

TRAGÉDIA E ESTILO: CONTINGÊNCIA E UNIDADE DO CORPO

Etevaldo Santos Cruz¹

Resumo: Este estudo, que consiste em uma investigação de caráter conceitual ainda em fase inicial, tem por objetivo refletir sobre a dimensão trágica do estilo enquanto potência plasmadora da expressão resultante das tensões intersubjetivas. A análise está centrada na compreensão que se institui sobre a movência que permeia a tentativa de unidade e êxito que a capacidade formativa evoca como transfiguração do mundo em devir. Para isso, nos aproximamos de algumas noções da filosofia camusiana e da teoria da formatividade, para demonstrar como a dimensão estilizante da vida pode corresponder à exigência de uma forma que se institui, supera e rompe com uma perspectiva da vida para assinalar um sentido estético da existência. Ancorado em uma perspectiva estética, o estudo lança mão de autores como Georg Simmel, Albert Camus, Luigi Pareyson, Maurice Merleau-Ponty, auxiliados pelas considerações de Renata Pitombo Cidreira sobre as superfícies visíveis da aparência.

Palavras-chave: estilo; artisticidade; tragédia; corpo; contingência.

Introdução

Georg Simmel, em *O conceito e a tragédia da cultura* (2014), evidencia na tensão entre a condição da subjetividade do sujeito e a objetividade do mundo, não um dualismo substancial, diz Simmel (2014), mas a tensão onde o espírito, ao “ultrapassar o objeto como tal, criando a si mesmo como objeto, para retornar a si mesmo enriquecido por essa criação” (SIMMEL, 2014, p.162), paga o alto preço em ver o mundo criado se distanciar como uma totalidade objetiva inapreensível e intemporal.

Em outros termos, “o ser humano se torna então o simples portador dessa pressão com a qual essa lógica domina” (SIMMEL, 2014, p. 160). Esta é a tragédia da cultura para Simmel, ou seja, “que as forças de destruição dirigidas contra um ser tenham origem nas camadas profundas desse mesmo ser” (SIMMEL, 2014, p.160). Isso corresponde aos sedimentos que são objetivados na história e que impulsionam o sujeito ao devir que, ao mesmo tempo em que se sente pertencente a esse estranho paradoxo, percebe-se também exterior a ele. Dito de outro modo, as linhas que são forjadas no

¹ Doutor em Cultura e Sociedade pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). theozurc@hotmail.com. Membro do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura (UFBA/UFRB/CNPQ)

tecido da cultura atravessam as multiplicidades de força do indivíduo evidenciando a condição movente entre sua individualidade e a coletividade. Assim, podemos compreender a afirmação de Simmel quando este coloca que a “cultura é o caminho da unidade fechada, através da multiplicidade desdobrada, para a unidade aberta” (SIMMEL, 2014, p.146).

A complexa afirmação simmeliana aponta para o movimento das forças objetivas que prefiguram algumas realizações na subjetividade como forma de cultivo ou mais precisamente, o movimento onde espírito ultrapassando-se “paga essa autorrealização com o risco trágico de ver na autonomia do mundo criado por ele” (SIMMEL, 2014, p. 162) desviar-se em outras lógicas que são exteriores e distantes da própria cultura.

Do ponto de vista etimológico, a palavra tragédia, segundo o *Dicionário Etimológico* (1982), vem do grego antigo τραγῳδία, composto de τράγος, “bode” e ᾠδή, “canto”. É uma forma de drama que se caracteriza pelo formato em verso, regra e coro. Canto religioso que acompanhava o sacrifício de um bode nas festas de Dionísio. No presente estudo, a palavra e o sentido da tragédia serão tomados na perspectiva simmeliana, enquanto condição experiência diante das formas produzidas que, ao serem exitosas, elas se distanciam da individualidade, mas retornam causando efeito na vida social, sem que a possamos controlar esse agenciamento; onde as formas tecidas nas sociabilidades se ligam em intenso intercâmbio às nossas intersubjetividades, ou nas palavras de Simmel: “o caminho da alma em direção a si mesma” (SIMMEL, 2014, p.145).

Portanto, uma forma que se estabelece no elã das relações intersubjetivas através do movimento transformador onde as configurações objetivas percorrem o caminho em direção à alma fixando-se como curvatura dinâmica na intersubjetividade, ou seja, “quando o caminho da alma passa por valores e séries que não são apenas subjetivos e anímicos” (SIMMEL, 2014, p.147), mas, também, de ordem objetiva. Em outros termos, o solo onde estilo se desenvolve, a cultura, “nasce – e isso é simplesmente essencial para sua compreensão – quando dois elementos se reúnem e nenhum deles a contém em si: a alma subjetiva e a criação espiritual objetiva” (SIMMEL, 2014, p.147).

É a trágica dinâmica, onde o estilo, circunscrito em uma atmosfera de sim, mas procurando resolver uma tarefa maior, exterior e infinita que corresponde ao intenso devir entre a intersubjetividade e a objetividade do mundo. Esse dinamismo está presente no gesto autorreferente, onde o indivíduo olha para si mesmo enquanto objeto formado e não apenas forças.

Todavia, essa autorreferência evoca, por sua vez, a dimensão objetiva dos conteúdos exteriores que se presentificam em nossa alma como “conteúdos de outros mundos quaisquer, sociais e metafísicos, conceituais e éticos, e nestes possuem formas e conexões entre si que não coincidem com as do eu” (SIMMEL, 2014, p.156), mas se apoderam do eu para integrá-lo no devir. Isso é o que ocorre com a obra exitosa quando esta passa a ter uma vida objetiva fora de nós e adquire autonomia, está despreendida de nós, mas contém ainda neste ser ela mesma (...) forças e fraquezas, partes constitutivas e significativas das quais somos inocentes e que muitas vezes nos surpreendem (SIMMEL 2014, p.158).

No entanto, isso não retira da obra exitosa a presença do indivíduo que cria. E é nessa força que, segundo Simmel, reside o valor cultural incomensurável da obra de arte, ou seja, ela não se perde na divisão do trabalho, “a obra de arte é de um valor cultural incomensurável, porque ela é inacessível a qualquer divisão de trabalho, ou seja, porque nesse caso (...) a obra criada preserva em seu mais íntimo o criador” (SIMMEL, 2014, p.162).

Em uma outra obra dedicada ao estilo, produzida em 1908, sob o título *O problema do estilo* (2016), Simmel, através de um movimento que analisa o estilo relacionado à vida por meio da comparação com o estilo nas artes, coloca em questão alguns pontos importantes que contribuem com nossas reflexões sobre as dimensões trágicas do estilo. Já nas primeiras linhas do ensaio, o filósofo evidencia a luta existente na forma prática entre nossa individualidade e a coletividade, onde nossos anseios internos entram em conflito com as leis exteriores, onde o estilo está situado como um modo afirmativo, de caráter individual, mas, ao mesmo tempo, como expressão submetida a uma lei formal que guia e regulamenta a intuição, remetendo-nos ao solo comum das sociabilidades.

Ainda segundo Simmel, o estilo atrai os homens, pois ele alivia e oculta o aspecto pessoal, mesmo que estas sejam a substância do estilo. Em outros termos, o estilo permite que uma lei coletiva seja introduzida entre a subjetividade e objetividade como elã comunal que mitiga o excesso de individualidade em favor de uma coletividade. Esse é um dos aspectos que fazem do estilo um acontecimento trágico que procura, através da solução estética, resolver o próprio paradoxo que o próprio Simmel coloca: “como pode uma obra ou um comportamento individual, que se apresenta como um todo encerrado em si, participar de um todo maior, de um contexto abrangente e uniforme?” (SIMMEL, 2016, P.182)

Estilo, cujo étimo latino evoca a técnica de forjar impressões, traços ou volumes visíveis em uma dada superfície maleável. Segundo o *Dicionário Etimológico* (1982) de Antônio Geraldo Cunha, a palavra estilo segue de Estilete: punhal de lâmina fina. Do francês: *stylet*, derivado do italiano *stiletto*, de *stilo* ‘punhal’. Estilo: espécie de ponteiro antigamente usado para escrever sobre a camada de cera nas tábuas, maneira de escrever, falar...Do latim *stilus*.

Conforme destaca Cruz (2020), deslocando-se do âmbito etimológico, as designações posteriores de estilo, também sugerem a maneira de fazer algo que lhes é próprio, expressar-se como delineamento de configurações de uma espécie de identidade ou unicidade, resultantes do movimento intercambiável entre as aspirações individuais que procuram dar forma a uma solicitação de expressão própria e o aspecto comunal inscrito na história, pertencente ao indivíduo em suas experiências de sociabilidade. Uma luta entre o individual e o coletivo, que acentua o que em nós é intransferível e único, mas, ao mesmo tempo, vetor de pertencimento, cuja manifestação transforma, através do êxito, em uma experiência estética.

Das dimensões trágicas e contingenciais do estilo

No capítulo *Revolta e arte*, em *O Homem Revoltado* (1996), Albert Camus evoca a intrigante afirmação: “A criação é exigência de unidade e recusa do mundo. Mas ela recusa o mundo por causa daquilo que falta a ele e em nome daquilo que, às vezes, ele é” (CAMUS, 1996, p.291). Essa afirmação explicita a dimensão trágica do desejo de

unidade do mundo, cuja manifestação pode ser compreendida no estilo, isto é, o estilo enquanto *tentativa* de apoderamento da unidade metafísica do mundo através da plasmação de uma forma substitutiva desta unidade inapreensível, circunscrita em uma condição caótica.

Essa exigência do estilo, ainda nos lembra Camus, está presente, por exemplo, naquela que ele chama de maior e mais ambiciosa de todas as artes, a escultura. A exigência da forma estilizante que o artista coloca na escultura não está em sua semelhança ou imitação da forma, embora delas não possa prescindir, mas está na capacidade de captura a condição dramática do gesto em sua relação com a desordem do mundo, pois através do estilo, o artista nos oferece, no plano escultural.

O semblante ou o olhar vazio que irão resumir todos os gestos e todos os olhares do mundo. Seu propósito não é imitar, mas estilizar e captar o êxtase passageiro dos corpos ou o redemoinho infinito das atitudes” (CAMUS, 1996, p.294).

Portanto, é o movimento que o artista captura que interessa a Camus, ou seja, a tentativa de unidade metafísica que a obra evoca. Ele percebe a inter-relação da dramática condição humana na tentativa de apreensão do mundo. Ora, nesse ponto, nos situamos em um outro aspecto da dimensão trágica do estilo, pois a forma se configura em uma espécie de protesto contra o tempo, fazendo, de modo objetivo, a exibição das atitudes captadas sobreviverem à degradação através da transfiguração das forças em formas, uma tensão incessante entre a recusa e aceitação do mundo no processo de plasmação que procura no devir, aquilo que o artista padece para instituir na história através de seu estilo.

Isso evidencia a condição humana situada em sua tragédia, isto é, posta diante de um objeto atravessado pela condição histórica do artista, esse mesmo objeto se volta como atributo externo ao próprio artista que efetiva uma escolha. Ou seja, um recorte intencional da expressividade que faz com que a figura objetivada continue a nos afetar, como se, retirada das leis do tempo, ela nos atingisse no devir incessante de nossa condição.

Assim, nos lembra Camus ao falar do estilo do pintor: “o estilo de um pintor reside na conjunção da natureza com a história, nessa presença imposta ao que

continuamente devém” (CAMUS, 1996 p.295). O estilo, desse modo, está situado na tensão das forças de recusa do mundo que emerge do artista em sua vontade em oferecer uma face naquilo que falta e a forma que revela as condições instituintes da história e seus contextos, assinalando, de outro modo, como a dimensão comunal é um elemento importante na obra.

Esse aspecto corresponde à redistribuição, segundo Camus, dos elementos tirados do real que o artista recria dando os limites e unidades através de seu estilo. Esses elementos não surgem do imaginário puro, pois para ter significação artística, eles precisam ser comunicáveis quando estabelecem um elã entre o artista, o tempo e o meio social e transfigurativos quando são capazes de instituir outros sentidos alargando as possibilidades compreensivas. Pois a estilização “supõe ao mesmo tempo o real e a mente que dá ao real sua forma”, refazendo o mundo e impondo uma distorção que marca a interferência do artista como “exigência impossível à qual se deu forma” (CAMUS, 1996, p.311).

Dessa forma, compreendemos que esse gesto solicitante de uma forma, mesmo que substitutiva para unidade metafísica do mundo, parece estar no cerne da *artisticidade* humana como a exigência da expressão enquanto capacidade perceptiva. Onde entrelaçamos as forças internas de nossos desejos por tornar-se e a demanda de formas para esse tornar-se que correspondem aos atravessamentos históricos e culturais da nossa condição instituinte de sentidos. É nessa tensão que o estilo está encarnado como capacidade expressiva do modo de formar do artista, cuja condição histórica aponta para o que compreendemos enquanto dimensão trágica do estilo.

Por *artisticidade*, compreendemos, à luz de Luigi Pareyson, como “o caráter tentativo e formativo (...) da atuação humana (...) tudo o que se faz de certo modo se faz inventando o como fazer (...) ou seja, a capacidade de inventar o modo de fazer fazendo, e de fazer sabendo fazer” (PAREYSON, 1993, p.64). Melhor dizendo, o gesto artístico evidencia como o artista impõe ao mundo a sua força, retirando do mundo uma parte que se esconde nas sombras do devir, para colocá-lo no que Camus chama de luz da criação; onde, por meio da arte, “o homem não se resume apenas à história, que ele encontra também uma razão de ser na ordem da natureza” (CAMUS, 1993, p.317).

Isto é, a forma estilizada que evidencia o elã entre o artista e sua história, o imbricamento entre as tensões intersubjetivas de um sujeito afetado pelo mundo e os enlaces de seu contexto em que uma obra “pode ter um estilo, isto é, ser formada em um modo singular e muito pessoal, inconfundível e mesmo assim reconhecível por todos, inimitável e mesmo assim exemplar, irrepetível e ainda assim paradigmático” (PAREYSON, 1993, p.65).

Daí resulta a unidade exitosa de uma obra que, mesmo tendo encontrado seu êxito, impõe-se como uma instituição que alarga os horizontes de sentidos, pois o estilo do artista, embora encontre seus limites na própria obra, está sujeito ao devir das relações, das intermitências históricas e culturais nas quais este mesmo artista está imerso, também, como crítico da própria obra. Pois ele é um sujeito, cujo passado, presente e futuro se configuram nos prolongamentos das experiências inter-relacionais que são instituídas em uma dada sociedade e emergem no modo de formar sua obra enquanto movimento irrepetível e único do estilo.

Ora, segundo Pareyson, toda atividade humana é implicada na especulação, na moralidade e na formatividade, pois essa condição revela o caráter entrelaçado das ações humanas entre as especificações de um fazer e o modo como este fazer está permeado por todas as dimensões de um *ethos* que guia as experiências do sujeito formante. Revelando, assim, o estilo como tensão da individualidade e a capacidade comunal da expressividade. Portanto, contextual, histórico e perspectivado de uma pessoa única, mas intersubjetiva.

No entanto, ainda que o conteúdo de uma dada expressão possa ser a vida irrepetível de um sujeito, isso não pode ser compreendido como vida transfigurada e representada no processo formativo, embora, do ponto de vista poético, alguns objetos sigam nessa direção. Nossa questão vai na direção do modo único e irrepetível de fazer de uma pessoa única que forma a partir do entrelaçamento de suas forças, condições históricas, modos de viver e sentir que colocam o formar sob estes signos. Em outras palavras, o estilo como “toda a espiritualidade e humanidade e experiência de uma pessoa que, tendo-se colocado sob o signo da formatividade, se fez, ela mesma, o seu modo de formar, tornou-se este muito particular modo de formar, que pode ser somente seu” (PAREYSON, 1993, p.32).

O estilo, no entanto, dada sua condição entrelaçada, demonstra, também, seu modo “bifronte”. O que Pareyson chama de condição bifronte é o efeito irrepetível do modo de formar que autor descobre em seu processo formativo e o modo correspondente de pertencimento ao tecido da cultura, onde o estilo manifesta o incorpóreo que permeia o modo de formar do artista, pois:

Um modo de formar se torna comum sobretudo pela participação em uma mesma situação histórica e no ambiente cultural em que estão igualmente imersos os vários autores, por um lado ligados a seu tempo e, por outro, capazes de reagir livre e originalmente à sua época (PAREYSON, 1996, p.36).

Ora, por essa perspectiva, um dos aspectos que podemos considerar como a primeira característica da dimensão trágica do estilo diz respeito à clivagem que há entre o artista em busca do seu modo de formar e o estilo que ele herda dos artistas que estão na mesma época. Esse é o estágio, segundo Pareyson, em que o modo de formar ainda imaturo imita o modo de formar consolidado.

Nesse sentido, esse embate primeiro pode ser considerado como um uns dos modos trágicos que o estilo deve se superar para atingir o seu êxito, através dos processos de tentativas e erros. Assim, tentativas e erros se configuram como uma espécie de inventário do modo de formar de um dado artista pois lá encontraremos, como destaca Pareyson, os esboços os rascunhos e os métodos enquanto modos de pertencimentos da espiritualidade que, em si, são dinâmicos e históricos, que ‘se liga a toda uma tradição, ou a prolonga ou se rebela contra ela’ (PAREYSON, 1996, p.58)

Um segundo aspecto que apontamos como possível dimensão trágica do estilo diz respeito ao próprio processo interno da formatividade como um fazer que se descobre fazendo e inventa o seu modo de formar no próprio desdobramento. Ou seja, ele não é adquirido anterior ao processo formante, mas no engendramento de si mesmo, nas tentativas e erros que irão compor a forma exitosa na obra, não só na sua forma e materialidade, mas nas leis internas de seu processo formante, cujo movimento evidencia uma tensão/devir onde unidade exitosa entre a forma, o conteúdo e a matéria resultam das tentativas em si mesmo no próprio processo.

Por isso que há um vínculo indissociável, nos lembra Pareyson, entre o tentar e o êxito, sem com isso, nos permitir afirmar que haja uma harmoniosa relação, pelo contrário. Existe a tensão que permeia a espiritualidade e a intensão buscada pelo modo

de formar que caracterizam a própria dinâmica das tentativas, croquis e esboços que se juntam no estilo exitoso.

Em outros termos, um fazer permeado pela condição histórica e resultado de entrelaçamentos que, no seu processo formativo, cria uma curvatura na tradição para descobrir em si mesmo aquilo que lhe é próprio e irrepetível, mas que não deixa de percorrer o caminho da incerteza, dos testes, das tensões, das possibilidades de erros e acertos que são característicos do processo de descoberta, em múltiplas possibilidades, do estilo. O que Pareyson chama de “miséria e grandeza ao mesmo tempo: o homem não encontra sem procurar, e não pode procurar a não ser tentando, mas ao tentar figura e inventa, de modo que encontra, de certo modo já fora, propriamente, inventado” (PAREYSON, 1996, p.62).

Se o processo formativo se desdobra em seu próprio ato formante, ele aponta, assim, para o que Pareyson chama de “presságio da descoberta”, ou seja, uma força interna que guia o processo; mas, sem, com isso, oferecer possibilidades preconcebidas garantidoras do êxito. O presságio, que mais nos aproxima da dimensão trágica, onde orientação e aventura nos colocam em alerta diante da possibilidade de uma lei que orienta a própria incompletude do processo. Uma vez que, “a tentativa se constitui de um misto de incerteza e segurança, onde, enquanto durar a busca, o risco não instaura o reino do acaso e a esperança não se torna ainda certeza” (PAREYSON, 1996, p.74).

Portanto, a tensão, onde o presságio deve guiar a escolha que não está dada, nem a jogada aventureira do risco. É a escolha – situada no desdobramento do próprio processo formativo, no qual exige a astuciosa atenção aos entrelaçamentos entre a forma, a matéria e o conteúdo – que deve guiar o gesto em busca do êxito estilizante, através do presságio que se efetiva na “eficácia operativa”. Evidenciando, com isso, um outro aspecto correspondente ao que Pareyson chama “coração do processo formativo”, isto é, a *forma Formada e a forma Formante*, onde se estabelece a tensão da direção do processo formativo. A forma formada compreende a expressividade como resultado eficaz. Já a forma formante diz respeito ao que se configura no decurso do processo formativo como movimento de si para si. Assim, compreendemos a trágica condição da obra em seu processo, situada entre a existência e não existência.

Segundo Pareyson (1996, p. 75), “durante o processo de produção, a forma, portanto, existe e não existe: não existe, porque como formada só existirá quando se concluir o processo; e existe, porque como formante já age desde que começa o processo”. Isso coloca em questão a não diferenciação entre a forma formada e a forma formante, pois a forma formante está na forma formada como presença adequada que se manifesta no resultado exitoso. Dessa forma, o que Pareyson chama de *caráter paradoxal*, onde um o processo formativo tem como “farol o seu resultado futuro” em que a norma opera ainda sem existir, enquanto resultado e lei ao mesmo tempo, nós chamamos de dimensão trágica do estilo. Pois evidencia a tentativa de completude de um processo em devir, cuja força está situada entre as forças e as forças circunstanciais.

Por fim, ainda a partir de Pareyson, apontamos uma possível terceira dimensão trágica do estilo que diz respeito à tensão entre a conservação, imitação e transformação do estilo. A transformação do estilo consegue fazer que um estilo pessoal se torne coletivo e esse mesmo estilo possa ser reconvertido, segundo Pareyson, em um estilo pessoal.

O movimento de transformação, ao mesmo tempo que institui novos sentidos, sedimenta um solo, onde as novidades são assentadas de modo simultâneo. A transformação, no entanto, não é a imitação, mas a curvatura arriscada que o devir da expressão solicita enquanto força impulsionadora, cuja manifestação encontra nas formas o seu modo comunal. Por isso, o estilo enquanto forma, só pode

Se nutrir e revigorar com os contínuos impulsos inventivos e formativos da imitação que ela mesma suscitou, nem pode consolidar-se em uma tradição sem solicitar os atos originais que são os únicos capazes de mantê-la (PAREYSON, 1996, p.163).

Em outras palavras, o estilo exitoso apela à imitação que possa transformá-lo através da originalidade do imitador, diz Pareyson, pois a imitação não impede a produção de novos modos e novos caminhos. Que, por fim, confirmariam a sedimentação da tradição enquanto “dignidade de predecessor ou ancestral, e a imitação dá lugar a uma tradição contínua e ininterrupta em que passa um fio condutor claro e definido” (PAREYSON, 1996, p.163). Essa tensão da condição trágica do estilo *parece*

se aproximar da mesma questão que Merleau-Ponty, introduz n' *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio* (2004). Ao tratar da pintura, diz sobre o estilo:

O estilo é em cada pintor o sistema de equivalência que ele se constitui para essa obra de manifestação, o índice universal da “deformação coerente” pela qual concentra o sentido ainda esparso em sua percepção e o faz existir expressamente (MERLEAU-PONTY, 2004, p.81).

Portanto, essa tessitura do movimento estilizante nos conduz ao ponto em comum da tragédia do estilo e a luta pela unidade, a saber, a primazia contingencial da experiência do corpo no devir da história como ancoragem de nossa reflexão.

Isso evidencia a dimensão contingencial do estilo, isto é, seu devir inato como movimento de nascimento, imitação, transformação e sedimento referencial que, dada sua força de afirmação, se fragmenta em possibilidades estilizantes imitadas. Assim dizendo, é próprio da contingência do estilo se afirmar como pessoal e inimitável somente após a transformação engendrada pela experiência comunal que é congênita, ou seja, uma permanente dinâmica entre o inimitável, irrepetível e pessoal para o coletivo, transformador e consolidador modo estilizante, reafirmando, dessa forma, o reino comunal e intersubjetivo de nossas sociabilidades.

Considerações finais: Das superfícies visíveis

Renata Pitombo Cidreira, ao tratar sobre a *Moda e Estilo* (2005), a partir de uma perspectiva que evidencia “a relação indissociável entre a necessidade de imitação (...) e a vontade de singularidade” (CIDREIRA 2005, p.117), nos oferece importantes contribuições para refletirmos a respeito da dimensão trágica do estilo dada na superfície do visível de nossa primeira matéria, isto é, o corpo.

Embora a autora não lance mão dessa noção de tragédia do estilo, as reflexões deixam a perspectiva em latência, ao afirmar, por exemplo, que o estilo pode ser compreendido como “esforço de criar uma marca pessoal, estética ou temporal, insinuando-se para além de uma existência ordinária” (CIDREIRA, 2005, p.118). Esse esforço demarca a tensão estabelecida entre a individualidade e a existência no tecido

social, reafirmando, assim, o intercâmbio comunal que permeia o exercício da *elaboração de si* enquanto expressão plástica na superfície da aparência.

Em um outro momento, a partir das considerações simmelianas sobre o estilo e a língua, outro aspecto da autonomia do estilo enquanto *estrutura visível* que não se coloca diante do indivíduo. Embora tenha suas normas internas, o estilo não opera exterior ao sujeito exigindo um refletir face a face, onde a objetividade se coloca em plano analítico. Ele é expressão de forças que encontram formas passíveis de comunicabilidade para se converterem em uma obra exitosa na superfície plasmada.

Assim dizendo, um ponto importante sobre a dimensão do estilo que gostaríamos de pontuar é a relação dinâmica que faz parte da “capacidade formativa do homem face à contingência e à confusão da apresentação puramente natural” (CIDREIRA, 2005, p.121).

Por fim, enquanto ponto de análise inicial de nossa pesquisa, afirmamos que o sentido movente da relação do estilo está na tensão própria das relações intersubjetivas, pois ele agrupa as formas estruturantes passíveis de comunicabilidade, fazendo emergir as forças que exigem a singularidade de cada um como modelação da unidade inapreensível; que para nós, aparece como tragédia resultante do desejo de completude em uma condição atravessada pelo devir, cuja matéria primeira é compreendida na superfície da aparência.

Referências bibliográficas

CAMUS, Albert. **O Homem revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda**. São Paulo: Annablume, 2005.

CRUZ, Etevaldo Santos. **Tão óbvio que cega: das dinâmicas gestuais entre o material, o atitudinal e a presença em Arthur Bispo do Rosário**. 371f. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.

CUNHA, G. ANTONIO. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 1ªed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAREYSON, Luigi. **Estética: teoria da formatividade**. Trad. Ephraim Ferreira Alves, Petrópolis: Vozes, 1993.

SIMMEL, Georg. O problema do estilo. In: **Georg Simmel arte e vida: ensaios de estética e sociologia**. Org: Gláucia Villas Bôas e Berthold Oelze. Trad. Markus André Heidiger. 1ª edição. São Paulo: Hucitec, 2016.