ABSTRACT: *This text is a reflection on the relation between the interpretable and the non-interpretable. It seeks to find a new perspective in the approach to philosophical questions concerning the theory of art and the theory of knowledge.*

KEY WORDS: iconology, iconography, knowledge, interpretation, monster, art.

S*ince the world drives to a delirious state of things, we must drive to a delirious point of view.*

Jean Baudrillard (1990, p.5)

Mas graças a Deus que há imperfeição no mundo...

Fernando Pessoa (1993, p.116)

HISTÓRIA, FILOSOFIA E ICONOLOGIA

Sustentada a hipótese de que o conhecimento é o pensável, de que o saber é o compreensível, restavam eternamente referidos o pensar e o compreender: o saber sem pensar, posto como impossível, abria alas ao comprovável, ao que a razão humana congrega, ao que lhe é visível, manejável. Enquanto perdurava esta crença estabelecia-se, firmado de maneira fundamental pela filosofia, o estatuto do conhecimento como ciência, e neste intervalo, a filosofia mesma quis ser ciência. Não havia, da mesma forma, outra intenção na história enquanto disciplina conservadora e produtora de um conhecimento determinado. No entanto, cada uma delas acabou por esbarrar em seu próprio método.

MARCIA TIBURI

Desvios do conheci- mento

O monstro e a
iconologia:
reflexão maldita

Porto Arte, Porto Alegre, v.6, n.10, p.63-74, nov. 1995.

A filosofia, na razão, e a história na classificação de fatos - eleitos por uma ordem hierárquica de relevância suspeita - supostamente responsáveis pela construção dos processos de desenvolvimento humano em diversas esferas de experiência. No caminho para a reafirmação do conhecimento científico a arte apareceu como obstáculo. Frente a ela toda análise estremecia. A tarefa de classificação da história como recontagem absoluta dos eventos passados em todos os níveis, a classificação era inevitável, mas o passo à ideologia estava dado ao ponto de estabelecer-se a crença na história como verdade - o que não foi dito demorou a ser considerado possível, e a humanidade foi vivendo à sombra de uma parcialidade benfazeja. Se os fatos em geral não podem ser revistos como filme e assim reconstruir-se a história a partir de critérios mais críticos, na arte o problema é um pouco diferente na medida em que as obras são fatos vivos, portadores de uma verdade que lhes é própria, e encontram-se disponíveis aos construtores de sua história: o artista, o crítico, o historiador propriamente dito. Cada obra é história condensada expondo sua própria história. Elas contam, por outro lado, em sua aparência, e este aparecer que as obras são, o elemento fundamental negligenciado pela história da arte. Se é impossível decodificar em grau elevado esta verdade contida no aparecer, é preciso recolocar o sentido de uma história da arte que distancie a arte da habitual e mera classificação e a aproxime do que se poderia chamar uma *estética* cuja pretensão não seja apenas verificar o lugar da arte frente ao conhecimento estabelecido cientificamente. A hipótese em questão é de que a arte apenas possa ser tratada no intervalo entre o fato histórico e a situação de seu senti-

do enquanto aparição da verdade, sem reduzir-se a nenhuma das extremidades desta relação. Ou seja, a arte existe no intervalo entre o pensar e os acontecimentos do mundo da vida, numa região pouco explorada pelo ser humano entre a racionalidade do pensar e a irracionalidade do ser - quase na imaginação -, e por isso sofre tanto a sua influência.

No intuito de descobrir os sentidos e significados dos eventos artísticos surge a problemática da forma e do conteúdo na arte e uma pretensa ciência para fazer jus à tarefa: a iconografia e sua auxiliar, a iconologia, cuja importância e insuficiência é responsável, dentro da história da arte, pelo tratamento das obras de arte a partir da diferenciação entre conteúdo temático ou significado e forma (PANOFKY, 1986, p.19) utilizada como exemplo típico de uma historicização da arte, sem dúvida muito válida, mas que não vai ao fundo da problemática que se propõe tratar. Se buscar esta profundidade não é sua pretensão, cabe reavaliá-la e transformá-la, considerando a potencialidade nela ínsita de alcançar um campo de experiência da arte e estética ainda não suficientemente explorado. Em outras palavras, é preciso buscar na iconografia e iconologia algo mais que elas insinuam e não realizam, ou seja, serem mais que mera técnica de interpretação. Enfim, quer-se saber o que mais elas podem produzir ao deparar-se com o questionamento filosófico.

A temática do monstruoso na arte - enquanto seu objeto é insuscetível do convencional julgamento oscilante entre beleza e feiura - quer abrir caminho a uma reflexão estética que não pode mais ser meramente categorial, que precisa surgir da compreensão dos elementos contidos na obra, assim como são percebidos sem redução a

conceitos pré-formulados. G. Lascault (1973, p.37) a este propósito referiu-se a uma *mutação da reflexão estética* que soaria escandalosa às velhas estruturas da reflexão tradicional não crítica. Atentado às idéias estéticas constituiu-se também em afronta às concepções éticas, na medida em que o homem não sabe separar, desde Platão, o belo e o bom.

É preciso, sem mais saída, principiar pela imagem. Neste espaço não há como escapar da iconografia enquanto método imediatamente disponível. Se é impossível negligenciá-la, por outra via é necessário reformular alguns de seus aspectos na tentativa de garantir o seu lugar dentro da história da arte, não mais como mera classificação e decodificação de elementos dentro de obras determinadas cronologicamente. A pretensão é elevá-la ao estado de estética, assim não mais apenas história da arte, após uma visceral transformação que exige o repensar de seus pressupostos básicos.

PECADOS DA ICONOLOGIA E ICONOGRAFIA

Como desvincular para efeito de análise a representação de uma imagem do carácter significativo nela contido, como fazem iconologia e iconografia, se não há como separar significante e significado, vale dizer, separar forma e conteúdo, pois um nasce com o outro, e, às vezes, em função deste outro? T. Adorno (1970, p.217) dizia que a forma na arte é conteúdo sedi-

mentado, a conteudalidade pré-artística não é, portanto, o conteúdo de verdade da obra. A relação entre conteúdo e forma é de outro teor. Se a forma veicula o conteúdo e vice-versa, ao buscar-se um encontrar-se-á o outro, o que não implica a mesmidade de ambos, mas uma participação dialética. A forma é síntese de tudo que há na obra, por isso o desvelamento do seu sentido promovido pela interpretação é limitante no momento em que se trata a obra a partir de seu aspecto alegórico ou simbólico pertencentes ao conteúdo,

No intuito de descobrir os sentidos e significados dos eventos artísticos surge a problemática da forma e do conteúdo na arte e uma pretensão ciência para fazer jus à tarefa: a iconografia...

pois mesmo que o artista tivesse a intenção de estabelecer um conteúdo determinado a partir da representação de um símbolo tradicional a obra não suscita apenas o que nela foi pretensamente exposto. Vale dizer que a arte mesma na obra é criação autopoietica na medida em que nela o homem não atua simplesmente, há nela algo

que faz por si mesmo sua própria verdade. Destarte, a obra é criação infinita de sentido e, por conseguinte, de interpretações várias, irreduzíveis a uma síntese absoluta sempre tentada pelas formas tradicionais de conhecimento. Sua forma, enquanto algo em si indeterminável (no sentido de não dar-se a uma única determinação inexorável ou verdade absoluta), é o elemento que nela possibilita a autocriação. E esta impossibilita a ação plena das técnicas de interpretação tradicionais.

Esta autocriação, que se poderia chamar *autopóiesis*, na arte corresponde a uma esfera externa à produção e recepção estéticas promovidas pelo homem. É o que T. W. Adorno deno-

minou o inumano na arte (1970, p.293), aquilo que o homem não pode conhecer, aquilo que ele não pode determinar, que, embora possa ser produzido por ele mesmo, é inacessível ao seu domínio. Inacessível ao conhecimento manifesto na interpretação decodificatória. Algo existente na arte que pode dizer de sua essência tão radicalmente inominável: como a experiência estética em geral já demonstrou, quem poderia hoje assumir sem dúvidas a tarefa de uma conceitualização da arte?

Afora a consideração de que um estudo iconográfico-lógico das obras não é capaz de supor estas questões, revela-se também a ingenuidade reflexiva de um estudo parcial sobre a forma enquanto simples continente de um conteúdo dado de antemão. Se é impossível separar forma e conteúdo na produção e recepção da arte, o mesmo vale para as análises que vivem da arte, como a sua crítica e história. Não é viável, portanto, estabelecer um estudo especializado sobre forma e conteúdo enquanto coisas separadas. Se a iconografia deveria analisar a forma e organizá-la dentro da história, é preciso que ela saiba que isto não ocorrerá sem uma interpretação concorrente que desde sempre une o elemento formal e o do conteúdo. Não há compilação sem critérios, sejam eles explícitos ou implícitos, conscientes ou inconscientes, que por si só estão sempre condicionados à interpretação, que corresponde a um modo de compreender o mundo - mundo que desde sempre já nasce como sustentáculo do ver, conhecer e sentir humanos. Ao estabelecer classificações já se processam interpretações, pois interpretar é um modo de acesso ao mundo, uma forma de organizá-lo para o conhecer. O interpretar, por sua vez, está necessaria-

mente condicionado pelo seu contexto, pelo meio ambiente em que o intérprete e o interpretado coexistem. Deste modo, a própria ciência iconológica-gráfica - e se ela é realmente ciência cai num paradoxo comprometedor, pois a ciência quer explicar antes de compreender¹ - está de antemão condicionada pelo próprio método que a antecede e que ela utiliza.

Não existe percepção sem interpretação. Se a primeira preexiste à segunda é pergunta irrelevante, porquanto a percepção como algo em si e por si ou ocorre num espaço ínfimo ou no tempo ou inócorre. Aquele que observa interpreta, mesmo que não queira, mesmo que pense ter suspenso o juízo, mesmo que não julgue. Olhar, ouvir, ou qualquer outra forma pela qual se dê a percepção, é relacionar elementos já pré-dados em um mundo *a priori* constituído. Certamente possibilita a reformulação e crítica deste mundo primeiro e a formação de novos, mas ele estava ali antes como uma inconsciência coletiva sem a qual não existem mundos privados, nem a formação da consciência e inconsciência particulares. Interpretar e perceber - que ocorre pelos sentidos e pelo intelecto - são inseparáveis. A própria imaginação com tudo o que nela é incondicionado também sorve sua realidade do pré-existente, sendo capaz de transmutá-lo para seus fins. A hipótese kantiana apresentada por Panofsky (1955, p.62) em seu *Significado nas Artes Visuais*, de uma *intuição sintética* - traduzida em uma capacidade de qualquer indivíduo mais ou menos preparados para conhecer os *princípios básicos que norteiam a escolha e a apresentação dos motivos*, sem que haja uma fórmula para captar estes princípios básicos (deste modo, a única alternativa é a recorrência àquela intui-

ção), é precária no mesmo passo em que desvaloriza o elemento histórico, ideológico, social, etc., condicionador desta experiência, e julga haver uma forma de se chegar a um princípio último capaz de nortear tal experiência. Se o interpretar é sempre condicionado, o que é dito enquanto interpretação é condicionado, e poder-se-ia ainda mais radicalmente afirmar que a intuição mesma é moldada, obedece a regras mesmo que não as conheça explicitamente. Por outro lado, a intuição sintética constitui-se numa hipótese louvável, pois ressalva o elemento não discursivo, pré-reflexivo, e sugere que todo homem é capaz de perceber algum saber da arte.

Panofsky fala em tradição, considerando-a a esfera a partir da qual se dá a interpretação, referindo-se muito mais aos símbolos e à história da representação do que levando em conta os aspectos extra ou pré-simbólicos que condicionaram a tradição simbólica e representacional. Uma tal análise peca pela falta de crítica - aliás um mal maior das teorias da interpretação -, pela aceitação de uma delimitação que não tem um porque maior. O interpretar é necessário, mas deve ser repensado a partir de uma crítica. Por outro lado, interpretar com base na tradição é deixar de lado a produtividade da imaginação, que contém em si um elemento condicionado, mas também um elemento que transcende o condicionamento e diz respeito àquela indeterminação aqui anteriormente levada em conta. Indeterminação criativa, a própria essência do fenômeno artístico escondida em meio aos ícones, signos e símbolos conhecidos.

Panofsky realiza uma análise um tanto abstrata destas questões. Ele esquece o fundamento hermenêutico básico, sem o qual nenhuma teoria da interpretação pode sobreviver no século

XX: o fato de que toda compreensão se dá com base na fusão de outros horizontes de compreensão, aquele do intérprete e o do interpretado, do sujeito e do objeto, do leitor e do texto. Neste sentido, a iconologia não supera a iconografia, ou seja, ela se torna reduplicação na medida em que, apesar de buscar o significado expressional, segundo palavras de Panofsky, se torna uma mera compilação deste estrato de significados. A questão central - e problemática - desta ciência é o seu próprio postulado: ela separa os níveis de significado e encontra para cada um um conteúdo determinado, interpretado determinadamente. Exclui a relação com o horizonte de compreensão do intérprete de uma obra de arte, como se o que ela expusesse enquanto interpretação verdadeira já não estivesse referido ao próprio estudioso que concebeu e instituiu a interpretação a partir dos ensinamentos desta mesma ciência que interfere evidentemente em seu horizonte de interpretação. O fundamento é a reciprocidade dos eventos do processo. A iconologia/iconografia pensa alcançar um estado de neutralidade no que se refere à interferência do horizonte de compreensão do objeto de um modo precário ao não levar em conta o elemento subjetivo presente na constituição deste mesmo objeto. Sua pretensão é acabar com o subjetivismo na interpretação da obra de arte, porém acaba caindo no contrário, no extremo objetivismo - quase vazio - pois reduz o valor da obra, limita a obra ao determinar seu conteúdo.² Por esta via ela permanece no estágio primitivo da hermenêutica, assemelhada à exegese medieval dos textos bíblicos, que encontrava um significado único, ou alguns poucos restritos às figuras da interpretação. É necessário construir uma teoria que supere a iconologia -

no sentido hegeliano da *Aufhebung* - assim como a hermenêutica moderna superou a antiga exegese de textos. A imaginação do sujeito enquanto esfera de manifestação de liberdade é capaz de preencher o vazio construído pela interpretação tradicional.

A iconologia/iconografia é um método de interpretação. História do uso de imagens e busca de significados. Porém quando o método é apenas compreendido enquanto metodologia ele se torna menor, no sentido de seu alcance e de sua validade. Se a iconologia/iconografia é uma metodologia, ela o é enquanto faz parte de algo maior, de um método em outro sentido. O método é como que o ambiente em que ela se dá. Método é um paradigma, ao mesmo tempo que em lugar de reflexão específico, com características próprias. Em se considerando este fato, a hermenêutica é o lugar, o ambiente do qual a iconologia/iconografia faz parte. O problema que surge a partir da consideração daquela como parte da hermenêutica, e, portanto, limitada dentro de algo que a abrange, pode ser sintetizado na pergunta: como uma metodologia interpretativa, por isto mesmo limitada, pode pretender alcançar um conhecimento exato, realizado a partir de análises exatas, se o objeto de seu estudo de modo algum é exato?

De um lado ela se encontra limitada quanto ao seu procedimento, de outro quanto ao seu objeto. O que lhe resta, então?

A iconologia/iconografia padece do mal de todos os processos investigatórios unidos comumente sob o sig-

no das *ciências humanas*.³ Todas, sem excessão, são limitadas no que diz respeito a sua capacidade de dialogar com o conhecimento científico, em diversos graus, tanto por seus méritos internos quanto por seus objetos. Por isto ela não pode ser ciência, aliás já não pode existir nenhuma ciência neste sentido. Mas a iconologia, como as demais, continua a ter sua validade. Esta surge a partir da constatação do próprio limite, e certamente o limite maior esteja naquilo que é seu próprio objeto, a arte, que impede a validade de sua metodologia. Em outras pala-

avras, enquanto a iconologia reduzir-se à classificação de fatos e a sua interpretação ela terá feito muito pouco perto do que poderia ensejar.

Sempre que a questão for a arte, ou o inconsciente, ou a natureza, enfim, formas ou esferas do conhecimento humano ou extra-humano irreduzíveis a

uma lógica exógena, resultará impotente ou improcedente a aplicação de metodologias pré-fabricadas para o desvendamento de seus conteúdos. As metodologias fundadas em esferas de conhecimento não-artísticas dificilmente serão capazes de compreender a arte, pois acabam por esquecer o elemento principal nesta tarefa, a saber, o conteúdo de verdade imanente à obra dado na forma de sua linguagem. Isto ocorre pelo fato de que não tentam ultrapassar seus próprios limites e reduzem o mundo a sua visão. Enquanto as teorias sobre a arte, a crítica, a história, permanecerem atadas aos métodos tradicionais não saberão mais nada sobre a arte, não descobrirão nada de

Sempre que a questão for a arte (...), resultará impotente ou improcedente a aplicação de metodologias pré-fabricadas para o desvendamento de seus conteúdos.

novo sobre a loucura viva e lógica que ela veicula.

Considerando-se a limitação da interpretação - mas ao mesmo tempo, não querendo limitá-la mais ainda - no que se refere à análise do monstruoso na arte, a iconologia - enquanto metodologia tradicionalmente habilitada a investigar o que seja imagem - servirá de guia, tentando mostrar o aspecto de seu procedimento que pode levar a algum êxito, assumindo, por conseguinte, outro teor. Ao invés de seguir os preceitos construídos em suas idades passadas, ela os transformará, assumindo uma nova postura. Sem tentar dizer uma verdade matemática sobre o observado, ela unirá-se à imaginação ao tratar do imaginado, unirá-se à arte ao fazer a crítica da arte - porque agora ela será crítica -, unirá-se ao inominável quando ele lhe aparecer, sem tentar nomeá-lo à revelia. Funcionará enquanto estrutura interpretativa não violentadora. Interpretará a partir da única forma capaz de alcançar a verdade imane da obra: abrir espaço ao inominável que nela fala, o que implica a tarefa necessária de auto-negação da interpretação propriamente dita. Pois uma coisa é interpretar algo dentro de seu contexto, outra coisa é determiná-lo e limitá-lo devido a este contexto, como se ele não pudesse suscitar outros significados ou abdicar dos significados em prol de sentidos mais abrangentes ou, até mesmo, do sem-sentido. Por isso a perspectiva iconológica na análise da arte precisa atuar *via negationis*, ou seja, tangenciando, às vezes, certos conteúdos e formas sem tentar delimitar, definir sem fronteiras, sem subjugar a temática a conceitos fixos, mas tocando-a através de noções. Irmanando-se a formas de conhecimento não meramente racionais. Neste sentido, a análise iconológica

ca-iconográfica desenvolver-se-á utilizando, por vezes, o discurso e o conhecimento poético, surgido da imaginação daquele que interpreta, considerando-se o fato de que esta última não é apenas subjetiva. Levará, do mesmo modo, em conta a intuição do analisado e, seguindo uma sugestão de E. Gombrich (1990), a intenção do artista reconhecível através de intuições, de imagens, presentes na obra, sem mistificá-la, sem elevá-la à verdade absoluta sobre a obra.

O próprio tema impedirá que a iconologia permaneça o que era antes.

DO MONSTRO

*Et j'ai vu quelquefois ce que
l'homme a cru voir.*

Rimbaud

O sonho da razão produz monstros.

Goya

Diante do fenômeno monstruoso a inteligência regride, a ciência, que por vezes o produz, vale nada, cessa sua investigação inútil. O olhar se constrange, a percepção se interroga, não há contemplação, mas curiosidade e desconcerto. Na arte, a interpretação corre em auxílio do inveterado iconólogo que tenta em um último grito de redenção subjugar o absurdo à história, à explicação sem fronteiras. Mas o iconólogo sabe ser possível apenas uma *compreensão* após a derrocada da explicação, e, novamente, investe contra, porém com menos violência, em direção ao fenômeno. Fenômeno refra-

tário, irreduzível no seu lugar, incompreensível. A incompreensibilidade é sua natureza. Talvez porque ele seja a própria natureza que se torna desnaturada. Natureza em desvio, intangível ao máximo. Ele é a coisa em si - pois só conhecemos hipóteses sobre a verdadeira verdade das coisas nelas mesmas - que a voracidade da razão onipotente jamais aceitou.

A busca é por uma compreensão do monstruoso na arte. Não bastasse a arte, difícil por si só, ainda resta o monstro como objeto da arte - o que cria uma dificuldade ainda mais séria - e a arte como objeto do monstro. Eis uma relação complicada, a ser designada aqui como dialética, palavra quase fácil quando não se sabe como dizer. Mas a dialética é a forma da relação entre estas duas realidades, a arte e o monstruoso, o monstro, em suma. Impossível dizer a arte que tem como objeto de sua própria construção o monstro sem pensar no momento que o monstruoso tem como via de acesso ao mundo, a arte. E esta é a dialética interna a sua relação. Não apenas isto, se a arte tem o monstro como meio de produção dela mesma, ele tem a arte como meio de produção de si mesmo. Sofisma? Não. O fato é que se a arte se produz com base em algo que transcende a mera capacidade técnica e intuitiva, esta produção pode remeter ao que os românticos chamavam *natura naturans*, a natureza produtora que habita o indivíduo humano, aquele lugar ou elemento interno quase indefinido, que, às vezes, parece despertar e provocar o surgimento ou produzir obras de arte. Ao longo da história do problema da produção da arte encontraram-se vários nomes para expor a mesma coisa, o lugar a partir do qual surge a arte, onde alguma luz sobre ela pode aparecer. Assim, já se falou, des-

de Platão, em entusiasmo, ou posseção do artista por um deus ou musa; já se falou em gênio, quando do romantismo; em inconsciente, no surrealismo, em absurdo, no teatro, etc. O resultado desta produção é tão indefinido em termos de significado quanto esta etapa do método de produção. Saber sobre a origem do monstro na arte, ou sobre a origem mesma da arte, como bem nota G. Lascault, pouco adianta para explicar sua aparição e, de resto, o efeito que ele tem sobre os espectadores. O fato é que tanto a produção do monstro quanto a da arte se encontram na mesma esfera de dificuldades, instauram-se como incógnitas. É cabível pensar-lhes as analogias: pensar esse saber monstruoso ele mesmo (LASCAULT, 1973, p.11) ou, antes, simplesmente fazer uma leitura de J. L. Borges em seu livro *O livro dos seres imaginários* (1981), que nada mais é que uma pequena e acessível enciclopédia de monstros para introduzir o curioso no assunto. Uma ou outra atividade promoverão o mesmo resultado por vias diversas.

Para Adorno (1970, p.292-3) o que é sensualmente não agradável possui uma afinidade com o espírito; por sua vez, a espiritualidade estética desde sempre tem melhor se relacionado com o *fauve*, o selvagem, do que com o Ocupado culturalmente. Daí o monstro ser associado à natureza e, como Adorno mesmo colocava, a arte e a natureza são solidárias. Há entre elas uma estranha *méthexis*. A natureza é o nascedouro e refúgio do monstruoso, e situa-se interna e externamente ao homem, como que atravessando-o, de fora para dentro, de dentro para fora. Nem toda a natureza e suas manifestações, contudo, são monstruosas, o que leva à questão da especificidade da formação do monstruoso em seu seio.

G. Lascault (1973, p.20), diferenciando três regiões no interior do universo das formas em relação com a natureza, fala de uma imitação direta desta última depois de uma abstração e, por fim, de uma região designada por ele de *formas m*. Através destas a obra de arte instaura a presença de um ser que parece ter a mesma forma de existência das formas imitadas da natureza, porém com uma diferença radical. Para ele, o emprego das *formas m* institui um modo de acesso à reflexão, obriga os homens a um esforço para se livrarem de certos hábitos mentais. As *formas m* são a produção do indefinido e, portanto, indefinível, para além do fantástico, além do bem e do mal, além do voluntário e do involuntário. E isto é o mais monstruoso para o homem e sua razão. Não é nem mesmo o irracional, é o que escapa ao quadro explicativo e relacional que promove a compreensão humana. Impermeável à explicação. Conhecimento acontecendo fora do erro, Diderot (1993, p.31-3) - irreverente - dirá que a Natureza não faz nada incorreto: *dizemos de uma estátua que ela está de acordo com as mais belas proporções. Sim, segundo nossas pobres regras; mas e segundo a natureza?*

Ao monstro a sociedade e a razão reservaram o desígnio da anomalia, o estigma do erro, do desvio indevido a ser eliminado. O monstro é o feio: mutilação hedionda. E o feio nunca foi bem vindo. Pior, o monstro é representação do feio entre o natural e o artificial, oposto ao belo natural sempre melhor quisto pela sociedade, embora nem mesmo ele seja aceito como superior àquilo que a filosofia da arte chama belo artístico.⁴ Impossível retirar dele esta conotação. O que resta a ser feito é analisá-lo enquanto desvio, mas desvio cabível dentro de um quadro de

compreensão que só pode se estruturar à base de identidade e diferença, pois a estrutura da compreensão habitual nas artes - mas não só aí - privilegia a identidade, o mesmo. O caminho regular, esquemático e sistemático, que as disciplinas organizadoras do conhecimento tentam manter impede a consideração da manifestação desviada das normas para além do carácter de mero desvio, aberração a ser ostracizada, rejeitada, relegada ao absurdo. É preciso perdoar a tais análises o fato de se pautarem em sua própria necessidade de sobrevivência: o que as ameaça colocando em cheque seus pressupostos, suas verdades - porque escapa a estas verdades - é sempre menosprezado ou eliminado.

As *formas m*, nesta perspectiva, surgem por meio de uma separação da ética e da estética tradicionais. O monstro representa, neste ambiente, a *gênese das diferenças*, como bem expressou Foucault (1985), e é justamente esta diferença que é preciso tomar como fundo de experiência do conhecimento. Neste aspecto, a arte dá as mãos ao monstruoso, solidariza-se com a mutilação da natureza, com o seu esgar. Ele é o veículo, o propulsor do conceito do absurdo formulado pela razão, que foi tentativa de subjugar o fenômeno. Conceito que se origina de algo muito mais que conceitual, algo cuja representação (*Vorstellung*), é abominável pois soa abominável à representação enquanto capacidade para o conhecer presente no homem: o sentido da queda, de tudo que atinge o inominável - *O Inominável* sem braços nem pernas e status purulento, de Samuel Beckett, é uma de suas traduções. O horror à face mais crua da verdade que o conceitual, tentando alcançar, não alcança, e que muitas vezes sintetiza sob o nome de absurdo - singelo

frente à realidade - é o que Edgar A. Poe apud Bachelard (1985, p.114) chama *pavor antecipado*, medo de que o que é visto seja real e não crença de que seja certamente real. O medo aí indica a possibilidade do real, vir-a-ser de algum modo tangível.

À arte mesma já coube esta designação. Ela mesma mostra-se como esta espécie de realidade irreal ou irrealidade real que não deixa impune a racionalidade limitante, que *mete medo* - sentimento de irracionalidade abalando o seu oposto. O medo⁵ é um limite à razão, ao supor-lhe a existência está imediatamente suposta a existência de seu objeto. Objeto este possuidor da estranha força da veracidade inverossímil. Aquele que teme o inominado, o desconhecido, teme o que para a razão não existe, mas existe para o que dentro dele não é razão. É instaurada aí outra verdade, a do que não existe, por assim dizer, existindo - idéia fantasmagórica.

Porém, a pergunta retorna, se o monstro é o repulsivo, por que tantas vezes foi representado na arte - já Aristóteles (1992, p.73) falava no monstruoso -, por que tantas vezes foi objeto de trabalho artístico, mesmo em épocas em que o belo tinha um valor absoluto (em Michelângelo, por exemplo)? Enquanto personificação do feio, o que faz dele tão atraente, ou melhor, porque o feio é tão atraente e ao mesmo tempo repulsivo, ignominioso?⁶ Qual a relação entre atração e repulsa na arte?

A arte abre o caminho a uma experiência da diferença - àquele outro que repugna e atrai a curiosidade. àquele outro escondido na cripta da imaginação, que talvez seja a própria imaginação recalcada a estabelecer um outro domínio de experiência humana, o inumano, o desnaturado.⁷

Goya, Rambrandt, Sartre, Baudelaire, Bosch, Bruegel, Schongauer, Carrol, Dalí, Beckett, Camus, Poe, Grünewald, García Marques, Augusto dos Anjos, Michaux, sem falar em muitos outros, têm privilegiado o aparecimento do feio como subversão do belo. Analogamente, seria o monstro uma subversão de quê? Subversão da ordem, da razão, da percepção. Ou seria ele a subversão da própria arte? Não seria a arte antes uma subversão do conhecimento?

G. Lascault (1973, p.13) sugere uma resposta possível, interessante: *nossa percepção das formas monstruosas põe em causa nossas concepções de vida, de linguagem, do cósmos, de imaginação criadora, da negatividade*. Provoca naquele que o vê fascinação e angústia. Seria o momento em que o homem se encontraria, sem mais alternativas, com a natureza interna de si mesmo, com sua própria obscuridade, o princípio obscuro da natureza a fazer Robert L. Stevenson produzir *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*? Seria a natureza produtiva, afirmada em Schelling, presente no eu?

O monstro é uma metáfora. Metáfora na arte. Metáfora na ciência. Metáfora da criação e da destruição, do caminho sinuoso percorrido pela evolução que anda para a frente e para trás no percurso da história. Ele é o resultado de um caminho longo e contraditório percorrido pela razão. Ele é a irrazão revoltando-se e deixando de ser irrazão. É a *forma m*, mais radical que a forma abstrata e irracional, que destitui a interpretação absolutista de seu lugar confortável, destituindo, assim, inexoravelmente, a razão e seus esquemas de compreensão fácil. Algo a inaugurar um campo de conhecimento intervalar, entre o compreensível e o incompreensível, entre o racional e o irracional.

Conhecimento desconcertante, mutilado, um desalento para a interpretação com base na qual se dá o conhecimento.

A iconologia se encontra no âmbito de experiência do conhecimento explicativo, quem sabe compreensivo, se a ela for dada ainda uma chance. Enquanto aquelas formas de conhecimento se relacionam com a ciência, sentindo-se suas devedoras, a iconologia assume a sua mesma postura. A monstruosidade personificada nas figuras do monstro constitui-se, então, como uma afronta àquelas formas de conhecimento. Por isso o monstro é uma metáfora para a ciência. Se a iconologia não quer fazer violência ao conhecimento que lhe escapa, ela precisa alterar seu sentido. Fugindo à violência, ela deve assemelhar-se ao seu objeto, entrar em relação mimética com ele, confundir-se, transformar a recepção em produção de conhecimento. Equivaleria dizer: analisar o monstro da perspectiva do monstro, da monstruosidade, valer-se do seu exemplo. Enfim, uma análise imanente, enfim uma *iconologia monstruosa*. Para o monstro não há outra saída, nem mais para a iconologia.

Segundo esta perspectiva, a mais coerente interpretação do fenômeno até o presente momento não

existe. Todas as análises são aporéticas, caem em contradição consigo mesmas e com o analisado ao tentar interpretar o não interpretável, o não analisável. Talvez, para seguir um ensinamento sábio da crítica de arte do romântico Schlegel, a forma única de uma interpretação e crítica verdadeira da arte em qualquer um dos seus fenômenos esteja na experiência da obra de arte comentando a obra de arte, ou mesmo na experiência interna da relação entre as obras de arte (BENJAMIN, 1993). A verdadeira interpretação ocorre unicamente no interior de uma linguagem que não se traduz: continua valendo a velha máxima *traduttore traditore*. O resto são tentativas frustradas, são buscas que ou acabam produzindo uma verdade própria acerca de si mesmas ou caem na investigação oca, carente de sentido.

Por isto todo aquele que pensar em arte sem fazê-la deve sempre ter como norte das palavras de Poe:

Aqueles que sonham acordados tem conhecimento de mil coisas que escapam àqueles que sonham apenas adormecidos. Em suas brumosas visões, apanham lampejos de eternidade e ao despertarem têm arrepios ao ver que estiveram por um instante às margens do grande segredo.

(As aventuras de Gordon Pym)

NOTAS

¹ A distinção entre *erklären* e *verstehen*, respectivamente explicar e compreender, surge com a hermenêutica de Schleiermacher e Dilthey. Aqui interessa a divisão proposta por Dilthey entre ciências da natureza (*Naturwissenschaft*) e ciências do espírito (*Geisteswissenschaft*). A primeira diria respeito à explicação enquanto regressão causal de um fenômeno particular a regras gerais; a segunda, à compreensão enquanto apreensão do sentido para além da explicação causal. A primeira não envolveria o sujeito, nem levaria em conta o processo de estranhamento (*Verfremdung*) e teria na razão a última instância a decidir pela verdade. Com o advento da compreensão abre-se um novo espaço ao conhecimento humano, que traz à baila a história e a linguagem como experiências decisivas. A este respeito há uma considerável literatura. Aqui ficam algumas sugestões: Gadamer, H. G. *Verdad y Metodo*. Salamanca: Sígueme, 1977. Mueller-Vollmer, K. *The Hermeneutics Reader*, New York: Continuum, 1988. Schleiermacher, F. D. E. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1933. Coreth, E. *Questões fundamentais de hermenêutica*, SP: EDUSP, 1973.

² Panofsky entra em contradição ao querer eliminar o extremo subjetivismo falando, ao mesmo tempo, de uma *intuição sintética* que é, em Kant, atividade do sujeito absolutamente determinante do objeto; portanto, o extremo do subjetivismo.

³ A psicologia é um exemplo de análise da obra de arte evidentemente restrito, pois não ultrapassa o valor psicológico da obra e pensa ver neste toda a verdade tanto da obra quanto do artista reduzido a paciente.

⁴ Ver a este respeito a clássica Estética de Hegel. Na edição alemã *Vorlesungen über die Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1990.

⁵ A palavra alemã *Schreck* parece a mais apropriada aqui.

⁶ Segundo Michel Ribon. *A Arte e a Natureza*, SO : Papirus, 1991, *ambígua, a atitude do homem em face da natureza é, muitas vezes, desde a pré-história, um misto de atração e repulsa*.

⁷ A palavra alemã *Unwesen* traduz bem a idéia de desnatureza.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. W. *Ästhetische theorie*. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.
 ARISTOTELES. *Poética*. São Paulo : Ars Poetica, 1992.
 BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo : DIFEL, 1985.
 BAUDRILLARD, Jean. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*.
 BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo : Iluminuras, EDUSP, 1993.
 BORGES, Jorge Luiz; GUERRERO, Margarita. *O livro dos seres imaginários*. Porto Alegre : Globo, 1981.
 DIDEROT, Denis. *Ensaio sobre a pintura*. Campinas : Papirus, Ed. da UNICAMP, 1993.
 FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo : Martins Fontes, 1985.
 GOMBRICH, E. *Imagens simbólicas*. Madrid : Alianza, 1990.
 LASCAULT, Gilbert. *Le monstre dans l'art occidental*. Paris : Klincksieck, 1973.
 PANOVISKY, Erwin. *Estudos de iconologia: temas humanísticos da arte no renascimento*. Lisboa : Estampa, 1986.
 -----, *Significado nas artes visuais*. São Paulo : Perspectiva, 1955.
 PESSOA, Fernando. *O guardador de rebanho e outros poemas*. São Paulo : Cultrix, 1993.

MARCIA TIBURI: Mestre em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutoranda em Filosofia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.