



Quando tudo pareceria ao homem tal como é – *infinito*, de Kant a Viola (1781-1983)

Quan tot semblaria a l'home tal com és – *infinit*, de Kant a Viola (1781-1983)
Cuando todo le pareceria al hombre tal como es – *infinito*, de Kant a Viola (1781-1983)

When everything would appear to man as it is – *infinite*, from Kant to Viola (1781-1983)

Waldir BARRETO¹

Resumo: Este ensaio propõe uma consideração teórica acerca da possibilidade de uma analítica transcendental da experiência estética com a arte segundo a crítica kantiana e a dimensão temporal da obra de Bill Viola, tomada desde o conceito bergsoniano de duração.

Palavras-chave: Infinito – Sublime – Kant – Bergson – Viola – Vídeo – Arte.

Abstract: This essay proposes a theoretical consideration about the possibility of a transcendental analysis of the aesthetic experience with art according to Kantian criticism and the temporal dimension of Bill Viola's work, taken from the Bergsonian concept of duration.

Keywords: Infinite – Sublime – Kant – Bergson – Viola – Video – Art.

ENVIADO: 02.11.2022

ACEITO: 21.11.2022

I. Glossário de abreviações de obras citadas de Immanuel Kant

FS (1762) *Die falsche Spitzfindigkeit der vier syllogistischen Figuren erwiesen*

KANT Immanuel. “A falsa sutileza das quatro figuras silogísticas”. In: _____. *Escritos pré-críticos* (trad.: Luciano Codato). São Paulo: Unesp, 2005; pp. 25-49.

CRP (1781 / 1787*) *Kritik der reinen Vernunft*

¹ Professor da [Universidade Federal do Espírito Santo \(UFES\)](http://www.ufes.br). E-mail: waldir.barreto@ufes.br.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

* KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura* (trad.: Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Fradique Morujão). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

P (1783) *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*
KANT, Immanuel. *Prolegómenos a toda a Metafísica Futura* (trad.: Artur Morão). Lisboa: Edições 70, 1982.

CJ^a / CJ^b (1790) *Kritik der Urteilskraft*

^a KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do juízo* (trad.: Valério Rohden e António Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

^b KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio* (trad.: Manuel García Morente). Madrid: Tecnos, 2007.

A (1798) *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*

KANT, Immanuel. *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (trad.: Clélia Martins). São Paulo: Iluminuras, 2006.

II. Quando tudo pareceria ao homem tal como é

O que visa a arte, a não ser nos mostrar, na natureza e no espírito, fora de nós e em nós, coisas que não impressionavam explicitamente nossos sentidos e nossa consciência?²

Muito se tem escrito e falado sobre a significativa e celebrada obra do artista novaiorquino William Viola (1951-), conhecido mundialmente como Bill Viola. Por isso mesmo, nos pouparei de mais uma apresentação biográfica e curricular³. Dentre tudo o

² BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento: ensaios e conferências* (trad.: Bento Prado Neto). São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 155.

³ Existe pouco ou quase nada sobre Bill Viola em português, apesar da vasta bibliografia crítica já existente em outros idiomas, como o inglês, o italiano, o castelhano e o francês, por exemplo. Exposições, até o ano passado, 2017, apenas uma: “Território do invisível – *Site of the unseen*”, com curadoria de Marcello Dantas, expôs quinze vídeos e quatro videoinstalações no Centro Cultural do Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em 1994; embora se deva considerar a exceção do “9º Festival Internacional Videobrasil”, dois anos antes, em que Viola participou com alguns vídeos e uma palestra entre 21 e 27 de setembro, no SESC Pompéia, São Paulo. O corte tardio na longa omissão brasileira foi dado este ano, 2018, com a pequena exposição “Bill Viola – Visões do tempo” que, entre 29 de abril e 9 de setembro de 2018, com curadoria de Kira Pirov, Juliana Braga e Sabdra Leibovici,



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

que se diz, costumou-se afirmar, mesmo informalmente, que **(1)** o seu trabalho com vídeo constitui, fundamentalmente, uma investigação acerca de tópicos humanos essenciais, como nascimento, crescimento e morte. Ademais, **(2)** a sua abordagem artística a estes tópicos se faz desde pressupostos arquetípicos (psicológicos) e dogmáticos (religiosos). Há quem defenda, ainda, que **(3)** a questão preponderante para a análise de sua obra deva ser o próprio vídeo, isto é, o próprio mecanismo tecnológico, genérica e ambigualmente chamado de *media*.

As duas primeiras alegações dão à produção de Viola um caráter inegavelmente reflexivo, simbólico, ritualístico e, mesmo, transcendente. Caso procedam as inúmeras teses coincidentes sobre um “pós-histórico” artístico no século XX – desde Argan, passando por Danto, até Jameson –, a primazia do objetivo e suas questões imanentes, que o caracteriza, torna essa produção reflexiva, simbólica, ritualística e transcendente, digamos, “histórica” e, portanto, anacrônica. Ela “descontemporaniza” Bill Viola.

Não parece estranho, então, que a terceira alegação, centrada no *meio*, costume ocupar boa parte das análises não só de Viola como da maioria das produções artísticas do pós-guerras, pois nela estaria, em última instância, a buscada “contemporaneidade”, salvo-conduto para as grandes exposições e linhas editoriais sobre o que se convencionou chamar de “arte contemporânea”, em oposição (nem sempre) velada à Arte Moderna – a qual, aliás, fundou a primazia do objetivo e suas questões imanentes, como o *meio*, por exemplo.

Afinal, não há nada mais importante do que a tela, *l'écran*, *the screen*, *the display*, o dispositivo, conforme prescreveu Herbert Marshall McLuhan (1911-1980)⁴, ou “a melhor relação *input/output*”⁵, conforme descreveu Jean-François Lyotard (1924-1998); ou seja, não há nada mais contemporâneo (e urgente) do que a *media* – apesar de subsistir nas traduções latinas dessa palavra, hoje, nostalgicamente, um resistente dilema

inaugurou o Sesc Avenida Paulista com doze trabalhos produzidos a partir do ano 2000, além de sessões mensais de exibição de vídeos muito representativos da produção retrospectiva de Viola.

⁴ “[...] the medium is the message.” – McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)* (trad.: Décio Pignatari). São Paulo: Cultrix, 1974, p. 21.

⁵ LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna* (trad.: Ricardo Corrêa Barbosa). Rio de Janeiro: José Olympio, 2013, p. 83.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

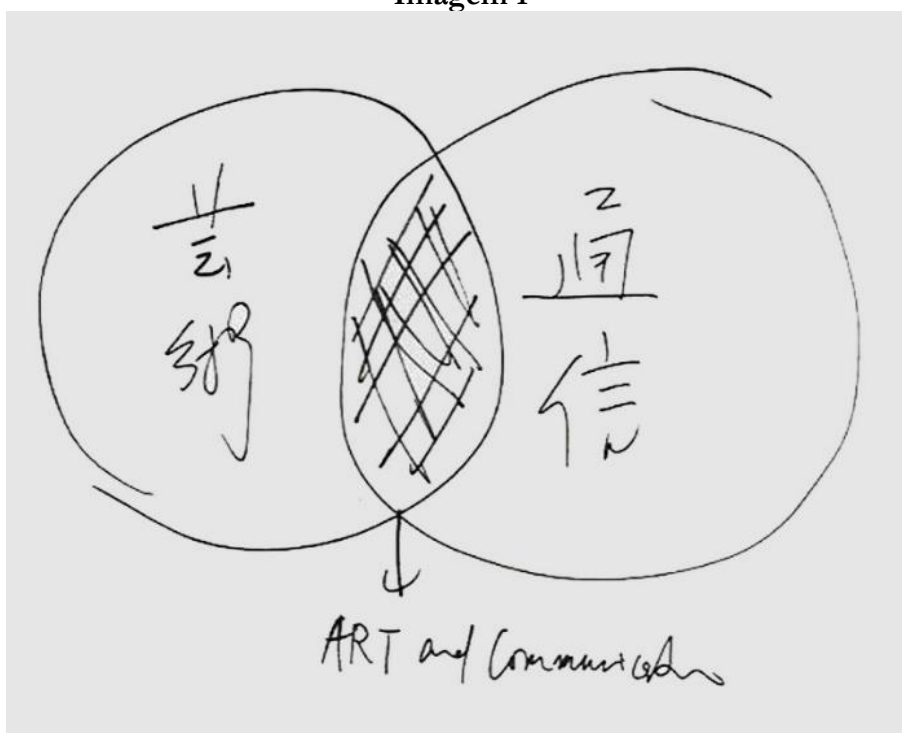
The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

moderno entre “algo que se denomina ‘arte’ e algo que se denomina ‘comunicação’”⁶, isto é, entre “meio” e “mídia”, conforme fora prenunciado pela geração de William Morris e Roger Fry a Guillaume Apollinaire e Toulouse-Lautrec, e conforme tanto mobilizou a “era heroica” da Videoarte dos anos de 1960 e 70⁷, a geração que “iniciou” Bill Viola (**imagem 1**).

Imagem 1



Nam June Paik: *Jujube seed*, 1975 (esboço desenhado por Paik durante palestra para o fórum *Video Viewpoints*, MoMA)⁸

⁶ BLOCH, Dany. “Deux ou trois choses qu’on sait de lui. Entretien avec Nam June Paik”, dans: *Artforum*, septembre, 1980 (obs.: Todas as traduções seguintes não creditadas são minhas).

⁷ Durante a sua palestra na abertura do fórum *Video Viewpoints*, lançado em 1975 pela curadora do MoMA Barbara London, Nam June Paik “ficou na frente de um quadro negro e desenhou um círculo, e marcou ‘arte’. Ao lado, ele esboçou outro círculo, e chamou ‘comunicação’. [...] ele desenhou um par de círculos que se intersectam e acrescentou que, no meio, há algo como uma semente de maçã: Este é o nosso tema, talvez nosso sonho.” – LONDON, Barbara. *The Electronic Super Highway - Travels with Nam June Paik*. New York / Cincinnati: Holly Solomon Gallery / Carl Solway Gallery, 1994 (revisited and updated the text for [ART iT as Video WallPaik](#): 2010).

⁸ “Durante sua palestra, ele ficou na frente de um quadro negro e desenhou um círculo, e marcou ‘arte’. Ao lado, ele esboçou outro círculo, e chamou ‘comunicação’. [...] ele desenhou um par de



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

A verdadeira investigação é sobre a vida e o existir; o meio é apenas um instrumento nessa investigação. É por isso que a ênfase na tecnologia me perturba, sobretudo na América, onde há uma paixão pelos *gadgets* da alta tecnologia de *Guerra nas Estrelas*. É por isso, também, que não gosto do rótulo de *video artist*. Eu me considero um artista. Se uso vídeo é porque vivo na segunda metade do século XX e o *medium* vídeo (ou televisão) é nitidamente a forma mais relevante de arte visual na vida contemporânea. A linha que percorre todas as artes foi sempre a mesma. A tecnologia muda, mas é sempre a imaginação e o desejo que acabam impondo uma limitação real.⁹

Em face a essas três alegações, eu quero enumerar aqui também três tópicos que, combinados, constituem a tese desse ensaio, assentada sobre a *Analítica do sublime* de Immanuel Kant (1724-1804), conforme fora reexaminada pelo conceito de pós-moderno de Lyotard:

(1) O tema central de toda a pesquisa artística de Bill Viola nunca foi o homem, antropológica, psicológica ou socialmente objetivado, mas o tempo ou, melhor, a consciência do tempo, o chamado “tempo subjetivo”, a condição interna;

(2) Portanto, a inegável e elevada espiritualidade que cada um de seus principais trabalhos de fato evoca está longe de ser religiosa; ela é filosófica;

(3) Consequentemente, a transcendentalidade do “sentido interno”, filosoficamente abordado, o levou a afastar-se completamente da incipiência universitária e pós-minimalista, típica dos anos de 1970 (e marca de sua formação), que priorizava as questões metodológicas e ideológicas da nova tecnologia audiovisual sob a demanda fenomenológica de imanência e engajamento das agendas sociopolíticas, linguísticas e emancipatórias¹⁰ no grande movimento desconstrutivo do momento.

círculos que se intersectavam e acrescentou que, no meio, há algo como uma semente de maçã: Este é o nosso tema, talvez nosso sonho.” – LONDON, Barbara. *The Electronic Super Highway - Travels with Nam June Paik*. New York / Cincinnati: Holly Solomon Gallery / Carl Solway Gallery, 1994 (revisited and updated the text for [ART iT as Video WallPaik](#): 2010).

⁹ Bill Viola em: KUBRUSLY, Claude; FARKAS, Kiko (eds.). *9º Festival Internacional Videobrasil. Catálogo de mostra realizada de 21 a 27 de setembro de 1992* (trad.: Mayra Dechichi e Mary Pearce). São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 1992, p. 32.

¹⁰ “A verdadeira investigação é sobre a vida e o existir; o meio é apenas um instrumento nessa investigação. É por isso que a ênfase na tecnologia me perturba, sobretudo na América, onde há uma paixão pelos *gadgets* da alta tecnologia de *Guerra nas Estrelas*. É por isso, também, que não gosto do rótulo de *video artist*. Eu me considero um artista. Se uso vídeo é porque vivo na segunda metade do



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Certa vez, um amigo me deu uma bolsa de compras cheia de cassetes usados que ele havia recuperado do lixo em seu escritório. Entusiasmado com a perspectiva de um tempo ilimitado de gravação gratuita, me ocorreu a ideia de colocar um gravador no centro da atividade da minha casa, a cozinha, e tentar gravar tudo o que se passasse. Minha ideia era conseguir uma gravação longa, quase contínua, de toda a atividade sonora que se produzisse nesse espaço. Quando a reproduzisse, criaria uma espécie de fluxo de consciência paralelo ao mundo presente, mas deslocado no tempo. Mantinha o gravador carregado com fitas durante todo o tempo em que ficava em casa; como eu estava de férias de verão, era praticamente o dia inteiro. Ao fim da semana, havia acumulado mais de vinte e quatro horas de fitas e, então, de repente, fui tomado por uma ideia angustiante: eu iria necessitar de vinte e quatro horas, exatamente o tempo que havia gastado gravando, para reproduzir tudo aquilo. Aliás, se continuasse com isso, digamos, durante um ano, teria que parar depois de seis meses para começar a reproduzir a gravação, e se eu me tornasse verdadeiramente ambicioso, convertendo isso na obra da minha vida, teria que parar a minha vida quando estivesse apenas a meio caminho para sentar e ouvir todo o material para o resto da minha vida, e ainda adicionar um pouco mais de tempo para rebobinar todas as fitas. Era um pensamento horrível, assim que peguei o gravador e interrompi o projeto imediatamente.¹¹

Reexaminar a vida. Esse era o canto de sereia com que o “tempo das coisas”, na aceleração da revisão do modernismo, enfeitiçava mais de meia geração do pós-guerra, desde as oito horas e cinco minutos dos cem rolos de filmes 16mm de *Empire* (1964), de Andy Warhol, até os quarenta e oito anos de *Today series*, da qual fez parte as *Date paintings* (1966-2014), de On Kawara. Teoricamente equivalente à performance filmada *Walking in an exaggerated manner around the perimeter of a square* (1967-8), de Bruce Nauman, o projeto sonoro de Viola exigia dispor-se de toda uma segunda vida para ouvir tudo aquilo que houvesse sido gravado na primeira.

Então, ele se deu conta de que seria como percorrer uma mesma distância duas ou mais vezes, como nas caminhadas de Richard Long. Mais do que isso, a exemplo de Long,

século XX e o *medium* vídeo (ou televisão) é nitidamente a forma mais relevante de arte visual na vida contemporânea. A linha que percorre todas as artes foi sempre a mesma. A tecnologia muda, mas é sempre a imaginação e o desejo que acabam impondo uma limitação real.” [Bill Viola em: KUBRUSLY, Claude; FARKAS, Kiko (eds.). *9ª Festival Internacional Videobrasil. Catálogo de mostra realizada de 21 a 27 de setembro de 1992* (trad.: Mayra Dechichi e Mary Pearce), *op. cit.*, p. 32.

¹¹ VIOLA, Bill. “The porcupine and the car”. In: _____; VIOLETTE, Robert (ed.). *Bill Viola: reasons for knocking at an empty house, writings 1973-1994*. London: Thames & Hudson, 1995, p. 59.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

mas também de Nauman, e em certa medida de Kawara e Warhol, era medir o tempo como se mede o espaço.

Era uma dura constatação, potencialmente paralisante. Porém, arremetia, tal uma epifania. Permitia uma decisiva descoberta, digamos, a princípio, kantiana: o tempo não é um dado, percebido como uma quantidade, senão uma consciência, uma qualidade¹².

O projeto “equivocado” abriu a Viola uma possibilidade inesperada de não só prosseguir investigando o fluxo temporal das coisas, a sua duração, como boa parte de seus contemporâneos, mas exigiu também buscar critérios para essa investigação diferentes daqueles com que se investiga o espaço, reconhecendo a complexidade tanto imanente quanto transcendente do significado de duração.

Naquele mesmo início da década de oitenta, Viola estava impactado pela leitura do carmelita espanhol do século XVI, Juan de Yepes Álvarez (1542-1591)¹³. O primeiro resultado dessa inusitada combinação foi a videoinstalação de 1983, *Room for St. John of the Cross (imagem 2)*, a qual, conforme ele mesmo relata, constituiu a sua verdadeira “guinada”¹⁴, quando a ferramenta videográfica passou a assumir um sentido muito mais regulativo do que dispositivo.

¹² Entre os dados apriorísticos, “o tempo não é algo que exista em si ou que seja inerente às coisas como uma determinação objectiva e que, por conseguinte, subsista, quando se abstrai de todas as condições subjectivas da intuição das coisas.” “O tempo não é mais do que a forma do sentido interno, isto é, da intuição de nós mesmos e do nosso estado interior.” (CRP, {A31-49/B46-73}, 70-87).

¹³ Primeiro, Juan de San Matías e, logo, San Juan de la Cruz (1542-1591) foi um religioso e poeta místico do período literário espanhol do Renascimento, personificando o ápice da mística experimental cristã. Como reformador da Ordem do Carmo fundou, junto com Teresa de Cepeda y Ahumada (primeiro, Teresa de Ávila e, logo, Santa Teresa de Jesus; 1515-1582), a Ordem dos Carmelitas Descalços.

¹⁴ Em alusão à guinada fundamental de Kant em relação à tradição filosófica, especialmente a Leibniz, cuja espécie de “anástrofe epistemológica” supôs que “até hoje admitia-se que o nosso conhecimento se devia regular pelos objectos; [...]. Tentemos, pois, uma vez, experimentar se não se resolverão melhor as tarefas da metafísica, admitindo que os objectos se deveriam regular pelo nosso conhecimento [...]” (CRP, {Prefácio (1787)/BXVI}, 19-20) “Trata-se aqui de uma semelhança com a primeira ideia de Copérnico; não podendo prosseguir na explicação dos movimentos celestes enquanto admitia que toda a multidão de estrelas se movia em torno do espectador, tentou se não daria melhor resultado fazer antes girar o espectador e deixar os astros imóveis.” (CRP, {Prefácio (1787)/BXVI}, 20).



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Imagem 2



Bill Viola: *Room for St. John of the Cross*, 1983 (7,9 x 6,0 cm, mono, preto e branco, cor, *looping*)¹⁵

Com isso, eu quero dizer, por um lado, e em termos coloquiais, que o vídeo se tornou, para ele, um sistema, e não mais uma estrutura, que mais intui do que encontra, mais organiza do que mostra algo; e, por outro, em termos kantianos, que o aparelho passou a referir-se menos ao conhecimento, mediante conceitos, e mais, mediante ideias, a uma consciência sobre o conhecimento. Estou querendo dizer que Bill Viola inventou o vídeo (*meta*)cognitivo.

¹⁵ “Uma pequena cela sombria colocada no centro de um grande quarto escuro. Há uma pequena janela aberta na frente da cela de onde emerge um brilho suave de luz incandescente. Na parede do fundo do espaço, uma grande tela permite ver a imagem de vídeo em preto e branco das montanhas cobertas de neve. Filmadas com uma câmera móvel, sustentada à mão, as montanhas se movem como motivos selvagens, agitadas. De dois alto-falantes, vem o ruído pesado do vento e um som surdo enche a sala. O interior da cela não é acessível. Só pode ser visto pela janela. As paredes interiores são brancas. O chão está coberto de sujeira marrom. Há uma pequena mesa de madeira no canto com uma jarra de água de metal, um copo d’água e um monitor de televisão colorida de 4 polegadas. Na TV, uma imagem de uma montanha coberta de neve. Está filmada com uma câmera fixa, apresentada em tempo real e sem edição. O único movimento visível é o do vento soprando intermitentemente em árvores e arbustos. Vindo de dentro da cela, o som de uma voz recitando suavemente em espanhol o poema de São João é percebido com dificuldade por sobre o ruído pesado do vento na sala. O poeta e místico espanhol João da Cruz (1542-1591) foi preso pelo estatuto religioso dos carmelitas por nove meses em 1577. A cela não tinha janela e ele não podia ficar de pé. Foi constantemente torturado. Durante esse período, João da Cruz escreveu a maioria dos poemas pelos quais é conhecido. Seus poemas falam de amor, de êxtase, de cruzar a noite escura e sobrevoar as muralhas da cidade e das montanhas.” – ELLIOTT, David; OBIGANE, Akio (curs.). *Bill Viola: Hatsu-Yume (First Dream). Catalogue of retrospective at the Mori Art Museum, 14 October 2006 - 8 January 2007*. Tokyo: Mori Art Museum / Tankosha Publishing Co., 2006, p. 94.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

E ainda pretendo dizer, sem mais, que, a partir dos anos de 1980, o vídeo, para ele, deixou de *gravar* — que, assim como *grafar*, vem do grego *graphē* (γραφῆ: originalmente, “escavar”, “sulcar”; mais tarde, “escrever”, “registrar”). Ou ainda, se se quiser, o vídeo deixou de *to record* — que vem mais diretamente do latim *recordāri* (lembrar), cuja significação de “fixar sons ou imagens em discos, fitas, etc.” é da última década do século XIX. Isto é, o vídeo deixou de ser uma anotação retrospectiva.

O vídeo, com o Viola posterior a *Room for St. John of the Cross*, passou progressivamente a constituir uma espécie de estratégia ^Ianalítica ^{II}sobre o princípio organizador ou regulador ^{III}do que pode ser pensável, assim como ^IPlatão, ^{II}Heráclito e ^{III}os estoicos entenderam o *lógos* (λόγος: razão). A partir de então, a obra de Bill Viola deixou de ser videográfica e se tornou, como é, videológica.

Não é o monitor, ou a câmera, ou a fita, que é o material básico do vídeo, mas o próprio tempo. Uma vez que comece a trabalhar com o tempo como um material elementar, então, você entra no domínio do espaço conceitual. Um pensamento é uma função do tempo, não um objeto distinto. É um processo de desdobramento, um fio evolutivo do momento vivo. A consciência do tempo leva você a um mundo de processos, à imagens em movimento que incorporam o movimento da própria consciência humana.¹⁶

Resta o epíteto “religioso”. Decerto, toda religião é, a princípio, espiritual; assim como todo tempo é humano. Tanto a inclinação para assentir ante verdades doutrinárias ou dogmáticas parece sempre remeter a uma ordem de coisas ou de ideias não materiais ou carnis (do espírito), quanto a capacidade para imaginar eventos particulares e independentes num conjunto sucessivo parece ser uma especificidade humana (da razão). Isso não significa, no entanto, que toda espiritualidade seja religiosa, nem que qualquer abordagem à temática temporal implique, necessariamente, a adoção de uma espécie de “tópica antrope, sócio ou psicológica”; isto é, uma ciência do homem.

A consciência do tempo, como resultado da atividade livre da razão, pode chegar a tangenciar o sagrado — no sentido hegeliano de Absoluto¹⁷ —, na mesma medida em

¹⁶ VIOLA, Bill. “Statement 1989”. In: _____; VIOLETTE, Robert (ed.). *Bill Viola: reasons for knocking at an empty house, writings 1973-1994*. London: Thames & Hudson, 1995, p. 173.

¹⁷ “Só porque é a existência do conceito absoluto da liberdade consciente de si, só por isso o Direito é algo de sagrado.” – HEGEL, G. W. F. *Princípios da filosofia do direito* (trad.: Orlando Vitorino). São Paulo: Martins Fontes, 1997; {§30}; p. 32.] “[...].



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

que o pensamento religioso, como resultado da atividade do espírito livre, pode constituir o profano — no sentido de Georges Bataille¹⁸. O fato é que uma e outro, consciência do tempo e pensamento religioso, vão e vêm numa via de mão dupla e circundam, ambos, os limites do humano — no sentido kantiano de metafísica¹⁹. A eventual subsunção de uma pelo outro, da consciência do tempo pelo pensamento religioso, ou vice e versa, é o que define a disciplina e os métodos de cada abordagem do problema.

No caso, eu alego que a abordagem através da qual Bill Viola interpela esteticamente a percepção do tempo está potencialmente filiada a uma extensa e diversa tradição do pensamento filosófico, cujo principal postulado foi desde sempre a reconciliação entre fé e saber, religião e filosofia (de certo modo, em oposição ao pensamento paulino, o qual, em grande medida, fundara essa dicotomia). Contiguamente, se filia a uma linhagem racionalista quase toda protagonizada por filósofos cristãos, como destacadamente Nicolas de Malebranche (1638-1715), cuja tentativa crítica a Descartes de limitar a razão pela fé²⁰ contribuiu, dentre outros efeitos, ou para o “imaterialismo”²¹

O absoluto é uma ‘IDENTIDADE’ neutra subjacente tanto no SUJEITO (ou espírito), quanto no OBJETO (ou natureza) —um ponto de vista que devia muito a Spinoza, assim como a Kant e Fichte.” – INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel* (trad.: Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 39.

¹⁸ Cf.: BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes*, Vol. VII. Paris: Gallimard, 1976; BATAILLE, Georges. *Teoria da religião* (trad.: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare). São Paulo: Ática, 1993.

¹⁹ “[...] determinar finalmente o âmbito global da razão pura, nos seus limites e no seu conteúdo, de um modo completo e segundo princípios gerais: era, pois, aquilo de que precisa a metafísica para construir o seu sistema segundo um plano certo.” (P, {/A15}, 18)

²⁰ “Eu penso, portanto eu sou. Mas o que eu sou, eu que penso, no momento em que penso? Sou eu um corpo, um espírito, um homem? Eu novamente não sei nada de tudo isto. Eu sei somente que, no momento em que eu penso, eu sou qualquer coisa que pensa.” – MALEBRANCHE, Nicolas de. “Entretiens métaphysiques”; dans: SIMON, Jules (org.). *Œuvres de Malebranche*. Paris: Charpentier, 1846; p. 42.

²¹ Teoria metafísica segundo a qual só existem realmente os espíritos e as suas percepções. Assim, aquilo a que se chama vulgarmente de matéria existiria apenas enquanto percebida. Sua existência depende, portanto, de constante comprovação. Mesmo sem escrever sobre Estética ou Teoria da Arte, foi Berkeley quem cunhou a expressão “*pleasing horror*” (horror prazeroso), a qual, a partir a literatura filosófica inglesa do século XVIII, sobretudo Edmund Burke (1729-1797), se tornou o principal emblema conceitual do sentimento do sublime e o antagonista decisivo na história da arte à ideia de que apenas “a beleza é a ordem e a estrutura capazes de deleitar e satisfazer nossas almas.” –



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

de George Berkeley (1685-1753), ou justamente para o seu contrário, como se desenvolveu no “associacionismo”²² de John Locke (1632-1704), David Hume (1711-1776) e John Stuart Mill (1806-1873).

Todos estão na base do paradigma moderno da “separação radical e definitiva entre a ordem do discurso e a ordem do sagrado”²³, nascido, assim, já contrastado desde dentro. A abordagem de Viola é um dos ícones desse contraste, ao lado de Yves Klein, Lucio Fontana, Richard Long, James Turrell, entre outros. Aos processos majoritariamente analíticos e descritivos do mundo introduzidos na arte pelo paradigma moderno, ela contrapõe um processo crítico e hermenêutico. Ao positivismo sintético e diacrônico dos diversos realismos históricos da arte, desde os físicos até os sociais, desde as vanguardas até os coletivos, com seus variados assédios coisificantes e anti-auráticos à Natureza e ao Absoluto – cuja bandeira tenha sido, talvez, a utopia “*art as life*” –, um trabalho como o de Viola contrapõe a negatividade reflexiva e *anacrônica* de “um processo à maneira de *ana-*, um processo de análise, de anamnese, de anagogia e [sobretudo] de anamorfose”²⁴.

Já no movimento romântico, uma contrapartida patológica à grande narrativa anunciada pela ciência e pela indústria de objetivação da vida constituiu, desde o início, uma admissão do imaterial. Não deixa de ser eficaz o modo com que o positivismo (que se mantém exigindo da arte um compromisso com a tangibilidade do real) implantou e sustenta uma cautela em relação a todo procedimento artístico que dirija as suas questões a uma realidade intangível. “É uma pressuposição, mesmo um preconceito, uma atitude *ready made*, pelo menos no pensamento ocidental, há já dois milênios, pensar

TATARKIEWICH, Władysław. *Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética* (trad.: Francisco Rodríguez Martín). Madrid: Tecnos/Alianza, 2002 (2010), p. 358.

²² Teoria empirista de base aristotélica segundo a qual as operações fundamentais do espírito decorrem de “associações de ideias” – (“*customary connexions*”, segundo Hume) semelhança, contraste e contiguidade – frequentemente repetidas durante a experiência, que são o arrebatamento espontâneo de uma ou mais representações por outras.

²³ DE MAN, Paul. *La ideología estética* (trad.: Manuel Asensi y Mabel Richart). Madrid: Ediciones Cátedra, 1998, p. 158.

²⁴ LYOTARD, Jean-François. *Le Postmodern expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*. Paris: Galilée, 1986, p. 126.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

que o processo de arte deva ser cumprido segundo a realização de um relacionamento entre uma matéria e uma forma.”²⁵

Sobre essa verdadeira “conversão à imanência” da cultura, Lyotard considerou que, no plano intelectual, como alto postulado teórico iluminista, a *racionalidade* ideal foi rebaixada ao longo de pouco mais de cem anos à *racionalização* funcional, uma pragmática sistemática. No plano moral, e na mesma medida, a didática se tornou instrução. Desde um plano ainda mais amplo (e mais grave), a liberdade deu lugar à necessidade.

Vale dizer ainda que esses processos acelerados de mundanização das ideias (contra a Metafísica), de instrumentalização dos valores (contra a Ética) e de materialização do gosto (contra a Estética) foram então atribuídos por ele a três principais fatores conjugados: **(1)** o espantoso desenvolvimento e disseminação do dispositivo técnico-científico, ao ponto de “o que chamamos de ciências humanas, por exemplo, tornou-se, em grande parte, numa sucursal da física. O espírito, a própria alma, estudam-se como se fossem interfaces em processos físicos”; **(2)** a incontrolável contaminação do cotidiano pelo capital, operado como prescritivo da vontade individual, como se fosse “a sombra que o princípio da razão projecta sobre as relações humanas”; e **(3)** a pressão racionalista do discurso cognitivo sobre a linguagem, obrigando o pensamento “a tomar parte do processo de racionalização”²⁶.

Na contramão dessa “imanentização” moderna de tudo, e antes mesmo dela se mostrar efetivamente enunciada, o poeta Georg Philipp Friedrich von Hardenberg, conhecido como Novalis²⁷ (1772-1801) já havia proclamado que a capacidade da razão para estabelecer sozinha a verdade das coisas não é mais do que uma fantasia e o seu limite. Fazia um eco popular e lírico à austeridade erudita de Immanuel Kant (1724-1804), de quem era leitor fervoroso.

²⁵ LYOTARD, Jean-François. “Após o sublime, estado da estética”. *In: _____*. *O inumano: considerações sobre o tempo* (trad.: Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre). Lisboa: Estampa, 1997; {7}; p. 142.

²⁶ LYOTARD, Jean-François. “O tempo, hoje”. *In: _____*. *O inumano: considerações sobre o tempo* (trad.: Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre). Lisboa: Estampa, 1997, pp. 76 e 78.

²⁷ O pseudônimo Novalis surge pela primeira vez em 1798 na revista *Athenäum*, coordenada por August Wilhelm Schlegel, assinando o artigo *Vermischte Bemerkungen* (Observações mistas), também chamado *Blüthenstaub* (Pólen), sob o pretexto de que era um antigo sobrenome de sua linhagem, então adequado a sua estreia na publicação.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Para Novalis, aquele então iminente poder sobre a representatividade do mundo reivindicado pelo racionalismo estava, desde o seu anúncio, inevitavelmente predestinado a ser fendido, sobrepujado e/ou contestado pelo que sempre há de restar irrepresentável, pelo que sempre poderei pensar diferente do que sei. Para nomear este “resto”, esta diferença, ele usou o termo kantiano: *das Unbedingte* (literalmente, Não-condicionado).

“Procuramos por toda parte o incondicionado, e encontramos sempre apenas coisas”²⁸, lamentou. Deixava escapar de suas leituras kantianas, no entanto, exatamente um dos principais distintivos da *Crítica* em relação à Metafísica tradicional: a radical separação entre *transcendental* e *transcendente*, entre o Incondicionado aspirado como liberdade – como na intuição artística ou na reflexão filosófica – e o Incondicionado alegado a um objeto da natureza – como na atribuição religiosa ou na determinação científica.

Para estas, que o buscam entre as coisas, o Incondicionado deve ou deverá ser algo; isto é, teve ou terá uma identidade, um nome, cognoscível, comunicável, porque, do contrário, seria impensável. O Incondicionado deve mostrar-se como *Objekt*: coisa da experiência, fenômeno. Para aquelas, ele apenas sempre é, incognoscível, mas necessariamente pensável. Ele se apenas como um pensamento restante de todo o saber, pura diferença transcendental no sujeito em relação ao conhecimento, *Ding*: coisa-em-si-mesma, númeno²⁹.

²⁸ NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: Fragmentos, diálogos e monólogo* (trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001, p. 36.

²⁹ Númeno (*nóumenon*) é um termo técnico da filosofia que designa “o que é pensado” ou, mais propriamente, “o que pode ser pensado”, isto é, o objeto possível do pensamento; e, se o pensamento possui o seu limite na experiência, o objeto possível do pensamento deve ser também o objeto da experiência possível. Mesmo que nunca se chegue a conhecer os númenos (*nóumena*), se se pudesse conhecer algo último, ou primeiro, e metafísico, para além dos fenômenos (da sensibilidade), este seria o mundo-limite numenal (das ideias), cognoscível não discursivamente por conceitos ou categorias, mas teoricamente por uma intuição pré-sensível, irrepresentável, “com o nome de algo desconhecido” (CRP, {A256/B312}, 271). Portanto, mais do que separar númeno e coisa-em-si, que a grande maioria dos filósofos trata como sinônimos, Kant afirma que o mundo numenal está, pois, em oposição a um mundo de coisas-em-si tratadas como se fossem realidades conhecidas, como alma, frutos da aplicação arbitrária e ilegítima de conceitos puros do entendimento à experiência, como de substância, poder, ação, realidade, causalidade etcétera.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Não é absolutamente abstrato, como a Ideia platônica, senão puramente intuído em relação à experiência possível, inclusive tornando-a possível. Mostra-se como *Gegenstand*: coisa da aparência, como tempo e espaço. Assim, conforme a abordagem transcendental, tanto o Incondicionado deixa de ter uma função ascética, que serve para justificar algum modo transcendente de existência da coisa-em-si, como Deus; quanto não passa a ter uma função cética, que serve para substanciar um sentido transcendente de ausência como endosso de um niilismo metafísico, como o Nada.

A partir de Kant, a ideia do Incondicionado “mantém-se para nós vazia e serve apenas para delimitar as fronteiras do nosso conhecimento sensível e deixar livre um espaço que não podemos preencher, nem pela experiência possível, nem pelo entendimento puro” (CRP, {A288-289/B345}, 291), mas que ao mesmo tempo nunca cessa de reclamar conteúdo, restando então para esta tarefa – no além-fronteiras – somente o incauto ânimo que o espírito nutre pelo impossível, isto é, o libertário impulso insaciável e jamais completamente aplacado da razão. Ali onde sensibilidade e entendimento se detêm, a razão se precipita. De modo que, ante o Incondicionado, sob certas condições, a disposição da mente é dúbia: ela padece o que não pode saber, ao mesmo tempo em que regozija o que é capaz de pensar. A ingloria apraz. Este sentimento de júbilo, que acompanha o de fracasso, se chama sublime.

Para aquém e além do poeta Novalis e do filósofo Kant, sob um certo ponto de vista, é possível admitir que o Incondicionado tem sido a questão mais fundamental de todas, tanto para a arte, quanto para a filosofia, tanto no Ocidente, quanto no Oriente, desde que se tomem por certas as seguintes premissas: por um lado, e “com efeito, há séculos que surgem homens cuja função é justamente a de ver e de nos fazer ver o que não percebemos naturalmente[,] são os artistas”³⁰; por outro, a tarefa da filosofia é conceber *o que é*, uma vez que, *o que é*, é a razão³¹.

Ora, se tudo o que é “não é princípio reconhecido e prescrito pela [própria] razão[,] bem se vê que o princípio próprio da razão em geral (no uso lógico) é encontrar, para

³⁰ BERGSON, Henri. *O pensamento e o movente: ensaios e conferências* (trad.: Bento Prado Neto). São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 155.

³¹ “A missão da filosofia está em conceber o que é, porque o que é, é a razão. No que se refere aos indivíduos, cada um é filho do seu tempo; assim também para a filosofia que, no pensamento, pensa o seu tempo.” – HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. “Prefácio”. In: _____. *Princípios da filosofia do direito* (trad.: Orlando Vitorino). São Paulo: Martins Fontes, 1997; p. XXXVII.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

o conhecimento condicionado do entendimento, o incondicionado pelo qual se lhe completa a unidade” (CRP, {A307/B364}, 303-304), isto é, o seu “conceito transcendental [que] refere-se sempre apenas à totalidade absoluta [...] e só termina no absolutamente incondicionado.” (CRP, {A326/B382}, 316) Em certa medida, artística ou filosófica, a razão pensa a si mesma, mas nunca é ou deve ser tautológica, pois o seu *si mesma* lhe ultrapassa³². O que resta para além de si se diferencia.

Ao longo de mais de quatro mil anos dessa busca artística e filosófica da razão pelo *o que é*, ou seja, por si mesma além de si, esse “resto” e essa “diferença” receberam inúmeros nomes: *Nirguṇa* com os Vedas³³; com o pré-socrático Anaximandro, *Ápeiron* (ἄπειρον: Ilimitado); com o escocês William Hamilton, *Unconditioned* (Incondicionado ou Absoluto); com o judeu norte-americano Barnett Newman, *Now* (Agora); com vários existencialistas, *Néant* (Nada), incluindo Karl Jaspers, como uma esfera subsistente entre

³² “Assim, pois, é aquilo para o qual (a filosofia) está em marcha desde os primórdios, e também agora e para sempre e para o qual sempre de novo não encontra acesso (e que é por isso questionado): que é o ente?” [Tradução da passagem de *Metafísica* VII, 1, 1028 b 2 ss, de Aristóteles, citado em: HEIDEGGER, Martin. “Que é isto – a filosofia?”. In: CUNHA, Eliel Silveira (ed.). *Coleção os Pensadores – Heidegger* (trad.: Ernildo Stein). São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 17.

³³ *Nirguṇa* é uma qualificação negativa para *Brahman*, a qual indica exatamente a sua não qualificação ou não determinação. *Brahman* (não *Brahmā*) é um conceito do hinduísmo que designa o princípio (divino) de tudo, não personalizado e neutro, base da teosofia indiana; ou seja, o Absoluto. Assim, *Nirguṇa Brahman* significa precisamente o Absoluto Incondicionado. *Nirguṇa Brahman* é o Brahman em si, misterioso, irrepresentável, mas intuível ou pensável, havendo, inclusive, quem o trata na filosofia contemporânea como a “consciência pura”, distinto da consciência empírica de *Saguṇa Brahman*, o seu oposto complementar.

A formulação de *Nirguṇa* foi atribuída pelo filósofo e estadista indiano Sarvepalli Radhakrishnan (1888-1975) ao mítico metafísico, teólogo, monge errante e mestre espiritual Shānkara (c. 788-820), de quem Radhakrishnan aceitou a filosofia do *Advaita Vedānta* (ou do Uno Incondicionado): uma das três escolas da filosofia *Vedānta* (“a meta de todo o conhecimento”, tradição espiritual explicada nos *Upanishads*, que são escrituras que compõem o cânone hinduísta, sem data e nem autor precisos; e que influenciaram fortemente a Schopenhauer). Comparado a Jesus, Moisés ou Buda, Shānkara, no entanto, não fundou nenhuma religião, mas, como principal formulador doutrinal do *Advaita Vedānta*, reformou o Hinduísmo a partir de um ponto de vista marcadamente idealista metafísico. Cf.: SULLIVAN, Kevin. “Radhakrishnan’s concept of universal liberation”. In: SWEET, William (ed.). *Idealism, Metaphysics and Community*. New York: Routledge, 2001 (2018).



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

a natureza e o espírito, “o incompreensível, mas presente, a existência”³⁴, “o puro ser e o puro nada são, portanto, o mesmo”³⁵; com o alemão Martin Heidegger, *Ereignis* (aproximadamente, “acontecimento de ‘transapropriação’”³⁶), adotado por Hans Ulrich Gumbrecht que, diferente de Heidegger, o trata em termos de uma tensão entre presença e sentido; com o francês Emmanuel Levinas, *Autre* (Outro), e, diversificadamente, também com Feuerbach, Kierkegaard, Buber ou Gabriel Marcel; do mesmo modo como *Événement* (Acontecimento), do francês Lyotard, mas também de Alain Badiou. São apenas alguns exemplos dentre uma miríade de nomenclaturas e conceitos.

É uma característica comum a todas as doutrinas metafísicas, por muito divergentes que possam ser, o estar de acordo na necessidade de achar a causa primeira do que é. Chame-se matéria com Demócrito, Deus com Platão, Pensamento de seu Pensamento com Aristóteles, Uno com Plotino, Ser com todos os filósofos cristãos, Lei Moral com Kant, Vontade com Schopenhauer, ou bem seja a Ideia absoluta de Hegel, a Duração criativa de Bergson ou outra qualquer das que se poderiam citar, sempre o metafísico é um homem que anda em busca, atrás e alhures toda experiência, de um fundamento último para toda experiência real e possível. Ainda se restringimos nosso campo de observação à história da civilização ocidental, é um fato objetivo que os homens tem ambicionado tal conhecimento por mais de vinte e cinco séculos e que, depois de ter demonstrado que não se deveria buscá-lo e de ter se comprometido a não buscá-lo mais, se veem a si mesmos procurando-o de novo.³⁷

Apesar de exceções importantes, como Nietzsche, a maioria dos pensadores (ou pelo menos aqueles genericamente chamados de neokantianos) que consideraram questões metafísicas ligadas à ideia de Incondicionado ou de Ser, compartilharam uma premissa

³⁴ JASPERS, Karl. *Philosophie*. Heidelberg-Berlin, 1948 (Abr.: Phil), p. 150. Citado em: MYTROWYTCZ, Kyrilo. “La philosophie de l’existence et la finitude de la philosophie”; dans: COUNET, Jean-Michel (dir.). *Revue Philosophie de Louvain*; Troisième série, tome 55, n°48; pp. 470-486. Institut supérieur de philosophie de l’UCL. Leuven / Paris: Peeters, 1957; p. 477.

³⁵ “Esta frase de Hegel (Ciência da Lógica, Livro I, WW III, p. 74) enuncia algo certo.” – HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica* (trad.: Ernildo Stein). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969, p. 41.

³⁶ No sentido de um jogo em que homem e ser se apropriam um do outro no que surgem para si mesmos, seguindo a sugestão de: HEIDEGGER, Martin. *Identidad y diferencia* (ed. bilingüe; trad.: Helena Cortés y Arturo Leyte). Barcelona: Editorial Anthropos, 1988 (1990), p. 87.

³⁷ GILSON, Étienne. *La unidad de la experiencia filosófica* (trad.: Carlos Amable Baliñas Fernández). Madrid: Rialp, 2004, p. 263.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

geral: o Incondicionado é qualquer coisa entre a intuição (*Erkenntnis*, o modo de se perceber objetivamente conforme a nossa sensibilidade) e o sentimento (*Denken*, o modo de se perceber subjetivamente apesar da intuição sensível) que espreita o pensamento no intervalo entre presença e ausência, na espera entre o testemunho e a expectativa.

É este intervalo, e a sua espera, que Kant afirmou ser uma incapacidade do entendimento – portanto, seu limite – e, ao mesmo tempo, por antinomia, um poder da razão – portanto, sua imensidão. Eu “posso *pensar* no que quiser, desde que não entre em contradição comigo mesmo, isto é, desde que o meu conceito seja um pensamento possível, embora não possa responder que, no conjunto de todas as possibilidades, a esse conceito corresponda ou não também um objecto” (CRP, {BXXVI}, 25).

Embora presente, o Incondicionado não é uma presença, *per se*, no sentido em que Gumbrecht a define como “a convergência de um evento-efeito com uma forma incorporada”³⁸, pois não existe a segunda, a não ser como mero *índice*, no sentido peirceano³⁹, talvez, da primeira. Nesse cenário de Gumbrecht, existe apenas o “evento-

³⁸ GUMBRECHT, Hans Ulrich. “Epiphany of Form: On the Beauty of Team Sports”. In: COHEN, Ralph. *New Literary History*, Vol. 30, No. 2, Cultural Inquiries (Spring, 1999), pp. 351-372. Baltimore, MD: The Johns Hopkins University Press, 1969-2012; p. 359.

³⁹ O filósofo, pedagogo, cientista, linguista e matemático norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914) jamais escreveu um compêndio ou um tratado sobre seus conceitos, em geral deduzidos de uma dispersão de ensaios, artigos, correspondências e manuscritos que, basicamente, se dividem em quatro fases da carreira. Na segunda fase, dos artigos publicados entre 1883 e 96, quando abandona as bases nominalistas de sua filosofia e assume o realismo, Peirce associa Semiótica e Lógica, e estabelece a famosa nomenclatura de *ícone*, *índice* e *símbolo* como derivados dos três diferentes tipos de relação que um signo pode ter com seu objeto. **(1)** O *ícone* se relaciona de forma monádica, por semelhança, quando signo e objeto possuem a mesma propriedade, ou por exemplificação, quando o objeto é uma propriedade que o signo possui. **(2)** O *índice* apresenta uma relação diádica com seu objeto, por possuir uma conexão real com ele. **(3)** Apenas o *símbolo* possui uma relação genuinamente triádica e, portanto, intrinsecamente lógica, tendo um poder de representação que se dá por convenção arbitrária. Podemos recorrer ao simples exemplo coloquial de um banheiro público: assim como uma sombra de esguelha ao sopé da porta *indica* que há um homem por detrás, já que ela é um signo que mantém com o seu referente uma relação de contiguidade virtual e analógica, não servindo, portanto, para sinalizar que aquele ambiente serve a homens (o que faria um grafismo, como *ícone*, ou uma calça, como *símbolo*), o espanto é a sombra do sublime. Ele é uma ação ou um acontecimento que *indica* negativamente a presença de uma ausência – do Incondicionado – do mesmo modo como o homem



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

efeito”, por assim dizer. Falta a forma incorporada, pois falta um corpo (coisa sensível) devidamente adequável a uma “forma” (coisa inteligível), ou vice e versa.

Frustrados a sensibilidade e o entendimento, restaria somente uma única faculdade a qual a imaginação poderia recorrer para que essa “presença ausente” ou, melhor dizendo, essa “ausência presente” pudesse alcançar alguma humanidade, isto é, um “universal *sentimento de participação*” (CJ^a, {§60/261}, 199), algum sentido em nós conforme o âmbito da experiência possível.

Essa faculdade é a razão. Como Kant estabeleceu que as ideias da razão, diferentemente dos conceitos do entendimento, não são limitantes e nem limitadas, será nelas, com elas e por elas que o absoluto incondicionado desse intervalo, dessa espera, será preenchido pela Ideia, segundo a qual ele “se realizará” como infinito.

Muito bem, infinito, a que certos trabalhos de Bill Viola supostamente exortam, e conforme quero reivindicar aqui, não é o mesmo de eternidade, a despeito do que já se disse. A comunhão entre um conceito e outro foi um problema do pensamento cristão, que tentou reorganizar a polissemia grega acerca do conceito de infinito a partir do pressuposto de uma *creatio ex nihilo*, cuja noção de tempo é, a rigor, uma dimensão constitutiva, portanto, historicizante, uma narrativa, isto é, uma delimitação. É uma projeção sobre a profunda realidade infinita dos enquadramentos produzidos pelo acordo entre entendimento e sensibilidade, cujos limites tendem a tomar a infinitude (ou qualquer outra intuição) dentro das suas próprias relações finitas entre conceitos e dados sensíveis.

Por isso, quando tentou restringir a infinitude à sua tese sobre a existência de Deus mediante o argumento ontológico, Descartes se viu obrigado a propor a substituição da ideia de infinito, tal como lhe chegara desde a filosofia clássica, pela de indefinido, “pois seria ridículo que nós, sendo finitos, empreendêssemos determinar-lhe alguma coisa e por esse meio o supuséssemos finito ao tentar compreendê-lo.”⁴⁰ É graças à

está negativamente presente na sua ausência sombria. Na Semiótica peirceana, portanto, o *índice* se conecta *existencialmente* com a coisa que ele denota.

⁴⁰ DESCARTES, René. *Princípios da filosofia* (trad.: João Gama). Lisboa: Edições 70, 1997; {I, 26}; p. 36. Por um lado, esse limite prescrito por Descartes ao conhecimento humano (1644) remonta, em grande medida, ao limite que São Tomás de Aquino impunha à própria potência infinita de Deus, a qual perderia todo o sentido se lhe fosse possível criar algo absolutamente infinito; e, por outro, remete



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

prevenção deste tipo que o infinito ganha um estatuto lógico, numérico, e pode então ser chamado de eternidade.

No entanto, o indefinido não é mais do que um infinito potencial, um *infinito relativo*, negativo, aquilo não possui nenhum limite assimilável. Ele é uma possibilidade. O seu alcance conceitual desconsidera o infinito atual, o *infinito absoluto*, positivo, que não possui limite possível, e é uma efetividade completa, no sentido de que há uma “realidade infinita”. “A realidade é ilimitada, nosso conjunto mental é que lhe impõe estrutura, ordem, conexões.”⁴¹

Como especificidade, então, o indefinido não pode ser confundido com o infinito, a ponto de substituí-lo, uma vez que “não é senão um finito variável”⁴². Fora desse enquadramento, portanto, a ideia geral de infinito, em relação às noções de tempo e de espaço, por exemplo, pode apenas *qualificar* estas intuições; isto é, pode apenas alegá-las, sem referência a um fim, limite ou termo, uma vez que todos os graus de diminuição ou de aumento estão dados *a priori*. À ideia de infinito, em sua subjetividade elementar, não cabe *quantificar* o tempo e o espaço, como grandes, extensos, divisíveis, transcendentos... Como eternos.

Se, em seu contato com a matéria, a vida é comparável com uma impulsão ou com um elã, considerada em si mesma é uma imensidão de virtualidade, uma mútua sobreposição de milhares e milhares de tendências que só serão no entanto “milhares e milhares” uma vez exteriorizadas umas com relação às outras, isto é, espacializadas.⁴³

A ideia geral de eternidade, ao contrário, se refere especificamente ao tempo, mas em termos quantitativos, ou seja, em termos espaciais: ou dimensiona o tempo maior que tudo; ou dimensiona algo maior que o próprio tempo. A infinitude dessa dimensão

à categoria kantiana de limitação, terceira das categorias de qualidade, em cuja analogia com o conceito de fronteira delimita o saber metafísico entre o cognoscível e o incognoscível, entre os limites do sensível, que são sensíveis e, portanto, concebíveis, e os limites do espiritual, que são inteligíveis, portanto, ainda racionais, embora inconcebíveis.

⁴¹ VIOLA, Bill. “Note, 1980”. In: _____. VIOLETTE, Robert (ed.). *Bill Viola: reasons for knocking at an empty house, writings 1973-1994, op. cit.*, p. 78.

⁴² COUTURAT, Louis. *De l’infini mathématique*. Paris: Félix Alcan, éditeur, 1896; {Livre IV, Chapitre I : L’infini géométrique}; p. 218.

⁴³ BERGSON, Henri. *A evolução criadora* (trad.: Bento Prado Neto). São Paulo: Martins Fontes, 2005, p. 280.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

eterna, que se supõe temporal, funciona para nós como uma extensão, que tudo contém, ou que tudo perpassa; ou seja, como um espaço. A eternidade, como delimitação de um período de tempo infinitamente grande, é um bom exemplo operativo e linguístico da nossa tentativa de definir o tempo, de subsumi-lo a uma narrativa prévia, pressuposta “quase sempre no espaço (como) na maioria das ciências” e das religiões; é uma “tradução ilegítima do inextenso em extenso, da qualidade em quantidade”⁴⁴; é uma espacialização do tempo. Viola não alude ao tempo em termos de grandeza, de extensão, de quantidade.

O intervalo a que seus vídeos tentam nos enlevar, essa espera entre presença e ausência (íconograficamente interpretada como espaço entre nascimento e morte, beleza e horror, homem e natureza, algo e nada etc.) não está, a princípio, assentada em uma extensão física. Ela não está situada, como se subsistisse em um prolongamento concreto de uma linha progressiva formada por vários fragmentos mensuráveis simultaneamente encadeados, tal como a síncope entre os quadros em uma película fílmica, por exemplo (os *film frames* ou fotogramas), os quais, dispostos um após outro num determinado ritmo, sincopado, nos dão a sensação virtual de um movimento (contínuo) no espaço, interpretado como mudança (eterna) no tempo.

O pressuposto desta interpretação pertence a uma tradição profundamente enraizada, cuja origem é aristotélica, para a qual o tempo é percebido como passagem através da numeração do movimento. “[...] ora, é no espaço que semelhante justaposição se opera”⁴⁵, não no tempo.

Infinito, aqui, não é um estado dos objetos, senão um dentre os “estados puramente afetivos da alma”⁴⁶, em que a mudança se dá, digamos, sem movimento, sem espaço. Trata-se de um devir cuja experiência não está condicionada pela sensibilidade das coisas e de suas discontinuidades na extensão (espacial), as quais costumamos medir numericamente como tempo. Trata-se de um suceder, de um ocorrer, de um acontecimento sem exterioridade *a priori*, que ocorre metaempiricamente⁴⁷.

⁴⁴ BERGSON, Henri. “Prefácio (1888)”. In: _____. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (trad.: João da Silva Gama). Lisboa: Edições 70, 2011, p. 9.

⁴⁵ BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *op. cit.*, p. 65.

⁴⁶ BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *op. cit.*, p. 70.

⁴⁷ *Metempirical* é um termo cunhado em *Problems of life and mind*, de 1874, publicado por George Henry Lewes (1817-1878), discípulo imediato de Comte, de quem logo se distancia ao admitir a possibilidade



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Desse modo, evitando-se a distinção categórica entre um infinito potencial e um infinito atual, e escapando tanto ao pensamento cristão (que concebe o mundo a partir de Deus) quanto à filosofia cartesiana (que concebe Deus a partir do mundo), o infinito foi tratado pelo novo ambiente especulativo influenciado pelos chamados filósofos da “experiência da consciência”, imprecisamente denominados “espiritualistas”, que formularam no início do século XX a questão acerca das relações entre o material e o espiritual, em grande medida como reação contrária aos sistemas racionalistas do final do século XIX, reunidos sob o nome genérico de Positivismo. Um desses “espiritualistas”, talvez, o mais excepcional, foi Henri Bergson (1859-1941), que se deu conta de “que o tempo científico não *perdura* (...) e que a ciência positiva consiste essencialmente na eliminação dessa duração”⁴⁸ que, a meu ver, a arte de Bill Viola tenta preservar.

Infinito, aqui, no sentimento do sublime associado à experiência espiritual com as videoinstalações de Viola, diz respeito a uma continuidade interna, subjetiva, totalmente qualitativa, a princípio, indivisível e, portanto, irredutível ao número, tal como o *continuum* em uma cinta magnética, por exemplo (o *target*), suporte único e contínuo da imagem videográfica, cujo “mover-se” é mais plástico do que ótico, mais abstrato ou simbólico do que representativo. Quero dizer: o fotograma funciona como um “meio vazio homogêneo”, conforme Bergson definia o espaço, sobre o qual a luz “desenha” (quimicamente) um quadro singular e independente de outros quadros singulares (tal como notas musicais), mas que, mediante síncope, se ligam um a um para virtualmente formarem um quadro único, que se move ao modo de uma melodia (por isso, o cinema está na linha evolutiva conceitual do encontro entre o Impressionismo e a fotografia).

O *target* do vídeo, ao contrário, sendo suporte único e indivisível, é usado de forma repetida, cujo quadro “desenhado” é, logo, “apagado” para ser novamente

de uma metafísica também empírica, cujo objeto transcendente segue sendo uma forma ou meio necessário à experiência, mesmo que indiretamente (como o imperativo moral, por exemplo), ainda que se recomende tratar esta metafísica de maneira que dela se eliminem todos os resíduos suprassensíveis.

⁴⁸ Trecho de carta em que Bergson confia ao filósofo pragmatista norte-americano William James o seu verdadeiro e decisivo “*insight*”, enquanto esteve trabalhando no liceu Blaise-Pascal, em Clermont-Ferrand, entre 1883 e 1888, citado por Ángel Rivero em: BERGSON, Henri. *Memoria y vida: Textos escogidos por Gilles Deleuze* (trad.: Mauro Armiño). Madrid: Alianza, 2004, p. 8.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

“desenhado”. Seja qual for, “a essência da mídia visual é o tempo”⁴⁹, decerto. Não obstante, enquanto o produto do fotograma nasce graças a uma simultaneidade progressiva, quadro após quadro, o do *target* erige de uma sucessão cumulativa, ou aditiva, melhor dizendo, imagem sobre imagem, imagem com imagem, imagem mais imagem (tal como a nossa memória), tal como se pode ver nos efeitos das luzes explorados (ou bem-vindos) em vários vídeos de Viola, como, por exemplo, em *The passing* de 1991 (**imagem 3**).

Imagem 3



Bill Viola: *The passing*, 1991 (preto e branco, mono, 54 min.).

O ruído da textura granulada do filme em geral difere visual e estatisticamente do ruído do sensor digital⁵⁰. A própria imagem de vídeo, baseada em matrizes fixos de elementos

⁴⁹ Bill Viola, em entrevista a Octavio Zaya para *El Paseante*, nº 12, 1989; *apud*: BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria 4, 2007, p. 203.

⁵⁰ Muito embora o ruído artificial possa ser adicionado ao vídeo, para simular o grão do filme. Algumas séries de TV filmadas em vídeo de alta-definição, por exemplo, são alteradas para parecer que foram filmadas em película, segundo uma técnica conhecida como *filmizing*.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

sensores, é sucessivamente ininterrupta, digamos assim, se em comparação à fragmentação sequencial da imagem fílmica, registrada sobre um substrato fotossensível também extensivo e fragmentado de partículas simultâneas, não sucessivas, que é o fotograma, cujos “grãos” possuem uma capacidade uniforme de registro da luz, o qual variar-se-á conforme a variação desta luz, isto é, conforme as “condições exteriores” – equivalentes metafóricos aos dados sensíveis do entendimento. A imagem eletrônica do vídeo, por sua vez, “é obtida através da modificação da voltagem de um sinal elétrico”⁵¹, dependendo, assim, do desempenho de seus circuitos fotocondutores, isto é, de “condições internas” – equivalentes metafóricos aos dados inteligíveis da razão. Estou tentando dizer que os tempos, em cada aparato imagético, assim como em cada faculdade de representação, são fundamentalmente distintos.

Como filme, por sua natureza dispositiva, supõe registrar o tempo fenomênico, esse tempo mensurável de que se ocupa a nossa sensibilidade e os nossos conceitos e constitui o espaço no qual se dá a nossa vida prática e objetiva, o vídeo parece registrar uma atividade temporal eletrônica, nascida no próprio aparato, talvez, ontologicamente tão imensurável quanto as ideias da razão, quando estas se dedicam à “atividade temporal da consciência”⁵²; isto é: “a consciência do tempo e de seu fluxo [como] movimento também da consciência”⁵³.

Na mesma medida em que o vídeo difere conceitual e estruturalmente do filme, naquilo em que é mais “intuitivo” do que numeral, podemos dizer que o tempo, conceitual e fenomenicamente distinto do espaço, é uma realidade (Bergson utilizava a palavra *multiplicidade*) não numérica, senão e

[...] sem dúvida, algo real, a saber, a forma real da intuição interna; tem pois realidade subjectiva, relativamente à experiência interna, isto é, tenho realmente a representação do tempo e das minhas determinações nele. Não deve ser, portanto, encarado realmente como objecto, mas apenas como modo de representação de mim mesmo como objecto.

[...] Subsiste, pois, a realidade empírica do tempo como condição de todas as nossas experiências. Só a realidade absoluta lhe não pode ser concedida, como acima referimos.

⁵¹ MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995, p. 55.

⁵² WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida* (trad.: Aristóteles Anheben Predebon). São Paulo: Unifesp, 2010, p. 49.

⁵³ DUFOUR, Sophie-Isabelle. *L'image vidéo: d'ovide à Bill Viola*. Paris: Archibooks et Sautereau éditeur, 2008, p. 174.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

É apenas a forma da nossa intuição interna⁵⁴. Se lhe retiramos a condição particular da nossa sensibilidade, desaparece também o conceito de tempo; o tempo, pois, não é inerente aos próprios objectos, mas unicamente ao sujeito que os intui. (CRP, {A37-38/B53}, 75-76)

Assim como para Kant, também para Viola, “a passagem do tempo não é um fenômeno acessível ao sentido”⁵⁵. Não que ela não esteja no mundo fenomênico, além de na consciência, mas que a sua percepção sensível esteve sempre mediada pela representação (conceitual/numérica) que o entendimento faz dos dados variados captados pelos sentidos. A passagem do tempo, conforme nunca se contestou, pelo menos, até o início do século XX, sempre foi um dado mediato da consciência.

Pelo fato de que essa mediação é quantitativa, e “o número em *si mesmo* supõe apenas o espaço”⁵⁶, confundiu-se e ainda se confunde amiúde a operação subjetiva da razão responsável pela intuição da passagem do tempo com a operação objetiva do entendimento responsável pela percepção e compreensão da justaposição espacial⁵⁷. Consequentemente, “quanto mais a consciência se intelectualiza, tanto mais a matéria se espacializa”⁵⁸. Confunde-se tempo e espaço. Mais exatamente, “observemos que, ao

⁵⁴ É certo que posso dizer: as minhas representações sucedem-se umas às outras; mas isto significa que tenho consciência delas como uma sucessão temporal, ou seja, segundo a forma do sentido interno. O tempo nem por isso é algo em si próprio ou qualquer determinação inerente às coisas.

⁵⁵ Bill Viola *apud*: DUFOUR, Sophie-Isabelle. *L'image vidéo: d'ovide à Bill Viola*. Paris: Archibooks et Sautereau éditeur, 2008, p. 170.

⁵⁶ WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida*, *op. cit.*, p. 49.

“Se o número remete ao espaço, ou ainda se o ato de numeração implica a representação [*sic*] do espaço como seu fundamento, é, segundo Bergson, porque implica certo ponto de vista de nosso espírito sobre as coisas (quer estas comportem a possibilidade nelas mesmas, quer não) — com efeito, contar implica que nos representemos os objetos a uma só vez como ‘idênticos’ e ‘distintos’, ou ainda que não os distingamos [*sic*] ‘senão’ por seu número, como ‘unidades’ que podemos a partir de então enumerar como tais. É ‘preciso’ (pois se trata de uma espécie de dedução) que eu reúna a todos, distinguindo-os [*sic*].” [*Idem, ibidem*; p. 47.]

⁵⁷ É a partir deste ponto de sua pesquisa, da crítica ao número, que Bergson promove o seu afastamento da *Estética transcendental* kantiana, no que diz respeito à sua analogia entre tempo e espaço (uma vez que, “segundo Kant, [os] fatos espalham-se progressivamente em um plano; são exteriores uns aos outros e exteriores ao espírito”), ao que este trabalho não visa e nem lhe cabe se dedicar, embora a principal tese bergsoniana acerca da “intuição da duração” tenha se mantido estritamente filiada a Kant no que diz respeito ao que considera tempo e espaço como duas formas análogas de *agir* sobre a realidade. BERGSON, Henri. *A evolução criadora*; *op. cit.*, p. 389.

⁵⁸ BERGSON, Henri. *A evolução criadora*, *op. cit.*, p. 206.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

falarmos do tempo, pensamos quase sempre num meio homogêneo onde os nossos factos de consciência se alinham, se justapõem como no espaço”⁵⁹, ilegitimamente, como se fossem objetos. “A solução que imediatamente se apresenta ao espírito, uma vez empenhado nesta via, consistiria em definir a intensidade de uma sensação ou de qualquer estado do eu pelo número e pela grandeza das causas objetivas, e, por consequência, mensuráveis, que lhe deram origem”⁶⁰, de modo a buscar o tempo fora do espírito, ali onde ele não está, de fato, nas coisas. A proposta de Bergson foi que nos emancipássemos dessa mediação do número, digamos assim, para, enfim, apreendermos a passagem do tempo tal como ele é: um dado imediato da consciência.

Desde a universidade, lembra Kuspit, Viola já abordava precocemente a questão da *presença* (decerto, ausente, do absoluto, do incondicionado), não segundo um ponto de vista estritamente espacial, por suposto, senão temporal, em que “a regressão do civilizado ao primitivo, ao arquetípico, continua até o infinito”⁶¹.

A partir de *The reflecting pool* (1977-9), *Ancient of days* (1979-81), *I do not know what it is I am like* ou *The passing*, até *The arc of ascent* (1992), *The messenger* (1996), *Ascension* e os quatro *The quintet* (2000), a câmera de vídeo foi cada vez mais se tornando para Viola uma espécie de cunha perceptiva, potencialmente capaz de expor ou de impor a fissura do real entre o que você vê (ou sabe) e o que você sente (ou intui); isto é, a fissura entre uma multiplicidade quantitativa dos estados da matéria (homogênea e espacial; simultaneamente justapostos, como os fotogramas do filme)⁶² e uma multiplicidade qualitativa dos estados da consciência (heterogênea e temporal ou, melhor dizendo, *duradoura*; sucessivamente acumulados, como os *targets* do vídeo)⁶³.

⁵⁹ BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁰ BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *op. cit.*, p. 13.

⁶¹ KUSPIT, Donald. “Bill Viola: deconstructing presence”. In: VIOLA, Bill; LONDON, Barbara (ed.). *Bill Viola: installations and videotapes*. New York: The Museum of Modern Art, 1987, p. 73.

⁶² “Conclui-se desta análise que só o espaço é homogêneo, que as coisas situadas no espaço constituem uma multiplicidade distinta e que toda a multiplicidade distinta se obtém por um desdobramento no espaço. Também se conclui que no espaço não existe nem duração, nem mesmo sucessão, no sentido em que a consciência toma estas palavras: cada um dos estados ditos sucessivos do mundo exterior existe isoladamente e a sua multiplicidade só tem realidade para uma consciência que é capaz, primeiramente, de os conservar, e, a seguir, de os justapor, exteriorizando-os relativamente uns aos outros.” – BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁶³ “Mas há outra conclusão que se depreende desta análise: é que a multiplicidade dos estados de consciência, considerada na sua pureza original, não apresenta qualquer semelhança com a



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

O próprio *The reflecting pool*, um dos cinco vídeos que compõem a série *Collected Work*⁶⁴, é na verdade uma acumulação de imagem sobre imagem, tempo sobre tempo, de três sequências distintas que ele faz durarem sucessivamente como uma cena única, tal como recorrentemente ocorre em nossa memória. Dessa fissura exposta, ele postula preservar, amiúde, uma única qualidade estética: a do tempo. É neste sentido que, sobretudo a partir de *The passions*, o seu trabalho passa a explorar, precisamente, não uma noção do tempo deduzida da observação das coisas, como bem fizeram e fazem diversos videoartistas, mas uma espécie de continuidade temporal da consciência na própria consciência, ou, melhor dizendo, uma espécie de duração. O cineasta norte-americano Hollis Frampton (1936-1984) – fotógrafo, escritor, teórico e pioneiro da arte digital –, citado por Viola, chegou a chamar o movimento das imagens moventes, como as do vídeo, de “o movimento da própria consciência humana”⁶⁵.

Podemos dizer, então, que uma das grandes descobertas de Bill Viola, se não a maior, foi ter concebido que, não obstante às possibilidades técnicas, o dispositivo videográfico comporta também, e principalmente, uma possibilidade espiritual, capaz de torná-lo um propositivo videológico. Isto é, o vídeo: não como mais um prolongamento tecnológico do corpo, cuja metamorfose⁶⁶, qual uma prótese mecânica,

multiplicidade distinta de que um número é formado. Haveria aí, dizíamos nós, uma multiplicidade qualitativa.” – BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, *op. cit.*, p. 95.

⁶⁴ *The reflecting pool* — *Collected Work* (1977-81): cor, estéreo, 62:00 minutos; produzido em associação com WNET/Thirteen Television Laboratory, Nova York, e com WXXI-TV Workshop, Rochester, Nova York. (1) *The reflecting pool* (1977-79): fita de vídeo, cor, mono, 7:00 minutos | (2) *Moonblood* (1977-79): fita de vídeo, cor, estéreo, 12:48 minutos | (3) *Silent life* (1979): fita de vídeo, cor, estéreo, 13:14 minutos | (4) *Ancient of days* (1979-81): fita de vídeo, cor, estéreo, 12:21 minutos | (5) *Vegetable memory* (1978-80): fita de vídeo, cor, mono, 15:13 minutos.

⁶⁵ Hollis Frampton *apud* VIOLA, Bill. “The visionary landscape of perception”; in: _____; VIOLETTE, Robert (ed.). *Bill Viola: reasons for knocking at an empty house, writings 1973-1994*. London: Thames & Hudson, 1995, p. 219.

⁶⁶ “*Metabolē*: mudança. O termo mais genérico de Aristóteles para a passagem de um estado a outro, quer ao nível da substância onde a *metabole* é chamada *genesis*, quer numa das três categorias da qualidade, quantidade ou lugar, onde a *metabole* é chamada *kinesis*.” – PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico* (trad.: Beatriz Rodrigues Barbosa). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 142.

Metamorfose supõe transformação segundo um movimento ou uma dinâmica de *alteração* (do latim *alteratō*; e do alemão *Wortwechsel*, *Streit*: altercado, disputa). Filologicamente, sugere um estado para fora, objetivante, de inquieta atenção ao exterior, oposto ao ensimesmamento e, portanto, reativo ao sujeito.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

visaria ampliar a sensibilidade para uma maior *consciência* da realidade, mas como um possível catalisador da mente, cuja anamorfose⁶⁷, qual uma anástese termodinâmica⁶⁸, possa incitar a uma suspensão momentânea da prevalência dos sentidos sobre a imaginação, para uma precária, mas infinita, *realidade* da consciência. Trata-se da demanda de uma fruição pela obra de arte que não tem por primeira exigência a sensação (*Empfindung*), dada como base de um conhecimento, mas quer se dirigir meramente ao sentimento (*Gefühl*), dando-se como pura afecção⁶⁹.

⁶⁷ “*Anámnesis*: memória, recordação. A aceitação, por parte de Platão, da teoria pitagórica da metempsicose dá oportunidade para a resolução de um sério problema epistemológico, i. e., como se conhecem as realidades imutáveis já formuladas por Sócrates como definições éticas e em via de se tornarem os *eide* platônicos, particularmente se o conhecimento dos sentidos é tão claramente pouco digno de confiança? Haverá soluções posteriores, como *eros* e *dialektike*, mas inicialmente é a *anamnesis* que garante este conhecimento.” – PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico* (trad.: Beatriz Rodrigues Barbosa). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 30. Anamorfose supõe transformação segundo um movimento ou uma dinâmica de *afecção* (do latim *affectatio*; e do alemão *Streben, Trachten*: busca, aspiração). Filologicamente, sugere um estado para dentro, subjetivante, oposto à extroversão e, portanto, reativo ao objeto.

⁶⁸ *Anastasis* (tomado do grego antigo ἀνάστασις (ressurreição, para teologia; ação de elevar por compressão, de ressurgir): “Figura ou estratégia, na linha do *regressus*, da dialética processual divergente. Na *anastasis*, o desenvolvimento de um esquema material de identidade conduz a uma configuração contraditória que obriga (apagologicamente) a um *regressus* equivalente a uma detenção ou involução do processo antes de alcançar seu limite [...], que é formulado como o primeiro princípio da termodinâmica. A *anastasis*, que daria lugar à ideia de *perpetuum mobile*, manifesta com clareza não tanto a detenção da dialética quanto a dialética da detenção, a qual conduz a um saber negativo, que tampouco é a negação do saber. É um saber fundamental na Física que, ao mesmo tempo, converge com a Ontologia: a *anastasis* se produz pela necessidade de evitar a contradição da *causa sui* ou criação de energia do nada.” Opõe-se à *metabasis* (do latim tardio, segundo o grego antigo μετάβασις (uma mudança; uma transição): “Figura ou estratégia, na linha do *progressus*, da dialética processual divergente. Na *metabasis*, o desenvolvimento de identidade (segundo a sua própria lei) conduz a uma configuração que se encontra ‘para além da série’ (*metabasis eis allos genos* [transição para outro gênero]) e que, embora não seja contraditória em si mesma, implica a resolução do processo por ‘acabamento’ (a continuação indefinida do processo do mesmo seria incompatível com este limite).” – SIERRA, Pelayo García. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. Oviedo: Pentalfa Ediciones, 2000, p. 105.

⁶⁹ “[...] entendemos contudo pela palavra ‘sensação’ uma representação objetiva dos sentidos; e, para não correremos sempre perigo de ser falsamente interpretados, queremos chamar aquilo que sempre tem de permanecer simplesmente subjetivo, e que absolutamente não pode constituir nenhuma representação de um objeto, pelo nome, aliás, usual de sentimento. A cor verde dos prados pertence à sensação *objetiva*, como percepção de um objeto do sentido; o seu agrado, porém, pertence à sensação *subjetiva*, pela qual nenhum objeto é representado: isto é, ao sentimento pelo qual o objeto



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

Trata-se de buscar um sentimento que, como o do sublime, surja como uma espécie de paixão, e que se manifeste a despeito do aspecto fenomênico de seu estímulo; “quer dizer, é algo que está mais ligado ao fundamento do que à sua manifestação, por mais que se manifeste, e ainda que esta manifestação seja perceptível”⁷⁰; isto é, um sentimento que consista em “uma tensão das forças mediante idéias, que dão ao ânimo um elã que atua bem mais poderosa e duradouramente que o impulso por representações dos sentidos” (CJ^a, {§29/121}, 119).

Em *Antropologia de um ponto de vista pragmático* (1798), “Kant divide a sensibilidade em sentido e imaginação, onde sentido caracteriza ‘a faculdade de intuição na presença de um objeto’ e imaginação a mesma coisa sem a presença do objeto (A §15)”⁷¹. Ante o objeto, então, o sentido ainda pode ser *externo*, como mera afecção do corpo humano por coisas físicas (através dos cinco sentidos fisiológicos), ou *interno*, quando o corpo é afetado pelo próprio ânimo (*Gemüt*). No ser humano, essa segunda possibilidade dos sentidos – interna – corresponde a “uma consciência [...] do que ele *sofre* quando é afetado pelo jogo de seus próprios pensamentos” (A, {§24/161}, 60), essa “espécie de faculdade secreta [...] pela qual o julgar é possível” (FS, {II 60}, 47). Para Kant, essa possibilidade é a determinação de nossa existência no tempo.

Em *Matéria e memória* (1999), Bergson dividiu a “sensibilidade” em *percepções* opostas às *afecções*. As primeiras informam sobre os objetos exteriores, cujas ações reais ocorrem unicamente sobre ou no corpo, sendo chamadas também de *sensações*, portanto, equivalentes ao *sentido externo* kantiano. As segundas informam sobre o próprio corpo e seu estado atual ante os objetos exteriores, mas não diretamente acerca destes objetos. “A afecção é portanto o que misturamos, do interior de nosso corpo, à imagem dos corpos exteriores; é aquilo que devemos extrair inicialmente da percepção para reencontrar a pureza da imagem.”⁷²

<Gegenstand> é considerado como objeto <Objekt> da complacência (a qual não é nenhum conhecimento do mesmo).” (CJ^a, {§3/9}, 51)

⁷⁰ GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Madrid: Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado, 2002, p. 20.

⁷¹ CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant* (trad.: Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000, p. 285.

⁷² BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (trad.: Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 60.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

As afecções são percepções contaminadas e impuras. Enquanto o texto de Kant parece privilegiar o *sentido interno*, a *afecção* bergsoniana, como a “faculdade secreta” que possibilita o julgamento e a própria consciência, isto é, possibilita o tempo, tanto mais pura quanto menos perpassada pela percepção, pela mera “afecção do corpo humano por coisas físicas”; o de Bergson parece privilegiar contrariamente a *percepção*, o *sentido externo* kantiano, da qual julgava ser necessário expurgar tudo aquilo que advém do “interior de nosso corpo”, do próprio ânimo, quando a consciência se habitua “a dizer a si própria o que pensa”⁷³.

A princípio, soam como duas verdades discrepantes, entre as quais a obra de Viola parece vacilar. Uma contradição desse tipo, em que logicamente as duas proposições não pudessem ser simultaneamente nem verdadeiras e nem falsas, exigiria, de nossa parte, uma solução. No entanto, ambos os argumentos, o kantiano e o bergsoniano, parecem ser proposições contrárias, não contraditórias, cujas alegações são potencialmente sólidas e tentam demonstrar a mesma coisa e o seu contrário, podendo ser verdadeiras ou falsas, de uma só vez. Num sentido comum, são dois pontos de vista antinômicos de uma mesma verdade, o tempo/duração, “matéria-prima do vídeo” a que a obra videológica de Viola adere.

Desde o ponto de vista alemão, a verdade é o espírito, e o seu “o poder de fazer de suas próprias representações objetos de seus pensamentos” (FS, {II 60}, 48), ou seja, o próprio tempo. Desde o francês, a verdade é a duração real, cuja realidade imediata é, de fato, o dado da consciência, ou seja, o próprio espírito. Para ele, um tal saneamento das impurezas afetivas deveria ter a função (filosófica) de certo modo antecipada pelo poeta, gravador e pintor inglês William Blake (1757-1827), citado por Bill Viola numa nota de 1979: “se as portas da percepção fossem depuradas, então, tudo pareceria ao homem tal como é – infinito.”⁷⁴

A percepção saneada deve abrir o acesso à consciência pura e não afetada da vida, isto é, à duração. “Nossa percepção, em estado puro, faria portanto verdadeiramente parte

⁷³ BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (trad.: João da Silva Gama). Lisboa: Edições 70, 2011, p. 26.

⁷⁴ VIOLA, Bill. “Note, 1979”. In: _____. VIOLETTE, Robert (ed.). *Bill Viola: reasons for knocking at an empty house, writings 1973-1994*. London: Thames & Hudson, 1995, p. 40.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

das coisas”⁷⁵ e, assim, “a experiência metafísica ligar-se-á à dos grandes místicos: acreditamos constatar, de nossa parte, que a verdade está desse lado”⁷⁶.

Bibliografia

- BAIGORRI, Laura. *Vídeo: primera etapa (el vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70)*. Madrid: Brumaria 4, 2007.
- BATAILLE, Georges. *Œuvres Complètes*, Vol. VII. Paris: Gallimard, 1976.
- BATAILLE, Georges. *Teoria da religião* (trad.: Sergio Goes de Paula e Viviane de Lamare). São Paulo: Ática, 1993.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (trad.: Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BERGSON, Henri. *Memoria y vida: Textos escogidos por Gilles Deleuze* (trad.: Mauro Armiño). Madrid: Alianza, 2004.
- BERGSON, Henri. *A evolução criadora* (trad.: Bento Prado Neto). São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BERGSON, Henri. *O pensamento e o movimento: ensaios e conferências* (trad.: Bento Prado Neto). São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BERGSON, Henri. *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência* (trad.: João da Silva Gama). Lisboa: Edições 70, 2011.
- CAYGILL, Howard. *Dicionário Kant* (trad.: Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- COHEN, Ralph. *New Literary History*, Vol. 30, No. 2, Cultural Inquiries (Spring, 1999), pp. 351-372.
- COUNET, Jean-Michel (dir.). *Revue Philosophie de Louvain*; Troisième série, tome 55, n°48; pp. 470-486.
- COUTURAT, Louis. *De l'infini mathématique*. Paris: Félix Alcan, éditeur, 1896.
- CUNHA, Eliel Silveira (ed.). *Coleção os Pensadores – Heidegger* (trad.: Ernildo Stein). São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- DESCARTES, René. *Princípios da filosofia* (trad.: João Gama). Lisboa: Edições 70.
- DE MAN, Paul. *La ideología estética* (trad.: Manuel Asensi y Mabel Richart). Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- DUFOUR, Sophie-Isabelle. *L'image vidéo: d'ovide à Bill Viola*. Paris: Archibooks et Sautereau éditeur, 2008.
- ELLIOTT, David; OBIGANE, Akio (curs.). *Bill Viola: Hatsu-Yume (First Dream). Catalogue of retrospective at the Mori Art Museum, 14 October 2006 - 8 January 2007*. Tokyo: Mori Art Museum / Tankosha Publishing Co., 2006.

⁷⁵ BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito* (trad.: Paulo Neves). São Paulo: Martins Fontes, 1999, p. 67.

⁷⁶ BERGSON, Henri. “Introdução (Segunda Parte): da posição dos problemas”. In: _____. *O pensamento e o movimento: ensaios e conferências* (trad.: Bento Prado Neto). São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 53.



Ricardo da COSTA (org.). *Mirabilia Journal* 35 (2022/2)

The World of Tradition. Life and Death, Thought and Culture in Ancient, Medieval and Renaissance Worlds

Jun-Dic 2022

ISSN 1676-5818

- GALÁN, Iliá. *Lo sublime como fundamento del arte frente a lo bello: un análisis desde Longino, Addison, Burke y Kant*. Madrid: Universidad Carlos III y Boletín Oficial del Estado, 2002.
- GILSON, Étienne. *La unidad de la experiencia filosófica* (trad.: Carlos Amable Baliñas Fernández). Madrid: Rialp, 2004.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Princípios da filosofia do direito* (trad.: Orlando Vitorino). São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HEIDEGGER, Martin. *Que é metafísica* (trad.: Ernildo Stein). São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1969.
- HEIDEGGER, Martin. *Identidad y diferencia* (ed. bilingüe; trad.: Helena Cortés y Arturo Leyte). Barcelona: Editorial Anthropos, 1988 (1990).
- INWOOD, Michael. *Dicionário Hegel* (trad.: Álvaro Cabral). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- KUBRUSLY, Claude; FARKAS, Kiko (eds.). *9º Festival Internacional Videobrasil. Catálogo de mostra realizada de 21 a 27 de setembro de 1992* (trad.: Mayra Dechichi e Mary Pearce). São Paulo: Associação Cultural Videobrasil, 1992.
- LONDON, Barbara. *The Electronic Super Highway - Travels with Nam June Paik*. New York / Cincinnati: Holly Solomon Gallery / Carl Solway Gallery, 1994 (revisited and updated the text for [ART iT as Video WallPaik](#): 2010).
- LYOTARD, Jean-François. *Le Postmodern expliqué aux enfants: Correspondance 1982-1985*. Paris: Galilée, 1986.
- LYOTARD, Jean-François. *O inumano: considerações sobre o tempo* (trad.: Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre). Lisboa: Estampa, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna* (trad.: Ricardo Corrêa Barbosa). Rio de Janeiro: José Olympio, 2013.
- MACHADO, Arlindo. *A arte do vídeo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem (understanding media)* (trad.: Décio Pignatari). São Paulo: Cultrix, 1974.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg. *Pólen: Fragmentos, diálogos e monólogo* (trad.: Rubens Rodrigues Torres Filho). São Paulo: Iluminuras, 2001.
- PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos: um léxico histórico* (trad.: Beatriz Rodrigues Barbosa). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- SIERRA, Pelayo García. *Diccionario filosófico. Manual de materialismo filosófico. Una introducción analítica*. Oviedo: Pentalfa Ediciones, 2000.
- SIMON, Jules (org.). *Œuvres de Malebranche*. Paris: Charpentier, 1846.
- SWEET, William (ed.). *Idealism, Metaphysics and Community*. New York: Routledge, 2001 (2018).
- TATARKIEWICH, Władysław. *Historia de seis ideas: arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiência estética* (trad.: Francisco Rodríguez Martín). Madrid: Tecnos/Alianza, 2002 (2010).
- VIOLA, Bill; LONDON, Barbara (ed.). *Bill Viola: installations and videotapes*. New York: The Museum of Modern Art, 1987.
- VIOLETTE, Robert (ed.). *Bill Viola: reasons for knocking at an empty house, writings 1973-1994*. London: Thames & Hudson, 1995.
- WORMS, Frédéric. *Bergson ou os dois sentidos da vida* (trad.: Aristóteles Anheben Predebon). São Paulo: Unifesp, 2010.