

O Sublime Quotidiano

Uma Interpretação Fenomenológica

a partir da Pintura Figurativa

Paulo Ferreira

Mestrado em Artes Plásticas – Pintura

Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto

Orientadora: Doutora Sofia Torres Gonçalves

Porto, 2026

«Quando somos tomados pela admiração, as nossas mentes são subitamente libertas da confusão das preocupações quotidianas que, de outra forma, nos ocupam constantemente. Somos confrontados pela coisa, pelo fenómeno, em toda a sua estranheza e singularidade. A admiração por esta coisa envolve-nos e deixa-nos momentaneamente sem palavras, como quando a boca fica aberta perante a maravilha de algo.»

Eugene Fink

Agradecimentos

Há sublimes que não cabem em nenhuma teoria. Existem antes de qualquer pergunta, resistem a qualquer definição e permanecem depois de tudo o que se escreve sobre eles.

Aos meus pais, que foram o começo — a gratidão que lhes devo excede qualquer explicação.

Ao meu irmão, que achou que catorze anos de paz foram tempo mais que suficiente.

À Joana, pelo que não se escreve mas se sente. O meu ponto seguro e o meu ouvido amigo — por me ouvir sem limites e me afirmar.

Aos meus amigos — Bruno, Carlos, Hugo, Luís e Ricardo — por me arrancarem repetidamente do meu próprio foco e da minha ansiedade para momentos de riso genuíno, e por estarem lá desde o primeiro dia. Ao Adão e ao Pedro, por se juntarem.

Ao meu herói Bertaço, que desde pequeno me mostrou o poder do sonho.

Ao meu avô, que me ensinou, mais do que ninguém, o valor da simplicidade.

À Doutora Sofia Torres Gonçalves, pela orientação e disponibilidade ao longo de todo o processo.

A cada um destes, que na minha vida banal são um sublime.

Resumo

Esta investigação parte de uma pergunta simultaneamente teórica e prática: como pode o sublime estar fenomenologicamente presente no banal quotidiano sem que o banal se transforme ontologicamente em extraordinário? A questão emerge de uma experiência concreta — o vazio sentido perante obras de Caravaggio e Bernini numa primeira visita a Roma — que deslocou o interesse da grandiosidade do objeto para as condições de receção que tornam a intensidade estética possível. Este encontro revelou que a ausência de resposta sublime não decorria de uma inadequação dos objetos, mas da constatação de que a intensidade não depende automaticamente da sua grandeza histórica, técnica ou iconográfica, abrindo caminho para uma investigação centrada nas condições subjetivas da experiência estética.

O trabalho propõe uma categoria estética complementar ao sublime kantiano — a revelação fenomenológica do quotidiano — articulada através de quatro formas de infinitude (matemática, qualitativa, ontológica e semântica), três condições de contemplação necessárias à sua manifestação (Desinteresse Radical, Atenção Fenomenológica e Libertação do Objeto) e um afeto característico designado bliss ontológico, contrastado com o prazer negativo kantiano. Ao contrário do sublime tradicional, que depende da escala ou da força do objeto, esta categoria propõe que a profundidade estética é acessível em qualquer objeto quando as condições adequadas estão reunidas.

A metodologia combina investigação teórica com prática artística. A validação teórica apoia-se na estética do quotidiano, na fenomenologia da perceção e na teoria da arte contemporânea. A validação artística desenvolve-se através da análise de três estudos de caso — Hammershøi, Tuymans e Baumgartner — pintores cuja obra opera consistentemente na tensão entre o ordinário e o inefável, demonstrando estratégias pictóricas que induzem modos de atenção contemplativa no espectador.

A componente prática, desenvolvida em pintura a óleo, operacionaliza estas estratégias, procurando constituir a pintura não como reprodução do visível, mas como dispositivo de atenção capaz de revelar, em objetos comuns, uma profundidade que o olhar habitual sistematicamente ignora. O processo de estúdio funciona simultaneamente como laboratório de verificação das hipóteses teóricas e como espaço de reformulação das mesmas, num diálogo contínuo entre pensamento e prática.

Palavras-chave:

Sublime quotidiano; Fenomenologia da perceção; Estética do quotidiano; Pintura figurativa contemporânea; Atenção contemplativa;

Abstract

This investigation stems from a question that is both theoretical and practical: how can the sublime be phenomenologically present in the banal everyday without the banal ontologically transforming into the extraordinary? The question emerges from a concrete experience—the emptiness felt before works by Caravaggio and Bernini on a first visit to Rome—which shifted the interest from the grandeur of the object to the conditions of reception that make aesthetic intensity possible. This encounter revealed that the absence of a sublime response did not stem from an inadequacy of the objects, but from the realization that intensity does not automatically depend on their historical, technical, or iconographic greatness, paving the way for an investigation focused on the subjective conditions of aesthetic experience.

The work proposes an aesthetic category complementary to the Kantian sublime—the phenomenological revelation of the everyday—articulated through four forms of infinity (mathematical, qualitative, ontological, and semantic), three conditions of contemplation necessary for its manifestation (radical disinterest, phenomenological attention, and liberation from the object), and a characteristic affect designated *ontological bliss*, contrasted with Kantian negative pleasure. Unlike traditional sublime art, which depends on the scale or strength of the object, this category proposes that aesthetic depth is accessible in any object when the appropriate conditions are met.

The methodology combines theoretical research with artistic practice. Theoretical validation is based on the aesthetics of everyday life, the phenomenology of perception, and contemporary art theory. Artistic validation is developed through the analysis of three case studies — Hammershøi, Tuymans, and Baumgartner — painters whose work consistently operates in the tension between the ordinary and the ineffable, demonstrating pictorial strategies that induce modes of contemplative attention in the viewer.

The practical component, developed in oil painting, operationalizes these strategies, seeking to constitute painting not as a reproduction of the visible, but as an attentional device capable of revealing, in common objects, a depth that the habitual gaze systematically ignores. The studio process functions simultaneously as a laboratory for verifying theoretical hypotheses and as a space for reformulating them, in a continuous dialogue between thought and practice.

Keywords:

Quotidian sublime; Phenomenology of perception; Aesthetics of the everyday; Contemporary figurative painting; Contemplative attention;

Índice

Agradecimentos IV

Resumo V

Abstract VII

Introdução 1

1. Enquadramento Teórico e Contextual da Investigação 3

1.1. O Problema: O Sublime e o Banal como Questão Contemporânea 3

1.2. Pergunta de Investigação e Hipótese 6

1.3. Convergências Teóricas e Artísticas 8

1.4. Objetivos, Metodologia e Contributos Esperados 12

2. O Sublime: Definições, Transformações e Deslocamentos 13

2.1. O Sublime na Tradição Filosófica 13

2.2. O Sublime Moderno e Pós-Moderno 16

2.3. O Quotidiano como Espaço de Intensidade: O Extraordinário no Ordinário 18

2.4. Do Sublime Clássico ao Quotidiano: James Williams e Thomas Leddy 20

2.5. Proposta de Definição: O Sublime Quotidiano como Categoria Estética 22

2.5.1. Quatro Formas Qualitativamente Distintas de Infinitude 22

2.5.2. Três Condições Necessárias Convergentes 24

2.5.3. *Bliss Ontológico* versus Prazer Negativo Kantiano 25

2.6. Conclusão do Capítulo 28

3. A Estética do Quotidiano e o Olhar (Re)Construtivo 29

3.1. Histórico da Representação do Quotidiano na Pintura Ocidental 29

3.1.1. Primeiro Momento: Dignidade da Intimidade (Séculos XVII–XVIII) 29

3.1.2. Segundo Momento: Quotidiano como Campo de Tensão (Século XIX – Início do Século XX) 33

3.2. O Quotidiano como Matéria Estética Contemporânea 37

3.3. Fenomenologia da Atenção e do Detalhe 40

3.4. Norman Bryson, Arthur Danto e a Transfiguração do Banal 43

3.5. Conclusão do Capítulo 46

4. Estudos de Caso: O Sublime no Quotidiano de Artistas da Figuração Contemporânea 47

4.1. Vilhelm Hammershøi: Silêncio, Interioridade e Intensidade Atmosférica 47

4.2. Luc Tuymans: A Subtração como Intensificação 52

4.3. Christiane Baumgartner: Temporalidade, Medialidade e Suspensão entre Movimento e Fixidez 57

4.4. Conclusão do Capítulo 62

5. A Prática Artística: Processo, Motivações e Estratégias de Transfiguração 63

5.1. Motivação Temática: A Busca de um Sublime na Banalidade 63

5.2. Processo de Seleção: Critérios e Decisões 65

5.3. Estratégias de Transfiguração: Como Opera a Transformação do Banal 67

5.4. Diálogo com os Artistas Analisados: Posicionamento e Diferenças 69

5.5. Análise de Obras Selecionadas 71

5.6. Convocação do Olhar Demorado: Suspender o Automatismo 77

5.7. Conclusão do Capítulo 79

Conclusão 81

Referências bibliográficas 83

Anexos 87

Catálogo: Obras finalizadas 91

Catálogo: Estudos e obras incompletas 97

INTRODUÇÃO

Esta investigação nasce de um paradoxo vivido antes de ser pensado. A expectativa de intensidade estética perante obras canonicamente sublimes — Caravaggio, Bernini, os tetos das igrejas de Roma — deu lugar a um vazio inesperado. E esse vazio, em vez de encerrar a questão, abriu-a: se a intensidade não estava onde devia estar, onde poderá então estar?

A resposta que este trabalho propõe é simultaneamente simples e exigente: a intensidade estética pode emergir em qualquer encontro, incluindo os mais banais, desde que se verifiquem condições percetivas e disposicionais específicas. Não como garantia, mas como possibilidade — e é esta possibilidade que a investigação procura articular teoricamente, testar artisticamente e operacionalizar através da prática em pintura a óleo.

O trabalho organiza-se em cinco capítulos complementares. O Capítulo I enquadra o problema, formula a pergunta de investigação e mapeia as convergências interdisciplinares que fundamentam a categoria proposta. O Capítulo II percorre a genealogia filosófica do sublime — de Longino a Kant, de Lyotard a Adorno — identificando, na tensão interna da teoria kantiana entre localização subjetiva e dependência da grandeza objetiva, a abertura conceptual que a investigação explora, culminando na proposta da categoria revelação fenomenológica do quotidiano. O Capítulo III situa esta proposta na história da pintura ocidental e na teoria da arte, demonstrando, através de Bryson e Danto, como a pintura opera como dispositivo que transforma as condições de visibilidade do quotidiano. O Capítulo IV sustenta a categoria com três estudos de caso — Vilhelm Hammershøi, Luc Tuymans e Christiane Baumgartner — que ativam formas qualitativamente distintas de infinitude através de estratégias formais concretas. O Capítulo V descreve e reflete sobre a prática artística desenvolvida, desde a motivação temática e os critérios de seleção de motivos até às estratégias de transfiguração e ao diálogo com os artistas analisados.

O que atravessa todos os capítulos é uma convicção: a intensidade estética não depende da grandiosidade do objeto, mas da qualidade da atenção que o encontro é capaz de instaurar. A pintura, neste sentido, não serve para representar o mundo — serve para ensiná-lo a ser visto.

CAPÍTULO I — Enquadramento Teórico e Contextual da Investigação

1.1. O Problema: O Sublime e o Banal como Questão Contemporânea

Esta investigação parte de uma pergunta que orienta simultaneamente o percurso teórico e o desenvolvimento na prática artística: como pode o sublime estar fenomenologicamente presente no banal quotidiano sem que o banal se transforme ontologicamente em extraordinário? A questão não emerge de mera especulação abstrata, mas de uma experiência: certos fragmentos do quotidiano — um corredor vazio atravessado diariamente, uma luz natural moldando uma parede, um objeto trivial esquecido sobre uma mesa — podem ocasionalmente desencadear uma intensidade percetiva e afetiva que excede vastamente a sua aparente insignificância funcional. Crucialmente, esta intensidade não retira estes fragmentos da sua condição quotidiana. O corredor continua habitável; a luz permanece um fenómeno físico natural; o objeto não deixa de ser um utensílio doméstico. E, no entanto, algo acontece empiricamente — a intensidade emerge contemplativamente e a profundidade revela-se progressivamente.

Ao longo de séculos de reflexão filosófica, o sublime foi tradicionalmente associado à grandiosidade física excecional. Burke (2015) identificou-o empiricamente como terror contemplado à distância segura — experiência psicofisiológica perante a vastidão oceânica aparentemente ilimitada ou montanhas colossais elevando-se vertiginosamente. Kant (2007) deslocou-o radicalmente para o domínio de uma operação transcendental, localizando-o na capacidade especificamente humana da razão de pensar conceptualmente, aquilo que a imaginação sensível não consegue representar adequadamente: infinitude matemática absoluta, totalidade cosmológica completa ou a força dinâmica da natureza. Longino (2015) viu no sublime retórico uma elevação espiritual produzida pela linguagem de intensidade excecional que suspende a racionalidade analítica do recetor. Estas formulações historicamente influentes partilham uma premissa fundamental: o sublime emerge necessariamente do confronto experiencial com o

extraordinário que excede vastamente o comum habitado. Montanhas colossais, tempestades vastas, céus estrelados infinitos ou até discursos de eloquência avassaladora — em cada caso há uma magnitude excecional, um poder superior, ou uma intensidade dramática que transcende qualitativamente o quotidiano. Esta conceção dominante parece tornar logicamente impossível qualquer articulação coerente entre o sublime e a banalidade.

Contudo, existe um paradoxo estrutural no tratamento filosófico do sublime que deve ser metodologicamente reconhecido desde o início. O sublime, por definição, aponta para aquilo que excede toda a representação — e é esta excedência que resiste à captura conceptual. Lyotard (1997) formula a dimensão desta resistência com precisão: a imaginação, enquanto faculdade de apresentar, revela-se incapaz de fornecer uma representação adequada da ideia, gerando uma representação negativa que testemunha o que não pode ser apresentado (Lyotard, 1997, p. 103). Ao tentarmos defini-lo linguisticamente através de categorias finitas, limitamo-lo inevitavelmente a nível conceptual — e a própria operação definitória contradiz o que procura fixar. Žižek (1993) articula este paradoxo de forma convergente ao afirmar que «o problema com o objeto sublime (…) é que falha como símbolo; ele evoca aquilo que está para além pela própria falha da sua representação simbólica» (p. 42).

O paradoxo é que o sublime deixa de existir quando tentamos fixá-lo categoricamente e, contudo, desta forma performativa — através do fracasso representacional — manifesta-se como resistência constitutiva a toda a captura total. A estratégia metodológica desta investigação, fundada na fenomenologia de Merleau-Ponty (2012), consiste em localizar o sublime nas condições que o precedem — a estrutura percetiva e disposicional que torna a experiência possível — ou no momento retrospetivo que a segue, nunca no instante da experiência em si, que resiste ontologicamente à conceptualização. Como descreve Merleau-Ponty, a perceção pré-reflexiva precede sempre a sua tematização: aquilo a que a atenção

acede não é o objeto enquanto conceito, mas o objeto enquanto presença, antes de qualquer fixação linguística (Merleau-Ponty, 2012, p. 45).

Vivemos contemporaneamente numa época de saturação visual sem precedentes. A imagem espetacular domina sistematicamente a experiência quotidiana através de dispositivos eletrónicos omnipresentes. Cada imagem produzida industrialmente compete algoritmicamente por atenção escassa através de estratégias calculadas de intensificação sensorial: cores digitalmente hipersaturadas, contrastes graficamente violentos, movimento acelerado e novidade compulsivamente perpétua. A economia de atenção é estruturalmente fragmentada por notificações eletrónicas incessantes, estímulos competitivos simultâneos e aceleração informacional que tornam a contemplação sustentada cada vez mais difícil.

Neste contexto cultural específico, a possibilidade, aqui rigorosamente articulada, de descobrir intensidade estética genuína no silencioso, no lento e no mínimo visual adquire um significado teórico e prático particular como uma forma filosoficamente fundada de resistência percetiva.

1.2. Pergunta de Investigação e Hipótese

Duas perguntas complementares orientam sistematicamente esta investigação. A pergunta filosófica interroga diretamente: como pode o sublime emergir fenomenologicamente no banal quotidiano sem que o banal deixe, ontologicamente, de ser funcionalmente banal? A pergunta fenomenológica incide sobre uma tensão kantiana: por um lado, a localização subjetiva radical do sublime — «Para o belo da natureza temos de procurar um fundamento fora de nós, ao passo que para o sublime só temos de procurá-lo em nós e no modo de pensar que introduz sublimidade na representação da natureza» (Kant, 2007, p. 77); por outro, a sua dependência de uma magnitude objetiva excecional. Esta tensão sugere logicamente a possibilidade de uma categoria estética complementar que mantém a estrutura experiencial do sublime mas estende a sua aplicabilidade a objetos quotidianos sob condições específicas.

Esta inconsistência emerge do próprio texto kantiano. Se o sublime reside exclusivamente no sujeito — na operação específica das faculdades mentais, independentemente das propriedades do objeto —, segue-se logicamente que nenhuma qualidade objetiva específica poderia ser condição necessária da sua manifestação. A grandeza física, o poder da natureza ou a vastidão oceânica não poderiam ser mais do que ocasiões contingentes que desencadeiam uma operação inteiramente subjetiva. A dependência kantiana da grandeza física absoluta e do poder exuberante da natureza parece, assim, criar uma tensão com a localização subjetiva radical que a própria teoria afirma como fundamento transcendental.

A hipótese central é que esta tensão interna suporta uma categoria estética complementar — a revelação fenomenológica do quotidiano — que partilha elementos estruturais com o sublime kantiano mas difere em aspetos cruciais. Mantém o envolvimento com o infinito, a dissolução de limites cognitivos e um afeto intenso, embora através de mecanismos fenomenologicamente distintos que serão articulados sistematicamente nos capítulos seguintes. Crucialmente, esta teoria não afirma que Kant está errado nem propõe uma substituição à sua formulação,

mas uma extensão complementar rigorosa que cobre um território experiencial distinto mas estruturalmente relacionado. Esta extensão não é arbitrária — emerge da tensão identificada e encontra sustentação em múltiplas tradições convergentes.

1.3. Convergências Teóricas e Artísticas

A articulação rigorosa desta categoria requer mapeamento de múltiplos campos disciplinares que convergem produtivamente. A consistência entre tradições independentes reforça a consistência da descrição fenomenológica proposta.

No campo da estética do quotidiano, desenvolvido robustamente nas últimas três décadas, é crucial distinguir duas abordagens radicalmente opostas. Seguindo a distinção proposta por Dowling (2010), podemos falar numa «variante fraca» e numa «variante forte». A «variante fraca», associada a autores como Leddy (2012), sustenta que a atenção estética reconfigura fenomenologicamente o quotidiano como excecional por uma forma de «aura» — uma tijela deixa de ser algo funcional e torna-se radiante, separado do fluxo quotidiano. Como argumenta Godoy Domínguez (2021), esta abordagem acaba por desnaturalizar aquilo que pretende afirmar: a riqueza estética imanente do comum enquanto comum.



Figura 1.
Um Par de Sapatos, 1886, Van Gogh, Óleo sobre tela, 45 × 37,5 cm;

A «variante forte», desenvolvida por autores como Saito (2017), Forsey (2013) e Dowling (2010), sustenta que o quotidiano pode ser esteticamente intenso precisamente enquanto permanece como quotidiano funcional. Forsey (2013) demonstra que a funcionalidade exemplar é uma fonte genuína de experiência estética — uma cadeira bem desenhada não precisa de ser vista «como arte» para ser apreciada profundamente. Saito (2017) propõe que desenvolvamos sensibilidade a qualidades imanentes das atividades práticas, objetos utilitários e ambientes arquitetónicos que constituem a maior parte da experiência vivida. Esta investigação alinha-se explicitamente com a «variante forte»: a intensidade estética do quotidiano não depende da sua transformação ontológica em excecional.

No campo da fenomenologia, Merleau-Ponty (1968) demonstra que há sempre ontologicamente mais no visível do que vemos em qualquer ato particular. A carne (*chair*) está presente em todo o visível mas habitualmente invisibilizada pela perceção funcional automatizada — e revela-se mediante atenção adequada, sem transcender metafisicamente nem ser projeção subjetiva. Bachelard (1994) articula uma forma de infinito radicalmente distinta do matemático kantiano: a imensidão não é apenas uma categoria espacial mensurável, mas uma categoria filosófica do devaneio — profundidade vivida que se revela na contemplação como efetivamente inesgotável.

Na teoria da arte, Bryson (1990) identifica a condição estética do overlooked — aquilo que está visualmente presente mas percetivamente ausente — e a capacidade estrutural da pintura de suspender os mecanismos culturais de invisibilização. A distinção entre *glance* e *gaze* que Bryson (1983) define formalmente será desenvolvida no Capítulo III como fundamento da análise subsequente. Danto (1983) oferece o conceito de transfiguração do banal através da Caixa *Brillo* de Warhol, demonstrando que o objeto pode sofrer transfiguração semântica sem transformação física ou material — leitura compatível com a «variante forte» defendida e desenvolvida no Capítulo III.

Na teoria contemporânea do sublime, reformulações de Lyotard (1997), Adorno (2002) e Williams (2019) deslocam a categoria da grandeza natural para a impossibilidade representacional e a democratização do acesso, abrindo o espaço conceptual necessário para pensar a intensidade estética em contextos modestos. A história da pintura ocidental testemunha por sua vez o rompimento sistemático da hierarquia temática que relegava o quotidiano como categoria inferior — que sustenta historicamente a possibilidade artística aqui proposta.

Estas convergências interdisciplinares fundamentam a possibilidade de articular a categoria proposta com rigor filosófico e sustentação analítica.

1.4. Objetivos, Metodologia e Contributos Esperados

Para articular e validar esta categoria, a investigação desenvolve três eixos complementares.

O primeiro eixo, teórico, articula uma categoria complementar ao sublime kantiano distinguindo formas qualitativamente distintas de infinitude e especificando condições necessárias de manifestação, através de leitura produtiva que constrói pontes entre filosofia do sublime, estética do quotidiano, fenomenologia e teoria da arte. O contributo esperado é uma extensão rigorosa que não nega a validade do sublime kantiano no seu domínio mas complementa-o, permitindo pensar experiências que a teoria clássica exclui mas que a localização subjetiva radical torna logicamente possíveis.

O segundo eixo, analítico, valida que a «variante forte» é realizável através de estratégias formais identificáveis, pela análise fenomenológica de Hammershøi, Tuymans e Baumgartner — examinando como composição, luz, paleta e escala podem induzir a transição do reconhecimento funcional para a contemplação sustentada. O contributo previsto é a demonstração concreta através de casos historicamente reconhecidos, oferecendo vocabulário operativo para artistas contemporâneos.

O terceiro eixo, prático, desenvolve uma investigação baseada na prática através de ciclos iterativos de produção-reflexão onde a seleção criteriosa de motivos e a experimentação formal geram conhecimento através do fazer, irredutível a formulação puramente linguística.

CAPÍTULO II — O Sublime: Definições, Transformações e Deslocamentos

2.1. O Sublime na Tradição Filosófica

A categoria do sublime possui uma genealogia extensa na filosofia ocidental, atravessando mais de dois mil anos de reflexão sobre experiências de intensidade estética que excedem a capacidade representacional ordinária. No tratado *Do Sublime*, Longino identifica o sublime retórico não como uma mera técnica persuasiva, mas como uma elevação produzida por uma linguagem de grandeza excecional, cujo efeito é o êxtase (*ekstasis*), distinguindo-se radicalmente da persuasão racional (Longino, 2015, pp. 36–37). Tal efeito impõe-se ao recetor de forma irresistível, operando ao nível da *psyche* e suspendendo o controlo racional do ouvinte, que é arrebatado para fora de si mesmo (Longino, 2015, pp. 16–17). Para Longino, o sublime emerge quando o orador atinge tal magnificência expressiva que a audiência experimenta simultaneamente prazer e assombro, confrontando-se com uma grandeza que oferece um vislumbre do impossível e do que está para além da medida humana ordinária (Longino, 2015, p. 35), configurando assim o sublime como o cume e a excelência dos discursos, aquilo que verdadeiramente transcende o humano (Longino, 2015, pp. 36–39).

Burke (2015) desloca radicalmente o sublime do domínio retórico e discursivo para a experiência empírica do mundo natural, fundando-o numa análise das reações psicofisiológicas do sujeito. Em *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, distingue rigorosamente o sublime do belo, atribuindo-lhes mecanismos afetivos opostos: enquanto o belo produz um prazer positivo associado à proporção harmoniosa, suavidade e delicadeza, o sublime opera por meio do terror contemplado à distância segura, gerando aquilo que Burke denomina de *delight*, um prazer misto resultante do alívio perante a ausência imediata de perigo (Burke, 2015, pp. 34–35). Fenómenos como a vastidão oceânica aparentemente ilimitada, montanhas que se elevam vertiginosamente, a escuridão profunda ou a solidão absoluta são paradigmáticos do sublime, na

medida em que suscitam ideias de dor e perigo que, mantidas em segurança, convertem-se num prazer peculiar (Burke, 2015, pp. 57–59).

> «Tudo aquilo que é capaz de, de alguma forma, suscitar ideias de dor e perigo, isto é, tudo o que é de alguma forma terrível, ou que trata de objetos terríveis, ou que opere de modo análogo ao terror, é uma fonte do sublime (…)» (Burke, 2015, p. 33).

Crucialmente, para Burke, o sublime não constitui uma operação intelectual abstrata, mas uma experiência visceral e corporal, enraizada nas respostas fisiológicas face à ameaça, à vastidão e à obscuridade (Burke, 2015, pp. 41–44).

Kant (2007) transforma completamente a compreensão do sublime através de uma análise transcendental sistemática. Na *Critique of Judgement*, Kant desloca o sublime definitivamente de propriedade objetiva para operação subjetiva das faculdades mentais. O sublime kantiano opera através de um jogo complexo entre imaginação e razão quando confrontadas com a infinitude — seja matemática (magnitude absolutamente grande) seja dinâmica (poder absolutamente superior). A imaginação, como faculdade de síntese sensível, tenta apreender a totalidade do objeto sublime mas falha fundamentalmente — não pode sintetizar a infinitude numa intuição única. A razão, contudo, exige totalidade como ideia, pensando o infinito completo conceptualmente embora não representável sensivelmente. Este fracasso coordenado das faculdades produz um sentimento específico: primeiro desagrado (incapacidade da imaginação), depois prazer superior (consciência da razão ao pensar o que a imaginação não representa) (Kant, 2007, pp. 87–88). Crucialmente, Kant localiza o sublime exclusivamente no sujeito:

> «O sublime, no sentido estrito da palavra, não pode ser contido sob nenhuma forma sensível, mas diz respeito, antes, a ideias da razão (…)» (Kant, 2007, p. 76).



Figura 2.
Caminhante sobre o Mar de Névoa, 1818, Caspar David Friedrich,
Óleo sobre tela, 94,8 × 74,8 cm;

Esta localização subjetiva radical comporta uma consequência filosófica que Kant não explora explicitamente: se o sublime reside exclusivamente no sujeito, a recorrência de exemplos associados à magnitude física levanta uma questão filosófica quanto ao estatuto dessa condição na experiência do sublime. Esta tensão abre uma possibilidade explorada posteriormente nesta investigação — a de que a estrutura experiencial do sublime, desvinculada da grandeza objetiva que Kant lhe impõe como condição, pode manifestar-se em encontros com objetos modestos e quotidianos, desde que se verifiquem condições percetivas e disposicionais específicas.

2.2. O Sublime Moderno e Pós-Moderno

Reformulações do século XX deslocam o sublime da grandeza natural para a impossibilidade representacional e resistência negativa. Lyotard (1997), em *O Inumano*, reinterpreta Kant através de uma perspetiva pós-moderna, enfatizando a irrepresentabilidade radical. Para Lyotard, o sublime não emerge primariamente da magnitude física, mas da consciência dos limites absolutos da apresentação — a imaginação, enquanto faculdade de apresentar, revela-se incapaz de fornecer uma representação adequada da ideia, gerando o que Kant designa de representação negativa (Lyotard, 1997, p. 103). O sublime em Lyotard testemunha o «*Ocorrerá»* — o acontecimento enquanto *quod*, o facto de que algo ocorre, anterior a qualquer determinação do que ocorre —, aquilo que excede e destitui a consciência, resistindo a qualquer constituição conceptual (Lyotard, 1997, pp. 96–97).

Nas artes visuais contemporâneas, o sublime manifesta-se não pela representação do grandioso, mas pelo confronto com o inédito:

> «A obra não depende de modelos, tenta apresentar o que não é apresentável; não imita a natureza, é um artefacto, um simulacro.» (Lyotard, 1997, p. 106).

Tendo como objetivo essencial tornar visível o que no visual permanece invisível (Lyotard, 1997, p. 129).

Se Lyotard ancora o sublime na irrepresentabilidade radical — no fracasso da apresentação perante o absoluto — Adorno desloca-o para um território convergente mas distinto: a negatividade dialética imanente à própria forma artística. Na *Aesthetic Theory*, o sublime moderno não representa harmoniosamente o belo natural romântico, mas incorpora dissonância, fragmentação e resistência à síntese fácil (Adorno, 2002, p. 15). A arte autêntica torna-se sublime precisamente não oferecendo consolação reconciliadora, mas mantendo a tensão irresolvida, expondo as contradições sociais que a ideologia

dominante mascara (Adorno, 2002, p. 197). O sublime adorniano é crítico, negativo, recusando a afirmação positiva simples:

> «O legado do sublime é uma negatividade insatisfeita, tão crua e desprovida de ilusões como outrora prometia a aparência do sublime.» (Adorno, 2002, p. 199).

Esta formulação desloca o sublime definitivamente de natureza para cultura, de contemplação estética desinteressada para crítica imanente comprometida (Adorno, 2002, p. 196).

Estas reformulações modernas e pós-modernas, embora preservem a dimensão de excesso irrepresentável central para a categoria, afastam-se progressivamente de ancoragem em experiências concretas específicas. O sublime torna-se cada vez mais um conceito filosófico abstrato sobre limites representacionais, e afasta-se progressivamente de descrições fenomenológicas concretas de tipos específicos de experiência vivida. Esta abstração crescente cria um paradoxo revelador: tende a tornar-se menos diretamente articulada com experiências concretas que motivaram a categoria originalmente. Este vazio — entre sofisticação conceptual crescente e experiência vivida — motiva a categoria proposta no subcapítulo 2.5: não uma nova teoria sobre limites representacionais, mas uma descrição fenomenológica da manifestação concreta do sublime no quotidiano.

2.3. O Quotidiano como Espaço de Intensidade: O Extraordinário no Ordinário

Paralelamente à tradição filosófica do sublime desenvolvida academicamente, persistiu um reconhecimento literário, contemplativo e experiencial de que a intensidade estética profunda pode emergir de encontros com o quotidiano modesto. A poesia moderna testemunha esta possibilidade de forma especialmente recorrente. Rilke, nas *Letters on Cézanne* (1985) *e Sonnets to Orpheus* (1989), descreve experiências de revelação mediante objetos banais — árvores comuns vistas repentinamente como se pela primeira vez, espaços arquitetónicos familiares tornando-se subitamente estranhos, solidez de objetos quotidianos experimentada como presença quase viva (Rilke, 1985, 1989). Num poema sobre a árvore e o espaço interior que a envolve, formula com precisão o mecanismo desta revelação:

> «O espaço alcança-nos e interpreta o mundo:
> para conhecer uma árvore, no seu verdadeiro elemento,
> lança espaço interior à sua volta, dessa pura
> abundância em ti. Rodeia-a com contenção.» (Rilke, 1989, p. 144)

O objeto não se transforma, mas revela-se quando libertado da fixação funcional. Blake, em *Auguries of Innocence* (1953), articula diretamente a possibilidade do infinito no mínimo: num grão de areia pode ver-se um mundo inteiro, numa flor silvestre um céu, e na palma da mão cabe o infinito — assim como uma hora pode conter a eternidade (Blake, 1953, p. 90). Não é uma metáfora vaga mas uma descrição fenomenológica precisa: quando a perceção habitual se suspende temporariamente, o objeto mínimo pode revelar profundidade efetivamente inesgotável.

Bachelard (1994), em *The Poetics of Space*, oferece ferramentas conceptuais cruciais. Bachelard não trata o sublime explicitamente mas articula a imensidão íntima — categoria fenomenológica que descreve como espaços pequenos, como a gaveta familiar, o interior de uma concha ou um canto familiar,

podem induzir experiência de vastidão interior (Bachelard, 1994, pp. 74, 105, 136). A imensidão bachelardiana não é uma extensão espacial mensurável objetivamente mas antes uma qualidade vivida — categoria filosófica do devaneio (*rêverie*), estado liminar entre vigília controlada e absorção interior que facilita acesso a esta profundidade (Bachelard, 1994, pp. 183–184). Como epígrafe ao capítulo, Bachelard cita Rilke:

> «O mundo é grande, mas em nós ele é profundo como o mar.» (Rilke, citado em Bachelard, 1994, p. 183).

Inversão fundamental: imensidão não está exclusivamente no cosmos físico mas, fenomenologicamente, no nosso interior— a imensidão está em nós, ligada a uma expansão do ser que a vida quotidiana habitualmente contém (Bachelard, 1994, p. 184).

Esta tradição literária-contemplativa sugere que experiências estruturalmente similares ao sublime kantiano — envolvimento com o infinito, dissolução de limites do ego, afeto intenso transformador — podem emergir de encontros com o quotidiano sob condições específicas. Crucialmente, não se trata de embelezar o banal através de projeção sentimental mas de reconhecer dimensões ontologicamente presentes, embora habitualmente invisibilizadas pela perceção funcional automatizada. A diferença é filosófica e não apenas retórica: na projeção sentimental, a intensidade vem do sujeito e é depositada no objeto; na revelação fenomenológica, a intensidade estava já no objeto — latente, estrutural — e a atenção adequada simplesmente permite que se manifeste. É esta distinção que os capítulos seguintes procurarão fundamentar e operacionalizar artisticamente.

2.4. Do Sublime Clássico ao Quotidiano: James Williams e Thomas Leddy

Desenvolvimentos recentes na filosofia analítica anglo-americana começam a articular explicitamente a possibilidade de um sublime quotidiano, questionando restrições kantianas tradicionais. Williams (2019), no livro *The Egalitarian Sublime*, propõe uma democratização radical da categoria. Williams argumenta que o sublime kantiano é estruturalmente elitista — dependente de acesso a paisagens naturais remotas, a instituições museológicas de arte de vanguarda ou a arquitetura monumental como as catedrais góticas — requerendo recursos económicos significativos, privilégios geográficos e tempo livre inacessível a grande parte da classe trabalhadora (Williams, 2019, pp. 37–39, 164). Williams propõe um sublime igualitário em que:

> «(…) aqueles que não procuram o sublime como aventureiros não devem ser impedidos de experienciar o sublime nos seus ambientes mais familiares, nem serem classificados como desprovidos de compreensão sobre o mesmo.» (p. 165).

Isto coloca o sublime como experiência potencialmente acessível a qualquer pessoa independentemente de classe ou localização, incluindo em contextos quotidianos e através de objetos e escalas mais modestas (Williams, 2019, pp. 157, 169). Para este autor, a democratização não trivializa o sublime, mas expande o reconhecimento dos contextos em que a intensidade genuína pode emergir legitimamente (Williams, 2019, p. 165).

Leddy (2012), em *The Extraordinary in the Ordinary*, desenvolve sistematicamente uma estética do quotidiano distinguindo múltiplas qualidades estéticas negligenciadas filosoficamente — o arrumado (*neat*), o limpo (*clean*), o funcionalmente harmonioso e o modestamente elegante (Leddy, 2012, pp. 151–185, 217–227). Leddy argumenta que a filosofia estética tradicional, focada exclusivamente na beleza artística elevada e em experiências excecionais dramáticas, ignora a maior parte da vida estética efetiva — a apreciação de ambientes bem organizados, o prazer em utensílios bem desenhados, a satisfação

em rotinas harmoniosas (Leddy, 2012, pp. 17–22). Contudo, como Godoy Domínguez (2021) critica rigorosamente, a abordagem de Leddy aproxima-se daquilo que pode ser caracterizado como «variante fraca»: ao questionar se «(…) é possível aproximarmo-nos da banalidade do ordinário sem o tornar extraordinário (…)» (Leddy, 2012, p. 121), o próprio autor revela a tensão central da sua proposta — transformar o quotidiano em excecional através do conceito de *aura*, separando-o da funcionalidade constitutiva (Godoy Domínguez, 2021, pp. 233–234, 240–241).

A contribuição fundamental de Williams e Leddy — mesmo com as limitações da «variante fraca» de Leddy — é legitimar filosoficamente a investigação de experiências estéticas intensas no quotidiano como objeto teórico sério, não como mero desvio marginal do sublime «verdadeiro». Esta vertente abre o espaço conceptual necessário, mas não o preenche completamente: Williams democratiza o acesso ao sublime sem explicar os mecanismos fenomenológicos pelos quais ele emerge em contextos modestos; Leddy identifica qualidades estéticas quotidianas sem as articular com a estrutura experiencial do sublime. A categoria proposta em 2.5 procura preencher este duplo vazio: entre a legitimação política de Williams e os mecanismos que faltam, entre o catálogo de Leddy e a estrutura experiencial que permanece por definir.

2.5. Proposta de Definição: O Sublime Quotidiano como Categoria Estética

Tendo mapeado as insuficiências complementares de Williams e Leddy — a legitimação sem mecanismos e o catálogo sem estrutura experiencial — é possível agora propor uma categoria que preencha este vazio. Baseando-se na tensão kantiana identificada — entre a localização subjetiva do sublime e a sua associação recorrente à grandeza objetiva — e nas convergências interdisciplinares mapeadas, propõe-se uma categoria complementar designada «revelação fenomenológica do quotidiano», que mantém a estrutura experiencial do sublime mas opera através de mecanismos distintos adequados a objetos modestos.

2.5.1. Quatro Formas Qualitativamente Distintas de Infinitude

Propõe-se aqui uma distinção rigorosa entre diversas formas de infinito, de modo a evitar a confusão conceptual decorrente de um uso vago do termo. Propõem-se quatro categorias fenomenologicamente distintas.

A primeira é o Infinito Matemático (Kant, 2007, p. 78): magnitude espacial ou temporal mensurável em princípio mas excedendo a capacidade efetiva de síntese imaginativa. Oceano estendendo-se até ao horizonte, montanha cuja altura desafia apreensão visual completa, céu estrelado incontável. Infinito quantitativo — mais e mais da mesma unidade mensurável.

A segunda é o Infinito Qualitativo (Bachelard, 1994): profundidade vivida inesgotável não redutível a quantidade. Imensidão íntima de recordação infantil, densidade afetiva de objeto carregado de história pessoal, riqueza semântica de símbolo cultural complexo. Não é mais, mas mais profundo — como formula Bachelard, a imensidão está em nós, ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida contém e a cautela detém (Bachelard, 1994, p. 184). Dimensões que se desdobram progressivamente sem limite determinável antecipadamente.

A terceira é o Infinito Ontológico (Merleau-Ponty, 1968, p. 136): a carne (*chair*) — ser carnal como ser de profundidade, de múltiplas faces e latência — é o

facto fenomenológico pelo qual a perceção nunca esgota o objeto completamente. É porque as coisas possuem carne que opõem à inspeção obstáculos, uma resistência que é precisamente a sua realidade, a sua abertura, o seu *totum simul* (Merleau-Ponty, 1968, p. 219). Há sempre um horizonte de invisibilidade: dimensões potenciais, ontologicamente presentes, mas ainda não atualizadas. Este infinito não se encontra no cosmos exterior, mas manifesta-se estruturalmente em qualquer ente.

A quarta é o Infinito Semântico (Danto, 1983; Blake, 1953): uma potencialidade indeterminada que se abre quando a categorização habitual se suspende. Danto demonstra que objetos visualmente indiscerníveis podem ter conteúdos radicalmente distintos consoante o contexto interpretativo — meras coisas, enquanto classe, carecem de *aboutness*, ao passo que o objeto percebido esteticamente remete tipicamente para algo (Danto, 1983, p. 3). Quando a mente não fixa o objeto numa categoria funcional estreita, o objeto liberta-se para uma infinidade de significações possíveis. Ver um mundo num grão de areia (Blake, 1953, pp. 90–93) não é devaneio arbitrário mas o reconhecimento de que, suspensa a fixação categorial, o grão de areia efetivamente é tudo potencialmente — cada possibilidade semântica permanece aberta até ser atualizada pelo ato cognitivo que fecha a potencialidade.

A correspondência entre estas quatro formas e os estudos de caso do Capítulo IV não é acidental. Hammershøi opera predominantemente através do infinito ontológico — a profundidade estrutural da carne (*chair*) que a atenção pictórica torna acessível nos espaços domésticos mais silenciosos; Tuymans, através do Infinito Semântico — a suspensão da fixação categorial que liberta o objeto prosaico para uma potencialidade de significação historicamente densa e essencialmente indeterminada; Baumgartner, através do infinito qualitativo — a imensidão bachelardiana que se revela não no exterior do cosmos, mas na profundidade interior do instante suspenso. O infinito matemático kantiano está deliberadamente ausente dos três casos: é precisamente a sua dispensa que

confirma que a revelação fenomenológica do quotidiano opera por mecanismos distintos do sublime clássico.

2.5.2. Três Condições Necessárias Convergentes

A revelação fenomenológica do quotidiano requer convergência simultânea de três condições percetivas e disposicionais.

A primeira é o Desinteresse Radical (Kant, 2007, p. 37; Rilke, 1989, p. 144): abandono de todo propósito instrumental, agenda pragmática e expectativa utilitária. Não observar a cadeira para sentar nem a parede para pendurar um quadro — mas permitir que cada ente se revele independentemente do seu uso. Como formula Rilke num poema sobre a árvore e o espaço que a envolve: não tem limites. Apenas quando mantido no seu renunciar está verdadeiramente lá (Rilke, 1989, p. 144). Renunciar não é descartar mas libertar da fixação funcional.

A segunda é a Atenção Fenomenológica (Merleau-Ponty, 2012): suspensão deliberada do automatismo percetivo que permite superar a perceção habitual sedimentada. Merleau-Ponty descreve como a perceção empírica de segundo grau, porque está repleta de aquisições anteriores, se desenrola à superfície do ser e oculta o fenómeno fundamental — os objetos tornam-se meros suportes de uma intenção prática dirigida para outro fim, dados apenas enquanto significações funcionais (Merleau-Ponty, 2012, p. 45). A Atenção Fenomenológica é a abertura recetiva que permite ao objeto manifestar-se nos seus próprios termos, em vez de ser reduzido a uma alusão de um tipo geral.

A terceira é a Libertação do Objeto (Bachelard, 1994; Blake, 1953): descontextualização temporária que suspende a fixação funcional. Bachelard descreve como espaços pequenos — gaveta familiar, interior de uma concha ou um canto comum (Bachelard, 1994, pp. 74, 105, 136) — podem induzir experiência de vastidão interior pela suspensão da sua função imediata. O objeto familiar é visto subitamente como se pela primeira vez, desinserido da rede pragmática que

normalmente o define exclusivamente pela utilidade. Não se trata da negação da sua função, mas da sua suspensão que permite imergir em outras dimensões.

A estas três condições — que dizem respeito à disposição do sujeito percipiente — acrescenta-se, no contexto da prática artística, uma dimensão de ordem diferente: a resistência material do meio pictórico como condição de atenção. A pintura a óleo exige retorno repetido ao mesmo motivo em estados distintos de secagem, revisão e sobreposição — um tempo de trabalho que não é apenas técnico mas constitutivo da atenção que a obra procura induzir no espetador. Como Dewey (1934, p. 35) observa, é precisamente a resistência do material que impede a experiência de se fechar prematuramente sobre si mesma, mantendo aberta a transação entre sujeito e objeto que caracteriza a experiência estética plena. O meio pictórico não é, neste sentido, um instrumento neutro de execução mas um dispositivo de atenção — a lentidão que impõe ao processo é estruturalmente análoga à lentidão que a obra procura impor ao olhar do espetador.

2.5.3. *Bliss Ontológico* versus Prazer Negativo Kantiano

O afeto que caracteriza a revelação fenomenológica do quotidiano não tem designação estabelecida na literatura — designo-o aqui como *bliss ontológico*, por falta de um termo mais preciso, para o distinguir do prazer negativo kantiano e sublinhar a sua dimensão de pertença ao invés de superioridade. Optou-se por manter o termo inglês *bliss* em vez de traduzi-lo por «êxtase», «plenitude» ou «beatitude»: «êxtase» arrasta o registo de arrebatamento já associado ao sublime tradicional (por exemplo, à iconografia de Bernini discutida no Capítulo V); «plenitude» é demasiado genérico para a tonalidade afetiva especificamente prazerosa que se pretende designar; «beatitude» introduz uma ressonância teológica que excede o sentido aqui pretendido. *Bliss* preserva o prazer sereno e não-hierárquico sem arrastar estas associações. Kant (2007, pp. 87–88) descreve um prazer que só é possível através da mediação de um desprazer — a razão reconhece a própria capacidade de pensar o que a imaginação não representa,

confirmando a destinação supersensível humana superior à natureza meramente sensível. É um prazer hierárquico: Kant afirma que podemos tornar-nos conscientes da nossa superioridade sobre a natureza em nós e, portanto, também sobre a natureza fora de nós (Kant, 2007, p. 94).

A revelação fenomenológica do quotidiano pode induzir um afeto qualitativamente distinto — um afeto que pode ser descrito, seguindo a análise de Merleau-Ponty (1968), como experiência de reversibilidade ontológica. Quando a Atenção Fenomenológica suspende o automatismo percetivo e o objeto se revela na sua profundidade estrutural, os limites entre o que vê e o que é visto tendem a dissolver-se temporariamente. Merleau-Ponty descreve este fenómeno através do conceito de *chiasme* — o entrelaçamento reversível entre corpo e mundo, pelo qual o sujeito que toca é simultaneamente tocado, e o sujeito que vê pertence já ao visível que contempla (Merleau-Ponty, 1968, p. 133). Esta reversibilidade não é fusão mística mas estrutura ontológica: o corpo percipiente e o objeto percebido partilham a mesma carne, o mesmo ser de profundidade e latência. O sujeito não reconhece superioridade sobre o objeto — reconhece pertença ao mesmo tecido ontológico. Como Dewey formula na conclusão do Capítulo I de *Art as Experience*, a experiência na sua plenitude não significa o fechamento do sujeito sobre si mesmo, mas antes o oposto: a sua interpenetração completa com o mundo dos objetos e dos acontecimentos (Dewey, 1934, p. 19).

Retornando desta experiência, permanece um resíduo afetivo específico — não um conhecimento proposicional abstrato, mas aquilo que Dewey (1934) identifica como a marca da experiência estética plena: uma sensação de completude e integração que distingue radicalmente *an experience* — a experiência que se fecha sobre si mesma com unidade própria, cuja conclusão é uma *consummation* e não uma mera cessação — do fluxo descontínuo e incompleto da experiência habitual (Dewey, 1934, p. 35). Para Dewey, esta qualidade não é produzida pelo objeto isolado nem pelo sujeito isolado, mas pela transação entre

ambos, onde a resistência do material e a atenção do sujeito geram uma forma de consciência incorporada irredutível ao reconhecimento intelectual.

A dimensão de profundidade inesgotável que esta experiência revela encontra a sua formulação mais precisa em Bachelard (1994): a imensidão não está fora, nas dimensões mensuráveis do cosmos, mas em nós — ligada a uma expansão do ser que a vida quotidiana habitualmente contém e a atenção adequada liberta (Bachelard, 1994, p. 184). Esta imensidão interior não é projeção sentimental, mas acesso a uma dimensão que estava já estruturalmente presente no objeto, aguardando as condições percetivas que permitissem a sua manifestação.

Este afeto possui uma dimensão ético-ecológica imediata. A experiência de reversibilidade descrita por Merleau-Ponty — a consciência de que o sujeito percipiente pertence ao mesmo ser que o objeto contemplado — fundamenta o cuidado não como imperativo moral externo mas como reconhecimento experiencial: a separação ego/mundo não é absoluta ontologicamente, mas parcialmente construída pela perceção funcional automatizada que serve a eficiência prática. Quando esta construção é temporariamente suspensa, o que emerge é uma consciência de pertença e interdependência que propõe uma alternativa à hierarquização das faculdades presente na análise kantiana — o humano como superior através da razão — em favor de uma ética de pertença, onde o humano é compreendido como parte de um tecido ontológico comum (Saito, 2017, pp. 163–165).

2.6. Conclusão do Capítulo

A categoria proposta — revelação fenomenológica do quotidiano — emerge da tensão interna da teoria kantiana entre a sua localização subjetiva e a associação recorrente à grandeza objetiva. Esta tensão abre uma possibilidade conceptual que permite articular uma forma de intensidade estética independente da excecionalidade do objeto. A categoria estrutura-se através de quatro formas de infinitude — matemática, qualitativa, ontológica e semântica — e de três condições percetivas necessárias à sua manifestação, distinguindo-se ainda pelo afeto característico de *bliss ontológico*, em contraste com o prazer negativo kantiano.

Não se trata de negar o sublime kantiano, mas de o complementar, alargando o campo de experiências onde a intensidade estética pode emergir: uma reorientação da atenção do extraordinário para o quotidiano enquanto campo de intensidade latente.

CAPÍTULO III — A Estética do Quotidiano e o Olhar (Re)Construtivo

3.1. Histórico da Representação do Quotidiano na Pintura Ocidental

A representação do quotidiano na pintura ocidental tem uma genealogia longa e complexa, marcada por deslocamentos e transformações no significado atribuído ao banal. Este subcapítulo não pretende constituir uma história exaustiva da pintura de género ou das naturezas-mortas, mas identificar dois momentos-chave que prepararam o terreno para a possibilidade de um sublime quotidiano, a abordar separadamente no subcapítulo 3.3.

3.1.1. Primeiro Momento: Dignidade da Intimidade (Séculos XVII–XVIII)

A pintura holandesa do século XVII representa um momento fundador na história da representação do quotidiano. Pela primeira vez na pintura ocidental, o interior doméstico e as tarefas banais adquiriram um estatuto pictórico elevado, sem depender primariamente de um programa narrativo ou alegórico. A singularidade desta tradição reside, como Svetlana Alpers demonstrou, numa orientação fundamentalmente descritiva — o significado emerge da superfície visível dos objetos e espaços, não de camadas de significação ocultas (Alpers, 1983, p. XXI).

Nas obras de Vermeer, o quotidiano não é cenário para narrativas dramáticas, mas matéria em si mesmo. As figuras femininas, absortas em tarefas domésticas ou leituras silenciosas, habitam espaços onde a luz natural opera uma transfiguração: objetos banais — jarros, pães, tecidos — adquirem uma densidade tátil e presença quase hipnótica. Albert Blankert sintetiza o paradoxo central desta pintura ao observar que Vermeer atribuía à beleza da existência terrena um carácter transcendental (Blankert, 1995, p. 42).



Figura 3.
A Leiteira, 1660, Johannes Vermeer, Óleo sobre tela, 45,5 × 41 cm;

Em *A Leiteira* (1660), essa transcendência opera-se através da materialidade:

> «A leiteira transcende as especificidades do tempo e do espaço, por mais real e tangível que possa parecer. Há algo de intemporal na sua presença, como se o leite que mede com cuidado nunca parasse de fluir.» (Wheelock, 1995, p. 111).

O tempo parece suspenso, não há urgência narrativa, e o olhar do espetador é convidado a demorar-se — estrutura que antecipa diretamente a distinção entre *glance* e *gaze* que Bryson formalizará e que o subcapítulo 3.3 desenvolverá.



Figura 4.
O Pátio de uma Casa em Delft, 1658, Pieter de Hooch,
Óleo sobre tela, 73,5 × 60 cm;

Pieter de Hooch, em *O Pátio de uma Casa em Delft* (1658), explora a relação entre arquitetura doméstica e vida quotidiana através de uma geometria rigorosa — portas alinhadas, pavimentos quadriculados, transições de luz e sombra que articulam interior e exterior sem os fundir. Esta organização espacial não serve uma narrativa: é ela própria o conteúdo da obra. O que De Hooch demonstra é que a dignidade do banal pode emergir da estrutura formal que o enquadra. Como Alpers observa, esta recusa de subordinar o visível a uma mensagem prévia é o traço distintivo da pintura holandesa enquanto projeto coletivo (Alpers, 1983, pp. 75–76).

No século XVIII, Jean Siméon Chardin reformula a natureza-morta como exercício de atenção à matéria, ao tempo e à presença. Chardin pinta objetos absolutamente banais — jarros, pão, utensílios de cozinha — mas investe-os com uma densidade que transcende a mera descrição: não há dramatização, não há narrativa, não há figura humana que oriente a leitura. Há apenas a presença dos

objetos e a luz que os atravessa. Conisbee (1979), na sua análise de *Jarra de Azeitonas (*1760), descreve a obra como inteiramente luminosa, com sombras que se tornam mais densas — efeito que resulta do gosto profundo pelo ato de pintar que percorre toda a obra tardia de Chardin (Conisbee, 1979, p. 198). Denis Diderot, no Salon de 1763, reconheceu a singularidade desta operação ao observar que as naturezas-mortas de Chardin possuem uma capacidade de fazer sentir a existência das coisas (Diderot, 1994, vol. 4, pp. 264–265). Há aqui uma descoberta estética fundamental: o banal pode ser matéria de contemplação profunda porque a mediação artística que o transforma se torna invisível, permitindo que a atenção recaia inteiramente sobre o objeto.



Figura 5.
Jarra de Azeitonas, 1760, Jean Siméon Chardin, Óleo sobre tela, 71 × 98 cm;

3.1.2. Segundo Momento: Quotidiano como Campo de Tensão (Século XIX – Início do Século XX)

O século XIX testemunha uma transformação radical: o quotidiano deixa de ser apenas doméstico e torna-se urbano, industrial e moderno. Com Manet, os impressionistas e, mais tarde, artistas como Hopper e Morandi, o banal adquire novas tonalidades — frequentemente marcadas por fragmentação e estranheza.



Figura 6.
Um Bar no Folies-Bergère, 1882, Édouard Manet, Óleo sobre tela, 96 × 130 cm;

Édouard Manet, em *Um bar no Folies-Bergère* (1882), pinta uma cena da vida moderna deliberadamente não idealizada. Clark demonstrou que esta estratégia instala uma indeterminação semântica que o regime percetivo habitual não consegue resolver — o espetador é deslocado da sua habitual posse imaginária da obra sem que lhe seja oferecida uma posição alternativa estável (Clark, 1999, pp. 80–81). O que esta leitura revela é que o banal pode ser matéria artística precisamente porque não é idealizado — e porque a sua apresentação direta institui uma resistência ao olhar que a pintura académica evitava.



Figura 7.
Quarto de Hotel, 1931, Edward Hopper, Óleo sobre tela, 152,4 × 165,7 cm;

Edward Hopper explora o quotidiano como espaço de suspensão existencial. A sua aspiração declarada — «a transcrição mais exata possível das minhas impressões mais íntimas da natureza» (Hopper, citado em Goodrich, 1964, p. 30) — produz cenas urbanas onde o espaço familiar se torna território do *overlooked* no sentido de Bryson: o *glance* é detido precisamente onde normalmente não encontra resistência.

As naturezas-mortas de Giorgio Morandi — garrafas, caixas ou taças, o mesmo conjunto de objetos pintado dezenas de vezes com variações mínimas de luz, distância e cromatismo — constituem uma investigação fenomenológica do visível a partir dos objetos mais banais do quotidiano doméstico. Não há narrativa, não há conceitos explícitos, não há idealização: há apenas a presença dos objetos e a atenção sustentada do olhar. Roberto Longhi identificou nesta escolha uma necessidade estrutural: os objetos banais são, em Morandi, símbolos necessários capazes de, a partir do mesmo pretexto material, render diferentes timbres sentimentais (Longhi, citado em Biasin, 1989, p. 47). O que emerge desta atenção radical é uma intensidade que o crítico Carlo Ludovico Ragghianti descreveu com

uma formulação que se tornou referência: as naturezas-mortas de Morandi levam-nos a falar de catedrais em vez de garrafas (Ragghianti, citado em Mattioli Rossi, 1998, p. 104). O quotidiano mais banal torna-se, pela Atenção Fenomenológica do pintor, um campo de tensão entre o imediato e o incomensurável.



Figura 8.
Natureza Morta, 1952, Giorgio Morandi, Óleo sobre tela, 36 × 39,8 cm;

3.2. O Quotidiano como Matéria Estética Contemporânea

A genealogia traçada no subcapítulo 3.1 demonstrou que o quotidiano foi progressivamente dignificado como tema pictórico. Contudo, nas décadas que se seguem à Segunda Guerra Mundial, opera-se uma mudança qualitativamente distinta: o banal deixa de ser um tema entre outros para se tornar o território central de investigação artística. A Pop Art constitui o momento de rutura mais visível: ao elevar a lata de sopa *Campbell* ao estatuto de objeto artístico, Warhol torna filosoficamente insustentável qualquer hierarquia temática que relegue o quotidiano para a condição de tema menor. É esta mudança irreversível que prepara o terreno para a pintura figurativa contemporânea que aqui se discute — interrogando via atenção contemplativa.

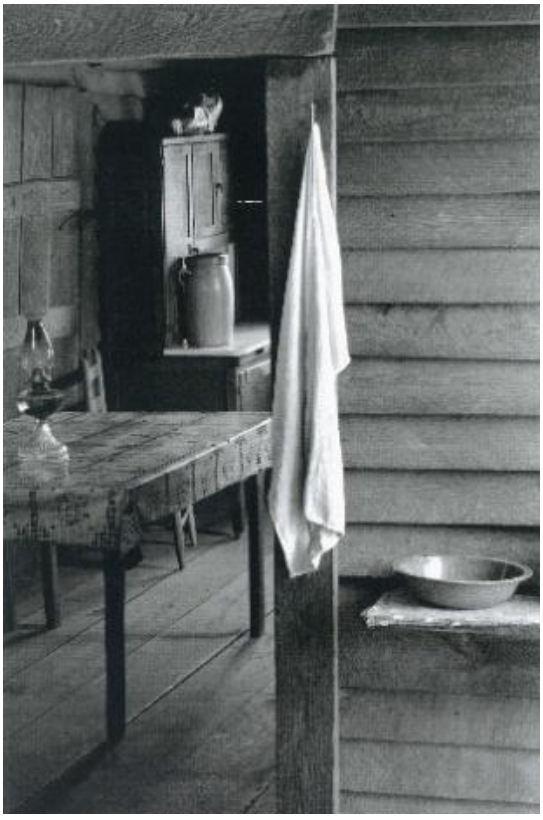


Figura 9.
Casa de Banho e Área de Refeições da Casa de Floyd Burroughs, Condado de Hale, Alabama, 1936,
Walker Evans, Impressão em gelatina de prata;

Walker Evans, em *American Photographs* (1938), antecipa este princípio: organiza uma colagem de perceções de uma América banal — fachadas anónimas, interiores modestos e objetos desgastados — sem subjetividade nem estetização. O princípio que governa esta disciplina é o que o próprio Evans identificou com a estética de Flaubert: o realismo, a objetividade de tratamento e a neutralidade autoral (Ward, 2010, p. 145). O quotidiano não precisa de ser embelezado para ser digno de atenção; precisa apenas de ser olhado com a intensidade adequada.



Figura 10.
Papel Higiénico, 196*5,* Gerhard Richter,
Óleo sobre tela, 55 × 40 cm;

Esta lição ressoa na pintura figurativa contemporânea de formas diversas. Gerhard Richter suspende o automatismo do reconhecimento através do borrão deliberado — a tela desfocada torna-se mais aberta do que a imagem nítida porque permite ver mais nela (Klinger, 2022, p. 39), convertendo a imagem banal em objeto de contemplação precisamente porque deixa de ser transparente. Michaël Borremans leva esta opacidade mais longe: ao tratar o sujeito como um objeto —

figuras que agem como atores ausentes numa dimensão paralela fora do seu controlo — isola e anima coisas frias e duras pelo ato de pintar a ausência (Grove, 2014, pp. 5–6). O banal foi retirado da sua rede pragmática sem ser elevado a símbolo. Permanece banal, mas tornou-se irredutivelmente estranho.



Figura 11.
A Performance, 2004*,* Michaël Borremans, Óleo sobre tela, 71 × 83 cm;

O que une estas práticas é uma orientação metodológica convergente: o banal como campo de investigação, não apenas como motivo. Num regime de atenção fragmentada e estímulo permanente, a arte que exige permanência, lentidão e retorno constitui uma forma de resistência percetiva estruturalmente diferenciada — o que os instrumentos conceptuais de Bryson e Danto, desenvolvidos nas secções seguintes, permitirão especificar com maior precisão analítica.

3.3. Fenomenologia da Atenção e do Detalhe

Se a secção anterior mapeou historicamente a dignificação do quotidiano na pintura ocidental, importa agora compreender o mecanismo pelo qual essa dignificação opera: a transformação do modo de olhar. Esta transformação do olhar corresponde diretamente à condição de Atenção Fenomenológica delineada no Capítulo II, constituindo o seu correlato operativo no domínio da experiência estética concreta.

Como estabelecido em 2.5.2, a perceção quotidiana é estruturalmente económica: os objetos são reconhecidos antes de serem vistos, reduzidos a conceitos funcionais antes de poderem manifestar-se nos seus próprios termos (Merleau-Ponty, 2012, p. 45), operando a familiaridade como uma forma específica de invisibilidade. Norman Bryson formaliza esta diferença através da distinção entre *glance* — olhar funcional subordinado à ação — e *gaze* — atenção que suspende essa subordinação e permite a emergência do campo visual como tal, reinscrevendo-a numa corporeidade radical onde ver é um modo de estar-no-mundo (Bryson, 1983, pp. 94–96).

A diferença entre *glance* e *gaze* não é apenas uma questão de duração temporal, mas de estrutura intencional. O *glance* projeta sobre o objeto uma expectativa prévia que o organiza segundo fins práticos; o *gaze* mantém-se disponível para o que o objeto oferece por si mesmo. Bryson articula ainda a condição do *overlooked* — o visualmente presente mas percetivamente ausente — como o território próprio da natureza-morta e da pintura do quotidiano: aquilo que não tem importância narrativa, que não exige ação e que a perceção funcional descarta como irrelevante (Bryson, 1990, p. 63). Neste domínio intervém a pintura como ato de atenção radical.

Gaston Bachelard aprofunda esta dimensão através de uma fenomenologia do detalhe. A figura do ‘homem com a lupa’, em Bachelard, não designa uma prática empírica específica, mas uma intensificação da atenção que permite ao detalhe adquirir espessura ontológica própria (Bachelard, 1994, p. 155). Os detalhes de uma coisa podem constituir o sinal de um novo mundo, não porque representem

algo oculto, mas porque revelam uma profundidade que o olhar panorâmico sistematicamente ignora. Esta inversão é decisiva: o detalhe não reduz o objeto, abre-o à sua profundidade.

As *Letters on Cézanne,* de Rainer Maria Rilke, documentam este mecanismo com uma precisão singular. Rilke descreve a atenção de Cézanne como uma vigília sem inquietação, sem precipitação e sem finalidades exteriores — uma presença sustentada diante do objeto que suspende a tendência para o interpretar ou instrumentalizar (Rilke, 1985, p. 46). Esta suspensão não implica uma ausência de intencionalidade, mas a sua transformação: a atenção nunca é totalmente pura, mas pode suspender parcialmente os automatismos dominantes que orientam a perceção quotidiana. O objeto — uma maçã, uma montanha ou um pano — não é forçado a significar algo além de si mesmo; é deixado ser. Mas, precisamente por não ser reduzido a uma função ou significado prévio, revela uma densidade a que a perceção funcional não acede.

Este modo de atenção não é passividade, mas uma atividade que se contém: uma ação que consiste em não impor forma ao objeto, permitindo que a sua visibilidade se organize segundo as suas próprias condições. Michael Fried demonstrou que as figuras absortas de Chardin, inteiramente entregues à sua atividade e indiferentes ao olhar externo, não apenas representam esta forma de atenção, mas a produzem no espetador (Fried, 1980, pp. 49–53). Em oposição à teatralidade — que pressupõe e solicita o espetador — a absorção constrói uma estrutura pictórica que suspende esta relação, criando as condições para uma atenção não instrumental.

O fundamento ontológico desta possibilidade encontra-se novamente em Merleau-Ponty. A perceção nunca esgota o objeto porque este não é um conjunto de propriedades dadas, mas uma estrutura de profundidade — aquilo que o filósofo designa como carne (*chair*), uma dimensão de reversibilidade e latência que impede o esgotamento do visível em qualquer ato percetivo particular (Merleau-Ponty, 1968, p. 136). É precisamente porque a perceção nunca esgota o objeto que

a atenção pode revelar essa profundidade latente: não a cria, mas acede a uma dimensão que estava já estruturalmente presente.

O que a história da pintura demonstra — de Vermeer a Chardin, de Morandi a Hopper — é que este modo de atenção pode ser cultivado, estruturado e transmitido. A composição que suspende a narrativa, a luz que dissolve hierarquias, a escala que recusa a monumentalidade, a repetição que neutraliza o acontecimento — estas estratégias não representam apenas o quotidiano, mas reorganizam as condições da sua perceção. A pintura torna-se assim não um espelho do visível, mas um dispositivo que reeduca o olhar, permitindo a transição do reconhecimento funcional para a contemplação sustentada.

3.4. Norman Bryson, Arthur Danto e a Transfiguração do Banal

Se a fenomenologia de Merleau-Ponty fornece os fundamentos ontológicos para compreender por que razão a perceção nunca esgota o objeto, são Norman Bryson e Arthur Danto que articulam as consequências específicas desta condição para a teoria da pintura — chegando ao problema do banal por caminhos distintos, cujas diferenças são tão produtivas quanto as convergências.

Em *Looking at the Overlooked* (1990), Bryson demonstra que a visão é um ato culturalmente construído. O *overlooked* não designa uma categoria de objetos mas uma condição percetiva — o domínio do preterido, aquilo que exatamente porque é tão familiar elide a atenção normal (Bryson, 1990, pp. 59–60). A invisibilidade do quotidiano resulta de três mecanismos que se reforçam mutuamente: o automatismo e a inércia da repetição diária, a hierarquia cultural que relega a natureza-morta como matéria menor, e a funcionalidade que reduz os objetos à sua utilidade imediata (Bryson, 1990, pp. 7–8). A pintura possui a capacidade estrutural de suspender estes mecanismos: ao enquadrar, isolar e iluminar objetos que a perceção funcional descarta, não transforma o objeto mas transforma as condições da sua visibilidade. O jarro de Chardin continua a ser um jarro; a garrafa de Morandi continua a ser uma garrafa. O que muda é o regime percetivo através do qual são oferecidos ao olhar — é a «variante forte» operada pictoricamente.

A distinção entre *glance* e *gaze* especifica os dois regimes em jogo. O *glance* extrai informação mínima necessária para a ação; o *gaze* suspende esta economia e permite que o campo visual se organize segundo as suas próprias condições (Bryson, 1983, pp. 94–96). A pintura do quotidiano opera como dispositivo que induz a transição de um regime para o outro: ao apresentar o *overlooked* através de estratégias específicas — isolamento do fundo narrativo, luz que revela materialidade, composição que suspende o acontecimento — convida o espetador a habitar o *gaze* em vez do *glance* (Bryson, 1990, pp. 86–88). Se a intensidade estética não reside na magnitude do objeto mas no modo de atenção que a obra

convoca, então não é necessário um objeto de grandeza excecional para produzir uma experiência de intensidade que excede o imediato — é necessário um enquadramento que suspenda o automatismo percetivo.



Figura 12.
Caixa Brillo, 1964, Andy Warhol, Polímero sintético e tinta serigráfica sobre madeira, 43,5 × 43,5 × 35,6 cm;

Em *The Transfiguration of the Commonplace* (1983), Danto parte de uma pergunta convergente mas distinta: se dois objetos são visualmente indistinguíveis — como a *Caixa Brillo* (1964) de Warhol e uma caixa de detergente — o que faz de um arte e do outro não? A resposta reside num enquadramento interpretativo que confere ao objeto o que Danto designa como *aboutness*: a capacidade de ser sobre algo, de significar, de apontar para além de si mesmo (Danto, 1983, p. 3). A transfiguração não é física, mas semântica — o objeto não muda de aparência, muda de estatuto. O que muda é o horizonte interpretativo através do qual é percebido (Danto, 1983, p. 125).

A diferença fundamental entre os dois autores é produtiva: para Bryson, a transformação opera no sujeito — é o modo de ver que muda; para Danto, opera

no objeto — é o estatuto semântico que muda. Bryson descreve uma experiência; Danto descreve uma condição. Nenhuma das duas descrições é completa sem a outra: o reconhecimento do *aboutness* sem o *gaze* produz uma compreensão conceptual e não uma experiência estética; o *gaze* sem o *aboutness* tende a produzir uma contemplação sem ancoragem semântica que a dirija. A revelação fenomenológica do quotidiano exige esta convergência de ambos — o enquadramento que Danto descreve cria as condições para que o objeto modesto seja percebido como portador de profundidade; o *gaze* que Bryson articula é o processo através do qual essa profundidade se revela na experiência. O enquadramento que confere *aboutness* não precisa de ser institucional — pode ser o enquadramento que a própria Atenção Fenomenológica produz quando suspende a fixação funcional.

O que resulta desta articulação é a matriz analítica operativa para os estudos de caso do Capítulo IV: que *aboutness* o enquadramento pictórico confere ao objeto banal representado? E que estratégias formais específicas podem induzir no espetador a transição do *glance* para o *gaze*, permitindo que esse *aboutness* se revele na experiência?

3.5. Conclusão do Capítulo

O capítulo demonstrou que o quotidiano possui uma história pictórica longa e consistente como território de investigação estética — evidência empírica de que o argumento teórico proposto no Capítulo II é artisticamente possível. A pintura demonstra, antes de a filosofia sistematizar, que o banal pode ser matéria de intensidade genuína sem deixar de ser banal.

O mecanismo pelo qual esta intensidade opera foi identificado em dois registos complementares. No fenomenológico, a atenção adequada revela uma profundidade estruturalmente presente no objeto, não criada pelo olhar, mas acedida por ele. No conceptual, Bryson e Danto especificam os dois movimentos necessários: o *gaze* que suspende o automatismo percetivo e o enquadramento que confere *aboutness* ao objeto modesto. Nenhum dos dois é suficiente isoladamente — a revelação fenomenológica do quotidiano exige a sua convergência, e é esta reorientação do olhar que o Capítulo IV procurará demonstrar concretamente.

CAPÍTULO IV — Estudos de Caso: O Sublime no Quotidiano de Artistas da Figuração Contemporânea

4.1. Vilhelm Hammershøi: Silêncio, Interioridade e Intensidade Atmosférica

Vilhelm Hammershøi (1864–1916) pintou essencialmente um único assunto durante toda a sua carreira: os interiores do apartamento de Strandgade 30 em Copenhaga, habitado com a mulher Ida durante os anos mais produtivos da sua vida. Corredores vazios, portas entreabertas que revelam outras portas, figuras femininas de costas absortas em tarefas domésticas silenciosas — e, com frequência, apenas os espaços desprovidos de qualquer figura humana. Esta concentração radical num motivo único não resulta de limitação imaginativa, mas de uma convicção estética que o próprio pintor formulou com precisão numa entrevista de 1907:

> «Aquilo que me faz escolher um motivo são as suas linhas, o que eu chamo o carácter arquitetónico do quadro. E depois, naturalmente, a luz. Mas são as linhas a coisa que mais amo» (Hammershøi, citado em Privitera, 2025, p. 188).

Antes de pintar, preparou sistematicamente o apartamento — removendo móveis, cortinas e ornamentos — num processo de subtração do supérfluo que era simultaneamente pictórico e arquitetónico (Privitera, 2025, p. 188). Os interiores resultantes não documentam um espaço doméstico: são sobre o silêncio como qualidade ontológica do espaço e sobre o tempo que habita as superfícies quando ninguém as usa.



Figura 13.
Partículas de Poeira a Dançar nos Raios de Sol, 1900,
Vilhelm Hammershøi, Óleo sobre tela, 70 × 59 cm;

Em *Partículas de poeira a dançar nos raios de sol* (1900), o único «acontecimento» da tela é a poeira em suspensão — o mais invisível dos fenómenos domésticos. A luz ao atravessar a janela cria uma imagem refratada no chão em que a distinção entre objeto e sombra se dissolve progressivamente, tornando o espaço em um campo aberto à experiência subjetiva do espetador (Hemkendreis, 2016, pp. 307–310). As janelas falham deliberadamente em estabelecer um sistema de referência entre interior e exterior: a luz entra mas o olhar não sai — o infinito que os interiores de Hammershøi revelam não é transcendente, mas imanente, está no interior e não além dele (Hemkendreis, 2016, pp. 300–301).



Figura 14.
Portas Brancas, *1905,* Vilhelm Hammershøi, Óleo sobre tela, 52 × 60 cm;

Em *Portas Brancas* (1905), a sequência de portas entreabertas prolonga a perspetiva até uma sala igualmente vazia sem oferecer nenhuma resolução narrativa — as portas nunca oferecem passagem para o exterior, abrem no máximo para outro interior, numa estrutura de camadas que encerra o olhar em vez de o libertar (Mäcklin, 2018, p. 11). Em *Interior, Strandgade 30* (1909), Hammershøi prolonga materialmente a linha vertical da janela pela parede abaixo, ligando objeto e sombra numa continuidade sem explicação natural, com a figura absorta de Ida a servir de ponte silenciosa entre exterior e interior (Alsdorf, 2016, pp. 287–288).
A estratégia formal que sustenta este *aboutness* opera a vários níveis simultâneos. A paleta reduz-se a cinzentos, brancos acinzentados e negros suaves; os objetos decorativos são reduzidos ao mínimo; a narrativa é inteiramente suspensa.



Figura 15.
Interior, Strandgade 30, 1909, Vilhelm Hammershøi, Óleo sobre tela, 51,5 × 56,5 cm;

O elemento formal mais decisivo é a técnica de pinceladas curtas e descontínuas, não apagadas mesmo nas superfícies monocromáticas, que criam uma vibração estática — uma presença atmosférica não localizável em nenhum objeto específico mas que permeia o espaço inteiro como uma densidade impalpável (Mäcklin, 2018, p. 12).

Um corredor doméstico é o domínio do preterido no sentido de Bryson — percorrido diariamente sem ser visto, reconhecido funcionalmente sem ser contemplado. O que Hammershøi faz em *Portas Brancas* é suspender este automatismo: ao enquadrar o corredor como motivo único, ao banhá-lo de luz lateral e ao prolongar a perspetiva até uma porta que abre sobre outra sala igualmente vazia, pode transformar o espaço de passagem no espaço de

contemplação. O *glance* que percorreria este corredor tende a ser levado a deter-se, a habitar o espaço que normalmente apenas atravessa.

O *bliss ontológico* que esta obra pode suscitar é predominantemente contemplativo e sereno — a profundidade revelada é a da presença pura, do silêncio e da luz. Esta serenidade não é simples: os interiores contêm uma dimensão inquietante — o familiar tornado *unheimlich* — que coexiste com a contemplação sem a anular (Krämer, 2007, citado em Hemkendreis, 2016, p. 299). O corredor em Hammershøi continua a ser um corredor; as portas continuam a ser portas. Mas adquiriram, pela atenção que a pintura convoca e pela subtração que o pintor deliberadamente pratica, uma presença que excede vastamente a sua função de passagem.

4.2. Luc Tuymans: A Subtração como Intensificação

Luc Tuymans, nascido em 1958 em Mortsel na Bélgica, trabalha com uma estratégia aparentemente paradoxal: quanto menos a pintura diz, mais carregada de *aboutness* se torna. As suas telas — consistentemente de tonalidades esbatidas, quase doentias, com figuras e objetos representados numa imprecisão que oscila entre o desfocado e o inacabado — recusam sistematicamente o dramatismo. A estratégia de Tuymans é a da subtração máxima como condição de densificação semântica consistente.

Esta subtração não é um acidente técnico nem uma limitação expressiva — é uma escolha intrínseca. A paleta empobrecida evita deliberadamente a vivacidade da superfície pintada em favor de uma tonalidade frequentemente pálida e anémica (Moonie, 2016, p. 59). Esta opção é denominada por Koerner «modo quaresmal» (Lenten manner), associando-a a uma iconoclastia moral contra o desperdício e o luxo da tinta (Koerner, citado em Moonie, 2016, p. 61). A fragilidade da representação, a fragmentação visual e a imagética desbotada funcionam como formas de lidar com ideias de perda e ausência (Mieves, 2013, p. 299). O mecanismo que preside a este processo consiste num esvaziamento deliberado da imagem: Tuymans olha para a imagética até esta perder a sua carga imediata, e é nesse estado que a pintura pode exibir aquilo que as tecnologias rivais, pela sua transparência representacional, ocultam (Moonie, 2016, pp. 60–61). O próprio artista designa a sua prática como «autêntica falsificação» (*authentic forgery*): a impossibilidade da originalidade reconhecida e assumida como fundamento de autenticidade (Moonie, 2016, p. 59). O *aboutness* em Tuymans é constitutivamente ambíguo — e esta ambiguidade é um mecanismo central.

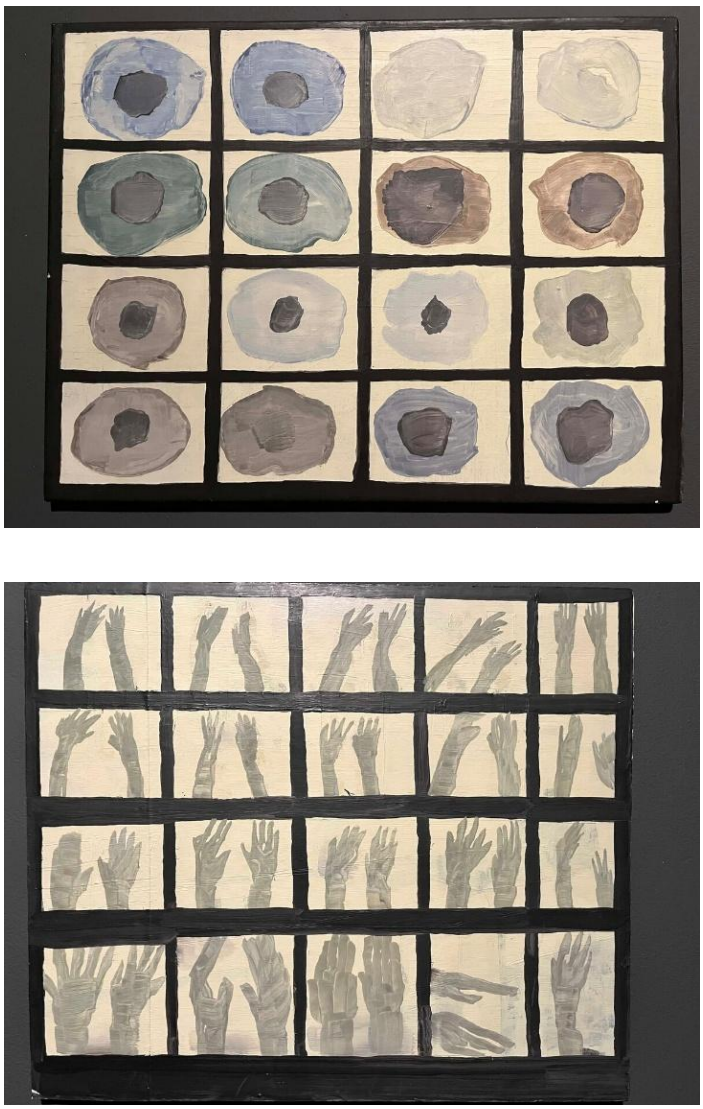


Figura 16.
A Indemnização, *1989,* Luc Tuymans, Óleo sobre tela,
36,6 × 43 cm e 39,4 × 51,8 cm;

Em *A Indemnização* (1989), dois painéis com caixas de olhos e mãos — um motivo absolutamente prosaico — carregam uma dimensão histórica que a superfície não anuncia: as imagens baseiam-se em fotografias encontradas na casa de um médico nazi que conduziu experiências em gémeos ciganos (Bourgeois e Donnadieu, 2019, p. 33). O título — que em alemão designa historicamente as reparações da Alemanha às vítimas do Holocausto — confere ao motivo doméstico

uma saturação histórica que o objeto representado, isolado, jamais revelaria: os ciganos nunca receberam qualquer compensação enquanto vítimas de genocídio. O banal não é um véu que cobre o histórico: é o modo pelo qual o histórico persiste na superfície do quotidiano, disponível, mas habitualmente invisibilizado pela perceção funcional.



Figura 17.
Almofadas, *1994,* Luc Tuymans, Óleo sobre tela, 54,6 × 67,3 cm;

Em *Almofadas* (1994), almofadas amassadas sobre uma cama adquirem uma qualidade etérea que, no contexto da série dedicada ao perpetrador de crimes nazis, transforma o objeto doméstico num portador de violência latente. O luto de Tuymans consiste em criar, com imagens de quartos vazios e coisas isoladas, a insuficiência incomensurável das imagens, de modo a fazer justiça a algo que deve permanecer fora do nosso alcance (Loock, 1996, p. 57, citado em Mieves, 2013, p. 313).



Figura 18.
Caminhada, *1989,* Luc Tuymans, Óleo sobre tela, 70 × 50 cm;

Em *Caminhada* (1989), dignitários nazis fotografados durante um passeio casual perto da residência de Hitler tornam-se, na tela, figuras quase demasiado pequenas a cruzar um vazio indefinido. O passeio quotidiano torna-se espaço de uma ameaça que a pintura não nomeia mas torna estruturalmente presente.

Quando a pintura suspende a fixação categórica do objeto — quando a almofada não pode ser reduzida a almofada, quando o passeio não pode ser lido como um passeio — o objeto liberta-se para uma infinidade de significados possíveis. Esta abertura é orientada pelo enquadramento formal — o corte, a palidez, a imprecisão — que não determina o sentido mas delimita o campo de possibilidades. A experiência estética resultante pode descrever-se como uma versão perturbada do *bliss ontológico*: Tuymans formula sucintamente que a doença está no espetador (Moonie, 2016, p. 60) — a perturbação não reside no

objeto representado mas no sujeito que reconhece, ao contemplar, dimensões que a perceção funcional ativamente recusava porque o seu reconhecimento implica uma responsabilidade histórica e moral que o quotidiano habitualmente dispensa.

4.3. Christiane Baumgartner: Temporalidade, Medialidade e Suspensão entre Movimento e Fixidez

Christiane Baumgartner (Leipzig, 1967) opera uma inversão metodológica fundamental: parte do *medium* temporalmente mais denso — o vídeo — para o *medium* formalmente mais lento e resistente, a xilogravura. Este movimento não é um paradoxo, mas uma estrutura conceptual. A preocupação central que governa toda a prática da artista é a relação entre movimento, estrutura e perceção — sendo que a questão principal é sempre a perceção e como dirigir o olhar do espetador (Rümelin, 2015, p. 228). Para explorar esta preocupação, Baumgartner seleciona *frames* de vídeo e converte-os em padrões de linhas horizontais de espessuras variáveis — uma recomposição original onde cada forma, tonalidade e relação espacial deve ser traduzida numa linha cujo único grau de liberdade é a espessura (Kettner, 2007, pp. 24–25), incisada em contraplacado e impressa em papel japonês *kozo* num processo inteiramente manual (Rümelin, 2015, p. 230). O tempo do movimento filmado — frações de segundo — é assim convertido em tempo de trabalho acumulado, modulando de forma paradoxal a experiência percetiva do observador. (Loureiro, 2016, p. 109).

Os motivos que explora são deliberadamente extraídos do domínio do preterido no quotidiano contemporâneo — autoestradas, paisagens industriais, multidões em fluxo (Loureiro, 2016, pp. 107–108) — o *overlooked* por excelência na aceção de Bryson: o fundo em movimento que a perceção funcional usa como contexto sem nunca o tratar como objeto de atenção. A estratégia de Baumgartner é sustentar este fundo, imobilizá-lo e materializá-lo numa superfície que exige o mais lento dos olhares (Loureiro, 2016, p. 108).

Lisboa I–IV (2001), filmada de cima de uma ponte sobre uma autoestrada nos arredores de Lisboa, comprime o tempo de passagem num lapso indeterminável: os carros não são os mesmos, o intervalo entre imagens é desconhecido, mas a cronologia é construída artificialmente (Kettner, 2007, p. 26). A autoestrada —

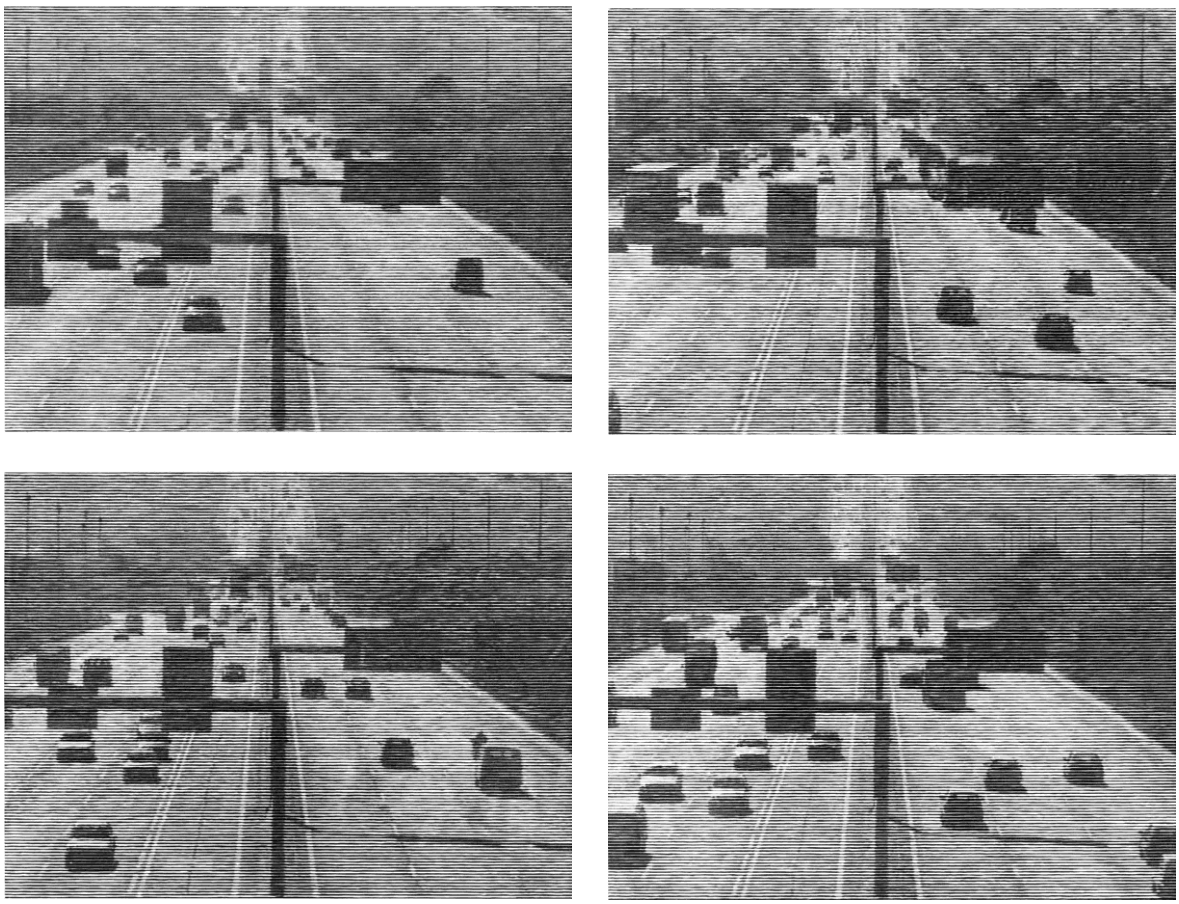


Figura 19.
Lisboa I–IV, 2001, Christiane Baumgartner, Xilogravura sobre papel japonês, 90 × 120 cm;

emblema da aceleração na contemporaneidade — é devolvida ao olhar como um objeto de contemplação (Pelzer-Montada, 2018, p. 18). As linhas horizontais paralelas sobrecarregam a capacidade do olho de as separar individualmente, produzindo um efeito de trémulo que é uma representação física do movimento (Kettner, 2007, pp. 30–32): não se vê o movimento, sente-se como perturbação da visão. Esta exigência de distâncias múltiplas pode operar a transição entre *glance* e *gaze* que Bryson descreve: o movimento corporal no espaço expositivo não é circunstancial, mas condição de possibilidade da própria perceção da imagem (Bryson, 1983, pp. 94–96).

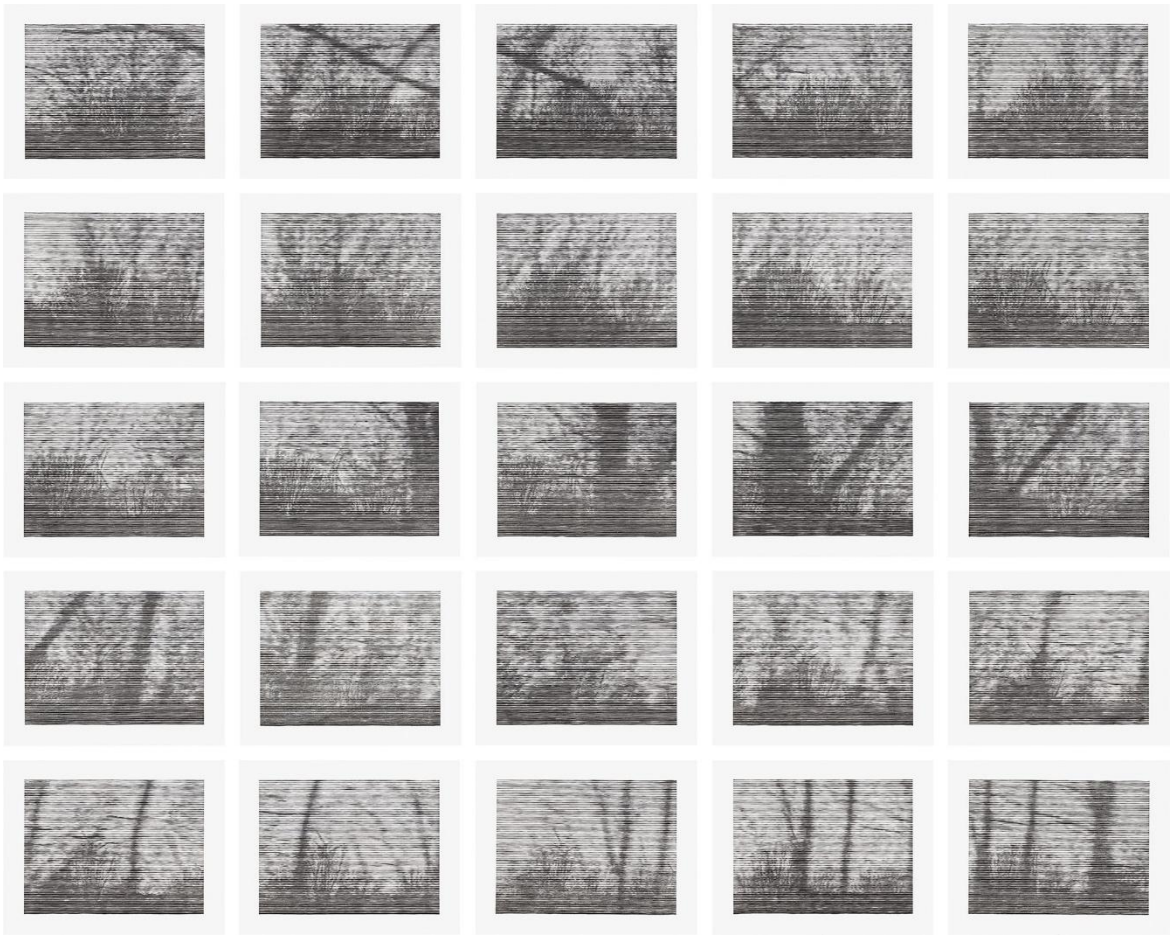


Figura 20.
1 Segundo 1–25, 2004, Christiane Baumgartner, Xilogravura em papel, 20 × 27 cm cada, 25 folhas;

1 Segundo (2004) leva esta operação à sua consequência mais radical: 25 xilogravuras reproduzem os 25 fotogramas que constituem um segundo de vídeo, montadas numa caixa que funciona como um livro gigante cuja consulta produz uma imagem em movimento. Ao contrário de Muybridge, que fixa o tempo com carácter científico e documental, Baumgartner mantém o tempo em movimento — as suas imagens continuam a oscilar (Kettner, 2007, p. 37). Um segundo revela-se, quando materialmente desdobrado em vinte e cinco folhas, como um campo de profundidade sem fundo — a imensidão não está fora, nas dimensões da paisagem, mas no interior do instante (Bachelard, 1994, p. 184).

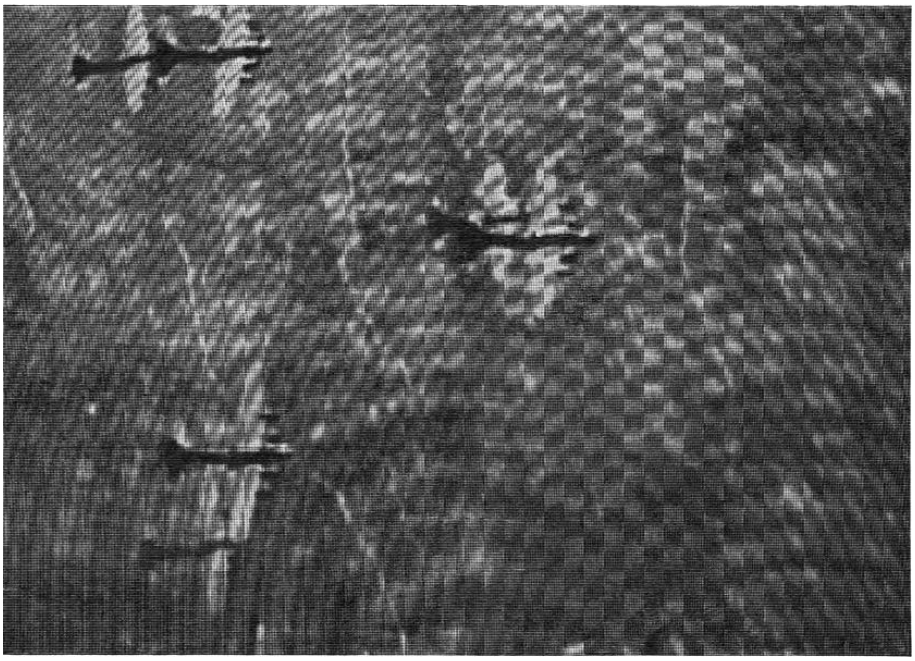


Figura 21.
Vista Aérea, 2009, Christiane Baumgartner, Xilogravura em papel, 260 × 350 cm;

Vista Aérea (2009), xilogravura monumental de 260 × 350 cm representando bombardeamentos aéreos da Segunda Guerra Mundial, introduz uma camada semântica ausente nas obras anteriores. A fonte é um documentário analógico re-filmado digitalmente — dupla mediação que produz um *moiré* involuntário: a interação entre as linhas do filme analógica e as linhas do sistema de Baumgartner gera padrões circulares descobertos apenas aquando da finalização da obra (Rümelin, 2015, pp. 230–231). A superfície recusa a estabilidade que tornaria o documento legível — o *imprint* do bombardeamento emerge não como testemunho mas como uma presença instável que o processo material faz vibrar (Pelzer-Montada, 2018, pp. 20–21). Os temas selecionados — militarização, violência, controlo — instalam um sentimento de desconfiança que torna sublime precisamente a banalidade aparente das imagens (Loureiro, 2016, p. 109).

Esta dimensão histórica de *Vista Aérea* aproxima Baumgartner de Tuymans — em ambos o banal carrega uma violência latente — mas o mecanismo é distinto: em Tuymans, a saturação histórica opera pela subtração semântica; em Baumgartner,

opera pela presença material do processo, pela textura que é simultaneamente índice do ofício do buril, vestígio do movimento filmado e sedimento do arquivo re-filmado. O *aboutness* está inscrito na superfície como sedimentação temporal (Danto, 1983, p. 3; Pelzer-Montada, 2018, p. 20). A forma de *bliss ontológico* que resulta pode descrever-se como dissolução temporal: os limites entre o observador e o tempo materializado na superfície dissolvem-se, podendo abrir uma consciência de pertença ao fluxo que a aceleração quotidiana habitualmente impede. Em Baumgartner, o quotidiano torna-se sublime não por aquilo que representa isoladamente, mas pela desaceleração material que obriga o olhar a reencontrar o tempo inscrito na imagem. As autoestradas de *Lisboa I–IV* continuam a ser autoestradas; o segundo de *1 Segundo* continua a ser um segundo breve. Mas adquiriram, pela inversão temporal que o processo materializa e pela exigência percetiva que a superfície impõe, uma profundidade que a velocidade que representam tornava inacessível.

4.4. Conclusão do Capítulo

Os três estudos de caso sugerem que o sublime quotidiano não é uma categoria abstrata mas uma estrutura experiencial realizável através de estratégias formais concretas. Hammershøi suspende o tempo e elimina a narrativa para abrir a possibilidade de revelar a profundidade ontológica do espaço doméstico. Tuymans subtrai a cor e o dramatismo para carregar objetos prosaicos de um *aboutness* historicamente denso e semanticamente inesgotável. Baumgartner suspende o movimento para materializar o tempo como textura e o quotidiano mediado como campo de contemplação.

Os três casos ativam formas qualitativamente distintas de infinitude — ontológica, semântica e qualitativa, respetivamente — preenchendo em conjunto um território que nenhum do três cobre isoladamente. Esta correspondência reforça a ideia de que a «variante forte» é artisticamente realizável através de meios diversos: em nenhum dos casos o objeto foi elevado a símbolo, mas o regime percetivo através do qual é oferecido ao olhar foi radicalmente transformado. Importa notar, contudo, que a correspondência entre cada artista e uma forma predominante de infinitude é analítica e não exclusiva — na experiência efetiva, as formas coexistem e interferem. Uma obra pode ativar simultaneamente o infinito ontológico da profundidade estrutural e o Infinito Semântico da indeterminação histórica, sem que nenhum dos dois domine completamente. Esta possibilidade de combinação — que os estudos de caso apresentam em versões relativamente puras por razões analíticas — será central para a compreensão da prática artística desenvolvida no Capítulo V, onde as estratégias formais tendem a ativar formas de infinitude de forma simultânea e não hierarquizada.

CAPÍTULO V — A Prática Artística: Proc
esso, Motivações e Estratégias de Transfiguração

5.1. Motivação Temática: A Busca de um Sublime na Banalidade

A investigação prática aqui apresentada tem origem numa experiência paradoxal. Aos vinte e três anos, durante uma primeira visita a Roma, percorri sistematicamente obras de Caravaggio e Bernini, bem como diversos museus e igrejas — trabalhos previamente estudados e reconhecidos pela sua mestria técnica e intensidade expressiva. A expectativa de uma experiência estética avassaladora, frequentemente descrita como uma comoção que excede o domínio intelectual, não só não se verificou como deu lugar a um vazio.



Figura 22.
O Êxtase de Santa Teresa, 1652, Gian Lorenzo Bernini, Escultura em mármore, 350 × 279 × 206 cm;

A questão não reside, portanto, numa insuficiência das obras, mas na constatação de que a intensidade estética não é produzida automaticamente pela grandeza histórica, técnica ou iconográfica do objeto.

Esta ocorrência não se configura como uma simples deceção, mas como um ponto de inflexão produtivo, ao colocar uma questão que orienta a presente investigação: se estas obras concebidas para maximizar a intensidade estética não produzem sempre o mesmo efeito, onde mais posso, afinal, encontrar essa intensidade?

Deste modo, o foco desloca-se do objeto em si para o modo de relação com o objeto. A expectativa informada, o conhecimento prévio e a antecipação da resposta emocional podem operar como filtros que condicionam a experiência. Neste sentido, a noção de «perceção funcional», tal como formulada por Merleau-Ponty (2012, p. 45), revela-se central: trata-se de um regime de perceção em que o reconhecimento precede a visão e a classificação antecede a contemplação, podendo manifestar-se mesmo perante obras canónicas.

A hipótese que emerge — e que a prática procura justificar — é a de que a intensidade estética pode manifestar-se em qualquer encontro, incluindo os mais banais, desde que sejam reunidas condições específicas de atenção. Neste contexto, a pintura a óleo, pela sua resistência material e pela exigência de duração, repetição e retorno ao motivo, constitui um meio adequado para esta investigação. O objetivo não é reproduzir o visível, mas instituir um dispositivo de atenção, conforme discutido no Capítulo III a partir das práticas de Jean Siméon Chardin, Giorgio Morandi e Edward Hopper.

Os motivos — objetos do quotidiano, figuras e espaços habitados — não são selecionados pela sua aparente insignificância ou grandiosidade, mas pela capacidade de, sob atenção sustentada, revelar complexidades e profundidades que o olhar habitual tende a negligenciar.

5.2. Processo de Seleção: Critérios e Decisões

A seleção de motivos não obedece a um programa iconográfico previamente estabelecido. O ponto de partida não é a grandiosidade nem a insignificância do objeto, mas uma qualidade mais difícil de antecipar: a capacidade de resistir ao esgotamento percetivo — de continuar a oferecer profundidade à medida que a atenção se prolonga. Esta resistência não se reconhece antes de pintar, mas durante e depois: é o processo de trabalho que valida ou invalida a escolha.

O critério operativo que emerge da prática pode ser formulado negativamente: um motivo é rejeitado quando se esgota — quando a sua presença na tela se fecha sobre si mesma sem deixar margem para o olhar habitar. Um prato vazio com um garfo, molas de estender roupa, duas cadeiras de ferro forjado num espaço indeterminado: nenhum destes elementos possui interesse narrativo óbvio. É precisamente esta ausência de urgência narrativa que os torna adequados — perante eles, o *glance* não encontra uma tarefa imediata e tende a converter-se em *gaze*. O que se procura não é necessariamente um objeto interessante, mas um objeto que, desinserido da sua rede pragmática, revele dimensões que o reconhecimento funcional sistematicamente ocultaria.

A cor intensa orienta hierarquias, distribui importância e dirige o olhar. A sua subtração — através de uma paleta reduzida, tendencialmente monocromática ou próxima disso — suspende estas hierarquias e convida o olhar a habitar a superfície de forma mais igualitária: a textura da tinta, a modulação da luz, a relação entre figura e fundo tornam-se os únicos recursos disponíveis. Esta pobreza deliberada é uma condição para uma possível emersão de profundidade — não apesar da limitação, mas através dela.

A seleção acontece em dois momentos distintos. O primeiro é uma escolha inicial, normalmente ligada à perceção de uma qualidade específica num objeto ou espaço encontrado no quotidiano — uma luz sobre uma superfície, a disposição acidental de dois objetos, uma presença que se impõe sem se anunciar. O segundo momento, mais decisivo, acontece durante o próprio processo de pintura: é aqui

que se descobre se o motivo sustenta a atenção ou se a encerra. Vários motivos que pareciam promissores revelam-se inadequados não por falta de interesse visual mas por excesso de resolução — a obra fechava-se demasiado depressa, sem deixar margem para o olhar demorado. *O critério final é, portanto, a abertura: o motivo selecionado é aquele que, após concluída a obra*, continua a oferecer profundidade a quem o contempla.

5.3. Estratégias de Transfiguração: Como Opera a Transformação do Banal

A transfiguração que a prática procura não é ontológica — o prato continua a ser um prato, as cadeiras continuam a ser cadeiras. O que muda é o regime percetivo através do qual são oferecidos ao olhar. As estratégias formais identificadas neste processo são quatro, frequentemente simultâneas.

O enquadramento radical é a primeira e mais determinante. Isolar um objeto do seu contexto funcional habitual — centrá-lo na tela, afastar o fundo até o indeterminado, eliminar qualquer elemento que oriente a leitura narrativa — é suspender o automatismo do reconhecimento. O enquadramento não acrescenta significado: retira o significado funcional que impede outros significados de emergir, operando a Libertação do objeto que Bachelard (1994, pp. 74, 105) descreve como condição da imensidão íntima.

A paleta reduzida e a gestão da luz constituem a segunda estratégia. A opção por uma gama essencialmente monocromática — cinzentos, brancos-sujos e negros — não é um empobrecimento, mas uma redistribuição da atenção. Sem cor para distribuir hierarquias, o olhar habita a superfície de forma mais igualitária: a textura da tinta, a espessura da luz, a relação entre massa e vazio tornam-se os únicos recursos. É nesta economia que a profundidade estrutural do objeto — o seu infinito ontológico na terminologia de Merleau-Ponty (1968, p. 136) — pode manifestar-se sem ser encoberta pelo fascínio cromático.

A suspensão narrativa é a terceira estratégia. As obras evitam sistematicamente qualquer elemento que sugira acontecimento, antecedente ou consequência: dois objetos numa superfície não fazem nada, nem estão prestes a fazer nada. Esta ausência de urgência narrativa é a condição para que o *glance* — que extrai informação mínima e segue em frente — seja forçado a converter-se em *gaze*. As cadeiras de ferro forjado num espaço indefinido não têm uma história visível: a sua presença gémea, a simetria imperfeita, a luz que dissolve o fundo sem o eliminar — tudo convida à permanência.

O tempo inscrito no trabalho é a quarta estratégia, a mais específica do meio pictórico. A pintura a óleo exige um regresso repetido ao mesmo motivo em estados distintos da pintura — camadas que se sobrepõem, se corrigem, se velam. Este tempo acumulado não é apenas técnico: inscreve-se na superfície como densidade material que o olhar percebe sem necessariamente nomear. Como Dewey (1934, p. 35) observa, é a resistência do material que mantém a experiência aberta, impedindo que se feche prematuramente sobre si mesma. O processo lento é, neste sentido, estruturalmente análogo à lentidão que a obra procura induzir no espetador.

Estas quatro estratégias não operam separadamente. Na obra Torneira (Fig. 23), o enquadramento radical e a paleta reduzida convergem para isolar um objeto absolutamente banal, devolvendo-o ao olhar como uma presença que excede a sua função. O objeto não foi elevado a símbolo: permanece o que é, mas adquiriu uma profundidade que a perceção funcional não alcançaria.



Figura 23.
Torneira, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 25 × 18 cm;

5.4. Diálogo com os Artistas Analisados: Posicionamento e Diferenças

Os três artistas analisados no Capítulo IV constituem referências operativas — não modelos a imitar, mas casos que permitem identificar, por contraste e por afinidade, o território específico que esta prática procura ocupar.

A proximidade com Hammershøi é a mais imediata e a mais enganadora. Partilha-se a paleta reduzida, a suspensão narrativa, o interesse pelos objetos e espaços do quotidiano doméstico e a recusa do acontecimento dramático. Mas a diferença é estrutural: Hammershøi trabalha o espaço arquitetónico como campo de silêncio, e a figura humana, quando presente, serve de mediação entre exterior e interior. A prática aqui desenvolvida parte do objeto isolado — um prato, cadeiras ou até um garfo — sem espaço habitado à volta, sem arquitetura que o enquadre. O fundo é frequentemente indeterminado, nem interior nem exterior. Em Hammershøi, a profundidade revela-se no espaço entre os objetos e as paredes; aqui, revela-se na superfície do próprio objeto — na sua textura, na sombra que projeta, na relação entre a sua massa e o vazio que o rodeia.

A relação com Tuymans é mais tensa e, por isso, mais produtiva. A subtração como densificação semântica, o empobrecimento deliberado da paleta, a recusa do dramatismo — estas são afinidades reais. Mas Tuymans opera sempre a partir de um *aboutness* histórico e moral que precede a obra: os motivos são escolhidos porque carregam já uma saturação histórica que a superfície apenas torna visível. A prática aqui desenvolvida não parte de um *aboutness* externo — os objetos não são escolhidos pelo que significam historicamente, mas pela sua capacidade de resistir ao esgotamento percetivo. Esta diferença situa a prática mais próxima da «variante forte» da estética do quotidiano — a intensidade emerge da revelação fenomenológica e não da saturação semântica.

A distância em relação a Baumgartner é a maior. Baumgartner torna visível como programa o paradoxo entre aceleração e fixidez — a inversão entre velocidade do vídeo e lentidão da xilogravura é constitutiva do sentido das obras. A pintura a óleo partilha esta lentidão, mas sem o aparato conceptual da inversão

mediática: o tempo de trabalho inscreve-se na superfície sem ser anunciado como tema. É uma lentidão silenciosa, não exposta. A prática recusa a autorreflexão mediática em favor de uma relação mais direta entre objeto pintado e espetador.

O posicionamento que emerge pode ser descrito como uma fenomenologia do objeto isolado: nem o espaço habitado de Hammershøi, nem o *aboutness* histórico de Tuymans, nem a inversão mediática de Baumgartner — mas a profundidade estrutural do objeto quotidiano desinserido, oferecido ao olhar sem qualquer programa narrativo ou carga semântica prévia, através de um meio pictórico cuja lentidão é condição e não tema.

5.5. Análise de Obras Selecionadas

A análise que se segue aplica a matriz analítica desenvolvida nos capítulos anteriores a três obras da prática desenvolvida nesta investigação. Para cada obra, o exercício é duplo: identificar as estratégias formais que operam a transição do *glance* para o *gaze* e especificar a forma de infinitude predominantemente ativada. A seleção não obedece a critérios de representatividade cronológica nem de hierarquia qualitativa, mas à capacidade de cada obra demonstrar um mecanismo distinto da categoria proposta — e, em conjunto, a amplitude dessa categoria.



Figura 24.

Cadeiras, 2025, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 70 × 100 cm;

Cadeiras (Fig. 24) apresenta duas cadeiras de ferro fundido pintadas num tom esbranquiçado que emerge de um campo escuro e espacialmente ambíguo. Embora o motivo seja simétrico, a simetria nunca é absoluta: as cadeiras não ocupam exatamente o mesmo lugar, as pernas descrevem ritmos ligeiramente distintos e as diferenças subtis de luz impedem qualquer leitura mecanicamente especular. O fundo é construído através de sucessivas velaturas que dissolvem a distinção entre interior e exterior, fazendo coexistir sugestões de parede, sombra, reflexo e vazio sem permitir uma identificação estável do espaço.

A luminosidade concentra-se nas cadeiras, particularmente nos arabescos ornamentais dos encostos, que funcionam como zonas de condensação visual. O branco não atua aqui como cor local, mas como acontecimento ótico: as formas parecem emergir lentamente da escuridão circundante, como se a imagem permanecesse num estado de aparecimento. Esta relação entre presença e dissolução prolonga-se na própria matéria pictórica; os contornos não são inteiramente definidos e a passagem entre figura e fundo mantém-se parcialmente indeterminada.

A duplicação do motivo constitui o elemento decisivo da obra. As duas cadeiras surgem próximas o suficiente para sugerir uma relação, mas a pintura recusa qualquer indicação que permita defini-la. Não sabemos se pertencem a um encontro ou a uma ausência ou se testemunham algo já terminado. Esta ambiguidade não produz uma narrativa latente, mas uma intensificação da presença. A proximidade das formas faz emergir uma dimensão relacional mínima que o observador reconhece sem conseguir traduzir em acontecimento.

O *aboutness* da obra não é narrativo nem simbólico. As cadeiras não remetem para uma história exterior nem para um significado alegórico. A sua presença conjunta conduz a atenção para a tensão entre repetição e diferença, proximidade e isolamento, identidade e singularidade. O arabesco ornamental dos encostos, que num contexto funcional seria apenas decoração, transforma-se num campo visual complexo que retém o olhar e resiste ao reconhecimento imediato.

A forma de infinitude predominantemente ativada é ontológica. A obra não aponta para algo para além das cadeiras; revela antes a impossibilidade de esgotar a sua presença através da perceção funcional. O fundo indeterminado suspende a localização espacial e impede a redução do motivo ao seu uso quotidiano. Quanto mais tempo o olhar permanece, mais o espaço se torna incerto e mais a aparente simplicidade do motivo revela uma profundidade que excede a sua condição de objeto doméstico. A obra exemplifica, assim, a forma como a atenção demorada pode transformar um elemento banal numa presença visual cuja significação permanece aberta sem depender de qualquer narrativa explícita.



Figura 25.

Sanita, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 60 × 40 cm;

Sanita (Fig. 25) radicaliza a estratégia de isolamento do objeto quotidiano. A composição frontal apresenta a sanita aberta como eixo central da pintura, enquadrada por uma superfície vertical estruturada por juntas discretas que sugerem azulejos. A frontalidade quase absoluta elimina qualquer dramatização perspetiva e produz uma apresentação direta.

A construção visual da obra assenta numa tensão entre geometria e organicidade. O fundo é definido por linhas verticais e horizontais que estabilizam o espaço, enquanto a oval da tampa e do assento introduz uma forma curva que concentra inevitavelmente a atenção do observador. Esta oposição entre retângulo e oval gera uma estrutura visual inesperadamente complexa para um objeto cuja função tende a esgotar imediatamente o olhar.

A paleta reduzida e a luz difusa reforçam a suspensão da leitura funcional. Sem a informação cromática característica do espaço doméstico, a sanita deixa de surgir prioritariamente como utensílio e passa a afirmar-se como presença visual. O branco emerge gradualmente dos cinzentos envolventes, não através de contrastes violentos, mas por subtis variações tonais que obrigam o olhar a percorrer demoradamente a superfície pintada.

A pintura recusa qualquer comentário explícito. A sanita não é apresentada como um símbolo, como crítica ou qualquer citação a Duchamp; é apresentada como algo digno de observação sustentada. O enquadramento radical e a suspensão narrativa operam conjuntamente para interromper a resposta automática associada ao reconhecimento funcional.

A forma de infinitude predominantemente aqui é a ontológica. A obra não procura multiplicar significados nem produzir interpretações simbólicas. O que revela é a profundidade percetiva de um objeto aparentemente esgotado pela familiaridade. À medida que a função deixa de organizar completamente a experiência, tornam-se visíveis relações de luz, forma, escala e presença que permanecem normalmente ocultas pela rapidez da perceção quotidiana.

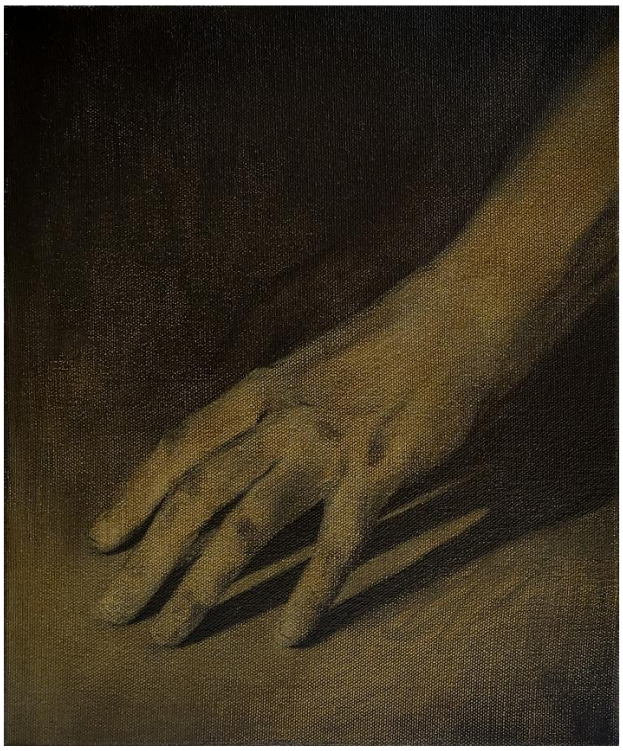


Figura 26.
Mãos, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 30 × 25 cm;

Mãos (Fig. 26) é provavelmente a obra mais intimista do conjunto. A composição apresenta uma mão isolada apoiada sobre uma superfície, ocupando grande parte da tela. O enquadramento aproxima-se do corpo de forma tão cerrada que elimina qualquer informação contextual. Não existe cenário, narrativa ou ação identificável; existe apenas a presença da mão.

A direção oblíqua dos dedos introduz uma dinâmica subtil que contrasta com a estabilidade das restantes obras. A mão parece simultaneamente repousar e avançar. A luz incide sobre os nós dos dedos e sobre o dorso, fazendo emergir a anatomia através de gradações suaves de cinzento e branco. As zonas mais escuras absorvem parcialmente os contornos, produzindo uma oscilação constante entre definição e desaparecimento.

A escolha deste motivo possui uma particularidade teórica relevante: trata-se do único objeto representado que é também instrumento da própria prática pictórica. A mão pintada é a mão que pintou. Esta coincidência aproxima a obra das reflexões de Merleau-Ponty sobre o *chiasme* entre sujeito e objeto, entre aquilo que vê e aquilo que é visto.

O *aboutness* da obra não decorre de qualquer simbolismo associado à mão. Resulta antes da sua condição ambígua: é simultaneamente algo observado e condição de observação. Enquanto as cadeiras e a sanita permanecem exteriores ao sujeito, a mão introduz uma dimensão reflexiva que aproxima a pintura de uma meditação sobre o próprio ato de percecionar.

A infinitude aqui presente é ontológica-reflexiva. O olhar não encontra apenas a profundidade de um objeto, mas a profundidade da própria experiência percetiva. A mão surge como ponto de contacto entre corpo, visão e pintura.
As três obras ilustram em conjunto que a revelação fenomenológica do quotidiano não depende de uma categoria específica de objetos nem de um grau determinado de elaboração formal. Operam por mecanismos distintos — ontológico nas cadeiras, ontológico através da suspensão da funcionalidade na sanita e ontológico-reflexivo nas mãos — mas partilham uma estrutura comum: o enquadramento que suspende a fixação funcional, a paleta que redistribui a atenção, a ausência de narrativa que converte o *glance* em *gaze*. O objeto permanece o que é. O que muda é o regime percetivo através do qual é oferecido ao olhar.

5.6. Convocação do Olhar Demorado: Suspender o Automatismo

A questão que atravessa esta prática não é o que pintar, mas como fazer com que a pintura convoque um modo de olhar que o quotidiano sistematicamente inibe. As estratégias descritas em 5.3. e operacionalizadas em 5.5. respondem à dimensão técnica desta questão; permanece, porém, uma dimensão que não se resolve formalmente — saber se a obra funciona efetivamente como dispositivo de atenção, produzindo no espetador a transição do *glance* para o *gaze* que a teoria propõe.

Esta questão não pode ser respondida definitivamente. A experiência estética é irredutível a verificação objetiva e nenhuma estratégia formal garante o modo de atenção que procura induzir. A prática pode apenas criar condições — remover obstáculos, suspender mecanismos de invisibilização e abrir espaço para que a profundidade latente dos objetos se manifeste. O resto pertence ao encontro, e o encontro não é controlável.

O processo de estúdio revelou que a resistência ao olhar demorado é simultaneamente o problema e o material. Pintar a sanita durante semanas — regressar ao mesmo objeto, corrigi-lo, e descobrir que a sua forma não se esgota — contraria a perceção funcional sedimentada pelo quotidiano. “Levar a sério” um objeto que a cultura trata como não-contemplável é já uma suspensão do automatismo, ainda que apenas para o pintor. O estúdio funciona, neste sentido, como um laboratório de verificação da hipótese central: a intensidade estética pode emergir em qualquer encontro, desde que existam condições específicas de atenção.

A pintura a óleo impõe um tempo não negociável: as camadas secam à sua velocidade, as correções exigem retorno e a superfície acumula decisões que não se apagam completamente. Este tempo não é um obstáculo técnico, mas uma estrutura de atenção que obriga o pintor a habitar o motivo durante um período que poucos meios exigem. É precisamente este esvaziamento da carga imediata — que Tuymans associa à capacidade da pintura de exibir o que as tecnologias rivais ocultam — que o processo lento da pintura a óleo produz naturalmente.

A obra pode convocar o olhar demorado, mas não pode impô-lo. Pode apenas criar estruturas que dificultem a extração rápida de informação — composições que não se resolvem imediatamente, fundos que resistem à classificação e objetos que escapam à redução funcional. Quando o *glance* não encontra a tarefa, abandona ou converte-se em *gaze*. A obra não controla qual das duas acontece, mas pode tornar o abandono menos confortável do que a permanência. É nesta tensão que a revelação fenomenológica do quotidiano se torna possível.

5.7. Conclusão do Capítulo

As três obras analisadas — *Cadeiras, Sanita e Mãos* — operam a revelação fenomenológica do quotidiano através de modalidades distintas da infinitude ontológica. Em *Cadeiras*, a profundidade emerge da suspensão espacial e da relação entre repetição e diferença; em *Sanita*, da interrupção da leitura funcional de um objeto quotidiano altamente codificado; em *Mãos*, da coincidência entre sujeito percipiente e objeto percebido. Em nenhum caso o objeto foi elevado a símbolo; em todos, o regime percetivo através do qual é oferecido ao olhar foi deslocado pelo enquadramento, pela paleta restrita em *glazings* sucessivos, pela suspensão narrativa e pelo tempo de trabalho acumulado na superfície.

Este capítulo demonstrou que as estratégias formais identificadas em 5.3 não são exclusivas de um motivo ou de um grau de resistência cultural: operam tanto no objeto doméstico neutro (*Cadeiras*) como no objeto culturalmente menos contemplável (*Sanita*) e no próprio corpo (*Mãos*).

CONCLUSÃO

Esta investigação partiu de uma pergunta exigente: como pode o sublime estar fenomenologicamente presente no banal quotidiano sem que este se transforme ontologicamente em extraordinário? A resposta construída não é uma solução, mas uma articulação — uma descrição das condições sob as quais a intensidade estética pode emergir em qualquer encontro, fundamentada teórica e praticamente.

A investigação identificou uma tensão interna na teoria kantiana do sublime pouco explorada na literatura: se o sublime reside exclusivamente no sujeito, a recorrência de exemplos associados à grandeza física não pode ser condição necessária da sua manifestação, mas apenas ocasião contingente. Desta tensão emerge a revelação fenomenológica do quotidiano, articulada através de quatro formas de infinitude, três condições percetivas necessárias, e um afeto característico — o *bliss* ontológico — que contrasta com o prazer negativo kantiano ao propor pertença em vez de superioridade. Os três estudos de caso sugerem que a categoria é artisticamente realizável, operando por mecanismos distintos sem elevar o objeto a símbolo. A prática artística operacionalizou esta estrutura através de quatro estratégias formais, funcionando como espaço de experimentação, verificação provisória e reformulação das hipóteses teóricas.

O que atravessa todos os contributos é a convicção, clarificada pela experiência de Roma, de que a intensidade estética não é propriedade dos objetos nem capacidade exclusiva de sujeitos privilegiados, mas uma estrutura de encontro — dependente das condições percetivas e disposicionais que esse encontro consegue instaurar.

Esta investigação tem limitações que importa reconhecer. A experiência estética é irredutível a verificação objetiva: o *bliss* ontológico não é mensurável, e a transição do *glance* para o *gaze* não é observável de fora. As descrições fenomenológicas partilham uma estrutura comum, o que sugere intersubjetividade mas não demonstra universalidade — a categoria descreve uma possibilidade

estrutural, não uma causalidade determinista. E os estudos de caso, escolhidos por contextualizarem as formas de infinitude propostas, tendem a confirmar a categoria mais do que a testar contra casos recalcitrantes.

As limitações identificadas sugerem duas direções que este trabalho abre, mas não percorre. A mais imediata seria testar a categoria contra casos que a desafiem — artistas cuja prática opera no quotidiano, mas por mecanismos que a revelação fenomenológica não captura facilmente. Este teste negativo permitiria fortalecer a categoria, não por alargamento indefinido, mas pela delimitação mais precisa do seu território.

A segunda direção prende-se com a continuidade da prática artística. O diálogo entre pensamento e fazer, descrito no Capítulo V como elemento constitutivo da investigação, não se encerra com a dissertação; prolonga-se como método de trabalho, como campo de experimentação e como possibilidade de desenvolvimento futuro. Nesse sentido, talvez o contributo mais duradouro desta investigação resida na consciência de que a categoria proposta e as obras produzidas não pertencem a registos separados, mas a um mesmo processo de pensamento — um processo em que a pintura, quando praticada com rigor, não apenas ilustra ideias, mas pensa com os seus próprios meios.

Referências bibliográficas:

Adorno, T. W. (2002). *Aesthetic theory*. Continuum.

Alpers, S. (1983). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century.* University of Chicago Press.

Alsdorf, B. (2016). *Hammershøi's either/or. Critical Inquiry*, *42*(2), 268–305. https://doi.org/10.1086/684354

Bachelard, G. (1994). *The poetics of space.* Beacon Press.

Biasin, G. P. (1989). *Montale, Debussy, and modernism*. Princeton University Press.

Blake, W. (1953). *Selected poetry and prose of William Blake*. Random House.

Blankert, A. (1995). Vermeer's modern themes and their tradition. Em A. K. Wheelock Jr. (Ed.), *Johannes Vermeer* (pp. 31–46). National Gallery of Art.

Bourgeois, C., & Donnadieu, M. (2019). *La Pelle*. Palazzo Grassi.

Bryson, N. (1983). *Vision and painting: The logic of the gaze*. Yale University Press.

Bryson, N. (1990). *Looking at the overlooked: Four essays on still life painting.* Reaktion Books.

Burke, E. (2015). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and the beautiful*. Oxford University Press.

Clark, T. J. (1999). *The painting of modern Life: Paris in the art of Manet and his followers* (Rev. ed.). Princeton University Press.

Conisbee, P. (1979). *Chardin in Paris. The Burlington Magazine*, *121*(912), 194 198.

Danto, A. C. (1983). *The transfiguration of the commonplace: A philosophy of art.* Harvard University Press.

Dewey, J. (1934). *Art as experience*. Perigee.

Diderot, D. (1994). *Salons* (Vol. 4, J. Seznec & J. Adhémar, Eds.). Clarendon Press.

Dowling, C. (2010). *The aesthetics of daily life. British Journal of Aesthetics, 50*(3), 225–242. https://doi.org/10.1093/aesthj/ayq021

Forsey, J. (2013). *The aesthetics of design*. Oxford University Press.

Fried, M. (1980). *Absorption and theatricality: Painting and beholder in the age of Diderot*. University of California Press.

Domínguez, G. M. J. (2021). *El desagrado en la estética de lo cotidiano. Endoxa*, (47), 229–249. https://doi.org/10.5944/endoxa.47.2021.24211

Goodrich, L. (1964). *Edward Hopper*. Whitney Museum of American Art.

Grove, J. (2014). *Michaël Borremans: As sweet as it gets*. BOZAR / Dallas Museum of Art / Hatje Cantz.

Hemkendreis, A. (2016). *Inner and outer realms: Opaque windows in Vilhelm Hammershøi's interior paintings. Em E. Lajer-Burcharth & B. Söntgen (Eds.), Interiors and Interiority* (pp. 297–311). De Gruyter.

Kant, I. (2007). *Critique of judgement*. Oxford University Press.

Kettner, J. (2007). *Woodcut in motion: Time in the prints of Christiane Baumgartner*. *Print Quarterly*, *24*(1), 21–37.

Klinger, F. (2022). *Theory of form: Gerhard Richter and art in the pragmatist age*. University of Chicago Press.

Leddy, T. (2012). *The extraordinary in the ordinary: The aesthetics of everyday life*. Broadview Press.

Longino. (2015). *Do sublime*. Imprensa da Universidade de Coimbra.

Loureiro, D. (2016). *Sublime e constrangimento* [Trabalho de projeto de doutoramento, Universidade do Porto, Faculdade de Belas Artes].

Lyotard, J. F. (1997). *O Inumano: Considerações sobre o tempo*. Estampa.

Mäcklin, H. M. (2018). *How to paint nothing? Pictorial depiction of levinasian il y a in Vilhelm Hammershøi's interior paintings. Journal of Aesthetics and Phenomenology*, *5*(1), 15–29. https://doi.org/10.1080/20539320.2018.1460112

Mattioli Rossi, L. (1998). *The later Morandi: Still lifes 1950–1964*. Mazzotta.

Merleau-Ponty, M. (1968). *The visible and the invisible*. Northwestern University Press

Merleau-Ponty, M. (2012). *Phenomenology of perception*. Routledge.

Mieves, C. (2013). *Distant toys, dissected bodies and reality TV: Luc Tuymans and painting in the age of ritual and new media. International Journal of Arts and Technology*, *6*(3), 297–316. https://doi.org/10.1504/IJART.2013.055396

Moonie, S. (2016). *Thematizing failure: The morbid fascination of Luc Tuymans. Journal of Contemporary Painting*, *2*(1), 57–74. https://doi.org/10.1386/jcp.2.1.57_1

Pelzer-Montada, R. (2018*). Deceleration through the imprint: Photo/graphic interactions in contemporary art. Photographies, 11*(1), 3–30. https://doi.org/10.1080/17540763.2017.1399290

Privitera, F. (2025). *Vilhelm Hammershøi's silent rooms. Firenze Architettura, 1*, 186–195. https://doi.org/10.36253/FiA-16831

Rilke, R. M. (1985). *Letters on Cézanne*. Fromm International Publishing Corporation.

Rilke, R. M. (1989). *The selected poetry of Rainer Maria Rilke*. Vintage International.

Rümelin, C. (2015). *The woodcuts of Christiane Baumgartner. Journal of Visual Art Practice*, *14*(3), 224–232. https://doi.org/10.1080/14702029.2015.1094232

Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the familiar: Everyday life and world-making*. Oxford University Press.

Ward, J. A. (2010). *American silences: The realism of James Agee, Walker Evans, and Edward Hopper*. Routledge.

Wheelock, A. K., Jr. (1995). *Johannes Vermeer*. National Gallery of Art.

Williams, J. (2019). *The egalitarian sublime: A process philosophy.* Edinburgh University Press.

Žižek, S. (1993). *Tarrying with the negative: Kant, Hegel, and the critique of ideology*. Duke University Press.

Anexos:

Figura 1. *A Pair of Shoes* (Um Par de Sapatos)*,* 1886, Van Gogh*,* Óleo sobre tela, 45 × 37,5 cm;

Figura 2. *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (Caminhante sobre o Mar de Névoa)*, 1818,* Caspar David Friedrich, Óleo sobre tela, 94,8 × 74,8 cm;

Figura 3. *The Milkmaid (*A Leiteira*)*, 1660, Johannes Vermeer, Óleo sobre tela, 45,5 × 41 cm;

Figura 4. *The Courtyard of a House in Delft* (O Pátio de uma Casa em Delft), 1658, Pieter de Hooch, Óleo sobre tela, 73,5 × 60 cm;

Figura 5. *Le Bocal d'Olives* (Jarra de Azeitonas), 1760, Jean Siméon Chardin, Óleo sobre tela, 71 × 98 cm;

Figura 6. *Un Bar aux Folies-Bergère* (Um Bar no Folies-Bergère), 1882, Édouard Manet, Óleo sobre tela, 96 × 130 cm;

Figura 7. *Hotel Room* (Quarto de Hotel), 1931, Edward Hopper, Óleo sobre tela, 152,4 × 165,7 cm;

Figura 8. *Natura Morta* (Natureza Morta), 1952, Giorgio Morandi, Óleo sobre tela, 36 × 39,8 cm;

Figura 9. *Washroom and Dining Area of Floyd Burroughs' Home*, Hale County, Alabama (Casa de Banho e Área de Refeições da Casa de Floyd Burroughs, Condado de Hale, Alabama), 1936, Walker Evans, Impressão em gelatina de prata;

Figura 10. *Klorolle* (Papel Higiénico), 1965, Gerhard Richter, Óleo sobre tela, 55 × 40 cm;

Figura 11. *The Performance* (A Performance), 2004, Michaël Borremans, Óleo sobre tela, 71 × 83 cm;

Figura 12. *Brillo Box* (Caixa Brillo), 1964, Andy Warhol, Polímero sintético e tinta serigráfica sobre madeira, 43,5 × 43,5 × 35,6 cm;

Figura 13. *Dust Motes Dancing in the Sunbeam*s (Partículas de Poeira a Dançar nos Raios de Sol), 1900, Vilhelm Hammershøi, Óleo sobre tela, 70 × 59 cm;

Figura 14. *White Doors* (Portas Brancas), 1905, Vilhelm Hammershøi, Óleo sobre tela, 52 × 60 cm;

Figura 15. Interior, Strandgade 30, 1909, Vilhelm Hammershøi, Óleo sobre tela, 51,5 × 56,5 cm;

Figura 16. *Die Wiedergutmachung* (A Indemnização), 1989, Luc Tuymans, Óleo sobre tela, 36,6 × 43 cm e 39,4 × 51,8 cm;

Figura 17. *Pillows* (Almofadas), 1994, Luc Tuymans, Óleo sobre tela, 54,6 × 67,3 cm;

Figura 18. *Wandeling* (Caminhada), 1989, Luc Tuymans, Óleo sobre tela, 70 × 50 cm;

Figura 19. *Lisbon I–IV* (Lisboa I–IV), 2001, Christiane Baumgartner, Xilogravura sobre papel japonês, 90 × 120 cm;

Figura 20. 1 *Sekunde 1–25* (1 Segundo 1–25), 2004, Christiane Baumgartner, Xilogravura em papel, 20 × 27 cm cada, 25 folhas;

Figura 21. *Luftbild* (Vista Aérea), 2009, Christiane Baumgartner, Xilogravura em papel, 260 × 350 cm;

Figura 22. *L'Estasi di Santa Teresa* (O Êxtase de Santa Teresa), 1652, Gian Lorenzo Bernini, Escultura em mármore, 350 × 279 × 206 cm;

Figura 23. *Torneira*, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 25 × 18 cm;

Figura 24. *Cadeiras*, 2025, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 70 × 100 cm;

Figura 25. *Sanita*, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 60 × 40 cm;

Figura 26. *Mãos*, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 30 × 25 cm;

Catálogo

Obras finalizadas



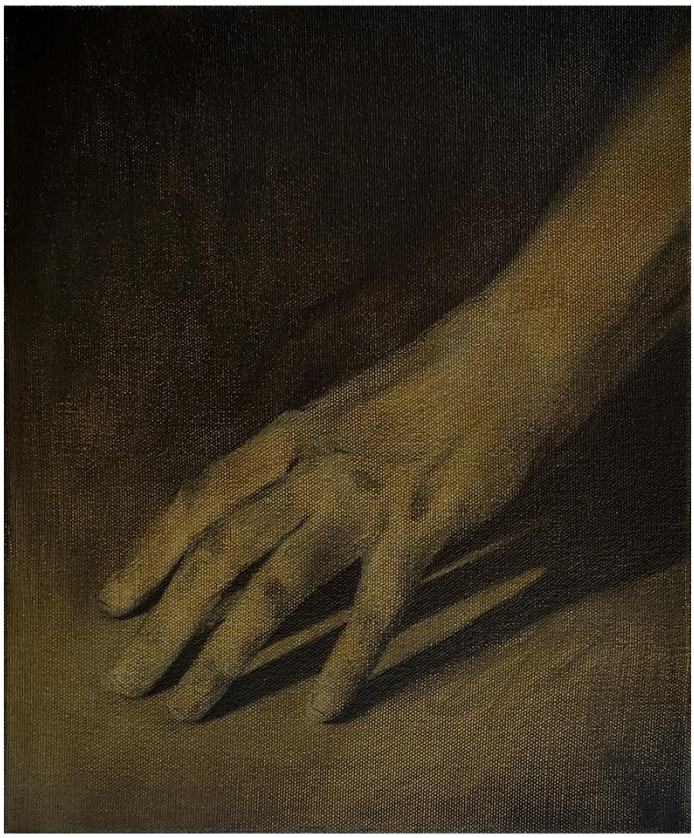
Cadeiras, 2025, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 70 × 100 cm;



Torneira, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 25 × 18 cm;



Sanita, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 60 × 40 cm;



Mãos, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 30 × 25 cm;



Molas, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 20 × 20 cm;



Cartas, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 17 × 15 cm;

Catálogo

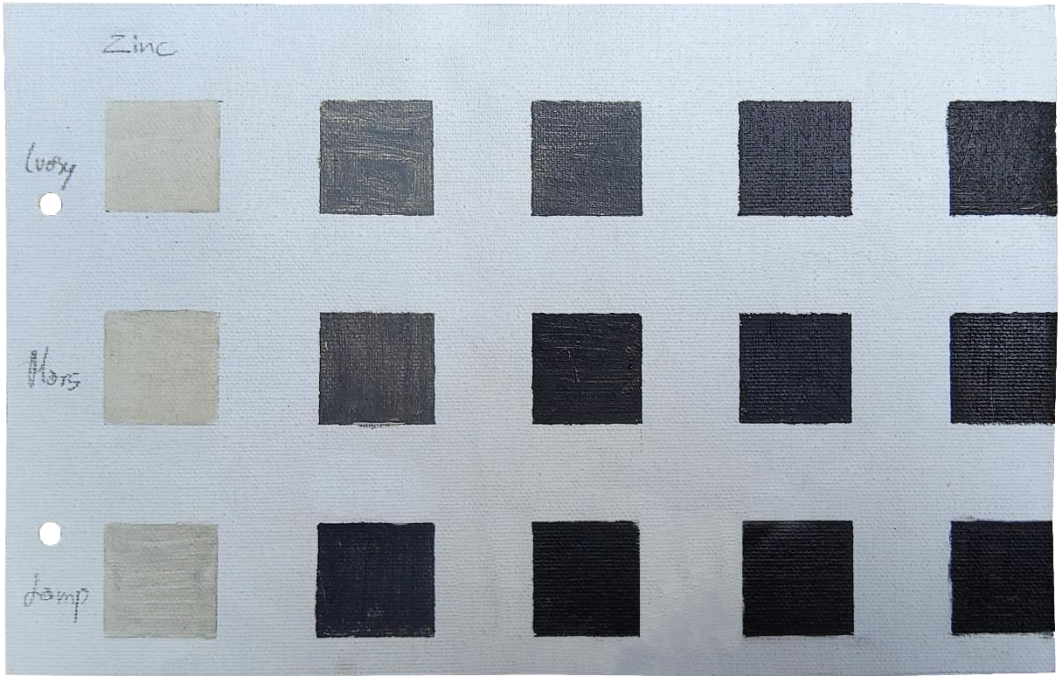
Estudos e obras incompletas

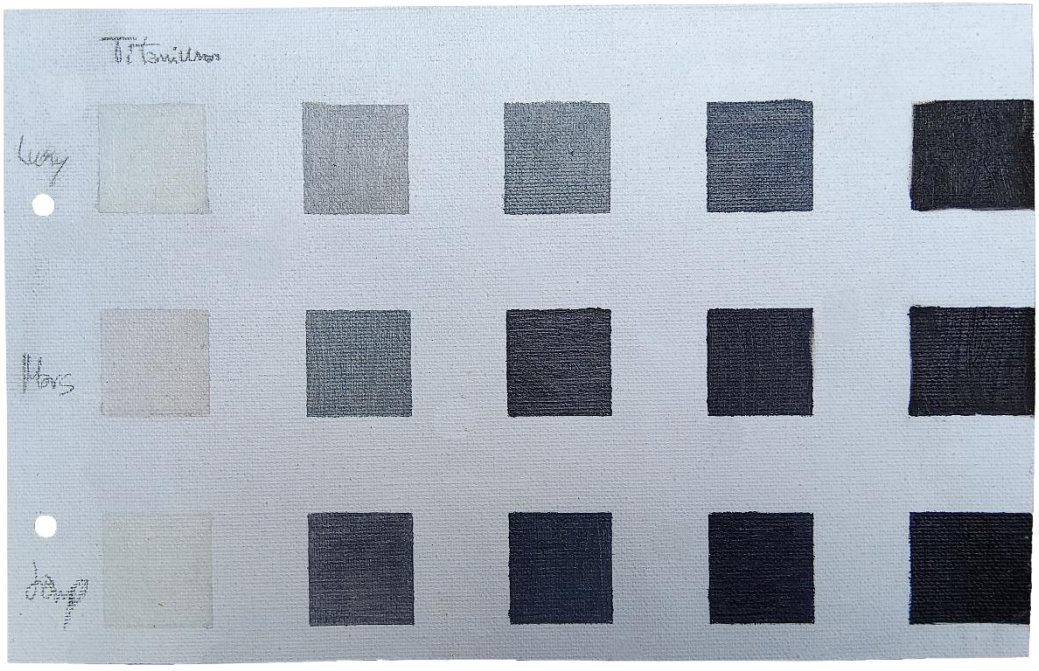


Prato, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 50 × 40 cm;

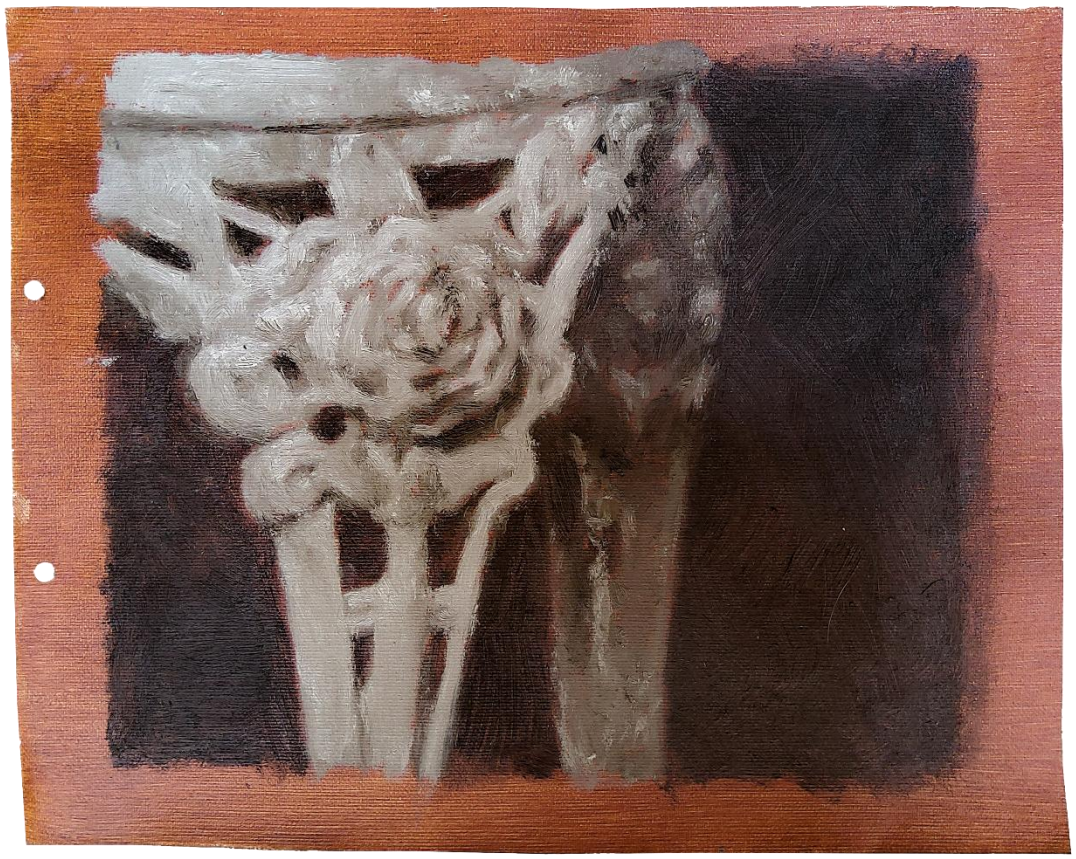


Ombro, 2026, Paulo Crespim, Óleo sobre tela, 60 × 50 cm;

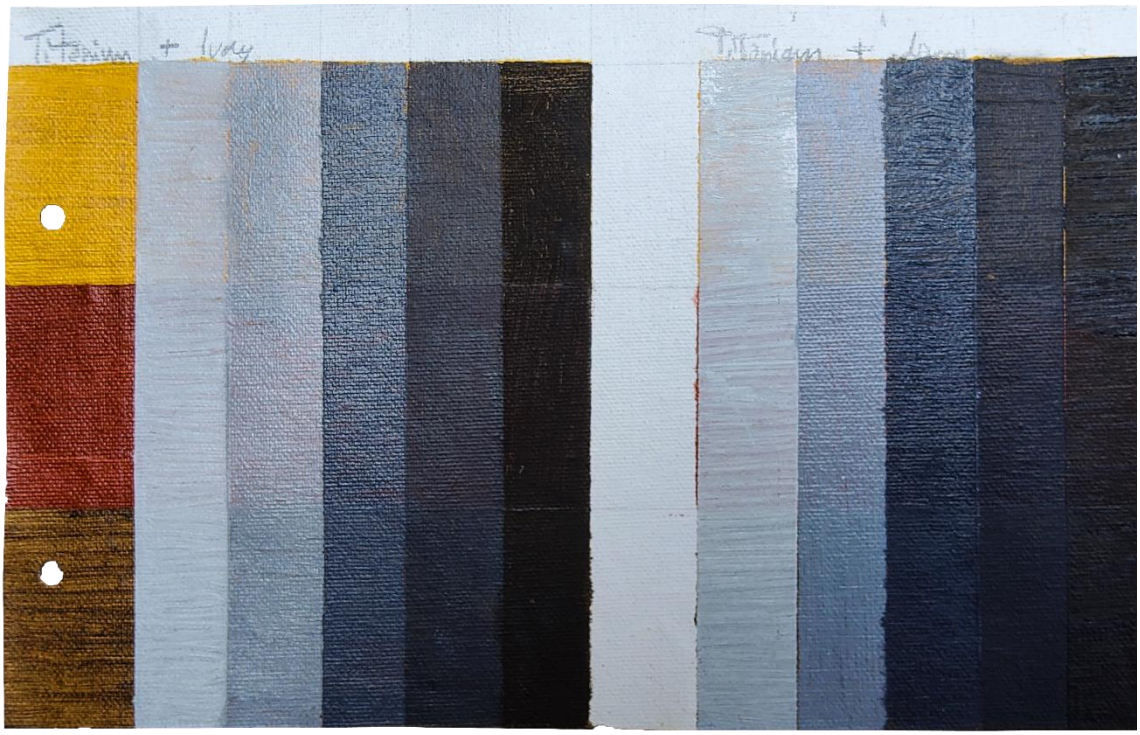




Testes com diferentes pretos e brancos;

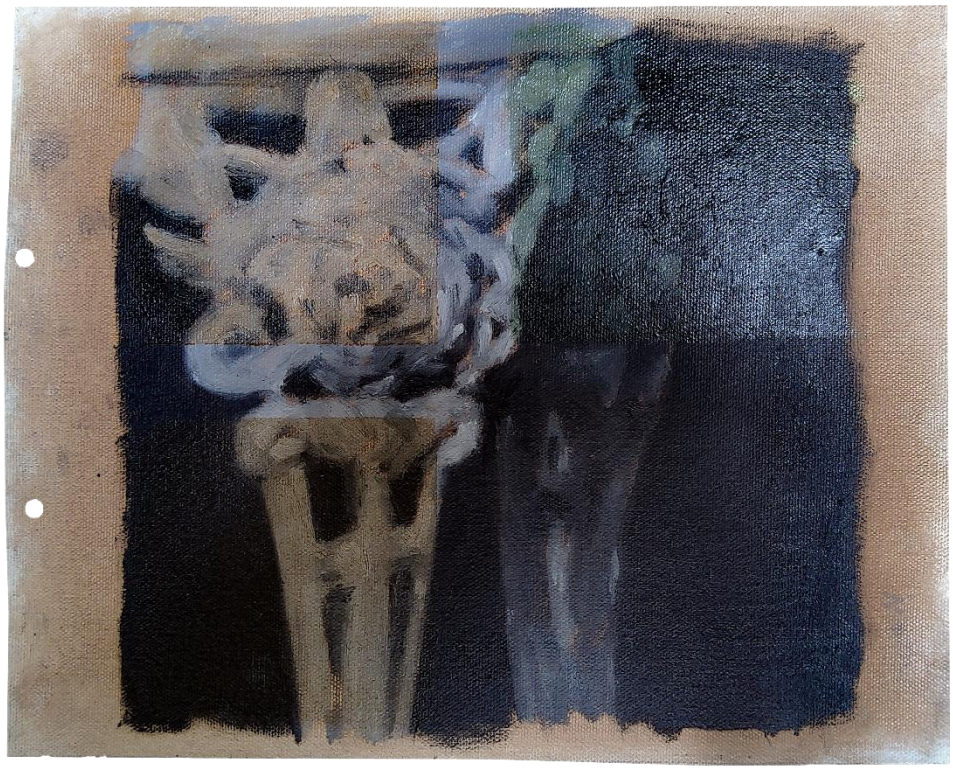


Estudo de pormenor em *Titanium white + Raw umber*.sobre *Burnt Sienna*;



Tabelas realizadas em velatura com *Zinc* e *Titanium White, Ivory* e *Lamp black*;





Estudo de pormenor com velaturas de diferentes pigmentos transparentes;