



Sociedade e Estado

ISSN: 0102-6992

revistasol@unb.br

Universidade de Brasília

Brasil

Alexander, Jeffrey C.

Consciência icônica: o sentimento material do significado

Sociedade e Estado, vol. 32, núm. 3, septiembre-diciembre, 2017, pp. 573-591

Universidade de Brasília

Brasília, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=339954301002>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# Consciência icônica: o sentimento material do significado\*

Recebido: 04.07.17

Aprovado: 21.09.17

Jeffrey C. Alexander\*\*

**Resumo:** Neste ensaio seminal, Jeffrey Alexander apresenta algumas das bases de sua virada icônica. O giro analítico proposto se fundamenta em uma compreensão da materialidade como portadora de conteúdo estético e moral, o que é sintetizado na noção de consciência icônica: o processo em que um observador vincula a superfície estética de uma materialidade a uma determinada estrutura moral de valores sociais.


**Palavras-chave:** virada icônica, sentido, experiência, estética, materialismo.

A conhecida capacidade dos pensamentos, descoberta pelos médicos, de dissolver e distrair os conflitos profundos, morbidamente enredados, que nascem de regiões abafadas do Eu, repousa provavelmente apenas na sua natureza social e exterior, que liga o indivíduo com outras pessoas e coisas; mas infelizmente aquilo que lhes confere força curativa parece ser o que reduz sua capacidade de serem pessoalmente experimentados. A menção casual de um pelo no nariz vale mais do que o mais importante pensamento, e ações, sentimentos e sensações transmitem, ao se repetir, a impressão de que se participou de um acontecimento pessoal mais ou menos notável, por mais comuns e impessoais que sejam. “É pena, mas é assim”, pensou Ulrich. Lembrou-se daquela impressão totalmente profunda, excitante, diretamente ligada ao Eu, que se tem ao cheirar a própria pele. Ele se levantou e abriu as cortinas do quarto. A casca das árvores guardava a umidade da manhã. Lá fora, na rua, pairava um vapor de gasolina, de coloração violeta. O sol brilhava, as pessoas moviam-se com animação. Era primavera no asfalto, um indefinido dia primaveril no outono, como só as cidades conseguem produzir magicamente.

Robert Musil (1989, tomo I, p. 83).

\* Este ensaio foi apresentado, primeiramente, na “Meister Class on the Iconic Turn” organizado pela Konstanz Universität, em julho de 2007 e, posteriormente, na reunião anual da Associação Americana de Geografia, em Boston, em abril de 2008. A versão original intitulada “Iconic consciousness: the material feeling of meaning” foi publicada na revista *Environment and Planning D: Society and Space*, v. 26, n. 5, p.782-794, Jan. 2008. Tradução de Thales Speroni e Betina Czermainski de Oliveira.

\*\* Departamento de Sociologia, Yale University. <Jeffrey.alexander@yale.edu>.

 que é um ícone? Ícones são condensações simbólicas (Freud, 1949: 51). Eles enraízam significados sociais genéricos de uma forma específica e “material”; permitem que a abstração da moralidade seja subsumida, tornada invisível, pela forma estética. O significado se torna iconicamente visível na qualidade de algo belo, sublime ou feio, até mesmo na aparência banal da “vida material” mundana.

A consciência icônica ocorre quando uma materialidade esteticamente formada denota significado a um valor social. O contato com uma superfície estética – seja pela visão, pelo cheiro, gosto ou toque – proporciona uma experiência sensitiva carregada de significado. O icônico é da ordem da experiência, não da comunicação. Estar iconicamente consciente é entender sem saber, ou pelo menos sem saber que se sabe. É entender pelo sentimento, pelo contato, pela “evidência dos sentidos” e não pela mente.

A iconicidade depende da consciência sensível. George Herbert Mead escreveu uma vez que o “conteúdo da consciência é [o] sentimento”. Ele descreveu isso como o “fundo inexplorado da organização social que nos permite agir com mais segurança”, indicando a qualidade não discursiva do sentir como o elemento que possibilita que a subjetividade compartilhe a modernidade impessoal. “Vamos para cidades estranhas e nos movemos entre homens desconhecidos” – sugeriu ele – “sem talvez nos apresentarmos às ideias de nenhum deles e, mesmo assim” – continua – “reconhecemos e respondemos com sucesso a cada atitude e gesto que nossa relação passageira envolve” (Mead, 2001: 67, tradução nossa). Mead protesta que essa consciência sensível “não é sensorial”, mas protesta em demasia, negligenciando a resistência dos moralistas modernos ao momento estético da vida moderna. Para Mead, os sentimentos sociais só podem ser localizados na “mente”, não nos sentimentos do coração ou nas sensações do corpo. Esses devem ser deixados, não aos teóricos sociais ou aos filósofos, mas aos estetas.

A superfície, ou forma, de um objeto material é um imã, um aspirador que suga o espectador sensível para um significado. Para os pensadores que se preocupam com a consciência sensível, essas superfícies, em sua beleza, sublimidade, ou feia banalidade, são elas mesmas os principais objetos de fascínio. Eles resistem a levar em conta o interjogo que há entre superfície e profundidade, ou seja, as formas como as superfícies estéticas possibilitam transições para significados sociais.

Com ícones, o significante (uma ideia) se torna material (uma coisa). O significado já não está apenas na mente, como algo pensado, mas é algo vivenciado, sentido, no coração e no corpo. A ideia passa a ser um objeto no tempo e no espaço, uma coi-

sa. Mais precisamente, ela parece ser uma coisa, visto que, como formas estéticas, as coisas são o ponto central do processo semiótico. Uma vez que a coisa se torna investida de significado social, ela se torna arquetípica. Como alguma coisa, ela é transformada em um significante, desencadeando uma semiose que subsume cada coisa a um significado e cada significado a uma coisa.

## O estatuto do material

A teoria da consciência icônica coloca-se firmemente contra o materialismo, que continua a permear o pensamento moderno, tanto nos domínios mais elevados como no cotidiano. O materialismo reduz a materialidade às coisas, ignorando a construção estética das superfícies materiais e a sua experiência pela via da consciência sensível. Essa redução está profundamente enraizada no utilitarismo implacável da vida cotidiana, que insiste no que é concreto, prático, eficiente e útil. A equivalência na reflexão teórica a essa consciência cotidiana são conceitos como realismo, prática, informação, utilidade, custo e benefício, cognição e verdade. Não é fácil desalojar crenças tão profundamente equivocadas, ainda que socialmente produtivas, mas esse esforço deve ser feito.

No entanto, mesmo sendo implacavelmente críticos ao materialismo, devemos aprender a nos entusiasmar com a materialidade. Para o século XX, a compreensão de estruturas não materiais de significado foi uma realização extraordinária. Ao resistir à hegemonia da consciência prática moderna, Durkheim iniciou o projeto de separar analiticamente significado de estrutura social. Dar à cultura sua autonomia é aprender a reconhecer, com Ricœur, os anseios da alma e, com Dilthey, a vitalidade contínua do espírito (Durkheim, 1911; Ricœur, 1976; Dilthey, 1976). Hoje, no início do século XXI, devemos tentar entender como o significado, a alma e o espírito se manifestam por meio da materialidade.

Saussure insistiu devidamente que o som da linguagem, em si, não carrega significado algum. O modo como o som se conecta a conceitos é arbitrário. O som puro é apenas um elemento a ser significado, seu sentido é determinado por significantes organizados internamente, relações de conceitos que se autorregulam. Mas essa compreensão não deve obscurecer a significância do som. Palavras, afinal, são sons de significado. A fonética importa. Ela também tem autonomia. A ciência que Jacobson chamou de poética diz respeito aos sons e ritmos internos da fala e da escuta, e como eles afetam a interpretação do significado. Devemos ser capazes não só de pensar, mas de ouvir e sentir o discurso – fazer música<sup>1</sup>. Caso contrário, não teríamos esses órgãos sensoriais tão feios apontando para cada lado da nossa cabeça!

1. No primeiro parágrafo de *The time of our singing*, Richard Powers escreve: “Em algum salão vazio, meu irmão ainda está cantando. Sua voz ainda não foi abafada. Não completamente. Os quartos onde ele cantou ainda têm uma impressão, suas paredes ficaram marcadas com o seu som, esperando por algum futuro fonógrafo que seja capaz de substituí-las” (Powers, 2003, tradução nossa).

Há mais do que a mente. Os significados das coisas que vemos são invisíveis a olho nu, mas o visual não é insignificante. Podemos ignorar a sensibilidade da visão, os padrões de linha, curva e simetria, os matizes de luz e escuridão, a vivacidade da cor? As texturas do toque, os odores, as compulsões do gosto? A evolução do neocórtex do cérebro humanoide possibilitou a memória estendida, o pensamento reflexivo e a capacidade de pensar e interpretar, que distinguiu a raça humana. Contudo, as partes médias e posteriores do cérebro permanecem, assim como o sistema, autônomas. Nós retivemos nossas capacidades mais primitivas, embora esses cinco sentidos possam, em parte, ser menos desenvolvidos nos seres humanos. Somos humanos, mas, como sugere Nietzsche, também somos “demasiadamente humanos”.

Depois de inventar a filosofia realista da ciência, Rom Harré deu as costas a ela, condenando o seu materialismo como redução que negligencia as cadeias de significado invisíveis que marcam não só a ciência, mas até o suposto materialismo da vida econômica (Harré, 2002)<sup>2</sup>. Harré chama de “coisas” os objetos que ocupam espaço e tempo, negando que essas coisas meramente materiais possam agir de forma independente. Cada coisa pertence a uma categoria, “um atributo efêmero de um fluxo de interações simbólicas entre pessoas ativas e competentes às convenções de um determinado meio cultural”. Um objeto material “deixa de ser uma coisa e passa a ser um objeto social”, afirma Harré, apenas “por seu encaixe em uma narrativa”. É por esse “vínculo narrativo” que “pedaços de pano colorido se tornam bandeiras [e] roupas se tornam uniformes”.

Tudo isto é profundamente verdadeiro e fornece novas e poderosas munições contra a consciência obsessivamente prática e realista do pensamento e dos tempos modernos. Ainda assim, me pergunto: essas materialidades são, de fato, meramente o que Rom Harré chama de “possibilidades” que “restringem os usos aos quais tais coisas podem ser aplicáveis nas narrativas locais”? A superfície sensorial das coisas parece mais importante do que simplesmente um meio para o fim – o significado. Não é a superfície sensorial das coisas que nos permite ver, ouvir e tocar seus vínculos narrativos? Para Harré, a geografia do vale do Nilo era meramente uma “fonte indireta” da ordem social faraônica. Não poderia ser a fonte direta – insiste ele – porque as estruturas culturais têm autonomia. Eu sugeriria, pelo contrário, que foi a fisicalidade transbordante do Nilo que permitiu que a metafísica complexa do Egito faraônico fosse sensitivamente experimentada. A cultura dá às coisas materiais “poderes mágicos”, acredita Harré, que “não são um efeito das propriedades físicas da coisa”. Todavia, não estaria a materialidade no centro do encantamento? Não é a “ilusão” de que as coisas físicas possam ter de fato, caráter e agência, que faz seu poder simbólico parecer mágico e extraordinário ao invés de real e munda-

2. Todas as citações de Harré a seguir são desse artigo. Essa extraordinária faceta de Harré pouco foi notada, apesar da saída desafiadora que ele lança para o realismo, onde as filosofias das ciências naturais e sociais estão hoje equivocadamente presas. Para um desafio crítico ao realismo, e a primeira abordagem sociológica e cultural para uma filosofia interpretativista da ciência, veja Reed (2008).

no? As coisas importam. Como teria sido a ópera de Mozart sem sua flauta mágica? Sem vê-la, sem ouvi-la, sem saber que ela sempre esteve lá?

Recuperar o material não é recuperar a coisa em si, mas sim a textura da superfície estética da coisa, pois é por meio da superfície estética que as coisas são experimentadas. O argumento filosófico contra o idealismo é o de que existe algo de implacável sobre uma cadeira: não podemos ignorá-la ou caminhar através dela. Ela existe no tempo e no espaço. Mas não é especificamente essa cadeira que nós vemos, tocamos e sentimos, que permanece em nossas mentes como materialidade. A cadeira não é uma cadeira como tal. É uma cadeira à qual se deu uma forma em particular.

## O estatuto da estética

A teoria da consciência icônica recupera a estética no âmbito da vida cotidiana, contra a noção de que a arte é, ou deve ser, radicalmente separada para que a racionalidade, ou a moralidade, possa ter sustentação. A alegação de que a arte deve ser separada é considerada como parte do argumento de Kant sobre a estrutura normativa da modernidade: quando estamos no mundo do belo ou do sublime, não podemos sustentar nem a distância nem o desinteresse exigido pela objetividade. O universalismo, seja na crítica científica ou moral, depende da visão de outro lugar (Nagel, 1986). A possibilidade empírica de sustentar tal distanciamento é fragilizada quando os atores são levados pelos objetos que observam (porque os sentem) – caso, ao se depararem com objetos concebidos como separados, esses atores sintam não como se estivessem separados deles, mas como se os objetos estivessem tornando-se subjetivados.

Weber se sobrepôs a Kant com a tese do desencantamento do mundo. Sob as condições de racionalização moral, religiosa e tecnológica, todas as esferas de valor, incluindo a estética, são fatiadas, picadas em cubos e jogadas fora. A magia abandonou o mundo moderno. Mas, se existe consciência icônica, então, mesmo que o totemismo possa ter sido transformado e radicalmente diversificado, é difícil que tenha sido extinto. Muitas coisas ainda parecem mágicas, e não só por serem colocadas dentro de histórias. As superfícies materiais das coisas são experimentadas esteticamente. É a materialidade que permite que a consciência sensível se conecte às coisas.

O argumento para a consciência sensível, em dada materialidade cultural, cria um meio termo entre Derrida e o primeiro e romântico Marx, que falou melancolicamente do “objeto sensível”, superando o materialismo que marca a alienação na

sociedade capitalista. Para atacar a filosofia da presença, Derrida apontou para a ausência, rebaixando o visível e o material ao estatuto de significados relacionados a significantes invisíveis. Mas se a presença somente pode ser conhecida em relação à ausência, de que outra forma a ausência pode ser conhecida, exceto pela experiência da presença? Na filosofia de coisas de Bill Brown, ele critica a ausência de Derrida, argumentando em favor de uma “presença sensitiva ou metafísica”. Martin Seel também insiste na importância do “aparecer”. Se o pós-estruturalismo exige contextualização – afirma Seel –, então a estética cria a descontextualização, um efeito do aparecer (Brown, 2001; Seel, 2005).

Esses apontamentos para uma estética das coisas são poderosos, mas também são unilaterais. Eles desenvolvem não apenas um argumento para a recuperação da estética, mas para a redenção da estética, e não apenas para a estética, mas para o esteticismo. Eles exigem não só que a superfície estética receba cidadania plena e profundidade moral, mas que a estética seja uma visão alternativa. Assim, eles paradoxalmente restabelecem o argumento de esferas separadas contra o qual eles tão fervorosamente lutam contra. Posicionado no terreno dessa divisão, Martin Jay (2003) adverte contra trazer a estética de volta à vida cotidiana. Assombrado, como todo expoente habermasiano da teoria crítica, pelos fantasmas de Heidegger e do nazismo, Jay associa a consciência estética à reação e à irracionalidade.

Hans Ulrich Gumbrecht é o perfeito escape a Jay. Ao rejeitar Kant e abraçando Heidegger, Gumbrecht condena os “efeitos do significado” como racionalizantes e conceituais. Ele defende os “efeitos da presença”, não só porque revelam a textura granular da materialidade, mas por provocarem uma “crise” vis-à-vis à feia e rotineira banalidade do mundo moderno. Experimentar a corporeidade estética das coisas permite sentimentos “íntimos” que são normalmente “inacessíveis para nós”. Reconectados ao “chão” da terra, experimentamos a “revelação do Ser”, para além do ser e do ter. Para Gumbrecht, a estética é um processo de estranhamento. É o hipnotismo de Proust prendendo Madeline, os extenuantes portões de templos xintoístas, o correr, passar, driblar e chutar que cria o “momento de intensidade” no meio de um jogo, o “sentimento especial” que nos permite sair de uma posição meramente instrumental ou “interessada” (Gumbrecht, 2006a, 2006b).

Esses anseios contemporâneos, contrariando o que refere Jay, não são perigosos. Gumbrecht e seus companheiros estetas pós-modernos reconhecem, com cautela, os mundos concorrentes da democracia, da lei e da moralidade abstrata. O problema é empírico, não moral. Ao mesmo tempo que, para fins analíticos, superfície e profundidade devem ser separadas, empiricamente elas devem estar entrelaçadas. Presença e ausência podem concernir a perspectivas filosóficas antagônicas, mas

não são antitéticas no sentido empírico. Os impactos e os medos experimentados pela consciência sensível não são apenas o produto da superfície estética, eles são informados pelas estruturas de significado subjacentes. Gumbrecht questiona se a estética seria “uma alternância entre diferentes enquadramentos que existem” ou “uma mudança relativa à percepção do caráter de um enquadramento preexistente”. Responderíamos que se trata da segunda opção: é a percepção consciente que muda, não o enquadramento em si. A experiência estética está sempre presente, mesmo quando não nos concentramos nela, assim como a experiência moral que ela esconde e torna visível ao mesmo tempo, mesmo que não tenhamos forma alguma de consciência moral.

O propósito da arte é tornar explícita a dimensão estética, trazê-la para nossas mentes conscientes para que possamos experimentá-la deliberadamente e refletir sobre ela. O acesso a tal experiência especificamente “estética” é limitado. Nem todo mundo pode ficar em pé diante das “Mulheres em pé”, de Giacometti, e saber o que está vendo. É necessária uma educação artística. Mas se a experiência da arte é limitada, a experiência superficial das coisas estéticas não é. Homens, ou então meninos, não precisam de uma formação artística para, habilmente, dar uma nota de um a dez a uma mulher que esteja passando por perto – nem mulheres modernas têm qualquer problema em avaliar o quão atrativo é um homem.

Tanto na estética cotidiana como na alta arte existe o mesmo interjogo entre o geral e o particular, o contingente e o *a priori*. As superfícies são específicas e idiossincráticas em seu objeto de referência. Vemos essa modelo, não outra. Que nós possamos ver essa “gostosa” e aquela “gata”, e não qualquer outra, é, naturalmente, a razão de tais designações. Ao mesmo tempo, tais representações estéticas são genéricas, conectando-nos a significados compartilhados e a estruturas culturais. Essa modelo é um tipo específico de modelo, uma versão, uma especificação; assim como o homem e a mulher “sexy” são exemplos específicos de suas espécies.

O poder estético de um objeto insere o geral no específico, transformando o abstrato em concreto de uma maneira convincente e original. Na alta cultura, esse é o desafio do artista. No mundo cotidiano, é o desafio do *designer*, e também do leigo que se dedica à bricolagem, a pessoa que arruma os objetos da própria casa, dispondo-os de um modo “faça você mesmo”.

Considere a seguinte conversa entre duas mulheres que se encontram no lado de fora de um salão de beleza:

— Eu adorei o jeito como você arrumou o cabelo.



- Eu gostei deste novo estilo, você também?
- Sim, ficou muito bem em você.
- Encontrei um produto novo.
- Onde você o encontrou?
- Eu tinha visto na *Elle*, e ali estava, na vitrine do salão.
- Bom, seu cabelo está ótimo. Esse produto é especial. Eu nunca tinha visto essa cor no seu cabelo. Você está incrível!

Se o artista acerta na combinação, seu objeto vira uma obra de arte: pode ser pendurado em qualquer casa ou museu, em qualquer lugar, a qualquer momento. Ele alcançou um “excedente de sentido”, sendo distintivamente atrativo no aqui e agora, e ele também pode ser atrativo em outro momento e lugar<sup>3</sup>. Quando o *designer* e o leigo acertam, suas coleções de diferentes superfícies nos levam para o discurso da sociedade. Não é apenas a forma que excita, mas as experiências de significado que as formas carregam<sup>4</sup>.

## O estatuto da moral

É difícil compreender superfícies e profundidades, abarcar a sensação estética sem antagonizá-la com o sentido estruturado; conferir à cultura sua autonomia sem se desvencilhar da forma material. Se o esteticismo apresenta a primeira falácia, o moralismo manifesta a segunda.

Émile Durkheim foi o pai fundador, com Max Weber, da ciência social cultural, embora, como vimos, discordasse muito da ideia do pensador alemão de que uma ruptura epistemológica radical teria marcado a transição da tradição para a modernidade. Durkheim dedicou seu principal trabalho cultural – *As formas elementares da vida religiosa* (1911) – a examinar as classificações simbólicas e os rituais da antiga religião totêmica. Não obstante, ele reconheceu que essa pesquisa ofereceu *insights* profundos sobre as forças simbólicas seculares do tempo presente. Símbolos do sagrado-bom e do profano-mau – assevera Durkheim – continuam a estruturar a vida moderna, fornecendo a liga moral que fundamenta rituais coletivos e sustenta a solidariedade social.

Como mencionei anteriormente, tais ideias tardias de Durkheim inspiraram a difusão de investigações de semiótica social e de sociologia cultural que progressivamente marcaram a vida intelectual do século XX. Em raras ocasiões, contudo, essa linha de pensamento chegou ao reino das coisas materiais. As razões para tal são,

3. Para a ideia de “excedente de sentido”, ver Ricoeur (1977).

4. Para bricolagem, ver Lévi-Strauss (1967). Para *assemblage*, ver Latour (2005).

em parte, o assunto deste ensaio. Elas têm a ver com as ambiguidades empíricas e filosóficas do materialismo e da idealidade e, de fato, com a própria noção de modernidade. Essas ambiguidades e limitações apareceram nos escritos de Durkheim. De modo geral, ele resistia a explorar a relação entre “religião” e vida “material”. Ele tendia a ver a atividade econômica primitiva como não social, e a moderna, como egoísta. Quase sempre, ele queria ir além do que considerava mera aparência visível e material das coisas, a fim de atingir o invisível, o núcleo espiritual e moral.

Isso torna ainda mais importante recuperar um breve momento na escrita tardia de Durkheim, que pode ser compreendido de uma maneira surpreendentemente diferente. Em um dos pontos axiais de *Formas elementares*, ao abordar as origens do *mana* – a força espiritual manifestada em totens sagrados – Durkheim torna-se notavelmente interessado no totem como forma material. Ele observa como as superfícies de madeira dos totens são formadas e moldadas, observando que “o totemismo coloca representações figurativas na primeira categoria dentre as coisas que considera sagradas” (p. 190, tradução nossa). Quando ele descreve “o que o totem representa”, enfatiza “a forma tangível na qual aquela substância intangível [*mana*] é representada” (p. 201, tradução nossa). Ao longo dessa discussão, Durkheim escreve sobre “substâncias materiais” (p. 204, tradução nossa) e “intermediários tangíveis” (p. 232, tradução nossa). Como a moralidade é abstrata e pode ser “imaginada apenas com dificuldade”, podemos “compreender” sentimentos espirituais “somente em conexão com um objeto concreto” (p. 232, tradução nossa). A cultura material é particularmente marcada no totemismo. Quando as pessoas do povo Corvo afirmam que eles “são corvos”, é porque acreditam que o *mana* tem “a forma exterior do corvo” (p. 201, tradução nossa). Somente essa forma externa do totem “é disponível para os sentidos” (p. 222, tradução nossa). Eles “se vinculam” a esse “objeto concreto”, e o exibem em toda parte, “gravado nos utensílios de culto, nos lados das pedras, nos escudos” (p. 222, tradução nossa).

Nessas passagens sobre o totemismo, Durkheim abre a porta para a cultura em sua forma material. É mais fácil “emblematicar” – ele escreve – quando os símbolos são “inscritos em coisas que são duráveis” (p. 232, tradução nossa). A transferência entre a profundidade moral e a superfície material “é muito mais completa e mais pronunciada” – sugere – “sempre que o símbolo é algo simples [e] bem definido” (p. 222, tradução nossa). Durável, simples e bem definido – isso é o mais perto que Durkheim chega ao explorar a construção estética da superfície, da textura material do sentir, permitindo que estruturas de significado profundas sejam experimentadas de uma forma sensível. Embora Durkheim claramente tenha ciência da consciência sensível e da superfície estética, também é evidente que ele tem pouca compreensão de como elas realmente funcionam. Ele abriu a porta, mas mal entrou.

5. Para este panorama histórico e filosófico, ver Goldthwait (1960, especialmente p. 23 a 25) e Guyer (2005).

6. Burke (1990, parte I: sessões XII, XIII, XV, parte II: sessões II, VII, VIII, XIII, XVII e III), sessões XIII- XVI, XXVII).

7. Guyer recentemente fez uma forte defesa dessa leitura da estética kantiana. Ver sua série de trabalhos interpretativos que se estendem de *Kant and the claims of taste* (1979) e *Kant and the experience of freedom* (1993) a sua coleção de 2005, *Values of beauty*.

Se Durkheim tivesse entrado, descobriria que os filósofos da estética já haviam decorado a sala. Em 1835, quando Alexander Baumgarten criou esse novo ramo da filosofia, definiu-o como “uma ciência de como as coisas devem ser conhecidas pelos sentidos” (apud Guyer, 2005: 3, tradução nossa). Nas décadas precedentes, havia existido um crescente entusiasmo sobre o artístico, não só no reino do belo, mas do sublime também. A noção do sublime estava presente desde o Longinus romano, e no século XVII Boileau aplicou-a ao estilo elevado da retórica e da poesia. Pensadores britânicos, no entanto, deram uma nova direção à ideia, enfatizando o selvagem, o emotivo, e o transcendental como antídoto para as restrições sufocantes do neoclassicismo francês<sup>5</sup>. Essa expansão despertou um novo interesse pelos prazeres sensitivos proporcionados pelo contato com as formas. Para Shaftesbury, “o belo, o justo, o gracioso nunca estiveram na matéria, mas sim na arte e no *design*, nunca no próprio corpo, mas sim na forma de poder criador” (Cooper, 1999, apud Guyer, 2005, tradução nossa). Para Hutcheson, a experiência da forma é “justamente considerada um Sentido” porque “o prazer é diferente de qualquer Conhecimento de Princípios, Proporções, Causas ou Utilidade do Objeto” (Hutcheson, 1973, apud Guyer, 2005: 23, tradução nossa).

Era vital para esses novos filósofos da estética conectar a forma sensível à profundidade moral. Eles argumentaram que o sentimento estético é binário e que o belo e o sublime proporcionam homologias sensoriais com ideias morais. Na verdade, essas sensibilidade estéticas são frequentemente apresentadas como expressões morais. Formas são belas quando linhas, formas, cores e luz são agradáveis e atraentes, as “qualidades em corpos”, como Burke escreveu, que “geram amor, ou alguma paixão similar a ele” (Burke, 1990: 83, tradução nossa). O sentido estético do belo, em outras palavras, carrega sentimentos morais do bem sagrado. Sua antítese moral, o profano maléfico, ganha vida pela estética do sublime, que Burke descreve como “o que quer que seja capaz de incitar as ideias de dor e perigo [ou] que seja de qualquer forma terrível” (Burke, 1990: 36, tradução nossa). O belo tem a ver com romance e simpatia, o sublime com tragédia e engano. O belo é pequeno, silencioso, macio, redondo e proporcional; o sublime é grande, barulhento, áspero, angular e assimétrico<sup>6</sup>. Todo binário moral está ligado a um pareamento na vida estética.

Com suas investigações críticas no final do século XVIII, Kant supostamente deveria ter endireitado todo esse sentimentalismo estético, ter separado nitidamente, e de uma vez por todas, o sentido da forma dos compromissos substantivos da razão e da moralidade, conferindo, finalmente, o que cabe a cada esfera independente. O que Kant efetivamente parece ter feito, no entanto, é bem diferente. Ele definiu a estética de uma maneira tão distinta e particular que ela poderia novamente remontar ao racional e ao moral<sup>7</sup>.

Kant enfatiza, é claro, que o que agrada os sentidos é a forma pura, que os formatos não significam nada por eles mesmos, que a “base determinante é o sentimento do sujeito e não um conceito de objeto” (Kant, 2000, seção 17: 116, tradução nossa). Se esse não fosse o caso, se as formas fossem realmente dependentes de um conceito determinado, então a significância da estética, sua função independente, seria profundamente reduzida. Assim, o significado do objeto artístico poderia ser conhecido antes de ser experimentado, e o próprio sentido de experimentar seria perdido. Na verdade, a imaginação estética envolve o livre explorar precisamente por não ser regulada por um conceito determinado. Kant se empenha também em sugerir que experimentar livremente as formas como prazerosas é resgatar a autonomia que caracteriza julgamentos de um tipo diferente, mais racional e moral. Por essa razão, o julgamento estético possibilita a experimentação efetiva de características essenciais desses outros domínios, de uma forma que eles nunca articulariam por eles mesmos. A qualidade de evitar o determinismo pelo pensamento racional ou pelo entendimento moral, não à dissociação absoluta deles, é o que torna uma experiência estética. A própria independência de um determinismo *a priori*, subsequente à experiência estética, por sua vez, permite um maior desenvolvimento conceitual e moral. Em antropologia, do ponto de vista pragmático, Kant faz essa conexão de maneira muito simples: “toda a utilidade das belas artes é que elas apresentem proposições morais da razão em toda sua glória e as sustentem fortemente” (apud Guyer, 2005: 181, tradução nossa).

O binário estético-moral do belo e do sublime continua a permear a filosofia da estética até os dias atuais<sup>8</sup>. É verdade que, como Arthur Danto enfaticamente sugere, o surgimento de práticas no século XX – como as artes abstrata, surreal, pop, banal, conceitual e performativas – demonstrou que o belo e o sublime não capturam a extraordinária gama de possíveis produtos estéticos<sup>9</sup>. Contudo, essas categorias binárias continuam a fornecer as categorias fundamentais da experiência sensitiva, seja como homologias ou antinomias de apreciação moral, ou até mesmo quando os referentes dessa experiência mudam radicalmente<sup>10</sup>.

O que é mais desafiador a essa compreensão da arte elevada é o estatuto do cotidiano estético. Como a moralidade e a racionalidade podem estar relacionadas à estética em meio às convenções e tipificações que marcam a experiência mundana, onde não há nem o jogo livre da interpretação sensível, nem a autonomia ascética da autodeterminação?

Eu abordei essa questão em seções anteriores deste ensaio e em outros escritos (ver Alexander, 2008). O desafio que eu gostaria de abordar aqui, entretanto, é se uma resposta pode ser fornecida no âmbito da filosofia estética. Seria possível, por

8. Desde que Aristóteles desafiou a afirmação de Platão de que a estética ameaçava a moral, questionou-se: “Qual é a conexão entre arte e conhecimento? Qual é a conexão entre estética e moralidade?”. De fato, “após várias décadas em que filósofos ‘analíticos’ deixaram de lado essas questões substantivas em favor de questões supostamente mais respeitáveis, bem como mais manejáveis, sobre a estrutura e a lógica da linguagem estética e do discurso [...] precisamente essas questões antigas voltaram recentemente à vanguarda do debate na estética anglo-americana” (Guyer, 2005: x, tradução nossa).

9. Arthur C. Danto desafia a contínua relevância do belo e do sublime para a arte pós-representacional em, por exemplo, *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*: “O que o nojento e abjeto – e o, que seja, tolo – nos ajuda a entender é a grande sombra que o conceito de beleza faz sobre a filosofia da arte. E porque a beleza se tornou, especialmente no século XVIII, tão ligada ao conceito de gosto, obscureceu quão ampla e diversificada é a gama de qualidades

estéticas” (Danto, 2003: 59, tradução nossa).

10. Veja, por exemplo, a descrição da professora de literatura moderna Patricia Hampl acerca de seu encontro não intencional com a pintura do final da obra de Matisse “Femme et poissons rouges”. Ela a viu pela primeira vez de passagem enquanto se apressava para um compromisso no Instituto de Arte de Chicago. Nessa narração, encontramos um inconfundível entrelaçamento entre superfície estética e profundidade, da sacralidade do belo e do poder profano do sublime: “Eu não hesitei, não parei. Eu fui parada. Apreendida, até. Foi essa a sensação. Fiquei diante da pintura por um longo minuto. Eu não podia me afastar. Eu não saberia dizer o porquê. Eu estava lá, simplesmente fixada. Eu não tinha o hábito de me tocar pela arte. Eu não era uma frequentadora de museus. Eu nunca tinha tido uma aula de história da arte, e eu pensava em mim como uma pessoa quase singularmente sem talentos para as artes visuais [...] [Mas] talvez só alguém tão desligada da história da arte pudesse ser abatida por uma imagem como eu fui naquele dia pela mulher de Matisse que olha

exemplo, recorrer ao escrito antikantiano de Schopenhauer sobre a contemplação acima da razão, sua sugestão estoica de que apenas um “entendimento sem desejo” pode eliminar os fardos da razão e da individualidade que distorcem e alienam o mundo moderno (Schopenhauer, 1966). No entanto, embora Schopenhauer tenha razão em sugerir que uma atitude estética pode permear a vida moderna, seu estetismo de rejeição do mundo deixa escapar o quão central a experiência estética é para as condutas morais e cognitivas cotidianas. Não precisamos abrir mão do *self*, da razão, da moralidade ou da sociedade para ter acesso à experiência sensível mundana. Ela já está lá. A experiência cotidiana é icônica, o que significa que o *self*, a razão, a moralidade e a sociedade são continuamente definidos de maneiras estéticas e profundamente experienciais<sup>11</sup>.

Para exemplificar como isso ocorre, podemos, de fato, retornar a Kant, não ao seu tratado sistemático, mas às *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, o trabalho pré-crítico que publicou 25 anos antes. Nessa obra, Kant confronta a estética como, em suas palavras, um “observador” ao invés de um “filósofo”. Em um estilo casual e vívido que aborda representações estéticas de temas cotidianos como sexo, gênero, nação, civilização e raça, o ensaio revela como a moralidade convencional é possibilitada pela experiência estética e legitimada pelo discurso binário do belo e do sublime. Em vez de *analisar* como a superfície sensível omite a profundidade moral, esse discurso seminal kantiano *exemplifica* como isso ocorre, por vezes de maneiras completamente perturbadoras. Assim como em seu trabalho posterior, nesse escrito Kant presta homenagem à experiência sensível como independente e significativa, afirmando que “não importa tanto o que o entendimento *compreende*, mas o que o sentimento *sente*” (Kant, 1960: 72, grifos e tradução nossa). Ao confrontar Edmund Burke, cuja *Investigação filosófica* havia surgido apenas alguns anos antes, Kant declara sua ambição, na primeira frase das *Observações*, de relacionar os binários da experiência estética com a “disposição a ser tocado” de cada ator ao invés de relacioná-los com “a natureza das coisas externas” (Kant, 1960: 45, tradução nossa). Seu tema é “o *sentimento* do sublime e do belo” (Kant, 1960: 46, grifos e tradução nossa), não a natureza dos objetos sublimes ou belos em si.

A princípio, Kant parece fiel a essa promessa:

A visão de uma montanha cujo pico coberto de neve se eleva sobre as nuvens, a descrição de uma tempestade violenta ou o retrato de Milton do reino infernal [escreve ele], despertam prazer, mas com horror. Por outro lado, a visão de prados cheios de flores, vales com riachos sinuosos e cobertos de rebanhos de pas-

toreio, a *descrição* de Elysium ou a *representação* de Homero do cinto de Vênus, também causam uma sensação agradável, mas com sentido alegre e sorridente (Kant, 1960: 47, grifos e tradução nossa).

Nesta passagem, construções ativas da percepção sensitiva cotidiana desencadeiam retratos artísticos dessa experiência, que fazem uso das categorias de belo e sublime. Imediatamente depois disto, no entanto, Kant se atrapalha, apresentando o belo e o sublime como características reais dos próprios objetos. Ele descobre as qualidades estruturais da estética e as conecta às formas morais, mas o faz de uma forma essencialista.

Carvalhos altos e sombras solitárias em um bosque sagrado *são* sublimes; canteiros de flores, sebes baixas e muitas árvores aparadas *são* bonitas. A noite *é* sublime, o dia *é* lindo [e] o dia brilhante estimula o fervor movimentado e um sentimento de alegria. O sublime toca, o belo encanta. O semblante de um homem que está experimentando o sentimento pleno do sublime é sério, às vezes rígido e atônito. Por outro lado, a viva sensação do belo proclama-se na alegria brilhante nos olhos, nas feições do sorriso e, muitas vezes, em uma ruidosa alegria (Kant, 1960: 47, grifos e tradução nossa).

O vínculo moral é mantido, mas a autonomia de sua construção estética desapareceu. A forma estética é reduzida a um reflexo da qualidade moral. “Os atributos sublimes estimulam a estima” – escreve Kant – “mas os belos, exortam o amor” (p. 51, tradução nossa). “A amizade tem principalmente o caráter do sublime”, enquanto “o amor entre os sexos, o do belo” (p. 52, tradução nossa). A superfície estética agora tem o efeito simplesmente de naturalizar qualidades morais. Ela permite que eles sejam experimentados sensitivamente, a fim de serem sentidos como se fossem físicos, reais e verdadeiros: “A coloração escura e os olhos negros estão mais intimamente relacionados com o sublime, os olhos azuis e a coloração loira com o belo” (p. 54, tradução nossa).

O interessante sobre essa redução da estética à moral é que ela fornece uma demonstração clássica do essencialismo, de como a superfície e a profundidade estão entrelaçadas na vida social cotidiana, não apenas nos tempos de Kant, mas também nos nossos dias. A representação ideal típica desse essencialismo cotidiano – e do nosso ponto de vista contemporâneo, seu aspecto moral e político – é a maneira confiante com que Kant emprega a superfície/profundidade para reproduzir os estereótipos de gênero e raça de seu tempo. Ele enxerga com eloquência sobre como as qualidades morais das mulheres permitem que elas sejam “conhecidas pela mar-

fixamente... com seu cabelo pós-Grande Guerra, seu queixo descansando nas mãos cruzadas, cotovelos apoiados em uma mesa cor de pêssego, onde, um pouco para a esquerda, um aquário de peixes fica sobre um pedestal. [...] A cabeça da mulher é do tamanho do aquário e está na sua altura. Seus olhos, embora escuros, também são peixes, um paralelismo astuto que Matisse impôs. [...] Qual é a natureza de seu olhar de peixe que mantém, num equilíbrio requintado, o paradoxo da paixão e do desapego, da intimidade e da distância? [...] Eu absorvi a pintura como algo religioso, mas meu fascínio era inteiramente secular. Aqui estava o corpo e a alma revelados num paraíso indivisível do ser... Uma Madona, mas uma moderna, ‘liberada’, como dizíamos sem ironia em 1972. [Mas] eu não estava pensando em palavras, eu fui desconcertada pela imagem. Eu não conseguia explicar o que o quadro expressava, o que eu intuí dele. Mas que ele falou, eu não tinha dúvida [...]. Suponho que tenha sido a primeira vez que vi os *elementos* de uma pintura, captei, sem o saber, a composição, ou seja, o pensamento, de uma pintura.

Não apenas o pensamento de algum objeto, mas o pensamento do pintor, o sentido galvanizante de um ato de cognição que ocorre, inacabado por ser decisivo, ali mesmo na tela [...]. Este mundo criado, não traduzido, resulta (ou ajuda) no estabelecimento da tendência da arte moderna de ser sobre a mente daquele que a pratica, sobre percepção e consciência, e não sobre... coisas” (2006, p. 2-5, 15; 25, grifos do autor, tradução nossa).

11. Aqui estou eu reiterando de maneira um pouco diferente os argumentos feitos anteriormente. Weber pode ter tido em mente Schopenhauer, ou um dos seus seguidores, como Nietzsche, em seu ataque à qualidade amoral e de rejeição do mundo que tem a estética moderna.

ca do belo” – “seu semblante em geral é mais fino, seus traços mais delicados e mais suaves, e sua atitude mais cativante e mais expressiva” (p. 76, tradução nossa). As qualidades binárias da estética, em outras palavras, são aqui descobertas como qualidades morais enraizadas. As mulheres – escreve Kant – naturalmente “preferem o belo ao útil”, têm um “forte sentimento inato por tudo o que é belo”. Desde “muito cedo elas têm modos modestos [e] sabem como se colocar de forma polida... em uma idade em que o nosso rapaz jovem bem-educado ainda é indisciplinado, desajeitado e confuso” (p. 77, tradução nossa). Ao afirmar que “a composição moral se torna discernível no rosto ou nos traços faciais”, Kant declara “é agradável aquela cujas características mostram qualidades do belo” e “cujo rosto retrata um sentimento terno e um coração benevolente” (p. 87, tradução nossa, grifos do autor). Que as mulheres são consideradas bonitas não é devido à convenção estética e moral. Elas são belas, porque, bem, elas são mulheres! Kant brinca que se uma mulher for contra sua natureza, tentando se apropriar do “diligente, fundamental e profundo entendimento” dos homens, então ela “pode, muito bem, ter barba” (p. 78, tradução nossa).

No entanto, há algo sério em jogo. Se o físico seguramente sinaliza uma moral que há por trás, então não somente uma atribuição ao gênero, mas uma atribuição racial é tida como necessária. Kant fez a afirmação surpreendente que, fora da Europa, a habilidade de se identificar o belo com o feminino, de fato, se perde. “Se examinarmos as relações dos sexos em [outras] partes do mundo”, ele declara, “descobrimos que o europeu encontrou o segredo de decorar com tantas flores o encanto sensual”. Em contraste com a construção “muito decorosa” da mulher europeia, “o habitante do Oriente é de um gosto muito falso”. Porque ele não tem “o sentido moral do belo”, o oriental “procura todos os tipos de coisas grotescas no amor”. Kant pergunta, “a terra do negro, o que melhor se pode esperar?” (p. 112-113, tradução nossa).

Essa simples questão revela o risco normativo na interpenetração da superfície estética e da profundidade moral. Por um lado, como pensadores críticos, devemos ter cuidado para não assumir que um “olhar” expresse naturalmente qualquer coisa. Por outro lado, mesmo que agora entendamos que não é o caso, a consciência icônica inevitavelmente faz com que pareça dessa forma.

## O estatuto de real

Foi para enfrentar essa ambiguidade moral e política que pensadores críticos modernos têm afirmado a primazia do real. Uma maneira de combater a falácia moralista, por um lado, e a falácia estética, por outro, tem sido declarar que os ícones

não são nem um nem outro. É dizer que eles são reais. Essa não é a modernidade de Kant, mas uma alternativa empirista, uma alternativa moderna e prototípica ao moralismo e ao esteticismo que começa com Locke e atinge seu ponto de partida no século XIX, com o nascimento da fotografia e o surgimento e autocrítica simultâneos do capitalismo em sua forma industrial. A relação dialética entre superfície e profundidade é aqui suplantada não por um desequilíbrio, mas por um deslocamento. A verdade científica pode ser substituída por afirmações morais e estéticas. Nenhuma delas é mais necessária, pois agora temos acesso à coisa em si. É esta declaração realista que se esconde sob a teoria icônica de Peirce em comparação com o significado simbólico e, no século XX, a reivindicação persistente do estatuto denotativo, ao invés de conotativo, da fotografia, mas também do filme, como no argumento de André Bazin de que a “ontologia” do cinema é o filme (Peirce, 1931: 58)<sup>12</sup>.

12. Umberto Eco (1985) faz uma crítica paralela às declarações de Peirce sobre o ícone. Para um realismo ontológico do filme, ver Bazin (1967).

Em grande medida, foi no mesmo espírito que Marx argumentou sobre o caráter fetichista das mercadorias nas sociedades capitalistas. O produto não é valorizado por seu uso, mas sim pelo desejo possessivo que estimula, um desejo alimentado pela fantasia e esperança de sua realização. O fetichismo camufla o significado “real” das mercadorias – insistiu Marx –, um significado que é, na verdade, valor de troca e, mais profundamente, das relações de exploração na produção. Somente a partir do momento em que a ciência social descobre essa realidade, é que se pode estabelecer uma nova economia que produza bens somente de acordo com o seu valor de uso. Nas últimas duas décadas, essas afirmações foram confrontadas empiricamente com investigações poderosas que demonstram como o capitalismo realmente sustenta a “desmercantilização”, por exemplo, a demonstração de singularização de Kopytoff (1986); de Miller (1987; 1988) e sua pesquisa sobre as compras como presentes; a arqueologia histórica de Campbell (1987) relacionando o consumismo ao romantismo e ao hedonismo; as etnografias de Czikszentmihalyi e Rochberg-Halton (1981: 55-89) e Woodward (2003) documentando os significados não instrumentais que são atribuídos às coisas do lar.

## O estatuto do espiritual

Essa crítica realista da superfície/profundidade tem o efeito não intencional de parecer dar credibilidade ao materialismo como forma antiestética e antimoral, seja através do realismo social, engenharia social ou socialismo. Uma corrente mais abrangente dessa tradição crítica ataca a orientação para o próprio objeto material. A repulsa pelo materialismo “indulgente”, por colocar a fé em objetos externos, pelo consumo “sem mente” ou, de fato, pelo consumo *tout court*, permeou as civilizações da Era Axial, motivando uma demanda de fuga do mundo, seja em forma ascética ou mística. A alegação é que o homem perde a si mesmo quando faz ídolos,



que os seres humanos devem buscar o divino não nas formas materiais, mas no espírito abstrato, o único caminho pelo qual eles vão encontrar o divino, não fora, mas dentro de si.

Tornar o icônico o inimigo do espírito é ocupar-se não da iconicidade, mas do iconoclasmo, a quebra de ídolos, uma prática que se estende desde os antigos judeus aos puritanos que fizeram o mundo moderno. William Mitchell sugeriu que foi o *Du culte des dieux fetiches*, de Charles de Brosses, que introduziu o horror ao fetiche nos relatos ocidentais da religião primitiva totêmica. O totemismo era “mais antigo do que a idolatria propriamente dita”, afirmou de Brosses, porque era o mais “selvagem e grosseiro, adorando pedras, vegetais e animais.” Os adoradores de fetiches eram pessoas cuja “memória Das revelações divinas” havia sido “inteiramente extinguida” (Mitchell, 1986: 190 e 193).

Até que ponto isso se diferencia do movimento anticonsumo de hoje?

*Iconic consciousness:  
the material feeling of meaning*

*Abstract: In this seminal essay, Jeffrey Alexander presents some of the foundations of his iconic turn. The proposed analytical shift is based on an understanding of the aesthetic and moral content of materiality, which is synthesized in the notion of iconic consciousness: the process in which an observer articulates the aesthetic surface of a materiality to a certain moral structure of social values.*

*Keywords: iconic turn, meaning, experience, aesthetics, materialism.*

## Referências

ALEXANDER, J. Iconic experience in art and life: beginning with Giacometti's "Standing Woman". *Theory, Culture, and Society*, v. 25, n. 5, p.1-19, 2008.

BAZIN, A. *O que é cinema?* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

———. *What is cinema?* Oakland: University of California Press, 1967.

BROWN, B. Thing theory. *Critical Inquiry*, v. 1, p. 1-22, 2001.

BURKE, E. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Campinas: Papyrus, 1993 [1763].

———. *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Oxford: Oxford University Press, 1990 [1763].

CAMPBELL, C. *A ética romântica e o espírito do consumismo moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

———. *The romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. New Jersey: Blackwell, 1987.

COOPER, A. A. *Earl of Shaftesbury. Characteristics of men, manners, opinions, times*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [1711].

CSIKSZENTMIHALYI, M.; ROCHBERG-HALTON, E. The most cherished objects in the home. In: CSIKSZENTMIHALYI, M. *The meaning of things: domestic symbols and the self*, p. 55-89. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

DANTO, A. *El abuso de la belleza – la estética y el concepto del arte*. Barcelona: Paidós, 2005.

———. *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*. Chicago: Open Court, 2003.

DILTHEY, W. The construction of the historical world in the human sciences. In: RICKMAN, J. P. (Org.). *Dilthey: selected writings*, p. 168-245. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

DURKHEIM, E. *As formas elementares da vida religiosa*. São Paulo: Paulus, 1989 [1911].

———. *The elementary forms of religious life*. New York: The Free Press, 1911.

ECO, U. *Producing signs*. In: BLONSKY, M. (Org.). *On signs*, p. 176-183. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

FREUD, S. Uma breve descrição da psicanálise. In: FREUD, S. *Obras completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1923].

———. *An outline of psychoanalysis*. New York: Norton, 1949 [1923].

GOLDTHWAIT, J. Translator's introduction. In: KANT, I. *Observations on the feeling of the beautiful and sublime*, p. 1-38. Oakland: University of California Press, 1960.

GUMBRECHT, H. U. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

———. *In praise of athletic beauty*. Cambridge: Harvard University Press, 2006a.

———. Aesthetic experience in everyday worlds: reclaiming an unredeemed utopian motif. *New Literary History*, n. 37, p. 299-318, 2006b.

GUYER, P. *Values of beauty: historical essays on aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

———. *Kant and the experience of freedom*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

———. *Kant and the claims of taste*. Cambridge: Cambridge University Press, 1979.

HAMPL, P. *Blue arabesque: a search for the sublime*. New York: Harcourt, 2006.

HARRÉ, R. Material objects in social worlds. *Theory, Culture, and Society*, v. 19, n. 5-6, p. 23-33, 2002.

HUTCHESON, F. *An inquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*. 4. ed., Den Haag: Martinus Nijhoff, 1973 [1738].

JAY, M. Drifting into dangerous waters: the separation of aesthetic experience from the work of art. In: MATTHEWS, P.; MCWHIRTER, D. (Orgs.). *Aesthetic subjects*, p. 3-27. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.

KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. São Paulo: Edições 70, 2017 [1763].

———. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005 [1790].

———. *Critique of the power of judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000 [1790].

———. *Observations on the feeling of the beautiful and sublime*. Oakland: University of California Press, 1960 [1763].

KOPYTOFF, I. The cultural biography of things: commoditization as process. In: APPADURAI, A. (Org.). *The social life of things: commodities in cultural perspective*, p. 64-91. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LATOUR, B. *Reagregando o social*. Salvador: EdUfba, 2012.

———. *Reassembling the social*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

LÉVI-STRAUSS, C. *O pensamento selvagem*. São Paulo: Editora Nacional, 1976 [1962].

———. *The savage mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1967 [1962].

MEAD, G. H. *Essays in social psychology*. New Jersey: Transaction Publishers, 2001 [1932].

- MILLER, D. *A theory of shopping*. New York: Cornell University Press, 1988.
- . *Material consumption and mass consumption*. New Jersey: Blackwell, 1987.
- MITCHELL, W. J. T. *Iconology: image, text, ideology*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- MUSIL, R. *O homem sem qualidades*. tomos I e II. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- NAGEL, T. *Visão a partir de lugar nenhum*. Rio de Janeiro: Mastins Fontes, 2016 [1986].
- . *The view from nowhere*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- PEIRCE, C. The icon, index, and symbol. In: *Collected works*, 8 v., v. 2, 1931-1958, p. 156-173. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- POWERS, R. *The time of our singing*. New York: Vintage, 2003.
- REED, I. Justifying sociological knowledge: from realism to interpretation. *Sociological Theory*, v. 26, p. 101-129, 2008.
- RICŒUR, P. *A simbólica do mal*. Lisboa: Edições 70, 2015 [1960].
- . *The rule of metaphor*. Toronto: Toronto University Press, 1977.
- . *The symbolism of evil*. New York: Harper, 1976 [1960].
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Saraiva, 2012.
- . *The world as will and representation*. New York: Dover, 1966 [1818].
- SEEL, M. *Aesthetics of appearing*. Palo Alto: Stanford University Press, 2005 [1818].
- WOODWARD, I. Divergent narratives in the imagining of the home amongst middle-class consumers: aesthetics, comfort and the symbolic boundaries of self and home. *Journal of Sociology*, v. 39, p. 391-412, 2003.