

# PARA ALÉM DO LITERAL: A ARTE COMO AMPLIAÇÃO DO HUMANO EM SUSANNE LANGER<sup>1</sup>

Clovis Salgado Gontijo Oliveira (FAJE)<sup>2,3</sup>  
clovisalgon@gmail.com

**Resumo:** Este artigo visa a examinar a estreita relação entre a antropologia filosófica e a filosofia da arte em Susanne Langer. Uma vez que tais âmbitos se sustentam, no pensamento langeriano, sobre uma preocupação epistemológica e semântica, refletiremos inicialmente qual seria a resposta da filósofa à pergunta kantiana “O que posso conhecer?”, vinculada a nossas possibilidades de articulação de significados (*meanings*). Na sequência, abordaremos a distinção entre nossos dois dispositivos básicos para gerar e manejar significados: os signos e os símbolos, classificados, por sua vez, em símbolos discursivos e apresentativos. Por fim, investigaremos a especificidade das obras de arte como símbolos apresentativos, de modo a explicitar conceitos como sentimento, expressão, autoexpressão, abstração e inefabilidade, que, fundamentais à estética langeriana, repercutem na questão dos limites da expressividade e do conhecimento humanos. Ao longo desse percurso, verificaremos como Langer nos permite estender e aprofundar nossa autocompreensão a partir do reconhecimento (teórico e vivencial) do artístico.

**Palavras-chave:** Signo; Símbolo; Expressão; Inefabilidade; Abstração.

## 1. INTRODUÇÃO

Posso até não entender a arte, mas posso me entender com ela.

---

1 Recebido: 29/07/2020/ Aceito: 24/03/2021/ Publicado on-line: 15-04-2021.

2 Professor assistente e pesquisador da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Belo Horizonte, MG, Brasil.

<sup>3</sup> ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8176-5990>.

Esta máxima contém algumas premissas fundamentais do pensamento da filósofa estadunidense Susanne Langer (1895-1985), no qual a reflexão sobre a arte se entrelaça intimamente com uma reflexão sobre a condição humana.

Embora muitas vezes não compreendamos uma obra de arte por via conceitual, ainda somos capazes de lidar de modo natural com ela, de sentir afinidade por ela. Além disso, recorrendo à definição mais usual do verbo “entender”, embora não compreendamos teórica ou discursivamente uma obra de arte, podemos nos compreender a partir dela. Como veremos, as duas interpretações da máxima estão interligadas, uma vez que a possibilidade de nos relacionarmos bem com a arte se daria pelo fato de ela ser familiar a nós, ao expressar justamente muito de nós.

Se a experiência artística nos propicia, em certa medida, uma autocompreensão, também a filosofia que se debruça, com seriedade, sobre tal experiência poderia ampliar nosso entendimento acerca do humano. É o que se observa na obra um tanto esquecida, mas conscienciosa e abrangente<sup>4</sup>, de Langer, à qual dedicamos este artigo na esperança de que o interesse por ela seja, em breve, reavivado.

---

<sup>4</sup> Cabe mencionar que o projeto de elaboração de uma estética – ou, mais especificamente, de uma filosofia da arte – sistemática não foi frequente ao longo da segunda metade do século XX. De acordo com Harold Osborne, “talvez as mais próximas abordagens desse tipo de sistematização unificada na estética encontrem-se nas obras de Susanne Langer nos EUA (*Mind: an Essay on Human Feeling*, v. I, 1967 e textos anteriores), Louis Arnaud Reid na Inglaterra (*Meaning in the Arts*, 1969) e Luigi Pareyson na Itália”. (OSBORNE, “Introduction”, in: *Aesthetics*, Oxford University Press, 1972, p. 1, apud CHAPLIN, 2019, tradução nossa).

## 2. O PROBLEMA DO CONHECIMENTO E DA FORMULAÇÃO DE “SENTIDO”

Como disciplina filosófica, a estética lida com questões referentes ao belo, aos juízos de gosto, à obra de arte, à criação e às particularidades próprias às diversas modalidades artísticas. Contudo, as reflexões estéticas de Langer, sugestivamente, não se pautam sobre o problema da beleza, cujas manifestações se estendem para além do âmbito natural.<sup>5</sup> Seu foco encontra-se nos problemas trazidos pela arte, concebida, elaborada e interpretada pelo ser humano. A ênfase numa filosofia da arte seria, portanto, forte indício da abordagem antropológica empregada pela autora em sua estética.

Mas o que a arte poderia, de fato, desvelar do humano? A fim de esboçar uma resposta, cumpre mencionar que Langer, após consistente formação no campo da lógica, identifica-se com o pensamento de Ernst Cassirer, autor de *A filosofia das formas simbólicas*. O filósofo alemão, admirado e traduzido por Langer<sup>6</sup>, pertence ao neokantismo, mais especificamente à chamada Escola de Marburg. Para vislumbrarmos como tal escola se encontra em continuidade com a herança neokantiana, devemos recordar que o filósofo de Königsberg, em sua *Lógica*, enuncia três questões fundamentais à filosofia e à experiência humana, quais sejam: 1)

---

<sup>5</sup> Como explica Adrienne Dengerink Chaplin, “a estética de Langer estende-se para além de questões tradicionais de beleza, juízo estético e gosto. Ao abordar questões mais fundamentais como a percepção sensorial, a experiência afetiva e o entendimento humano, Langer devolve a estética às suas origens em Alexander Baumgarten e Giambattista Vico. Ao assim fazer, retira a estética das margens da filosofia, recolocando-a em seu centro.” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa).

<sup>6</sup> A autora traduziu e prefaciou a obra *Sprache um Mythos: ein Beitrag zum Problem der Götternamen*, publicada pela editora Harper and Brothers, em 1946.

“O que posso saber?”; 2) “O que devo fazer?”; 3) “O que me é permitido esperar?”, questões que estão contidas em outra, mais ampla e crucial à nossa reflexão: “O que é o homem?”.<sup>7</sup> Ao contrário da outra principal vertente do neokantismo, a Escola de Baden, que concede prioridade à segunda questão, de ordem ética, a Escola de Marburg privilegia a primeira, de ordem epistemológica. Assim, no pensamento de Cassirer, predomina a preocupação pela possibilidade e pelos processos do conhecimento, sempre vinculada a uma antropologia filosófica e a uma filosofia da cultura.

Em seus textos, que versam inicialmente sobre a lógica, num segundo momento sobre a filosofia da arte e, por fim, sobre a filosofia da mente, Langer concentra-se de igual maneira na pergunta pelos modos de conhecimento dos quais dispomos, capazes de esclarecer nossa especificidade como seres humanos.<sup>8</sup> E, na perspectiva da autora, o problema epistemológico se intercepta, de maneira decisiva, com a esfera artística. Vejamos como isso ocorre.

Tendo em vista o objeto desta reflexão, constatamos que Langer desdobra a primeira pergunta kantiana, “O que posso saber?”, seguida pela Escola de Marburg, em algumas outras: “O que pode ser formulado para o conhecimento?”, ou em outras palavras, “Quais conteúdos podem ser conhecidos?”; “Quais as *formas* de conhecimento?”; “Quais são os limites de nossos meios expressivos e de nossos poderes conceituais?”; “Posso conhecer apenas o que se traduz ver-

---

<sup>7</sup> Cf. KANT, *Logik, Einleitung* (Werke, ed. Weischedel, III, p. 448), apud Vaz (2001, p. 9).

<sup>8</sup> Langer cita diretamente a pergunta kantiana “O que posso saber?”, relacionando-a ao pensamento de Carnap, em *Filosofia em nova chave* (LANGER, 1971b, p. 91).

balmente (discursivamente) ou posso conhecer o que se articula por outras vias (não discursivas)?”; “Se houver um conhecimento não discursivo, não proposicional, este seria um conhecimento ‘inferior’, como denominado pela estética de Baumgarten?”

As respostas dadas pela filósofa a essas perguntas convergirão numa das hipóteses fundamentais de seu pensamento, responsável pela concepção ampliada do humano a que alude nosso título. Como aclara Langer em manuscrito de 1959 reproduzido por Donald Dryden, a preocupação inicial – e, poderíamos completar, constante – de sua obra é de ordem *semântica* (Cf. DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 193). Alguma formulação de “sentido”, vinculada à construção e à transmissão do conhecimento, parece estar contida nas áreas que a autora estima e às quais se dedica: seja como estudante de lógica, seja como musicista, seja como acadêmica “com natural pendor para a poesia” (DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 193, tradução nossa). Tal intuição veio acompanhada da constatação de uma diferença entre registros semânticos, que, mais tarde, a autora foi capaz de desenvolver, como veremos, a partir do instrumental teórico oferecido por Sheffer e Cassirer.

A posição de Langer opõe-se radicalmente, neste sentido, a duas premissas básicas encontradas na filosofia da linguagem de Russell e Carnap. Em *Filosofia em nova chave*, a pensadora defende que tais autores se equivocaram tanto ao compreender a linguagem verbal, de estrutura discursiva, como a única semântica possível, quanto ao restringir o cognoscível ao fato demonstrável, passível de projeção também discursiva. Se assim fosse, construções humanas não

linguísticas, como as artes, os mitos e os símbolos religiosos se veriam privados de uma articulação lógica capaz de lhes conferir algum tipo de “significado”. Além disso, todo esse território “que Wittgenstein chama de ‘indizível’, como a esfera da experiência, emoção, sentir e desejo subjetivos” (LANGER, 1971b, p. 94) estaria fadado a permanecer incognoscível, em virtude de seu caráter indemonstrável.<sup>9</sup> Sob tal perspectiva, o máximo que poderíamos entrever desse nível discursivamente inexprimível, no caso de que não provenha da experiência vivida em primeira pessoa, seriam *sintomas*, rastros colhidos da autoexpressão alheia, “em feitos ou exclamações ou outras demonstrações impulsivas” (LANGER, 1971b, p. 95). Em outras palavras, o sofrimento de um pai que perde o filho, por exemplo, não poderia ser *formulado, articulado*, mas somente *indicado* por sua expressão facial contraída, por seu pranto, por suas interjeições desoladas. A propósito, é nesse nível dos sintomas que Russell e Carnap situariam nossas criações artísticas e metafísicas.

Em resposta a esses autores, a filósofa estadunidense sustenta duas firmes posições. Primeiramente, para ela, “existe uma possibilidade inexplorada de genuína semântica além dos limites da linguagem discursiva” (LANGER, 1971b, p. 94). Tal possibilidade implica o reconhecimento de outras formas simbólicas articuladas, além do uso predominante da linguagem verbal que, em continuidade com a razão discursiva, “enfileira”, “uma após outra, como contas de um rosário” (LANGER, 1971b, p. 89), ideias e con-

---

<sup>9</sup> Cabe ressaltar que Langer está em diálogo, aqui e em grande parte da sua obra, com o primeiro Wittgenstein, do *Tractatus Logico-Philosophicus*.

ceitos. No que tange à segunda posição, os conteúdos interiores ou as experiências indemonstráveis não se limitam ao âmbito da mera sensação, que, situada aquém da lógica, revela-se refratária a uma organização formal.

Começamos, assim, a encontrar respostas para as perguntas relativas ao conhecimento que subjazem ao pensamento – e, mais especificamente – à filosofia da arte de Langer. Em primeiro lugar, podem ser formulados para o conhecimento não só os fatos demonstráveis, mas também os aspectos da “experiência humana inapreensível e inefável” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa). Tais aspectos, muitas vezes, dizem respeito a conteúdos da vida interior, que, intraduzíveis discursivamente, encontram outras vias lógicas de *concepção, formulação e expressão*. Conclui-se, portanto, que o “simbolismo discursivo”, ineficaz e limitado em certos contextos, não deve “ser considerado como nossa única atividade intelectual” (LANGER, 1971b, p. 95), uma vez que dispomos de mais de um recurso simbólico possível.

Recordando a célebre proposição de Wittgenstein, enunciada no *Tractatus Logico-Philosophicus* (5.6), “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 229, grifo do autor), podemos concluir, desde já, que Langer não estaria de acordo com ela (ou, ao menos, com sua interpretação literal e descontextualizada de outros escritos do autor). De acordo com a filósofa, “os limites da linguagem não são os últimos limites da experiência, e coisas inacessíveis à linguagem podem ter suas próprias formas de concepção, isto é, seus próprios dispositivos simbólicos” (LANGER, 1971b, p. 261).

### 3. A DISTINÇÃO ENTRE SIGNOS E SÍMBOLOS

Símbolo, simbólico, simbolismo: identificamos nestes termos a “nova chave” que nos abre para uma compreensão mais abrangente de nós mesmos e de nossa capacidade cognitiva. Em continuidade com Cassirer, Langer compreende o ser humano como um animal simbólico, capaz de *apreender* o mundo a partir de uma espécie de *a priori* oferecido pelo repertório simbólico de uma cultura e de *construir* seu mundo a partir de símbolos. Caberia agora esclarecer o que a autora compreende exatamente como símbolo, conceito utilizado em acepções diversas por autores da semiótica e da filosofia analítica. Para tanto, será necessário distingui-lo do outro dispositivo, de caráter mais básico, portador de significação, a saber, o signo. Tal distinção conceitual será de grande relevância para a compreensão da antropologia filosófica e da filosofia da arte langerianas.

Primeiramente, o signo, seja ele artificial ou natural, carrega sua “mensagem” como uma ocorrência correlacionada a outra, dotada de maior relevância, na qual se encontra, de fato, o significado. No caso de um signo natural, este equivale a uma “parte de um evento maior, ou de uma condição complexa”, isto é, a “um *sintoma* de um estado de coisas” (LANGER, 1971b, p. 67, grifo do autor). Assim, a fumaça  *sinaliza* o incêndio; determinado canto de pássaro, o momento propício ao acasalamento. Quando artificiais, a correlação entre os signos, por um lado, e os eventos mais amplos e relevantes, por outro, é estabelecida arbitrária e propositadamente. Neste sentido, o ressoar do sino de um mosteiro pode significar, de acordo com a intensidade, a densidade e as alturas de suas badaladas, a próxima oração



diária, uma celebração festiva ou a morte de um monge.

Como podemos perceber, os dois tipos de signos possuem a função precisa de *indicar* assentada numa relação idealmente unívoca entre a indicação e o objeto indicado. Além disso, a “mensagem” *anunciada* pelo signo visa sempre à *ação* do “sujeito” que o decodifica. O morador evacua rapidamente seu prédio ao sentir o intenso cheiro da fumaça ou ao ouvir o ameaçador crepitar da chama; a ave fêmea é atraída por um solo de vigorosos gorjeios; o monge deixa o trabalho para entoar o ofício divino.

Em tais exemplos, identificamos ponto fundamental para nossa reflexão: tanto o ser humano quanto outros animais são capazes de interpretar signos e reagir a eles. Logo, esse primeiro dispositivo de significação não é exclusivo à cognição humana. O fato de que o emprego e a resposta a signos sejam comuns ao animal racional e aos animais irracionais pode ser justificado por uma conclusão extraída da antropologia filosófica kantiana, apontada e seguida por Cassirer. Como explica o filósofo das formas simbólicas em *Ensaio sobre o homem*, citando a *Crítica da faculdade de juízo* (§76, 77) de Kant, somente o ser humano é capaz de distinguir entre o “real” e o “possível”.<sup>10</sup> Enquanto o intelecto divino, sobre-humano, não poderia conceber sem ao mesmo tempo criar, os seres “que estão abaixo do homem se encontram confinados dentro do mundo de suas percepções sensoriais; suscetíveis aos estímulos físicos presentes, reagem a eles sem poderem formar ideia de coisas ‘possí-

---

<sup>10</sup> É importante esclarecer que, embora a temática deste artigo se concentre no entrelaçamento entre a antropologia filosófica e a filosofia da arte, os parágrafos da *Crítica da faculdade de juízo* aqui citados referem-se não ao juízo estético, mas ao juízo teleológico.

veis” (CASSIRER, 1977, p. 97). Langer endossa igualmente tal posição, ao afirmar que um cão, ao ouvir o nome de seu dono, há de buscá-lo imediatamente à sua volta, como se a pessoa nomeada estivesse de fato presente ou próxima (Cf. LANGER, 1971b, p. 71-72). Assim, os animais compartilham conosco dos signos porque transitam, como nós, pelo “real”. Não obstante, na medida em que o “real” não é nosso único território, é fácil perceber que nossas fontes de significação não podem se restringir ao nível dos signos. Também contamos com os símbolos, que norteiam nosso caminho pelo “possível”, ou seja, pelo hipotético, pelo ideal, pelo utópico, pelo mítico, pelo fictício e pelo onírico.

O conceito de símbolo trabalhado por Langer gerou, especialmente ao ser aplicado à obra de arte, uma série de incompreensões, que, por sua vez, exigiram da autora constante revisão de sua acepção. Assim nos mostra a própria filósofa, ao estabelecer, em *Problems of Art*, a importante distinção entre símbolos artísticos e símbolos na arte (Cf. LANGER, 1957, 126-127). Também em seus *Ensaio filosóficos*, Langer, consciente da polêmica, tenta esclarecer sua perspectiva sobre os símbolos e a gênese de tal conceito em sua obra. Segundo a pensadora:

Foi refletindo sobre a natureza da Arte que cheguei a uma concepção da relação simbólica bem distinta da que eu formara em conexão com todos os meus estudos anteriores, que se centravam em torno da Lógica Simbólica. Essa nova concepção de simbolização e significado originou-se da análise kantiana da experiência, e foi altamente desenvolvida graças ao *Philosophie der symbolischen Formen* [Filosofia das formas simbólicas], de Cassirer. (LANGER, 1971a, p. 60)

Langer destaca que, por volta da década de 1950, muitos semanticistas enfatizaram a função de comunicação dos

símbolos, definidos a partir do paradigma da ciência, como “qualquer ocorrência (ou tipo de ocorrência), usualmente de natureza linguística, que seja empregada para significar alguma coisa através de convenções tácitas ou explícitas, ou de leis de linguagem” (NAGEL, “Symbolism and Science”, in *Symbols and Values: an Initial Study*, apud LANGER, 1971a, p. 62; LANGER, 1957, 130).

No entanto, a filósofa, embasando-se em Cassirer, propõe uma compreensão mais ampla de símbolo, que, por um lado, não esteja exclusivamente focalizada na função de comunicação e, por outro, não se restrinja à função de referência nem a um vínculo convencional com o objeto referido. Langer constata, assim, outra

grande função dos símbolos, que não se trata de conduzir a coisas e comunicar fatos, mas de expressar ideias; e isso, por sua vez, envolve um processo psicológico mais profundo, a saber, a formulação de ideias ou a própria concepção. A concepção – dar forma e conexão, clareza e proporção a nossas impressões, memórias e objetos de juízo – é o começo de toda racionalidade. (LANGER, 1957, p. 130-131, tradução nossa).

É a função de formulação que, desde *Filosofia em nova chave*, aparece para a autora como a marca distintiva do símbolo e, por conseguinte, do próprio ser humano. Como vimos, a função de comunicação, também exercida pelo signo, já se verifica em outros seres vivos. Constituímo-nos como seres racionais graças à nossa capacidade de concepção, “primeiro requisito para o pensamento” (LANGER, 1957, p. 131, tradução nossa). Como concebemos por via dos símbolos, conclui-se que o *animal rationale* poderia ser compreendido, de acordo com a fórmula de Cassirer, como o *animal symbolicum*. Na verdade, para o filósofo alemão, a

segunda definição do ser humano revela-se mais precisa que a primeira, posto que “razão é um termo muito pouco adequado para abranger as formas de vida cultural em toda sua riqueza e variedade” (CASSIRER, 1977, p. 51). Por sua vez, Langer trabalha com uma concepção de racionalidade expandida (Cf. LANGER, 1971b, p. 104), ao admitir, como Cassirer, outras formas simbólicas dotadas de “significado” e logicamente articuladas, para além da razão e da linguagem discursivas. São elas “o mito, a arte e a religião” (CASSIRER, 1977, p. 50), que também nos permitem conceber o mundo e exercer nossa humanidade. Tais âmbitos foram diretamente abordados por nossa autora em *Filosofia em nova chave* e, mais tarde, em *Sentimento e forma*, obra voltada, toda ela, ao âmbito da arte.

Antes de nos dirigirmos aos símbolos artísticos, propomos aprofundar um pouco mais a distinção em questão, devido à sua significativa repercussão na filosofia da arte langeriana. Verificamos que os signos têm a função de *comunicar, indicar e anunciar*. Por outro lado, os símbolos também nos permitem *mencionar, conceber, formular, recordar*. Os signos conduzem à *ação* ou a uma *reação*, enquanto os símbolos dirigem-se prioritariamente ao *pensamento*. Os signos caracterizam-se por uma relação “um a um”, o evento que anuncia e o objeto que é anunciado, aspecto que demonstra sua estrutura de referencialidade. Ao negar o confinamento do símbolo à única função de referência, Langer parece-lhe atribuir leque mais amplo de sentidos, ou seja, em lugar de uma univocidade, uma plurivocidade. Esta seria uma das razões que levaria a autora a preferir o emprego do termo “*import*” ao termo “significado” (*meaning*) em refe-

rência à arte (compreendida como símbolo ou forma expressiva), uma vez que “a obra pode ter significados adicionais” (LANGER, 1957, p. 127, tradução nossa). Por fim, o signo situa-se no campo do factual e do “real”, ao passo que o símbolo também pode se situar no campo do “possível”.<sup>11</sup>

Como fizemos no caso dos signos, caberia apresentar alguns exemplos de símbolos, nos quais tais características se evidenciam. Consideremos, primeiramente, um símbolo linguístico: a oração “Fique em casa!”, tantas vezes repetida no tempo de pandemia em que escrevemos este texto. O símbolo escolhido, no qual se apreende uma mensagem vinculada à ação, corresponderia à definição de Nagel citada por Langer, tanto pela “função de *referência*, ou direção do interesse do usuário a algo à parte do símbolo” quanto pela “natureza *convencional* da conexão entre o símbolo e o objeto por ele referido” (LANGER, 1971a, p. 62). Aproximando-se de algum modo do signo, a recomendação, para cada ouvinte, refere-se a um endereço específico, sem qualquer relação com a sonoridade da unidade semântica “casa” que a compõe. Além disso, o cumprimento da advertência ultrapassa, em importância, a proposição. Contudo, tal oração, como símbolo linguístico, é mais que signo, na medida em que poderia ultrapassar o ato de permanecer dentro das

---

<sup>11</sup> A fim de elaborar essa síntese, recorreremos aos terceiros capítulos de *Filosofia em nova chave* (“A lógica dos signos e símbolos”) e de *Ensaio filosófico* (“Sobre uma nova definição de ‘símbolo’”). É interessante acrescentar que a distinção estudada parece ser uma contribuição original de Langer, sob a influência do pensamento de Whitehead. Como mostra Chaplin, Cassirer utiliza indiscriminadamente os termos “signo” e “símbolo” em *A filosofia das formas simbólicas*. Somente no *Ensaio sobre o homem*, afirma que “precisamos distinguir cuidadosamente entre sinais e símbolos” (CASSIRER, 1977, p. 59). Considerando que esse texto foi publicado em 1944, é possível que o filósofo alemão tenha se despertado para a necessidade de tal distinção após seu encontro com Langer, anterior a essa data. Cf. CHAPLIN, 2019.

quatro paredes de uma moradia física. Neste cenário de pandemia, traz consigo uma concepção sobre o modo de contágio e prevenção da doença. Ademais, em outro contexto, a mesma oração, quando registrada por uma mística como Santa Teresa de Ávila, torna-se conselho espiritual que, implicando particular concepção de alma, orienta-nos a mergulhar na riqueza do “castelo interior”, no qual a divindade habita, e afastar-nos dos prazeres e enganos trazidos pelo “mundo” da exterioridade (Cf. TERESA DE JESUS, 2019, p. 44).

Uma oração e um período verbais propiciam, portanto, a *formulação* de concepções, por vezes múltiplas, como, na prescrição citada, de lar, saúde, solidariedade, aconchego e, até mesmo, de interioridade. De acordo com Langer, muitos símbolos nos permitem justamente “visualizar” algo inapreensível, não referenciável (Cf. LANGER, 1957, p. 20). Durante uma viagem aérea intercontinental, após a travessia do Oceano Atlântico, uma criança poderia apontar pela janela a primeira faixa de terra da costa nordestina brasileira e dizer: “Este é o Brasil!” No entanto, nem sempre contamos com tal perspectiva privilegiada, por meio da qual a referência se efetua de modo tão preciso. Além disso, dificilmente nossa concepção de Brasil ou de pátria equivaleria àquele recorte de terra visto à altitude de cruzeiro. Ao apontar e reconhecer o país, também carregamos uma concepção sobre ele, mais densa e impalpável que a mera referência dêitica. Tais aspectos manifestam-se, especialmente, nos símbolos artísticos, que em muito ultrapassam os confins da literalidade.

## 4. OS SÍMBOLOS ARTÍSTICOS

### 4.1. Um “ato simbólico”

A fim de iniciar nossa abordagem do símbolo artístico, tomamos a liberdade de recorrer a um tocante episódio do qual participou a psiquiatra brasileira Nise da Silveira, à época de seu trabalho junto à Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação do Centro Psiquiátrico Pedro II, no Rio de Janeiro. Relata a Dra. Nise que uma senhora com sofrimento mental, chamada Alice, havia manifestado o desejo de declamar, na Festa da Primavera de 1956,

um poema de Olavo Bilac - “O pássaro cativo” -, mas desejaria, na ocasião, libertar de fato um pássaro. Certamente a ideia era linda. Convocado o monitor chefe, ficou ele tão empolgado pela ideia de Alice que, no mesmo momento, foi em pessoa à feira próxima adquirir o pássaro. Na manhã de 21 de setembro, depois de recitar sua poesia, Alice libertou dois canários. Todos estavam emocionados. Era um ato simbólico. (SILVEIRA, apud MELLO, 2014, p. 97).

Certamente, esse exemplo extrapola a compreensão tradicional do artístico. Talvez por isso, Nise, estudiosa de Cassirer e leitora de Langer<sup>12</sup>, apresente-o não como uma “obra de arte”, mas como um “ato simbólico”. Contudo, traços da arte estão nele presentes, seja na declamação do poema, seja no *gesto*<sup>13</sup> de libertação dos pássaros, que bem se

---

<sup>12</sup> Quanto a Cassirer, Nise da Silveira o cita em alguns de seus textos e, segundo seu assistente Luiz Carlos Mello, costumava discutir a obra do filósofo alemão nos encontros interdisciplinares do Grupo de Estudos do Museu de Imagens do Inconsciente. Quanto a Langer, encontramos um exemplar de *Filosofia em nova chave*, em inglês, em visita à biblioteca pessoal da psiquiatra, hoje localizada no mesmo museu.

<sup>13</sup> Na filosofia da arte de Langer, o *gesto*, conceito especialmente aplicado à dança, é um movimento abstraído de uma situação concreta, cuja materialidade se transforma, no contexto artístico, em manifestação livre, expressiva, dotada de sentido, ou seja, em símbolo passível de combinação com outros símbolos. Cf. LANGER, 2011, p. 182-183.

configura como uma *performance* (embora não conduzida por uma artista profissional). Além disso, por meio de tal ato, Alice aproxima-se, como ocorre na experiência artística, a um maior entendimento da condição humana e de sua condição subjetiva. De qualquer modo, compreendida ou não como realização artística, a *performance* em questão é, sem dúvida, um *símbolo apresentativo*, categoria na qual se inserem, segundo Langer, as obras de arte.

A propósito de tais categorias, a filósofa classifica os símbolos como discursivos ou apresentativos (não discursivos). Define como discursivos aqueles cujas unidades constitutivas, dispostas sucessivamente, possuem significados atribuídos de modo convencional e dotados de certa estabilidade. Tais unidades ou “elementos simbólicos” (LANGER, 1971b, p. 277) são aplicáveis de modo genérico a diversos objetos, eventos ou realidades, configurando um vocabulário, explicável por outros termos e passível de tradução a outro “idioma”. Voltamos aqui à esfera da linguagem verbal, empregada não no registro poético, mas teórico, jurídico ou informativo. Cada termo de uma proposição aponta – especialmente em usos da linguagem que evitam uma ambiguidade semântica, como almeja Wittgenstein no *Tractatus* (3.323-3.325) – para um significado delimitado, que, localizável no verbete de um dicionário, não possui relação direta com a corporeidade ou a sonoridade de tal termo. Podemos observar que mesmo as palavras onomatopaicas não seriam capazes de evocar, por si só, seus significados. O fato de os substantivos nenê (português), onana (umbundo) e guagua (quíchua) possuírem, em sua composição, duas sílabas repetidas não seria sufici-



ente para que um francês os identificasse como correspondentes ao substantivo *bebé* de sua língua materna.

Por outro lado, os símbolos apresentativos não são constituídos por unidades providas de significados fixos e, assim, “significam” não por meio de relações mais ou menos arbitrárias, mas a partir da própria *forma*. Voltemos ao exemplo do “ato simbólico”, registrado por Nise da Silveira. O gesto de erguer a gaiola e libertar os dois canários, naquele sufocante “cenário”, está carregado, senão de um significado discursivo e literal, mas de uma significância, na qual reconhecemos o sentimento de opressão, o anseio de liberdade. Tais conteúdos, aos quais poderíamos acrescentar muitos outros, não são apreendidos convencionalmente, ou seja, não remetem a objetos ou a eventos sem qualquer relação intrínseca com o recurso simbólico utilizado. Ao contrário, tais conteúdos estão impregnados na *forma*, na coreografia do ato, como uma “pedra sólida” que *expressa*, nas linhas nela entalhadas pelo tempo, “as correntes [de um rio] que cessaram de existir” (LANGER, 1957, p. 19, tradução nossa).

A partir dessas considerações, detectamos alguns dados que nos permitem avançar na reflexão sobre os símbolos apresentativos de natureza artística.<sup>14</sup> Comparemos o significado mais literal da ordem “Fique em casa!” com a significância do ato realizado na Festa da Primavera. Os símbolos

---

<sup>14</sup> Langer esclarece que, em geral, os símbolos discursivos são literais e os símbolos apresentativos possuem conotações amplas. No entanto, também haveria símbolos apresentativos literais, como mapas, figuras geométricas e diagramas, que são apreendidos de modo mais totalizante e possuem certo isomorfismo com o simbolizado. Por outro lado, a poesia, embora lide com “elementos simbólicos” próprios ao discurso, desloca-se da literalidade. Cf. LANGER, 1971b, p. 257/278.

discursivos (com maior tendência à literalidade) estariam particularmente aptos a estabelecer referências com o mundo *exterior*, como a prescrição que, em seu emprego do substantivo “casa”, remete a um espaço geográfico assinalável. Quando utilizamos o mesmo termo para expressar a interioridade ou a alma, como o faria a mística carmelita espanhola, transferimo-nos para um registro verbal de cunho metafórico, que, de acordo com Langer, ultrapassa – e talvez preceda – o discursivo. Assim, numa espécie de dualidade, os símbolos apresentativos artísticos, míticos, religiosos distinguem-se dos discursivos por viabilizarem a expressão de conteúdos *interiores*. É importante mencionar que tal distinção teria sido influenciada por uma conclusão revolucionária para a teoria do conhecimento do século XX (Cf. LANGER, “Henry M Scheffer: 1883-1964”, p. 307, apud CHAPLIN, 2019), extraída do pensamento de Henry M. Sheffer, professor e orientador de Langer em sua graduação no Radcliffe College. Como explica Adrienne Dengerink Chaplin, “Sheffer enfatizou o fato de que diferentes aspectos da realidade exigiam diferentes formas de representação, algo a que ele se referia como ‘relatividade notacional’” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa). Assim, Langer pôde inferir que os conteúdos provenientes dos fenômenos exteriores e aqueles provenientes da vida interior deveriam ser formulados por diferentes formas simbólicas.

Retomando a *performance* de Alice, esta foi acompanhada pela declamação do comovente poema *O pássaro cativo*, de Olavo Bilac, que nos sugere uma característica crucial dos símbolos apresentativos e artísticos. Concedendo inteligibilidade à voz do pássaro, o poeta diz:

“[...]  
Por que me prendes? Solta-me, covarde!  
Deus me deu por gaiola a imensidade:  
Não me roubes a minha liberdade...  
Quero voar! voar! ...”

Estas coisas o pássaro diria,  
Se pudesse falar.  
E a tua alma, criança, tremeria,  
Vendo tanta aflição:  
E a tua mão tremendo lhe abriria  
A porta da prisão... (BILAC, *O pássaro cativo*, in: ALVES,  
1966, p. 120).

De acordo com Langer, não só o passarinho há de ficar mudo<sup>15</sup> diante de sua aflição e sede de infinito. Também o ser humano estaria privado da capacidade de *formular* e *expressar* as *qualidades* de tais conteúdos anímicos se não dispusesse, como Bilac, de um modo poético de manusear as palavras ou de possibilidades plásticas, coreográficas, dramáticas e musicais.

A menção à música permite-nos ressaltar que, a partir justamente do estudo dessa arte específica, a autora chega a uma conclusão fundamental para sua ampla filosofia da arte.<sup>16</sup> Já havia mostrado Schopenhauer que uma obra musical não estabelece (e, segundo ele, não deveria estabelecer!<sup>17</sup>) uma relação de cópia com o mundo dos fenômenos. Alheia à referenciação ainda presente numa poesia, num enredo teatral, numa pintura figurativa, uma composição instrumental parece se situar num registro inefável. Prova disso é a precariedade dos títulos diante do que uma peça musical

---

<sup>15</sup> “Por que é que, tendo tudo, há de ficar / O passarinho mudo, / Arrepiado e triste sem cantar? / É que, criança, os pássaros não falam.” (BILAC, *O pássaro cativo*, in: ALVES, 1966, p. 119)

<sup>16</sup> Sobre a gênese musical da filosofia da arte langeriana, ver: Langer (2011, p. 25-26).

<sup>17</sup> A crítica schopenhaueriana à chamada música descritiva, que se esforça por reproduzir os fenômenos exteriores encontra-se em: Schopenhauer (2015, p. 305).

nos oferece, de fato, em termos expressivos. O nome *Palhaço* poderia nos aproximar, um milímetro sequer, da atmosfera irradiada pela execução da famosa obra de Egberto Gismonti? Contudo, na perspectiva de Langer, a música apenas expõe, de maneira mais óbvia, a não literalidade do teor semântico de toda a arte. De acordo com a intuição da autora,

o significado da expressão artística é, em largos termos, em todas as artes mesmo que na música – a lei verbalmente inefável, porém não inexprimível, da experiência vital, o padrão do ser afetivo e sentiente. Eis o “conteúdo” do que percebemos como “forma bela”; e este elemento formal é a “ideia” do artista transmitida por toda a grande obra. É o que a assim chamada “arte abstrata” busca abstrair, desafiando o modelo ou dispensando-o completamente; e que a música, acima de todas as artes, pode revelar, não obscurecida por adventícios significados literais. (LANGER, 1971b, p. 254).

Confirmamos, deste modo, algumas das respostas, já inferidas na segunda seção deste trabalho, às perguntas relativas às nossas possibilidades de conhecimento. Também podem ser formulados, para nosso aparato cognitivo, os conteúdos da interioridade humana. Isso porque somos capazes de articular e conhecer igualmente o que se revela inexprimível por via verbal, uma vez que dispomos de outros meios, de natureza não discursiva, de expressão e formulação. Assim, os limites verificados em certa articulação da linguagem não impedem a concepção e a apresentação simbólica do inexprimível para nosso intelecto.

#### 4.2. UMA CONTRIBUIÇÃO ORIGINAL

Ao enfatizar a vida interior ou o sentimento, a expres-

são e a inefabilidade, poderíamos, erroneamente, compreender a estética langeriana como mera repetição de ideias propaladas no século XIX. Verifiquemos as razões do equívoco, pelas quais detalharemos outras particularidades dos símbolos artísticos, nos quais se manifestam a natureza humana e nossos processos cognitivos.

No segundo capítulo de *Problems of Art*, dedicado ao tema da expressividade, Langer define a obra de arte como “uma forma expressiva criada para a nossa percepção por meio da sensação ou da imaginação, e o que ela expressa é o sentimento humano” (LANGER, 1957, p. 15, tradução nossa). A título de esclarecimento, o conceito de “forma expressiva” é utilizado pela autora em lugar do que havia chamado, em *Sentimento e forma*, de “símbolo artístico”, terminologia, que foi alvo de muitas críticas de seus pares. De qualquer modo, a definição não deve ser tomada de modo isolado, para que não interpretemos, romanticamente, os sentimentos expressos pela arte como sinônimo dos afetos, das emoções e das paixões. De acordo com Langer, na sequência da definição,

a palavra ‘sentimento’ deve ser aqui tomada em seu sentido mais amplo, significando tudo aquilo que pode ser sentido, da sensação física, dor e conforto, exaltação e repouso às emoções mais complexas, tensões intelectuais ou as qualidades emocionais constantes da vida humana. (LANGER, 1957, p. 15, tradução nossa).<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Tal compreensão ampliada de sentimento também aparece no ensaio “A importância cultural da arte” (Cf. LANGER, 1971a, p. 82-83).

O símbolo artístico seria capaz, assim, de objetivar esse amplo “reino subjetivo” (LANGER, 1957, p. 26, tradução nossa), de *projetar* a “‘vida sentida’, como Henry James a chamou, em estruturas espaciais, temporais e poéticas” (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa). Pela obra de arte, apreendemos como a vida ressoa em nós, encontramos formas pelas quais reconhecemos aspectos que se relacionam, mas não se limitam, ao nível emocional, como a percepção do tempo vivido, igualmente pautada pelos ritmos fisiológicos.

Em segundo lugar, devemos ressaltar que a estética da expressão de Langer se distingue da compreensão romântica predominante, uma vez que, nesta, a *expressão* tende a se identificar com a *autoexpressão*. Observamos tal equivalência no romance *Werther*, de Goethe, precursor do romantismo literário, em cujas primeiras páginas o personagem-título, artista dos pincéis, exclama a si mesmo: “Oh! se tu pudesses exprimir tudo isso! Se tu pudesses exalar, sequer, e fixar no papel tudo quanto palpita dentro de ti com tanto calor e plenitude, de modo que essa obra se tornasse o espelho de tua alma, como tua alma é o espelho de Deus!...” (GOETHE, 1971, p. 15). Também é célebre, neste sentido, a definição do poeta inglês Wordsworth, segundo a qual “a poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” (“*poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings*”).<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Trecho do prefácio de *Lyrical Ballads*, espécie de manifesto do romantismo inglês. As passagens literárias utilizadas nesse parágrafo foram extraídas do capítulo “Arte y expresión”, do tratado de *Estética*, de David Estrada Herrero (ESTRADA HERRERO, 1988, p. 313-366), no qual Langer é citada.

A partir da primeira seção deste trabalho, podemos inferir por que Langer não estaria de acordo com tal compreensão. A autoexpressão, como o mero extravasar das emoções do artista que compõe ou interpreta, situa-se a quem do nível lógico, não configura uma forma articulada dotada de significado, ou seja, um símbolo. Fazia-se urgente à autora, portanto, rever a estética da autoexpressão, que, deixando seu rastro na filosofia da linguagem do século XX, acabou por acarretar, nesse novo ramo da filosofia, uma desvalorização da experiência artística. Se “a meta de um poema lírico [...] é expressar certos sentimentos do poeta e excitar sentimentos similares em nós” (CARNAP, *Philosophy and Logical Syntax*, Bristol: Thoemmes Press, 1996, p. 28, apud LANGER, 1971b, p. 92), como afirma seu contemporâneo Carnap, a arte se identifica com o choro e com o riso, ou com o bocejo que, segundo a crítica à música formulada por Tolstói em *Sonata a Kreutzer*, contagia o próximo sem a participação de qualquer racionalidade (Cf. TOLSTÓI, 2010, p. 83).

Por alguns motivos bastante coerentes com seu pensamento, Langer rejeita a estética da autoexpressão. A prática e a apreciação artísticas, como atividades cognitivas, implicam um processo de *abstração*. Pensando especificamente na criação pictórica, o pintor muitas vezes seleciona e isola, para compor uma tela, aspectos da realidade, cujas qualidades (cor, escala, proporções, texturas) são acentuadas e modificadas de acordo com sua poética e com a própria necessidade de transposição a um suporte bidimensional.<sup>20</sup> Se

---

<sup>20</sup> O tema da criação do espaço na pintura é especialmente tratado pela autora no quinto capítulo de *Sentimento e forma*, intitulado “Espaço virtual”.

compor, em sentido amplo, fosse simplesmente “o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos”, a obra de arte seria a expressão imediata do sentimento e, assim, não requereria o exercício da abstração, condição *sine qua non* para a formulação de uma concepção. Contudo, vale lembrar, que a abstração efetuada no processo artístico não equivale à abstração típica aos “campos da lógica, da matemática ou da ciência”, ou seja, “do pensamento discursivo”, no qual “o modo de passar da experiência concreta à concepção de padrões relacionais abstratos e sistemáticos ocorre por meio de um processo de generalização – ao deixar a coisa concreta, conhecida diretamente, representar todas as coisas de sua espécie” (LANGER, 1957, p. 32, tradução nossa).

Ao recusar uma estética da autoexpressão, Langer parece buscar a especificidade da arte. Como ressalta, com certo humor, ao abordar o problema da expressividade, “um bebê que grita dá a seu sentimento muito mais liberação que qualquer músico, mas não vamos a uma sala de concerto para escutar o grito de um bebê. De fato, se um bebê é levado ao concerto, tendemos a sair da sala. Não desejamos a autoexpressão” (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa). Portanto, somente a expressão, nesse caso, a autoexpressão, não especifica o artístico. Recordamos aqui o filósofo italiano Luigi Pareyson, que, em sua obra *Os problemas da estética*, reconhece, ao longo da história da estética, a tendência para definir a arte como conhecer, como fazer ou como expressar, definições que “ora se contrapõem e se excluem umas às outras, ora, pelo contrário, aliam-se e se combinam de várias maneiras” (PAREYSON, 1997, p. 21). A segunda



opção é o que parece ocorrer com Langer, para quem a expressão se associa a uma forma, a uma concepção, que “requer composição e lucidez” (LANGER, 1957, p. 25, tradução nossa). Assim, o fazer artístico implica a participação do conhecimento e de seus pré-requisitos, uma vez que “o artista expressa não seus verdadeiros sentimentos, mas o que ele *conhece* sobre o sentimento humano” (LANGER, 1957, p. 26, tradução e grifo nossos). Tal afirmação também repercute na interpretação artística. Por conhecer um vasto leque de disposições de espírito, um ator é capaz de interpretar uma personagem sem estar padecendo, durante a atuação, dos sentimentos que a constituem. Se, em lugar de conhecer, a interpretação artística exigisse do intérprete a vivência, no tempo da execução, dos afetos impressos numa obra, a execução de uma sonata clássica, com três movimentos de expressividades contrastantes, seria praticamente impossível, pois exigiria, além da volubilidade do intérprete, que suas oscilações de ânimo coincidisse, na mesma ordem, com aquelas expressas pela composição! Deste modo, ao negar a arte como autoexpressão, Langer entrelaça a ênfase no expressar com a ênfase no conhecer, central, como vimos, à escola do neokantismo à qual a autora se filia, sem, por isso, negligenciar o fazer, subentendido no conceito de forma.

Com o objetivo de ilustrar a distinção entre autoexpressão e expressão, fundamental para a filosofia da arte langeriana, recorreremos a uma impactante obra da artista plástica chilena contemporânea Voluspa Jarpa, na qual esses dois níveis se encontram presentes. Trata-se de *L'Effet Charcot*, uma instalação que, a certa distância, assemelha-se a um avultado e sinuoso enxame. Quando nos aproximamos da

obra, damos-nos conta de que aquela forma um tanto perturbadora é constituída por centenas de pequenas figuras suspensas no ar. Tais figuras são, por sua vez, imagens serializadas de mulheres históricas fotografadas, no século XIX, pelo psiquiatra francês Jean Martin Charcot. Retirando o apoio do sofá no qual as pacientes originalmente se contorcem, Jarpa obtém o efeito de um voo não só para a forma como um todo, mas também para cada figura individual. Aplicando as conclusões de Langer à obra em questão, observamos que Jarpa utilizou como matéria-prima imagens relativas à autoexpressão, uma vez que as posturas registradas por Charcot são signos ou sintomas do sofrimento mental daquelas mulheres.

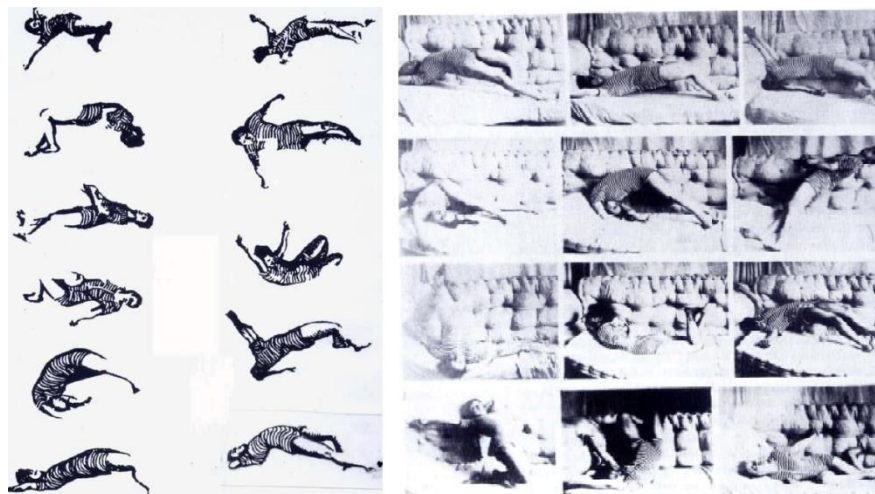


Figura 1: À direita, as classificações fotográficas da histeria, feitas por Charcot (exemplo da autoexpressão); à esquerda, as impressões de Voluspa Jarpa, que, serializadas, funcionarão como os “átomos” da instalação. Imagem disponível em: <<http://www.artesur.org/artists/voluspa-jarpa/>>

A partir de tais indicativos da histeria, a artista efetua uma abstração, recortando o contorno dos corpos, transformando-os em impressões de carimbo, multiplicando-os, suspendendo-os e reunindo-os numa forma coesa e singular. A abstração artística configura uma forma expressiva

que carrega uma “visão”, uma concepção, uma formulação sobre a histeria, o trauma, o pânico e a massificação vinculados a regimes manicomiais e políticos opressores.



Figura 2: Tomada panorâmica da instalação L'Effet Charcot, de Voluspa Jarpa, exposta na Casa da América Latina, em Paris, em abril de 2010. Imagem disponível em: <http://araucaria-de-chile.blogspot.com/2010/04/voluspa-jarpa-leffet-charcot.html>

Ao identificar a insuficiência do mero sintoma (autoexpressão) e a necessidade de uma elaboração ou formulação para a feitura da obra de arte, Langer acaba assinalando a circunscrição exclusivamente humana do fazer artístico. Isto porque a autoexpressão, como alguns signos naturais, não é prerrogativa do ser humano. Também observamos reações autoexpressivas, vinculadas ao prazer, à dor e, até mesmo, a conteúdos emocionais, em outros animais sencientes. O cão se agita, girando em círculos e abanando rapidamente o rabo junto com o quadril, expressando, assim, sua euforia ao constatar que o dono, com as chaves da casa na mão, pretende levá-lo para um passeio. Do mesmo modo, o gato, para nos restringirmos aos animais domésticos, eriça o pelo e arqueia a coluna, ao sentir-se assustado ou ameaçado. No entanto, quando presenciamos tais autoexpressões, não te-

remos, como já dito, mais que sintomas, rastros ou efeitos de euforia e temor, que, na melhor das hipóteses, propiciam alguma sugestão dos conteúdos experimentados internamente. Pelo contrário, a expressão própria à arte, patrimônio humano, coloca “esse pedaço da vida interior objetivamente diante de nós de modo que possamos compreender sua complexidade, seus ritmos e as mudanças de sua aparência como um todo” (LANGER, 1957, p. 24, tradução nossa). Assim, até mesmo a expressão artística que possui algo da autoexpressão seria capaz de transcender o sintoma. Ao executar, pouco depois da morte da filha criança, a peça “O coração da gente”, da coletânea *Mini suíte das três máquinas*, de autoria do compositor Aylton Escobar, um pai pianista converte em forma – e não apenas expressa em lágrimas – sua dor, formulada pelo esvair gradual das batidas de um coração, que por breve tempo pulsou.

Quanto à associação, estabelecida por Langer entre a arte e a inefabilidade, devemos esclarecer que esta tampouco corresponde a posições encontradas no século XIX, como, por exemplo, em Schopenhauer, para quem a música expressaria, em certa medida, um princípio metafísico (a *Vontade*) irrepresentável e anterior a todo conceito (assim, *unaussprechlich*<sup>21</sup>). A arte ainda poderia ser concebida como inefável em sua significância pela filosofia contemporânea, mesmo que não mais espelhe realidades independentes da vida empírica, submetida às “coordenadas” do espaço e do tempo. Citando Bertrand Russell, a filósofa afirma, em passagem fundamental de *Filosofia em nova chave*:

---

<sup>21</sup> “*Das unaussprechlich Innige aller Musik (...)*” [“O imo inefável de toda música (...)”] (SCHOPENHAUER, 2015, p. 305).

Ora, não acredito que “haja um mundo que não seja físico, ou no espaço-tempo”, mas acredito que neste mundo físico e de espaço-tempo da nossa experiência existam coisas que não se ajustam ao esquema de expressão gramatical. Mas elas não são necessariamente coisas cegas, inconcebíveis e místicas; são simplesmente matérias cuja concepção requer algum esquema simbólico outro que não a linguagem discursiva. (LANGER, 1971b, 96).

Retornamos aqui à questão da “relatividade notacional”, abordada por Sheffer: diferentes experiências exigem diferentes formas de representação ou, na terminologia de Langer, diferentes modalidades de símbolos. Neste momento de nossa reflexão, voltando-nos às perguntas epistemológicas iniciais, já estamos cientes de que, para a filósofa, podem ser igualmente formuladas para o conhecimento “realidades” discursivamente inexprimíveis. Assim, somos capazes de conceber e expressar não só o factual, mas também os conteúdos, processos e movimentos da vida interior, que com frequência nos parecem, como ao poeta Olavo Bilac, inajustáveis aos “moldes” de nossas palavras pesadas e vazias<sup>22</sup>. Tais dados subjetivos encontram um meio de elaboração e expressão privilegiado nos símbolos apresentativos da arte. É justamente em virtude de seu vínculo com o sentimento, imerso no âmbito do vivido e do experimentado, que a arte manifesta seu caráter inefável. Assim nos confirma Langer, ao discorrer sobre o *conhecimento* singular do artista acerca do sentir humano. Segundo a filósofa, a razão da inefabilidade de tal conhecimento

não se deve ao fato de as ideias a serem expressas se apresentarem como demasiado elevadas, espirituais ou qualquer coisa do gênero,

---

<sup>22</sup> Referência ao poema “Inania Verba”, do livro *Alma inquieta*. Cf. BILAC, 2014, p. 110-111.

mas ao fato de as formas do sentimento e as formas da expressão discursiva se mostrarem desproporcionadas, de modo que quaisquer conceitos exatos do sentimento e da emoção não podem ser *projetados* na forma lógica da linguagem literal. (LANGER, 1957, p. 91, tradução e grifo nossos).

Há, portanto, uma causa lógica para a impossibilidade de expressão discursiva – ou seja, para a inefabilidade – do conhecimento relativo à vida interior. Lembremos que, para o primeiro Wittgenstein, “o que toda figuração, qualquer que seja sua forma, deve ter em comum com a realidade para poder de algum modo – correta ou falsamente – afigurá-la é a forma lógica, isto é, a forma da realidade” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 139, *Tractatus*, 2.18). Tal pré-requisito para a afiguração é seguido por Langer, como podemos verificar numa de suas reflexões sobre a “significação” musical:

Assim, em vez de disputar acerca deste ou daquele suposto ‘significado’, olhemos para a música, do ponto de vista puramente lógico, como uma possível forma simbólica de alguma espécie. Como tal, ela precisaria ter, antes de tudo, características formais análogas ao que quer que pretendesse simbolizar; quer dizer, se representasse algo, por exemplo, um evento, uma paixão, uma ação dramática, teria de exibir uma forma lógica que o objeto também pudesse assumir. Tudo o que concebemos é concebido de alguma forma, embora existam formas alternativas para cada conteúdo; mas a figura musical que reconhecemos como tal deve ser uma figuração sob a qual podemos apreender a coisa a que se refere. (LANGER, 1971b, p. 224).

Podemos explicitar essa exigência lógica, que Langer aplica à arte, recorrendo novamente ao exemplo do tempo. Se perguntássemos as horas ao caixa de uma loja, e ele nos respondesse consultando o horário impresso no cupom fiscal do cliente que nos precedeu, estranharíamos, certamen-

te, tal procedimento. A folha de papel estática não poderia representar o tempo móvel, como outrora o faziam a clepsidra e a ampulheta e hoje o relógio de pulso analógico ou digital, instrumentos nos quais “a figuração tem em comum com o afigurado a forma lógica de afiguração” (WITTGENSTEIN, 2017, p. 139, *Tractatus*, 2.2). Não obstante, o pêndulo ou o ponteiro de um relógio não expressaria as variações e oscilações do tempo *vivido*, que, inscrito, como vimos, na ampla categoria do “sentimento”, não é experimentado de modo regular e metronômico. Por outro lado, uma peça musical como o primeiro movimento do *Carnaval de Viena*, Op. 26, de Robert Schumann, seria capaz de acolher diferentes tempos que compõem nossa psique: o tempo impetuoso do arrebatamento, o tempo flutuante do devaneio, o tempo sincopado da indecisão.

Ao usarmos, nessa descrição, termos referentes a conteúdos anímicos, poderíamos talvez ser acusados de incorrer numa contradição. Afinal, se empregamos a linguagem verbal num discurso teórico para especificarmos nossos “sentimentos”, não se poderia afirmar o campo da “vida sentida” como de todo inefável. No entanto, o léxico a que usualmente recorreremos para abordar nossas disposições de espírito é um tanto vago, não alcança os múltiplos matizes do sentir. Segundo Langer,

a declaração verbal, que é nosso meio de comunicação mais habitual e confiável, é quase inútil para transmitir conhecimento sobre o caráter preciso da vida afetiva. Designações cruas como “alegria”, “amargura”, “medo” nos dizem tão pouco sobre a experiência vital como “coisa”, “ser” ou “lugar” nos dizem sobre o mundo de nossas percepções. (LANGER, 1957, p. 91, tradução nossa).

Portanto, pela corriqueira descrição verbal, uma grande

área dos “sentimentos” permanecerá para sempre encoberta, apesar das palavras que lhes etiquetamos. Recordamos aqui uma das passagens mais marcantes da peça teatral contemporânea *Red*, de John Logan, que, além de justificar o título da obra, ilustra a precariedade da linguagem discursiva, senão no âmbito emocional, no âmbito das sensações. Após ouvir a sugestão um tanto atrevida de seu jovem assistente Ken para colocar mais vermelho na tela em que trabalha, o experiente pintor Mark Rothko responde, exaltado, atirando vários tubos de tinta com gradações de vermelho no interlocutor:

Vermelho, vermelho e mais vermelho! Nem mesmo sei o que isso significa! O que “vermelho” significa para mim? Você quer dizer escarlata? Quer dizer carmesim? Quer dizer ameixa-amora-magenta-bordô-salmão-carmim-cornalina-coral? Qualquer coisa menos “vermelho”! O que é “VERMELHO”? (LOGAN, 2009, p. 24, tradução nossa).

Curiosamente, a descrição da cor – e, de certo modo, do “sentimento” da cor – padece de obstáculo semelhante àquele verificado na descrição da vida afetiva. Observa Langer que “qualquer referência mais precisa ao sentimento é feita, em geral, junto à circunstância que o sugere: ‘um humor de tarde de outono’, ‘um sentimento de feriado’” (LANGER, 1957, p. 91, tradução nossa). Por sua vez, para nos referirmos à tonalidade singular utilizada por um pintor ao longo de sua obra ou numa fase específica dela, precisamos associar o nome genérico de uma cor ao nome do artista: o azul de Chagall, o amarelo de Van Gogh. O próprio uso da linguagem denuncia a infabilidade do objeto ou do evento sobre o qual tentamos discorrer.

Aplicamos o exemplo da cor na pintura para esclarecer



um ponto muitas vezes mal compreendido na filosofia da arte langeriana. A definição da obra de arte como “forma expressiva” capaz de expressar o sentimento humano poderia gerar a errônea impressão de que a arte apenas simboliza ou retrata algo que *já* existe fora dela. Analogamente, poderíamos atribuir a inefabilidade do onírico azul de Chagall como mera reprodução sobre a tela de um indescritível azul já detectado na natureza. Contudo, o azul *sui generis* do pintor vanguardista talvez só exista no quadro, como fruto de uma *concepção*. Do mesmo modo, o “sentimento” evocado pela obra de arte deveria ser compreendido não como *reprodução*, mas como original *articulação* dos conteúdos afetivos conhecidos pelo artista.

Retomando a imagem, utilizada por Langer, da pedra que expressa um antigo rio, identificamos outro fator relevante que distancia a filosofia da arte examinada de uma perspectiva mimética. A marca na pedra expressa o leito extinto sem *imitar* a transparência, a tonalidade ou a sonoridade da água que o preenchia. Na verdade, a expressão simbólica ocorre por meio de uma *projeção* – termo extraído do primeiro Wittgenstein (*Tractatus*, 4.0141) – que se apoia num processo de *abstração*. Como explica a autora, um mapa-múndi pode representar o globo terrestre sem compartilhar com este a forma esférica (Cf. LANGER, 1957, p. 20). Não *imita*, assim, a Terra em seu formato (*shape*), mas somos capazes de reconhecê-la na medida em que tal representação recolhe características que, identificadas no objeto representado, *projetamos* na forma plana. Obviamente, o mapa exemplifica um símbolo empregado num contexto teórico, apresentativo, mas de significação literal, no qual o

afigurado é um objeto externo e a função de referência ocorre de modo mais explícito, ainda que, como vimos, apenas excepcionalmente sejamos capazes de apontar tal objeto. De qualquer modo, a abstração também permeia a atividade artística em seus vários eixos, permitindo-nos reconhecer uma forma em outra. Tal reconhecimento só terá êxito se houver *comensurabilidade* entre as formas, caso contrário, a concepção de determinada realidade ou experiência torna-se incognoscível.

Este é um dos grandes passos dados pela “filosofia em nova chave” proposta por Langer. Como verificamos ao início deste estudo, a autora discorda de duas premissas sustentadas por filósofos da linguagem como Russell e Carnap. Para estes, o inefável da vida interior, infralógico e infrarracional, haveria de permanecer incognoscível, deixando-se entrever eventualmente como mero sintoma, em interjeições ou expressões corporais. De acordo com Langer, ao contrário, o inefável da vida interior poderia receber uma articulação lógica, a partir dos padrões que a constituem, desde que tais padrões encontrem um meio no qual possam ser projetados, ou seja, mantendo, em alguma medida, uma mesma forma lógica.

É importante esclarecer, a esta altura, o que Langer compreende como lógica. Tal compreensão encontra-se igualmente influenciada pelos ensinamentos de Sheffer, que concebe a lógica de modo similar a seu antecessor Josiah Royce, para quem “a lógica é a ciência geral da ordem, a teoria das formas de qualquer reino ordenado de objetos, real ou ideal” (ROYCE, *The Principles of Logic*, apud DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 191). Nessa perspectiva adotada por Sheffer, “a lógica não era primariamen-

te um estudo de princípios de inferência, mas um estudo de ordem e formas, padrões e estruturas” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa), que poderiam ser reconhecidos em objetos, assim como em “eventos ou processos” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa), para além do âmbito das proposições. Embasada nessa acepção, Langer define a lógica como “a ciência das formas como tais, o estudo de padrões” (LANGER, *The Practice of Philosophy*, New York: Henry Holt, 1930, p. 83, apud CHAPLIN, 2019, tradução nossa) e afirma que tal campo teórico diz respeito “aos padrões abstratos como tais – as ordens em que quaisquer coisas podem ser ordenadas, os modos sob os quais qualquer coisa pode se apresentar ao nosso entendimento” (LANGER, *An Introduction to Symbolic Logic*, apud DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 192, tradução nossa). Constatamos, assim, que a compreensão langeriana de lógica pressupõe o conceito de forma, tomado “em seu sentido mais geral para significar uma estrutura relacional complexa” (DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 192, tradução nossa). Por conseguinte, a forma é uma articulação, também apresentada pela autora como “combinação complexa” (LANGER, 1971b, p. 100) de elementos.

Contamos, neste momento, com importantes dados para melhor captarmos a noção de racionalidade expandida em Langer. Se o processo de conhecimento se baseia no “reconhecimento de formas” pelas quais “encontramos analogias e chegamos a compreender uma coisa em termos de outra” (LANGER, apud DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 194, tradução nossa), também haveria uma racionalidade no reconhecimento de formas relativas

aos processos vitais e emocionais em estruturas articuladas não discursivas. Seguindo esse raciocínio,

não há razão [...] para se supor que a apreensão da significância artística seja mais ‘irracional’ ou ‘alógica’ que o processo de compreender o conhecimento proposicional, uma vez que a razão e o *insight* lógico são definidos no sentido mais amplo possível como a apreciação de padrões. (DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 194, tradução nossa).

Logo, podemos agora responder à última pergunta referente ao problema do conhecimento citada em nossa listagem. À diferença de Baumgarten, Langer não considera o conhecimento não discursivo, proporcionado pela arte (e também pelo mito e pelos símbolos religiosos), como inferior ao conhecimento conceitual e proposicional. Dentro desse reconhecimento do papel e do valor dos diferentes recursos simbólicos dos quais estamos munidos, a filósofa sustenta que “cada um dos produtos da cultura humana – a linguagem, o mito, o ritual e as artes – fornece contribuição única e indispensável à aquisição de conhecimento” (DRYDEN, in: DEMATTEIS; McHENRY, 2002, p. 194, tradução nossa).<sup>23</sup>

A partir de todas essas pontuações, não é difícil concluir que só seria absolutamente inexprimível e inconcebível o que não possui forma interna ou o que não encontra uma forma análoga capaz de permitir sua apreensão. Por esse motivo, a “experiência vital” é “verbalmente inefável, porém não inexprimível”. Além de apresentar padrões e ele-

---

<sup>23</sup> Também nesse aspecto encontra-se em sintonia com Cassirer, para quem cada uma das funções autênticas do espírito humano (arte, ciência, mito e religião) “cria suas próprias formas simbólicas que, se não similares aos símbolos intelectuais, *usufruem de igual estatura como produtos do espírito humano*” (CASSIRER, 1923, p. 9, tradução e grifo nossos).

mentos intrincadamente conjugados, a “vida sentida” pode compartilhar tal forma lógica com certos suportes oferecidos pelas artes. Há, portanto, toda uma fundamentação lógica para o tratamento do problema da inefabilidade artística.

O exemplo da arte musical deixa bem clara a viabilidade de uma *projeção* que não se oferece para a linguagem, permitindo, assim, uma “figuração” do discursivamente inarticulável. Dissemos que uma peça de Schumann, com seus trânsitos pelos polos psicológicos opostos nomeados pelo compositor de Eusebius e Florestan, aproxima-se, mais que o relógio, do “tempo vivido”. Este, com suas oscilações, abruptas ou graduais, não se conforma a um pulso invariável de sessenta batidas por minuto. Tampouco a linguagem verbal oferece uma “moldura” adequada para que projetemos nossos ritmos interiores. Podemos ler um texto, especialmente quando poético, com variações de velocidade, mas as possibilidades de *accelerandi*, *rallentandi*, *rubati*, regularidades e irregularidades de compassos, acentuações métricas, mudanças súbitas de andamento multiplicam-se no território musical. Além disso, a música proporciona leque extremamente amplo de timbres, intensidades, combinações harmônicas, articulações de notas e frases. Todos esses recursos dão margem a um tratamento e a uma apresentação matizada de nossos sentimentos, com seus fluxos, afetos e pulsões. Pensemos ainda na polifonia, recurso musical que permite a execução simultânea de duas ou mais linhas independentes. Assim como ocorreria com a leitura em altíssima ou baixíssima velocidade, a simulação literal da polifonia na linguagem verbal comprometeria a inteligibilidade dos textos lidos, resultando em cacofonia. Portanto, a “gra-

de” musical é capaz de comportar, à diferença de um discurso linear, a simultaneidade de emoções e intenções que, muitas vezes contraditórias, habitam-nos. É o que parece ocorrer, por exemplo, no famoso quinteto do musical *West Side Story*, no qual Leonard Bernstein alterna, para em seguida justapor, diferentes “vozes” de caracteres heterogêneos (combativo, sedutor, apaixonado e esperançoso).

Embora tenhamos aludido à música para justificar a formulação artística do inexprimível, isso não significa que, comparativamente à linguagem discursiva, tal arte possua mais recursos que as demais. Também a pintura, a escultura, a arquitetura, a dança, o teatro, o cinema e a poesia dispõem de meios próprios – algumas vezes partilhados entre si – para *projetar* as estruturas da vida interior. Como sintetiza Langer, “forma e cor, sonoridade, tensão e ritmo, contraste, suavidade, repouso e moção são os elementos que dão voz às formas simbólicas que podem transmitir ideias dessas realidades sem nome” (LANGER, 1957, p. 95, tradução nossa). Deste modo, à diferença de Schopenhauer ou, mais contemporaneamente, de Vladimir Jankélévitch, a autora não advoga por uma maior inefabilidade da expressão musical. Como vimos, todas as artes lidam com “a lei verbalmente inefável”, com “realidades sem nome”, o que se mostra somente de modo mais óbvio na música, cujos temas, frases, células e notas se encontram, em geral, destituídos de precisa referência.

Graças a tais recursos, as formas artísticas podem “vibrar” em consonância com as formas da experiência subjetiva. Assim, é possível à autora afirmar,

como um psicólogo que também é músico escreveu: ‘A música soa

como os sentimentos se fazem sentir'. E, de modo semelhante, na boa pintura, escultura ou arquitetura, formas e cores, linhas e massas em equilíbrio aparecem como as emoções, as tensões vitais e suas relações se fazem sentir." (LANGER, 1957, p. 26, tradução nossa).

Justifica-se, deste modo, uma das particularidades dos símbolos artísticos frente aos símbolos discursivos. Fruímos uma obra de arte sem a necessidade *sine qua non* de recorrer a um vocabulário, uma vez que as formas artísticas imprimem, por uma dinâmica analógica, a própria significância, como a pedra anteriormente mencionada. Aplicam-se, portanto, à arte as conclusões de Cassirer sobre o mito: "Significados, no pensamento mítico, não são atribuídos arbitrariamente às coisas, mas 'habitam nelas como a vida habita num corpo'" (CHAPLIN, 2019, tradução nossa)<sup>24</sup>.

À semelhança da arte e do mito, os símbolos religiosos expressam sua significância de modo intrínseco pela própria forma. Recordamos aqui um segundo "ato simbólico", no qual o ritualístico se confunde com o artístico. Ao contemplarmos a cerimônia mística islâmica denominada *Sema*, não precisamos conhecer as bases da doutrina sufi sobre a qual se apoia, para reconhecer alguns dos principais significados nela contidos. Embora a cerimônia lide com símbolos no sentido mais usual do termo, como o chapéu de pele de carneiro que remete convencionalmente ao túmulo do ego, os movimentos e gestos de seus participantes, os dervixes rodopiantes, articulam, de modo potente e coeso, sentimentos como o abandono, o desprendimento, o êxtase.

---

<sup>24</sup> A passagem citada por Chaplin foi extraída do texto de Langer "On Cassirer's Theory of Language and Myth", p. 392, in: Schilpp, Paul Arthur. *The Philosophy of Ernst Cassirer*. La Salle, IL: Open Court, 1949. (The Library of Living Philosophers, v. 6)

Até mesmo a sonoridade da flauta utilizada (*ney*) evoca desolada nostalgia, que, como os outros sentimentos, não podem receber as etiquetas das palavras.

Verificamos, no exemplo dos dervixes, uma última distinção relevante entre o pensamento langeriano e a abordagem romântica. Apesar de se referir à expressão da subjetividade por meio dos símbolos não discursivos e não literais, Langer não identifica o subjetivo exclusivamente com o sentimento privado. Se assim fosse, recairíamos na concepção de arte como autoexpressão e, conseqüentemente, o artista estaria fadado a expressar o que de fato sente, em lugar de seu conhecimento sobre o sentir humano. Como os diversos dervixes numa única cerimônia, a experiência vital, que poderia incluir o senso de dependência a um Criador, é compartilhada. Neste aspecto específico, nossa autora parece estar de acordo com a seguinte posição do historiador e filósofo da arte René Huyghe: “O indizível não é apenas individual, como sobretudo o romantismo o julgou; pode referir-se também a todo um grupo humano, uma coletividade social e religiosa, e, todavia, exceder a capacidade da linguagem” (HUYGHE, s.d., p. 249).

Logo, constatamos como o inefável, expresso pela arte, assim como pelo mito e pela religião, revela dois aspectos interligados do humano: os ritmos do sentir individual e os ritmos do sentir coletivo, que não emergiriam para nosso conhecimento como formas unificadas caso dispuséssemos somente dos símbolos discursivos literais.

## 5. CONCLUSÃO

Ao longo de nosso percurso pelo pensamento de Langer,



no qual a antropologia filosófica e a filosofia da arte se interceptam, identificamos uma série de posições que possibilitam pronunciada ampliação da compreensão do humano.

Vimos que a autora, como seguidora de Cassirer e, consequentemente, da escola de Marburg, concentra grande parte de seus estudos à pergunta kantiana “O que posso saber?”, a qual se vincula a outras questões referentes a nossas possibilidades de formulação de “sentido”. É justamente nesse eixo epistemológico e semântico que o registro do humano se expande na filosofia de Langer, a partir de sua análise cuidadosa e sensível da arte e de outras formas simbólicas não literais.

Em primeiro lugar, a mencionada ampliação ocorre dentro da própria tradição filosófica. Convivemos, por séculos, com uma visão muito estreita de racionalidade, limitada ao conhecimento teórico, o que favoreceu a classificação da obra de arte como “conhecimento inferior” em relação à lógica estrita (Baumgarten) ou como mera autoexpressão destituída de forma (Carnap, Russell). Constatamos que Langer identifica, em Cassirer, uma nova concepção da mentalidade humana, aberta às diferentes formas de construção de sentido a nosso alcance, sem hierarquizá-las. Somos, assim, alargados como animais simbólicos, cuja racionalidade se manifesta não só pela concatenação coerente e linear de argumentos, mas pela articulação complexa de narrativas, versos, formas plásticas, gestos coreográficos, ritmos, frases musicais. Portanto, a arte, interpretada como fonte legítima e insubstituível de conhecimento, participa de modo decisivo da ampliação pesquisada.

A valorização do artístico efetua-se, em Langer, pela in-

serção da arte na categoria dos *símbolos*, exclusiva a nós, humanos. Conforme resume Chaplin, “a simbolização é uma necessidade humana fundamental junto às necessidades biológicas, como respirar e comer. Diferentemente de outros animais, os humanos desejam dar sentido ao mundo e assim o fazem pela produção de formas simbólicas” (CHAPLIN, 2019, tradução nossa). Elevada à função de formulação de sentido, a arte não poderia ser tomada como indicativo de um evento maior, que conduz à ação, ou seja, como *signo*. Ao contrário de um *sintoma*, a arte torna-se uma atividade cognitiva, que alarga nossas possibilidades de concepção e expressão. Assim, parafraseando a máxima de Wittgenstein, a filosofia de Langer parece nos dizer que, na verdade, são os limites de nossos recursos simbólicos, e não os limites da linguagem discursiva, que denotam os limites de nosso mundo.

Nesse mundo simbólico, propriamente humano, não lidamos somente com proposições enfileiradas em suposta correspondência com os fatos. Como mostrou Kant e Cassirer, também nos relacionamos o “possível”. Segundo Langer, o símbolo “pode referir-se ao que não é o caso, a uma mera ideia, uma invenção, um sonho. Serve, portanto, para liberar o pensamento dos estímulos imediatos de um mundo fisicamente presente; e tal liberação marca a diferença entre a mentalidade humana e a não humana” (LANGER, *The Lord of Creation*, apud CHAPLIN, 2019, tradução nossa). Transitando, com frequência, pelos territórios da fantasia, do onírico e também do verossímil, a arte se apresenta como privilegiada expressão da especificidade do ser humano.

Contudo, Langer nos mostra que a fantasia própria ao artístico não equivale à irrealidade ou à inconsistência, isto é, a um faz de conta (LANGER, 1957, p. 29-30, tradução nossa). Defende a autora, ao contrário do que sustentam alguns de seus contemporâneos, que a linguagem não é a única semântica possível e que os conteúdos interiores, dotados de efetividade, não são meras sensações. Nestes também reconhecemos formas articuladas, que visualizamos por meio das artes, dotadas de recursos, ausentes na linguagem discursiva, capazes de *projetar*, e não reproduzir, as *formas* do sentimento. Quando o artista as projeta numa configuração única e coesa, passamos a *conhecer* os movimentos, as aspirações, as paixões, as oscilações, os temores que estão dentro de nós e nos entrelaçam. Assim, o que se mostra *inefável* para a linguagem discursiva torna-se *exprimível* e *cognoscível* por outra via simbólica.

A inefabilidade, verificada no mito, na religião e na arte, talvez nos ofereça importante “chave” para identificarmos um ponto fulcral de distinção do ser humano. Como vimos, os significados ou a significância de tais esferas não são unívocos, possuem certa densidade, fogem à literalidade. Tal característica é esperada, uma vez que as formas simbólicas em questão não se referem a objetos, fatos ou eventos externos, que possam ser assinalados ou cientificamente controlados. Se pensarmos que alguns símbolos (discursivos ou apresentativos passíveis de tradução discursiva) se aproximam dos signos, partilhados com outros animais, por sua relação “um a um” e, até mesmo, por seu aprisionamento no “real”, caberia aventar que o ser humano se especifica ainda mais por sua capacidade de lidar com for-

mas simbólicas *não literais*.

Verificamos, ainda, que a inefabilidade expressa pelos símbolos artísticos permite uma ampliação do humano que, ultrapassando a óptica do filósofo, atinge a perspectiva do criador, do intérprete e do apreciador da obra de arte. Segundo nossa autora, compreendemos e descobrimos, graças à arte, mais elementos e maiores nuances sobre nós mesmos. Por meio dela formulamos e ouvimos, como o faz o compositor brasileiro Aylton Escobar, o pulsar de “O coração da gente”.

Assim, retornamos à máxima com a qual iniciamos nosso texto: *Posso até não entender a arte, mas posso me entender com ela*. Embora compreendidos por Langer como dispositivos construtores de sentido e propiciadores de conhecimento, os símbolos artísticos não possuem a mesma referencialidade e literalidade dos conceitos. Muitos, quando alegam não entenderem a arte, estão, de fato, reconhecendo a dificuldade de atribuir referências precisas e externas, muitas vezes de caráter teórico, ao símbolo ou aos elementos simbólicos que têm diante de si. Segundo Langer, tal atribuição não seria realmente necessária para a fruição da verdadeira obra de arte<sup>25</sup>, cujo conteúdo é, como vimos, “a lei verbalmente inefável, porém não inexprimível, da experiência vital”, acessível diretamente a nós pelas próprias formas artísticas. A incapacidade de um entendimento teórico não impugna a apreciação de uma obra. Para apreciá-la – assim como para criá-la ou interpretá-la –, devemos,

---

<sup>25</sup> Langer questiona diretamente, no âmbito da apreciação da música contemporânea, uma escuta que se detém na identificação de estruturas, harmonias, séries e outros recursos teóricos, em lugar de fruir os “*elementos musicais*”, ou seja, a resultante sonora, tímbrica, o próprio “fluxo da vida” que se faz audível pela composição (Cf. LANGER, 1957, p. 40-41).

como pré-requisito primeiro, acolher as múltiplas dimensões de nossa larga humanidade que nela ressoam.

**Abstract:** This article intends to examine the close relationship between Susanne Langer's philosophical anthropology and philosophy of art. Since both fields are sustained, on Langer's thought, by an epistemological and semantical concern, we will initially consider the philosopher's possible response to the Kantian question "What can I know?", which is related to our possible ways of articulating meanings. Secondly, we will discuss the distinction between our two basic devices for generating and handling meanings: the signs and the symbols, classified, in turn, as discursive and presentational symbols. At the end, we will investigate the distinctiveness of the works of art as presentational symbols, in order to clarify concepts such as feeling, expression, self-expression, abstraction and ineffability, which, besides playing a central role in Langer's aesthetics, reverberate on the question of the limits of human's expressivity and knowledge. Along the proposed itinerary, we will verify how Langer may extend and deepen our self-understanding by the (theoretical and experiential) recognition of the sphere of art.

**Keywords:** Sign; Symbol; Expression; Ineffability; Abstraction

## REFERÊNCIAS

ALVES, Afonso Telles (org.). *Antologia de poetas brasileiros*. 7. ed. São Paulo: Logos, 1966. (Antologia da literatura mundial)

Araucaria de Chile. Voluspa Jarpa. L'Effet Charcot. Disponível em: <<http://araucaria-de-chile.blogspot.com/2010/04/voluspa-jarpa-leffet-charcot.html>>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

ARTESUR. Voluspa Jarpa. Disponível em: <<http://www.arte-sur.org/artists/voluspa-jarpa/>>. Acesso em: 27 de julho de 2020.

BILAC, Olavo. *Poemas de Olavo Bilac*. São Paulo: Melhoramentos, 2014. *E-book*. (Clássicos Melhoramentos)

CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução: Vicente Felix de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1977.

\_\_\_\_\_. *Philosophie der symbolischen Formen*. Erster Teil: Die Sprache. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1923.

DENGERINK CHAPLIN, Adrienne. *The Philosophy of Susanne Langer: Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling*. London: Bloomsbury Academic, 2019. *E-book*.

DRYDEN, Donald. “Susanne K. Langer”. In: DEMATTEIS, Philip B. (ed.); McHENRY, Leemon B. (ed.). *Dictionary of Literary Biography, v. 270: American Philosophers before 1950*. Farmington Hills (Michigan): Gale Research, 2002.

ESTRADA HERRERO, David. *Estética*. Barcelona: Herder, 1988.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Werther*. Tradução: Galeão Coutinho. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1971.

HUYGHE, René. *A arte e a alma*. Tradução: Jacinto Batista. S.l.: Bertrand, s.d.

LANGER, Susanne. *Ensaaios filosóficos*. Tradução revista por José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971. (1971a)

\_\_\_\_\_. *Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da razão, rito e arte*. Tradução e revisão: Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1971. (Debates) (1971b)

\_\_\_\_\_. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New

York: Charles Scribner's Sons, 1957.

\_\_\_\_\_. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova chave*. Tradução: Ana M. Goldberger Coelho, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011. (Estudos; 44)

LA TERCERA. *Voluspa Jarpa exhibe en París su visión de la histeria*. Disponível em: <<https://www.latercera.com/noticia/voluspa-jarpa-exhibe-en-paris-su-vision-de-la-histeria/>>. Acesso em: 5 de julho de 2020.

LOGAN, John. *Red*. Reprinted 2010. London: Oberon Books, 2009.

MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira: caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. Tradução: Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (Ensino superior)

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Primeiro tomo. Quatro livros, seguidos de um apêndice que contém a crítica da filosofia kantiana. Tradução, apresentação, notas e índices: Jair Barboza. 2. ed. revista. São Paulo: Unesp, 2015.

TERESA DE JESUS, Santa. *Castelo interior ou Moradas*. Tradução: Carmelitas Descalças do Convento Santa Teresa. 23. reimpressão. São Paulo: Paulus, 2019.

TOLSTÓI, Lev. *A Sonata a Kreutzer*. Tradução, posfácio e notas: Boris Schnaiderman. 2. ed. São Paulo: Ed. 34,

2010. (Coleção Leste)

VAZ, Henrique C. de Lima. *Antropologia filosófica I*. 6. ed. São Paulo: Loyola, 2001.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução, apresentação e ensaio introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos; introdução de Bertrand Russel. 3. ed. 3. reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.