma experiência estética que vai do mundo ao próprio mundo” (TASSINARI, 2001: 91).

Destacamos no gesto criativo do Bispo uma “apropriação” de materiais e objetos utilitários (novos ou usados) do universo cotidiano para ressignificá-los em forma de novos arranjos plásticos em suas obras. Diante desse contexto específico e singular, que pode ser observado não só no contexto da obra de Arthur Bispo do Rosário, mas também em outros objetos das artes plásticas contemporânea no Brasil⁶, as obras de arte passam a ser produzidas com materiais/objetos existentes com outros fins no cotidiano de suas vidas, que os artistas deslocam da função prática para *faça-ver* e *faça-uso* em novas funções estéticas.

A estética do cotidiano se configura plasticamente no *Manto da Apresentação* como uma aproximação entre a vida e a arte – é pensar a própria experiência estética vivida pelo sujeito cognitivo e sensível na perspectiva da vida – como um fenômeno estético que emerge da integração entre o ambiente da vida cotidiana e o ambiente da arte. Para o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar: “A arte existe porque a vida não basta, a vida é pouca” (GULLAR, 2013: s/p).

A arte se torna um fenômeno estético *na e da* vida, uma ação de reciprocidade, de ajustamento, entre a arte e a vida na cotidianidade. As obras propõem aproximar dois contextos distintos: o mundo da arte e o mundo da vida. Nessa aproximação, está o alicerce da estética do cotidiano, como uma associação de bens culturais, estéticos, éticos e sociais que se manifestam artisticamente em um objeto. Consideramos que essa estética traz, pois, algo além do estético. Ela traz em oposição a esse, o funcional, o mítico, o simbólico, que Greimas (2002) chama de um objeto de valor sincrético, incorporando valores de onde emanou. Sobre a possibilidade de ressemantização dos objetos usurados e do enriquecimento nas relações intersubjetivas, Greimas aponta: “[...] no primeiro caso, vê-se uma carga estética introduzindo-se na funcionalidade do cotidiano; no segundo, um desejo de conduzir o cotidiano em direção a um *albures*” (GREIMAS, 2002: 85).

Na obra analisada, que constitui a estética do cotidiano, podemos constatar que os materiais e objetos apropriados na sua grande maioria já foram usados, passaram pelo *uso* (usura) e pelo descarte, antes de chegar às mãos dos artistas-*bricoleurs*. É por meio do *uso do uso* destes em suas obras que constituirão um *faça-ver* da precariedade, dos dejetos, do lixo, da matéria gasta e reaproveitada, ou seja, é a usura da matéria que é posta em visibilidade para o outro se relacionar com um novo uso (estético). São poéticas contemporâneas, cuja característica fundamental é a de transformar a *prosa* (objetos do cotidiano) em *poesia* (objeto singular/poético/artístico). A obra do Bispo monta as possibilidades de transformação do mundo atual, ressignificações da cotidianidade e da própria arte.

O conflito ou a tensão entre as duas faculdades, razão versus imaginação, impede a tradicional recepção passiva do objeto artístico pelo espectador.



O contexto contemporâneo nos apresenta profundas transformações, com a diversidade de recursos, de linguagens, de meios de expressões artísticas, novas tecnologias. Além do mais, podemos observar: as modificações ocorridas no conceito de tempo, de espaço e da matéria; a importância dada ao processo; as mudanças ocorridas na relação com o espectador; a apropriação, as relações entre texto e contexto, as estratégias utilizadas pelos artistas na construção de suas obras, etc. Tantas transformações geram a necessidade de ampliação dos referenciais para a compreensão atual do mundo artístico. Além disso, há uma patente dissolução da normatividade, ou seja, falta de regras e noções permanentes ou ainda, é o fim das certezas no campo artístico.

Momento propício para uma nova reflexão estética pelo viés do sublime, o qual poderá se constituir em um eficaz instrumento para a análise da arte contemporânea. Parece que as contribuições de Kant e Lyotard podem propiciar elementos substanciais para a referida análise. Possibilidade de os fundamentos da estética kantiana e de sua retomada por Lyotard serem exequíveis para uma compreensão fecunda da estética na atualidade.

Referências bibliográficas

- COSTA FILHO, José Almir Valente. *Da prosa dos objetos cotidianos à poética dos objetos artísticos*: por uma estética do cotidiano. 2016. 219 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – São Paulo, 2016.
- FIGUEIREDO, Virgínia. O sublime explicado às crianças. *Trans/Form/Ação*. Marília, v. 34, edição especial 2, 2011, p. 35-56. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400004>. Acesso em: 30 jul. 2018.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.
- GULLAR, Ferreira. Beleza ainda põe mesa. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 21 jul. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/119877-beleza-ainda-poe-mesa.shtml>>. Acesso em: 30 jul. 2018.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Tradução Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro: Forense, 1993.
- _____. *Crítica da razão pura*. 3. ed. tradução de Valério Rohden e Udo Baldur Moosburger. São Paulo: Nova Cultural, 1987. (Coleção Os pensadores).
- _____. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Tradução de Vinícius de Figueiredo. Campinas: Papyrus, 2000.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. 2. ed. Tradução de José Navarro. Lisboa: Gradiva, 1989.
- _____. *Lições sobre a analítica do sublime*. Tradução de Constança Marcondes Cesar e Lucy R. Moreira Cesar. Campinas: Papyrus, 1993.
- _____. Response a la question: qu'est-ce le post moderne? *Critique*. Paris, n. 419, abril de 1982, p. 337-367.
- MANGUEL, Albert. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia. Nas interações corpo e moda, os simulacros. *Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, v. 1 n. 13, p. 17-54, nov. 2007, CD-ROM.
- TASSINARI, Alberto. *O espaço moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

Resumo: O presente artigo aborda a relevância do conceito de sublime na arte contemporânea, a partir da concepção de estética do cotidiano como abordada na obra *Manto da Apresentação* de Arthur Bispo do Rosário. Apresenta a análise do conceito de sublime, como elaborada por Immanuel Kant, como sentimento subjetivo, em sua relação de distinção e aproximação com o sentimento do belo. Retoma as Lições sobre a Analítica do Sublime realizadas por Jean-François Lyotard como relevante para a caracterização da concepção de arte contemporânea. Por fim, aponta a obra de Arthur Bispo do Rosário como característico de uma forma peculiar da arte contemporânea, para cuja leitura o conceito de sublime se torna de grande valia.

Palavras-chave: arte contemporânea, estética, cotidiano, sublime, presentificação, ressignificação.

Abstract: *This article discusses the relevance of the concept of the sublime in contemporary art, from the conception of everyday aesthetics as addressed in the work Manto da Apresentação by Arthur Bispo do Rosário. It presents the analysis of the concept of the sublime, as elaborated by Immanuel Kant, as subjective feeling, in its relation of distinction and approximation with the feeling of the beautiful. It takes up the lessons on analytics of the sublime by Jean-François Lyotard as relevant to the characterization of contemporary art conception. Finally, it points to the work of Arthur Bispo do Rosário as characteristic of a peculiar form of contemporary art, for whose reading the concept of the sublime becomes of great value.*

Keywords: *contemporary art, aesthetics, everyday, sublime, presentification, resignification*

* **José Almir Valente Costa Filho** é professor de Artes no Instituto Federal do Maranhão – Campus São Luís Centro Histórico – IFMA. Possui Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Mestrado em Artes pela UnB. Além de professor, é artista plástico e ilustrador.

* **Maria Celeste Miranda Pinheiro** é mestre em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais e graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão. Professora aposentada da Universidade Federal do Maranhão.

* **Lucas Viana da Silva** é professor de Filosofia e Sociologia na Escola Superior do Maranhão e no SESC MA, Mestre em Ética e Epistemologia pela Universidade Federal do Piauí, especialista na área de Ética e Política pelo Instituto de Estudos Superiores do Maranhão, e também em Estética pela Universidade Federal do Maranhão.

Notas

- ¹ As implicações do belo e do sublime concernentes ao homem em sentido geral, na relação entre os sexos, nas características nacionais e conclui com um ensaio sobre doenças mentais.
- ² O processo de justificação da validade dos juízos de gosto puros (dentre outros aspectos) evidencia o permanente caráter transcendental da filosofia kantiana. (Cf. KANT, 1993: 67 *et seq.*)
- ³ Segundo Kant, em sua *Crítica da razão pura*, o entendimento comporta conceitos que permitem pensar os objetos da experiência, quais sejam, qualidade, quantidade, relação e modalidade. Já a faculdade da razão produz ideias reguladoras pautadas na totalidade do conhecimento, nunca possíveis na experiência, tais como a ideia de alma (unidade absoluta do sujeito pensante), a ideia de mundo (unidade absoluta de todo objeto possível na experiência) e a ideia de Deus (unidade absoluta das condições de todo objeto de pensamento). As ideias de razão dão aos conceitos do entendimento a maior unidade com a maior extensão. Por isso, elas só podem ser objetos de *pensamento*, e não objetos de *conhecimento*, estes somente possíveis a partir da experiência.

- ⁴ Kant compara a sua exposição transcendental dos juízos estéticos com a exposição fisiológica ou empírica do sublime e do belo, tal como a realiza Burke, “o autor mais importante”, em sua obra *Investigações filosóficas sobre a origem de nossos conceitos do belo e do sublime*, o qual afirma: “O sentimento do sublime fundamenta-se sobre o instinto de autoconservação e sobre o medo, isto é, sobre uma dor que, pelo fato de ela não chegar ao efetivo dismantelamento das partes do corpo, produz os vasos mais finos ou mais grossos de obstruções perigosas e incômodas, são capazes de provocar sensações agradáveis, na verdade não um prazer, mas uma espécie de calafrio complacente, uma certa calma que é mesclada com terror.” (BURKE apud KANT, 1993: 123-124).
- ⁵ Pode-se evidenciar a presença de Burke na tematização de Lyotard, como na seguinte passagem: “O sublime é [um sentimento] suscitado pela ameaça de que nada aconteça. O belo dá um prazer positivo. Mas, há outro tipo de prazer, que está ligado a uma paixão que é mais forte do que a satisfação, que é a dor, e a proximidade da morte. Na dor, o corpo afeta a alma. Mas a alma pode afetar também o corpo como se ele experimentasse uma dor de origem externa, através do único meio de representações associadas inconscientemente a situações dolorosas. Essa paixão, totalmente espiritual, se chama, no léxico de Burke, o terror. [...] Para que esse terror se misture com prazer e componha com ele o sentimento de sublime, é preciso ainda, escreve Burke, que a ameaça que o engendra seja suspensa, mantida à distância, contida.” (LYOTARD apud FIGUEIREDO, 2011: 50).
- ⁶ Costa Filho, em seu texto *Da prosa dos objetos cotidianos à poética dos objetos artísticos: por uma estética do cotidiano*, 2016, além da referência a Arthur Bispo do Rosário, trata da obra de artistas brasileiros, como Vik Muniz, em seu trabalho *Lixo Extraordinário*, Chiquitão, com sua *Arqueologia poética*, e o coletivo Urban Trash Art, com seu *Pimp my carroça*, para tratar dessa transformação dos objetos do cotidiano em objetos estéticos, que serviram de base para sua definição de uma *estética do cotidiano*.