

**Mauro Miguel de Araújo Teixeira**

**PARA ALÉM DO JUÍZO ESTÉTICO**

A NECESSIDADE CULTURAL E ANTROPOLÓGICA DA ARTE EM SUSANNE K.  
LANGER

Dissertação de Mestrado em Filosofia

Orientador: Prof. Dr. Daniel De Luca

Apoio CAPES

Belo Horizonte

FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

2025

**Mauro Miguel de Araújo Teixeira**

## **PARA ALÉM DO JUÍZO ESTÉTICO**

A NECESSIDADE CULTURAL E ANTROPOLÓGICA DA ARTE EM SUSANNE K.  
LANGER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade Jesuítica de Filosofia e Teologia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Área de concentração: Filosofia da Religião,  
Ciência e Cultura

Orientador: Prof. Dr. Daniel De Luca

Belo Horizonte

FAJE – Faculdade Jesuítica de Filosofia e Teologia

2025

**FICHA CATALOGRÁFICA**

T266p	Teixeira, Mauro Miguel de Araújo Para além do juízo estético: a necessidade cultural e antropológica da arte em Susanne K. Langer / Mauro Miguel de Araújo Teixeira. - Belo Horizonte, 2025. 91 p.
	Orientador: Prof. Dr. Daniel De Luca. Dissertação (Mestrado) – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia, Departamento de Filosofia.
	1. Filosofia. 2. Arte. 3. Langer, Susanne K. I. Noronha, Daniel De Luca Silveira de. II. Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Departamento de Filosofia. III. Título CDU 100

Elaborada por Zita Mendes Rocha – Bibliotecária – CRB-6/1697

Dissertação de **Mauro Miguel de Araújo Teixeira** defendida e aprovada, com a nota  
9,7 (NOTA E PÓS-GRADUACAO) atribuída pela Banca Examinadora constituída  
pelos Professores:

Prof. Dr. Daniel De Luca Silveira de Noronha / (Orientador)

Profa. Dra. Marilia Murta de Almeida / FAJE

Prof. Dr. Daniel Arelli / UFMG

Departamento de Filosofia – Pós-Graduação (Mestrado)

FAJE – Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia

Belo Horizonte, 12 de setembro de 2025.

Dedico este trabalho aos meus pais,  
especialmente à Mainha (*in memorian*), que  
sempre se esforçaram em me oferecer a melhor  
educação e ensino.

## AGRADECIMENTOS

Não consideraria justo e leal eu apresentar este trabalho sem agradecer aquelas pessoas e instituições que fizeram possível essa realização. As primeiras pessoas a quem devo meus agradecimentos são meus pais, Agnel Teixeira dos Santos e Lucinete Rosa de Araújo (*in memorian*), que me motivaram e fizeram de tudo possível para que eu pudesse chegar ao final dessa etapa. Agradeço, ainda, a todos os demais familiares que me motivaram ou se preocuparam comigo nessa fase da minha vida e do meu estudo, destaco aqui meu irmão Agnel Teixeira dos Santos Júnior.

Esta pesquisa poderia não ter chegado ao fim sem o apoio e a ajuda dos meus amigos. Foram tantos e tantas que, durante este período, se fizeram presentes em minha vida. Considero a amizade como uma das mais belas dádivas - são pessoas que nós mesmos escolhemos para estarem ao nosso lado. Neste período, meus amigos puderam me proporcionar momentos de motivação, apoio emocional, auxílio prático e entretenimento/lazer. Eles sabem quem são e o que significam para mim, por isso nomearei apenas um aqui porque esteve comigo quase que diariamente durante este período: Clevisson Rabelo Conceição, sou muito grato pelas motivações e ajudas diárias que você me proporcionou nos dois últimos anos.

Agradeço imensamente, ainda, aos meus professores e à FAJE (Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia) que me formaram até esse momento e me acompanharam nesse processo de descoberta de um pesquisador. Dentre meus professores, preciso destacar honrosamente Clovis Salgado Gontijo Oliveira, que me acompanhou desde meu trabalho de conclusão de curso na graduação, pesquisa de iniciação científica e em boa parte do período de orientação deste trabalho dissertativo. A você, Clovis, devo especialmente minha chegada inicial ao Mestrado - o primeiro a me motivar e a acreditar em mim e no meu potencial para estar aqui - e minha auto descoberta como um pesquisador - observar você foi a minha melhor forma de aprender como me tornar bom nesta tarefa.

Aos demais professores, agradeço porque, de certa forma, tocaram minha vida acadêmica e foram presenças significativas nela, destaco aqui alguns Claudia Maria Rocha de Oliveira, Verônica de Souza Campos e Daniel De Luca - quem me ajudou ao final desse percurso tão prontamente e solícito nesta missão de orientador.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Agradeço

a CAPES que financiou e possibilitou todo este processo de estudo e estadia em Belo Horizonte para que um melhor trabalho fosse elaborado e construído.

Penso que toda obra de arte tem algo sobre o qual se pode dizer que provém do mundo, e que evidencia o próprio sentimento do artista acerca da vida. Isso está de acordo com a importância intelectual e, efetivamente, biológica da arte: somos impelidos à simbolização e articulação do sentimento quando temos de compreendê-lo a fim de nos mantermos orientados na sociedade e na natureza. (LANGER, 2011, p. 263)

## **RESUMO**

Esta dissertação tem como principal objetivo apresentar e desenvolver a hipótese da necessidade antropológica e cultural atribuída à arte pela filósofa estadunidense Susanne K. Langer (1895-1985). Para tanto, será necessário reconhecer as principais referências teóricas da autora (Sheffer, Whitehead, Wittgenstein, Cassirer) e examinar diretamente o *corpus langeriano*, no qual a filosofia da arte, em constante diálogo com a antropologia filosófica, ocupa lugar de destaque. O percurso proposto analisará alguns conceitos e distinções conceituais fundamentais na obra da autora, que permitirão identificar o papel, o lugar e o estatuto da arte de acordo com sua perspectiva. Dentre tais conceitos, será destacado, sobretudo, o conceito cassireano de “animal simbólico”, graças ao qual o âmbito da teoria do conhecimento se amplia de modo a incluir a elaboração da “vida sentida”. Esta, embora intraduzível por via discursiva, ainda poderia ser articulada em formas complexas pelo ser humano, em sua possibilidade e necessidade de expressar e compreender sua experiência no mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte. Animal simbólico. Símbolo. Expressão. Susanne Langer.

## **ABSTRACT**

The main aim of this dissertation is to present and develop the hypothesis of the anthropological and cultural necessity attributed to art by the American philosopher Susanne K. Langer (1895-1985). In order to do so, it will be necessary to recognize the author's main theoretical references (Sheffer, Whitehead, Wittgenstein, Cassirer) and directly examine Langer's *corpus*, in which the philosophy of art, in constant dialogue with her philosophical anthropology, occupies a prominent place. The proposed path will analyze some fundamental concepts and conceptual distinctions in the author's work, which will allow us to identify the role, place and status of art according to her perspective. Among these concepts, we will highlight, above all, the Cassirean concept of the "symbolic animal", thanks to which the scope of the theory of knowledge is broadened to include the elaboration of "felt life". This, although untranslatable through discourse, could still be articulated in complex forms by human beings, in their possibility and need to express and understand their experience in the world

KEY-WORDS: Art. Symbolic Animal. Symbol. Expression. Susanne Langer.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. Um panorama sobre a Antropologia Filosófica de Susanne K. Langer	19
1.1. Breve apresentação da autora, de seus objetivos teóricos e influências	19
1.2. Análise dos conceitos fundamentais langerianos	30
1.3. O ser humano enquanto animal simbólico segundo Ernst Cassirer	39
1.4. A dimensão simbólica do ser humano segundo Langer	41
2. A hipótese: o papel fundamental da arte na constituição humana	47
2.1. Uma posição contrária: a arte como atividade supérflua	47
2.2. A arte como atividade necessária em Ernst Cassirer	54
2.3. A hipótese langeriana sobre a necessidade da arte	60
3. Um aprofundamento da hipótese a partir das principais obras da autora	69
3.1. A significância da música em <i>Filosofia em nova chave</i>	69
3.2. A arte como via de formulação e expressão em <i>Sentimento e forma</i>	74
3.3. O papel da abstração na atividade artística em <i>Problems of art</i> e <i>Mind: an Essay on Human Feeling</i> (I)	78
3.4. A arte como atividade exclusivamente humana em <i>Mind: an Essay on Human Feeling</i> (I)	82
CONCLUSÃO	85
BIBLIOGRAFIA	88



## INTRODUÇÃO

Esta pesquisa pretende verificar o papel da arte, da expressão artística, como um elemento primário na constituição do ser humano e da cultura a partir da filosofia da arte e da antropologia filosófica propostas pela filósofa estadunidense Susanne Katherina Langer (1895-1985). A compreensão da arte como uma expressão simbólica dotada de significância<sup>1</sup> ganha relevância no início do século XX com a filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer, grande influência para Langer. E o fato de tal compreensão da arte se intensificar numa cultura secularizada – na qual, ao mesmo tempo, os símbolos religiosos estavam perdendo sua força – motivou a nossa filósofa a elaborar uma teoria própria em consonância, de certa forma, com a concepção não só da arte, mas também do mito, apresentadas por Cassirer.

Neste trabalho, será apresentado, a partir do pensamento langeriano, como a arte não equivale a um produto supérfluo ou, ainda, a um mero ornamento ou adorno, mas figura como um dos principais alicerces da própria cultura. Assim, revela-se imprescindível na formação do ser humano enquanto um animal não somente racional (se compreendermos a racionalidade num sentido restrito, como elaboração e apreensão de estruturas proposicionais), mas, sobretudo, simbólico – a partir da acepção do termo trabalhada por Ernst Cassirer.

Esta temática se faz importante para nós nos tempos atuais, especialmente, porque quanto mais o tempo passa – poderíamos acrescentar, sobretudo, após o século XVII, no apogeu da Revolução Científica –, mais o ser humano buscou tratar as coisas ao seu redor de forma estritamente objetiva. Pensar o ser humano enquanto um ser constituído de variados elementos tornou-se, assim, mais difícil numa sociedade objetiva e pragmática, que hierarquiza certas atividades e ocupações. E, quando um desses elementos tem um componente vinculado à vida emotiva, mais difícil se torna aceitá-lo a partir desse paradigma científico, que tende a desconsiderá-lo ou a depreciá-lo. Esse é o caso da expressão artística, foco do presente trabalho.

O reconhecimento da necessidade do elemento artístico na constituição do humano é defendido por Susanne K. Langer, cuja filosofia da arte se inscreve numa

---

<sup>1</sup> A autora opta por distinguir o termo “significado” (*meaning*), atribuído aos símbolos construídos pela linguagem discursiva, dos termos “significação” ou “significância” (*significance* ou *import*), aplicados ao conteúdo articulado pelos símbolos artísticos (LANGER, 1957, p. 67). Esta distinção será apresentada de forma mais elaborada no decorrer deste trabalho.

preocupação epistemológica e antropológica mais ampla. Como observa Chaplin, especialista na pensadora estadunidense,

A estética de Langer ultrapassa questões tradicionais de beleza, juízo estético e gosto. Ao abordar questões mais fundamentais como a percepção sensorial, a experiência afetiva e o entendimento humano, Langer faz a estética retomar as suas origens pré-kantianas em Alexander Baumgarten e Giambattista Vico. Ao assim fazer, ela retira a estética das margens da filosofia, recolocando-a no seu centro. (CHAPLIN, 2020, p. 188, tradução nossa)

Tal abordagem justifica nossa escolha pela autora neste trabalho cujo objetivo não se limita a uma reflexão ou a um juízo sobre o belo ou sobre a experiência estética, mas se dirige, sobretudo, a uma análise das implicações culturais e antropológicas do exercício artístico. É interessante observar que a ênfase dada por certas estéticas ao problema da beleza poderia nos deslocar do caráter necessário da arte como recurso humano para a elaboração de conhecimentos. Essa abordagem pré-kantiana da filosofia da arte de Langer justifica, portanto, o recorte de nossa dissertação, sintetizado no próprio título escolhido.

Para além do juízo estético, a arte responde a uma necessidade de expressão e formulação do ser humano a respeito de conteúdos mais existenciais. Tal necessidade, anteriormente, era suprida, sobretudo, pela prática religiosa, que pressupõe uma elaboração mais comunitária dos símbolos<sup>2</sup>. Todavia, uma vez que a sociedade passou e se encontra em um grande processo de secularização, a religião perdeu relativamente o seu lugar e a sua relevância. Tal processo deu espaço para as ciências objetivas e as artes. Contudo, a objetividade prescrita pelas ciências, que tende a conceitos generalizantes e considera o mundo como composto somente por “fatos” objetivos, ganhou maior credibilidade diante das sociedades moderna e contemporânea. Com isso, a arte perdeu considerável reconhecimento em nosso cotidiano, o que torna necessária uma afirmação de sua permanente importância na vida do ser humano.

Como o filósofo alemão Ernst Cassirer afirmava em sua obra *Ensaio sobre o Homem*, o ser humano é, para além de um animal racional, um animal simbólico (CASSIRER, 2005, p. 50), que tem e sente a necessidade de simbolizar não só sua apreensão do mundo exterior pela linguagem discursiva, mas igualmente o que nossa

---

<sup>2</sup> Langer desenvolve um pouco mais desse caráter comunitário/social dos símbolos em seu artigo *The Lord of Creation*.

filósofa chama, em continuidade com Henry James, de “vida sentida” (*felt life*)<sup>3</sup>. Seja de forma consciente ou inconsciente, não abdicamos de simbolizar, em formas complexas, nossos sentimentos, emoções, ideias e os acontecimentos que nos envolvem, através das diversas expressões artísticas. Estas permitem uma privilegiada elaboração dos conteúdos da vida emotiva em suas diversas nuances<sup>4</sup>, intraduzíveis pela linguagem discursiva.

A expressão artística, dessa forma, não ocupa na vida do ser humano – ou, ainda, na cultura – o espaço de um simples ornamento, de um adorno ou, sequer, de um mero produto sofisticado, de luxo. Contrariamente, desempenha a função de um elemento fundamental na constituição do ser humano, em nosso processo de autocompreensão e na formação da cultura. Nossa própria estrutura, enquanto seres humanos, só se manifesta em sua totalidade quando exercemos e reconhecemos que essa atividade simbólica/artística, exigindo um complexo e refinado processo de abstração (LANGER, 1930, p. 166), é natural e intrínseca em nós.

Sendo assim, o papel das artes na formação cultural e na educação do ser humano apresenta-se como o objeto de estudo desta pesquisa, uma vez que se costuma desconsiderar o caráter imprescindível da arte (fato que se observa, por exemplo, nos precipitados cortes de verba para a cultura em épocas de crise econômica). Diante da usual interpretação da arte como mero ornamento ou objeto de luxo, torna-se importante afirmar, com adequado respaldo teórico que extrairemos da autora Susanne Langer, a presença necessária da arte na constituição da nossa humanidade.

A temática proposta para esta nossa pesquisa assim como a autora que lhe serve de fundamentação têm despertado, nos últimos anos, crescente interesse no meio acadêmico. No cenário brasileiro, já podemos encontrar algumas pesquisas sobre a autora e a questão por ela levantada que norteará esta pesquisa. Como exemplo desses trabalhos, temos o artigo “*Para além do literal: a arte como ampliação do humano* em Susanne Langer”, do professor e pesquisador Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira, que relaciona a filosofia da arte da filósofa estadunidense com sua antropologia filosófica, tendo uma preocupação com os conceitos fundamentais da autora. Examina, ainda, a hipótese langeriana relativa ao papel da expressão artística para a autocompreensão humana.

<sup>3</sup> Conceito importante no pensamento langeriano, citado em *Problems of Art* e *Sentimento e Forma*.

<sup>4</sup> “A arte, assim argumenta Langer, é uma forma simbólica não discursiva capaz de capturar nuances sutis de sentimento humano que não são abarcadas pelos padrões e comuns emoções nomeadas como alegria, tristeza, raiva ou medo.” (CHAPLIN, 2020, p. 189, tradução nossa)

Outras pesquisas que refletem como a autora está sendo trabalhada na atualidade no Brasil são o artigo “O estatuto da música tonal em Susanne Langer”, de autoria conjunta de Ivânia Lopes de Azevedo Júnior e Ilana Viana do Amaral, que foi publicado na Revista de Filosofia da Universidade Federal do Ceará e a tese de doutorado em Estética e Filosofia da Arte da Universidade de São Paulo *A dimensão afetiva da arte: Mário Pedrosa e a percepção estética*, de Gabriela Borges Abraços. O artigo recém citado aborda como a música tonal pode ser um reflexo do desenvolvimento histórico-cultural dos modos de manifestação do ser humano, dotado da capacidade e necessidade do simbolismo. Apesar de concentrar-se em outro autor, a referida tese aborda, em um dos tópicos, como Langer influenciou o eminentíssimo crítico de arte brasileiro Mário Pedrosa e, ao mesmo tempo, apresenta um pouco da concepção de arte na filosofia simbólica da filósofa estadunidense.

Ainda no cenário brasileiro, podemos destacar que, na década de 1970, Langer foi muito trabalhada não só por pesquisadores acadêmicos, mas também por artistas de vanguarda<sup>5</sup>. E, como reflexo desse estudo, foram publicadas, em nosso país, as traduções para o português das principais obras da autora no campo da filosofia da arte, como *Filosofía en Nova Chave* e *Sentimento e Forma*. Após todo esse estudo e pesquisa nas últimas décadas do século passado, o pensamento langeriano, aparentemente, foi esquecido, deixado de lado, e, atualmente, com esses artigos, teses e pesquisas, seu nome e suas ideias vêm crescendo e tomando lugar novamente nos estudos filosóficos de nosso país.

Analizando o cenário internacional, temos grandes nomes de pesquisadores e especialistas em Susanne Langer. Na nossa bibliografia, incluímos outra tese de doutorado em Filosofia pela Pontifícia Universidade Católica de Valparaíso no Chile com o título: *El concepto de vitalidad en la filosofía de la mente de Susanne Langer para la comprensión del arte primitivo*, que busca apresentar a reflexão em torno da arte, bem como a concepção de simbolismo no pensamento de Langer e como essas ideias estão intimamente ligadas à mente humana e, assim, igualmente, à área da epistemologia. Essa tese será relevante para nosso trabalho, uma vez que reflete sobre o papel fundamental da

---

<sup>5</sup> Prova disso é a menção ao nome de Langer no Manifesto Neoconcreto (1959), assinado pelos artistas Amílcar de Castro, Lygia Clark, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, Cláudio Mello e Souza, Lygia Pape, Theon Spanúdis e Franz Weissmann.

arte na constituição da especificidade humana, desde os primórdios da cultura (arte primitiva).

Uma grande especialista em Langer, que não poderia deixar de constar em nossa bibliografia, é a pesquisadora Adrienne Dengerink Chaplin, conhecida internacionalmente entre os estudiosos da nossa autora, especialmente por seu livro “*Philosophy of Susanne Langer: Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling*” (2020). Esta obra apresenta uma pequena biografia de Langer, suas quatro influências filosóficas fundamentais (Henry Sheffer, Ernst Cassirer, Alfred Whitehead e Ludwig Wittgenstein), seu caminho percorrido num ambiente acadêmico misógino e as ideias condutoras de seu pensamento, como a lógica dos signos e símbolos, a arte como a forma do sentimento, a mente como significado corpóreo, entre outras concepções/reflexões.

Um outro livro que foi publicado no início desse ano de 2024, organizado pela pesquisadora canadense Lona Gaikis, contendo capítulos de diversos pesquisadores interessados no pensamento langeriano ao redor do mundo, também será de grande valia à nossa pesquisa. Os 18 capítulos do livro “*The Bloomsbury Handbook of Susanne K. Langer*” passeiam por temas que abordam desde as principais influências de Langer até suas ideias centrais nas diferentes áreas de estudo da filosofia, como a Lógica, a Estética, a Filosofia da Cultura, a Filosofia da Mente e a Epistemologia.

Ainda nesse cenário internacional, é importante citar o Círculo Susanne K. Langer, fundado em 2020 por pesquisadores que decidiram criar uma rede internacional multidisciplinar (Filosofia, Artes, Psicologia, Comunicação) dedicada ao pensamento de Langer, visto o número crescente de estudos sobre a autora provenientes de diferentes países e áreas disciplinares. Esse mesmo Círculo promoveu a primeira conferência internacional e interdisciplinar sobre o pensamento da filósofa estadunidense, sediado no *Max Planck Institute for Empirical Aesthetics* (Frankfurt, 2020). Nessa conferência, foram apresentadas mais de trinta pesquisas por pesquisadores internacionais, abrangendo e desenvolvendo temas levantados por Langer ao longo de suas obras, referentes a variados âmbitos, como a cultura, a política, a música, a psicologia, a lógica e a teoria dos símbolos. Vale mencionar que o Círculo Langer abriga um sítio eletrônico com rico material sobre a autora (livros, artigos, fichas de estudo, entrevistas da filósofa, assim como textos de comentadores), constantemente atualizado, que contribuirá em muito para a presente pesquisa. Uma segunda conferência do Círculo ocorreu em junho de 2024 com

o título “*Langer, Creativity, and American Thought: A Conference on the Work and Influence of Susanne Langer*” que foi realizada pelo *American Institute of Philosophical and Cultural Thought* e pela *Southern Illinois University Carbondale*.

Por fim, com esta pesquisa, serão apresentadas quais as razões para tal necessidade atribuída à arte pela filósofa Susanne Langer a partir de suas principais obras. E, para isso, o primeiro capítulo deste trabalho iniciará com um panorama sobre a antropologia filosófica da autora. Em um primeiro momento, será exposta uma breve apresentação da autora, de seus objetivos teóricos e influências. Em seguida, será realizada uma revisão de seus conceitos fundamentais, sobretudo, daqueles presentes na segunda fase de sua obra (dedicada à filosofia da arte). Por fim, na terceira parte do primeiro capítulo, será tratada a concepção langeriana do ser humano enquanto um animal simbólico, influenciada diretamente por Cassirer.

O segundo capítulo, dirigido à hipótese do trabalho, partirá de uma breve enunciação das posições contrárias à de Langer, que concebem a arte como uma atividade supérflua na vida humana. Depois disso, será verificada a compreensão positiva da arte como elemento fundamental na constituição humana, primeiramente a partir da obra de Cassirer e, posteriormente, de sua discípula, Langer, que desenvolve esse tema de modo mais elaborado.

Por fim, no terceiro e último capítulo serão destacados e examinados recortes das principais obras da autora que sustentam a ideia central desta pesquisa. Os quatro tópicos desses capítulos serão respectivamente dedicados aos livros: *Filosofia em nova chave*, *Sentimento e forma*, *Problems of Art* e *Mind: an Essay on Human Feeling*. A partir deste percurso, será possível identificar argumentos capazes de sustentar, com base em Langer e em suas influências filosóficas, o papel imprescindível e constante ocupado pela arte para o ser humano e para a cultura.

## 1 Um panorama sobre a Antropologia Filosófica de Susanne K. Langer

Neste primeiro capítulo, apresentaremos a filósofa estadunidense Susanne K. Langer, a partir do escopo geral de sua pesquisa dentro da Filosofia. De forma bem sucinta, abordaremos o preconceito sofrido pela pensadora por motivos provavelmente misóginos dentro da academia e passemos pelas três fases de seu pensamento: a primeira fase voltada especialmente aos estudos da Lógica; a segunda – na qual nos deteremos de forma especial no decorrer deste trabalho – dedicada sobretudo à Filosofia da Cultura, Ciência e Arte; e a terceira e última fase de seu pensamento dirigida à Filosofia da Mente.<sup>1</sup>

Trataremos, ainda, as principais influências teóricas de Langer, a saber Henry M. Sheffer, Ernst Cassirer, Alfred N. Whitehead e Ludwig Wittgenstein. Do mesmo modo, abordaremos os principais conceitos da filósofa, que se farão necessários para uma melhor compreensão de sua filosofia. Por fim, versaremos sobre a abordagem antropológica presente no pensamento de Langer que concebia o ser humano, assim como Cassirer, para além de um *animal rationale*, concebendo-o, assim, como um *animal symbolicum*.

### 1.1 Breve apresentação da autora, de seus objetivos teóricos e influências

Susanne Katherina Langer (1895-1985), filha de imigrantes alemães, nasceu em Nova Iorque, EUA. Aparentemente, seu gosto pelas artes foi despertado e incentivado desde sua infância. Seu pai, Antonio Knauth, era um “talentoso músico amador”, que contava com músicos profissionais entre os seus amigos, os quais “acompanhava com frequência em saraus em sua casa. [...] Na infância, Susanne Knauth aprendeu a tocar piano, escrevia poemas e contos, que ilustrava, e os encenava com os irmãos para a família e os amigos.” (DRYDEN, 2003, p. 190, tradução nossa). Contudo, por motivos desconhecidos, Langer preferiu seguir uma carreira acadêmica na Filosofia, mesmo que sempre voltada e aberta às artes.

No início de sua carreira acadêmica, por motivos misóginos, em que a mulher era compreendida como inferior ao homem intelectualmente, Langer não pôde ingressar em

---

<sup>1</sup> Faz-se importante salientar que a divisão dessas 3 fases do pensamento langeriano não foram feitas por mim, mas já se é aceita de forma consensual entre os atuais pesquisadores da obra da autora, como no *Susanne K. Langer Circle*. Tal divisão é bem apresentada, também, na introdução da obra “*The Philosophy of Susanne Langer: embodied meaning in logic, art and feeling*” (2020) da pesquisadora Adrienne Dengerink Chaplin.

Harvard – pois, então, só eram admitidos alunos do sexo masculino –, matriculando-se, assim, na Radcliffe College. Esta instituição, dirigida a jovens do sexo feminino provenientes da classe alta da Nova Inglaterra, era tida como um “anexo de Harvard”, pois oferecia o mesmo ensino da célebre universidade com o mesmo corpo docente, embora as alunas de Radcliffe não recebessem o diploma expedido por Harvard (CHAPLIN, 2020, p. 47-49). O famoso filósofo e crítico de arte Arthur Danto relata seu contato com Langer e testemunha tal dificuldade, encontrada pela filósofa, em se estabelecer num ambiente majoritariamente masculino:

Estudei com Susanne Langer, a autora de *Filosofia em nova chave...* Era atraente e europeia, entrou na sala de aula com um violoncelo. Escrevi para ela um artigo sobre a terceira *Crítica* de Kant, de que ela gostou muito. Mas o departamento não a apoiava de modo especial, por ela ser mulher. Professores do sexo masculino sem grande distinção diziam que as mulheres simplesmente não eram capazes de fazer filosofia. (DANTO, 2011, não paginado, tradução nossa)<sup>2</sup>

É possível encontrarmos, em cartas de professores de Harvard e Radcliffe, grandes elogios direcionados a Langer, como aqueles tecidos pelos professores Ralph B. Perry e Ada L. Comstock, disponíveis no sítio eletrônico dedicado à autora estadunidense. Contudo, mesmo com tal reconhecimento, Langer encontrou grandes desafios para permanecer e se sobressair diante do preconceito intelectual contra a mulher no seu tempo. Assim relata Chaplin:

Na época de Langer, as mulheres de Radcliffe encontravam-se em séria desvantagem em relação aos estudantes homens de Harvard. Elas não tinham os mesmos direitos e privilégios. Seus alojamentos eram inferiores; não tinham acesso aos refeitórios da faculdade; eram proibidas de entrar em determinadas partes das instalações da universidade, como salas comuns e bibliotecas - somente em 1967 a Biblioteca Lamont de Harvard foi aberta às mulheres; não faziam parte da cultura acadêmica que facilitava conversas informais e contatos com professores e colegas (situações que proporcionavam apresentações e cartas de recomendação para promover suas carreiras); não eram elegíveis para subsídios de viagem, bolsas de estudo para alunos e outros prêmios e privilégios; eram excluídas das funções de tomada de decisão na administração acadêmica. Em suma, eram excluídas da instituição acadêmica como um todo... (CHAPLIN, 2020, p. 50, tradução nossa)

---

<sup>2</sup> DANTO, Arthur. *Three Careers*. 2011. Disponível em: <http://www.lucadelbaldo.com/works/arthur-danto>. Acesso em 14 ago. 2024.

Após lidar com tanta dificuldade para encontrar um espaço na academia, Langer tornou-se bacharel e mestre em Filosofia pela Radcliffe College sob a orientação de Henry Sheffer, de quem sofreu grande influência, especialmente nos seus estudos da lógica. Defendeu, em 1926, sua tese de doutorado, intitulada *A Logical Analysis of Meaning*, sob a orientação de outro grande lógico, Alfred Whitehead. Pela influência desses dois filósofos e lógicos, Langer deu início à primeira fase de seu pensamento concentrando-se nessa mesma área da lógica. Juntamente com outros filósofos, como W. V. Quine, fundou então a Associação para Lógica Simbólica, em meados de 1930. Essa fase inicial é representada por dois de seus livros: “*The Practice of Philosophy*” (1930) e “*An Introduction to Symbolic Logic*” (1937).

É notório, quando temos em mente todo o trajeto acadêmico e intelectual percorrido pela filósofa estadunidense, que essa primeira fase foi como uma base e estrutura para ela construir toda sua teoria sobre a arte – na segunda fase – e uma filosofia da mente – na terceira e última fase de seu pensamento. Sua percepção sobre a lógica pode ser considerada como uma compreensão mais ampla do que aquela então e ainda vigente como padrão no meio acadêmico. De modo geral, quando tratamos de lógica, lembramos de grandes filósofos como Russell, Frege e Peirce. Entretanto, todos esses filósofos definiram e trataram a lógica simplesmente como um estudo de proposições matemáticas ou linguísticas. Por outro lado, a tradição seguida por Langer, herdada de Sheffer e, a partir deste, do lógico Josiah Royce, compreendia a lógica para além das proposições, abrangendo “a ciência de formas [proporcionais] tanto quanto o estudo dos padrões.” (LANGER, 1930, p. 83, tradução nossa).

Como afirma Chaplin: “Para Sheffer, assim como tinha sido para Royce, a lógica não era primeiramente um estudo dos princípios de inferência, mas um estudo de ordem e formas, padrões e estruturas.” (CHAPLIN, 2020, p. 68, tradução nossa). Langer assumiu, então, essa herança deixada pelo seu orientador nos primeiros anos de sua formação filosófica, aplicando o conceito de lógica aos símbolos artísticos e apresentativos<sup>3</sup>, uma vez que estes, mesmo que se não sejam compostos por proposições linguísticas ou matemáticas, apresentam certa ordem na sua composição, na sua forma.

---

<sup>3</sup> Será explicitado a diferença entre símbolos apresentativos, artísticos, entre outros, na próxima seção deste capítulo.

Chegando, então, à segunda fase de seu pensamento, Langer passou a dedicar-se à filosofia da cultura, ciência e arte. Nesse momento, como sublinha Chaplin, a autora voltou

sua atenção para uma análise crítica dos paradigmas dominantes que moldavam a filosofia de sua época. Isso a levou a descobrir o novo tema que estava surgindo em várias disciplinas e campos de estudo: a noção da mente como um transformador simbólico. Essa “nova chave” tornou-se o tema central do livro pelo qual ela ficou mais conhecida: “*Filosofia em nova chave: um estudo do simbolismo da Razão, Rito e Arte*”. (CHAPLIN, 2020, p. 17, tradução nossa)

Em *Filosofia em nova chave* (1942), Langer tratou de forma mais analítica e precisa seu estudo sobre o simbolismo. Ela dedicou esse livro ao seu orientador de doutorado, o professor Whitehead, do qual herdou muito desse estudo sobre os símbolos. Além de Whitehead, Ernst Cassirer figurou entre as grandes referências para a composição desse volume, embora ambos não terem sido citados com frequência em suas páginas, como observou Langer no prefácio à primeira edição da obra: “Os escritos do sábio [Whitehead], a quem este livro é dedicado, recebem nele escassa menção explícita; o mesmo sucede com as obras de Ernst Cassirer, o pioneiro da filosofia do simbolismo...” (LANGER, 1971b, p. 9).

Além da obra supracitada, essa segunda fase foi marcada por outros dois livros, *Sentimento e forma* (1953) – que como a própria autora escreveu, é tido como “o segundo volume do estudo sobre simbolismo que se iniciou com *Filosofia em nova chave*” (LANGER, 2011, p. XI) – e *Problems of Art* (1957). Nessas obras, Langer elaborou não apenas seus estudos do simbolismo em geral, mas da filosofia da arte e da antropologia filosófica, entrelaçando intimamente ambas as áreas. É a partir de tais trabalhos que Langer ultrapassou as questões tradicionais da estética, como a beleza, o juízo estético e o gosto.

E diferentemente de autores como Kant, que negavam o caráter de conhecimento às artes, Langer acreditava que seria possível conhecer por meio da arte, mais especificamente, dos símbolos artísticos. Haveria, portanto, um conhecimento proporcionado pela arte, assim como um conhecimento proporcionado pelas ciências. De acordo com a filósofa estadunidense, o que a arte pode nos dar a conhecer é aquele conteúdo expresso propriamente nas obras de arte. Tal conteúdo, que encontra sua forma

mais consentânea de expressão nos símbolos artísticos, normalmente é fruto da elaboração, pelo artista, de dados de nossa vida interior ou de nossa *vida sentida*<sup>4</sup>. O pensamento desenvolvido por Langer nessa segunda fase será a base e referência principal de nossa dissertação como um todo, especialmente no segundo e terceiro capítulos, quando o apresentaremos e discutiremos em maior detalhe.

Podemos considerar que, nessa fase, a filósofa estadunidense levou adiante a *virada linguística* efetuada primordialmente por Wittgenstein. Nesse contexto, ela realiza o que foi posteriormente chamado de uma *virada simbólica* (“*symbolic turn*”), como Chaplin explica:

A leitura que Langer faz do *Tractatus* destaca a preocupação de Wittgenstein com a natureza e as limitações da expressão linguística, e isso pode ser visto como parte de um processo linguístico mais amplo ou, mais conhecido, a “virada simbólica” de sua época. Para Langer, a nova ideia geradora da época - a “nova chave” na filosofia - foi a descoberta de que os dados dos nossos sentidos são primariamente símbolos e de que os “fatos” que compõem nosso conhecimento do mundo são inherentemente simbólicos. (CHAPLIN, 2020, p. 35, tradução nossa)

Susanne Langer dedicou os últimos anos de sua vida aos estudos da filosofia da mente, graças ao apoio financeiro do fundo de pesquisa da Fundação Kaufmann, concedido de 1957 até 1982, três anos antes de sua morte. Provida de tal recurso, concretiza o desejo de se mudar para uma casa mais afastada da cidade em Old Lyme, Connecticut. Nesse tempo, escreve *Ensaios filosóficos* (1962) e a sua considerada obra magna, a trilogia *Mind: an essay on human feeling* (1967, 1971 e 1982).

Nessa última fase de seu pensamento, Langer deu ênfase ao significado incorporado (“*embodied meaning*”), não somente nas obras de artes, mas em todas as formas de símbolos apresentativos. Segundo a autora, o significado dos símbolos, ou a significação<sup>5</sup>, como, em alguns casos, ela costumava precisar, estava contido nos próprios símbolos artísticos. Estes não seriam apenas uma mera representação de algo externo a eles, uma vez que possuiriam uma significação intrínseca.

---

<sup>4</sup> Conceito emprestado do escritor Henry James por Langer, utilizado especialmente nas suas obras *Sentimento e Forma* e *Problems of Art*.

<sup>5</sup> A autora opta por distinguir o termo “significado” (meaning), atribuído aos símbolos legítimos construídos pela linguagem discursiva, dos termos “significação”, “significância” (significance ou import), aplicados ao conteúdo articulado pelos símbolos artísticos (LANGER, 1957, p. 67).

Como já citado anteriormente, Langer sofreu influência de quatro principais autores: Henry Sheffer, Ernst Cassirer, Alfred Whitehead e Wittgenstein, cada um deles deixando suas marcas em um determinado aspecto do pensamento da autora estadunidense. Vale repetir, explicitando novos pontos, que Sheffer, como seu orientador na graduação e no mestrado em Filosofia, oferece grandes contribuições para o pensamento da filósofa na lógica, campo em que Sheffer era uma referência e em que Langer inicia seus estudos. O filósofo de origem judaica herda muitas ideias de Josiah Royce, seu orientador de doutorado em Harvard. Ambos participaram, e, por conseguinte, Langer também, de uma tradição que concebia a lógica de uma forma diferente da tradicional. Como esclarece Chaplin,

Essa nova concepção não concebia a lógica como um estudo de princípios de inferência, como tinha sido tradicionalmente feito, mas um estudo de relações, padrões e formas estruturais. Segundo a definição de Royce em *The Principles of Logic* (1913), lógica é ‘a ciência geral de ordem, a teoria das formas de qualquer reino ordenado de objetos, real ou ideal’. (CHAPLIN, 2020, p. 61, tradução nossa)

Langer recebe tanta influência de Sheffer no campo da lógica que redige um artigo (não publicado) intitulado “Henry Sheffer’s Legacy to his Students”, no qual homenageia a “imaginação lógica” de Sheffer. Neste texto, a autora também reconhece a habilidade do lógico em conceber a lógica como um campo de invenção para a originalidade tal qual a metafísica (CHAPLIN, 2020, p. 63). Tal reconhecimento que Langer deu a Sheffer foi redigida numa de suas obras que foram publicadas, por outro lado. No prefácio de *An Introduction to Symbolic Logic*, ela escreve: “Apesar de meu texto não ter nenhum predecessor, teve pelo menos um inspirador: minha dívida ao Professor Sheffer de Harvard é tão grande para ser expressa em qualquer agradecimento detalhado” (LANGER, 1953, p. 11, tradução nossa).

Na lógica construída por Sheffer, há uma ênfase no “fato de que diferentes aspectos da realidade requerem diferentes formas de representação, algo que ele denominou de ‘relatividade notacional’.” (CHAPLIN, 2020, p. 66, tradução nossa). Tal pressuposto influenciou fortemente a construção e o desenvolvimento da distinção feita por Langer entre formas simbólicas discursivas e não discursivas, cujos respectivos “conteúdos” necessitariam de um tipo próprio de notação.

Como bem resume Chaplin acerca da influência de Sheffer sobre o pensamento de Langer, houve três pontos centrais nesse legado, sendo eles,

primeiro, a ênfase dele no papel da notação na apresentação de estruturas relacionais e a pluralidade de formas nas quais problemas podem apresentar em si próprios; segundo, sua ênfase na importância de um estudo de significado em relação a conceitos lógicos contra uma preocupação com refinamento técnico e economia notacional; e, terceiro, sua noção expandida de lógica como o estudo de formas contra um concepção de lógica como um estudo de raciocínio dedutivo. (CHAPLIN, 2020, p. 70, tradução nossa)

Uma outra influência teórica na filosofia de Langer é o pensamento do filósofo alemão Ernst Cassirer. Em razão dessa influência determinante, que repercutirá sobremaneira na filosofia da arte langeriana, Cassirer será citado com frequência neste trabalho, cujo segundo capítulo terá um tópico (2.2) especificamente dedicado à concepção do referido filósofo sobre a arte como uma atividade necessária. Ambos os filósofos chegaram a se encontrar e a debater sobre alguns assuntos em determinadas ocasiões. Além disso, puderam colaborar em trabalhos, como na tradução feita por Langer de alguns artigos e livros de Cassirer do alemão para o inglês.

Tamanha foi a influência de Cassirer na obra de Langer que Chaplin (2020, p. 288) repara certa semelhança, certo paralelo, entre as obras *Ensaio sobre o Homem* e *Filosofia em Nova Chave* de ambos os autores, respectivamente. Ambos os livros possuem duas partes distintas: a primeira parte voltada a uma antropologia mais geral, centrada na teoria do simbolismo e na argumentação de que o homem é, para além de um animal racional, um animal simbólico, enquanto a segunda parte contém capítulos que abordam uma série de formas simbólicas culturais.

Um tema igualmente abordado por Langer e Cassirer foi a necessidade humana de simbolização. Langer descreveu que “qualquer malogro do processo simbólico é uma ab-rogação de nossa liberdade humana” (LANGER, 1971b, p. 286). Um outro ponto que unia o pensamento de ambos era a tentativa de estender as leis de cognição epistemológicas kantianas do reino da ciência para outras formas de conhecimento, incluindo a cultura e a arte. Essa preocupação de Cassirer, e posteriormente também da nossa autora, adveio da famosa pergunta kantiana: “O que posso conhecer?”. Os dois pensadores acreditavam que a cognição científica, a lógica matemática, eram apenas uma

dentre muitas outras formas pela qual a mente poderia se dispor para compreender, apreender e interpretar o ser. Como o filósofo alemão escreve,

Toda autêntica função do espírito humano partilha com o conhecimento a propriedade fundamental de abrigar uma força primeva formadora, e não apenas reprodutora. [...] Isto é válido tanto para a arte como para o conhecimento, para o mito tanto quanto para a religião. Todas estas manifestações do espírito vivem em mundos peculiares de imagens (*Bildwelten*), nos quais os dados empíricos não são simplesmente refletidos, e sim criados de acordo com um princípio autônomo. E é por este motivo que cada uma destas manifestações produz as suas próprias configurações simbólicas que, se não são iguais aos símbolos intelectuais, a eles se equiparam no que diz respeito à sua origem espiritual. (CASSIRER, 2001, p. 19)

Por sua vez, Langer também expõe essa mesma perspectiva:

Uma filosofia que conhece apenas lógica dedutiva ou indutiva como razão, e classifica todas as outras funções humanas como “emotivas”, irracionais e animalescas, só pode enxergar regressão a um estado pré-lógico nas presentes ideologias apaixonadas e não-científicas. [...] Todas as outras coisas que nossas mentes fazem são descartadas como irrelevantes para o progresso intelectual; são resíduos, distúrbios emocionais ou reversões ao estado animal.

Mas uma teoria da mente cuja tônica é a função simbolífica, cujo problema é a morfologia da significação, não é obrigada a traçar essa linha bifurcada entre ciência e loucura... (LANGER, 1971b, p. 288)

A terceira grande influência da filósofa estadunidense foi o seu professor e orientador de doutorado, Alfred Whitehead. Como já citado, Langer dedicou a ele sua obra mais famosa, vendida e conhecida: *Filosofia em Nova Chave*. De seu orientador, a autora trouxe a preocupação pela busca do significado das palavras, das coisas, das obras de arte, dos símbolos etc. Isso porque o significado é dotado de uma importância elementar para a compreensão e a apreensão do mundo subjetivo do indivíduo, do mundo real e, também, do mundo simbólico, presente na mente de todo ser humano – sendo ele, para a nossa autora, um *animal simbólico*.

Uma outra grande confluência entre Whitehead e Langer é a inclusão da esfera subjetiva ao campo conceitual da ciência, como algo digno, possível e necessário de ser pensado e refletido. Segundo o filósofo inglês, “a natureza é uma abstração de algo mais concreto que si mesma que também deve incluir a imaginação, o pensamento e a emoção.” (WHITEHEAD, 1922, p. 63, tradução nossa). Essa atenção dada a atividades

mentais de um mundo subjetivo humano, como a imaginação e as emoções, é um dos diferenciais do filósofo britânico herdado por Langer.

A religião foi também trabalhada por ambos como uma forma dessa atividade mental subjetiva humana capaz de conferir sentido e significado às nossas experiências. Como explica Chaplin,

Embora nem Whitehead nem Langer pareçam ter praticado alguma religião, eles não a rejeitaram como tal. Em vez disso, compreendem-na como um modo de conferir sentido à vida, concedendo-lhe significado e direção. A religião, para Langer, é uma forma de simbolização. É uma forma de “abstração” ao lado de outras, enraizada no mundo da experiência. Como diz ela, “nossos recursos mais importantes são sempre símbolos da nossa orientação geral na natureza, na Terra, na sociedade e no que estamos fazendo: os símbolos do nosso *Weltanschauung* e *Lebenanschauung*. ” Por conseguinte, a religião e a ciência não devem ser vistas como se competissem uma contra a outra, mas como se se complementassem uma à outra. (CHAPLIN, 2020, p. 113, tradução nossa).

Assim como a ciência não anularia a religião e vice-versa, um gênero de experiência humana não anula o outro. Em Langer, como também em Cassirer, encontra-se uma preocupação muito forte com a admissão de um leque de experiências, atividades etc., que compõem a multidimensionalidade da realidade. Segundo a filósofa,

Não há algo como *a forma* de uma coisa real ou de um evento. Não há algo como uma experiência pura. Assim como todo pensamento deve ter algumas constantes lógicas, embora elas possam ser escolhidas de forma variada, toda experiência deve ter algum padrão específico, no qual possa ser sentida, embora haja muitos padrões possíveis dentro da mesma realidade. Toda experiência deve ter algum padrão específico, no qual ela pode ser percebida, embora haja muitos padrões possíveis dentro da mesma realidade. (LANGER, 1930, p. 135-136, tradução nossa)

A quarta e última influência teórica de Langer que trataremos neste trabalho de forma direta é a do filósofo alemão Ludwig Wittgenstein. Vale ressaltar que Langer é influenciada pelo assim chamado primeiro Wittgenstein, aquele que escreveu o *Tractatus*, não o segundo que escreveu as *Investigações Filosóficas*. Isso porque é no *Tractatus* que o filósofo alemão expressa a preocupação posteriormente desenvolvida e trabalhada por Langer de modo particular. Tal preocupação é sintetizada pelo próprio Wittgenstein numa carta endereçada ao filósofo lógico britânico Bertrand Russell em 1919:

O ponto principal (do *Tractatus*) é a teoria do que pode ser expresso (*gesagt*) por proposições – isto é, pela linguagem – (e, o que vem a ser o mesmo, o que pode ser pensado) e o que não pode ser expresso por proposições, mas apenas mostrado (*gezeigt*); este, a meu ver, é o problema cardinal da filosofia. É muito duro não ser compreendido por uma única alma. (MONK, 1995, p. 157)

A influência recebida de Wittgenstein por Langer não é apenas uma herança conceitual, formada pelos conceitos que Langer resgata de seu *Tractatus*, como projeção, abstração, figuração, entre outros. O pensamento de Wittgenstein, apreendido com profundidade por Langer, permitiu a esta ir além do que aquele havia proposto. Enquanto Wittgenstein afirma no *Tractatus* que “os limites de minha linguagem denotam os limites de meu mundo” (WITTGENSTEIN, 1994, 5.6) e que “sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar” (*ibidem*, 7), Langer retoma os aforismos do filósofo alemão com uma hipótese própria: “Os limites da linguagem [discursiva] não são os últimos limites da experiência, e coisas inacessíveis à linguagem devem ter suas próprias formas de concepção, isto é, seus próprios recursos simbólicos.” (LANGER, 1971b, p. 261).

Langer indica um caminho mais amplo para o problema exposto por Wittgenstein. Apesar de a linguagem se encontrar num campo limitado para expressar certas dinâmicas da vida humana, ela não delimita o mundo humano, porque este se expande às formas simbólicas que encontram recursos e registros próprios para formularem tais conteúdos inacessíveis e inexprimíveis à linguagem discursiva. Como afirma a autora em outro momento de sua obra *Filosofia em Nova Chave*:

Acredito que neste mundo físico e de espaço-tempo da nossa experiência existam coisas que não se ajustam ao esquema de expressão gramatical. Mas elas não são necessariamente coisas cegas, inconcebíveis e místicas; são simplesmente matérias cuja concepção requer algum esquema simbolístico outro que não a linguagem discursiva. [...] A linguagem não é de modo algum nosso único produto articulado. (LANGER, 1971b, p. 96)

Para empregar um termo utilizado por Chaplin, pesquisadora e especialista em Langer, uma das membras fundadoras do *Susanne K. Langer Circle*, Langer se recusa a aceitar a conclusão “derrotista” (GAIKIS, 2024, p. 40) de Wittgenstein de que devemos permanecer em silêncio quando a linguagem não se mostra apta a alcançar determinados assuntos e conteúdos. Como esclarece a especialista holandesa:

A solução de Langer para o problema de Wittgenstein não foi permanecer em silêncio, mas estender o repertório de formas simbólicas para além de expressões linguísticas discursivas a fim de incluir formas de expressão não verbais, não linguísticas e não discursivas. Isso permitiu a articulação de experiências de esferas outras que o mundo físico, tal como expresso no mito, na arte e no rito. Portanto, Langer se adentra na esfera que Wittgenstein quis ignorar deixando em silêncio porque acreditava que não havia como pensá-la ou dizê-la. (CHAPLIN, 2020, p. 151, tradução nossa)

A presença de outras formas de articulação de experiências que não a linguagem discursiva, como o mito, a arte, o rito etc., será mais bem exposta e elaborada no tópico 1.3 deste mesmo capítulo. Contudo, é preciso expor, desde já, que essas são algumas das formas simbólicas indicadas por Langer para superar a posição pessimista de Wittgenstein sobre a expressão de conteúdos inacessíveis pelo discurso.

De forma geral, Langer reconhece, ainda a partir do *Tractatus*, a necessidade de que tais expressões articuladas também contenham uma forma lógica, mesmo que não sejam de caráter discursivo. Com isso, Langer não desconsidera a linguagem discursiva como uma forma simbólica, mas lhe confere certa precariedade em relação a outras formas simbólicas, quando o tema a ser projetado são os conteúdos da vida interior humana. E, para que outras formas simbólicas possam expressar tais conteúdos da vida sentida, será preciso atender a certos pré-requisitos lógicos que, para Langer, são bem apresentados por Wittgenstein no *Tractatus*<sup>6</sup>.

Vale ressaltar, neste momento do trabalho, que as quatro influências teóricas aqui examinadas não são as únicas que contribuíram para a construção do pensamento de Langer, são apenas as mais recorrentes e reconhecíveis na sua obra, de modo geral<sup>7</sup>. Elas também são as influências usualmente identificadas pelos pesquisadores da nossa autora estadunidense. É o que se observa numa das principais referências teóricas utilizadas neste trabalho, a obra da pesquisadora Adrienne Chaplin (2020), que reserva quatro capítulos para tratar da influência de cada um desses filósofos sobre o pensamento de Langer.

---

<sup>6</sup> Para melhor conhecimento de tais pré-requisitos lógicos, indico o artigo escrito por mim e o professor pesquisador Dr. Clovis Salgado Gontijo Oliveira. (Artigo a ser publicado ainda nesse mês de agosto)

<sup>7</sup> Como outros autores que influenciaram Langer, temos os teóricos da Gestalt. Apesar de ter sido muito cuidadosa com a psicanálise freudiana, essa a influenciou fortemente no que diz respeito a compreensão da expressão simbólica da arte. Há, ainda, vários outros autores que exerceram influência no pensamento langeriano, como Bergson e William James.

## 1.2 Análise dos conceitos fundamentais langerianos

Para prosseguirmos com este trabalho, faz-se necessária uma análise sistemática e bem elaborada dos conceitos fundamentais utilizados por nossa autora. Há duas razões mais evidentes que exigem tal explanação. Primeiramente, a filósofa estadunidense permaneceu um tanto quanto oculta, seja pelo motivo misógino citado no tópico anterior, seja pela desvalorização dos temas e abordagens por ela privilegiados (como é o caso de sua compreensão de lógica, que foge àquela tradicional ou padrão). Em segundo lugar, os conceitos utilizados por Langer têm um significado muito próprio e preciso, que, diferindo, muitas vezes, do uso do mesmo conceito por outros filósofos e pelo senso comum, precisam ser bem definidos.

Os conceitos que elencamos como fundamentais e necessários para uma precisa definição e análise neste tópico são: abstração, projeção, sentimento, forma, signo, símbolo (discursivos e apresentativos; literais e metafóricos) e transformação simbólica. A partir de um exame de tais conceitos langerianos, será possível assegurar a compreensão dos próximos passos deste estudo e, especialmente, de sua hipótese condutora.

Sendo assim, para Langer, a abstração, em primeiro lugar, é o processo de abstrair, extraír um traço, uma característica, um significado ou uma significação de um evento mais amplo, de um conceito ou de alguma outra forma simbólica. É “um processo que admite graus” (LANGER, 1971a, p. 65). No caso de conceitos e palavras, o significado retirado de uma estrutura linguística de caráter discursivo tem um sentido fixo em relação ao próprio conceito, necessita da palavra para dar-lhe seu sentido, bem como terá, idealmente, um sentido único e unívoco.

Já no caso de formas simbólicas, especialmente as apresentativas e metafóricas, o sentido da significação extraída desses símbolos é impresso e intrínseco nessas formas, perdendo-se inevitavelmente o sentido deles se se ler sua significância de modo independente de sua forma completa. Ou seja, não se pode ler um elemento de uma forma simbólica de modo separado ou independente da forma, pois é o contexto o que confere sentido à sua expressão, que não pretende ser necessariamente unívoca, podendo ser plurívoca e, até mesmo, ambígua.

Dessa maneira, a abstração é o processo pelo qual a racionalidade humana é capaz de compreender os símbolos e suas significações. Como salienta a autora, tal processo é “inconsciente e espontâneo, que continua o tempo todo na mente humana”. É um *ver abstrativo*, no qual nada há de concreto ou material, contudo “é a função de que nenhum outro animal partilha. Bestas não leem símbolos; daí por que não veem quadros. [...] Os cães desprezam nossas pinturas porque veem telas coloridas, não quadros. Uma representação de um gato não os leva a concebê-lo.” (LANGER, 1971b, p. 81).

Apesar de a filósofa sustentar uma visão muito pessimista em relação às possibilidades cognitivas dos outros animais, o que ela sustenta, ao longo de seu trabalho, é que estes não são capazes de reconhecer a significação presente nos símbolos de uma forma tão rica quanto nós humanos dotados de uma estrutura mental, a princípio, mais avançada e desenvolvida. Obviamente, os animais não humanos também possuem algum grau de abstração – confirmada pelo fato de reconhecerem um predador sem necessariamente conhecerem aquele espécime –, porém tal abstração seria mais rudimentar e estaria presa a uma leitura sínica e não simbólica do mundo.

Outro conceito utilizado por Langer diversas vezes, de forma singular, é o de projeção. Ela traz nesse conceito, de certo modo, uma herança da acepção a ele dada por Wittgenstein no *Tractatus*. O filósofo alemão, ao tratar desse processo na música, apresenta o exemplo de que há

uma regra geral por meio da qual o músico possa apreender a sinfonia a partir da partitura, regra por meio da qual se possa derivar a sinfonia das linhas do disco e ainda, segundo a primeira regra, de novo derivar a partitura; nisto consiste propriamente a semelhança interna dessas figuras aparentemente tão diversas. E essa regra é a lei de projeção que projeta a sinfonia na linguagem musical. É a regra da tradução da linguagem musical para a linguagem do disco. (WITTGENSTEIN, 1968, 4.0141)

Portanto, a projeção equivale ao “processo pelo qual tiramos analogias puramente lógicas” (LANGER, 1971b, p. 88). Trata-se da elaboração lógica de um conteúdo qualquer em uma forma, seja de uma forma na qual transponemos, como no exemplo dado por Wittgenstein, o conteúdo de uma forma específica para outra forma diferente (processo que implica uma abstração), seja de uma formulação de um conteúdo até então abstrato para uma forma simbólica mais concreta. E tal projeção torna viável a ideia, que veremos de modo mais detalhado posteriormente, de que há conteúdos inexpressíveis

através da linguagem discursiva e passíveis de expressão nas formas artísticas, onde podem ser justamente projetados.

Trataremos dos dois próximos conceitos – sentimento e forma – de maneira conjunta e concomitante, pois, apesar de serem comumente pensados como antípodas, Langer os comprehende de um modo diferente.

A polaridade de sentimento e forma é, em si mesma, um problema; pois a relação dos dois “polos” não é realmente uma relação “polar”, isto é, uma relação de positivo e negativo, uma vez que sentimento e forma não são complementos lógicos. Eles estão simplesmente associados, respectivamente, com as negativas um do outro. (LANGER, 2011, p. 18).

Dessa maneira, temos o sentimento que, como a autora define, “está associado com a espontaneidade” (*ibidem*). Ele é indiferente para com a forma, é algo independente a qualquer formalização ou, ainda, a qualquer simbolização. Pode-se considerar, por outro lado, que ele é o conteúdo presente em algumas formas simbólicas. Ou seja, mesmo o sentimento sendo o conteúdo presente em certas formas, ele existe e se mantém independente a tais formas.

A forma, em contrapartida, como Langer escreve, “conota formalidade, regras, portanto repressão dos sentimentos” (*ibidem*). Quando associada à esfera dos sentimentos, a forma está em consonância com a objetividade lógica das representações da vida interior. Assim, o sentimento está relacionado com a subjetividade tal qual a forma com a objetividade. Se tratamos da música como uma forma simbólica que se utiliza do sentimento como seu “conteúdo”, podemos afirmar, juntamente com a filósofa, que “a música é um análogo [sonoro] da vida emotiva” (*ibidem*, p. 28). Isto é, na música (na forma musical), está a vida emotiva (o sentimento) apresentada e projetada graças a certa estrutura analógica.

E é dessa maneira que se realiza a transformação simbólica, outro conceito fundamental para a antropologia filosófica, a teoria do conhecimento e a filosofia da arte langerianas. Assim como o próprio nome sugere, a transformação implica uma alteração (*trans*) da forma. Há, nesse contexto, uma objetivação, uma formalização do subjetivo, do sentimento. E esse processo, denominado como transformação simbólica por Langer, é uma atividade mental, em que como exemplo primeiro na mente humana temos os

símbolos discursivos. “A fala é, de fato, a mais imediata terminação ativa desse processo básico do cérebro humano” (LANGER, 1971b, p.54).

No entanto, apesar de as palavras serem os recursos pelos quais a transformação simbólica se faz de modo mais natural e imediato em nós, não podemos restringir tal processo ao âmbito verbal de caráter discursivo. Isso porque

existem transformações de experiências na mente humana que possuem términos manifestos assaz diferentes. Findam em atos que não são nem práticos nem comunicativos, embora possam ser tanto efetivos quanto comunais; refiro-me às ações que chamamos de rituais. (LANGER, 1971b, p. 55)

E não somente o ritual seria um exemplo de um outro modo de transformação de experiências, mas também a arte, que, em suas diversas nuances e elementos, pode ser um término simbólico muito frutífero e rico em elementos para que a mente realize seu processo cognitivo e expressivo<sup>8</sup>.

Por fim, neste tópico, trataremos sobre a distinção traçada por Langer entre os conceitos de signo e símbolo. Tal distinção, vale dizer, é uma de suas marcas na filosofia simbólica, uma vez que a autora discrimina tais conceitos de uma forma bem sistemática e precisa, de um modo que ainda não havia sido feito, nem sequer pelo idealizador da “filosofia das formas simbólicas” e sua grande referência teórica, Ernst Cassirer. Além de tal distinção, analisaremos ainda diferentes tipos de símbolos, os discursivos e os apresentativos, assim como os literais e os metafóricos.

Para distinguirmos sistematicamente os conceitos de signo e símbolo a partir do pensamento langeriano, torna-se necessário apresentar uma definição, ao menos, básica desses conceitos. O signo, para a filósofa estadunidense, está relacionado diretamente com algo externo a ele. Ele aponta para algo extrínseco. O signo é a indicação direta de alguma outra coisa, de teor mais pragmático e objetivo, em que se encontra seu significado. E, como bem explica o professor Clovis Salgado Gontijo Oliveira, há ainda dois tipos de signos, os naturais e os artificiais:

---

<sup>8</sup> Vale a pena conferir o segundo capítulo do livro *Filosofia em Nova Chave* da nossa autora, que ela dedica a uma análise e discussão sobre esse processo de transformação simbólica, que seria básico e natural para a mente humana.

No caso de um signo natural, este equivale a uma “parte de um evento maior, ou de uma condição complexa”, isto é, a “um *sintoma* de um estado de coisas” (LANGER, 1971b, p. 67, grifo do autor). Assim, a fumaça *sinaliza* o incêndio; determinado canto de pássaro, o momento propício ao acasalamento. Quando artificiais, a correlação entre os signos, por um lado, e os eventos mais amplos e relevantes, por outro, é estabelecida arbitrária e propositadamente. Neste sentido, o ressoar do sino de um mosteiro pode significar, de acordo com a intensidade, a densidade e as alturas de suas badaladas, a próxima oração diária, uma celebração festiva ou a morte de um monge. (GONTIJO OLIVEIRA, 2020, p. 20-21)

Assim, percebemos que, no signo, seja ele natural ou artificial, a mensagem se identifica com o significado externo ao qual ele se refere. Ademais, tal mensagem representada no signo

visa sempre à ação do “sujeito” que o decodifica. O morador evaca rapidamente seu prédio ao sentir o intenso cheiro da fumaça ou ao ouvir o ameaçador crepitir da chama; a ave fêmea é atraída por um solo de vigorosos gorjeios; o monge deixa o trabalho para entoar o ofício divino [ao escutar o sino tocar]. (GONTIJO OLIVEIRA, 2020, p. 21)

Nos exemplos mencionados acima, é possível verificar algo em comum: tanto os seres humanos quanto os outros seres animais (irracionais) possuem a capacidade de decodificar os signos e agir conforme sua natureza e seu instinto sugere, como uma reação frente à mensagem anunciada. Portanto, torna-se salutar a elucidação da ideia de que o signo não é uma “ferramenta” exclusiva à mente humana<sup>9</sup>, uma das principais diferenças que encontraremos entre esse dispositivo expressivo e o símbolo.

Susanne Langer enfatiza que os semanticistas costumavam fazer da comunicação a principal função dos símbolos. Como exemplo emblemático, ela cita o filósofo estadunidense Ernest Nagel, que, em seu artigo “Symbolism and Science”, define o símbolo como “qualquer ocorrência (ou tipo de ocorrência), usualmente de natureza linguística, que seja empregada para significar alguma coisa através de convenções tácitas ou explícitas, ou de leis de linguagem” (NAGEL, “Symbolism and Science”, in *Symbols and Values: an Initial Study*, apud LANGER, 1957, p. 130). A compreensão do filósofo

---

<sup>9</sup> Uma possível explicação é dada pelo professor Clovis Salgado no terceiro tópico de seu artigo *Para além do literal: a arte com ampliação do humano em Susanne Langer*, que recorre aos dois filósofos alemães, Cassirer e Kant, em que esse último pensador considera o ser humano como o único animal capaz de distinguir as diferentes esferas do “real” e do “possível”. O signo, por sua vez, estaria na esfera do real, na qual todos os animais são aptos para transitar e compreender.

Nagel representa a compreensão geral do conceito de símbolo, sendo ele atrelado prioritariamente ao universo discursivo.

No entanto, Langer apoiando-se em Cassirer e sua *Filosofia das Formas Simbólicas* tem uma compreensão mais ampla de símbolo, em que este não está unicamente relacionado com a função comunicativa das palavras e do discurso, mas abre-se para um outro horizonte. Langer refere-se a uma

segunda grande função dos símbolos, que não se trata de conduzir a coisas e comunicar fatos, mas de expressar ideias; e isso, por sua vez, envolve um processo psicológico mais profundo, a saber, a formulação de ideias ou a própria concepção. A concepção – dar forma e conexão, claridade e proporção a nossas impressões, memórias e objetos de juízo – é o começo de toda racionalidade. (LANGER, 1957, p. 130- 131, tradução de Clovis Salgado)<sup>10</sup>.

A concepção, portanto, é um outro conceito muito importante para compreendermos a função do símbolo. Enquanto os signos nos permitem *comunicar* e *indicar*, os símbolos nos permitem *conceber* e *formular*. Os signos nos levam para o campo da ação/reação, já os símbolos nos levam para o campo do pensamento.

Podemos nos questionar, também, se a linguagem discursiva seria um signo por comunicar algo – por vezes, mais pontual – ou um símbolo – por nos levar a conceber uma ideia ou pensamento<sup>11</sup>. Sobre isso, Langer afirma: “A passagem da função sínica de uma palavra à sua função simbólica é gradativa, sendo um resultado da organização social, um instrumento que se mostra indispensável, uma vez descoberto, e que se desenvolve através do uso bem-sucedido” (LANGER, 1971b, p. 43). Isto é, o signo, sendo a primeira manifestação da mente humana, vai ser o primeiro a trabalhar com as palavras (ou com “protopalavras”), mas, paulatinamente, converte-se em símbolo ao aprofundar seus significados numa formulação mais complexa que envolve uma concepção.

Para a autora estadunidense, os símbolos não se restringem às palavras e ao discurso, que ainda pretendem certa univocidade (aproximando-se, nesse ponto, dos signos), mas abrem-se ao múltiplo e ao ambíguo, como se constata em outras atividades

<sup>10</sup> Todas as citações retiradas da obra *Problems of Art* no decorrer deste trabalho foram traduzidas por Clovis Salgado.

<sup>11</sup> Também é legítimo indagar se, na experiência humana, um dispositivo de significação poderia estar completamente reduzido à função sínica ou se sempre incorpora algum grau de concepção.

simbólicas, que não a linguagem discursiva, tal qual a expressão artística. Como sintetiza o Prof. Clovis, em artigo cujo título reconhece justamente essa abertura,

Ao negar o confinamento do símbolo à única função de referência, Langer parece-lhe atribuir leque mais amplo de sentidos, ou seja, em lugar de uma univocidade, uma plurivocidade. Esta seria uma das razões que levaria a autora a preferir o emprego do termo “*import*” ao termo “significado” (*meaning*) em referência à arte (compreendida como símbolo ou forma expressiva), uma vez que “a obra pode ter significados adicionais” (LANGER, 1957, p. 127). Por fim, o signo situa-se no campo do factual e do “real”, ao passo que o símbolo também pode se situar no campo do “possível”. (GONTIJO OLIVEIRA, 2020, p. 24-25)

Desse modo, já começamos a traçar uma certa diferença entre os símbolos discursivos e apresentativos. Os símbolos discursivos são aqueles dispostos pela linguagem discursiva, pela concatenação das palavras guiada por uma lógica proposicional. Nesse sentido, como já adiantamos, ele possui uma tendência à univocidade, pois para se ter uma comunicação bem-sucedida, espera-se, idealmente, certa precisão na linguagem. O contrário seria capaz de levar os indivíduos a muitos desentendimentos na comunicação, seja a cotidiana seja a científica.

Outra característica do símbolo discursivo é a sua possibilidade de possuir um vocabulário e, portanto, um dicionário, no qual as palavras possuem significados fixos e independentes – as palavras têm seus significados independentes da oração na qual se encontram, outros elementos na construção da frase não são capazes de alterar completamente seu significado, de modo geral<sup>12</sup> – o que gera, ainda, a possibilidade de uma sintaxe.

Por outro lado, os símbolos apresentativos não têm nenhuma pretensão à univocidade e costumam transitar pelo reino da ambiguidade. Um exemplo que podemos oferecer para elucidar tal ambiguidade no símbolo apresentativo é um dos mais célebres sonetos de um dos maiores escritores portugueses, Luís Vaz de Camões:

Amor é fogo que arde sem se ver,  
é ferida que dói, e não se sente;

---

<sup>12</sup> Muitas vezes, as palavras que se combinam gerando um significado distinto de quando se encontravam independentes (arco-íris, pé de moleque, lua de mel) também se encontram dicionarizadas, possuindo um valor mais ou menos fixo para certo povo em certo período histórico.

é um contentamento descontente,  
é dor que desatina sem doer... (CAMÕES, 1999, p. 19)

Um paciente que chega ao seu reumatologista relatando uma “ferida que dói, e não se sente” ou ainda uma “dor que desatina sem doer” não seria, com toda razão, bem compreendido. Isso porque a linguagem comum exige certo grau de precisão para que a comunicação estabelecida contemple sua função de transmitir uma determinada mensagem de modo inequívoco, diferentemente dos símbolos apresentativos, em que tais ambiguidades e plurivocidades são aceitas de bom grado, trazendo ainda certa riqueza semântica.

E, no que concerne à poesia ou, ainda, a todos os gêneros literários que se utilizam da linguagem e das palavras na sua composição, pode-se ficar a dúvida do que lhes diferenciaria do símbolo discursivo, já que eles seriam compostos, grosso modo, do mesmo elemento, as palavras (usualmente em sequência, salvo em alguns gêneros poéticos de caráter visual). A grande diferença entre ambas é que nos símbolos apresentativos que se utilizam das palavras, há uma aura de imprecisão semântica, e concorre para isso os vários outros parâmetros, como a métrica, a rítmica, o amplo uso de metáforas e outros tipos de figuras de linguagem etc.

Nos símbolos apresentativos, os elementos que os compõem não possuem significados fixos e independentes como no símbolo discursivo, pois cada elemento no símbolo apresentativo está relacionado com os outros elementos daquela forma. Na pintura, por exemplo, não é possível retirar certa figura ou personagem de todo o contexto em que ela está inserida, incluindo o jogo de sombras, a iluminação, seu lugar na composição, entre outros fatores.

Um outro ponto importante para caracterizar os símbolos apresentativos, diferenciando-os dos discursivos, são a significação que eles carregam. Como já observado, as palavras, segundo Langer, possuem significados, que têm sentidos próprios e delimitados, referentes a eventos mais ou menos precisos de natureza não linguística. É, portanto, uma linguagem referencial. Os símbolos apresentativos, em contrapartida, são dotados de uma significação. Isto é, não se limitam a apontar uma realidade externa e prévia, mas possuem uma riqueza e um jogo maior de “sentidos” a compor sua forma como um todo. Como Langer descreve em relação à música: esta “é reveladora lá onde

as palavras são obscurecedoras, porque lhe é permitido ter não apenas um conteúdo, mas um jogo transiente de conteúdos” (LANGER, 1971b, p. 241).

Sintetizando o que foi apresentado, podemos ingenuamente pensar que aqueles símbolos que lidam com palavras têm significados literais, pois costumam utilizar, em sua composição, de uma articulação verbal sequencial própria ao registro discursivo. Entretanto, Langer nos sinaliza para termos cuidado com essa ideia um tanto quanto equívoca. Isso porque as poesias e demais obras de artes similares não possuem significados literais, mas, sim, metafóricos. Não possuem uma linguagem unívoca, mas figurativa (LANGER, 1971b, p. 257).

O pesquisador italiano Giancarlo Grossi, que estuda com afinco a área da Estética, em um capítulo denominado *Espressione*, de forma muito sutil e resumida traz tal distinção entre os símbolos discursivos e os apresentativos:

A centralidade do conceito de símbolo para uma teoria da expressão em geral, e da expressão artística em particular, foi plenamente reconhecida no século XX pela filósofa estadunidense Susanne Langer. Sua estética considera a arte como uma linguagem que não emprega conceitos, mas formas de sentimento, cuja significação nunca é representativa, mas sim expressiva e emocional. Nessa direção, Langer elaborou uma distinção entre símbolos “discursivos”, que são específicos da linguagem falada, referenciais e traduzíveis, e símbolos “apresentativos”, que não podem ser decompostos ou traduzidos, pois não se referem a nenhuma realidade externa, mas sim são completamente abstratos dela. (GROSSI, 2022, p. 75, tradução nossa)

Da mesma forma, o fato de os símbolos apresentativos lidarem na maioria das vezes com imagens, figuras, sons etc. não os faz ter necessariamente um significado metafórico ou figurativo. Símbolos apresentativos como mapas, diagramas e fotografias, apesar de terem elementos visuais semelhantes aos de outros símbolos artísticos, possuem um significado literal. Os mapas, por exemplo, representam e indicam algo fora deles – a coisa projetada –, que possui a mesma forma e as mesmas proporções de dimensões (em outra escala, naturalmente) de seus próprios símbolos (o que exige um processo de abstração). Eles não podem transmitir nenhuma ambiguidade ou sentido figurativo, pois precisam anunciar uma informação precisa (LANGER, 1971b, p. 278), como ocorre no âmbito didático.

É importante salientar aqui que a distinção entre os conceitos de símbolos literais e metafóricos ou figurativos não são tratados de forma sistemática pela filósofa

estadunidense. No entanto, foi necessário considerar tal distinção tendo em vista a acepção de símbolo pelo senso comum, que o restringe, muitas vezes, ao sentido de símbolo metafórico. Segundo Langer, como vimos, os símbolos, embora fujam à esfera mais pragmática, podem ser formulações de um registro mais exato da realidade (como uma fórmula da física). Além disso, o fato de uma forma se configurar de modo apresentativo não faz dela, necessariamente, uma “notação” metafórica. As distinções são sutis, mas precisas, e devem ser observadas para uma melhor compreensão da natureza e do papel dos símbolos artísticos.

### **1.3 O ser humano enquanto animal simbólico segundo Ernst Cassirer**

O primeiro filósofo a construir uma filosofia simbólica bem desenvolvida e a classificar o ser humano, especificamente, como um animal simbólico foi o alemão Ernst Cassirer. Em seguida, como veremos nesse trabalho, tal compreensão também é defendida e desenvolvida pela filósofa Susanne Langer. O autor alemão relata, em sua obra *Ensaio sobre o Homem*, que a marca distintiva do ser humano é um terceiro aspecto da sua realidade, ultrapassando as duas primeiras – partilhadas também pelos demais animais, a saber, o sistema receptor e o efetuador –, que seria seu sistema simbólico. O autor escreve:

No mundo humano encontramos uma característica nova que parece ser a marca distintiva da vida humana. O círculo funcional do homem não é só quantitativamente maior; passou também por uma mudança qualitativa. O homem descobriu, por assim dizer, um novo método para adaptar-se ao seu ambiente. Entre o sistema receptor e o efetuador, que são encontrados em todas as espécies animais, observamos no homem um terceiro elo que podemos descrever como o *sistema simbólico*. (CASSIRER, 1994, p. 47)

Ao continuar examinando essa característica peculiarmente humana, Cassirer pontua âmbitos específicos que fazem parte desse universo simbólico, sendo eles “a linguagem, o mito, a arte e a religião” (CASSIRER, 1994, p. 48), entre outros que ele analisa e cita nas suas demais obras e escritos. Tais produções da vida humana seriam, como o próprio autor exemplifica, os fios que tecem o emaranhado de todas as nossas experiências.

Dessa maneira, o sujeito não consegue, como os demais animais, lidar com a realidade de modo puramente imediato e instantâneo. Tudo com que o ser humano se

relaciona é confrontado com esses elementos simbólicos presentes na constituição de sua racionalidade. Sentimos a necessidade de expressar, por exemplo, cada experiência pelas quais nós passamos, seja por meio da linguagem discursiva ou, ainda, pelas variadas expressões artísticas ou, como as sociedades antigas o faziam de modo mais pronunciado, através da elaboração de mitos, ritos etc.

O autor ainda descreve que o ser humano não vive apenas numa realidade mais ampla que as outras espécies animais, ele vive numa outra *dimensão* da realidade e, portanto, haveria uma diferença inconfundível entre as reações orgânicas, presentes em todo o reino animal, e as respostas humanas. “No primeiro caso, uma resposta direta e imediata é dada a um estímulo externo; no segundo, a resposta é diferida. É interrompida e retardada por um lento e complicado processo de pensamento” (CASSIRER, 1994, p. 48). Como o próprio filósofo salienta, esse “atraso” é questionável e não percebido como um trunfo da natureza humana por alguns outros filósofos, como Rousseau, sendo visto, por estes, como uma deterioração, em que ultrapassar os limites da vida orgânica não indica um avanço, mas, sim, uma degradação da própria natureza humana em relação à vida animal não humana.

Dessa maneira, Cassirer argumenta que a racionalidade, como era percebida naquele momento pós-kantiano, não seria um termo muito adequado para classificar a espécie humana, uma vez que não seria capaz de abranger toda essa dimensão simbólica. Em outras palavras, o filósofo não nega a presença de tal faculdade em nossa constituição, mas constata sua insuficiência na identificação do que nos especifica, exigência fundamental para a construção de uma definição, segundo a perspectiva grega (CASSIRER, 1979, p. 194).

Para o filósofo alemão, se fôssemos definir o ser humano simplesmente como um animal racional, precisaríamos ampliar tal conceito de racionalidade. O autor defende, por exemplo, que “a linguagem<sup>13</sup> foi com frequência identificada à razão, ou à própria fonte da razão. Mas é fácil perceber que essa definição não consegue cobrir todo o campo. É uma *pars pro toto*; oferece-nos uma parte pelo todo” (CASSIRER, 1994, p. 49). Isto é, a racionalidade (discursiva) é apenas uma parte da qual é constituída toda a vida humana em sua diversidade.

---

<sup>13</sup> É importante salientar que, nesse trecho, Cassirer comprehende a linguagem como aquela especificamente verbal proposicional discursiva.

A partir disso, Cassirer vai chegar, então, à definição do ser humano como um animal simbólico, para além de um animal meramente racional (se compreendemos, vale repetir, a racionalidade de modo limitado e restrito apenas ao campo proposicional). De acordo com a síntese apresentada pelo filósofo numa das passagens-chave de sua última obra,

A razão é um termo muito inadequado com o qual compreender as formas da vida cultural do homem em toda a sua riqueza e variedade. Mas, todas essas formas são simbólicas. Logo, em vez de defini-lo como *animal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum*. (CASSIRER, 1994, p. 50)

#### **1.4 A dimensão simbólica do ser humano segundo Langer**

Susanne Langer também adere a esse modo de conceber e definir o ser humano. Tal adesão de Langer se deu pelos mesmos motivos apresentados por Cassirer, uma vez que a racionalidade, naquele momento pós-kantiano, era concebida (e admitida) simplesmente na esfera da lógica proposicional e matemático-científica. Ou seja, apenas o que pertencia ao reino das palavras (logicamente concatenadas) ou das fórmulas era tido como racional, tudo o que diferia disso era, constantemente, desclassificado e considerado como sem importância para a vida humana. As obras de arte, por exemplo, com certa frequência, eram consideradas por alguns e em algumas de suas manifestações como “irracionais” ou meros sintomas amorfos.

O pensamento desenvolvido pelos dois autores, Cassirer e Langer, opunha-se, desde seu início, a essa visão de racionalidade estritamente discursiva e proposicional. Em seus trabalhos, ambos advogam pela presença da racionalidade nas mais diversas formas simbólicas, incluindo aquelas que não se utilizam de proposições e não buscam um sentido unívoco na sua composição. Por exemplo, a construção de um símbolo não discursivo, seja ele artístico, mítico ou ritualístico, para eles, é uma formulação lógica de concepções mentais e não uma descarga autoexpressiva, como tantas vezes ressalta Langer. Segundo a filósofa, a “música não é auto-expressão, mas formulação e representação de emoções, disposições, tensões mentais e resoluções – um ‘quadro lógico’ de vida senciente e responsiva, uma fonte de compreensão, não uma súplica de simpatia” (LANGER, 1971b, p. 221).

Em *O Senhor da Criação*, ao distinguir o signo do símbolo, Langer define este último como aquele que “nos faz pensar sobre a coisa simbolizada” e, em seguida, afirma que essa dimensão simbólica é um diferencial da vida humana capaz de distingui-la das demais espécies animais. Como defende a autora,

Aí repousa a grande importância do simbolismo para a vida humana, seu poder de tornar essa vida tão diferente de qualquer outra biografia animal a ponto de gerações de homens terem considerado inacreditável supor que sua origem fosse puramente zoológica. (LANGER, 2023, p. 692)

E, com muito cuidado, Langer vai descrever que essa atividade mental, exclusiva aos seres humanos, não deve ser vista senão como uma particularidade destes animais. Tal particularidade não configura a inteligência humana como aquela que possui um “desenvolvimento transcendentalmente superior da inteligência animal. Não somos imensuravelmente superiores aos outros animais, somos diferentes. Temos uma necessidade biológica e, com ela, um dom biológico que eles não partilham.” (LANGER, 2023, p. 693-694).

Dentre os aspectos citados por Langer como exclusivos e definidores dos seres humanos enquanto animais simbólicos, encontram-se a moralidade, a loucura, a superstição, o ritual, a linguagem e as artes (LANGER, 1944, p. 142), alguns deles já presentes no pensamento de Cassirer, anteriormente citado. Para a filósofa estadunidense, tais fenômenos, valores e construções seriam, assim, os componentes da cultura humana como um todo, que a distingue da “cultura zoológica”. Não conseguimos imaginar uma comunidade humana sem a presença de todos esses fenômenos e atividades simbólicas.

É importante sublinhar, uma vez mais, que Langer não tem a intenção de assentar o ser humano numa esfera totalmente diferente das dos demais animais. Sua principal crítica, a esse respeito, é que o ser humano não participaria apenas de tal esfera animalesca, restrita ao instinto e às reações mais imediatas. Pois, assim como a autora afirma diversas vezes, mesmo “a linguagem animal, [...], não é linguagem; e, o que é mais importante, *jamais conduz à linguagem*. Cães que convivem com homens aprendem a entender muitos sinais verbais, mas tão-somente como sinais, em relação às suas próprias ações” (LANGER, 1971a, p. 36, grifo da autora). Desse modo, “a fronteira entre o estado animal e o humano é, [...], a linguagem; e a brecha que ela assinala entre essas duas

espécies de vida é quase tão profunda como a que existe entre as plantas e os animais” (*ibidem*, p. 37).

Quando digo que a função distintiva do cérebro humano é o uso de símbolos, refiro-me a qualquer e a todos dessas espécies. Eles são completamente diferentes dos signos que os animais usam. Os animais também interpretam signos, mas apenas como indicadores de coisas e de eventos reais, sugestões de ação ou expectativa, ameaças e promessas, pontos de referência e sinais de identificação no mundo. Os seres humanos também usam tais signos, mas usam sobretudo símbolos — especialmente palavras — para pensar e falar acerca de coisas que não estão presentes nem são esperadas. As palavras transmitem ideias, que podem ou não ter correlativos na realidade. Esse poder de pensar acerca de coisas expressa-se através da linguagem, da imaginação e da especulação — principais produtos da mentalidade humana que os animais não partilham. (LANGER, 1971a, p. 104-105)

Tal capacidade humana de pensar sobre coisas que não possuem um correlativo na realidade material/física também é uma marca distintiva de sua racionalidade simbólica. É a sua capacidade imaginativa, especulativa, que possui um alcance abstrato, não apenas no reino do real, mas também do possível<sup>14</sup>. Como a autora ainda afirma, “suscitar ideias uns nas mentes dos outros, não no curso da ação, mas no da emoção e da memória – ou seja, em reflexão – equivale a comunicar acerca de alguma coisa, e isto é o que nenhum animal faz” (LANGER, 1971a, p. 55) O ser humano concebe coisas, formula ideias, tem insights, é tomado por sentimentos que possuem um caráter abstrato, que não encontram um correspondente ou uma motivação tão precisa na existência concreta.

Essa é uma capacidade que, aos olhos de Langer, os demais animais não teriam desenvolvido. Embora possam reagir institutivamente a esperados comportamentos humanos – como a patologia traumática encontrada atualmente no mundo zoológico –, isso não lhes daria a capacidade de conceber, pensar e ainda expressar logicamente tais “pensamentos” ou “especulações” de uma possível ameaça humana ou de um outro animal predador. Tais reações, de caráter instintivo, não seriam rationalizadas ou deferidas. Elas podem ter certa relação com o reino do possível, pois uma “ameaça” pode ser concebida como uma possibilidade, se ela se afigura não como um risco iminente – o leão procurando sua presa –, mas como um medo de algo possível que possa vir a

---

<sup>14</sup> Para um aprofundamento sobre o reino do real e do possível (realidade e possibilidade) recomendamos a leitura do capítulo 5 do livro *Ensaio sobre o Homem* do Cassirer, intitulado “Fatos e Ideias”. Ou, ainda, a leitura do artigo “Susanne Langer and the Woeful World of Facts” da Giulia Felappi, a referência completa desse escrito se encontra na bibliografia geral deste trabalho.

acontecer, como são os casos das patologias traumáticas citadas brevemente acima. Mas, ela ainda se classifica estritamente no reino do real, uma vez que é apenas uma resposta imediata do instinto animal, não é um pensamento ou ideia da possibilidade de determinada ação provocar tal reação. Não há uma concepção daquela possibilidade no reino animal.

Na introdução da obra magna da autora estadunidense, sua trilogia *Mind*<sup>15</sup>, Langer diferencia o ser humano dos outros animais a partir das seguintes características: os seres humanos teriam uma mente, uma vida mental, enquanto os demais animais teriam apenas funções mentais. Argumenta a filósofa, ainda: “Alguns animais são inteligentes, mas apenas o ser humano pode ser intelectual. A tese que eu estou prestes a desenvolver aqui é que seu afastamento do padrão normal de mentalidade animal é uma evolução vasta e especial no estoque dos hominídeos”. E, para concluir seu argumento, afirma que “a diferença qualitativa que distingue o ser humano do resto do reino animal” é tipificada pelo seu modo de ser que envolve “linguagem, cultura, moralidade e consciência da vida e da morte” (LANGER, 1967, p. xvi-xvii, tradução nossa).

E tal modo de ser da espécie humana, caracterizado pelo seu universo simbólico, não se sustenta apenas na organicidade e na naturalidade de seu próprio sistema funcional, mas, para além disso, é uma necessidade da qual o ser humano sente. Isto é, a simbolização não é somente uma capacidade humana, mas uma necessidade para a expressão das variadas experiências feitas pelo sujeito no mundo. A autora afirmou com tanta veemência tal caráter necessário da simbolização que o compara às demais necessidades básicas do ser humano ou, ainda, do reino animal:

*Essa necessidade básica, que certamente é óbvia apenas no homem, é a necessidade de simbolização. A função de fazer símbolos é uma das atividades primárias do ser humano, da mesma forma que comer, olhar ou mover-se de um lado para o outro. É o processo fundamental de sua mente e este continua o tempo todo.* (LANGER, 1971b, p. 51, grifo da autora)

Tal ideia é corroborada pela estudiosa Adrienne Chaplin, que assim sintetizou a necessidade simbólica identificada por Langer, reiterando alguns pontos da passagem

---

<sup>15</sup> Nesta obra, Langer já possui uma abordagem diferente. Quando ela produz esse escrito, ela se encontra na terceira e última fase de seu pensamento (que citamos brevemente no primeiro tópico desse capítulo) que se volta mais à Filosofia da Mente. Sendo assim, ela possui uma base biológica e empírica mais evidente.

recém citada: “a simbolização é uma necessidade humana fundamental junto às necessidades biológicas, como respirar e comer. Diferentemente de outros animais, os humanos desejam dar sentido ao mundo e assim o fazem pela produção de formas simbólicas” (CHAPLIN, 2020, p. 9, tradução nossa).

Junto a essa necessidade básica de simbolização, o ser humano ainda teria certa necessidade de buscar significados. E, para Langer, tal necessidade encontra sua essência na filosofia (LANGER, 1971b, p. 289). Contudo, se analisamos bem, podemos perceber que o ser humano busca significado não apenas na pesquisa ou no discurso filosófico, mas, também, no mito, na arte ou mesmo nos sonhos, como observa Chaplin. A pesquisadora escreve que a necessidade essencialmente humana não é somente a busca pelo significado, mas também sua articulação. E ambas se dão no mundo simbólico – ou seja, eminentemente no mundo do possível –, em formas comunicáveis, expressivas. Citando as palavras de Chaplin,

A “nova chave” da filosofia é o reconhecimento de que os “dados dos sentidos” e os “fatos” que compõem a experiência e o conhecimento humano do mundo são inherentemente simbólicos. [...]. A busca de significado e sua articulação em uma forma comunicável é, segundo Langer, uma necessidade humana fundamental incorporada profundamente. (CHAPLIN, 2020, p. 1, tradução nossa)

Por fim, a filósofa estadunidense sugere que o processo simbólico é, para além de uma necessidade sentida pelo ser humano, um ato de sua própria liberdade. Portanto, tal processo seria tão intrínseco no sujeito que faria parte da sua constituição, que “qualquer aborto do processo simbólico é uma supressão da nossa liberdade humana” (LANGER, 1954, p. 236, tradução nossa).

Essa necessidade de simbolizar, a partir dos mais diversos recursos simbólicos disponíveis, é exemplificado de uma maneira muito concreta no trabalho desenvolvido pela psiquiatra brasileira Nise da Silveira. Os seus clientes – como ela preferia chamar, em lugar de “pacientes”, os internos do Hospital Psiquiátrico Pedro II – não conseguiam se expressar por meio da linguagem discursiva. Tal dificuldade servia, com frequência, para reforçar o diagnóstico de incapacidade cognitiva apregoado por grande parte dos psiquiatras da época, exceto por Nise.

Apesar de tal limitação na linguagem discursiva, a psiquiatra encontrou e desenvolveu um método em que seus clientes conseguiam se expressar por dispositivos outros que o discurso, em especial pelas formas artísticas da pintura e da modelagem. Ao se expressarem desse modo, os clientes de Nise da Silveira conseguiam organizar os conteúdos de suas vidas mental e emotiva de forma “lógica”, de acordo com a concepção langeriana do termo, revelando a preservação de uma racionalidade, mesmo diante do enfraquecimento de certos tipos de raciocínio. Pela expressão em formas simbólicas, os clientes conseguiam organizar e conceber, ainda que de modo não discursivo, tais conteúdos subjetivos fundamentais. Esse processo os auxiliava no tratamento de suas condições mentais, fazendo-os retomar ao convívio social de uma maneira mais tranquila, serena e comunicativa<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> Para um conhecimento maior do trabalho desenvolvido pela psiquiatra brasileira Nise da Silveira, recomendo o filme inspirado na sua trajetória e ofício “Nise: o coração da loucura” (2015). E para um detalhamento e conhecimento da convergência do pensamento langeriano e do serviço executado por Nise, recomendo a leitura do artigo do professor pesquisador Clovis Salgado “Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer” (2023) – a referência completa se encontra na bibliografia geral deste trabalho.

## 2 A hipótese: o papel fundamental da arte na constituição humana

De modo geral, neste segundo capítulo, apresentarei a ideia principal que pretendo tratar neste trabalho dissertativo, a saber, o papel fundamental e necessário da arte na constituição humana e como isso também se desdobra na cultura. Porém, antes de iniciar a temática principal deste trabalho, citada anteriormente, oferecerei uma posição contrária a ela. No primeiro tópico deste capítulo, serão apresentados os argumentos a favor da tese de que a arte é uma atividade supérflua, ou seja, que ela seja simplesmente um adorno, um ornamento ou um produto de consumo para a cultura e para o ser humano.

Em seguida, apresentarei a arte como uma atividade necessária a partir do filósofo alemão Ernst Cassirer, importante referência para Susanne Langer, como vimos no capítulo anterior. Nesse segundo tópico, introduzirei brevemente o pensador alemão e como ele pensa a arte como uma atividade simbólica necessária para o ser humano, visto este como um *animal simbólico*. Por fim, no terceiro tópico, trataremos tal necessidade da arte a partir da autora principal deste trabalho. Serão expostas as especificidades que Langer aponta para a necessidade dessa via simbólica em vista da formação e da constituição do ser humano.

### 2.1 Uma posição contrária: a arte como atividade supérflua

Neste primeiro tópico do segundo capítulo, trataremos brevemente da perspectiva que considera a arte como um item supérfluo. Para tal, foi realizado um pequeno recorte temático da era medieval e da era contemporânea. Respectivamente, será abordado o caráter supérfluo da arte a partir de uma perspectiva religiosa, que supervaloriza a sobriedade e a simplicidade para uma vida espiritual equilibrada e bem vivida, e noutra ótica será apresentada uma análise feita pela Escola de Frankfurt acerca do uso da arte.

O primeiro recorte feito dessa visão supérflua da arte na era medieval diz respeito a Ordem Cisterciense – uma ordem monástica católica fundada no século XI que segue uma vida austera, de trabalho manual, oração e isolamento do mundo. Numa seção dedicada a um exame de textos sobre os princípios que orientaram a produção artística dos cistercienses localizada no livro “Bernardo de Claraval: vida e obra do último dos Padres” do Dom Luis Alberto Ruas Santos, é perceptível o lugar que a arte ocupa para essa Ordem religiosa.

Os princípios que norteiam os cistercienses não parecem ser totalmente contrários às artes, apenas desfavorável ao seu uso na respectiva Ordem. Não são avessos a todo tipo de arte, mas àquelas que não possuem uma sobriedade ou uma simplicidade, especialmente. Ou seja, opõem-se ao uso extravagante e exagerado das artes internamente. Apesar de serem rodeados de obras artísticas – vivem em Templos com suas arquiteturas e ornamentações – nenhuma delas tem de ser muito rebuscada ou exagerada.

O desejo de simplicidade e autenticidade, com exclusão de todo o supérfluo, marcou desde o início a Ordem Cisterciense. O rigor cisterciense abrangerá todos os domínios, desde o cotidiano (vestimentas, alimentação) ao sacral (canto, objetos litúrgicos, ornamentação do templo). [...]. A primeira geração cisterciense vê também o despojamento em função de sua busca de interioridade. (RUAS SANTOS, 2021, p. 128)

Bernardo de Claraval, sendo uma figura central na expansão e reforma da Ordem Cisterciense bem como abade superior da Abadia de Claraval desde seu início até a sua morte, impõe algumas de suas concepções mais radicais acerca da arte à Ordem. Duas decisões muito importantes do Capítulo Geral de 1134 são prescritas nos Estatutos XX e LXXX, em sequência:

As letras (a referência aqui é para as iniciais) sejam de uma só cor e não pintadas. Os vidros sejam brancos, sem cruzes ou pinturas. [...] Proibimos que se façam esculturas ou pinturas em nossas igrejas ou em outros locais do mosteiro porque, enquanto se olha para elas, negligencia-se frequentemente a utilidade de uma boa meditação e a disciplina da gravidade religiosa. (RUAS SANTOS, 2021, p. 129)

No manifesto “*Apologia*”, Bernardo de Claraval reitera o entendimento de que os ornamentos artísticos se apresentam como um obstáculo à devoção e ao cultivo de uma espiritualidade. O excesso de tais adornos pode se tornar, pois, um perigo à espiritualidade, que seria, para os cistercienses, de um caráter mais sóbrio e despojado. Como ele explicita no seguinte trecho: “... da imensa altura das igrejas, de seu comprimento exagerado, de sua largura supérflua, de seus ornamentos suntuosos, das pinturas rebuscadas que, captando o olhar dos que ali rezam, são um obstáculo à sua devoção.” (CLARAVAL, *Apologia*, 28 *apud* RUAS SANTOS, 2021, p. 132)

Existe, no entanto, uma distinção da devoção feita por leigos “comuns” e a dos monges. Para a concepção dos princípios cistercienses, os leigos poderiam ser estimulados por meio das decorações artísticas – como aquelas encontradas nos templos e nas igrejas – e de demais influências externas. Por outro lado, os próprios monges não poderiam se basear em coisas externas para o cultivo de uma espiritualidade, a devoção deveria brotar e se sustentar a partir dos estímulos internos da pessoa. Assim, Claraval escreve em seu manifesto, já citado anteriormente,

...Dizei-me, pobres – se é que sois pobres – que faz o ouro em vosso santuário?... Porque uma é a missão dos bispos e outra a dos monges. Aqueles se devem igualmente aos sábios e aos ignorantes e precisam estimular a devoção exterior do povo mediante a decoração artística, porque não lhes bastam os recursos espirituais. (CLARAVAL, *Apologia*, 28 *apud* RUAS SANTOS, 2021, p. 132-133)

Entretanto, Bernardo de Claraval “[condenava] não só as proporções, consideradas soberbas e supérfluas, mas também a riqueza e variedade de ornamentação que é nociva à interioridade. Tais características, aceitáveis nas catedrais, não seriam próprias para as igrejas monásticas” (RUAS SANTOS, 2021, p. 133), uma vez que os monges não necessitariam desses excessos e de tal sensibilidade para cultivarem sua espiritualidade.

Porém, os cistercienses compreendiam que esses adornos excessivos encontrados nas obras de arte e arquitetura em forma de riquezas e ornamentos artísticos são aceitáveis para aqueles e aquelas que não partilham de tal espiritualidade tão sóbria, modesta e austera. Na busca de sua assunção para Deus, os monges, portanto, prescindem de tudo aquilo que é externo, do mundo dos sentidos, ou seja, do estético. Há um paradoxo, segundo Bernardo de Claraval, entre as riquezas das obras de arte e das arquiteturas e a pobreza professada em votos pelos monges, que se espelham na pessoa de Jesus que nasceu e viveu entre a pobreza material para conquistar a riqueza espiritual (RUAS SANTOS, 2021, p. 133).

A espiritualidade cisterciense estava ligada a uma profunda ascese espiritual, exigindo um despojamento de tudo aquilo que é externo, mesmo que fossem coisas belas e que encantassem seus sentidos e levassem a um tipo de prazer. É preciso refletir no contexto de sua época: as obras de arte, as arquiteturas e mesmo os mínimos adornos

delas eram sempre produzidas a partir de grandes riquezas, ouro, prata, bronze, diamante etc. Isso, portanto, levava a um grande questionamento em relação à vida religiosa, que é chamada a professar e viver a castidade, a obediência e a *pobreza*. Seria possível viver essa pobreza rodeado de tantos adornos prescindíveis para uma vida austera e espiritual? A melhor forma de lidar com esse paradoxo existencial, para essa espiritualidade cisterciense, seria a fuga e a rejeição de tais riquezas presentes nos diversos elementos artísticos.

Mas nós que deixamos tudo, que deixamos as coisas belas e preciosas do mundo por Cristo, nós que consideramos como lixo tudo aquilo que encanta os olhos, o ouvido, o olfato, o paladar, o tato e todos os prazeres sensíveis a fim de ganhar o Cristo; de quem, pergunto, queremos excitar a devoção com tudo isso? (CLARAVAL, *Apologia*, 28 *apud* RUAS SANTOS, 2021, p. 133)

Pode-se considerar, talvez, que o caráter supérfluo da arte que se conclui dessa perspectiva cisterciense está no fato de que as produções artísticas levavam mais ornamentos do que precisavam em suas formas. Os excessos seriam supérfluos. A arte poderia ser produzida a partir do sóbrio também, do que é essencial à sua forma apenas. Talvez, se eles vivessem numa época em que as expressões artísticas se guissem por uma *poiesis* que valorizasse a sobriedade, os cistercienses poderiam se valer das obras de arte para viverem e cultivarem sua espiritualidade e devoção também. Tal descrição do caráter excessivo de riquezas nas obras de arte é feita na *Apologia*, pondo ainda uma outra questão – as ornamentações tão ricas se contrastam com a pobreza dos fiéis leigos que vão a essas mesmas catedrais:

Pendem do teto não simples coroas, mas verdadeiras rodas, cobertas de pedras preciosas e guarnecidias de lâmpadas que não brilham mais que as gemas e as pedras. Vê-se, ainda, em lugar de candelabros, árvores de bronze, trabalhadas com delicadas filigranas, refulgentes por seus numerosos círios e pedras preciosas. Que buscam com tudo isso? A compunção dos penitentes ou a admiração dos visitantes? Ó vaidade das vaidades, mais ridícula ainda que vã! A igreja resplandece em suas paredes, mas agoniza de miséria em seus pobres; orna de ouro seus monumentos de pedra e deixa seus filhos nus. (CLARAVAL, *Apologia*, 28 *apud* RUAS SANTOS, 2021, p. 133-134)

Os cistercienses tinham um grande apego às regras de São Bento. Tanto era o apego que, como prescrevia no capítulo 20, a respeito do oratório no mosteiro nada

deveria haver além de oficinas de oração (RUAS SANTOS, 2021, p. 134). As regras de São Bento eram um princípio até para a edificação de tudo que fosse destinado ao culto divino. Para tal, eram adotadas proporções e composições harmoniosas. “A simplicidade e o despojamento aliaram-se a um admirável equilíbrio de massas e a uma pureza de linhas absoluta, o que fez os cistercienses atingirem as alturas da grande arte” (RUAS SANTOS, 2021, p. 135).

O Dom Luis Alberto Ruas Santos nos dá um fundamento de natureza ainda mais teológica para explicar tal perspectiva cisterciense pautada na simplicidade e sobriedade.

Conforme Plotino, que está à base de Agostinho e Bernardo na doutrina da imagem, Deus é uno, absolutamente sem divisões, sempre idêntico a si mesmo. Para Bernardo, que supõe também nesse ponto Plotino, a simplicidade é o mais importante atributo da natureza divina. A natureza humana possuía essa simplicidade, como uma de suas características fundamentais, justamente por ser imagem e ter a semelhança da natureza divina. O pecado destruiu a semelhança e, sem ela, o homem tornou-se complicado, isto é, não simples. Introduziu-se a divisão em seu íntimo, há um desacordo profundo no querer humano. Antes do pecado a vontade desejava apenas o bem e tinha em Deus seu objeto proporcional. Agora roda à volta de objetos insatisfatórios. Esse é o drama da dessemelhança. Cabe à graça restaurar a simplicidade original, reorientando a vontade humana para Deus. São Bernardo percebeu como ninguém a desigualdade do íntimo do homem, sua profunda nostalgia da simplicidade original. Isso marca toda a vida cisterciense, não só sua arte e arquitetura. É por isso que a liturgia cisterciense renunciou ao *décor*, ao emprego de formas exteriores e efeitos fáceis para colocar o acento no essencial: o mistério de Cristo. (RUAS SANTOS, 2021, p. 137)

Desse modo, a simplicidade, na perspectiva cisterciense, não está ligada apenas às expressões artísticas de suas capelas e oratórios, faz parte de seu modo de vida. Isso explica, portanto, a razão pela qual eles se fundamentam tanto na sobriedade em todos os aspectos de sua vida, como o da contemplação espiritual artística e ainda de todos os demais possíveis estímulos ao cultivo de sua devoção.

Passando para o segundo recorte desse tópico, um pouco mais breve, partirei da análise feita pelos filósofos de Frankfurt – Max Horkheimer e Theodor Adorno – sobre a mercantilização da arte. Tal análise feita pelos pensadores supracitados, vale ressaltar, não são pensamentos ou ideias deles, mas uma análise da realidade na qual estavam inseridos.

Os filósofos alemães, então, notam que a obra de arte perdeu seu valor intrínseco e passou a ser um produto de uma cultura mercadológica, guiada pelos anseios da

indústria. As primeiras expressões artísticas pelas quais eles começam sua análise na obra *Dialética do Esclarecimento*<sup>1</sup> são aquelas cinematográficas e fonográficas, como lemos a seguir:

O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 114)

Nessa transição de obra de arte para produto mercadológico cultural, esse objeto perde suas características principais, que estão contidas no ato de sua criação e formulação. Como um produto, a arte perde a significação que Langer sugere possuir em uma verdadeira obra. Os estilos artísticos e a expressão logicamente formuladas, em seus mínimos detalhes, perdem lugar para a padronização imposta pelo mercado da cultura.

Os detalhes tornam-se fungíveis. A breve sequência de intervalos, fácil de memorizar, como mostrou a canção de sucesso; o fracasso temporário do herói, que ele sabe suportar como *good sport* que é; a boa palmada que a namorada recebe da mão forte do astro; sua rude reserva em face da herdeira mimada são, como todos os detalhes, clichês prontos para serem empregados arbitrariamente aqui e ali e completamente definidos pela finalidade que lhes cabe no esquema. Confirmá-lo, compondo-o, eis aí sua razão de ser. Desde o começo do filme já se sabe como ele termina, quem é recompensado, e, ao escutar a música ligeira, o ouvido treinado é perfeitamente capaz, desde os primeiros compassos, de adivinhar o desenvolvimento do tema e sente-se feliz quando ele tem lugar como previsto. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 117-118, grifo do autor)

Esses “clichês prontos”, que aqui chamo de padronização da arte, põe um léxico artístico rigoroso sobre os artistas, “como se uma instância onipresente houvesse examinado o material e estabelecido o catálogo oficial dos bens culturais, registrando de maneira clara e concisa as séries disponíveis. As ideias estão inscritas no céu cultural...” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 126) e nada, desse modo, pode voar para fora dele.

---

<sup>1</sup> Especialmente, o capítulo “A indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas” que trata mais diretamente dessa mercantilização da arte na cultura.

Tal padronização artística, assim, é o que permeia as formas de entretenimento barato, que utilizam da arte, muitas vezes, para fazer um comércio. A corrupção na arte, todavia, não se deve ao simples fato de a indústria cultural utilizá-la para entreter as pessoas, senão de envolvê-la em um meio mercadológico. Logo, vê-se que a indústria cultural

estraga o prazer com o envolvimento de seu tino comercial nos clichês ideológicos da cultura em vias de si liquidar a si mesma. A ética e o gosto podam a diversão irrefreada como “ingênua” – [...] – e impõem restrições até mesmo à potencialidade. A indústria cultural está corrompida, mas não como uma Babilônia do pecado, e sim como catedral do divertimento de alto nível. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 133-134)

Há, pois, aqui uma transvaloração da arte. Se a arte tinha como um valor intrínseco a sua “inutilidade”, estando livre da lógica do utilitarismo, especialmente o mercantil, agora a arte é forçada a ser útil para satisfazer desejos mercadológicos, como o anseio de vender, de fazer propaganda, entreter de forma mecânica etc. Isso é afirmado pelos filósofos alemães da Escola de Frankfurt:

O princípio da estética idealista, a finalidade sem fim, é a inversão do esquema a que obedece socialmente a arte burguesa: a falta de finalidade para os fins determinados pelo mercado. Para concluir, na exigência de entretenimento e relaxamento, o fim absorveu o reino da falta de finalidade. Mas, na medida em que a pretensão de utilizar a arte se torna total, começa a se delinejar um deslocamento na estrutura econômica interna das mercadorias culturais. Pois a utilidade que os homens aguardam da obra de arte na sociedade antagonística é justamente, em larga medida, a existência do inútil, que no entanto é abolido pela subsunção à utilidade. Assimilando-se totalmente à necessidade, a obra de arte defrauda de antemão os homens justamente da liberação do princípio da utilidade, liberação essa que a ela incumbia realizar. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 148)

Por mais paradoxal que seja, nesse aspecto, nós precisamos ressaltar que a importância da arte repousa na sua inutilidade comercial. Quando tentamos torná-la útil mercadologicamente, como bem diagnosticaram os pensadores alemães, ela perde seu caráter crítico e libertador, deixando de cumprir, portanto, sua função mais essencial: libertar-nos, ainda que momentaneamente, da lógica opressiva utilitarista mercantil.

## 2.2 A arte como atividade necessária em Ernst Cassirer

Ernst Cassirer (1874-1945) foi um filósofo alemão de origem judaica que participou da Escola de Marburgo – um dado que se faz muito importante para compreendermos seu pensamento de um modo geral e suas influências. A abordagem neokantiana feita por tal Escola ajudou o filósofo a desenvolver sua *Filosofia das Formas Simbólicas* e, posteriormente, a declarar o ser humano como um animal para além do campo estrito da razão (discursiva), afirmando-o como um animal simbólico, em sua obra *Ensaio sobre o Homem*.

A teoria simbólica proposta por Cassirer, que engloba o pensamento mítico, a linguagem, a ciência, a arte, tem uma perspectiva de cunho antropológico e cultural. O filósofo alemão Christian Grüny vai definir Cassirer como “um filósofo sistemático cuja filosofia dos símbolos pretendia nitidamente uma ‘teoria integrativa, reflexiva e abrangente de nossas relações naturais e mentais conosco próprios, com o social e com o mundo’.” (GAIKIS, 2024, p. 121, tradução nossa). Porém, tal abrangência de sua filosofia simbólica parece não lhe ter possibilitado dar uma sistematicidade maior especificamente ao símbolo artístico dentro de seu extenso trabalho filosófico, possuindo, na verdade, como que apenas uma “existência nômade” (*ibidem*) em suas obras.

Segundo Grüny, *Ensaio sobre o Homem* é o único livro em que Cassirer “devota alguma atenção sistemática à arte” (*ibidem*, p. 124), por conter no capítulo IX um espaço reservado à reflexão sobre a Arte. E a aposta que Grüny faz sobre essa falta de uma sistematicidade maior sobre a arte na obra cassariana se deve ao fato de a linguagem ocupar um lugar central no seu pensamento simbólico, que é construído a partir e em torno dela. Sendo assim, “a arte não [conseguiria] encontrar seu lugar” (*ibidem*).

Quando o filósofo classifica, enfim, o ser humano como um *animal symbolicum* para além de um *animal rationale*, faz-se importante ressaltar que Cassirer não descaracteriza a racionalidade como um traço inerente ao ser humano. Mas, essa característica não consegue mais abranger toda a complexidade e a riqueza encontradas na vida humana. Ela seria um “*pars pro toto*”, ou seja, uma parte do todo (CASSIRER, 2005, p. 49). Uma parte de toda a multiplicidade e possibilidade de recursos que o ser humano tem para se expressar. Dessa forma, para o filósofo alemão, reduzir o ser humano ao campo da razão seria inadequado, uma vez que ele possui uma riqueza e uma diversidade que ultrapassam a mera racionalidade. Como o próprio autor escreve:

A razão é um termo muito inadequado com o qual compreender as formas da vida cultural do homem em toda a sua riqueza e variedade. Mas, todas essas formas são simbólicas. Logo, em vez de defini-lo como *animal rationale*, deveríamos defini-lo como *animal symbolicum*. Deste modo, podemos designar sua diferença específica e podemos compreender o novo caminho aberto ao homem: o da civilização. (*ibidem*, p. 50)

Definindo o ser humano como um animal primordialmente simbólico, Cassirer já pressupõe o símbolo como uma atividade própria e natural do ser humano. Uma atividade, inclusive, mental. Esta não é uma mera reprodução da natureza, mas uma produção, uma construção criativa dessa mesma natureza, tanto externa quanto interna – dos seus sentimentos, emoções, sonhos etc.

O autor afirma que a linguagem discursiva, verbal, como uma atividade simbólica, seria aquela mais usual e ordinária na vida humana e estaria na raiz de todas as outras atividades intelectuais humanas. Contudo, ela seria apenas uma forma, muito pobre e limitada de expressar toda a riqueza e variedade de conteúdos que se encontra na vida humana de uma forma geral. E que “em ordem de conceber o mundo, em ordem de unificar e sistematizar sua experiência, o ser humano [precisou] passar do discurso ordinário à linguagem científica – a linguagem da lógica, da matemática, da ciência natural” (CASSIRER, 1981a, p. 153).

Mas, o benefício da linguagem científica implicou a perda da experiência imediata da realidade para o ser humano. Como ele mesmo escreve, “sua experiência imediata e concreta da vida desaparece na mesma medida em que ele se aproxima de seus objetivos intelectuais mais elevados. O que resta é um mundo de símbolos intelectuais, não um mundo de experiência imediata.” (*ibidem*, p. 154). Entretanto, Cassirer nos lembra ainda que, ao lado do mundo da linguagem discursiva, há um outro mundo com suas próprias características e estruturas disponíveis à vida humana. No trecho a seguir, o filósofo expõe a importância de tal linguagem discursiva, como também aponta esse outro caminho, esse outro mundo, que se faz possível trilhar para um outro universo simbólico – o mundo das artes.

Devemos admitir que a linguagem está, de certa forma, na raiz de todas as atividades intelectuais do ser humano. Ela é seu principal guia; mostra-lhe um novo caminho que gradualmente leva a uma nova concepção do mundo objetivo. Mas, podemos dizer que esse caminho é o único; que sem a linguagem o homem estaria perdido na escuridão, que seus sentimentos, seus

pensamentos, suas intuições estariam envoltos em escuridão e mistério? Ao fazer tal julgamento, devemos nos esquecer de que, além do mundo da linguagem, há outro mundo humano que tem um significado e uma estrutura próprios. Há, por assim dizer, outro universo simbólico além do universo do discurso, dos símbolos verbais. Esse universo é o mundo das artes - da música e da poesia, da pintura, da escultura e da arquitetura. (CASSIRER, 1981b, p. 183).

Essa é uma das características que localiza o ser humano dentro de uma determinada cultura – sua capacidade de simbolizar. Dessa maneira, o pensador alemão alega que, além de estar entre os traços mais característicos da vida humana, o pensamento e o comportamento simbólicos são uma condição na qual “todo o progresso da cultura humana está baseado” (CASSIRER, 2005, p. 51). E, sem essa atividade simbólica, o ser humano estaria restrito ao campo de suas necessidades biológicas básicas.

Sem o simbolismo, a vida humana seria como a dos prisioneiros na caverna do famoso símilo de Platão. A vida humana estaria confinada nos limites de suas necessidades biológicas e de seus interesses práticos; ela não encontraria acesso ao ‘mundo ideal’, que lhe é aberto por diferentes ângulos pela religião, pela arte, pela filosofia e pela ciência. (*Ibidem*, p. 72)

Como podemos observar, a atividade simbólica, para Cassirer, faz-se possível a partir de diferentes formas: da religião, da arte, da filosofia, da ciência e, também, do mito. Essas variadas formas simbólicas, de acordo com o filósofo, são o que abrem a vida humana para uma riqueza maior de experiências e conhecimento<sup>2</sup>. Isso porque, graças a tais formas simbólicas, o ser humano consegue compreender, interpretar e dar sentido ao mundo em que está inserido, à realidade. Como uma atividade que é, também, mental, lógica e construtiva, Cassirer faz questão de ressaltar que o ser humano não é somente um receptor passivo de uma realidade externa, mas tem um papel ativo e criativo sobre esta.

O homem está cercado por uma realidade que não foi criada por ele, que ele tem de aceitar como um fato definitivo. Mas cabe a ele interpretar a realidade, torná-la coerente, compreensível, inteligível - e essa tarefa é realizada de diferentes maneiras nas várias atividades humanas, na religião e na arte, na

---

<sup>2</sup> Importante afirmar que, mesmo seguindo uma tradição pós-kantiana da Escola de Marburgo, Cassirer afirma, de forma contrária ao próprio Kant, a possibilidade de conhecimento a partir da experiência artística. Contudo, esse conhecimento seria de um caráter diferente ao conhecimento lógico e racional das ciências e das matemáticas, poderia ser alcançado pela percepção artística. Ele coloca a “percepção dos sentidos, a memória, a experiência [e] a imaginação” no mesmo campo da razão (científica), ambas como atividades intelectuais fundamentais do conhecimento humano (CASSIRER, 2005, p. 11-12).

ciência e na filosofia. Em todas elas, o homem demonstra não ser apenas o receptor passivo de um mundo externo; ele é ativo e criativo. (CASSIRER, 1981b, p. 195)

Essas variadas formas simbólicas levam o ser humano para além do universo da mera *realidade*, levam-no para o mundo do *possível*<sup>3</sup>. Sem os símbolos, o ser humano estaria ainda confinado dentro dos limites de sua animalidade, de sua existência biológica, vivendo na mera realidade imediata das coisas e dos fatos, como vivem os demais animais.

É esse caráter do conhecimento humano que determina o lugar do homem na corrente geral do ser. Uma diferença entre ‘real’ e ‘possível’ não existe nem para os seres abaixo do homem, nem para os que estão acima dele. Os seres abaixo do homem estão confinados ao mundo de suas percepções sensoriais. São suscetíveis a estímulos físicos reais e reagem a tais estímulos. Mas não conseguem formar nenhuma ideia de coisas ‘possíveis’. Por outro lado, o intelecto sobre-humano, a mente divina, não conhece distinção entre realidade e possibilidade. Deus é *actus purus*. Tudo que ele concebe é real. A inteligência de Deus é um *intellectus archetypus* ou *intuitus originarius*. Ele não pode pensar em uma coisa sem, pelo próprio ato de pensar, criar e produzir essa coisa. É só no homem, na sua ‘inteligência derivativa’ (*intellectus ectypus*) que ocorre o problema da possibilidade. (CASSIRER, 2005, p. 95-96)

De acordo com o filósofo alemão, grandes civilizações da vida humana e inumeráveis ações humanas ainda estariam no nível de respostas práticas às suas necessidades básicas e práticas. No entanto, para ele, a civilização na qual se encontrava já estava encaminhada a tomar um novo curso na história. Um curso que levaria o ser humano a uma nova concepção do mundo objetivo – aquela do mundo simbólico (CASSIRER, 1981b, p. 172). É interessante perceber, então, que Cassirer coloca as diferentes formas simbólicas como historicamente posteriores em relação às respostas práticas às necessidades básicas da vida humana.

Para o autor, o ser humano dessa nova civilização, na qual ele já se encontrava, sente uma necessidade não somente do real, mas, também, do ideal – o que seria mais característico de sua essência. O animal simbólico vive no mundo do real como todos os outros animais, mas só ele sente certa necessidade de se mover igualmente num mundo de possibilidades, num mundo que é simbólico por natureza. Para tal, ele faz a

---

<sup>3</sup> O real e o possível são conceitos usados por Cassirer, mas são categorias originalmente kantianas. O nosso autor assume tais categorias como uma parte muito importante de sua própria filosofia das formas simbólicas. Pois, o ser humano só seria capaz de simbolizar pela sua abertura natural e inata ao *possível*. Ele desenvolve melhor tal ideia no capítulo V de *Ensaio sobre o Homem* (CASSIRER, 2005, p. 95-104).

comparação da arte e da ciência. Apesar de estarem em campos totalmente inversos, para o autor, elas não podem se contradizer. A atividade de uma não anula a atividade da outra. Ou seja, elas podem coexistir, ou melhor, devem coexistir na vida humana devido à necessidade de se possuir uma “visão binocular”, isto é, de possuir uma visão mais ampla, não unilateral e única de uma determinada realidade.

A interpretação conceitual da ciência não impossibilita a interpretação intuitiva da arte. Cada qual tem sua perspectiva própria e, por assim dizer, seu próprio ângulo de refração. A psicologia da percepção sensorial ensinou-nos que, sem o uso de ambos os olhos, sem uma visão binocular, não haveria consciência da terceira dimensão do espaço. A profundidade da experiência humana, no mesmo sentido, depende de sermos capazes de variar nossos modos de ver, de alternar nossas visões da realidade. (CASSIRER, 2005, p. 268.)

Diante de uma constante e questionável posição da arte como um vício ou um suplemento para a vida, desde a Antiguidade clássica<sup>4</sup>, Cassirer afirma que não se pode pensá-la como um mero adorno ou um perigo à vida humana, mas como um constituinte, uma condição essencial para sua existência. Tal posição encontra respaldo na experiência daquelas pessoas sensíveis às grandes obras de arte, para as quais, “sem [as obras de arte] a vida se tornaria desprovida de sentido” e “dificilmente valeria a pena viver.” (CASSIRER, 1981a, p. 146).

Além das variadas funções que a arte é capaz de desenvolver, no pensamento de Cassirer, junto da linguagem, ambas são as responsáveis por “construir e organizar o mundo de nossas percepções, nossos conceitos e intuições.” (*Ibidem*, p. 165). Tanto a arte quanto a linguagem servem como um meio de conceber e, consequentemente, organizar o mundo da vida emocional e da vida intelectual humana. Sem elas, a vida humana estaria solta em meros conceitos e experiências sem sentido. No entanto, o autor ainda vai afirmar em *Ensaio sobre o Homem* que a “linguagem e a ciência são uma abreviação da realidade; a arte [por sua vez] é uma intensificação da realidade” (CASSIRER, 2005, p. 235). Uma ideia que, infelizmente, Cassirer não desenvolve sistematicamente (GAIKIS, 2024, p. 124).

---

<sup>4</sup> Podemos conferir esse fato ao observarmos a posição de Platão, por exemplo, em relação ao poeta na *polis*. Apesar de afirmar alguns efeitos positivos da arte, mais especificamente da poesia, considera-a como desnecessária e ainda afirma que a presença do poeta ali na *polis* não seria conveniente, mas perigosa. (PLATÃO, 2000, 398a).

Tal mundo de percepções, conceitos e intuições não existem como um dado pronto, um produto acabado. Eles são construídos através das atividades simbólicas, como a linguagem, o mito, a religião, a ciência e a *arte*. A simbolização, para Cassirer, não é uma mera atividade em que as emoções e sentimentos transbordam (*overflow*) da subjetividade do artista. De forma oposta, os símbolos são criados a partir de uma construção, uma produção, da própria mente humana. Ou seja, há um esforço lógico, racional, do sujeito para produzir tais símbolos. De acordo com a síntese do autor:

É óbvio que este mundo não existe como algo pronto. Ele precisa ser construído; precisa ser montado por um esforço contínuo da mente humana. A linguagem, o mito, a religião, a *arte*, a ciência nada mais são do que passos únicos dados nessa direção. Eles não são imitações ou reproduções de uma natureza pronta das coisas. (CASSIRER, 1981b, p. 167, grifo próprio)

Essa construção criativa, não meramente imitativa (*mimese*) ou reprodutiva, de formas expressivas é algo necessário para o ser humano, no pensamento de Cassirer, porque é a partir do processo simbólico que o sujeito consegue dar sentido e conceber os fatos e experiências constitutivos de sua existência.

No seu texto *The Educational Value of Art*, o filósofo alemão conclui que a arte possui um lugar especial na cultura humana. E, por isso, ela se torna um elemento essencial e indispensável no sistema de uma educação liberal. Segundo Cassirer, “a arte é um caminho para a liberdade, o processo de libertação da mente humana, o qual é o objetivo real e último de toda educação.” (CASSIRER, 1981c, p. 215).

Portanto, ao afirmar o ser humano como um *animal simbólico* e a necessidade de contarmos, em nossa experiência, com uma variedade de formas simbólicas, dentre as quais se encontra a arte, o filósofo indiretamente já pressupõe certa necessidade da arte para a existência e a realização mais integrais de nossa humanidade. Cassirer, ainda, aponta que a arte não é um mero adorno à vida humana, mas que seria, de forma oposta, uma atividade constitutiva do próprio ser humano – pensamento que corrobora a necessidade antropológica da arte. Ademais, ele declara sua importância para o ser humano por sua tarefa de conferir ordenação, sentido, significação às suas próprias experiências. Por fim, como citado por último no título desse trabalho dissertativo, afirma o valor da arte na cultura humana ao descrever seu papel como um processo de libertação da mente humana, através da educação.

### 2.3 A hipótese langeriana sobre a necessidade da arte

De um lado, temos um filósofo sistemático [Ernst Cassirer] cuja filosofia dos símbolos visava claramente a uma ‘teoria integrativa, reflexiva e abrangente de nossas relações naturais e mentais com nós mesmos, com o social e com o mundo’, do outro, uma ex-lógica [Susanne Langer] que centraliza sua teoria dos símbolos em torno da arte e da música em particular e mede seu sucesso referindo-se à música, embora sem reduzir seu escopo. (GAIKIS, 2024, p. 121, tradução nossa)

A falta de uma centralidade da arte percebida na filosofia simbólica de Cassirer – ocupada por um enfoque antropológico e cultural – encontra seu lugar imprescindível no pensamento langeriano. Apesar de a arte ter sido importante para o filósofo alemão e aparecer em seu escopo filosófico, em contraste com Langer, a arte tem uma “existência bastante nômade em sua extensa obra filosófica. [...] Se desconsiderarmos as diferenças que suas respectivas orientações sistemáticas implicam, poderíamos dizer que Langer produziu a teoria da arte que Cassirer não conseguiu escrever.” (GAIKIS, 2024, p. 121, tradução nossa).

O ser humano, na antropologia filosófica langeriana, sente a necessidade de refletir sobre suas próprias experiências e vivências. Ele não é um ser meramente passivo, que apenas vive. Ele pensa e reflete sobre aquilo vivido. Essa reflexão encontra sua forma simbólica mais comum e usual na linguagem discursiva, porém, como já vimos desde o capítulo anterior, para Langer, há vários outros modos e recursos por onde o ser humano pode traduzir e expressar tais reflexões, como a arte, o rito, o mito, a religião etc.

A estudiosa e pesquisadora holandesa Adrienne Chaplin escreve sobre essa mesma necessidade atropológica, encontrada no pensamento langeriano,

a necessidade de reflexão da vida como um meio de exploração e orientação. Para Langer, ecoando Sócrates, “a vida não examinada não é digna de ser vivida”. A terminação mais disponível de tal reflexão pode ser encontrada nas formas de linguagem e fala. Contudo, há muitas outras formas de expressão que buscam dar sentido ao mundo. Estas incluem a arte, o rito e a religião. (CHAPLIN, 2020, p. 244-245)

A filósofa estadunidense indica as expressões artísticas, especialmente a música, pela qual ela inicia toda sua teoria da significação nas artes, como possuidoras de um

papel fundamental na vida humana. Ainda em consonância com o pensador alemão, nossa autora afirma que “há concepções que a linguagem [discursiva] está inapta para expressar” (LANGER, 1944, p. 146), porque “as palavras são símbolos naturalmente disponíveis, bem como extremamente econômicos” (LANGER, 1971b, p. 83). A autora ainda afirma que o “simbolismo é a chave reconhecida para aquela vida mental que é characteristicamente humana e está acima do nível da pura animalidade. Símbolo e significado constituem o mundo do homem, muito mais do que a sensação” (*ibidem*, p. 39)<sup>5</sup>.

Entretanto, um dos pontos que difere a pensadora estadunidense do alemão mais categoricamente é o fato de Langer apontar um determinado registro notacional como uma possibilidade mais adequada para articular aquelas “formas que a linguagem não pode expor.” (LANGER, 1971b, p. 231). Sendo a música esse registro – posteriormente, ela não afirma somente esse registro notacional como a única expressão artística possível para tal. De outro modo, ela abrange essa possibilidade às outras artes também, como a poesia, a dança, o teatro, a pintura etc.<sup>6</sup>

Susanne Langer tem um foco, dentre todos os símbolos apresentativos, nos símbolos artísticos. A pensadora estadunidense reconhece que a pessoa humana encontra em outros registros simbólicos, que não as artes, a possibilidade de expressar os conteúdos intraduzíveis pela linguagem discursiva de sua experiência pessoal de mundo. Esses outros registros seriam, portanto, a religião, os ritos, os mitos etc. Apesar de tais alternativas para articular suas emoções, sentimentos, sensações, sua vida mais íntima, é nas expressões artísticas que, segundo a filósofa, o animal simbólico consegue expressar

<sup>5</sup> Um dos exemplos citados por Langer na sua obra *Filosofia em Nova Chave* é o da Helen Keller – escritora e ativista estadunidense – que mesmo possuindo deficiência visual e auditiva, consegue estabelecer uma comunicação, especialmente, por causa da educação oferecida pela sua professora Anne Sullivan. E seguindo a passagem supracitada no corpo do texto, Langer aponta que mesmo Helen Keller seria “capaz de viver em um mundo mais amplo e mais rico do que um cachorro ou um macaco com todos os seus sentidos alertas” (LANGER, 1971b, p. 39), porque ela desenvolveu a capacidade de expressar simbolicamente, e não apenas a partir de signos, os conteúdos de sua vida sentida.

<sup>6</sup> Apesar de Langer pontuar a música como aquela forma simbólica em que o “significado puramente artístico deveria ser o mais acessível”, ela tem a preocupação de afirmar que, por isso, a música não seria superior em relação às outras expressões artísticas. “Isso não quer dizer que a música seja a arte superior, a mais expressiva e a mais universal. O som é o meio mais fácil a usar de um modo puramente artístico” (LANGER, 1971b, p. 210). Diferentemente de outros filósofos da arte, como o alemão Artur Schopenhauer – que afirmava a superioridade da música sobre as outras artes – e outros pensadores que elaboraram uma hierarquia das formas expressivas artísticas, elegendo alguns registros artísticos como superiores a outros, Langer se esquivou desse padrão hierárquico.

de modo mais preciso e satisfatório os movimentos de sua “vida sentida”. Sendo a linguagem discursiva o símbolo mais impotente para tal, como a autora relata:

o essencial da questão está em que a forma da linguagem não reflete a forma natural do sentimento, de modo que não podemos formar quaisquer conceitos amplos do sentimento com a ajuda da linguagem comum, a linguagem discursiva. Portanto, as palavras por via das quais referimos o sentimento somente nomeiam espécies muito gerais de experiência interior: excitação, calma, alegria, tristeza, amor, ódio e assim por diante. Mas não existe linguagem que descreva exatamente como uma alegria difere, às vezes radicalmente, de outra. A natureza real do sentimento é algo que a linguagem como tal — como simbolismo discursivo — não pode exprimir. (LANGER, 1971a, p. 86)

Assim como Cassirer, porém de uma forma mais aprofundada, Langer se preocupa em não elaborar uma teoria redutivista da mente humana. Com muito afínco, ela se esforça por distinguir que a natureza da racionalidade não está identificada somente com aquilo que pode ser adequadamente expresso na linguagem discursiva. Assim, nós “poderíamos dizer que ela já reconhece a incipiente virada linguística como reducionista e busca expandi-la para uma virada simbólica totalmente desenvolvida” (GAIKIS, 2024, p. 125, tradução nossa). Por isso, uma das perguntas fundamentais expressa pela autora é: “De que maneira precisamente se pode conceber os sentimentos como possíveis ingredientes da racionalidade?” (LANGER, 1971b, p. 106). De modo geral, a resposta que a filósofa oferece a tal questão é: “reconhecendo [os sentimentos] como modos articulados de experiência e analisando a arte e, especialmente, a música como a esfera cultural que se dedica a observar, (re)apresentar e desenvolver essa articulação” (GAIKIS, 2024, p. 125-126, tradução nossa).

Para a autora estadunidense, a “arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano.” (LANGER, 2011, p. 42). E essas formas simbólicas não têm apenas o papel de confirmar as sensações e emoções, mas também de acessar e clarificar “nossa experiência afetivamente carregada e temporalmente articulada.” (GAIKIS, 2024, p. 127, tradução nossa). Os símbolos artísticos, assim, são formas articuladas, de modo lógico e racional, que permitem expressar adequadamente os conteúdos de que trata.

Ainda na dimensão da necessidade antropológica da arte, na filosofia langeriana, a expressão artística toma um lugar central e necessário para a vida humana, pois ela se torna como que “um reservatório de imagens, imagens que nos permitem pensar a continuidade entre a vida biológica e a mentalidade humana sem negar a ruptura que o

surgimento da mente humana implicou.” (GAIKIS, 2024, p. 128, tradução nossa). Isto é, através da arte, o ser humano não comprehende ou percebe uma descontinuidade de seu ser animal (em seu sentido mais natural e biológico) para o seu ser racional ou, ainda, simbólico.

Nessa perspectiva, as expressões artísticas se tornam um elo a unir essas duas realidades – a vida biológica (animal) e a mentalidade humana (racional-simbólica) – que, por mais ambíguas ou dicotômicas elas realmente possam ser, tal ambiguidade possuirá um sentido, uma significação, dentro das formas simbólicas por conterem “um jogo transiente de conteúdos.” (LANGER, 1971b, p. 241).

Dessa maneira, conceber o ser humano como um animal simbólico é compreender que seu processo de simbolização faz parte da natureza humana. Ademais, não é simplesmente *mais* uma característica humana, é um elemento que atribui ao indivíduo o seu caráter também racional, mas especialmente simbólico<sup>7</sup>. A transformação simbólica é “uma das atividades humanas primárias, como comer, ver e se mover. É um processo fundamental de sua mente e ocorre todo o tempo.” (LANGER, 1971b, p. 32). A produção de símbolos é algo ininterrupto no processo mental humano, pois a todo momento o ser humano está transformando suas experiências em linguagem, em arte, em ritos e em outras variadas formas simbólicas.

Ou seja, é através da transformação simbólica que o ser humano consegue conceber e dar sentido ao seu mundo interior. Pois, assim como a autora nos lembra, “o autoconhecimento, a introvisão de todas as fases da vida e da mente, surge da imaginação artística. Eis aí o valor cognitivo das artes.” (LANGER, 1971a, p. 89). É nesse momento, portanto, especialmente no pensamento langeriano, que as expressões artísticas se tornam cognitivas e epistêmicas também.

Diferentemente de como muito se pensou, inclusive pelo filósofo alemão Immanuel Kant, ao afirmar que não se é possível o conhecimento através das artes, os símbolos artísticos aqui nos dão a conceber um tipo diferente de conhecimento, não muito valorizado pela modernidade: o autoconhecimento – uma concepção interna de seus próprios sentimentos, emoções e vivências pessoais ou mesmo comunitárias. E, para a

---

<sup>7</sup> Convém deixar explícito que o reino do simbólico, no pensamento langeriano, em nenhum momento se distancia da racionalidade. Ele poderia ser classificado como uma espécie da racionalidade ou, ainda, como um modo de expressão dessa mentalidade racional humana.

autora estadunidense, o autoconhecimento, assim como qualquer outro tipo de conhecimento, sugere uma reflexão e concepção de sua vida interior. Sendo assim, essas expressões artísticas se tornam, de certo modo, também necessárias para o conhecimento de si mesmo, daquilo que se passa na *vida sentida* humana, porque as expressões artísticas, tais quais Langer as concebe, não são um tipo de catarse emocional, que transborda sentimento e emoção para uma forma expressiva, o conteúdo emotivo é elaborado logicamente em uma forma simbólica.

Acima de tudo, entretanto, a arte penetra profundamente na vida pessoal porque, ao dar forma ao mundo, ela articula a natureza humana: sensibilidade, energia, paixão e mortalidade. Mais do que qualquer outra coisa na experiência, as artes moldam nossa vida real de sentimento. (LANGER, 2011, p. 416)

Apesar de as expressões artísticas possibilitarem um conhecimento dos movimentos internos da vida humana – pois elas precisam abstrair, conceber, para depois expressarem em uma forma simbólica, na visão langeriana –, elas não são capazes de curar aqueles movimentos mais dolorosos. Como quando um artista cria uma obra de arte a partir de sua solidão ou tristeza, ali ele apenas consegue conceber seu sentimento negativo e expressá-lo, mas não o cura ou o trata<sup>8</sup>. Langer afirma, por exemplo, que a “música não é a causa ou a cura de sentimentos, mas sua *expressão lógica*.” (LANGER, 1971b, p. 218, grifo da autora).

A pesquisadora Adrienne Dengerink Chaplin, que se debruçou sobre o pensamento langeriano, resume tal necessidade de conhecimento e expressão de uma introvisão interna, de si mesmo, relacionando-a com a necessidade humana de dar sentido às suas próprias experiências. Como ela afirma: “a simbolização é uma necessidade humana fundamental junto às necessidades biológicas, como respirar e comer. Diferentemente de outros animais, os humanos desejam dar sentido ao mundo e assim o

---

<sup>8</sup> Entretanto, com a concepção desse sentimento ou do estado de espírito ou ânimo, o ser humano pode lentamente compreender os conteúdos de sua vida interna. Ajudando-o a organizar tais “anomalias” e, assim, possivelmente tratá-las. Isso foi o que a psiquiatra brasileira Nise da Silveira mostrou ser possível a partir de sua atuação com a terapia ocupacional. Para um aprofundamento dessa relação entre a prática psiquiátrica de Nise da Silveira e a teoria da significação artística de Langer, temos o artigo do professor pesquisador Clovis Salgado: “Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer”.

fazem pela produção de formas simbólicas.” (CHAPLIN, 2020 *apud* GONTIJO OLIVEIRA, 2020, p. 52).

No entanto, é importante salientar que essa necessidade de simbolizar artisticamente é anterior a qualquer tipo de conhecimento teórico sobre tais formas simbólicas. Não é a pessoa sabendo que aquele ritmo causa tal efeito no espectador ou que aquelas notas ou acordes suscitam no ouvinte um sentimento ou, ainda, que aquela harmonia polifônica produz uma determinada sensação no público de uma ópera. A necessidade da expressão musical ou artística, em geral, vem antes desse conhecimento teórico das artes. Vem de uma simples necessidade do ser humano expressar tudo que ocorre em sua vida que, de certo modo, repercute aí.

Todos esses sons mecânicos e pronunciações espontâneas eram, por certo, familiares muito antes que sua qualidade tonal pudesse tornar-se distinta para o ouvido que escuta; tinham de alcançar formas fixas antes que pudessem converter-se em elementos para a imaginação musical. Provavelmente a *canção* de algum tipo, bem como o ritmo de dança, batido no tambor, são mais velhos do que qualquer interesse *musical*. Se de fato, como von Humboldt diz: ‘o homem é uma criatura cantante’, então a música é necessariamente dada tão logo haja canção; então é possível que ele tenha cantado suas alvoradas e revistas de tropas, seus sortilégios e suas danças, muito antes de saber que as formas vocais eram belas e poderiam ser cantadas sem significar coisa alguma. (LANGER, 1971b, p. 244, grifos da autora)

Não significando, assim, que a obra musical, a dança ou aquela arte visual menos elaborada, por não haver recursos teóricos tão bem-organizados na sua criação ou construção, sejam mais ou igualmente equiparadas àquelas bem articuladas logicamente – a articulação lógica sugere o conhecimento de muitos ou mesmo de todos os recursos visuais, melódicos, rítmicos ou gestuais para formar, de modo intencional, o símbolo que o artista quer expressar com um determinado sentido.

A necessidade da arte, dessa maneira, não é suprida somente com os símbolos bem articulados logicamente, bem elaborados, mas também naqueles casos de expressões artísticas menos elaboradas ou “menores”. Como a autora estadunidense escreve, “a mesma necessidade de arte, e não um desejo indiscriminado de diversão, é satisfeita pela comédia, música alegre, coreografia humorística; a solenidade não é necessária para a expressividade – nem mesmo para a grandeza.” (LANGER, 2011, p. 421)

Com um pensamento muito próximo ao langeriano, o filósofo contemporâneo, também estadunidense, Ben-Ami Scharfstein afirma e argumenta porque o indivíduo

possui em sua constituição humana a necessidade da arte. Ele escreve em sua obra *Art Without Borders: a Philosophical Exploration of Art and Humanity* como o ser humano sente uma certa inquietação pela necessidade de criar e elaborar uma presença, mesmo que virtual, daquilo que, possuindo ou não uma presença física, não lhe satisfaz enquanto tal:

Mas estou certo de que os seres humanos não poderiam permanecer humanos sem a arte. De outro modo, como poderíamos explicar por que a arte existiu entre eles por toda a parte e em todos os tempos, por que gastaram tanto tempo, esforço e emoção em sua busca e por que eles são, com seus sentidos, cérebros e corpos, tão preocupados com ela? Se me perguntar por que a arte existiu em toda parte entre os humanos, tenho uma resposta curta e outra longa. A curta é: porque a arte satisfaz a fome humana incontornável por uma experiência imaginada em todas as suas variações imagináveis. Tal fome é nossa necessidade de criar, contemplar, possuir e possuir novamente ao menos a sombra do que não temos o bastante para nos satisfazer. A arte é o instrumento que usamos para conceder uma presença virtual a tudo que nos interessa mas não está efetivamente presente o bastante para superar a inquietação de uma imaginação muito ociosa para seu próprio conforto. (SCHARFSTEIN, 2009, p. 3, tradução Clovis Salgado)

Por uma outra perspectiva, da necessidade especificamente cultural da arte, Langer ainda escreve sobre a importância e relevância da arte para as sociedades, comparando-a como mais valorosa que qualquer outra força social/cultural – como a lei/ordem ou, ainda, a economia. A pensadora afirma que a arte

é o epítome da vida humana, o registro mais verdadeiro dos vislumbres interiores e dos sentimentos, e de que a sociedade mais vigorosamente militar ou econômica, sem arte, é pobre em comparação com a tribo mais primitiva e selvagem de pintores, dançarinos ou entalhadores de ídolos. Onde quer que uma sociedade tenha realmente chegado à cultura (no sentido etnológico, não no sentido popular de “forma social”) terá produzido arte, não apenas no seu fastígio, mas desde o seu começo. (LANGER, 1971a, p. 81)

A autora estadunidense ainda relata em *Sentimento e Forma* que essa necessidade humana de simbolizar através das expressões artísticas é tanto biológica quanto intelectual. Ademais, é uma necessidade que serve no ser humano para o fazer compreender o seu próprio sentimento, como já dissemos anteriormente, e também é um modo de, compreendendo seus sentimentos, o ser humano poder se orientar dentro da sociedade e cultura em que vive.

Penso que toda obra de arte tem algo sobre o qual se pode dizer que provém do mundo, e que evidencia o próprio sentimento do artista acerca da vida. Isso está de acordo com a importância intelectual e, efetivamente, biológica da arte: somos impelidos à simbolização e articulação do sentimento quando temos de compreendê-lo a fim de nos mantermos orientados na sociedade e na natureza. Assim, o primeiro fenômeno emocional que uma pessoa quer formular são suas próprias paixões desconcertadas. (LANGER, 2011, p. 263)

Assim, para Langer, além das expressões artísticas serem necessárias à constituição antropológica do *animal simbólico*, elas são necessárias também, mesmo que indiretamente à cultura. O ser humano sendo aquele que vive e age numa determinada cultura, é parte constitutiva dela também. Assim, se ele não vai bem e está desorientado, ele vai refletir essa postura dentro da sociedade e cultura com os demais. Como escreve a pensadora estadunidense em *Problems of Art*, a arte é o processo por onde as pessoas se desenvolvem sentimentalmente não apenas num aspecto individual, mas social e religioso também. E esse desenvolvimento é o que origina as culturas.

Sintetizemos brevemente, portanto, porque as artes, que muitos consideram como um verniz cultural, nunca são realmente um acréscimo tardio à vida civilizada, um ornamento a adornar a sociedade como as cerimônias de chá ou a etiqueta, mas nascem durante a origem e as fases primitivas das culturas e, com frequência, ultrapassam todos os outros desenvolvimentos no que diz respeito à conquista de um caráter maduro e de uma competência técnica. As culturas começam com o desenvolvimento do sentimento pessoal, social e religioso. O grande instrumento para tal desenvolvimento é a arte. (LANGER, 1957, p. 73)

Langer confirma essa ideia no seu compilado de ensaios que produz posterior a *Problems of Art*, sua obra *Ensaios filosóficos*. A autora afirma que a “arte é, na verdade, a ponta de lança do desenvolvimento humano, social e individual. A sua vulgarização constitui o sintoma mais certo de declínio ético.” (LANGER, 1971a, p. 81-82). Sendo assim, o surgimento de “uma nova arte ou mesmo de um estilo radicalmente novo, sempre revela uma mente jovem e vigorosa, seja coletiva, seja individual.” (*ibidem*, p. 82). O que expressa, pois, como a arte é um reflexo não somente do ser humano, mas também da cultura. Ela é pessoal, mas também social. É individual e, da mesma forma, coletiva.

Esse reflexo, a relação ou certa identidade encontrada entre a arte e a cultura ou entre a arte e a pessoa é ainda expressa pela autora de outra forma, em que a arte é capaz de educar os seres humanos, aqueles que constituem a cultura e as sociedades. Destarte, mesmo que indiretamente, a arte forma as culturas também.

Essa influência que a Arte exerce sobre a vida dá-nos um indício da razão por que um período de florescimento das artes é capaz de conduzir a um avanço cultural: tal período formula uma nova maneira de sentir, e isso é o princípio de um período cultural. Semelhante fato sugere também outra matéria à reflexão — que um generalizado descaso pela educação artística equivale a descaso pela educação do sentimento. A maioria das pessoas anda tão imbuída da ideia de que o sentimento é uma amorfa excitação, totalmente orgânica, em homens como em animais, que a ideia de educar o sentimento, de desenvolver-lhe o raio de ação e a qualidade, se lhes afigura fantástica, se não absurda. De minha parte, creio que constitui realmente o próprio cerne da educação pessoal. (LANGER, 1971a, p. 90)

A pensadora estadunidense percebe, portanto, a partir de uma análise histórica, um outro detalhe que confere essa necessidade artística não somente ao ser humano, mas para toda a cultura também. Segundo ela, “toda cultura desenvolve alguma arte tão certamente quanto desenvolve a linguagem. Algumas culturas primitivas não possuem nenhuma mitologia nem religião reais, mas todas possuem alguma arte – a dança, o canto, o desenho...” (LANGER, 1971a, p. 81). Os desenhos, por exemplo, sempre foram muito utilizados nas diversas culturas sejam apenas em utensílios ou objetos distintos sejam no próprio corpo humano.

Assim, tal caráter onipresente, universal, “ubíquo”, da arte contrasta perfeitamente com a ideia influente que refutamos com esse trabalho, a partir do pensamento langeriano: de que a arte seria apenas “um produto de luxo da civilização, uma afetação cultural, um mero verniz social.” (*ibidem*). Contrariamente, a partir do pensamento langeriano, podemos afirmar que ela se faz necessária à constituição do ser humano e de uma cultura vigorosa e avançada.

### **3 Um aprofundamento da hipótese a partir das principais obras da autora**

Neste capítulo pretendemos realçar a hipótese da necessidade da arte no pensamento langeriano a partir de suas principais obras em que ela trata sobre essa temática. Será feito um recorte específico de um assunto ou capítulo em cada uma dessas obras que serão trabalhadas nos tópicos distribuídos ao longo do capítulo. Não se trata, pois, de um resumo ou nada similar de suas obras, mas um aprofundamento por tópicos.

Sendo assim, os seguintes tópicos podem ser lidos tanto de modo separados quanto interligados. São obras que se sucedem e, com isso, o pensamento da autora também. Mas, a forma como as obras serão trabalhadas aqui lhes darão uma liberdade para lerem um tópico sem a necessidade de ler o outro para compreendê-lo. Mas, se sua intenção é um aprofundamento maior no pensamento da autora no que diz respeito à sua filosofia da arte e não apenas em um assunto, sugiro que leiam todos os tópicos e de modo cronológico.

#### **3.1 A significância da música em *Filosofia em nova chave***

Principio este tópico a partir da obra posterior, a qual Langer considera como continuação da referência principal que tomaremos aqui nesse momento, *Sentimento e forma*. Neste livro, a autora estadunidense nos conta que “o estudo da significação musical originou-se de uma reflexão filosófica anterior sobre o significado do termo muito popular, ‘expressão’.” (LANGER, 2011, p. 26). Esse termo, contudo, foi relacionado vulgarmente com aquele tipo de expressão espontânea do artista, a *catarse*. Entretanto, se fosse assim, igualaríamos a expressão artística com a expressão facial de uma pessoa entediada, por exemplo. A expressão de uma obra de arte, para a filósofa estadunidense, é uma forma lógica articulada, construída a partir de uma reflexão, não meramente de uma emoção transbordante.

Antes de mais nada, acho importante relembrarmos algo que foi apresentado muito brevemente no primeiro capítulo deste trabalho. Susanne Langer, com sua exigência em relação ao seu léxico quase que próprio, fez questão de traçar uma distinção, em suas obras, entre os termos: significado (*meaning*) e significação ou significância (*import* ou *significance*). Cada um desses termos se refere a uma expressão específica, distinta da outra, alude a um determinado recurso simbólico.

Para a autora, o significado tem um sentido literal, único e unívoco. Uma palavra dentro da linguagem discursiva, por exemplo, tem um significado fixo e literal porque a comunicação necessita ser clara e precisa. Disso surge a possibilidade da existência de um dicionário, de um léxico ou, ainda, de um glossário, em que as palavras são catalogadas e postas com seus significados fixos.

Há casos em que uma palavra pode ter mais de um significado, mas isso não quer dizer que a palavra tenha uma significância. Nesses episódios, o que pode acontecer é que aquela determinada palavra pode ter mais de um único uso. Se alguém diz: “ali está o banco”, não sabemos, apenas pela oração, se com a palavra “banco” a pessoa quer se referir ao local onde se retira e deposita dinheiro (a entidade financeira) ou ao assento que normalmente serve para várias pessoas. Essa polissemia na linguagem discursiva acontece de modo excludente, o significado da palavra numa oração não pode ser ambíguo, ele tem que significar apenas uma coisa e não mais que isso para que o discurso cumpra com o seu papel.

Por outro lado, a significação ou significância possui a possibilidade de abarcar mais de um significado e estes serem integrados, de modo que um significado inclua um outro e não o exclua. O caso que pode contrastar de modo mais intenso com a linguagem discursiva talvez seja a poesia. Pois, *a priori*, ela utiliza o mesmo instrumento que o discurso: as palavras. Todavia, a forma, a intenção e os métodos pelos quais as palavras são utilizadas na poesia são outros que os da linguagem (formal). Na poesia, no cordel, na literatura em geral, as palavras podem carregar uma ambiguidade no seu emprego. Não é um problema para os símbolos literários descreverem que a lua *fale* ao coração da pessoa ou que a pessoa esteja se *queimando* por amor. Literalmente, a lua não fala e nenhuma pessoa se queima por amor. No entanto, mesmo assim, conseguimos entender, dentro da literatura, a significância de tais símbolos metafóricos ou mesmo ambíguos, às vezes.

Entramos, assim, na arte em que nos deteremos neste tópico: a música, expressão artística pela qual a pensadora estadunidense inicia seu estudo sobre a significação na arte. “A teoria da música, portanto, é nosso ponto de partida” (LANGER, 2011, p. 28). De acordo Langer, a música é capaz de nos causar não somente um sentimento, mas diversos. O compositor, ao escrever uma canção, pode imprimir, a partir de sua expressão musical, diferentes sentimentos que lhe ocorrem. Ao falar do amor que sente, o artista pode sugerir na canção que este é um sentimento que lhe causa, ao mesmo tempo, esperança, alegria, dor, ansiedade e outras emoções ainda. Ele quer que a música tenha

todos esses significados ao mesmo tempo. O amor lhe causa alegria e dor simultaneamente. E na arte essa coincidência de significados diferentes na sua composição não é um problema, mas uma riqueza para a sua expressão e criação.

Na música, como a própria autora aponta em sua obra *Filosofia em nova chave*, o compositor dispõe de variados recursos para expressar, simbolizar, tais sentimentos ambíguos e distintos. É possível formar e expressar tais sentimentos e emoções do compositor a partir do ritmo, do andamento, da escolha de timbres, da polifonia, da melodia, da harmonia com a possibilidade do uso de notas dissonantes, por exemplo, e vários outros recursos disponíveis ao artista ainda.

É fato bem firmado que as estruturas musicais se assemelham logicamente a certos padrões dinâmicos da experiência humana [...]. Wolfgang Koehler, o grande pioneiro da psicologia da *Gestalt*, comenta a utilidade da assim chamada “dinâmica” musical para descrever as formas da vida mental. “De um modo quase geral, os processos interiores, emocionais ou intelectuais, mostram tipos de desenvolvimento aos quais se pode dar nomes, comumente aplicados a eventos musicais, como: *crescendo* e *diminuendo*, *accelerando* e *ritardando...*” (LANGER, 1971b, p. 224-225)<sup>1</sup>

A importância dessa expressão artística no pensamento langeriano também é sublinhada pela pesquisadora alemã, Lona Gaikis, membra ativa do Susanne K. Langer Circle. A autora alemã aponta uma impotência da música na perspectiva dessa significação plural, mas reafirma deste mesmo ponto de vista sua relevância e certa necessidade:

A importância da música, nesse aspecto, reside em sua inaptidão (!) de expressar contextos permanentes porque não possui nenhuma conotação atribuída, mas é capaz de aludir a uma abundância de significados abertos e associados. Isso dá à forma musical uma importância especial na semiologia das artes de Langer, pois ela explicita a forma mais pura de apresentação. (GAIKIS, 2024, p. 168, tradução nossa)

Ou seja, apesar da música não conseguir expressar aspectos permanentes, fixos, e porque não dizer unívocos também, de uma tal realidade, ela é capaz de apresentar, de

---

<sup>1</sup> Sugestão de leitura para aprofundar esse tópico: SALGADO GONTIJO OLIVEIRA, Clovis; DE ARAÚJO TEIXEIRA, Mauro Miguel. Uma mulher de destaque na filosofia da música: Susanne K. Langer e o problema da significação artístico-musical. *Revista Vórtex, [S. l.]*, v. 13, p. 1-29, 2025.

um modo mais puro, as realidades que se constituem de uma abundância de significados e sentidos inacabados, não fechados.

Quando a pensadora estadunidense trata dessa significância, ela também sugere que o símbolo apresentativo, a obra de arte, como a música nesse caso aqui, possui não apenas um significado fixo e unívoco, mas “um jogo transiente de conteúdos” (LANGER, 1971b, p. 241). Ou seja, ela possui um sentido que pode ser ambíguo – tanto porque o compositor pode querer expressar mais de uma coisa naquela obra quanto porque o espectador pode compreender um sentido diferente daquilo que fora intencionalmente expresso pelo artista na sua música. Como a filósofa escreve, pode haver

duas perspectivas opostas a partir das quais toda obra de arte deve ser vista: a do autor e a dos espectadores. Uma perspectiva apresenta-a como uma expressão, a outra como uma impressão. Partindo do primeiro ponto de vista, pergunta-se naturalmente: “O que induz um artista a compor seu trabalho, o que faz parte deste, o que o artista quer dizer (se quiser dizer algo) com ele?” Partindo do segundo, por outro lado, a pergunta imediata é: “O que fazem, ou significam, as obras de arte em relação a nós?” (LANGER, 2011, p. 15)

Porém, como Langer esclarece, “depois de muitos debates em torno das teorias atuais, chegou-se, em *Filosofia em nova chave*, à conclusão de que a função da música não é a estimulação de sentimento, mas a expressão deles” (LANGER, 2011, p. 30). E é a partir dos recursos musicais, já citados anteriormente, que o compositor pode expressar e construir a rede de significados, a significância, que deseja expressar em sua obra musical. Como ainda afirma a autora, “o som, como um fator puramente sensorial na experiência, pode ser tranquilizante ou excitante, agradável ou torturado” (LANGER, 2011, p. 29). Depende unicamente da intenção expressiva do compositor ao criar aquela determinada obra musical.

Sendo assim, como a própria autora afirma, “a música é um análogo sonoro da vida emotiva” (LANGER, 1953b, p. 27, tradução nossa)<sup>2</sup>. Há certa congruência lógica, uma semelhança, entre o símbolo (a música) e aquilo que ele significa (a vida emotiva).

---

<sup>2</sup> Prefiro traduzir desse modo àquele apresentado na tradução brasileira da referida obra: “um análogo tonal”. A autora escreve na forma original da seguinte maneira: “Music is a tonal analogue of emotive life”. A preferência por traduzir desse outro modo é pelo fato de o adjetivo “tonal” em português ser relacionado apenas com a tonalidade, enquanto em inglês pode se referir tanto a isso quanto a um som vocal ou musical ou, ainda, a qualidade daquele som também. Para uma maior explicação, conferir meu artigo em colaboração com Clovis Salgado: SALGADO, Clovis; TEIXEIRA, Mauro. Uma mulher de destaque na filosofia da música: Susanne K. Langer e o problema da significação artístico-musical. 2025... (Artigo a ser publicado ainda nesse mês de agosto)

Estão intimamente relacionados porque eles “precisam ter alguma forma lógica em comum” (LANGER, 2011, p. 28). E como a filósofa estadunidense explicita, há uma determinada razão pela qual se escolhe simbolizar uma tal coisa por uma outra forma, e o motivo é que “um deles [é] mais fácil de perceber e manipular do que o outro. Ora, é muito mais fácil produzir, combinar, perceber e identificar sons do que sentimentos” (LANGER, 2011, p. 28-29).

Há um outro termo em que Langer refere a significação presente nesse símbolo musical: “*vital import*”. Como os tradutores de Sentimento e Forma, Ana M. Goldberger e J. Guinsburg, pontuam em uma de suas considerações como tradutores nesta obra:

Na impossibilidade de encontrar um termo que corresponda exatamente à palavra inglesa *import*, que em lógica significa “conjunto das ideias ou dos sentimentos que uma palavra ou uma expressão desperta em um meio social dado além do que esta palavra ou expressão designa literalmente”, (Dic. Lalande), optamos pelo vocábulo “importe”, sinônimo de “importância” e que por este lado se aproxima do significado da palavra original (LANGER, 2011, p. 33)

Assim, podemos afirmar com Langer de modo mais decisivo que a significação da música é um “importe vital” e não simplesmente um “significado”. E o uso do adjetivo “vital” não é vago ou desnecessário, é um adjetivo que “restringe a relevância do ‘importe’ ao dinamismo da experiência subjetiva” (LANGER, 2011, p. 33), da vida.

O pesquisador italiano, Giancarlo Grossi, reafirma o pensamento langeriano apresentado no decorrer deste trabalho:

A música, por exemplo, simboliza o universo emotivo de uma forma muito peculiar: ela é de fato articulada em sucessão como a linguagem discursiva, mas seus elementos constituintes não são autônomos nem convencionalmente associados a significados compartilhados, como acontece com as palavras. O que ela comunica é, antes, um estado interior, alcançável através da produção de uma “ilusão primária”, termo com o qual Langer define um “reino virtual” produzido por cada arte segundo sua especificidade expressiva, que revela e simboliza um aspecto significativo do sentimento. (GROSSI, 2022, p. 75-76, tradução nossa)

Sendo assim, como Langer afirma, a música é também uma “forma significante”. A filósofa a comprehende como um símbolo altamente rico e articulado. Dessa maneira, a

música se torna uma forma que carrega em si um alto teor simbólico, significativo, de sentido. Logo, a música é um

objeto sensorial altamente articulado que, em virtude de sua estrutura dinâmica, pode expressar as formas da experiência vital que a linguagem [discursiva] é especialmente inadequada para transmitir. Sentimento, vida, movimento e emoção constituem seu importe. (LANGER, 2011, p. 34)

Portanto, a música, sendo essa forma expressiva articulada, consegue abranger uma gama de significados que constitui sua significação, significância ou, ainda, seu importe vital. É essa a sua característica específica, bem como das outras expressões artísticas, sublinhada por Langer. Desse modo, é essa significação que distingue a música e as outras artes da linguagem discursiva. E essa teoria da significação musical apresentada aqui, bem elaborada e proposta pela filósofa estadunidense, é o princípio de toda uma teoria da significação artística posteriormente organizada e apresentada pela mesma autora.

### **3.2 A arte como via de formulação e expressão em *Sentimento e forma***

Uma obra de arte frequentemente é uma expressão espontânea do sentimento, isto é, um sintoma do estado de espírito do artista. Se representar seres humanos, provavelmente também reproduzirá algum tipo de expressão facial que sugira os sentimentos supostamente nutridos por aqueles seres. Além disso, pode-se dizer que ela "expressa", em outro sentido, a vida da sociedade da qual se origina, a saber, para *indicar* costumes, vestimentas, comportamento, e para refletir confusão ou decoro, violência ou paz. E, além de todas essas coisas, ela expressa com certeza os pesadelos e desejos inconscientes de seu autor. Tudo isso pode ser encontrado em museus e galerias, se quisermos notá-lo. (LANGER, 2011, p. 27, grifo da autora)

Como aponta Langer, a arte é uma expressão espontânea da vida interior humana ou, ainda, da vida da sociedade de onde ela surge. No entanto, esta característica expressiva não é específica dos símbolos artísticos, ela é comum também aos símbolos discursivos e quiçá, a alguns signos, pois estes podem indicar determinados significados a partir de sua expressão espontânea também. A autora estadunidense afirma, por outro lado, a expressão peculiar dos símbolos: “Tal expressão é a função dos símbolos: articulação e apresentação de conceitos. Nisto os símbolos diferem radicalmente dos sinais.” (*ibidem*)

De modo mais específico, Susanne Langer explicita qual seria, então, as características mais exclusivas da expressão artística. Ela escreve que

a função da música<sup>3</sup> não é a estimulação de sentimentos, mas a expressão deles; e, além do mais, não a expressão sintomática de sentimentos que acossam o compositor, mas uma expressão simbólica das formas de sensibilidade senciente da maneira como este as entende. Ela [a música] indica como ele imagina os sentimentos, mais do que seu próprio estado emocional, e expressa aquilo que ele *sabe sobre* a chamada “vida interior” ... (*ibidem*, p. 30, grifo da autora)

Desta maneira, na música, assim como em todos os outros símbolos artísticos, o artista expressa apenas o que ele *sabe ou conhece sobre* aqueles sentimentos que estão sendo expressos. A música é uma ““forma significante”, e sua significação é a de um símbolo, um objeto sensorial altamente articulado que, em virtude de sua estrutura dinâmica, pode expressar as formas da experiência vital que a linguagem é especialmente inadequada para transmitir” (*ibidem*, p. 34). Aqui, Langer nos apresenta uma outra característica presente na expressividade artística: ela possui recursos que a torna capaz de expressar aquilo que é, muitas vezes, inexpressível pelos símbolos discursivos por causa da limitação do significado de seus recursos – as palavras. A significação da expressão artística, portanto, deve ser intensa e logicamente elaborada.

A expressividade do símbolo artístico, como Langer sublinha, está contida em cada um de seus elementos, em cada um de seus recursos, desde as linhas que contornam certo desenho ou pintura até os gestos que compõem uma dança ou teatro. O que cada um desses elementos expressa, contudo, não é o sentimento real do seu pintor ou seu coreógrafo, é a(s) ideia(s) que o artista tem daquele(s) sentimento(s) que lhe ocorre(m). Assim, podemos afirmar com a filósofa estadunidense “A arte é totalmente expressiva – cada linha, cada som, cada gesto; e, portanto, é cem por cento simbólica” (*ibidem*, p. 61).

---

<sup>3</sup> Apesar de nesta passagem específica e em algumas seguintes no corpo deste tópico Langer tratar apenas da música, ela escreve posteriormente, “aqui, num esboço grosseiro, está a teoria especial da música que pode, acredo, ser generalizada para fornecer uma teoria da arte enquanto tal” (LANGER, 2011, p. 34). E é exatamente o que ela faz com a obra *Sentimento e Forma*. A teoria da significação musical que ela desenvolve especialmente em *Filosofia em nova chave*, apesar de iniciar aqui nesta obra por este registro notacional também, no decorrer da obra a autora generaliza tal teoria da significação musical para as outras expressões artísticas. Então, qualquer passagem seguinte que trate especificamente da música, pode ser abrangida para qualquer outro símbolo artístico que não a música.

Ademais, basta a ideia do sentimento a ser expresso para o artista realizar sua criação artística, pois mesmo

o artista não precisa ter experimentado na vida real cada emoção que é capaz de expressar. Através da manipulação de seus elementos criados pode suceder que ele descubra novas possibilidades de sentimento, estranhos estados de ânimos, talvez maiores concentrações de paixão do que seu próprio temperamento jamais poderia produzir, ou do que suas fortunas jamais suscitaram. Pois, embora uma obra de arte revele o caráter de subjetividade, ela é em si mesma objetiva; seu propósito é objetivar a vida do sentimento. (*ibidem*, p. 388)

Além do caráter expressivo da arte, ela possui outros modos pelos quais podemos definir sua função, como a formulação. A expressão artística tem a capacidade de formular conteúdos variados tanto da vida interna da pessoa quanto da vida da sociedade. Langer elenca outras duas funções dos símbolos, como aqueles artísticos: “Formulação, representação, abstração: essas são as funções características dos símbolos” (*ibidem*, p. 391)

A autora estadunidense pontua ainda um outro elemento muito importante. Ela difere a expressão da autoexpressão. Aponta, ainda, que aquele produto não intencionado ou impulsionado pela expressão de algo não pode ser considerada como uma obra de arte.

Não se pode realmente dizer que um símbolo que não pode ser separado de seu sentido se refira a algo exterior a ele mesmo. ‘Referir’ não é a palavra correta para sua função característica. E onde o símbolo não tem uma referência aceita, o seu uso não é o de ‘comunicação’ propriamente. Contudo, sua função é expressão, no sentido lógico, não no biológico [da autoexpressão] (chorar, ficar enraivecido, abanar a cauda); e na boa arte a expressão é verdadeira, na má arte é falsa, e na arte pobre é malsucedida. Quando não entra qualquer intenção ou impulso de expressar algo, o produto – mesmo se for uma figura humana, como o manequim de um alfaiate ou uma boneca – não é arte. (*ibidem*, p. 394)

Ao compreender o símbolo artístico como uma formulação e expressão de experiências subjetivas do ser humano que seriam inexpressíveis pela linguagem discursiva, a filósofa percebe, então, a arte como uma certa “visualização do sentimento” também. Ou seja, se há sentimentos e/ou emoções não bem abstraídos, isso pode levar a uma má interpretação assim como a uma má qualidade da própria obra de arte, pois ela não estará bem formulada, articulada ou expressa. Como a própria autora afirma, essa visualização

pode sofrer interferências de emoções que não estão formadas e reconhecidas, mas afetam a imaginação de outra experiência subjetiva. A arte que é assim distorcida em sua própria origem por falta de candor é arte de má qualidade, e é má porque não corresponde a *o que uma visualização cândida teria sido*. (*ibidem*, p. 395, grifo da autora)

O artista – seja ele um compositor, um bailarino, um pintor, um escultor ou, ainda, um ator – possui técnicas que lhe auxiliam na elaboração e formulação dos símbolos artísticos que ele produz. Alguns possuem mais técnicas que outros. E isso confere certos graus de habilidade no seu ofício, enquanto feitor de símbolos carregados de conteúdos emotivos. Esses graus referem-se, portanto, não somente às técnicas do artista, mas ao próprio símbolo que ele produz e sua significação. O que permitiria afirmar, a partir do pensamento langeriano, que os símbolos artísticos possuem graus de significação também tais quais as técnicas de seus feitores.

O trabalho do artista é a feitura do símbolo emotivo; essa feitura envolve graus variados de habilidade de ofício, ou técnica. Além dos rudimentos que todos aprendem – como usar um lápis, como usar a linguagem, com talhar um pedaço de madeira, lascar uma pedra, entoar uma canção – ele aprende seu ofício tal como necessita para seu propósito, que é criar um objeto virtual que será uma forma expressiva. (*ibidem*, p. 401)

Para Langer, todo artista precisa expressar algo da *vida sentida* em sua obra artística. Esse seria um conteúdo indispensável para a composição de um símbolo artístico. Mesmo o arquiteto, num exemplo dado pela própria autora, precisa encontrar e expressar algo da vida emotiva em suas obras (de arte). Ela afirma: “Por certo todo arquiteto tem de *encontrar* o sentimento a expressar em cada edifício que planeja. Ele não pode deixar sua necessidade interior decidir se há de planejar uma casa de campo ou uma catedral.” (*ibidem*, p. 404).

Afinal, a expressão artística nada mais é que uma “criação de formas simbólicas do sentimento humano” (*ibidem*, p. 42). Ou seja, a arte é a objetivação em formas articuladas e expressivas do conteúdo subjetivo da vida emotiva. Portanto, ela se torna uma via adequada, apropriada e favorável para a formulação e expressão do importe vital presente na *vida sentida*, seja do artista seja de uma outra fonte que dá a conhecer tal importe. Como ela afirma já na sua obra posterior:

Um artista, então, expressa o sentimento, mas não do modo que um político desabafa ou um bebê ri e chora. Formula aquele aspecto evasivo da realidade que é comumente considerado amorfó e caótico, isto é, objetiva o reino subjetivo. Portanto, o artista exprime não os seus verdadeiros sentimentos, mas o que sabe sobre o sentimento humano. Uma vez que está em posse de um rico simbolismo, tal conhecimento pode verdadeiramente exceder a sua inteira experiência pessoal. Uma obra de arte expressa uma concepção de vida, emoção, realidade interna. Contudo, não se trata de um ataque de cólera confessional ou congelado; trata-se de uma metáfora desenvolvida, de um símbolo não discursivo que articula o que é verbalmente inefável... (LANGER, 1957, p. 26)

### **3.3 O papel da abstração na atividade artística em *Problems of Art* e *Mind: an Essay on Human Feeling* (I)**

Em *Problems of Art*, Langer acrescenta um apêndice retirado de um capítulo de uma outra obra que ela editou junto a outros dois autores. Ela inicia tal texto com a seguinte afirmação: “Toda arte genuína é abstrata. As formas (shapes) esquematizadas geralmente chamadas de ‘abstrações’ na pintura e na escultura apresentam um notável recurso técnico para se alcançar a abstração artística...” (LANGER, 1957, p. 163). No entanto, vale a pena ressaltar, assim como Langer aponta levemente no título desse texto<sup>4</sup>, que a dimensão abstrata da arte é uma outra que aquela própria presente nas ciências, na matemática e na lógica.

A autora estadunidense escreve, então, sobre a similaridade presente nas duas formas de abstração – da arte e da lógica – e em que elas se diferem:

Tanto na arte quanto na lógica (que conduz a abstração científica a seu mais alto desenvolvimento), a “abstração” é o reconhecimento de uma estrutura relacional ou forma, à parte do objeto (ou evento, fato, imagem etc.) específico no qual ela é exemplificada. A diferença repousa no modo pelo qual o reconhecimento é alcançado respectivamente na arte e na ciência, pois a abstração é normalmente realizada por algum propósito intelectual, e seu propósito difere radicalmente de um contexto para outro. (*ibidem*, p. 163-164)

Os símbolos artísticos e os discursivos se distinguem não somente em relação à sua gênese, sendo ela a intuição lógica, mas eles também se diferem em seus processos racionais. E é basicamente por isso que a questão da abstração se revela de maneiras diferentes nessas duas expressões simbólicas. Entretanto, não é por isso que os artistas e

---

<sup>4</sup> O título desse apêndice, que é o mesmo título do capítulo da obra prima de onde ele foi retirado, intitula-se como: “A abstração na ciência e a abstração na arte”.

os lógicos não estejam “igualmente envolvidos com a abstração ou com o reconhecimento da forma pura, que é necessário a qualquer compreensão de relações; realizam-na com igual espontaneidade e a conduzem a níveis igualmente elevados de manipulação habilidosa.” (*ibidem*, p. 167)

A filósofa estadunidense pontua que, por muitas vezes, o pensamento abstrato é tido como algo artificial e difícil por natureza. E, por outro lado, todo pensamento não muito bem elaborado ou “natural” estaria relacionado a experiências físicas, concretas. Contudo, como Langer nos alerta, se toda abstração fosse de fato algo totalmente antinatural ou artificial, seria impossível dela ter sido inventada. Afinal, somos capazes apenas de desenvolver e articular aquilo que já está dado pela natureza. E, assim, deve ter sido de “algum lugar no repertório do homem primitivo [que] deve ter havido uma prática intelectual a partir da qual brotou o pensamento abstrato” (*ibidem*, p. 167)

O processo abstrativo pode ser feito por diversos modos, sendo o mais comum pelas formas discursivas. Mas, haveria, segundo Langer, certas abstrações que não seriam aptas de serem realizadas por essa forma específica, mas por outras formas distintas, como a expressão artística. A autora afirma o seguinte:

Embora esteja convencida de que algumas abstrações não podem ser feitas absolutamente por via verbal, mas, sim, pelas formas não discursivas que chamamos de “obras de arte”, ainda acredito que todos os processos básicos de abstração estão exemplificados na linguagem em vários estágios de sua carreira sempre produtiva. Alguns deles logo transcendem as limitações da linguagem, outros mais tarde; alguns a deixam e só se tornam completamente articulados nos vários meios da arte... (*ibidem*, p. 168-169)

O processo abstrativo é sempre realizado por meio de princípios que guiam a formulação de expressões simbólicas. Esses princípios modificam-se “de acordo com os propósitos (conscientes ou inconscientes) aos quais tais expressões devem se conformar. Um propósito de destaque é, certamente, o de atingir a *generalidade* no pensamento” (*ibidem*, p. 169, grifo da autora).

A genuína abstração brota da reflexão nas obras de arte e, sobretudo, na ciência, onde somente aí ela pode ser totalmente compreendida. Entretanto, ao atingirmos a compreensão de formas abstratas ou estruturas puras, desvinculadas das manifestações concretas que as exemplificam, percebemos que tanto a arte quanto a ciência buscam incessantemente revelar elementos abstratos. Ambas são impulsionadas pelo mesmo

objetivo — o de criar símbolos cada vez mais expressivos — embora recorram a métodos distintos, decorrentes de seus diferentes pontos de partida intuitivos (*ibidem*, p. 173-174).

Contudo, se nos determos ao campo artístico, Langer afirma que

nada comparável à abstração lógica poderia ser nele encontrado em absoluto, mas que tudo nele seja imediato, não intelectual e concreto. Todavia, um pouco de familiaridade com qualquer arte rapidamente revela seu caráter abstrato. Uma obra de arte é um símbolo; e a tarefa do artista é, do começo ao fim, a elaboração do símbolo. Por sua vez, a elaboração simbólica requer abstração, sobretudo onde a função simbólica não é atribuída convencionalmente, mas a forma apresentada é significante simplesmente em virtude de seu caráter articulado. Os significados de uma obra de arte devem ser apreendidos imaginativamente através das formas que apresenta ao sentido e aos sentidos para os quais se dirige; e, para alcançar isso, a obra deve operar uma vigorosa abstração da “forma significante” da matéria concreta que constitui seu meio. (*ibidem*, p. 176)

O processo de abstração inerente à arte distingue-se fundamentalmente daquele característico da ciência, da matemática e da lógica. Enquanto essas áreas operam com formas racionais voltadas à simbolização de fatos objetivos e compartilháveis, a abstração artística envolve a constituição de “formas complexas capazes de simbolizar a dinâmica da experiência subjetiva, o padrão de vitalidade, senciência, sentimentos e emoção” (*ibidem*, p. 176-177).

Desse modo, a questão fundamental enfrentada pelo artista consiste em tratar um certo objeto de modo abstrato, conferindo-lhe o status de exemplar de uma forma, sem “recorrer a uma classe de objetos similares dos quais poderia ser abstraída a forma subjacente à similaridade verificada entre eles, graças ao método lógico de generalização progressiva” (*ibidem*, p. 178). Normalmente, a primeira coisa a se fazer, de acordo a pensadora estadunidense, é deixar que tal objeto se torne sem relevância a partir de qualquer perspectiva outra que a visual. Elementos abstratos na arte como a ilusão e a ficção cumprem essa função na prática artística. Assim, a obra de arte deve ser dissociada de qualquer relação com o real, de modo que sua forma adquira autonomia suficiente para concentrar o interesse do espectador em si mesma, sem que seja direcionado para além de sua própria constituição formal.

Apesar de o símbolo não apresentar um conceito abstraído para nossa contemplação de modo intencional, ele o apresenta, porém de certa maneira em que “o processo de abstração é somente incidental na função integral da obra de arte, que consiste

em formular e transmitir ideias da senciência e da emoção”. O processo abstrativo é apenas um elemento “na expressão total de sentimento e permanece implícita nesse processo maior” que é o da expressão artística (*ibidem*, p. 179). A autora torna isso mais explícito e justificado no seguinte trecho de sua obra:

A abstração artística, sendo incidental num processo simbólico que visa à expressão e ao conhecimento de algo bastante concreto – os fatos do sentimento humano, que são tão concretos quanto os acontecimentos físicos – não fornece elementos do pensamento abstrato genuíno. Os processos de abstração em arte provavelmente permaneceriam para sempre inconscientes se não soubéssemos, pela lógica discursiva, o que é a abstração. Eles são intuitivos e, com frequência, mais exitosos e completos na arte primitiva. É por meio da ciência que reconhecemos a existência da pura forma, pois, nesse registro, ela é alcançada lentamente pelo método consciente e finalmente se torna um fim em si mesma para a disciplina inteiramente não empírica da lógica. Esta é provavelmente a razão pela qual muitos sustentam firmemente que a arte é concreta e a ciência, abstrata. Aquilo que deveriam dizer de modo apurado – e, talvez, o que realmente queiram dizer – é que a ciência é geral e a arte, específica. Isto porque a ciência caminha da denotação geral à abstração precisa, enquanto a arte, da abstração precisa à conotação vital, sem recorrer à generalidade. (*ibidem*, p. 180)

Entretanto, indicar que os artistas não recorrem à generalização e nem se baseiam no pensamento discursivo nos mostra apenas o que o processo de abstração não é, mas não nos diz minimamente o que ele é. Não podendo afirmar o que ela seja de modo categórico e específico, pode-se concluir que "a abstração artística é, de fato, de muitos tipos; alguns deles são peculiares à arte, ou pelo menos sem importância em outros contextos, e alguns são comuns a muitas atividades mentais e ocorrem até mesmo no uso comum da linguagem para a comunicação social" (LANGER, 1967, p. 154). Tanto a intuição semântica quanto a abstração, por desempenharem uma função tão importante na vida humana e por estarem enredadas em todas as funções simbólicas, acontecem de diversos modos e maneiras diferentes. E essas diversas formas de abstração “permitem que muitas projeções lógicas diferentes se misturem na criação de um símbolo complexo” (*ibidem*, p. 156-157).

Langer aponta que alguns autores contrapõem a abstração com a realidade, o concreto, o vivo e expressivo. Contudo, outros pensadores ou

até mesmo os mesmos escritores em outras épocas, a nomeiam como a pura essência da arte. Assim, encontramos: “Uma abstração é um indivíduo com uma vida própria”, ou como o título de um ensaio: “uma abstração é uma realidade”. Roy Harris disse o seguinte sobre sua própria arte: “A música só

pode existir no fluxo de tempo de sua própria continuidade. Ela não pode ser concreta. Ela é abstrata". Em todos esses contextos, a abstração certamente aparece como algo louvável, não distante da vida, da realidade, da expressão e da intuição. (LANGER, 1967, p. 154-155)

Pela arte ser uma expressão simbólica altamente rica em significância, "todos os aspectos da vida que ela pode apresentar precisam ser transformados em termos de sua complexa apresentação abstrata" (*ibidem*, p. 179). Dessa maneira, qualquer tipo de abstração que a mente humana tenha elaborado, portanto, pode ser impelido para os processos de nossa própria autocompreensão.

### **3.4 A arte como atividade exclusivamente humana em *Mind: na Essay on Human Feeling* (I)**

Como já foi possível concluir até este momento, Langer afirma o mundo simbólico, de modo geral, como uma das distinções principais entre a vida animal não-humana e a vida humana. O ser humano, na visão langeriana, necessita simbolizar, através das diversas vias e recursos simbólicos ao seu dispor, as experiências de sua *vida sentida*. Ele pode expressar, simbolizar, através da linguagem, dos mitos, dos ritos, das ciências e das artes. Todavia, a pensadora estadunidense dá um elevado enfoque para a expressão artística dentre estes recursos simbólicos e afirma contundentemente a importância e a exclusividade desta atividade na vida humana.

Susanne Langer argumenta que a arte é uma forma simbólica única, capaz de expressar, de um modo mais adequado, a complexidade e os matizes dos sentimentos humanos que as outras formas de comunicação não conseguem traduzir. A filósofa reiteradamente afirma em variados momentos de sua obra que a arte não é um tipo de catarse. Não é uma "autoexpressão". Ou seja, é um tipo mais elaborado de expressão que apenas a mente humana é capaz de produzir. Segundo a autora, em sua crítica à teoria autoexpressiva da arte, pensar a experiência artística como um transbordamento de emoções, "não a colocaria, em princípio, para além do horizonte da mentalidade animal" (LANGER, 1967, p. 141).

Os outros animais não possuem a racionalidade simbólica, que é própria do ser humano, capaz de produzir e elaborar conceitos (símbolos discursivos) ou formas significantes (símbolos apresentativos). Os símbolos, de modo geral, são mais complexos e capazes de envolver variados elementos em uma única forma. Diferentemente da

linguagem simbólica, a linguagem animal é direta, feita por signos ou sinais simples. Sinais que não necessitam de uma reflexão ou raciocínio para interpretá-los. A interpretação deles é imediata e pragmática, ao contrário do que ocorre com a criação e recepção dos símbolos, especialmente dos símbolos artísticos.

Nesse sentido, é importante ressaltar que, para Langer, a exclusividade da arte para o mundo simbólico humano não se deve à sua capacidade de sentir ou reagir ao mundo natural e sensível, mas à sua capacidade de formular suas experiências em formas simbólicas significantes. Segundo a autora, ainda, a expressão artística não tem o simples papel de representar convencionalmente tais experiências, como já faz o discurso, mas incorpora em si toda a significação que o artista quer imprimir naquela obra de arte.

Concebendo a arte, desse modo, como uma projeção simbólica dos sentimentos, a autora nos esclarece:

A transformação simbólica e a apresentação objetiva de ideias são características do pensamento humano, sendo um processo intelectual que envolve a percepção espontânea e abstrativa de formas e identidades formais e, correspondentemente, de exemplificação e significância; todos esses são atos de intuição provavelmente peculiares ao ser humano. (*ibidem*, p. 141)

Dessa maneira, somente um ser que é dotado de consciência simbólica pode compor uma sinfonia, pintar uma tela sobre uma realidade abstrata ou mesmo construir um poema visual - como é o caso da expressão cinematográfica. E é nesse horizonte que a arte se estabelece como uma das expressões mais sofisticadas da mente humana: na sua busca incessante por dar sentido às experiências de sua *vida sentida* por vias mais complexas e inventivas, que não se apoiam em formas pré-determinadas.

Por isso, a obra de arte não é um reflexo, uma imitação ou uma representação do mundo, mas uma forma própria de mundo. É como um microcosmo simbólico. E somente o ser humano é capaz de criar esses microcosmos, porque apenas ele possui a faculdade de intuir<sup>5</sup> e produzir padrões formais, conferindo-lhes um valor expressivo intrínseco.

---

<sup>5</sup> Vale a pena ressaltar que a compreensão de Langer sobre o conceito de intuição é distinta da forma como ela é geralmente concebida ou mesmo da compreensão bergsoniana. Como nos explica Chaplin no livro organizado pela Gaikis (2024, p. 43, tradução nossa): “Para Langer, a intuição, seja ela artística ou não, não é uma visão mística ou metafísica irracional, mas uma ‘atividade intelectual fundamental, que produz compreensão lógica ou semântica’. É a capacidade básica de ver formas e configurações”.

Sendo assim, o que o símbolo artístico produz não é aquele conhecimento disposto pelo método discursivo ou conceitual - comumente utilizado pelas ciências - que fragmenta e categoriza seu conteúdo teorético. É um conhecimento disposto por formas apresentacionais - as imagens, os sons, os gestos - que totalizam e sintetizam os conteúdos por elas expressas de uma realidade sensível e, por vezes, até impalpável, como os sentimentos.

Como afirma a filósofa estadunidense: “A arte é uma imagem da experiência humana, o que significa uma apresentação objetiva” (*ibidem*, p. 164). Isto é, o ser humano é capaz de objetivar em uma forma significante - a expressão artística - aquilo que pertence à sua vida subjetiva, suas experiências pessoais, mesmo que tenha que conceber um conteúdo incorpóreo numa forma incorpórea. E isto nenhum outro animal tem a capacidade de realizar - a transformação simbólica.

Dessa maneira, a arte, na perspectiva langeriana, não apenas acompanha a linguagem discursiva como uma das capacidades simbólicas do ser humano, mas também expande os limites do que podemos conhecer e expressar por meio das palavras e dos conceitos. A expressão artística revela aspectos da realidade humana que não se deixam capturar pelo discurso, oferecendo uma via de conhecimento que é, ao mesmo tempo, sensível e profundamente estruturada.

E é nessa convergência entre sentimento (concebido) e forma, portanto, que a arte se afirma como uma atividade exclusivamente humana, em que a mente transforma toda a riqueza de nossa experiência em uma forma altamente significante. Nessa perspectiva acerca do artístico, não há oposição entre o objetivo e o subjetivo, mas uma fusão destes elementos que é capaz de originar a obra de arte sensível e “logicamente” elaborada.

## CONCLUSÃO

Com este trabalho, pudemos perceber como Langer - apesar da misoginia e do machismo enfrentados por ela no seu contexto acadêmico - obteve um grande alcance em virtude da relevância e abrangência de ideias. Tal êxito, confirmado pela publicação de *Filosofia em nova chave* que se tornou o *best seller* da editora da Harvard naqueles anos, deve-se a sua abordagem original e a seu vasto conhecimento para tratar de assuntos diversos com propriedade, clareza e cautela. Além do preconceito de gênero, é importante salientar que Langer consegue se destacar mesmo ao tratar de assuntos muitas vezes desvalorizados em sua época. A Estética ou a Filosofia da Arte não eram vistas - podemos dizer que ainda hoje isso ocorre - como disciplinas sérias ou mesmo importantes<sup>1</sup>.

A abrangência do pensamento langeriano a outras áreas da filosofia e do conhecimento em geral se deve às suas diversas influências. Com Sheffer e Whitehead - especialmente como orientadores de seus primeiros trabalhos acadêmicos na graduação, mestrado e doutorado - ela herdou um sólido conhecimento acerca de uma lógica não tradicional (ou seja, não proposicional), mas simbólica. No que se refere a seus estudos sobre o simbolismo, além do Whitehead, Langer teve Cassirer, autor da *Filosofia das formas simbólicas*, como uma grande influência. Com Wittgenstein, ela se vê motivada a reconhecer os pré-requisitos para a expressão humana e, a partir destes, ir além da linguagem discursiva, debruçando-se ainda mais nas outras formas simbólicas e nas suas capacidades de expressarem aquilo que seria indizível discursivamente.

Desse modo, não seria possível compreendermos a ideia principal desta pesquisa se não tivéssemos assimilado, assim como Langer o fez, a compreensão cassireana do ser humano como *animal simbólico*. Essa conceituação é o que guia o pensamento da autora e, por conseguinte, o nosso trabalho. Definir o ser humano não somente como um *animal racional* é percebê-lo para além de uma racionalidade proposicional e matemático-científica - como era e continua sendo costumeiramente concebido -, é apreendê-lo como um ser que pensa mais do que com palavras nas molduras de proposições justificadas,

<sup>1</sup> Quando se aborda a Filosofia da Arte e a Estética, ou mesmo uma lógica simbólica, dentro da academia, do meio científico-acadêmico, é notório o desprezo e o desvalor que muitas pessoas têm para com tais áreas do conhecimento e outras correlatas. Essa atitude parece se dar, muitas vezes, pela compreensão dos objetos de estudo de tais áreas como secundários ou insignificantes para a vida humana, pressupondo, portanto, que haveria outros temas mais importantes para serem pesquisados e estudados. Inclusive, este foi um dos pontos motivadores do presente trabalho, que, apoiando-se no pensamento langeriano, busca justamente evidenciar a importância e a necessidade da arte para a vida e a cultura humanas.

verdadeiras e verificáveis. Ele é um ser que pensa simbolicamente, ou seja, é capaz de pensar por um sistema de referenciação mais amplo e matizado.

Assim, pesquisamos possíveis hipóteses que fossem contrárias ou pudessem atacar a tese principal apresentada neste trabalho, (defendida pela filósofa e por nós endossada), mas não foram encontradas posições suficientes que afirmassem o caráter supérfluo da arte. A posição mais contrária a Langer parece ser aquela defendida por alguns positivistas, que compreendem a arte como mero passatempo ou fonte de prazer, o que a privaria de um papel necessário e insubstituível. As hipóteses apresentadas no segundo capítulo são apenas uma confirmação teórica sobre o lugar ocupado pela arte nas culturas moderna e contemporânea. Como vimos, a arte tende a ocupar o espaço secundário na vida humana, especialmente, se comparado a outras formas de produção humana vistas como mais úteis ou com certo propósito social. A arte, segundo essas diferentes hipóteses, passou a ser, ainda, uma forma de entretenimento passivo, um produto mercadológico (embora, vale completar, passe a substituir, por vezes, a experiência religiosa numa sociedade secularizada). Isto é, estas teorias desafiam a hipótese langeriana de conceber a arte como necessária ao ser humano e à cultura, na medida em deturpam o papel da atividade artística, sobretudo na configuração de uma sociedade capitalista.

A partir desta contextualização, fomos capazes de entender a necessidade atribuída à arte por Cassirer e, posteriormente, por Langer. Apesar de não desenvolver uma argumentação detalhada sobre a necessidade da arte, Cassirer aponta que, sem a expressão artística, a vida humana perderia uma parcela importante de seu sentido. Além disso, viveríamos numa superficialidade, não gozando da intensificação e da profundidade conferidas à vida pela arte. Seguindo esse horizonte, Langer sustenta a necessidade da arte não por uma necessidade biológica, fisiológica ou transcendental. Tal necessidade se deveria aos próprios limites lógicos dos símbolos privilegiados no trato cotidiano – símbolos discursivos – e à exigência humana de expressar simbolicamente até mesmo os conteúdos de sua experiência que não se ajustam aos moldes discursivos.

Portanto, a nosso ver, a expressão artística seria capaz de retirar o ser humano de um estado de certa angústia – presente na sua limitação expressiva – e de lhe permitir expressar – ou, ao menos, reconhecer – até os movimentos mais íntimos de sua “vida sentida”. Sem essa capacidade expressiva disponibilizada pela expressão artística,

aventamos que a pessoa humana poderia sofrer ainda mais de certas patologias somáticas. Quando um indivíduo, por exemplo, irrita-se ou se torna presa de um estado de ódio ou rancor, por vezes, ela não consegue, imediatamente, expressar o que lhe causou tal emoção ou sentimento e nem sequer o que está sentindo, de fato. Isso poderia causar certos sintomas somáticos, passíveis de serem reduzidos pela capacidade expressiva da arte, que, como mostra Langer, exige uma saída da mera reação (autoexpressiva) para o plano da elaboração (expressiva). Obviamente, esse juízo pessoal deveria ser refletido por um psicólogo ou mesmo um psiquiatra, porém a pesquisa até aqui realizada, o célebre trabalho da Dra. Nise da Silveira<sup>2</sup>, ao qual me dediquei em pesquisa de iniciação científica durante a graduação sob a orientação do Prof. Dr. Clovis Salgado e uma visão ampla da realidade, fazem-nos crer fortemente nessa indução. Basta notarmos os relatos de certos artistas que afirmam produzir a arte para lhes tirar do obscuro que sua alma se encontra. Ao conseguirem expressar o que desejam, eles se retiram desse estado de angústia e desolação, causados pelos mais diversos fatores<sup>3</sup>.

Como afirma Langer, numa de suas afirmações mais lapidares: “o ser humano não tem apenas a habilidade, mas a necessidade constante de conceber o que lhe aconteceu, o que o circunda, o que é exigido dele – em suma, de simbolizar a natureza, a si próprio, as suas esperanças e os seus medos” (LANGER, 2023, p. 694). E o modo privilegiado de simbolizar – ou seja, de expressar e conceber a partir de uma forma – a si próprio é, sem dúvida, a arte, que responde, assim, a uma necessidade intrínseca ao ser humano.

Por fim, neste trabalho dissertativo, conseguimos examinar certos recortes teóricos da autora em diferentes obras bibliográficas que compõem a segunda fase de seu pensamento, voltada à filosofia da arte, ciência e cultura: a inefabilidade da significância musical em *Filosofia em nova chave*; a arte como uma nova e distinta forma de expressão em *Sentimento e forma*; o papel do processo abstrativo na atividade artística em *Problems of Art*; e a concepção da atividade artística como uma produção exclusivamente humana em *Mind: an Essay on Human Feeling*.

<sup>2</sup> A respeito de tal confluência entre o fazer artístico e a saúde mental, pensada a partir da perspectiva langeriana, sugerimos o texto: “Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer”, de Clovis Salgado Gontijo Oliveira (2023).

<sup>3</sup> Com características diferentes, penso que podemos comparar essa libertação humana do sofrimento e da patologia somática com a fuga da roda de Íxion proposta por Schopenhauer. Seriam momentos em que a vida humana consegue escapar da dor ou do tédio, que são, para o pensamento schopenhaueriano, o desejo insatisfeito e o desejo insaciável, respectivamente.

## BIBLIOGRAFIA

ABRAÇOS, Gabriela B. *A dimensão afetiva da arte: Mário Pedrosa e a percepção estética*. 130 f. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – Programa Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

ADORNO, T. W; HORKHEIMER, M. Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos. Trad.: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AZEVEDO JÚNIOR, Ivânia Lopes de; AMARAL, Ilana Viana do. *O estatuto da música tonal em Susanne Langer*. Argumentos – Revista de Filosofia da Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, ano 12, n.º 23, p. 42-52. jan.-jun. 2020.

BRENTARI, Carlo. *La Nascita Della Coscienza Simbolica: L'Antropologia Filosofica di Susanne Langer*. Trento: Università degli Studi di Trento, 2007.

BUFFORD, Samuel. *Susanne Langer's Two Philosophies of Art*. Journal of Aesthetics and Art Criticism 31, no. 1 (1 October 1972): 9–20.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 1999.

CASSIRER, Ernst. *A filosofia das formas simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o homem*: uma introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

\_\_\_\_\_. *Ensaio sobre o homem*: uma introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução: Tomás Rosa Bueno. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

\_\_\_\_\_. Language and Art I. In: \_\_\_\_\_. *Symbol, Myth and Culture: Essays and lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. Edited by Donald Phillip Verene. New Haven: Yale University Press, 1981a. p. 145-165.

\_\_\_\_\_. Language and Art II. In: \_\_\_\_\_. *Symbol, Myth and Culture: Essays and lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. Edited by Donald Phillip Verene. New Haven: Yale University Press, 1981b. p. 166-195.

\_\_\_\_\_. *Las ciencias de la cultura*. Trad. Wenceslao Roces. 2 ed. México: FCE, 2005.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e Mito*. Tradução de J. Guinsburg e Mirian Scahnaderman. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. *Saggio Sull'uomo*: um'atropologia filosófica. Trad. Giacomo Borbone. Roma: Lit Edizioni s.a.s., 2023.

\_\_\_\_\_. *Symbol, Myth and Culture: Essays and lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. Edited by Donald Phillip Verene. New Haven: Yale University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. The Educational Value of Art. In: \_\_\_\_\_. *Symbol, Myth and Culture: Essays and lectures of Ernst Cassirer 1935-1945*. Edited by Donald Phillip Verene. New Haven: Yale University Press, 1981c. p. 196-215.

CHAPLIN, Adrienne Dengerink. *The Philosophy of Susanne Langer: Embodied Meaning in Logic, Art and Feeling*. London: Bloomsbury Publishing, 2020.

DANTO, Arthur C. *Mind as Feeling; Form as Presence; Langer as Philosopher*. Journal of Philosophy 81, no. 11 (1 November 1984): 641–7.

DEMARTIS, Lucia. *L'estetica Simbolica Di Susanne Katherina Langer*. Italy: Centro internazionale studi di estetica, 2004.

DRYDEN, Donald. Susanne K. Langer 1895–1985. In: *American Philosophers before 1950*, edited by P. B. Dematteis and L. B. McHenry, 189–199. Dictionary of Literary Biography 270. Farmington Hills, MI: Gale, 2003.

EILENBERGER, Wolfram. *Tempo de Mágicos*: a grande década da filosofia: 1919-1929. Trad. Claudia Abeling. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2019.

FELAPPI, Giulia. *Susanne Langer and the Woeful World of Facts*. Journal for the History of Analytical Philosophy. v. 5 n. 2, p. 37-50, 2017. Disponível em: <https://jhaponline.org/jhap/article/view/2812/2715>. Acesso em: 26 fev. 2024.

FURLANETTO, Beatriz Helena. *A Arte como Forma Simbólica*. Revista Científica. Faculdade de Artes do Paraná, v. 9, p. 36-50, jan./jun. 2012. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/42271/100316>. Acesso em: 13 abr. 2023.

GAIKIS, Lona (Ed.). *The Bloomsbury Handbook of Susanne K. Langer*. London: Bloomsbury Publishing, 2024. (Bloomsbury Handbooks).

GILL, Jerry H. *Langer, Language, and Art*. International Philosophical Quarterly 34, no. 4 (December 1994): 419–432.

GONTIJO OLIVEIRA, C. S. *Expressão ou autoexpressão na criação artística: um diálogo entre Nise da Silveira e Susanne K. Langer*. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], v. 13, n. 27, p. 296–324, 2023. DOI: 10.35699/22375864.2023.41075. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/41075>. Acesso em: 13 abr. 2023.

\_\_\_\_\_. *Para além do literal: A arte como ampliação do humano em Susanne Langer*. Philósophos, Goiânia, v. 25, n. 2, pp. 11-58, jul./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/philosophos/article/view/64728>. Acesso em: 13 abr. 2023.

\_\_\_\_\_; DE ARAÚJO TEIXEIRA, Mauro Miguel. *Uma mulher de destaque na filosofia da música: Susanne K. Langer e o problema da significação artístico-musical*. Revista Vortex, [S. l.], v. 13, p. 1–29, 2025. DOI: 10.33871/vortex.2025.13.9872. Disponível em: <https://periodicos.unespar.edu.br/vortex/article/view/9872>. Acesso em: 21 out. 2025.

GROSSI, Giancarlo. Espressione. In: PINOTTI, Andrea (Ed.). *Il primo libro di estetica*. Torino: Giulio Einaudi editore, 2022.

INNIS, Robert E. *Peirce's Categories and Langer's Aesthetics: On Dividing the Semiotic Continuum*. Cognitio 14, no. 1 (January/June 2013): 35–50.

\_\_\_\_\_. *Susanne Langer in Focus: The Symbolic Mind*. Bloomington: Indiana University Press, 2009.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António Marques. 2 ed. São Paulo: Forense Universitária, 1995.

LANGER, Susanne K. *An Introduction to Symbolic Logic*. New York: Allen and Unwin, 1937. Second revised edition, New York, Dover, 1953a.

\_\_\_\_\_. *Ensaios filosóficos*. Tradução: Jamir Martins. São Paulo: Cultrix, 1971a.

\_\_\_\_\_. *Feeling And Form: A Theory Of Art*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953b.

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

\_\_\_\_\_. *Mind: An Essay on Human Feeling*, Vol. 1. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1967.

\_\_\_\_\_. O Senhor da Criação. Trad. Clovis Salgado Gontijo Oliveira. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v.37, n.79, p. 681-707, jan./abr. 2023.

\_\_\_\_\_. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art*. 6th printing. New York: New American Library, 1954.

\_\_\_\_\_. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957.

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

\_\_\_\_\_. The Great Shift: Instinct to Intuition. In: *Man and Beast: Comparative Social Behaviour*, pp. 313-332. Washington: Smithsonian Institution Press, 1971c.

\_\_\_\_\_. *The Lord of creation*. Fortune Magazine: jan. 1944. vol. 30 pp. 127ss.

\_\_\_\_\_. *The Practice of Philosophy*. New York: Henry Holt, 1930.

MONK, Ray. *Wittgenstein: o dever do gênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. 4 ed. São Paulo: Editora Ática, 1999.

OSBORNE, Harold. *Susanne K. Langer's Mind: An Essay on Human Feeling Vol. I: An Essay Review*. Journal of Aesthetic Education 18, no. 1 (Spring 1984): 81-89.

PINTO SOFFIA, Alejandra Inés. *El concepto de vitalidad en la filosofía de la mente de Susanne Langer para la comprensión del arte primitivo*. 2017. 197 p. (Tese para aquisição do título de Doutora em Filosofia) – Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso/Chile, 2017.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000.

RUAS SANTOS, Dom Luis Alberto. Bernardo de Claraval: vida e obra do último dos Padres. 2 ed. Campinas: CEDET, 2021.

SCHARFSTEIN, Ben-Ami. *Art without Borders: a Philosophical Exploration of Art and Humanity*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.

SUSANNE K. LANGER CIRCLE. Materiais variados (fichas de estudo, livros, artigos da filósofa e de comentadores). Disponível em: <https://langercircle.sites.uu.nl/resources-2/langerarchival-material/>

WHITEHEAD, Alfred N. *Principle of Relativity with Applications to Physical Science*. London: Cambridge University Press, 1922.

\_\_\_\_\_. *Symbolism, Its Meaning and Effect*. New York: Macmillan Co., 1927.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Tradução, apresentação e ensaio introdutório de Luiz Henrique Lopes dos Santos; introdução de Bertrand Russel. 2. Edição revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.