



AQUILO QUE CONTÉM TODOS OS CAMINHOS... ou como sair do “fim-da-picada”

Carlos de Azambuja Rodrigues

sentido pós-modernismo
doutrina das quatro causas artes visuais

Este texto visa oferecer ao pesquisador ou artista iniciante um caminho que o auxilie na construção do seu próprio trajeto na abordagem das suas questões com a arte. Partindo da constatação de um ambiente contemporâneo polissêmico, propomos re-visitamos a doutrina das quatro causas aristotélicas para a construção do mapa particular de seu próprio trabalho.

É pau, é pedra, é o fim do caminho...

Tom Jobim, “Águas de março”

Os caminhos do pensamento do sentido sempre se transformam, ora de acordo com o lugar, onde começa a caminhada, ora consoante o trecho percorrido pela caminhada, ora conforme o horizonte que, no caminhar, vai-se abrindo no que é digno de ser questionado

Martin Heidegger, *Ciência e pensamento do sentido*

“É o fim-da-picada!”

Exclamou o homem já bastante grisalho e modestamente vestido, acompanhado de uma mulher igualmente já mais velha e também de aparência modesta. Ele fez seu comentário ser seguido de um sorriso, que ao mesmo tempo que tentava ser cúmplice era tímido, como se suplicasse minha tolerância ou mesmo minha anuência ao que havia acabado de dizer. Seu sorriso e sua fala não demonstravam qualquer forma de indignação ou revolta, mas sim, o que me pareceu naquele momento algo muito pior, um certo desdém e desinteresse pelo trabalho que estava ali exposto.

THAT WHICH CONTAINS ALL ROUTES ...OR HOW TO AVOID “THE ABSURD” | The purpose of this text is to offer novice artists or scholars a way to help them to build their own path in addressing their issues with art. Based on the observation of a polysemous contemporary environment, we propose to revisit Aristotle’s doctrine of the four causes so that they can build their own particular work chart. | Direction, post-Modernism, four-cause doctrine, visual arts.

Estávamos todos nós ali postados em frente a uma obra de um dos mais importantes artistas brasileiros – um conjunto de desenhos e traços criados sobre papel-jornal – selecionado pela curadoria de um não menos importante e consagrado crítico de arte nacional, e, ali, no CCBB do Rio de Janeiro, anos atrás, segundo aquele modesto senhor constatou, estávamos todos também frente a algo que era o “fim-da-picada”.

Refleti...

O “fim-da-picada” pode ser o momento no qual nos damos conta do fato consumado: a dor que advém da picada do inseto que, mesmo sendo devidamente vingada com o tapa ligeiro que pode garantir a imediata morte do agressor, começa, mas não acaba. Algo que deixa sua marca – indelével – no nosso corpo, na maioria das vezes, incomodando-nos por algum tempo. Um fato consumado, uma dor presente, que nenhuma vingança será mesmo capaz de aplacar. Algo que incomoda (que, portanto, impede nossa acomodação) e não nos deixa em paz. Afeta-nos com dor (um *pathos*), como acontece com algumas expressões artísticas com as quais de vez em quando nos deparamos.

Mas o “fim-da-picada” pode ter outro significado, aquele que nos interessa desenvolver aqui. Ele pode significar também o sítio, o espaço onde um caminho acaba abruptamente. O lugar em que, não sem alguma perplexidade, se para de caminhar. É o ponto para além do qual parece-nos que não há mais como prosseguir, e no qual, por conta disso, surge então uma sensação de impotência (isto é, de “ausência de potência”), a noção de que não há mais uma direção a seguir e, talvez por isso mesmo, de que ali nos falta algum sentido. Ele é, portanto, a nossa condição atual, na qual toda a narrativa construída ao longo do caminho – que é justamente aquilo que,

para algumas tribos aborígenes, faz com que ele (o caminho) “aconteça” – deixa de existir. É talvez o lugar do fim da história, conforme o descrito por Francis Fukuyama, e, como também propõem Hans Belting e Arthur Danto, o lugar do fim da arte enquanto narrativa histórica.

Assim, então, é compreensível que, nessas circunstâncias, dali alguns sempre resolvam regressar, refazendo no sentido inverso o mesmo trajeto já feito (por um percurso que lhes é, portanto, familiar), ora se fixando num ou noutra nicho conhecido, ora maldizendo a sina daquele caminho que, no final das contas, os levou a lugar nenhum. Porém, esse retorno, seja ele indiferente, feito com irritação ou mesmo com tristeza, não resolve a sensação melancólica que nasce das potências perdidas lá na frente, a ausência das possibilidades ocultas que surgiriam se acaso pudéssemos prosseguir. Desse modo, o “fim-da-picada” é também um local no qual, aparentemente, algo se perde.

Já outros, entretanto, têm uma atitude diferente no “fim-da-picada”: em vez de retornar, permanecem e acabam mesmo por se estabelecer nessa parada compulsória. Estabelecer-se é algo que costuma ser uma condição justa para aquele artista ou pesquisador que já caminhou muito e que chegou, depois de uma longa trajetória de experiências, a um ponto de equilíbrio e constância no seu trabalho; é normal e até esperado que isso aconteça; nos mais jovens, porém, pode refletir uma certa acomodação. E é então ali, no “fim-da-picada”, que algumas expressões artísticas – formas que por sua própria natureza são mesmo sempre provisórias, dinâmicas e mutáveis – em vez de evoluir gerando novas formas, transformando-se, terminam nesse lugar por repetir-se *ad nauseum*, previsivelmente. E é essa “forma igual”, repetida, que acaba por satisfazer um certo *establishment*, o qual, habitando também essa

parada obrigatória, teme o risco do novo e prefere apenas repetir o igual, construindo desse modo um circuito viciado. Assim, estabelece-se um falso movimento que, uma vez gerado, em vez de proteger a progressão e o desenvolvimento da coisa em torno da qual (e pela qual) se cria – a própria arte – pode acabar, ali (no “fim-da-picada”), por aprisioná-la; pois, como se sabe, o pássaro na gaiola está seguro, porém, preso, não pode mesmo voar.

Mas há ainda muitas outras figuras e formas de se estabelecer no “fim-da-picada”... Há ali também aqueles espíritos sempre inquietos, inconformados nesse “beco-sem-saída” que lhes é imposto. São, talvez, os mais sinceramente comprometidos com aquela eterna paixão e desejo pelas descobertas – uma sempre renovada vontade de potência – que também constitui o genuíno fazer artístico. Uma paixão que no “fim-da-picada” se vendo imobilizada, pode transformar-se numa dor causada por sua própria impotência, e cujo risco é o de levá-los à perdição (afinal, não é no “fim-da-picada” que nos damos conta de que estamos perdidos?). Nasce então um niilismo estéril, às vezes debochado, que pode levar até a uma negação da essência final do seu próprio trabalho, do próprio valor do fazer artístico.

E essa mesma inquietude traz ainda pelos menos dois outros riscos... Aparecem então os que buscam razões de ser e causas variadas externas à própria arte que justifiquem sua existência, como acontece, por exemplo, numa recorrente discussão ingênua da “função social da arte”, ou no lamento pela perda da “beleza como valor”. Enquanto, num polo oposto, outros adotam um *parti pris* essencialmente formalista que acaba por reduzir todo o sentido do fazer artístico a uma estrita pesquisa autorreferenciada dos componentes estéticos e do discurso sobre esse próprio fazer – uma pura abordagem de uma “arte pela arte”,

como se o mundo e seus mistérios, e as pessoas com as suas eternas questões do viver e do existir, seus conflitos – inclusive os sociais – não estivessem contidos sempre na raiz de todas as obras e ações humanas. Como se o sentimento que em nós produz a fruição e o fazer artísticos nascesse espontaneamente dela própria, sem nenhum efeito (ou causa) transcendente, sem nenhuma origem e, portanto, sem qualquer fim ou objetivo além do de simplesmente existir.¹

Os primeiros, então, mantêm seu imobilismo no “fim-da-picada”, colocando a arte a reboque de objetos a ela externos e a esses condicionando seu próprio desenvolvimento; já a segunda atitude restringe seus movimentos quando com seu formalismo a amarram a ela mesma. Ambos, assim, se mantêm retidos nesse “beco-sem-saída”, pois ali apenas andam em círculos. E sabe-se que nessas épocas interessantes em que, de tempos em tempos, os homens se estabelecem num limite, todos os círculos passam a ser mesmo viciosos.

Buscar uma saída no “fim-da-picada” é rediscutir qual a direção seguir, é voltar a discutir a original e perigosa questão do sentido. Não pelo falso viés de um igualmente falso dilema como, por exemplo, aquele que opõe o desenho à pintura e que até leva alguns à apologia (enquanto outros à negação) de uma pintura “sem pé nem cabeça”. Nem também pela equivocada percepção de “crises” naquelas que são simplesmente as nossas permanentes condições existenciais naturais, comuns a todos os homens, como quando, por exemplo, se ouve falar em “crises do tempo” ou “do espaço” – no “fim-da-picada” são nossas percepções e concepções que podem entrar em crise, não os fenômenos a que se referem.

Não. O perigoso sentido que aponta para a saída do atual “fim-da-picada” é aquele sentimento

profundo, original e algo transcendente, que reside na fruição do fazer e do experimentar artístico, e que está sempre presente, tanto numa porção da produção de arte contemporânea quanto também emerge, como uma voz suave, sutil, quase silenciosa, mas vigorosa, do fundo da caverna de Chauvet.²

O sentido original é um chamado, uma força de atração, que se faz presente ainda mais intensamente quando nos vemos estacionados num “fim-da-picada”. É uma com-vocação que nunca cessa. Realizar a sua busca e produzi-lo é atender ao chamado e cumprir o destino da arte. Porém, lidar com tal força que é talvez metafísica (ou se preferirem imanente e virtual) e ao mesmo tempo presente e sensível, embora também igualmente intangível, não é tarefa possível exclusivamente pela razão. Então... o que fazer? Como sair do “fim-da-picada”? Como e onde abrir novas sendas e caminhos na mata virgem?

Se a essência de alguma coisa, como dizia certo filósofo alemão, é ser “aquilo que é” na presença, no atual, isto é, um *da-sein*, um “ser-aí”, uma “presença”, o ser de alguma coisa no presente demanda um esforço de análise do seu sentido original sob essa mesma condição: uma busca da sua “razão-de-ser” (da sua *raison d'être*) a partir da sua atual manifestação no mundo, no transe do próprio fenômeno em que se constitui a sua presença.³

Ora, vivenciar a arte pressupõe então isto: a presença da obra (mesmo que seja por meio de uma imagem); a sensação física do seu material (desde as qualidades físicas da “coisa” até mesmo seu suporte ou, ainda, da sua mídia de exibição); a apreensão emocional e intelectual de sua forma (sua composição, seu arranjo, seu ritmo, seu “processo” ou mesmo da sua “interface”) e o reconhecimento daquele diálogo com um outro ser humano que se exprime e comunga conosco na raiz do processo

que a construiu (o artista). Essas podem ser, portanto, abordagens determinantes nas “razões-de-ser” da arte e, conseqüentemente – tomadas a partir da sua própria manifestação e pelos seus “efeitos” –, também suas “causas”, como, aliás há séculos, a tradição aristotélica já nos fez ver.

É claro que sempre poderemos acrescentar outras “causas” àquelas listadas por Aristóteles, como lembra Heidegger em *A questão da técnica*. Podemos nos ater, por exemplo, a uma mera análise de um contexto histórico, à moral vigente à época, ao estado de saúde mental e física do artista no período, etc. A maioria dessas outras “razões”, porém, seria externa à própria arte e, portanto, pouco me diria de seu “ser” e também, conseqüentemente, da sua “razão-de-ser”. Desse modo, interessa-nos aqui propor trabalhar a questão da arte mais instintivamente, a partir de seus próprios elementos, dentro do seu pensamento, dando ouvidos à sua própria voz, sem, entretanto, nos deixar seduzir pela tentação formalista, mas ao mesmo tempo nos apropriando de ferramentas conceituais trazidas de e cruzadas com outros campos de conhecimento, e reconhecendo sempre que sua própria “razão-de-ser” a ultrapassa, transcende a sua própria experiência.⁴

Assim, seja por dúvidas sobre o compromisso “essencialista” dessas várias abordagens listadas anteriormente ou então simplesmente recusando a total submissão do problema da arte a um outro, de outra natureza, podemos voltar aqui para a tradição – numa ‘volta’ que não é um “retorno”, mas uma “visita” –, à doutrina das quatro causas, para tentar pensar novamente como abrir outras sendas na clareira do “fim-da-picada”: trilhas que possibilitem retomar o caminho na direção da “razão-de-ser”, do sentido da arte a partir de seus elementos básicos e do seu processo de realização, cruzando-os com os outros modos de pensar

sobre os quais ela também atua e com os quais interage, sem, no entanto, a eles se submeter. Note-se que “visitar” não é “retornar”, é simplesmente reconhecer que a afirmação de algo como “superado” pode simplesmente ocultar o preconceito e a preguiça intelectual de repensá-lo. E, se não devemos (e nem se poderia ter aqui tamanha pretensão) determinar o que é a arte (definir o seu ser) nem mesmo apresentar a sua “razão-de-ser” primeira (o seu sentido original), pelo menos podemos, no jogo aqui proposto entre suas razões e suas consequências, nas relações entre as suas “causas” decorrentes de seus “efeitos”, procurar mapear os elementos que permitam ao jovem pesquisador sendo ele artista ou não, caso a caso, iniciar uma análise do sentido particular de uma dada produção que esteja no foco do seu interesse, do seu desejo, ou seja, começar a criar seu próprio caminho.

Um retorno à doutrina das quatro causas como um mapa para a “razão-de-ser”, e as pesquisas dos diversos sentidos da arte...

Como se sabe, segundo a doutrina aristotélica das quatro causas, discutida no Livro II, capítulo 7, da *Física*, existiriam quatro causas fundamentais para todas as coisas: O motor ou causa eficiente; a causa formal; a causa material e a causa final.⁵

A primeira, a causa eficiente, é a origem, o início de alguma coisa e também aquilo que deflagra um processo, produz e mantém o seu andamento. É o motor que executa uma ação: um Deus, ou demiurgo, que cria o Cosmo, o artesão (ou o *designer*) que projeta e constrói uma cadeira, o artista que produz ou executa uma obra qualquer.

A segunda, a causa formal, consiste no conceito, a ideia ou o projeto a partir do qual a construção daquela obra está sendo executada. Note-se aqui que esse projeto não necessariamente procede do

executor que tem a tarefa de realizá-lo, da mesma forma que um maestro não necessariamente compôs a peça que está regendo.

Já a terceira, a causa material, diz respeito aos elementos e fenômenos físicos que são transformados e manipulados ao longo do processo de criação. Deve-se observar que aqui se percorre uma via de mão dupla nessa produção, pois os materiais não só são transformados como podem também reformar o conceito ou ideia anterior que foi formulada inicialmente para o nosso projeto impondo suas próprias condições.

Por fim, a causa final, a obra pronta, acabada, que se insere no mundo ocupando um espaço em atrito com os outros objetos à sua volta e, assim, nesse devir, vai adquirindo também novos significados e funções não antes projetados ou previstos.

É interessante observar que essa realização percorre um caminho que parte do abstrato – as motivações por detrás do artista, passando pelo vislumbre da ideia que ganha uma forma – até chegar ao concreto – a ação do artista na manipulação dos materiais que, por fim, leva a um objeto presente, que se insere no mundo das coisas.

Há uma clara progressão linear nesse desenvolvimento, porém ele permite que haja realimentações entre a forma e os materiais, que se podem determinar mutuamente ao longo do processo de criação. Por outro lado, há também uma precedência, digamos ontológica, do artista em relação à obra, que parece ser a razão determinante dessa aparente linearidade. Estas quatro instâncias combinadas, o artista (ou o *designer*), a forma, a matéria e a obra pronta, permitem uma análise completa de um fenômeno artístico que se queira estudar. A partir delas é possível observar as suas relações internas – entre si – e também criar modos na abordagem das suas questões que tangen-

Causa Eficiente	Causa Formal	Causa Material	Causa Final
Artista, Designer, Artesão, Coletivos	Forma, Conceito, Idéia, Projeto	Material, Processo, Método	Obra, Artefato, Público, Mercado
Poética	Estética	Técnica	Obra, História da Arte
Discurso	Linguagem	Dispositivos	Comunicação
Crítica, Biografia	Ideologia	Tecnologia	Antropologia
Psicologia	Filosofia	Ciência	Sociologia
Percepção, Cognição	Gestalt, Emoções	Sensações	Cultura
Sujeito, Espírito	Símbolo, Mito	Signo, Suporte	Imagem, Objeto
Consciência	Mente	Corpo	Mundo, Natureza
Pathos, ...	Tempo, ...	Espaço, ...	Ethos, ...

ciem outras áreas do conhecimento, sem que isso ponha, entretanto, o pensar e a natureza da arte a reboque dessas áreas. Desse modo, por exemplo, tanto posso analisar uma determinada manifestação artística observando a relação entre a sua forma e o modo como opera os seus materiais quanto posso utilizar ferramentas teóricas da sociologia para estudar uma determinada obra, sem que com isso esteja realizando uma análise estritamente sociológica e fazendo uma “sociologia da arte”.

Assim, todas as análises construídas a partir dessas “causas” determinantes da própria arte – do próprio fazer e fruir artísticos – nos levarão, por definição, a análises estrita e autenticamente artísticas, mesmo que em cruzamento com outras questões oriundas de outras formas de pensamento. Podemos observar, através de alguns exemplos no quadro abaixo, um arranjo – dentre muitos possíveis – de algumas temáticas permitidas pela construção aqui proposta. Nele são apresentadas relações possíveis que foram livremente criadas numa progressão ao longo das “quatro causas”. Estas relações podem determinar como se dá um fenômeno artístico no seu atrito com outras questões, oriundas de diversas áreas do conhecimento, e com a nossa própria condição humana.

Desse modo, alguém que queira pesquisar um determinado tema em arte, como, por exemplo,

a obra de um artista, pode abordá-lo a partir da sua poética, do seu discurso e ainda relacionar seus trabalhos a questões sociais, situando-os em determinados contextos históricos ou mesmo a teorias da comunicação. Todas essas relações podem ser construídas sem que isso signifique que o seu objeto de análise – algo

de caráter essencialmente artístico – seja definido necessariamente a partir de critérios oriundos de alguma outra forma de pensamento que não seja a artística, já que todas as “causas” de que partem são relacionadas aqui com questões específicas do fazer artístico. Por esse caminho, uma abordagem sociológica da arte nesse quadro se submete e deriva da obra, da sua inserção no mundo, não a limitando, portanto, a um mero fenômeno social, mas apenas servindo na ampliação da sua análise e compreensão enquanto objeto artístico. Pressupõe-se aqui, portanto, que a construção de sentido, produzida a partir desses diversos campos de análise e pesquisa, contribui para uma aproximação daquele inatingível sentido mais profundo, original, antes mencionado, pois atende ao seu chamado, indo em sua direção.

Já a linearidade aparente no quadro proposto, que, como já dissemos, decorre da óbvia precedência de todo artista sobre a sua obra, não impede, entretanto, para fins de análise de um dado fenômeno artístico (uma obra, a produção de um artista, uma proposta estética ou as implicações do surgimento de uma nova técnica, por exemplo) que se possa enxergar a realimentação entre o artista e sua obra, e, assim, a linearidade da tabela acima se reconfigura na forma de círculo que pode ser percorrido em qualquer uma de suas muitas direções.



Arnaud Frich, *Painel dos cavalos, Caverna de Chauvet – Pont d'Arc*
Fotografia, Centre National de Préhistoire, Ministère de la Culture et de la Communication, France

a partir da escolha de uma direção a ser seguida. A disposição numa dada direção, porém, determina um trajeto que não é necessariamente reto, e seu desenho se faz graças ao modo de ser do terreno a ser percorrido ou, dito de outra forma, o trajeto obedece a um determinado desenho particular por causa do modo de ser do próprio terreno, dos elementos que ali se encontram como obstáculos ou facilidades e que entram em atrito com a vontade do caminhante. Os elementos que compõem o terreno, portanto, são também causas codeterminantes para o desenho final do trajeto escolhido.

Deve-se, então, dentro do mapa aqui proposto, construir livremente relações a partir dos quatro caminhos possíveis que revisitamos – as causas clássicas listadas – que permitam escolher o ponto de partida para uma análise e entender melhor o sentido, a *raison d'être*, de um determinado fenômeno artístico ou objeto de arte. E, uma vez definido o foco inicial escolhido pelo pesquisador que se indaga sobre a arte, permitir que ele situe sua questão num sítio a partir do qual ele se confronte com essas possíveis “causas” determinantes no modo de ser do seu objeto de pesquisa, ofe-

recendo alternativas para que ele possa construir sua própria rede particular de relações, por afinidades, negações ou simples correspondências, entre as diversas possíveis abordagens ali presentes. O que interessa neste esquema aqui proposto é descobrir o sentido da pesquisa ou trabalho que se deseja ou que já se está a fazer, sentido que, como consideramos aqui, estará, por esse viés, em consonância com o sentido original comum presente em toda a construção artística, garantindo assim a especificidade de seu campo. Trata-se, portanto, longe de ser a mera aplicação de uma fórmula ou um mesmo de um algoritmo, da simples construção pessoal sobre um “mapa” de caminhos possíveis para o desenvolvimento de uma dada reflexão particular sobre arte.⁷

Alguns textos são como guias para temas teóricos que servem como uma apresentação dos elementos (pelos menos os principais) que compõem um determinado campo e, assim, oferecem *in potentia*, isto é, virtualmente, se não todos, pelos menos vários dos caminhos ali passíveis de ser percorridos. Eles funcionam perfeitamente como mapas, como, por exemplo, o seminal *Teoria do*

conhecimento, de Johannes Hessen,⁸ em que a descrição da trinca básica que envolve o fenômeno do conhecimento, objeto, imagem e sujeito, permite a discussão das três dimensões da imagem, ou então *The methodologies of art, an introduction*, de Laurie Scheinieder Adams,⁹ no qual as diversas abordagens apresentadas se adequam aos tradicionais quatro caminhos aqui lembrados. Não é por acaso que ambos façam parte da bibliografia atualmente em uso na pesquisa do Grupo Imaginata e na Linha de Imagem e Cultura do PPGAV.

Porque para sair do “fim-da-picada” precisamos, antes de mais nada, abrir uma nova senda, adentrar um novo caminho, mas para isso precisamos também dispor de um bom mapa, pois, afinal, como já vimos, por definição, um mapa é aquilo que contém todos os caminhos.

Notas

1 Vale lembrar aqui que o que pode ser transcendente não é necessariamente metafísico.

2 A caverna de Chauvet – Pont d’Arc, descoberta em 18 de dezembro de 1994 no sul da França, é um dos mais importantes sítios arqueológicos do mundo, com extraordinárias pinturas ruprestes datadas de 36 mil anos. Tem esse nome em homenagem ao líder dos espeleólogos que a descobriram, Jean-Marie Chauvet (site oficial da Caverna de Chauvet < <http://archeologie.culture.fr/chaudet/fr> >). O cineasta alemão Werner Herzog produziu um documentário filmado em seu interior em 2010 (*The cave of forgotten dreams / A caverna dos sonhos esquecidos*; disponível em <http://www.imdb.com/title/tt1664894/>). A grande beleza das suas pinturas e seu excepcional estado de conservação a incluíram entre os patrimônios mundiais da Unesco.

3 Obviamente, trata-se aqui de referência ao pensamento de Martin Heidegger.

4 “Sem dúvida há séculos, considera-se a doutrina das quatro causas uma verdade caída do céu, clara como a luz do sol... E, não obstante, já é tempo de se perguntar: por que existem precisamente quatro causas?” (Heidegger, Martin. A questão da técnica. In *Ensaio e conferências*. Petrópolis: Vozes, 2002: 13). O curioso é que depois dessa observação Heidegger discorre nesse texto justamente usando as quatro causas sem especular ou formular qualquer outra “causa”, fazendo uma crítica contundente do sentido emprestado ao termo *efficiens*, adotado posteriormente para designar a causa “motor”.

5 “*Ahora bien: siendo cuatro las causas... es decir a la materia, a la forma, al motor y al fin.*” (“Agora: sendo quatro as causas... ou seja, a matéria, a forma, o motor e o fim” [TM]) (Aristóteles, Física, Livro II, capítulo 7, In *Aritoteles – Obras Completas*. Madrid: Aguilar Ediciones, 1973: 595; 198a/198b).

6 “Ouse Saber” [TM]. O texto do qual essa expressão foi extraída está incluído na coletânea de Danilo Marcondes sobre ética (Marcondes, Danilo (Org.). Kant – Resposta à pergunta: “Que é Esclarecimento?”. In *Textos básicos de ética, de Platão a Foucault*. Rio de Janeiro: Zahar, 2007). Deve-se observar que *el Esclarecimiento*, em espanhol significa o mesmo que o Iluminismo, o século da luzes, em português.

7 Por isso recuso chamar essa ideia de um “método”, pois não traz o rigor deste último.

8 Hessen, Johannes. *Teoria do conhecimento*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2003.

9 Adams, Laurie Schneider. *The methodologies of art, an introduction*. 2 ed. Philadelphia: Westview Press, Perseus Books Group, 2010.

Carlos de Azambuja Rodrigues é professor-associado da Escola de Belas Artes da UFRJ, coordenador do Núcleo da Imagem em Movimento – NIM/EBA/UFRJ, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da EBA/UFRJ na Linha Imagem e Cultura, e membro líder do Grupo de Pesquisa IMAGINATA.