

Choque entre formas: aproximações intra e interartísticas

Alexandre Siqueira de Freitas

Doutor em Artes/Música pela Universidade Paris-Sorbonne e pela USP (cotutela).

Professor Adjunto da Universidade Federal do Sul da Bahia. Autor do livro *Rencontre des arts* (L'Harmattan, 2015).

alexandre_sfreitas@yahoo.com.br

RESUMO

Este artigo dá-se em três tempos: apresenta um conceito de "forma" em arte, discute sucintamente a noção de "semelhança" e, por fim, expõe uma concepção particular de "choque entre formas". O entendimento de forma como organismo, empregado neste texto, provém de Luigi Pareyson, abrangendo o movimento e a vida interior dos objetos artísticos. A noção de semelhança é abordada a partir de Michel Foucault e de Georges Bataille. Deste percurso, de natureza ensaística, emerge nosso "choque entre formas", como uma investida intra e interartística na qual visamos à afirmação e à observação de possibilidades poético-pedagógicas, em um exercício de aproximações, contatos e fricções de formas.

Palavras-chave: *Semelhança; Comparatismo; Georges Bataille.*

ABSTRACT

This paper is developed in three phases: it presents a concept of "form" in art, succinctly discusses the notion of "resemblance", and finally exposes a particular conception of "clash between forms". The understanding of form as organism, in the text, comes from Luigi Pareyson, encompassing the movement and the inner life of artistic objects. The notion of resemblance is approached from Michel Foucault and Georges Bataille. From this essayistic trajectory, our "clash between forms" emerges as an intra/inter-artistic invocation in which we aim to assert and observe poetic-pedagogical possibilities, as an exercise of approximations, contacts and frictions of forms.

Keywords: *Resemblance; Comparatism, Georges Bataille.*

ARTE E FORMA

Todo conhecimento é um tipo particular de configuração que dá forma ao múltiplo, torna-se unidade em meio à totalidade das apreensões e interpretações espirituais do ser (CASSIRER, 2001, p. 18). O conhecimento busca, segundo o mesmo autor, inserir o particular em uma lei e em uma ordem universais. Ao mesmo tempo, porém, que tal unidade representa-se e reflete-se em sistemas de conceitos científicos, a vida espiritual é habitada por outros modos de configuração que trilham caminhos diferentes daqueles orientados pelo conceito lógico e pela lei da lógica. Cassirer aponta a arte, o mito e a religião como maneiras peculiares de “objetificação” – autêntica função do espírito humano “que partilha com o conhecimento a propriedade fundamental de abrigar uma força primeva formadora, e não apenas reprodutora” (Idem, p. 19). Ciência, arte, mito e religião seriam, então, manifestações com configurações simbólicas particulares e de origens espirituais equiparáveis. Arte configurar-se-ia, na apresentação do filósofo alemão, em forma simbólica, junto às outras atividades humanas e como consequência da vocação formadora do espírito.

A teoria das formas simbólicas de Cassirer (1923/2001), embora surgida com objetivos particulares e dentro de uma tradição filosófica específica, evoca paralelismos com a teoria da formatividade de Luigi Pareyson. Os diálogos com Benedetto Croce, o interesse de ambos por questões fenomenológicas, pela experiência, entre outros fatores, os levaram a entender o objeto artístico como algo autônomo e que comporta, necessariamente, uma força formadora, um movimento interno.

O enfoque de Pareyson – e nesse ponto ancora-se nosso texto – dá-se no entendimento de arte como forma viva, como organismo. Em lugar do “simbólico” de Cassirer, Pareyson enfatiza a “organicidade” da forma, a autonomia e a totalidade “irrepetível em sua singularidade” (PAREYSON, 1996, p. 9-10). Arte como organismo remete à atualização da clássica definição aristotélica de organismo, que implica não só o reino animal e o vegetal, mas também o Estado. Cassirer não utilizou recorrentemente o termo organismo por considera-lo extremamente ambíguo e de difícil operacionalização (CASSIRER, 2001, p. 152), talvez, devido à associação ao termo “organismo linguístico”, de Wilhelm Humboldt, utilizado no estabelecimento da linguística comparada. Ciente

de sua complexidade, mas reconhecendo sua força, o filósofo alemão apresenta a concepção de organismo em Goethe como algo que se submete a uma “regra firme e perene” que é, ao mesmo tempo, viva (Idem, 163).

À estética da forma, Pareyson optou pela estética da “formatividade”, ainda que, no prefácio do livro em que apresenta tal teoria – Estética: teoria da formatividade (1954/1996) – reconheça a pouca elegância do termo. A palavra “forma” traz consigo um histórico considerável de abordagens filosóficas, estéticas e psicológicas. Forma, em Pareyson, não é algo distinto do conteúdo, nem tampouco objeto no qual enfatiza-se dimensões simbólicas. A solução encontrada para esquivar-se das conotações mais problemáticas do termo, além da opção da própria denominação da teoria – “teoria da formatividade” e não “teoria da forma” –, foi entender “forma” como organismo.

Na formatividade de Pareyson, forma como organismo quer dizer forma viva, forma que se faz: conjuga produção e invenção. O “formar”, para o esteta, significa “fazer”, “mas um fazer tal que, ao fazer, inventa o modo de fazer” (PAREYSON, 1996, p. 59). Não há uma distinção entre processo, operação e resultado. O processo artístico é interpretado por Pareyson como desenvolvimento orgânico pelo fato de a forma ser, ao mesmo tempo, forma formada e formante (Idem, pg. 76). Fazer arte não é, dentro dessa lógica, construir, no sentido de acrescentar elementos, mas um crescimento de dentro para fora.

É um processo orgânico em que a própria forma, antes de existir como obra realizada, age como lei de organização. A obra de arte tira seu valor do fato de ser adequação não a outra coisa mas a si mesma, de sorte que o processo de sua transformação consiste em transformar em forma formada a forma formante. (PAREYSON, 1996, p. 77).

Essa sustentação teórica vai ao encontro do “orgânico” goetheano, apontado por Cassirer: a obra de arte dirigida por regra viva.

Embora fale genericamente em “obra de arte”, é preciso notar que não há a intenção do autor em abordar a arte metafisicamente, e sim como experiência estética localizada. Não por acaso, Pareyson cita John Dewey, autor de Arte como experiência (1934/2010), entre aqueles que o ajudaram a penetrar na “vida das formas”, assim como o fizeram autores de diferentes tradições, tais como Goethe, Schelling, Focillon, Bergson, Whitehead e Guzzo (PAREYSON, 1996, p. 10)¹.

É interessante notar que, assim como Dewey, Pareyson também vê similaridade entre as atividades artísticas e não artísticas no que diz respeito às matérias e à ação formativa. Segundo o esteta italiano, existiria uma formatividade generalizada implícita nas ações e pensamentos humanos. Para Dewey, os germes da arte situariam-se nas atividades cotidianas e estariam implícitos em qualquer experiência normal (DEWEY, 2010, p. 74).

Tanto o pensamento quanto a ação, portanto, exigem força produtiva e capacidade inventiva, pois as operações especulativas e práticas são constituídas por uma atividade formativa que, no campo específico, executa e produz as obras ao mesmo tempo em que inventa o modo como se devem fazer. (PAREYSON, 1996, p. 25).

Toda matéria teria uma dupla aptidão, um potencial ao mesmo tempo artístico e comum. O que distingue a arte das outras atividades – sua operação não é da ciência, nem da filosofia ou da moral – é a afirmação voluntária da formatividade (Idem, p. 23).

A atualidade do entendimento de arte como forma e de forma como organismo foi, mais tarde, defendida por Umberto Eco, ex-aluno e comentador da obra de Pareyson. A formatividade poderia acolher uma sensibilidade artística contemporânea, indo, até mesmo, além daquela dos anos 50, 60 e 70 do século passado, quando o esteta italiano escreveu boa parte de seus textos mais marcantes. Eco caracteriza a sensibilidade contemporânea como cada vez mais consciente da “perspectividade das leituras” das obras de arte (ECO, 2016, p. 154). Na dialética entre “definição” e “abertura”, que toda obra comportaria, a arte contemporânea estimularia, frequentemente, interpretações livres orientadas apenas por traços essenciais, segundo Eco. Quando aborda a música, por exemplo, ele situa a virada contemporânea justamente na drástica redução do grau de determinação narrativa. Ou seja, o som, antes sujeito à construção de um discurso com alto grau de direcionalidade interpretativa, abre-se a um maior campo de perspectivas fruitivas.

A solução de tomar a noção de forma como organismo em Pareyson, ainda na visão de Eco, ajusta-se bem a uma estética contemporânea que não deseja ser ciência normativa e sim “uma fenomenologia concreta e inclusiva de várias posturas possíveis” (ECO, 2016, p. 25).

[...] a experiência estética é feita de comportamentos pessoais, vicissitudes do gosto, de alternância de estilos e critérios formativos; análises de intenções, descrições das formas que realizam são, portanto, condição essencial para chegar a conclusões gerais que descrevem as possibilidades de uma experiência que não pode ser descrita normativamente. (ECO, 2016, p. 25).

Os objetos artísticos, no interior da construção teórica deste artigo, serão, logo, tomados como forma, segundo os preceitos de Luigi Pareyson em sua teoria da formatividade, que foram reafirmados, mais tarde, por Umberto Eco. Obras de arte apresentam-se como organismos, formas vivas, regidas por leis singulares que implicam um fazer que, ao fazer, inventam o modo de fazer. Tudo isso, em um constante movimento dialético de definição e abertura.

SEMELHANÇAS E DESSEMELHANÇAS

Operar pelo “choque entre formas”, como veremos mais abaixo, pressupõe algum tipo de ação comparativa. E comparação, como um processo cognitivo fundamental, incita, claro, o reconhecimento de traços de semelhança. Tal reconhecimento está inscrito nos comportamentos mais primordiais dos seres humanos, como na identificação de alimentos, bons ou venenosos, ou na avaliação de situações, de maior ou menor risco. A importância atribuída à noção de semelhança, no entanto, variou consideravelmente ao longo da história ocidental².

Michel Foucault, em uma investigação sobre semelhança e representação na obra *As palavras e as coisas* (1966), nos mostrou que, até a Renascença, as semelhanças detinham enorme poder. O mundo se conectava a partir do reconhecimento de traços comuns, chamados de *signatures*, traduzidos para o português seja como assinalações, marcas ou assinaturas³. As *signatures* eram “sinais mágicos”, a partir dos quais emergiam elos entre as coisas e, assim, todo conhecimento do mundo tornava-se acessível (CROLLIUS, 1917, p. 98). Tais marcas eram entendidas como “sinais da bondade divina”, algo que poupava o homem do risco de não compreender o mundo que o rodeava (FREITAS, 2012, p.106). Até mesmo as semelhanças mais fugidias precisariam de tais marcas aparentes para se revelar e não permanecerem obscuras, inabitadas. Segundo Foucault, por meio das semelhanças, o mundo desdobrava-se sobre ele mesmo, refletia-se, encadeava-se e, desse modo, abria-se ao entendimento (*apud* FREITAS, 2012, p. 106). Todas as coisas do universo comunicar-se-iam por intermédio da semelhança. Sua operacionalização dava-se através de uma fina trama semântica compreendendo várias noções com traços bem distintos, tais como *Amicitia*, *Consonantia*, *Concertus*, *Continuum*, *Paritas*, *Proportio*, *Conjunctio*, *Copula*, *Convenientia*, *Æmulatio*, *Analogie* e *Sympathia* etc. (FOUCAULT, 1966, p. 32). Essas figuras eram chamadas de similitudes. Semelhança era conceito genérico colorido pela especificidade das similitudes.

Embora Deus e as forças divinas fossem solicitadas para justificar a organização do mundo a partir da semelhança até a Renascença, esta noção já causava algumas desconfiças do ponto de visto da teologia medieval. A chamada “semelhança de igualdade” não era permitida aos homens, reservava-se a Deus e a Seu filho único, situada na *regio similitudinis*, o reino das semelhanças. Aos homens, cabia as “semelhanças de imitação”, comportando as tentativas, nunca conseguidas, de igualar-se a Deus. Por fim, havia a “semelhança de rivalidade”, de Lúficer e Adão, que instaura, com a queda do céu e a desobediência, uma dessemelhança espiritual total. Daí, uma *regio dissimilitudinis*, o reino das dessemelhanças⁴. “Para as criaturas, as semelhanças são sempre acompanhadas de dessemelhanças” (JAVELET, 1967, p. 267). As semelhanças de rivalidade não apagaríam, segundo Hugo de São Vitor, as semelhanças com o criador.

Curiosamente, para Agostinho, em passagem do livro XII de Confissões, citada como longa epígrafe por Didi-Huberman (1995, p. 5), tais extremos – *regio similitudinis* e *regio dissimilitudinis* – se caracterizariam pela forma e pela ausência de forma: a semelhança completa e a dessemelhança completa. Ao homem, reservar-se-ia o informe, mas um informe não como um estado e sim como um processo. O *informe* do mundo, para Agostinho, não era a ausência de forma, mas situava-se na mutabilidade das formas, ou melhor, na passagem de uma forma a outra.

A descrença em relação à semelhança, no entanto, afirma-se somente a partir do fim do século XVI, como consequência de uma ruptura epistemológica ligada às transformações das noções de representação e imitação. Transgressão e dessemelhança penetram decisivamente o cerne da semelhança. A partir desse momento, ela deixa de ser lugar de encontro pacífico entre coisas e palavras, como demonstra Foucault (1966), para torna-se figura perturbadora e encarnar-se em noção periférica, desacreditada. Ela perde sua força de ordenadora do mundo, pois, quanto mais se olha e se compara, mais semelhanças afloram e, com elas, uma certa descrença. As semelhanças não brotam mais de Deus, e sim dos olhares do homem.

Porém, não se extinguíram, evidentemente, as semelhanças. Não são mais fixas, mas devem assegurar sua validade nas deduções e induções das premissas e conclusões. “Do objeto, as semelhanças migram para o olhar, e seu reconhecimento se insere na experiência” (FREITAS, 2012,

p. 111). Em uma “dupla experiência”, ao mesmo tempo uma prova, algo ao qual se submete, e uma experimentação, uma ação, algo que se constrói (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 370). Como prova, revela um ponto de vista fenomenológico. Como experimentação, exige decisão, vontade.

A descrença na semelhança como algo fixo abre caminho para uma compreensão do mundo mais aberta à experiência, com sua dupla vocação. E a sensibilidade contemporânea, como dissemos, torna-se aos poucos mais consciente da perspectividade das leituras. As semelhanças, que antes queriam definir um objeto classificando-o e qualificando-o com certa rigidez, revelam-se como território de interpretações possíveis. Na arte do ocidente, tal disposição afirmou-se gradativamente e com bastante clareza. Eco cita o simbolismo francês de meados do século XIX como exemplo de tal abertura. Nesse movimento artístico, há um “halo de significados possíveis, todos igualmente imprecisos e igualmente válidos (...)” (ECO, 2016, p. 154). Esta abertura contemporânea à perspectividade interpretativa no que concerne às obras (formas) artísticas parece, a nós, confluir com a compreensão agostiniana do informe, caracterizada justamente pela transformação contínua das formas – entre as semelhanças e as dessemelhanças. O informe de Agostinho, lembramos, não é a ausência de formas. A aceitação de uma mutabilidade ininterrupta das formas reflete um modo de lidar com as semelhanças, quando estas deixam de se constituir por “encontros pacíficos” para solicitar tensos e complexos embates.

CHOQUE ENTRE FORMAS

Há, então, uma descrença histórica e gradual no que concerne a semelhança como organizadora do mundo. Caracterizações fixas são desacreditadas em detrimento de um campo interpretativo mais vasto. Uma forma não pode mais ser confortavelmente qualificada por um termo, porém, talvez mais desconfortavelmente, por uma relação – passagens de formas para formas. Termos que fixam, mas são abstratos, dão lugar às “aberturas concretas”, como desejou Georges Bataille, na leitura de Didi-Huberman (1995, p. 14).

A noção clássica de semelhança é desmontada teoricamente por Bataille em textos e imagens da Revista *Documents*, com publicações de 1929 a 1930, caracterizando “uma estupefaciente rede de relações, contatos implícitos ou explosivos, verdadeiras e falsas semelhanças, falsas e verdadeiras dessemelhanças...” (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 13, tradução nossa)⁵. Nesses contatos violentos, visa-

se liberar sentidos, no lugar de dá-los prontos. *Documents*, em seus 15 volumes, não pretendeu apresentar-se de fato como uma revista de arte, pois integrava fortemente temas etnográficos e arqueológicos. No entanto, segundo Didi-Huberman:

[...] *Documents* deve ser pensado como uma autêntica revista de arte, porém em seu sentido mais preciso, em um sentido ativo e não temático no qual uma certa arte das semelhanças – uma certa arte de aproximações, de montagens, de fricções, de atrações de imagens, enfim, de um certo estilo de pensamento figural duplicado por um certo estilo de pensar as figuras – presidindo verdadeiramente a composição, a forma dessa revista⁶. (DIDI-HUBERMAN, p. 18, grifos do autor, tradução nossa).

Ainda segundo o mesmo autor, a semelhança em Bataille afirma-se como instrumento que faz emergir a diferença, a heterogeneidade e a capacidade das coisas de se transformarem, tornando-se até mesmo seus próprios contrários (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 81). Para além do interesse específico dos textos e imagens, há uma incrível e irritante composição heteróclita, como notou Denis Hollier no prefácio para o primeiro volume do periódico. Nela, podem coexistir com proximidade imagens tão distintas quanto as de um rito de iniciação africano, a implosão de uma prisão, telas de Picasso, prataria chinesa, entre outras (BATAILLE, 1991).

Toda semelhança, no entanto, é conduzida por uma outra noção cara a Bataille: a experiência. Boa parte dos autores citados (e colocados em contato) neste texto até agora (Cassirer, Pareyson, Dewey e Eco) reservaram um lugar especial para a experiência em seus escritos. A estes autores, pode-se juntar certamente muitos outros, contribuindo à caracterização da experiência como cerne da estética moderna e contemporânea. Bataille, no entanto, com sua nova e perturbadora apropriação das semelhanças, radicaliza o entendimento da experiência como “valor e autoridade” e “princípio de um método” em que se nega “os valores preexistentes, que limitam o possível”⁷ (BATAILLE, 1954, p. 18-19). Para Bataille, a experiência deve veementemente se sobrepor à história da arte e às teorias estéticas.

As similitudes – traços de semelhança, *signatures* das coisas – saem de sua zona de conforto para habitar o núcleo da experiência. O que distingue as coisas umas das outras não são somente seus aspectos físicos, mas “certo estado de espírito decisivo e inexplicável” (Bataille *apud* DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 187), que, se negligenciado, como fazemos em geral, tornam vãs qualquer experiência. Bataille aproximava imagens de diversas épocas e origens e apresentava uma nova

maneira de pensar as formas, realizando o que ele mesmo chamou de “crueldade das semelhanças”. Não há uma negação das semelhanças, mas a opção por aquelas que transgridem sistemas, mas que, ao mesmo tempo, se opõem às dessemelhanças absolutas. De absoluto, como dissemos, somente a concretude da abertura da noção, em detrimento de seu fechamento abstrato no entendimento do senso comum. A semelhança, em suas definições mais tradicionais, tem um caráter autoritário que deve vir, entre outros fatores, da obrigatoriedade de um mimetismo, que supõe a cópia de um modelo. A filosofia de Bataille supera ou despreza essa impotência frente à impossibilidade da semelhança completa e estimula uma certa transgressão de formas, na qual não há limites nítidos para o que pode ou não ser comparado (FREITAS, 2012, p. 113).

Transgredir as formas não quer dizer desligar-se das formas, nem manter-se alheio ao local onde elas habitam. Reivindicar o informe não quer dizer reivindicar as não-formas, mas engajar-se em um trabalho das formas equivalente ao que seria um trabalho de parto ou de agonia: uma abertura, uma ruptura, um processo dilacerante levando algo à morte e, nessa própria negatividade, inventando algo absolutamente novo, atualizando algo, em uma crueldade no trabalho das formas e nas relações entre as formas – uma crueldade das semelhanças⁸. (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 21, tradução nossa).

A transgressão das formas se dá pelos choques, contatos, fricções. Daí emergem conflitos fecundos, prenes de novos campos interpretativos e possibilidades de percurso. Não se trata de uma recusa da forma ou da semelhança. O que nos parece interessante é a criação de um vasto conjunto aberto de relações e, no contato entre as formas, liberar sentidos, em vez de defini-los. Trata-se, sobretudo, de um processo, enfatizando a relação dialética entre “abertura” e “definição”, mencionada mais acima. As formas, como organismos, são percebidas e construídas no jogo das semelhanças percebidas e construídas. No delineamento teórico deste texto, *um choque entre formas* será, então, conduzido pelas semelhanças que, por meio de sua trama de similitudes, percorrem caminhos, estabelecem laços, erguem barreiras e, enfim, produzem singulares descobertas poéticas e estéticas ou novas formas, autônomas e finalizadas, mas, ainda assim, susceptíveis a novos choques.

Do ponto de vista pedagógico, um choque entre formas trata de liberar/extrair consequências, normalmente perspectivas particulares de compreensão dos objetos postos em contato. A partir da observação de um jogo de similitudes e diferenças (percebidas e/ou construídas) firma-se um discurso, como um convite a partilhar daquela nova perspectiva apresentada. Enfatiza-se o

confronto incessante dos objetos no desejo de possibilitar novos conhecimentos. O desafio está em assegurar metodologicamente, em uma deliberada dialética entre intuição e dados empíricos, resultados que, de algum modo, perturbem fronteiras entre as formas aproximadas.

Como exemplo de tal abertura pedagógica, citamos dois objetos artísticos de modalidades distintas – uma tela de Mark Rothko (*Black painting no. 1*, 1960) e uma obra orquestral de Gyorgy Ligeti (*Atmosphères*, 1960) – colocados em contato no livro *Rencontre des arts* (FREITAS, 2015, p. 79-98). Tal encontro parte da percepção (a princípio, desinteressada) de um certo estado de espírito comum entre elas. Uma obra nos remetia a outra. Embora o desejo de aproximá-las tenha partido de tal percepção de afinidade, trata-se de formas constituídas por matérias de naturezas diversas, destinadas prioritariamente a sentidos distintos, criadas por autores que não se conheceram e, portanto, não tiveram nenhuma intenção em criar obras afins. A partir da fruição (experiência) acompanhada por análises específicas e uma investigação mais ampla sobre os artistas, foi possível conferir profundas similitudes em suas poéticas. A dicotomia do estático-móvel, as referências às obras de um passado longínquo (Renascença), o desejo de interpelação imediata do espectador, um senso de dramaticidade, tudo isso emerge como semelhanças percebidas/construídas a partir de um contato proposto pelo receptor e analista.

É evidente que a validade das conclusões de um “choque entre formas” como o citado só pode ser assegurada por um discurso no qual o trânsito entre subjetividades e pretensas objetividades é bem desenvolvido e estabelecido. As consequências pedagógicas deste contato podem ser uma abertura a novas possibilidades perceptivas, a maior compreensão das formas em questão e, quem sabe, o encorajamento para forjar singulares contatos e perturbar novas fronteiras. A simples busca por traços de semelhança e marcas de diferença, mesmo que não produza resultados visíveis ou palpáveis, pode gerar férteis indagações e, certamente, maior intimidade com as formas estudadas.

A aproximação interartística – como uma possibilidade de colocar obras em contato – pode se dar, claro, de diversas maneiras. John Dewey, por exemplo, tomou a solidez de uma pedra como denominador comum entre a tela *Os jogadores de Cartas* (1890-1892), de Paul Cézanne, e os primeiros compassos da Quinta Sinfonia de Beethoven (1808). Ambas as obras, segundo Dewey, por meio de veículos diferentes, expressam as qualidades essenciais de uma pedra: volume, força,

firmeza (DEWEY, 2010, p. 372). A pedra foi o termo operatório da similitude analogia que construiu o diálogo entre as obras. Preservando, claro, suas singularidades, elas revelaram possibilidades interpretativas comuns na virtualidade do encontro (*choque*) produzido por Dewey.

O choque entre formas, nos amplos termos propostos neste texto, apresenta-se simplesmente como a afirmação, ou um convite, a um exercício comparatista. Os exemplos teóricos, de contatos entre formas artísticas de modalidades distintas ou não, são relativamente numerosos na literatura acadêmica e produziram (produzem) variadas consequências⁹. O comparatismo em artes, que acreditamos ser realmente fértil, deve-se fundar em pluralismo hermenêutico pronto a renunciar a saberes definitivos em detrimento de conhecimentos, muitas vezes, provisórios. Daí a dificuldade de se validar, de fato, seu *corpus* teórico e metodológico. Junta-se a isso, a natural abertura a críticas que um projeto comparatista comporta por atuar em território instável, por natureza. A individualidade metodológica é, quase sempre, solicitada para atuar na paradoxal condição de observar integrações e diferenciações visando à produção de modelos dinâmicos que ultrapassem os limites entre as formas.

E o que estará em jogo em tal “trabalho”, em tal conflito fecundo, não é nada mais que uma nova maneira de pensar as formas, processos contra resultados, relações lábeis contra termos fixos, aberturas concretas contra fechamentos abstratos, insubordinações materiais contra subordinações à ideia [...]¹⁰. (DIDI-HUBERMAN, 1995, p. 21-22, grifo do autor, tradução nossa).

É claro que uma enormidade de artistas trabalha no interior de incessantes choques entre formas, declarados ou não em sua poética, muito ou pouco explícitos em suas obras. Na 32ª Bienal de São Paulo (2016), por exemplo, em meio a muitas obras nas quais ficam explícitos choques entre formas, destacamos o trabalho de Wladimir Dias Pino, pelo fato de sua obra ser ao mesmo tempo obra autônoma, acabada, e claramente aberta a uma dimensão pedagógica, como possibilidade interpretativa¹¹. Em um recorte de sua *Enciclopédia Visual* (1970-2016), o artista propõe encontros fecundos entre textos e imagens. Nas palavras de Antonio Houaiss (2016), em folheto sobre a obra disponível na Bienal:

Os textos que acompanham o material visual fervilham de proposições e insinuações, mas não se prendem rigidamente a um sistema de ideias ou de teorias fechado: são eles também, na sua concisão lapidar, convites à mentação, à

pensação, à indagação, à pesquisa, à discussão individual (de si para si) ou colegiada (de vários para vários), permitindo hipóteses de trabalho das mais diversas e fecundas.

O “choque entre formas” proposto neste texto é uma construção teórica, tendo por elementos articuladores as noções de forma e semelhança, enfatizando percursos poéticos e possibilidades teóricas e pedagógicas. Seja qual for o fim ou a especificidade metodológica abordada, o que nos interessa são as investidas críticas baseadas no contato entre as formas e na observação da trama de similitudes e diferenças. Interessa-nos o trabalho sobre o tecido de relações abstratas (e concretas) que podem existir entre formas. No contato forjado e desejado das obras, busca-se “forças secretas”, que comandam a transmissão de semelhanças e dessemelhanças, entre a *regio similitudinis* e a *regio dissimilitudinis*, no informe, nas passagens de formas para formas. Sem a pretensão de mostrar-se como fórmula do que quer que seja, nosso *choque entre formas* é a apresentação de um modo de ver e construir elos e rupturas das formas: encorajar o pensamento transgressor das semelhanças, na sua interminável dialética de percepção e construção.

REFERÊNCIAS

- AGOSTINHO. **Confissões**. Petrópolis: Vozes, 1990. 367 p.
- BATAILLE, Georges. **Documents**. Vol. 1-7. Paris: Jean Michel Place, 1991. 539 p.
- _____. **Expérience intérieur**. Paris: Gallimard, 1954. 192 p.
- CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas**. Primeira parte: a linguagem. Tradução de: Marion Fleisher. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 424 p.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de: Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 646 p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **La ressemblance informe ou le gai savoir de Georges Bataille**. Paris: Macula, 1995. 399 p.
- _____. **La ressemblance par contact**. Paris: Éditions de Minuit, 2008. 264 p.
- ECO, Umberto. **A definição da arte**. Tradução de: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2016. 278 p.
- FOUCAULT, Michel. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966. 400 p.
- FREITAS, Alexandre Siqueira de. **Ressonâncias, reflexos e confluências**: três maneiras de conceber as semelhanças entre o sonoro e o visual em obras do século XX. 2012. 340 f. Tese (Doutorado em Música). Universidade Paris-Sorbonne, Universidade de São Paulo (cotutela), 2012. Disponível em: <http://www.theses.fr/2012PA040103>
- _____. **Rencontre des arts**: correspondances entre œuvres sonores et visuelles au xxème siècle, Paris: Harmattan, 2015.
- JAVELET, Robert. **Image et ressemblance au douzième siècle**. 1967. 467 f. Tese (Doutorado em Teologia) – Universidade de Strasbourg, Strasbourg, 1967.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Seleção de textos: Gérard Lebrun. Col. Os Pensadores. Tradução de: Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1996. 464 p.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Tradução de: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1996. 326 p.
- _____. **Problemas da Estética**. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 246 p.

Artigo submetido em: 07 de dezembro de 2016
Aceito para publicação em: 20 de fevereiro de 2017.

NOTAS

- 1 Segundo Umberto Eco (2016, p. 12), a teoria da formatividade de Pareyson deve ser vista no âmbito de um panorama estético amplo e desprovincializado.
- 2 Nietzsche situa a tendência a considerar o semelhante como idêntico na origem e como principal fundamento da lógica, em sua *Gaia Ciência* (1982, p. 186).
- 3 Salma T. Muchail traduziu como “assinalação” (São Paulo: Martins Fontes, 1990), Isabel D. Braga como “marca” (Lisboa: Edições 70, 1988) e AUTOR (XXX) como “assinatura”, na intenção de enfatizar metaforicamente a particularidade de tal sinal.
- 4 Essa apresentação dos três tipos de semelhança provém de Hugo de São Vitor (1096-1141), descrita por Robert Javelet (1967, p. 251).
- 5 (...) “une stupéfiant réseaux de mises en rapports, contacts implicites ou explosives, vrais ou fausses ressemblances, fausses ou vraies dissemblances...”
- 6 “*Documents* doit être pensée comme une authentique revue d’art, mais dans le sens précis, dans le sens actif et non thématique où un certain *art de ressemblances* – un certain art des rapprochements, des montages, des frottements, des attractions d’image, bref un certain style de pensée figural double d’un certain style de penser les figures – présidait véritablement à la composition, à la forme de cette revue.”
- 7 “comme valeur et autorité” (...) “principe d’une méthode”, (...) “les valeurs existantes, qui limitent le possible” (...).
- 8 “Transgresser les formes ne veut donc pas dire se délier des formes, ni rester étranger à leur site. Revendiquer l’informe ne veut pas dire revendiquer des non-formes, mais plutôt s’engager dans un *travail de formes* équivalent à ce qui serait un travail d’accouchement ou d’agonie : une ouverture, une déchirure, un processus déchirant mettent quelque chose à mort et, dans cette négativité même, inventant quelque chose d’absolument neuf, mettent quelque chose au jour, fût-il le jour d’une cruauté au travail dans les formes et dans les rapports entre les formes - une *cruauté de ressemblances*.” (Grifos do autor).
- 9 Citamos, por exemplo, autores de uma tradição francesa ligada à estética comparada, inaugurada por Étienne Souriau em meados do século XX: Jean-Yves Bosseur, François Sabatier, Michèle Barbe, Jean-Jacques Nattiez, Gérard Dénizeau e Jacques Parrat.
- 10 “Et c’est qui aura fait l’enjeu d’un tel “travail”, dans tel conflit fécond, n’était rien d’autre qu’une nouvelle façon de penser les formes, processus contre résultats, relations labiles contre termes fixes, ouvertures concrètes contre clôtures abstraites, insubordinations matérielles contre subordinations à l’idée [...]”
- 11 Na 32a Bienal, jogos de similitudes e diferenças bem explícitos podem ser observados também em artistas como Lyle Ashton Harris (Uma vez, outra vez, 2016), em José Antonio Suárez Londoño (Estudos: de 1 de janeiro a 31 de dezembro de 2005) e Heather Phillipson (True to size, 2015-2016), entre muitos outros.