

CONDIÇÕES DE SIGNIFICAÇÃO DA OBRA DE ARTE: UMA LEITURA DE XAVIER RUBERT DE VENTÓS

THE CONDITIONS OF SIGNIFICATION OF THE ARTWORK: A READING OF XAVIER RUBERT DE VENTÓS

INÊS GUIMARÃES PEIXOTO¹
CARLOS BIZARRO MORAIS²

Abstract: The purpose of this paper is to question the necessary and sufficient conditions of signification of an artwork, according to the contemporary philosopher Xavier Rubert de Ventós (1939-2023). Besides the code of communication, the criteria of creativity, innovation and sensibility are preponderant in this search for an objective definition. For this philosopher, is it sufficient or necessary to explain the artwork according to objective norms? Or is it just the transcendence of these rules that characterizes the aesthetic experience? Rubert de Ventós proposes a phenomenological model in which the main answer lies in intersubjectivity.

Keywords: Art, creativity, code, intersubjectivity, sensibility, signification.

Resumo: O propósito deste estudo é o de questionar a *condição necessária e suficiente* da significação da obra de arte, segundo o pensamento do filósofo contemporâneo Xavier Rubert de Ventós (1939-2023). Verificamos que, além do código de significação, os critérios de criatividade, inovação e sensibilidade são preponderantes nesta busca por uma definição objetiva da obra de arte.

Resumen: El objetivo de este trabajo es cuestionar la *condición necesaria y suficiente* de la significación de la obra de arte, según el pensamiento del filósofo contemporáneo Xavier Rubert de Ventós (1939-2023). Además del código de significación, los criterios de creatividad, innovación y sensibilidad son fundamentales en esta búsqueda por una definición objetiva. Para este filósofo

¹ Mestre em Filosofia, Especialidade em Estética e Teoria das Artes – Universidade Católica Portuguesa Email: minesgpeixoto@gmail.com; ORCID: 0000-0003-2570-3506

² Faculdade de Filosofia e Ciências Sociais – Universidade Católica Portuguesa; Email: camorais@ucp.pt; ORCID: 0000-0002-4497-0370

Para este pensador, será suficiente, ou necessário, explicá-la segundo parâmetros objetivos? Ou será, precisamente, a *superación* destas normas que caracteriza a experiência estética? Rubert de Ventós propõe-nos um modelo fenomenológico que encontra resposta na *intersubjetividade*.

Palavras-chave: Arte, criatividade, código, intersubjetividade, sensibilidade, significação.

sofo, ¿es suficiente o necesario explicar la obra de arte según parámetros objetivos? ¿O es precisamente la *superación* de estas normas lo más propio de la experiencia estética? Rubert de Ventós nos propone un modelo fenomenológico, en el cual se plantea la *intersubjetividad* como respuesta esencial.

Palabras clave: Arte, creatividad, código, intersubjetividad, sensibilidad, significado.

Introdução³

Xavier Rubert de Ventós (1939-2023) foi um pensador contemporâneo. Filósofo, professor, escritor e político, Rubert de Ventós deixa-nos um notável legado filosófico, com particular enfoque nas temáticas da estética e da teoria da arte e vencedor de vários prémios (*Anagrama* ou *Lletra D'Or* da Literatura Catalã são exemplo). Desde o início da sua atividade intelectual, este filósofo revelou uma grande afeição pela área da estética filosófica: além de lecionar a disciplina de *Estética e Composição* na Escola de Arquitetura da Universidade Politécnica da Catalunha, doutorou-se na Universidade de Barcelona com uma tese intitulada *La estética de la abstracción* (1965).⁴ Posteriormente, foi esta sua tese doutoral que deu origem à obra *Teoría de la sensibilidad* (1968) – publicação fundamental para o estudo que aqui apresentamos.⁵ Para Rubert de Ventós, a arte e o trabalho do artista são imprescindíveis à vida humana em múltiplos aspetos, desempenhando, ainda hoje, papéis fulcrais na nossa sociedade pós-moderna. É precisamente por isto que, na perspetiva deste filósofo, a arte e o artista merecem continuar a ser estudados e pensados na nossa atualidade – hoje, talvez, com um maior sentido de urgência, na experiência de uma realidade cada vez mais estetizada, *hyper-real*, que Rubert de Ventós traduz como a experiência de uma *realidade significamentosa*.⁶

³ Todas as traduções não identificadas são da nossa responsabilidade.

⁴ cf. Mariona Sanfeliu Salvà, «Rubert de Ventós, Multifaceted Thinker», em *lletra* – Catalan Literatura Online, 2010, acessado a 5 de junho de 2024 (<https://lletra.uoc.edu/en/author/xavier-rubert-de-ventos/detail>).

⁵ cf. Germán Cano Cuenca, «Rubert de Ventós, Xavier», em *Diccionario Espasa Filosofía*, ed. Jacobo Muñoz (Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2003), 758-759.

⁶ Xavier Rubert de Ventós criou o conceito de *realidade significamentosa* para

No seu pensamento de eminente atualidade, consideramos de grande alcance a conciliação que este filósofo propõe entre estudos estruturalistas e fenomenológicos. Rubert de Ventós integra na sua abordagem não só estudos que ao âmbito estruturalista dizem respeito, como outras perspectivas que partem de teorias mais “científicas” da arte, tais como a semiologia, a análise sociológica ou a psicologia. Estas aproximações estruturalistas fazem-nos lembrar Umberto Eco, não só pela relação de amizade que existia entre estes dois filósofos contemporâneos, como pela aproximação do pensamento de Rubert de Ventós à inquietante descoberta da *Obra Aberta* (1962) de Eco: a *abertura* do signo e da linguagem artística, que vem ampliar os *fechados* âmbitos de significação e de objetivação pelos códigos vigentes.⁷

Na sua doutrina, resulta a sua noção de *condição necessária e condição suficiente* como requisitos fundamentais da significação objetiva da obra de arte. Veremos que, para além do código de comunicação, os conceitos de criatividade, inovação e – sobretudo – sensibilidade, são basilares nesta bus-

descrever uma “inquietante experiência pessoal”, “[...] no sentido em que se diz de uma coisa que é viscosa, que se agarra aos nossos dedos”, falando-nos da experiência de um entorno excessivamente preparado, um ambiente já imaginado por outrém e que, aos demais, é imposto. Xavier Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad* (Barcelona: Ediciones Península, 2007), 596.

⁷ Esta versatilidade manifesta-se no modo como o filósofo procura concetualizar a *essência* artística. Segundo o seu pensamento, apenas uma proposta fenomenológica pode alcançar o seu âmago, uma vez que esta corrente é a que melhor concilia divergentes perspectivas, ao partir sempre da subjetividade – ou da intersubjetividade – humana. Por isso, diz-nos Rubert de Ventós que “a partir da fenomenologia, não nos parece admissível deixarmo-nos ficar pela afirmação de que a obra de arte nasce de uma obsessão, de que é uma projeção ou que responde a umas leis estruturais”. Este filósofo afirma ainda que “a fenomenologia advertiu que é necessário não confundir a *gênese* da arte [...] com a sua *essência*”. Xavier Rubert de Ventós, «Estética de las artes plásticas: formular, formalizar, desconocer», em *Estética*, ed. Ramón Xirau e David Sobrevilla (Madrid: Editorial Trotta, 2003), 204. Porém, menciona igualmente que, em primeiro lugar, o método fenomenológico “aconselha o estudo dos fenómenos materiais [...] como unidade de sentido” (Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 418). É por isso que parte destes demais contributos “científicos” sobre arte, considerando-os como importantes “posições”, ou pontos de vista, sobre o fenómeno artístico que auxiliam na sua melhor compreensão: “A eficácia social da arte não pode assim ser entendida independentemente do seu código. Além disso, é precisamente o artista quem mantém e renova estes códigos – auditivos, visuais, verbais – a partir dos quais, depois, sentimos, vemos ou falamos com os outros. O seu produto, a sua obra, não pode ser entendido apenas como *forma* (teoria ‘formalista’), nem apenas como *referência* (teoria ‘realista’ da arte), mas como um artifício formal que possibilita uma nova transparência do significado através do significante: através do sistema de significantes ou da ‘linguagem’, que todos nós utilizamos.” Rubert de Ventós, «Estética de las artes plásticas», 205.

ca por objetividade. Para tal, é da sua obra *Teoría de la sensibilidad* (1968) que partimos, uma vez que é nesta publicação que Rubert de Ventós revela os fundamentos essenciais do seu pensamento. O nosso estudo tem como objetivo principal delinear o substrato que compõe o modelo fenomenológico proposto por este filósofo para o estudo da obra de arte, demonstrando que é *na e através da intersubjetividade* – tanto do artista, como do espetador – que a obra de arte nasce e adquire pleno significado e sentido.

1. A condição necessária – o código

O código, a “estrutura”, é, portanto, aquela condição *necessária*, mas não *suficiente* da obra de arte, é a tentação descritiva constante que aniquila a arte, mas também aquilo a partir do qual a arte eleva e se eleva; é o índice da sua força, o estímulo da sua reação criativa e até o pano de fundo contra o qual o artístico se destaca.⁸

Para melhor compreender a proposta de Xavier Rubert de Ventós, é imprescindível notar que o filósofo parte do princípio de que o ser humano comunica sempre a partir de um *código*. O mesmo acontece com o trabalho do artista, na medida em que, ao criar uma obra de arte a partir de um estilo, recorre sempre a um “código” para interpretar ou comunicar determinada experiência. Porém, acontece que estes códigos se alteram consoante os lugares, as culturas ou as épocas.⁹ O ser humano conhece através de formas simbólicas da linguagem e da arte, pelo que a linguagem representa uma “[...] categoria da sensibilidade objetivada que nos impede de usufruir de uma relação imediata com as coisas”.¹⁰

De modo a esclarecer o conceito de *percepção* e de *realidade*, Rubert de Ventós parte de uma distinção entre o código da linguagem e o da pintura: na palavra, o significante diz respeito a um som ou uma série de fonemas e o significado é uma ideia ou representação; já na pintura, como no ícone, tanto as formas significantes como as significadas correspondem a entidades físicas (no sentido em que um “objeto presente” passa a ser um “objeto representado”). Veremos que esta percepção junta o experimentado e o conhecido, isto é, a “realidade” e o “código”.

Assim, este pensador sustenta que não crê que o ser humano se consiga expressar sem a presença de um sistema de signos: uma exigência que faz

⁸ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 327.

⁹ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 297-303.

¹⁰ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 290.

parte da sua *condição humana*.¹¹ Da mesma forma que o homem está “condenado a ser livre”, diz-nos, está também “condenado ao privilégio de se expressar”, simplesmente, e de não “se mostrar”, cabendo este último apenas à natureza.¹² Esta sua posição lembra-nos o pensamento de Hannah Arendt, equiparando-se tal sistema de comunicação proposto pelo filósofo catalão ao *segundo nascimento* arendtiano, expressão que consideramos plena de sentido e que aqui vertemos.¹³ Deste modo, é imperativo que se comece por estudar a obra de arte como um artefacto humano a que subjazem requisitos de significação.

1.1. O código de comunicação: do “segundo nascimento” ao “terceiro interlocutor”

1.1.1. *O código da poesia e da pintura*

De um modo geral, a poesia liga-se à linguagem, e a pintura articula-se com a visão do ser humano: estes dois fatores constituem os alicerces da composição do código para Rubert de Ventós, que nos diz que “toda a obra de arte é, antes de mais, um produto linguístico ou um produto plástico que, como qualquer artefacto, [...] deve cumprir as exigências de significação e comunicação no seu próprio âmbito (ainda que este cumprimento não seja suficiente para caracterizá-la como obra de arte, muito pelo contrário)”.¹⁴

¹¹ É útil recordarmos aqui, acerca do signo, a definição utilizada por Umberto Eco, dada a proximidade entre estes dois autores: “O signo é usado para transmitir uma informação, para indicar a alguém alguma coisa que um outro conhece e quer que outros também conheçam. Ele insere-se, pois, num processo de comunicação deste tipo: fonte-emissor-canal-mensagem-destinatário” Umberto Eco, *O signo*, trad. Maria de Fátima Marinho (Lisboa: Editorial Presença, 2017), 27. Deste modo, um signo remete para um campo de comunicação muito vasto, para sistemas de regras no qual várias formas como a linguagem, a imagem ou a gestualidade, entre outros, podem compor signos. O ser humano habita, pois, num mundo de signos. Este posicionamento recorda-nos ainda o trabalho da artista Marina Abramović: não nos relembram as suas *performances* da amplitude, e vastidão, do âmbito no qual o signo opera?

¹² Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 320.

¹³ “É com palavras e atos que nos inserimos no mundo humano; e esta inserção é como um segundo nascimento, no qual confirmamos e assumimos o facto original e singular do nosso aparecimento físico e original. Não nos é imposta pela necessidade, como o labor, nem se rege pela utilidade, como o trabalho. Pode ser estimulada, mas nunca condicionada, pela presença dos outros em cuja companhia desejamos estar; o seu ímpeto decorre do começo que vem do mundo quando nascemos, e ao qual respondemos começando algo de novo por nossa própria iniciativa”. Hannah Arendt, *A Condição Humana*, trad. Roberto Raposo (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001), 225.

¹⁴ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 307.

a) A linguagem e a poesia

A “realidade” (de acordo com o nosso esquema) a que se refere [a palavra] é, portanto, uma realidade concetual, enquanto o código que lhe dá nome é uma realidade sonora. Trata-se de entidades de campo distinto e que dificilmente podem confundir-se. O código linguístico aparece, assim, aos indivíduos como uma entidade substantiva e independente das coisas mesmas. A percepção [visual], pelo contrário, une um objeto físico e uma imagem – ambas realidades “figurativas” – e o *feedback* entre um e outro (entre natureza e cultura, entre modo de ver e modo de representar) é imediato.¹⁵

A condição necessária à execução da linguagem é o conhecimento, por parte de ambos os interlocutores, do signo linguístico convencional: aquele que une significante e significado. Seguindo os estudos linguísticos de Saussure, diz-nos Rubert que “a palavra une [...] um ‘conceito’ e uma ‘imagem acústica’”.¹⁶ Deste modo, a palavra refere-se a um âmbito *concetual*, mas o código que utiliza diz respeito a uma realidade *sonora*. Assim, o código linguístico manifesta-se como uma entidade substantiva e independente das coisas mesmas, ao contrário do código da imagem. Desta forma, o código linguístico está sujeito a um sistema de triangulação mediado entre significante, significado e referente. Veremos, adiante, que toda a expressão artística consiste precisamente na superação deste esquema: para tal, é fundamental esmiuçarmos a noção de *imagem*, que este pensador nos transmite através do conceito das *formas percebidas*.

b) As “formas percebidas” e a pintura

A “linguagem” que o signo plástico utiliza e a realidade a que se refere são o mesmo: as formas percebidas. Por outras palavras, nelas o significante está ao mesmo nível ou campo que o significado. O código (como sistema de formas convencionais de ver e representar) não ocorre na pintura à parte do objeto visto ou representado. O elemento “cultural” só aparece como uma nuance ou inflexão do elemento natural (o mundo percebido). Este “mundo” não é, portanto, nem natural nem cultural, mas antes uma natureza que nos é oferecida já interpretada e que percebemos a partir e graças a uma dada tradição cultural.¹⁷

Na pintura, o código que une o criador e o espetador compõe-se pelas “formas da realidade” e, na arte funcional pós-renascentista, Rubert consi-

¹⁵ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 300.

¹⁶ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 300.

¹⁷ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 296-297.

dera ainda a “utilidade extra-artística”, em que a obra se insere, como uma intermediação que faz parte do seu código.¹⁸ Xavier Rubert de Ventós afirma que “nas artes da imagem [...] estas duas realidades ou mediações (cultural e natural) tornam-se uma”.¹⁹ Isto acontece por se tratar de um tipo de arte que parte de uma “forma de expressão menos simbólica e convencional – menos mediada”.

O código a partir do qual a imagem se transmite parte da percepção visual humana que, por sua vez, traduz uma união entre um “objeto visto” e um “objeto representado”. Deste modo, “[...] a relação entre representação e objeto representado não é *triangular e mediada*, como a existente entre o signo linguístico e a coisa nomeada, mas *linear e imediata*”.²⁰ A pintura faz uso de signos plásticos que partem daquilo que o artista extraiu das formas das coisas (o que apreende da natureza – a “forma natural”), porém, igualmente das convenções artísticas que foram utilizadas até então (o que apreende da arte que a precede – a “forma cultural”) como forma de expressão de determinada realidade.²¹

Rubert de Ventós considera ainda que existe um fluido “reflexo corretivo” que adequa as “formas de ver” determinado objeto às “formas culturais” de interpretá-lo, o que faz com que os resultados da atividade artística traduzam a estrutura da percepção comum, interiorizando-se. Isto significa que é a partir da arte que as nossas estruturas de percepção são também constituídas, e que estas estruturas são parte precisamente da inevitável tradição cultural que herdamos. “O código da pintura não é uma série de fórmulas pictóricas [...] mas a estrutura mesma da percepção comum. Percepção na qual se une o experimentado e o conhecido – a ‘realidade’ e o ‘código’”.²² É, pois, a original percepção do artista a responsável por criar os nossos comuns e tradicionais “modos de ver”, ou seja, aprendemos a “ver” através da arte. Este posicionamento de Rubert de Ventós lembra-nos Jonathan Crary que, nas suas *Técnicas do observador*, descreve de que forma a construção histórica da visão se foi alterando consoante as épocas (onde as descobertas científicas e tecnológicas de dispositivos óticos, desde a câmara obscura à máquina fotográfica – mas não só – são determinantes) formatando e convencionando o sentido de visão humana, presente nas variadas formas de expressão artística.²³

¹⁸ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 308.

¹⁹ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 296.

²⁰ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 298.

²¹ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 299-300.

²² Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*.

²³ cf. Jonathan Crary, *Técnicas do observador*, trad. Nuno Quintas (Lisboa: Orfeu Negro, 2017).

Em suma, do código, enquanto “condição necessária”, fazem parte a “linguagem comum”, a “representação” e a “utilidade” – ou os “meios do quotidiano”.²⁴ Deste modo, a relação que o ser humano estabelece consigo mesmo, com os outros e com o seu mundo está sempre dependente da linguagem e dos modos humanos de organização percetiva, constituindo-se estes como objetivos, apelidando este código com o “terceiro interlocutor”. Rubert de Ventós acrescenta ainda que “o código não é apenas a *base* da comunicação e compreensão, mas a sua *estrutura*; não representa o seu limite, mas a sua condição”.²⁵

1.1.2. A “contingência” ou o contexto

Para Rubert de Ventós, a estrutura da atividade artística pode situar-se entre dois polos distintos: a “contingência” (ou o contexto) de que parte, e a “ordem” que o artista introduz ou *descobre* nela, como vamos analisar de seguida. Rubert de Ventós recorda o pensamento de Lévi-Strauss, ao enunciar que o elemento contingente do qual a arte, inexoravelmente, parte pode ser a “a execução”, “a ocasião” ou a “finalidade” da obra, segundo determinadas épocas.²⁶ Acrescenta, ainda, que o artista tradicional “[...] partia de, potenciava a e expressava-se na forma do objeto representado; e de igual modo, o artista moderno parte de, potencia a e ‘se expressa’ na utilidade do objeto. Em ambos os casos se comprova que a arte há de partir de alguma forma de alteridade”.²⁷

Deste modo, observamos que não é na “intenção” nem na “forma” que existe algum elo comum, mas no facto de que todas as artes, a seu tempo, respondem a “exigências atuais, instaurando ou utilizando uma nova ordem”.²⁸

2. A condição suficiente – O objeto significativo

Anotada a *condição necessária*, analisemos a *condição suficiente* da obra de arte, verificando o papel do artista na descoberta de novas formas de representar a realidade. Rubert de Ventós não restringe a arte apenas ao seu valor “afetivo”, “emotivo” ou “conotativo”, porém, não duvida de que esta

²⁴ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 392.

²⁵ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 315.

²⁶ “Recorde-se a teoria de Lévi-Strauss. A arte há-de partir sempre de um elemento contingente que, segundo as épocas, pode ser ‘a execução’, ‘a ocasião’ ou ‘a finalidade’ da obra.” (Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 559).

²⁷ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 562.

²⁸ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 504.

não se dirige primariamente à inteligência, nem funciona através de silogismos, pois opera num âmbito que dialoga diretamente com a “sensibilidade”.²⁹ Rubert de Ventós classifica a arte como um *signo*, como o *objeto significativo por antonomásia*: o objeto que nos detêm e que se dirige de uma forma *mediata* à sensibilidade.

Formalizando em termos dialéticos, o “código” constitui a tese de um processo a que a “realidade”, a “contingência”, se opõe – a sua antítese. A síntese deste processo resultará, então, numa “palavra”, numa “obra”, ou num “modo de utilização” que interpreta a realidade a partir deste novo código. Por sua vez, a palavra, a obra e o modo de utilização, ao constituírem uma síntese, originam uma nova tese, ou ponto de partida, de uma atividade futura – esquema este que, por sua vez, não é indiferente a uma visão hegeliana.³⁰

2.1. A inovação como “formalização”

Ao contrário da [formalização] científica ou lógica, a formalização artística não pretende *descrever* o esqueleto formal profundo da realidade ou da linguagem, mas, antes, *trazer à superfície* e encontrar a manifestação “formal” dos possíveis “conteúdos” da realidade. Trata-se de fazer emergir à superfície, na qual os nossos sentidos podem captar, todas as profundidades, mensagens ou intenções.³¹

2.1.1. O artista como inovador e a arte enquanto função prática

Rubert de Ventós afirma que apenas é possível desenvolver um “estilo pessoal”, isto é, um modo de expressão peculiar, quando existe um “código geral”. O código é composto por dois princípios: a “possibilidade” e a “necessidade”. Desta forma, a expressão pessoal e a significação objetiva não se contrapõem, mas necessitam uma da outra. A arte assume, deste modo, uma “função prática”.³² Isto significa que, para este filósofo, a arte é o “modo” de fazer algo, o *modo* como se diz algo.

O artista-criador é, assim, livre no seu gesto, livre no seu modo único de agir, e é precisamente este modo que distingue a atividade do artista das demais atividades: a descoberta de novas formas de expressar um ponto de vista, de forma original e inédita. Rubert de Ventós sustenta que “[...] a genialidade não é mais do que a objetividade: a correta percepção e expressão do

²⁹ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 393.

³⁰ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 299.

³¹ Rubert de Ventós, «Estética de las artes plásticas», 216.

³² cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 315-318.

que efetivamente se vê no lugar em que estamos”.³³ Curiosamente, para este filósofo, uma forma artística é boa quando suporta um determinado caráter de “imitação”, isto é, “[...] quando a nova perspectiva que abre é suscetível de se institucionalizar”.³⁴ Seguindo uma perspectiva hegeliana, Rubert de Ventós sugere ainda que “para transcender [qualquer forma de arte] é necessário esgotá-la, e não evitá-la”.³⁵

O código deve ser encarado como um “meio de significações”.³⁶ Este código mediatiza a relação do ser humano com a realidade, constituindo-se referência verbal ou visual. Como vimos, um código mais atual, ou que foi inovado, provém também da utilização de um código anterior àquele que o presente artista utiliza. Acontece que o artista é movido pela vontade de descrever de forma mais fidedigna os fenómenos do mundo natural, inovando, precisamente, os códigos de comunicação vigentes. O código é inovado para que se possa adequar de forma mais fidedigna ao mundo.

Há que sublinhar que, para o nosso filósofo, a arte não representa uma “etapa anterior ao conhecimento” nem um “epifenómeno posterior”. Aliás, defende que limitar a arte a uma etapa pré ou pós-lógica reduziria todo o seu papel a comunicação e negaria, de antemão, a irredutibilidade da “mensagem” artística. A arte fala pela sua presença, constituindo “signo” e não “veículo de signos”: “atender à obra de arte [apenas] como portadora de uma mensagem – diz Rubert – é entendê-la como meio, suporte ou excipiente de um significado que vai com ela, mas não é ela”.³⁷ Contudo, ainda que a obra de arte não possa prescindir destes códigos, não significa que se possa definir neles, ou ser explicada apenas através deles.

2.1.2. *Distinção entre a inovação quotidiana e a artística*

Rubert de Ventós estabelece uma distinção entre “reabsorção invariante” e “reabsorção variante”, que permite distinguir entre o âmbito artístico e o não artístico. Se o próprio emprego da linguagem é, em certa medida, criador de um novo âmbito de significações, permanece, ainda assim, dentro dos limites ou possibilidades que a linguagem tem de reabsorção dos modelos configurativos e imaginativos de cada época. Ao invés, “o poeta e o pintor [...] são quem destrói e inaugura outras formas de falar, de ver e de imaginar; que abrem novos âmbitos e expandem as fronteiras para a compreensão da

³³ Xavier Rubert de Ventós, *Crítica de la modernidade* (Barcelona: Anagrama, 1998), 50.

³⁴ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 416.

³⁵ Xavier Rubert de Ventós, *El arte ensimismado* (Barcelona: Anagrama, 1997), 84.

³⁶ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 341.

³⁷ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 395.

realidade”, traduzindo esta sua competência a sua “originalidade”.³⁸ Estes âmbitos não são reabsorvidos sem transformações profundas nos códigos. “Não há dúvida, pois, que um autêntico estilo pictórico ou literário separa os modos de ver e de imaginar o mundo, dos modos [comuns] de utilizar e valorizar as palavras”, diz Rubert.³⁹ A arte poética, tal como a pintura, é igualmente uma representação ou um modo de percepção.

Assim, a representação artística possibilita o acesso a novas formas para melhor compreendermos a realidade. Já Heidegger defendia igualmente que é no poder histórico da representação da aparência, e naquela que foi fundada pela poesia e pela tradição da lenda, que reside a verdade – tudo dependerá do olhar mais ou menos atento, apurado e contemplativo daquele que olha e que apreende.⁴⁰

2.1.3. *A intersubjetividade como fator inovativo*

É verdade que a informação histórica que se pode obter através da arte é insubstituível. Todavia, o inverso já não é tão linear: a definição da experiência do estético não se pode cingir ao contexto histórico e biográfico da obra de arte e do artista, embora estes constituam tópicos objetivos importantes para a sua apreciação. Assim, o pensamento do nosso filósofo realça a importância do estudo da arte mediante a sua “objetividade” e a sua “intersubjetividade”: a arte apenas pode surgir a partir de uma força de “tensão”, tensão entre condição necessária e suficiente, consistindo-se num “[...] modo peculiar

³⁸ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 401.

³⁹ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 402.

⁴⁰ Vejamos a posição de Heidegger ao analisar o exemplo que, no seguimento deste seu argumento, o pensador enuncia relativamente à percepção do movimento da Terra: este filósofo defende que foram poucos aqueles que perceberam o heliocentrismo, mas que foi justamente pelo representar da paisagem do nascer do sol, ou do anoitecer sobre o mar (ou seja, através da tradição poética e artística) que esta conclusão pode ser extraída. cf. Martin Heidegger, *Introdução à Metafísica*, trad. Mário Matos (Lisboa: Edições Piaget, 2017), 116.

Numa linha semelhante, dentro da corrente estruturalista e antropológica, Lévi-Strauss (que muito influenciou o pensamento de Xavier Rubert de Ventós) defende precisamente que é no pensamento mitológico que se gera o pensamento concetual: “Apesar de ser obviamente errado e impossível (dum ponto de vista empírico) que um peixe possa lutar contra o vento, dum ponto de vista lógico pode-se compreender por que razão se utilizam *imagens* tiradas da experiência. Esta é a originalidade do pensamento mitológico – desempenhar o papel do pensamento conceptual: um animal suscetível de ser usado como, diria eu, um operador binário, pode ter, dum ponto de vista lógico, uma relação com um problema que também é um problema binário.” Claude Lévi-Strauss, *Mito e Significado*, trad. António Marques Bessa (Lisboa: Edições 70, 2014), 33-34.

de resolver a tensão – entre necessidade e liberdade, entre código e estilo”.⁴¹ A estrutura objetiva e a intenção não se excluem, mas necessitam uma da outra. Deste modo, torna-se redutor limitar o estudo da arte aos grafemas da palavra ou à imagem comum, pois estes adquirem caráter artístico na sua intersubjetividade. Segundo Rubert de Ventós, “o próprio funcionamento, no âmbito intersubjetivo, da palavra ou imagem artística, é radicalmente diferente das demais palavras ou imagens. Trata-se, certamente, da acentuação (e não da ‘invenção’) de determinados caracteres [...]”.⁴² É esta “acentuação” que transforma a palavra e a imagem artísticas em “qualidades” que constituem um fenómeno novo e irredutível. O valor estético, por sua vez, “[...] surge, precisamente, nas e a partir das estruturas do código”.⁴³

2.2. O signo artístico como “objeto significativo”

Como vimos, Rubert de Ventós sustenta que a forma ou a palavra operam de distinto modo de significação no âmbito artístico face ao âmbito quotidiano, o que nos permite distinguir entre arte e comunicação. Semioticamente falando, o ato de comunicar funciona sempre segundo a passagem *mediada* entre significante, significado e referente (A, B e C);⁴⁴ já “na arte, pelo contrário, os significantes adquirem um peso específico: não nos permitem passar diretamente à significação transcendente a que aludem, mas detêm-nos, como se eles mesmos nos libertassem da significação”.⁴⁵ Isto acontece porque o signo artístico, para Rubert de Ventós, opera de um modo diferente do da comunicação, uma vez que através da arte se constitui uma ligação direta e *imediata* entre os vértices A e B, entre significante e significado. Deste modo, a palavra e a forma artística comunicam de um jeito *intuitivo*, enriquecendo a nossa realidade ao descobrir novas nuances e relevos até então desconhecidos. É precisamente a sensibilidade que desempenha um papel fundamental na compreensão desta experiência.

A arte não nos vem revelar o desconhecido, mas, antes, o que tínhamos julgado como conhecido até ao momento em que nos deparamos com esta

⁴¹ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 315.

⁴² Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 400.

⁴³ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 377.

⁴⁴ Rubert de Ventós constrói este esquema com base no triângulo de significação de Ogden-Richards, no qual o vértice inferior esquerdo (A) constitui o *significante*, o vértice superior central (B) o *significado* e o vértice inferior direito (C) o *referente*.

⁴⁵ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 404.

experiência.⁴⁶ No fundo, a arte “des-reconhece”.⁴⁷ Já a palavra ou a forma em uso no dia a dia carecem desta pluralidade de possibilidades. A palavra poética e a forma artística representam um desconforto por impulsionarem no ser humano determinado questionamento (por outras palavras, um “des-reconhecimento”). Por vezes, o que nos incomoda na arte é o confronto com problemas que considerávamos como resolvidos, colocando em causa os significados que havíamos conhecido, abalando o nosso “conforto psicológico”. Este desconforto, ou “desconcerto”, culmina na contemplação das obras de arte, estando-lhe subjacente o natural mistério que lhe é essencial.

Rubert de Ventós refere que também na arte encontramos uma paz inabitual, pelo que descreve que este efeito “sedante”, “beatífico”, “encantador”, mas também “reconciliador”, é devido precisamente à proximidade do significado em que a arte nos situa, uma vez que somos imediatamente “transportados” por ela. Rubert compara esta sua proposta com a posição de Nietzsche, relembrando *Apolo e Dioniso*, e Kant, com a “tranquila beleza e inquietante sublime”.⁴⁸

Em síntese, o signo estético, para ser verdadeiramente apreciado na sua originalidade, deverá ser construído segundo o princípio significante = significado, tendo em conta o seu carácter “imediato”, ao contrário da comunicação, que passa pela fórmula “intermediária”, na qual o significante implica o significado (significante → significado). “O signo estético – diz Rubert de Ventós – não acontece, mas permanece [...]”.⁴⁹

2.2.1. O objeto significativo

Xavier Rubert de Ventós pretende redimensionar teses expressivistas, mímicas, representativas e simbólicas: se a obra de arte se constitui como um signo, esta há de remeter “imediatamente” para um objeto “imane” a si.⁵⁰

⁴⁶ “A palavra ou a forma poética enriquece o objeto no qual descobre nuances e ritmos desconhecidos. Não nos conta sobre o que conhecíamos, nem descobre o que desconhecíamos, mas antes, surpreendentemente, descobre o que conhecíamos, ou aquilo que acreditávamos conhecer”. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 405.

⁴⁷ Xavier Rubert de Ventós compreende a experiência estética como um *des-reconhecimento*: “O prazer estético começa apenas quando a seguir a um reconhecimento se dá um novo desconcerto – um des-reconhecimento, por assim dizer –. E dura apenas enquanto se rompem as nossas ideias feitas e ainda não tivemos tempo de as reparar; quando a experiência nos prega uma rasteira, nos faz perder o equilíbrio, e caímos de bruços uma vez mais sobre as coisas ou as obras que tomávamos como conhecidas”. Rubert de Ventós, «Estética de las artes plásticas», 221.

⁴⁸ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 420-421.

⁴⁹ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 423.

⁵⁰ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 452. É necessário atentarmos nas definições atribuídas a *forma*, *forma de um signo*, *símbolo*, *senal* e *sintoma*. Xavier Rubert

Desenvolvendo este tema, para este pensador o objeto artístico não poderá ser apenas o mundo exterior (que representa uma tese do modelo natural), pois a obra constituiria um “sinal”; não poderá constituir apenas um mundo interior (tese que define a obra somente como intuição, ou como estilo), porque a obra seria um “sintoma”; nem apenas um mundo transcendente (a “ideia” da natureza, por exemplo), pois a obra constituiria o seu “símbolo”.⁵¹ O signo artístico, em Xavier Rubert de Ventós, caracteriza-se como absoluto e irreduzível e deve satisfazer os seguintes critérios: “1) ser efetivamente o que significa; 2) sê-lo imediatamente [e não mediatamente]; [...] 3) desdobrar-se efetivamente em significante e significado, em ‘aparência’ e ‘indicação’”.⁵² Deste modo, Rubert considera que a arte que aspira à autonomia apenas se pode transformar em “objeto puro” ou em “pura informação”, mas nunca em signo.⁵³

de Ventós caracteriza a *forma* como a “determinação de um conteúdo”. Além disto, considera que “[...] tanto um como outro [forma e conteúdo] são aspetos parciais e abstratos de uma realidade indivisível”, e que “a sua união não é acidental, mas transcendental” (Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 441-442). Na arte, Rubert de Ventós caracteriza a *forma* como o seu “elemento conservador”, ou o seu “código fixo”, e o “conteúdo” a sua “tendência inovadora” (elementos heterodoxos que induzem a novas utilizações do código). Ou seja, a “forma” estará em relação dialética com o mundo, pelo que, posteriormente, constituirá uma nova forma ou um novo estilo, uma vez que está, pois, sujeita a uma tendência de repetição (cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 441-443). Assim, a *forma de um signo* será a “determinação de um ‘conteúdo’ (tema, matéria ou significado) de um signo”. O signo pode ter tantas formas “secundárias” quantos os objetos ou ideias por significar, e tantas formas “fundamentais” (tipos possíveis de significantes) quantos os vários modos de dar corpo a determinado signo: a representação, a linguagem ou símbolo científico constituem alguns exemplos (cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 443-444). Para Rubert a “forma de um signo artístico” constitui ainda uma “[...] forma fundamental e não secundária do signo, uma vez que não se caracteriza como tal pelo objeto significado [...], mas pelo modo peculiar de o significar” (Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 444). A forma artística diz pelo que ela é. Já *simbolizar* é “[...] uma forma mediata (através de um representante [...]) de se referir a um objeto ou a um conceito que transcende o campo do que é fisicamente representável” (Rubert de Ventós, *Teoría*, 451), constituindo o símbolo. Um exemplo simples do ato de simbolizar é a ideia de paz, que adota o símbolo da pomba. Um *sinal*, por sua vez, é uma indicação que “[...] aponta também a algo distinto de si, mas de forma imediata e sem intermediários” (Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*). Um sinal constitui-se como operador informativo, indício ou como “aquilo que dá notícia” (cf. Rubert de Ventós, *Crítica de la modernidad*, 252). O *sintoma* caracteriza-se por “[...] um aspeto do objeto que alerta para a situação do próprio objeto”, que “indica, pois, algo inerente ao objeto, mas de forma mediata [...]” (Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 451). Dá-nos o exemplo no âmbito da medicina, no qual o sintoma não é nem se parece à doença em si mesma, mas indica-a.

⁵¹ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 452.

⁵² Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 453.

⁵³ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*.

“Sintoma”, “símbolo” e “sinal”, apesar das diferenças que manifestam, coincidem na medida que fornecem uma “indicação”: Rubert exemplifica-a como um “[...] rótulo exterior do objeto ao qual aludem, do seu *denotatum* [...]”.⁵⁴ Já o “signo”, por sua vez, não se constitui como um *rótulo*, mas uma própria *demonstração* do objeto. O *denotatum*, ou o significado da obra de arte, não é o objeto representado, mas, antes, o que ela mesma é: a relação de um indivíduo com o seu meio que, ao mesmo tempo, utiliza e renova, e ao qual se cinge e que subverte.⁵⁵

A obra de arte consiste no “objeto significativo por antonomásia”, como já referimos: “o objeto no qual a liberdade humana não se perdeu, nem se tornou opaca, mas que continua a tornar-se transparente nele mesmo”.⁵⁶ Para Rubert de Ventós, aquilo que é verdadeiramente digno de se considerar no objeto artístico é precisamente a união entre formal e significativo: a obra de arte traduz-se, assim, por um “produto de transparência da ação e do pensamento humano”.⁵⁷

Em suma, a obra de arte parte de uma saudável *tensão* entre representação e utilidade, com tendências expressivistas e simbólicas. Segue-se que a expressão, o estilo, ou a conotação não se limitam a depender do significado, do denotado, mas, antes, determinam-no.⁵⁸ A expressão integra o signo artístico, determinando o seu significado objetivo, o que constitui a arte como um leque de possibilidades inéditas: devido à maior ou menor tensão expressiva, permite não só construir um matiz da realidade como “dizê-la de novo”.⁵⁹ Para este filósofo, apenas o grande artista é capaz de dominar a sua “emoção” e a sua intuição formal para a colocar ao serviço de uma significação objetiva que permitirá, no futuro, identificar o seu “estilo” e a sua “arte”.⁶⁰

2.3. A “sensibilidade imaginativa”

A obra de arte, com efeito, não é apenas representação ou sinal externo do seu *denotatum*, mas é também a sua presença; não indica nem se refere ao objeto, mas significa-o com a sua presença. A obra não assinala, mas é o que significa: não é referência, mas transparência. Ou, dito noutros termos, é um *produto não alienado* cujo sentido não está mais além dele, mas que ele próprio é.⁶¹

⁵⁴ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 452.

⁵⁵ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 455-456.

⁵⁶ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 456.

⁵⁷ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*.

⁵⁸ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 464.

⁵⁹ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 471.

⁶⁰ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 463.

⁶¹ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 427.

Como vimos, o objeto artístico não assinala ou refere o objeto, mas significa-o com a sua presença. Neste sentido, Rubert de Ventós refere que a obra de arte é, então, um “produto não alienado”, livre, pois a obra não constitui referência, mas *transparência*: a obra de arte utiliza uma linguagem específica que se dirige diretamente à sensibilidade. Estamos de acordo com Magdalena Sánchez, no seu comentário sobre o pensamento de Rubert de Ventós, interpretando a sensibilidade como “resposta ou interpretação de uma realidade ou um novo modo de ver as coisas e agir sobre a realidade [...]. A experiência sensível [...] engloba os sentimentos do sujeito (sensação, percepção, paixão, sedução e o sentido da sua existência) e a sua relação é construção do sujeito”.⁶²

A obra dirige-se aos nossos sentidos, sentidos estes mediatizados sempre por uma cultura e um saber dos quais não se separam. Em termos mais kantianos, é a esta faculdade de sentir, que se articula com a imaginação – a sensibilidade que aprecia e cria comprazimento –, a que obra se dirige, não se podendo reduzir apenas a uma mera “sensação epidérmica”.⁶³ É, pois, o aspeto “inteligente” dos sentidos e o aspeto “sensitivo” da inteligência que aprecia o valor estético de uma obra, numa certa proximidade à doutrina que, do nosso ponto de vista, nos lembra a de Xavier Zubiri.⁶⁴

Considerações finais

Rubert de Ventós pretende demonstrar que a obra de arte pode, ainda assim, superar o seu “contexto histórico” ou a própria “intenção” do artista, pelo facto de nos proporcionar a experiência de um “des-reconhecimento”.⁶⁵ Na obra de arte existe “algo mais” que permanece, que transcende o tempo e o espaço, e é o “terceiro componente” (nas palavras de Puelles Romero), ou o *espetador*, o seu recetor. A obra de arte traduz, assim, um “modo de

⁶² Magdalena Sánchez, «El docente como protagonista de la Sensibilidad», *Revista Iberoamericana de Ciencias*, n. 6, vol. 2 (2015): 125.

⁶³ cf. Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 430-432.

⁶⁴ cf. Xavier Zubiri, *Inteligencia sentiente: inteligencia y realidad* (Madrid: Alianza Editorial, 1984).

⁶⁵ “O cumprimento da expectativa musical ou a identificação do caso arquitetónico pode proporcionar-nos um prazer teórico e pode até ser condição da experiência estética. Mas de propriamente estético não tem ainda nada. Nada que ver, por exemplo, com o des-reconhecimento que eu senti ao ver de novo o Kikanku-ji, ou que experimentei ao visitar a própria casa de McKintosh: um sentimento de que o que se vê é demasiado, literalmente de-ma-si-a-do. As formas e os materiais, as qualidades e as entregas, multiplicam-se aos nossos olhos mais além do que sabemos dizer, do que podemos entender, do que sabemos imaginar.” Rubert de Ventós, «Estética de las artes plásticas», 222.

habitar o mundo”, não como uma sombra do indivíduo sobre ele, mas o testemunho da sua relação. A obra constitui um signo “[...] do modo como o indivíduo, utilizando meios intersubjetivamente identificáveis [...] descreve ou conta algo”.⁶⁶ Deste modo, o recetor ou o espetador, segundo Rubert de Ventós, deve ter em conta as questões de cariz social e biográfico que são inerentes tanto ao artista quanto à obra de arte, que muito o auxiliam na compreensão desta, visto constituírem o seu código fundamental (tarefas que englobam uma fase de “reconhecimento”); contudo, tendo em conta que a experiência estética de que este usufrui será capaz de transcender estas suas componentes intrínsecas, naturais e materiais através da sua sensibilidade (“des-reconhecimento”), mostrando-lhe, assim, a “verdade”.⁶⁷ É, pois, além do reconhecível, uma espécie de “fantasma” que acompanha a obra de arte, que a sensibilidade do espetador deteta, independentemente da época histórica de que este faça parte.

A fenomenologia indaga a relação entre sujeito e objeto, sobre a qual Puelles Romero afirma: “A relação estética precede e fundamenta os seus termos, entre os quais se institui uma reciprocidade ontogenética”, e ainda que “a obra artística e o recetor ‘tornam-se correlativos’ [...]. Este é o ponto de vista da hermenêutica: não é que o espetador seja e, ainda, se relacione. É que o seu ser não é, de forma fundamental, mas *estar* em relação”.⁶⁸ Nesta sua publicação, Puelles Romero refere muitas vezes o *fantasma* que acompanha a obra de arte, e Xavier Rubert de Ventós refere que estes *fantasmas* são próprios não só da representação como da linguagem: muitas vezes, esta é insuficiente para expressar tudo aquilo que pretendemos.⁶⁹ E, quanto mais forte o sentimento, maior a tentação de “desrespeitar a linguagem”, prescindir dela ou fazer uso de um neologismo.⁷⁰

Assim, e só assim, não negando ou querendo, como o materialismo ou o positivismo vulgar, reduzir a “matéria” (conceito que acaba tão metafísico como os demais) à riqueza de significados do mundo, mas tentando compreendê-la como a riqueza das relações do homem com o universo, apenas assim,

⁶⁶ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 430-432.

⁶⁷ “Estético não é sentir que *our dreams become true*, mas sim o contrário: comprovar que a verdade transcende as nossas previsões ou expectativas”. Rubert de Ventós, «Estética de las artes plásticas», 222.

⁶⁸ Luis Puelles Romero, *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador* (Madrid: Abada Editores, 2011), 137.

⁶⁹ “Os beijos por escrito – diz uma carta de Kafka a Milena – não chegam ao seu destino; são pelo caminho bebidos pelos fantasmas’. Estes fantasmas são sobretudo próprios da linguagem”. Xavier Rubert de Ventós, *Por Qué Filosofía* (Barcelona: Ediciones Península, 2007), 45.

⁷⁰ cf. Rubert de Ventós, *Por Qué Filosofía*, 44.

uma fenomenologia materialista pode entender e interpretar os aspetos mais sublimes do mundo sem fazer uso de muletas transcendentistas.⁷¹

Rubert de Ventós defende-se de um possível rótulo materialista ou positivista (contudo, afirmando que até o próprio materialismo acaba por se tornar metafísico) ao afirmar que não pretende reduzir a obra à “matéria”, mas, antes, salientar a importância da metalinguagem que, por traduzir já uma relação entre o homem e o mundo, nos oferece a possibilidade de falar de algo com uma maior concretude.

Pretende, por sua vez, entender a “matéria” como a riqueza das relações do homem com o universo, relações essas que são também compostas por realidades para as quais, muitas vezes, ainda não existe metalinguagem possível que as defina, mas que por isso constituem em si mesmas um motor de busca para o ser humano.

Estamos, assim, em linha com Xavier Rubert de Ventós, ao considerar que uma fenomenologia materialista pode auxiliar a interpretar e entender estes “aspetos mais sublimes do mundo”. Lembra-nos o nosso poeta Caeiro que, quando chamado de materialista, retorquiu: “Eu nem sequer sou poeta: vejo / Se o que escrevo tem valor, não sou eu que o tenho: / O valor está ali, nos meus versos. / Tudo isso é absolutamente independente da minha vontade”.⁷²

Bibliografia

- Arendt, Hannah. *A Condição Humana*. Traduzido por Roberto Raposo. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2001.
- Cano Cuenca, Germán. «Rubert de Ventós, Xavier». Em *Diccionario Espasa Filosofía*, editado por Jacobo Muñoz: 758-759. Madrid: Espasa Calpe, S. A., 2003.
- Crary, Jonathan. *Técnicas do observador*. Traduzido por Nuno Quintas. Lisboa: Orfeu Negro, 2017.
- Eco, Umberto. *Obra Aberta*. Traduzido por João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2016.
- . *O signo*. Traduzido por Maria de Fátima Marinho. Lisboa: Editorial Presença, 2017.
- Hegel, G. W. Friedrich. *Estética*. Traduzido por Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- Heidegger, Martin. *Introdução à Metafísica*. Traduzido por Mário Matos. Lisboa: Edições Piaget, 2017.

⁷¹ Rubert de Ventós, *Teoría de la sensibilidad*, 476.

⁷² Fernando Pessoa, «A espantosa realidade das coisas», em *Obra Completa de Alberto Caeiro* (Lisboa: Tinta da China, 2019), 93.

- Lévi-Strauss, Claude. *Mito e Significado*. Traduzido por António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 2014.
- . *O Olhar Distanciado*. Traduzido por Carmen de Carvalho. Lisboa: Edições 70, 2010.
- Pessoa, Fernando. *Obra Completa de Alberto Caeiro. Edição de Jerónimo Pizarro e Patricio Ferrari*. Lisboa: Tinta da China, 2019.
- Puelles Romero, Luis. «Existir sin ser visto. Aproximaciones a una teoría del sujeto espectador». *Azafea: Revista de Filosofía*, n.9 (2007): 41-60.
- . *Mirar al que mira. Teoría estética y sujeto espectador*. Madrid: Abada Editores, 2011.
- Rubert de Ventós, Xavier. *Crítica de la modernidad*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.
- . *El arte ensimismado*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997.
- . *El cortesano y su fantasma*. Madrid: Sexto Piso, 2008.
- . «Estética de las artes plásticas: formular, formalizar, desconocer». Em *Estética, Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, editado por Ramón Xirau e David Sobrevilla, 201-224. Madrid: Editorial Trotta, 2003.
- . *Por qué filosofía*. Barcelona: Ediciones Península, 2007.
- . *Teoría de la sensibilidad*. Barcelona: Ediciones Península, 2007.
- Sánchez, Magdalena. «El docente como protagonista de la Sensibilidad». *Revista Iberoamericana de Ciencias*, n. 6, vol. 2 (2015): 117-128.
- Sanfeliu Salvà, Mariona. «Rubert de Ventós, Multifaceted Thinker». Em *lletraA – Catalan Literatura Online*, 2010. Acedido a 21 de outubro de 2023. <https://lletra.uoc.edu/en/author/xavier-rubert-de-ventos/detall>.
- Zubiri, Xavier. *Inteligencia sentiente: inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza Editorial, 1984.

