

## A ESTÉTICA DO ESPAÇO: ARTICULAÇÕES ENTRE CIÊNCIA E ARTE

Ilton Ribeiro dos Santos

[iltonribeiro@gmail.com](mailto:iltonribeiro@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/6393961522804578>

### RESUMO

Este artigo tem como foco abordar a concepção do espaço numa articulação entre ciência e arte. O avanço científico reelabora a ideia de espaço, e nas artes a compreensão do espaço estético também é ressignificada, seja de expressão literária, seja de plástica. Para isso, esse texto propõe uma reflexão contrapondo arte e ciência e, assim, discute os problemas da imitação do espaço que emanam nas pinturas do Renascimento. A abordagem traça um paralelo entre a dinâmica artística e a consagração da ciência, como a física clássica do século XVIII, orientando o espaço no universo, até suas novas complicações com a descoberta do mundo subatômico. Traça ligeira compreensão de como o espaço estético se firma no período moderno bem como se reelabora na análise fenomenológica do século XX. Para tal abordagem, fundamentou-se na esteira teórica de Rosenfeld (1996), que, em seu estudo, analisa o romance moderno diante da crise da representação, e Bachelard (1978), que constrói uma cartografia de símbolos que auxiliam como instrumentos de análises aos enfrentamentos críticos de qualquer obra artística.

**Palavras-chave:** Espaço, fenomenologia, arte literária e plástica.

O espaço foi representado na composição das expressões humanas, incluindo o trabalho artístico, representação de um símbolo, do belo, que se chamou de obra de arte nos tempos modernos, e sofreu um aprimoramento desde os desenhos na caverna até as concepções composicionais de obra de arte no cenário artístico contemporâneo.

Quando se fala de espaço no entendimento científico, parece que se contrapõe ao entendimento de espaço no entendimento estético. Talvez isso seja resultado da própria dinâmica da pesquisa científica, que está sempre procurando ampliar o conhecimento do homem diante das coisas da natureza.

A nanociência pode ser um exemplo das explorações dos espaços mínimos. A astronomia, com os telescópios espaciais, serve de exemplo para explorações das macrodimensões. Na ciência, foi necessário desenvolver e aprimorar ferramentas de armazenamento de dados para processar a quantidade de informações captadas por essas máquinas. O megaprocessamento de dados armazena e processa quantidades inimagináveis de informações e é uma das formas de aprender sobre tudo que está ao nosso redor, em todas as escalas.

A chegada do Renascimento trouxe a descoberta da perspectiva central, importante recurso para a conquista artística do mundo terreno, quer dizer, da realidade sensível. Entende-se

que foi nessa época, no espírito desse tempo, que a emancipação do indivíduo se tornou vigente. Agora, se valendo de estudos científicos aprofundados sobre a geografia do mundo, começa-se a matematizar cada milímetro do espaço artístico. Assim, a técnica do desenho em perspectiva e a ilusão da tridimensionalidade tornam-se norteadoras para a localização exata do homem nesse novo universo das representações (plásticas ou literárias).

A perspectiva traz a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela; mas esta relatividade reveste-se da ilusão do *absoluto*. Um mundo relativo é apresentado como se fosse absoluto. É uma visão antropocêntrica do mundo, referida à consciência humana que lhe impões leis e óptica subjetiva (ROSENFELDE, 1996, p.77-78).

A sensação de dominar uma consciência científica sobre o espaço pode ser lembrada na pintura *O Casal Arnolfini*, o mais famoso quadro do pintor flamengo Jan van Eyck, pintado em 1434. A perspectiva, a sensação de profundidade e o reflexo do espelho ao fundo trazem para o apreciador que, agora, o artista (ou escritor), consegue perceber e registrar com detalhes o espaço cotidiano numa obra. Desenvolve-se uma cientifização do gesto artístico.



Figura 1 – O Casal Arnolfini, de Jan van Eyck, 1434, óleo sobre tábua, 82x60, National Gallery, London. Fonte: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/o-casal-arnolfini-jan-van-eyck/> Acesso 20 de fevereiro de 2018.

A obra de Jan van Eyck, *O Casal Arnolfini*, abre uma nova discussão sobre o espaço numa obra artística. O cuidado milimétrico e a matematização coerente dos elementos promovem um relacionamento amoroso entre a arte e a ciência. Mas trata-se de um casamento conflituoso, pois arte e ciência trilham caminhos diferentes.

Isaac Newton, no século XVII, entendeu que o universo era feito com objetos sólidos, composto de átomos indivisíveis – os blocos fundamentais da construção –, e o espaço se apresenta tridimensional, e o tempo, linear absoluto. As reações físicas possuem causas também físicas. O mundo é, portanto, sólido e em grande parte imutável (ESTON, 1997).

O refinamento descritivo a que se prestaram os escritores no final do século XVII em suas anotações narrativas trouxe o que hoje compreende-se como romance, sobretudo com o aparecimento dos romances realistas. Havia uma tentativa de descrever a realidade, esmiuçando a narrativa do espaço. Essa nova tendência literária ficou conhecida como Realismo e teve como preocupação primordial descrever pacientemente o cenário das caixinhas de guardados, das alcovas, das ruas, das cidades.

Os historiadores do romance conseguiram contribuir muito mais para determinar as peculiaridades da nova forma. Em resumo consideraram o “realismo” a diferença essencial entre a obra dos romancistas do início do século XVIII e a ficção anterior. Diante desse quadro – escritores distintos que têm em comum o “realismo” – o estudioso sente a necessidade de maiores explicações sobre o próprio termo, quando menos porque usá-lo aleatoriamente como uma característica essencial do romance poderia sugerir que todos os escritores e as formas literárias anteriores perseguiram o irreal. (...) Evidentemente tal posição se assemelha muito à dos realistas franceses, os quais diziam que, se seus romances tendiam a diferenciar-se dos quadros lisonjeiros da humanidade mostrados por muitos códigos éticos, sociais e literários estabelecidos, era apenas porque constituíam o produto de uma análise da vida mais desapaixonada e científica do que se tentara antes. Não há evidência de que esse ideal de objetividade científica seja desejável e com certeza não se pode concretizá-lo: no entanto é muito significativo que, no primeiro esforço sistemático para definir os objetivos e métodos do novo gênero, os realistas franceses tivessem atentado para uma questão que o romance coloca de modo mais agudo que qualquer outra forma literária — o problema da correspondência entre a obra literária e a realidade que ela imita. (WATT, 2010, p.10-11).

O grande desafio na arte de narrar foi lançado com aperfeiçoamento da imitação dos espaços. A imitação dos espaços sociais, dos espaços íntimos, dos espaços domésticos, dos espaços urbanos foi trazida para a narrativa com requinte de detalhes.

A narrativa expressa nas pinturas realistas de um Gustave Courbet (1819-1877), que se preocupava com o detalhamento de cores e perspectivas, e o aparecimento dos primeiros romances realistas que pretendiam atualizar a noção do espaço numa descrição científica tentaram atualizar a sensação humana diante da vida.

Mas o problema nessa adequação da arte e ciência está no fato de seus objetivos serem completamente diferentes. Enquanto que essa se preocupa com as certezas e aferições comprovadas de seus espantos, aquela tem por base o conceito de prazer desinteressado, a beleza reside na atitude desinteressada do sujeito, em relação a qualquer experiência. Para Kant, o belo é aquilo que universalmente agrada, que não pode ser justificado intelectualmente. A estética seria o puro juízo ou crítica do gosto.

Assim, pelo fato de que todos os homens têm a mesma faculdade de julgar, é possível uma universalidade, em contraposição à particularidade, dos juízos estéticos. Além disso, a razão também seria um atributo idêntico para todos, independentemente do momento histórico, da realidade objetiva ou das condições materiais de existência (KANT, 1976).

Percebe-se que o espaço pode ser entendido pelo menos por duas formas de conhecimento, ora por meio de uma filosofia da ciência, ora buscando as referências numa filosofia da poesia. Mas, precisa-se dizer que a teoria estética consegue enfrentar as vicissitudes irrefreáveis do espírito científico, pois na história da arte (da literatura) existem constantes conversas (científicas, filosóficas, sociais, além de outras) entre os apostolados científicos e o gesto humano da criação artística. As estupefações do espírito humano, como nos períodos históricos conhecidos como Renascimento e Modernidade (e na Pós-Modernidade), resultam em obras indispensáveis na compreensão da aventura do homem e da mulher no universo.

## **Espaço científico na modernidade**

Pode-se dizer que um dos fatos históricos que marcaram o novo tempo da modernidade foi a invenção das locomotivas. Esse artefato mecânico tornou-se uma nova máquina que acelera corpo nos espaços. O padrão de entendimento do espaço se modifica com o deslocamento alucinante do corpo. Inaugura-se um novo modo de sentir o mundo.

No rápido movimento destas máquinas, há uma ilusão de ótica que vale a pena mencionar. Um espectador que observa como se aproximam, quando vão à máxima velocidade, mal consegue despojar-se da ideia de que, mais do que movendo-se, estão crescendo e aumentando de tamanho. Não sei como explicar melhor o que quero dizer, senão referindo-me ao agigantamento dos objetos em uma fantasmagoria. A

princípio apenas se pode discernir a imagem, porém, à medida que avança desde o ponto focal, parece crescer mais além de todo o limite. Desta maneira uma locomotiva, à medida que se acerca, parece aumentar de tamanho rapidamente, como se quisesse preencher por completo todo espaço compreendido entre as valetas e absorvê-lo todo em seu torvelinho (STANLEY apud HARDMAN, 1991, p.25).

A nova sensação do corpo no tempo-espaço pede novas discussões científicas, filosóficas. O momento histórico é a inauguração da linha ferroviária Liverpool-Manchester, e a estupefação do reverendo Edward Stanley junto com 400 mil pessoas que presenciavam uma nova possibilidade de sentir o espaço (HARDMAN, 1991).

Quase paralelo ao encantamento da engenharia mecânica, o universo sólido de Newton transformou-se num grande vazio, e a matéria tornou-se mutável. O universo não existe em lugares definidos: apresenta apenas tendência de existência. Desvendou-se um mundo subatômico. Houve mudança no espaço e no tempo. Aparece uma nova escala de medida infinitamente pequena, que é no mínimo 10 milhões de vezes menor que o nosso mundo visível. Eis a chegada do universo subatômico (ESTON, 1997).

Ao longo do tempo, muitos outros artefatos invadiram os gestos humanos e alteraram sua maneira de sentir o espaço da vida. Nos registros da história científica, ainda se pode lembrar o dia 14 de fevereiro de 1990, momento em que a NASA enviou um comando à Voyager 1 para depois da manobra tirar fotografias dos planetas que havia visitado. Cerca de 60 imagens criaram um mosaico do Sistema Solar. Entre as imagens que retornaram da Voyager, estava a do planeta Terra, fotografado a 6,4 bilhões de quilômetros de distância, figurando-o como um “pálido ponto azul” na empoeirada imagem de pixels (SAGAN, 1997).

Como enfrentar o turbilhão de mudanças que assola o mundo sensível? Como desenvolver a linguagem para que se possa pensar sobre o homem e seus espantos?

## **O espaço estético do homem em Bachelard**

Os escritores e artista inauguram novas abordagens da vida. A maneira de narrar recebeu novos contornos na linguagem. A pintura moderna eliminou a perspectiva central e fragmentou os pontos de fugas. O espaço fictício começou a oscilar e, através de velhas paredes, penetrou o mito, a mística e o irreal. “O espaço no romance moderno nega o compromisso com o mundo empírico das aparências, do mundo espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso-comum, (ROSENFELDE, 1996, p.77-78).

A tentativa de narrar perseguindo uma imitação (mímesis) do real tornou-se ainda mais desafiadora ao artista-escritor. Artistas, poetas, escritores, músicos, quando propõem suas obras, expressam as noções a respeito de um ser (personagem ou o sentimento poético), elaboradas por outro ser, e, segundo Candido (2000), o resultado torna-se sempre em alguma coisa incompleta. O conhecimento dos seres é fragmentário.

Esta impressão se acentua quando investigamos os, por assim dizer, fragmentos de um ser, que nos são dados por uma conversa, um ato, uma sequência de atos, uma afirmação, uma informação. Cada um desses fragmentos, mesmo considerando um todo, uma unidade total, não é uno, nem contínuo. (...) Os seres são, por sua natureza, misteriosos, inesperados. Daí a psicologia moderna ter ampliado e investigado sistematicamente as noções do subconsciente e inconsciente, que explicariam o que há de insólito nas pessoas que reputamos conhecer, e no entanto nos surpreendem, como se uma outra pessoa entrasse nelas, invadindo inesperadamente a sua área de essência e de existência (CANDIDO, 2000, p.56).

Os artistas (escritores) são intuitivos. Eles, por meio de seus trabalhos, concorrem de “modo direto ou indireto, certas concepções filosóficas e psicológicas voltadas para o desvendamento das aparências no homem e na sociedade, revolucionando o conceito de personalidade, tomada em si e com relação ao seu meio” (CANDIDO, 2000, p.57).

Quanto ao crítico, esse precisou desdobrar novos pensamentos, reflexões e análises sobre cada obra que desafia a leitura. Como os artistas incorporam a noção do espaço em suas obras? A compreensão do espaço nas obras pode se relacionar com a compreensão humana diante da dinâmica do entendimento, do conhecimento. A busca científica nunca se satisfará. Sempre haverá o apelo às novas sensações da experiência humana.

Os textos de Bachelard, com forças fenomenológicas, conseguem desenvolver novos tecidos de abordagem para os gemidos quase incompreensíveis dos espantos humanos. Sua carga simbólica acaba sendo um texto-ferramenta que ajuda o leitor a interpretar os diversos campos alegóricos que se deflagram a cada obra (literária ou plástica).

O autor argumenta que a obra de arte foi construída por um ato poético, imaginação poética. O passado da cultura não se conta. Destarte, “é preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem”, que o texto apresenta. Esse agir filosófico poético se contrapõe ao racionalismo ativo, a uma filosofia das ciências (BACHELARD, 1996, p.183).

Pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um

ser próprio, um dinamismo próprio. Ela advém de uma *ontologia direta*. É com essa ontologia que desejamos trabalhar (BACHELARD, 1996, p.183).

O início da análise do espaço por Bachelard é a casa. É partindo da casa que o pensador começa a desenvolver um repertório de termos que cria campos de análises, de interpretações da viagem por espaços que nem a ciência consegue aferir.

E quando nos lembramos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Vemos logo que as imagens da casa seguem nos dois sentidos: estão em nós assim como nós estamos nelas. Essa trama é tão múltipla que nos foram necessários dois longos capítulos para esboçar os valores das imagens da casa (BACHELARD, 1996, p.197).

Bachelard cita a casa como a simbologia de um espaço seguro para enfrentamento das intempéries do conhecimento científico humano. Não importa se precisará diminuir 10 milhões de vezes o que pode ser visto, ou se distanciar 6,4 bilhões de quilômetros de onde se vive apenas à força do traçado fenomenológico permite sacudir as tramas que compõem as energias de uma obra, de uma trama, de um símbolo, e assim pode dar fluxo à dialética da linguagem.

É preciso dizer então como habitamos nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos enraizamos, dia a dia, num “canto do mundo”. Pois a casa é nosso canto do mundo. Ela é, como se diz frequentemente, nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo. Até a mais modesta habitação, vista intimamente, é bela. Os escritores de “apostos simples” evocam com frequência esse elemento da poética do espaço. Mas essa evocação é sucinta demais. Tendo pouco a descrever no aposento modesto, tais escritores quase não se detêm nele. Caracterizam o aposento simples em sua atualidade, sem viver na verdade a sua primitividade, uma primitividade que pertence a todos, ricos e pobres, se aceitarem sonhar. Mas nossa vida adulta é tão despojada dos primeiros bens, as ligações antropocósmicas se encontram tão desguarnecidas, que não sentimos seu primeiro vínculo no universo da casa. Filósofos não faltam que “mundificam” abstratamente, que encontram um universo pelo jogo, dialético do eu e do não-eu. Eles conhecem precisamente o universo antes da casa, o horizonte antes da pousada. Ao contrário, os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, poderão dizer-nos concretamente quais são os valores do espaço habita do, o não-eu que protege o eu (BACHELARD, 1996, p.200).

A fenomenologia bachelardiana assegura o primeiro espaço como uma toponálise, a casa, talvez indispensável para qualquer início de abordagem sobre a condição do homem em sua narrativa. A casa é o lugar do homem no cosmo, assim, é a confirmação do homem na linguagem, seu lugar num mundo de significados. É com o conjunto de símbolos que se traz sentido ao fluxo da vida. O sótão, a cabana, o universo, a gaveta, os armários, os cofres, os ninhos, as conchas, os cantos, as miniaturas, a imensidão íntima, a dialética do exterior e do interior, a fenomenologia do redondo se prolongam na cartografia da análise de Bachelard. Torna-se pouco viável comentar-se cada marcador desse mapa. Mas precisa ser dito que esses microespaços convidam a grande festa de símbolos, em que cada campo da linguagem cria condições ou perturbações nos espaços à sua volta. Os novos textos desafiam ao leitor a perceber os espaços como campos de energia, campos de força que interagem uns com os outros.

O poema visual, espaço oco, é um jogo de palavras relacionadas ao significado do vazio, o estado do vazio. Um vazio não pode ser subestimado como algo estagnado. Assim, foi elaborado um traçado de palavras que, literalmente, se entrelaçam como se fosse uma representação real do texto (tecido), um trançado em cima de um espaço em braço, linhas numa página branca. Também se ampliou o desafio para perceber a página em branco como potencialidade de leitura, destarte a página em branco traz um significado, fortalecendo os feixes de significados em uma obra.

Partindo desse emaranhado de palavras tecidas, que trazem substância para preenchimento dos ocos da página em branco, temos a ideia absurda de condensar o pensamento. Mas um pensamento substancializado num texto não acalma a movimentação de ideias que a todo instante clamam em substanciar-se diante dos textos substancializados, mesmo sabendo que toda a aventura entre o espaço e as palavras sofrerá as intempéries do tempo e do espaço.

E com o desconforto da alma mal-entendendo.  
Ele morrerá e eu morrerei.  
Ele deixará a tabuleta, eu deixarei os versos.  
A certa altura morrerá a tabuleta também, os versos também.  
Depois de certa altura morrerá a rua onde estive a tabuleta,  
E a língua em que foram escritos os versos.  
Morrerá depois o planeta girante em que tudo isto se deu.  
Em outros satélites de outros sistemas qualquer coisa como gente



Continuará fazendo coisas como versos e vivendo por baixo de coisas como tabuletas (PESSOA, 2015, p.34).

Talvez diante da aventura da linguagem preenchendo os espaços ociosos é que entendemos o vazio como potência de começo. Nenhum espaço pode ser entendido como o nada, inclusive os espaços que não dispõem de luz (razão). A escuridão tem potencial de revivificação. Esses espaços escuros e vazios geralmente são embebidos de mistérios. Espaços vazios absolutos podem estar grávidos de potência. É com as palavras que o ser humano se preenche, compreende os espaços que lhe cobrem de significados e o conjunto de coisas que lhe embebe a poesia do corpo.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não; O novo espírito científico; A poética do espaço** (Os pensadores) / seleção de textos de José Américo e Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos . . . (et al.). — São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. **A Personagem de Ficção**. 10.ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- ESTON, Veronica Rapp de. **Física e Psicologia no século XX: uma nova visão**. Associação Palas Athena. São Paulo. Revista Thot. Nº 66, ano 1997.
- FREDERICO, C. **Marx, Lukács: a arte na perspectiva ontológica**. Natal: EDUFRRN, 2005.
- HARDMAN, Francisco Foot. **Trem Fantasma. A modernidade na selva**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- KANT, E. **Primeira introdução à crítica do juízo**. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Abril Cultural, 1974. (Col. Os pensadores - Kant II).
- PESSOA, Fernando. Tabacaria. Disponível em: <http://www.insite.com.br/art/pessoa/ficcoes/acampos/456.php>> Acesso: 23 de outubro de 2015.
- ROSENFELD, Anatol. **Reflexões sobre o romance moderno**. In: ROSENFELD, A. Texto/contexto I. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.75-97.
- SAGAN, Carl. **Pálido ponto azul: Uma visão do futuro da humanidade no espaço**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WATT, Ian. **A Ascensão do Romance. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

## **SOBRE OS AUTORES:**

Itton Ribeiro dos Santos – Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras / Estudos Literários, NA Universidade Federal do Pará – UFPA. Bolsista da FAPESPA. Membro do Grupo de Pesquisa “Makunaíma: Literatura, arte, cultura, história e sociedade na Amazônia, Brasil e América Latina”, do CNPq.