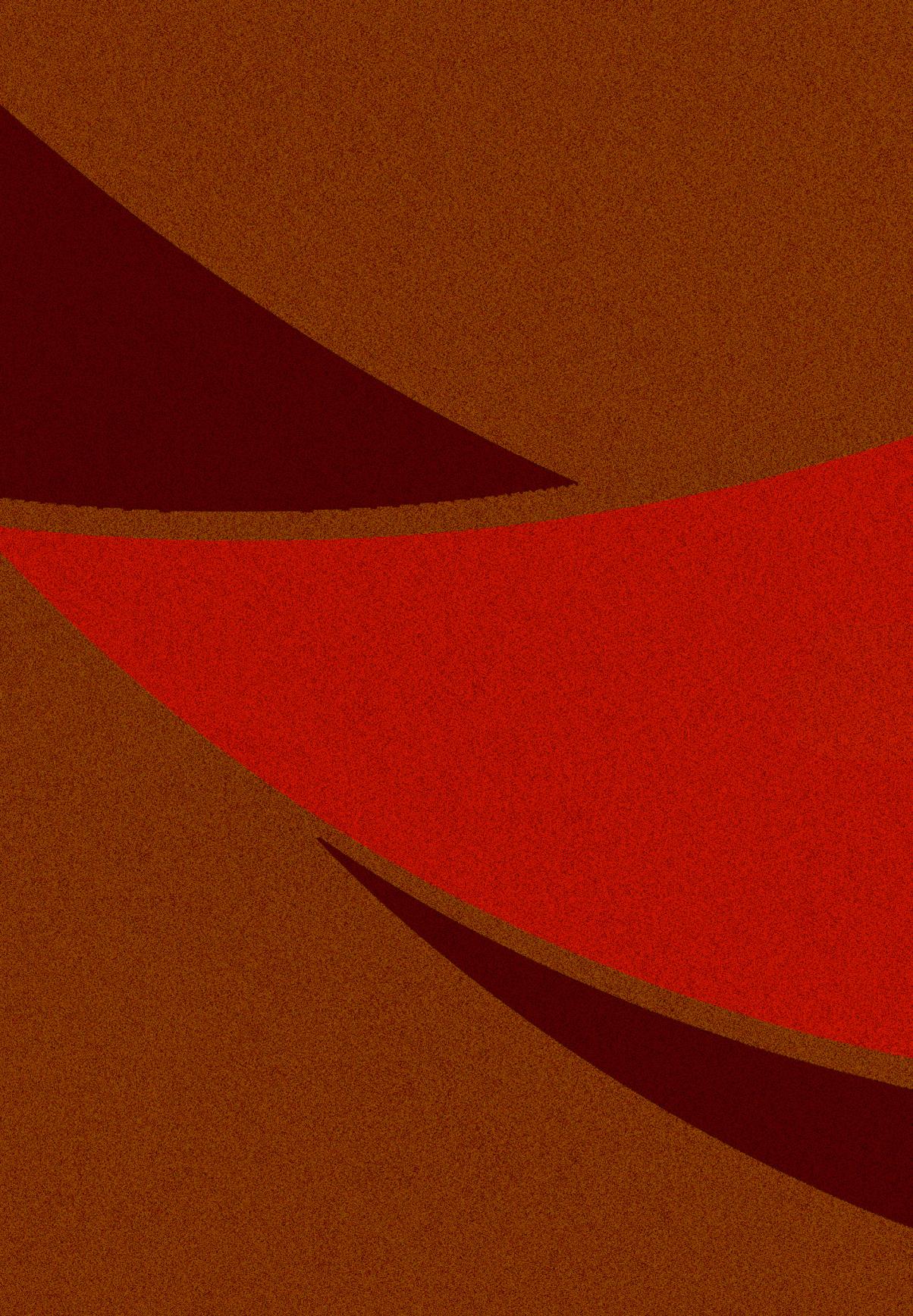


# **ARTE & PENSAMENTO ESTÉTICO**

**MARCOS H CAMARGO**



**SYNTAGMA**



**Capa >** Wanderson Barbieri Mosco

**Projeto Gráfico e Diagramação >** Wanderson Barbieri Mosco

**Coordenação Editorial >** Celso Moreira Mattos

**Produção Eletrônica e Distribuição >** Syntagma Editores

**Conselho Científico Editorial >**

Dr. Antonio Lemes Guerra Junior (UNOPAR)

Dr. Aryovaldo de Castro Azevedo Junior (UFPR)

Dra. Beatriz Helena Dal Molin (UNIOESTE)

Dr. José Ângelo Ferreira (UTFPR-Londrina)

Dr. José de Arimatheia Custódio (UEL)

Dra. Pollyana Mustaro (Mackenzie)

Dra. Vanina Belén Canavire (UNJU-Argentina)

Dra. Elza Kioko Nakayama Murata (UFG)

Dr. Ricardo Desidério da Silva (UNESPAR-Apucarana)

Dra. Ana Claudia Bortolozzi (UNESP-Bauru)

Dra. Denise Machado Cardoso (UFPA)

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

A786 Camargo, Marcos H., 1959 -  
Arte e pensamento estético / Marcos H. Camargo – Londrina: Syntagma  
Editores, 2021.  
260 p. 23 cm

ISBN: 978-65-88724-16-3

1. Filosofia. 2. Estética. 3. Epistemologia. I. Título. II. Camargo, Marcos H.

CDD: 100 / 700

CDU - 10 / 7.01



**SYNTAGMA**

Syntagma Editores Ltda., Londrina, 10 de maio de 2021.

[www.syntagmaeditores.com.br](http://www.syntagmaeditores.com.br)

**Marcos H. Camargo**

**ARTE & PENSAMENTO ESTÉTICO**

1ª Edição

Londrina

2021

004

# ARTE & PENSAMENTO ESTÉTICO

## Sumário

<i>Modo de leitura</i>	006
A cognição estética e a formação da memória	010
Neurociências: estética e o novo status do inconsciente	032
Notas sobre possíveis origens da comunicação humana	056
Os arquétipos do sagrado e do profano	079
Princípios da <i>Aisthesis</i>	102
As estéticas e suas definições	125
Para onde vai a estética?	143
O conceito como <i>mimesis</i> e a verdade da arte	160
As linguagens híbridas e suas formas diabólicas	180
A obra de arte como coisa supérflua	208
<i>POST SCRIPTUM</i> : a pesquisa em arte	230
Referências	248

## *Modo de leitura*

Neste livro apresento uma coletânea de textos, artigos, capítulos de livros e excertos que já compuseram publicações acadêmicas ao longo de vários anos, cuja afinidade temática e interesses de pesquisa permitiu reuni-los num só volume, oferecendo mais praticidade de leitura e consulta aos pesquisadores da área de arte, estética e, em algum grau, filosofia. “Arte e pensamento estético” me pareceu um título suficiente o bastante para nomear esta obra que pretende oferecer aos leitores uma imagem, até certo ponto panorâmica, da questão da estética e da arte como produtoras de conhecimento.

Um pensamento estético formado de proposições e axiomas lógicos, abstratos e idealistas, não serve mais como parâmetro gnosiológico para trabalharmos com o conhecimento produzido pela arte, especialmente a arte contemporânea. Faz tempo que se tornou imprescindível um pensamento estético baseado na experiência sensível, nas percepções, emoções, sentimentos. Desde de Kant e Nietzsche, já sabemos que a razão não é suficiente para compreender o mundo, havendo a necessidade de complementar o conhecimento humano com a dimensão da estética, cuja manifestação mais conhecida é a arte.

A arte tanto gera, quanto é gerada por um pensamento resultante da experiência do corpo no mundo. A estética (e arte em particular) é um conhecimento experimental que produz pensamento, a partir do relacionamento de nosso corpo-coisa, com o corpo das coisas do mundo. Por meio da paixão, a estética engendra conhecimentos

fundamentais em todas as áreas da cultura humana. Contudo, devemos entender que a paixão nunca foi um estado doentio da consciência, como condenam os racionalistas, mas a resultante das experiências somáticas, boas e más, que acumulamos no trato com o mundo real, ao *incorporarmos* como conhecimento aquilo que os anos de vida nos oferecem como aprendizado.

Como conhecimento experimental, a estética é infável, de modo que produzir textos sobre seus fenômenos é quase envolver-se numa fraude. Contudo, esta viagem que proponho ao interior do pensamento estético vai utilizar-se de artigos e capítulos aqui reunidos para acessar ideias e conceitos sobre vários temas que abalroam o campo da estética e da arte, permitindo antevisões e intuições acerca de seus fenômenos.

Os primeiros quatro textos que abrem o índice (*A cognição estética e a formação da memória - Neurociências: estética e o novo status do inconsciente - Notas sobre possíveis origens da comunicação humana - Os arquétipos do sagrado e do profano*) apresentam o debate sobre estética e arte, iniciando pelos mais recentes desenvolvimentos da filosofia, neurociências, ciências cognitivas e psicologia evolutiva. As pesquisas sobre o cérebro desenvolvidas nas últimas décadas transformaram radicalmente as crenças tradicionais sobre a consciência e o inconsciente, obrigando-nos a remodelar antigas verdades, que se tornaram obsoletas para explicar os fenômenos cognitivos e mentais. Essas novas descobertas relatadas nos quatro primeiros textos obrigaram-nos a redefinir vários cânones antes celebrados como universais, produzindo graves transformações no modo como vemos a estética e a arte hoje em dia.

Os quatro textos seguintes (*Princípios da aisthesis - As estéticas e suas definições - Para onde vai a estética? - O conceito como mimesis e a verdade da arte*) introduzem a

discussão sobre o campo da estética, suas características, seu alcance cognitivo e suas relações com a filosofia e a ciência. Hoje, não é mais possível entender a estética como uma disciplina que dita regras às artes, da maneira como a ética regula o comportamento ou como a lógica direciona o pensamento. Desde o século XVIII, a partir de Kant, a estética vem ganhando status de conhecimento autônomo, com seus próprios contornos, baseada na cognição produzida pela sensibilidade humana.

Os dois últimos textos (*As linguagens híbridas e suas formas diabólicas - A obra de arte como coisa supérflua*) são complementares entre si, na medida em que faz relações entre a razão e a sensibilidade. Nestes últimos artigos são apresentadas as linguagens, por meio das quais se desenvolvem obras de arte, enquanto também revisita o compromisso da arte modernista com o pensamento abstrato e sua disputa platônica entre *logos* e *aisthesis*, pela posse cognitiva da arte humana.

Cognição define-se pelo ato de conhecer. Enquanto a reflexão filosófica se dedica a selecionar memórias da cognição, na forma de conceitos, a arte é uma atividade cognitiva que produz conhecimentos a partir da experiência do corpo no mundo. Conhecer é a mais vital de todas as necessidades de um ser vivente. Um corpo vivo que não conhece o meio ambiente em que se encontra, não tem memória das relações vitais que mantém com seu entorno ou não dispõe da arte de se relacionar com a alteridade, logo se tornará um dado descartado pela evolução.

Até recentemente, alimentava-se a crença de que o conhecimento estava vinculado exclusivamente à inteligência. Agora, descobrimos que a inteligência, isoladamente, não basta para melhorar nossa compreensão do mundo. Humanos não pensam apesar de seu corpo, mas por causa das relações de seu corpo com o mundo. Humanos têm de pen-

sar a ordem por meio da lógica, mas pensar a alteridade a partir da estética. Lógica e estética não são polos opostos, mas componentes formadores da cognoscência humana, que muitas vezes agem de modo integrado para auferir conhecimento do meio em que habita a humanidade. Desse modo, devemos retornar ao aprendizado do conhecimento estético, que foi negligenciado há dois mil anos, a fim de equipará-lo em importância e eficiência aos recursos intelectuais, desde sempre privilegiados pela cultura racionalista.

Os textos aqui reunidos foram pontualmente retocados em relação às suas publicações originais, em favor de um melhor o entendimento do leitor. Eles têm a intenção de colocar em debate a parte da cognição humana antes menosprezada pela erudição, muito em função das profundas transformações que os meios tecnológicos de comunicação do conhecimento vêm promovendo e nos oferecendo à experimentação. A ilustração precisa deixar de classificar a estética como um mero adereço sensorial temerário, para incluir sua perspectiva cognitiva num esforço conjunto (intelectual e sensorial) pelo conhecimento do mundo.

# A cognição estética e a formação da memória<sup>1</sup>

## O conhecimento e suas medidas

Talvez a mais frustrante de todas as dificuldades relativas ao conhecimento seja a incapacidade de escapar de nossa condição humana para julgar de forma isenta o que alguém, de fato, pode conhecer efetivamente. Mais do que isso, tal insuficiência também se derrama sobre os demais juízos do saber, pois nada podemos medir senão segundo nossa própria natureza – processo que se denomina *antropocentrismo*. Aqui reside a maior de todas as tentações que assombram o conhecimento, pois muitos sucumbem à vaidade de se crer na posse do método definitivo para alcançar a verdade, aceita há tempos como a única forma válida de conhecimento.

Desde a antiga Grécia, a busca por uma fórmula geral para alcançar a verdade visa abolir a subjetividade do juízo humano para torná-la universal, tendo por fundamento comum o *logos*. E a ciência (*technè*) encarregada de encontrar os critérios objetivos da verdade ficou conhecida como lógica (*logos+technè*).

---

1 Excerto do capítulo Conhecimento e Memória, do livro “Arte & Conhecimento: tudo a ver”, de autoria de Luiz Fernando Pereira, Marcos H. Camargo e Solange S. Stecz (2016), publicado pelo Campus de Curitiba II, da Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR. Este excerto teve especial participação do Professor Doutor Luiz Fernando Pereira, Biólogo, Especialista em Didática do Ensino Superior (PUCPR), Mestre em Ciências: Bioquímica (UFPR), Doutor em Ciências: Bioenergética (UFPR). Professor Associado da Universidade Estadual do Paraná, Campus Curitiba II (UNESPAR) e Professor Titular da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR).

No caso da palavra *logos*, há três áreas principais de aplicação ou uso, todas relacionadas por uma unidade conceitual subjacente. São elas, em primeiro lugar, a área da linguagem e da formulação linguística, portanto fala, discurso, descrição, declaração, afirmação, prova (quando expressa em palavras) e assim por diante; em segundo lugar, a área do pensamento e dos processos mentais, portanto reflexão, raciocínio, justificação, explicação (cf. *orthos logos*) etc.; em terceiro lugar, a área do mundo, aquilo sobre o que somos capazes de falar e pensar, portanto princípios estruturais, fórmulas, leis naturais e assim por diante (KERFERD, 2003, p. 144).

Até hoje, de modo sutil ou declarado, as instituições científicas e filosóficas ainda creem no carisma do *logos*, tal como entendiam os platônicos, os cristãos, os cartesianos, os modernos e os iluministas. Esses reconheceram na lógica seu poder metafísico de igualar o pensamento humano às regularidades e ciclos naturais do real, comunicando essa identidade geral entre o mundo e os humanos através de uma linguagem igualmente ordenada segundo as mesmas leis, permitindo assim constituir a verdade sobre as coisas, através de um discurso verbal e/ou matemático. Em vista disso, a tradição filosófica e o senso comum entendem que qualquer informação candidata a verdadeiro conhecimento tem de passar pelo crivo das ordenações do *logos* e submeter-se ao estatuto da lógica linguística e/ou matemática. Caso contrário, trata-se apenas de inverdade, falsidade ou, pior ainda, de uma aparência enganosa. Para essa corrente idealista o conhecimento só pode ter sua origem, tanto quanto sua finalidade, no âmbito da abstração intelectual de um conceito.

Por outro lado, o mais afirmativo dos instintos é o impulso da sobrevivência. Todos os seres vivos se debatem em torno dessa necessidade muitas vezes irresistível. De tal modo que a vida exige sua autodefesa e, portanto, precisa

conhecer o ambiente do qual depende sua existência e que determina suas chances de sucesso biológico. Conhecimento, portanto, constitui o âmago do mais vital de todos os instintos. Conhecer o modo como o ambiente age sobre e reage ao indivíduo é a primeira de todas as urgências do ser vivente.

Sabe-se que a manutenção da homeostase e do relacionamento harmônico de um espécime com o meio ambiente, são determinantes para a sobrevivência do organismo. Perceber os sinais e reagir ao entorno natural e social requer um grande esforço do sistema nervoso (SN) que promove essa resposta. Portanto, a base do eventual sucesso biológico advém de fenômenos morfofuncionais básicos, iniciados ainda durante a formação do corpo humano. É bem conhecida a fase embrionária (gastrulação) em que são formados os três folhetos (endoderma, mesoderma e ectoderma). Nas estruturas do ectoderma, durante a neurulação, são disparados sinais bioquímicos (tais como fatores de crescimento TGF- $\beta$ , Shh e BMPs) que induzem diferenciações neste folheto, originando a placa neural e outras estruturas do embrião, importantes para a senso-percepção no organismo adulto (MOORE; PERSAUD; TORCHIA, 2011). Entre as estruturas fundamentais formadas no ectoderma encontram-se o sistema visual, auditivo, epidérmico, além do cérebro, cerebelo, tronco encefálico e medula espinhal. Note-se, aqui, o fato genético incontestável que se apresenta no vínculo embrionário entre o cérebro e os órgãos dos sentidos. Essa origem demonstra que o sistema nervoso não se resume ao encéfalo e à medula espinhal, mas compõe-se também de todos os órgãos dos sentidos capazes de receber sinais, sintomas e signos do mundo interno e externo ao indivíduo, com a função de processar mensagens de tipo afetivo e semântico. Abaixo, a *Figura 1* sumariza o fenômeno.

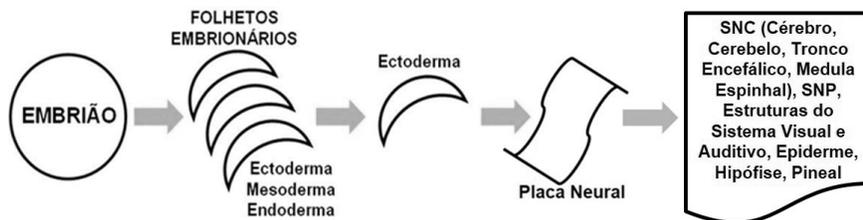


Figura 1. Fonte: Autores (2014).

A base embriológica comum entre cérebro e órgãos dos sentidos abre um largo espaço de investigação para estudar-se a senso-percepção como fenômeno intimamente relacionado à fisiologia do SNC e aos processos de decodificação das informações advindas do próprio organismo e do meio ambiente natural e social. Vale dizer, por inferência, que a biologia da espécie humana jamais separou a mente do corpo, de vez que fazem parte do SNC todos os órgãos dos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato, para ficarmos apenas com os tradicionais) que expõem-se aos ambientes, de modo a capturar informações de vital importância para a elaboração da ação/reação do SNC às transformações da realidade.

Corroborando com esse fato, relata-se na literatura, que o cérebro em desenvolvimento segue inicialmente um plano genético, estabelecido pela história evolutiva da espécie humana, que se mostra extremamente sensível ao meio. Estímulos ambientais são capazes de modificar a estrutura dos circuitos neurais, refinando e tornando as sinapses, alvo da ação de neurotransmissores, mais eficientes por meio de atividade elétrica e mensageiros químicos, criando condições para a formação da memória de experiências, fatos e sinais (OLIVA; DIAS; REIS, 2009; KRUCHININA et alli, 2012).

Desse modo, as formas de cognição de que dispõe a biologia humana demandam exercícios perceptivos, apurado treinamento e ampla educação dos órgãos dos sentidos, de modo a fazer frente às exigências de conhecimento acerca

dos ambientes interno, natural e social. Contudo, o desenvolvimento das formas de cognição que auxiliam na homeostase e adaptação aos citados ambientes, aptas a obter um útil conhecimento em favor do organismo, dependem do indispensável recurso à memória, em que o processo de retenção do aprendizado garante a eficiência da ação/reação humana. Entretanto, a memória não é uma instância única, nem tão pouco uniforme, porém, multifacetada, formada de distintos sítios que trabalham em harmonia para garantir a apropriação e a recuperação das informações provenientes do aprendizado realizado pelo organismo.

Provou-se um erro considerar a existência de uma memória ‘nobre’, formada de representações linguísticas e matemáticas, de onde a consciência se iluminaria para dar guarida ao conceito de sujeito na mente de cada um, enquanto outra ‘memória operacional’ trataria de regular inconscientemente o organismo, de modo que o corpo fosse um suporte confiável à elaboração da verdade comunicada pelas linguagens lógicas. Bem longe dessa clássica, mas ingênua oposição, a biologia humana revela haver dois tipos de memória de longo prazo que, embora acionadas em regiões cerebrais diferentes, interagem continuamente para oferecer aos humanos um conhecimento eficiente dos ambientes em que habitamos (JANATA, 2009; GHETTI et alli, 2010; KRUCHININA et al., 2012).

Atualmente, os cognitivistas dividem a memória de longo prazo em dois tipos distintos, contudo interagentes: aquela que é afeta aos processos emocionais, sensoriais e/ou motores se refere ao *saber como* nadar, digitar, tocar um instrumento musical, manusear uma ferramenta, montar uma máquina, completar um quebra-cabeça, dirigir um carro, andar de bicicleta, jogar futebol ou distinguir o gosto das frutas, denomina-se ‘memória implícita’ (JANATA, 2009; GHETTI et alli, 2010). Enquanto que a ‘memória explícita’ visa *saber que* um sintoma/sinal significa uma coisa ou

evento, ou seja, seu foco semântico concentra-se na interpretação de signos, símbolos, palavras, imagens e demais representações semióticas naturais e culturais (IZQUIERDO, 2004, p.1167).

O ato de conhecer define-se pelo termo “cognição”. Porém, o conhecimento de/sobre algo só é possível a partir do registro mnemônico dessa coisa, ação, ideia ou afeto – de modo que não pode haver conhecimento sem acesso a algum tipo de memória que apreenda certos traços da coisa ou evento experimentados.

A primeira etapa de acesso e retenção de memória é a *aquisição*, que consiste na entrada (*input*) de dados de um evento qualquer – por intermédio dos órgãos dos sentidos –, nos sistemas neurais vinculados aos mecanismos da memória de curta e de longa duração. Fragmentos de uma coisa ou evento memorizáveis podem ser constituídos de sintomas, sons, movimentos, imagens, sabores, aromas naturais e artificiais – mas, certamente, são capturados pelos órgãos dos sentidos aptos a perceberem os fenômenos internos e externos ao corpo do indivíduo.

A aquisição desses elementos formadores da memória se processa por meio de uma seleção de dados (aleatória e/ou focada) dos fatos mais relevantes para a cognição, capazes de serem armazenáveis pelos sistemas mnemônicos, de vez que não é possível capturar a totalidade de informações existentes sobre uma coisa ou evento, devido as limitações do nosso sistema neuronal e a incomensurável fluidez do real. A depender da necessidade e da importância que um fato adquire para o indivíduo, uma parte dos dados capturados permanece registrada, dando forma à memória de longo prazo; enquanto o restante dos dados compõe uma memória de curto prazo que, utilizada ou não, segue para o esquecimento.

Esquecer, para a memória, é tão ou mais importante do que reter os dados, porque evita a sobrecarga do sistema cognitivo, enquanto, ao mesmo tempo, gera a seleção dos conhecimentos mais necessários – motivo pelo qual não é possível tudo conhecer. A diferença entre o que é armazenado e o que é esquecido constitui-se na arquitetura da memória de longa duração, responsável pela disponibilidade de conhecimentos que podem ser então ilimitadamente evocados.

A memória implícita (inefável ou tácita), não pode ou não precisa ser verbalizada ou declarada (raramente é traduzível em discurso). Como visto acima, trata-se da memória de hábitos, habilidades, condicionamentos, percepções, sensações, apetites acionados a partir dos órgãos perceptivos do indivíduo – por exemplo, *saber como* realizar um concerto ou um concerto (JANATA, 2009; HARVEY et alli, 2013).

A memória implícita (assim denominada por referir-se também aos processos cognitivos internos do organismo biológico) pode se dividir em memória *adquirida*, relativa às experiências e impressões geradas a partir dos órgãos dos sentidos, vestígios ou indícios de eventos que tocam a sensibilidade do indivíduo, antes mesmo dele processar qualquer juízo a respeito; e memória *de procedimentos*, vinculada às habilidades, hábitos e condicionamentos adquiridos de acordo com variados tipos de treinamentos intencionais ou involuntários. Por exemplo, hábitos alimentares (intervalos entre as refeições, tipos de alimentos), habilidades profissionais (motorista, cirurgião, mecânico, digitador, perfumista), habilidades artísticas (instrumentista, ator, artista visual, dançarino), comportamentos condicionados (lutas marciais, modos à mesa, pudor, preceitos morais, reflexos musculares treinados).

Ainda com relação à memória implícita configura-se o aprendizado *não associativo* (habituação e sensitização),

marcadamente relacionado aos reflexos do organismo diante da percepção de um evento deflagrador. Por exemplo, ignorar uma sensação incômoda como o barulho do trânsito, de modo a focar em outras atividades.

Desse modo, a memória implícita constitui-se a partir da formação de conhecimento que ocorre de modo muitas vezes independente da consciência. Essa aquisição de conhecimento implícito é de difícil verbalização, de vez que tais habilidades são raramente comunicáveis; por exemplo: não há como explicar com palavras a alguém como se deve andar de bicicleta ou nadar – esses aprendizados exigem a participação do corpo do aprendiz, pelo fato de não ser comunicável por conceitos.

A memória implícita ainda se destaca por ser mais antiga na filogênese e na ontogênese humanas; ocorre independentemente da idade, do desenvolvimento, da cultura e da instrução formal; além de produzir efeitos mais duradouros que os provocados pela aprendizagem explícita. Também é cognitivamente mais efetiva, tendendo a ser mais robusta e se preservar em situações que afetariam a aprendizagem explícita (PAULA; LEME, 2010, p. 16; GHETTI et alli, 2010; KRUCHININA et alli, 2012).

Por seu turno, a memória explícita (declarativa ou discursável) processa interpretações de fatos, episódios, padrões, ordens e símbolos, como datas, situações históricas, números de telefone, placas de trânsito, equações matemáticas, palavras, entre outros signos. Por isso denomina-se ‘declarativa’, isto é, pode ser comunicada por linguagens.

Mais recente, no que se refere à evolução humana, a memória explícita subdivide-se em *episódica* (envolvendo a lembrança de ‘episódios’ da vida, da história), quando se recordam fatos e acontecimentos que ocorrem no ambiente externo; e, em *semântica* (quando envolve a interpretação

de símbolos e de ordens lógicas), que se relaciona com o *saber que* tal signo significa algum tipo de informação (LENT, 2010).

A memória explícita (declarativa) é justamente aquela que o senso comum reconhece como “a” memória. Ela também é mais prestigiada pelos pensadores, cientistas e educadores, por ser identificada como ‘raciocínio’ – ocorrendo majoritariamente na região do lobo temporal medial (que envolve o hipocampo, o giro para-hipocampal e a amígdala) (MACHADO; HAERTEL, 2014, p. 57-70).

A memória explícita envolve uma aprendizagem que demanda a focalização da atenção, como também a vontade deliberada do indivíduo por meio de processos de interpretação, que são de três tipos: (1) *supressão representacional* – envolve isolar um ou mais estímulo para privilegiar outro, tal como estabelecer as diferenças entre figura e fundo, no processo de percepção de formas imagéticas ou para a leitura de palavras em superfícies. Tal supressão é necessária, pois é mais difícil perceber todas as partes das coisas e dos eventos de modo concomitante. Outro exemplo seria nossa capacidade para destacar a voz de uma pessoa em meio a uma multidão; (2) *suspensão representacional* – envolve inibir uma função e substituí-la por outra função ou significante. Em um jogo de faz de conta, por exemplo, uma criança brinca de fazer comida com a areia da praia e quando ela oferece a um adulto não espera que este coloque efetivamente a areia na boca; e (3) *redescrição representacional* – diz respeito à reelaboração, refinamento e flexibilização de nossos conceitos em geral, compreensão de mundo, de nós mesmos e dos outros, a partir de quebras de paradigmas (PAULA; LEME, 2010, p. 17-18).

Notemos, por conseguinte, que a memória explícita relaciona-se com a faculdade de *escolher, intercambiar e (re)interpretar* representações simbólicas. Em vista disso, este tipo de memória mantém vínculos com a consciência do

indivíduo, desde que não se interprete ‘consciência’ como estado de lucidez, mas como processo de intercomunicação social de símbolos (linguagens), dentro das comunidades humanas.

Por sua vez, a memória implícita mantém vínculos com o aprendizado espontâneo, assistemático, experimental ou mesmo metódico, processado pelos órgãos dos sentidos (visão, audição, tato, olfato, paladar e háptico) e pela percepção de quantidade (outro sentido, cuja existência encontra-se em estudos) (HARVEY et alli, 2013). Esta memória se constitui, ainda, por meio do treinamento de habilidades físicas e das experiências somáticas (percepções, sensações, emoções, sentimentos, paixões, apetites, impulsos). Por conta desses aspectos, a memória implícita participa dos processos inconscientes do indivíduo, desde que não se compreenda a ‘inconsciência’ como um estado de torpor ou alienação, mas como um processo individual e subjetivo (não comunitário) de aquisição de conhecimentos.

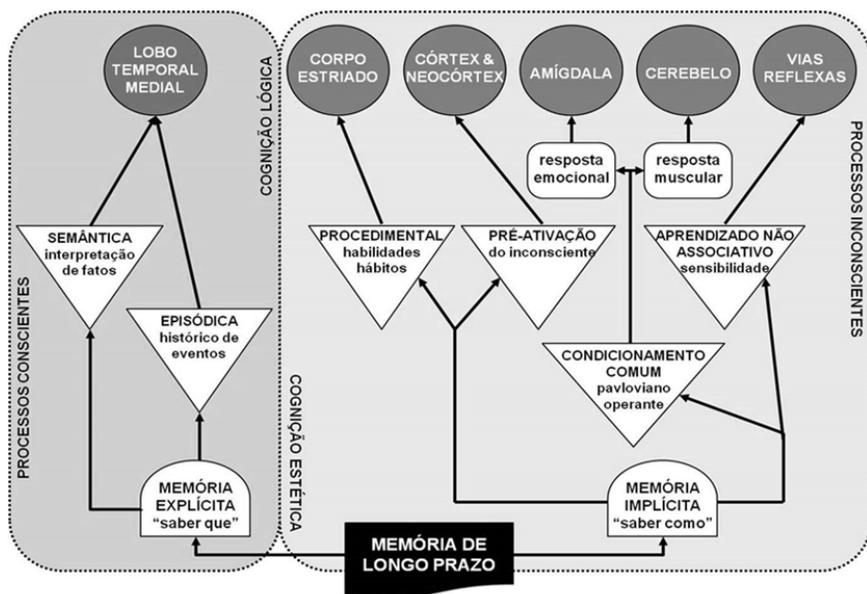


Figura 2. Taxonomia dos sistemas de memória de longo prazo. Fonte: Autores (2014).

É certo afirmar, portanto, que os cognitivistas preferiram nominar de ‘implícita’ a memória produzida pela experiência subjetiva do corpo cognoscente em sua relação com as coisas e os eventos do ambiente concreto e real (do qual faz parte dos corpos humanos). Enquanto a memória ‘explícita’ provém da percepção, leitura e interpretação de signos objetivos desenvolvidos pela cultura, para a comunicação de informações partilháveis por linguagens e outras formas simbólicas.

Levando-se em conta o que ilustra a *Figura 2*, pode-se observar com clareza o volume de recursos orgânicos empregados pela biologia humana, com o objetivo de elaborar os dois tipos de memória de longo prazo. Note-se que o SNC utiliza de um número bem maior de regiões cerebrais para o processamento da memória implícita, se comparado aos sítios reservados à memória explícita. Quando se coloca essa desproporção de recursos morfofisiológicos em um sentido evolucionista, supõe-se com certo grau de certeza que a memória implícita (inefável, tácita, subjetiva, sensível, estética) não é apenas a mais primitiva, porém a mais importante, sem a qual a posterior memória explícita (objetiva, lógica, discursável) não tem como se haver com o volume de informações disponíveis. Não é por acaso que a biologia humana sustenta tamanha desproporção de recursos em favor da memória implícita – pois ali residem os melhores recursos mnemônicos para a solução criativa de novos problemas que a impermanência dos ambientes impõe ao homem, já que a memória explícita trata majoritariamente da solução de problemas recorrentes, comuns, devidamente semantizados na cultura, por meio das linguagens lógicas.

Por outro ângulo, podemos inferir que a memória implícita desencadeada no/com os órgãos dos sentidos guarda características de uma certa esteticidade (*aisthesis*), desde que se entenda por ‘estética’ o conhecimento

processado por meio de percepções, sintomas, sensações, sentidos, afetos e intuições. Enquanto seria igualmente verdadeiro afirmar que a memória explícita detém maior grau de logicidade, desde que entendamos o *logos* como a base cognitiva para o conhecimento de ordens, leis e padrões comunicados pelas formas simbólicas das linguagens socializadas pela cultura.

A clara distinção que é possível vislumbrar com relação às memórias implícita e explícita, motiva a pensar que existem duas qualidades irreduzíveis de cognição na espécie humana, em função da divisão cerebral em áreas com funções mnemônicas distintas – memórias estéticas e memórias lógicas. Porém, a própria citoarquitetura do cérebro humano, cujas estruturas vêm sendo progressivamente desveladas pelas imagens tecnológicas (tomografia computadorizada - TC, tomografia por ressonância nuclear magnética - RNM, tomografia por emissão de pósitrons - PET) operadas pelas ciências cognitivas, indica com razoável precisão que a cognição se processa a partir de impulsos eletroquímicos (bioeletrogênese) que viajam através de vias neurais por todas as áreas do cérebro, de modo a realizar a tarefa de gerar o conhecimento. Isso implica dizer que mesmo sendo qualitativamente diversas – e geradas em setores diferentes do cérebro –, a cognição estética (implícita, inefável, subjetiva) e a cognição lógica (explícita, discursável, objetiva) interagem constantemente para dar conta do necessário conhecimento do mundo interno e externo aos humanos (MACHADO, 2003, p. 319-323; JANATA, 2009; SILVERTHORN, 2010; GHETTI et alli, 2010).

Desse modo, a memória implícita (estética) e a memória explícita (lógica) não têm como evocar, isoladamente, conhecimentos eficientes acerca dos ambientes interno e externo. Sua interação as torna mutuamente dependentes, enquanto revela a falsa noção de hierarquia epistêmica en-

tre razão e sensibilidade, como também a enganosa ênfase nas disciplinas intelectuais, que se observa nos tradicionais currículos escolares.

## **Educação logocêntrica e realidade contemporânea**

Para os antigos gregos, o conhecimento devia ser cultivado sistematicamente tendo em vista a complementaridade de suas memórias implícita e explícita, reconhecendo-se a sabedoria daquele que praticava o amor, o esporte, a arte, tanto quanto a guerra, a retórica e a lógica dialética.

Porém, desde aquela época os conhecimentos estético (implícito) e lógico (explícito) estavam envolvidos em ferozes disputas que tiveram lugar entre os pensadores de origem sofística e filosófica, desde o século IV antes da era comum. Heráclito e seus partidários defendiam a historicidade do conhecimento, tendo em vista as impermanentes transformações que se operam no mundo real. Parmênides e seus discípulos, dentre eles Platão, foram os que ousaram crer terem encontrado o parâmetro inumano e metafísico, segundo o qual seria possível acessar o conhecimento objetivo das coisas.

Devido às íntimas relações entre o neoplatonismo e a teologia cristã, pelos dois mil anos seguintes, o conhecimento explícito (inteligível, lógico, simbólico, metafísico e objetivo) foi cultuado como o único acesso possível ao mundo da verdade. Desse modo, uma grande tradição de desconfiança com relação aos conhecimentos advindos do corpo (implícitos, perceptivos, sensíveis, intuitivos) sustentou-se no ocidente cristão como um preconceito de base moralista, representado pela oposição: aparência versus essência – respectivamente, entre estética e lógica.

No ocidente, a hipertrofia do conhecimento inteligível experimentou uma evolução sem paralelo no mundo, na mesma proporção em que uma deprimente atrofia se abateu sobre o conhecimento sensível, abandonado ao autodidatismo e domesticado pela razão instrumental. Obviamente, por muito tempo não se fez conta de que o conhecimento estético, recuperável pela memória implícita, fosse tão fundamental para a constituição do conhecimento lógico, sustentado pela memória explícita. A metafísica dos antigos imaginava poder separar o corpo da mente e elevá-la à condição de elo com o mundo abstrato da verdade.

<b>MEMÓRIA DE LONGA DURAÇÃO</b>	
<b>MEMÓRIA IMPLÍCITA</b>	<b>MEMÓRIA EXPLÍCITA</b>
<b>TÁCITA</b>	<b>DISCURSIVA</b>
<b>NÃO DECLARATIVA</b>	<b>DECLARATIVA</b>
<b>AFETIVA</b>	<b>SEMÂNTICA</b>
<b>PERCEPTIVA</b>	<b>SIMBÓLICA</b>
<b>IN-CONSCIENTE</b>	<b>CONSCIENTE</b>
<b>ANALÓGICA</b>	<b>CONCEITUAL</b>
<b>SUBJETIVA</b>	<b>OBJETIVA</b>
<b>“SABER COMO”</b>	<b>“SABER QUE”</b>
<b>ESTÉTICA</b>	<b>LÓGICA</b>

Tabela 1. Fonte: Autores (2014).

Hoje sabemos, segundo a neurociência, que não há como o conhecimento lógico constituir-se de interpretações e significados capturados de símbolos derivados de lingua-

gens da cultura, sem o imprescindível auxílio da memória implícita, que lhe entrega a impressão afetiva da percepção dos sinais naturais e/ou arbitrários para seu juízo. Logo, não há como inteligir adequadamente, sem uma boa educação da sensibilidade (*Tabela 1*).

A perspectiva da aprendizagem organizada em um *continuum* implícito-explicito dá ensejo também para a reflexão sobre questões educacionais imediatas. Dentre elas destacamos a importância de como elas ocorrem no contexto da educação. Temos privilegiado enormemente as aprendizagens e o ensino explícito, além da avaliação de seus resultados em termos predominantemente explícitos (PAULA; LEME, 2010, pp. 19).

Desde a década de 1960 já se alerta para os riscos envolvidos na *supervalorização* da educação do pensamento simbólico – uma das formas do conhecimento explícito –, em detrimento da afetividade e da intuição, caracterizadas como componentes do pensamento implícito. Comparando os dois tipos de pensamento, chegou-se à conclusão de que a cognição intuitiva é mais *holística*, opera em “saltos” (contrários à linearidade progressiva do pensamento lógico), sendo raramente discursável, porém fonte de criatividade e inovação. Por outro lado, o pensamento conceitual se processa ordenadamente, em passos conscientes, que podem ser comunicados a outra pessoa e que, frequentemente, usa a lógica dedutiva para operar, sendo adaptado para perceber e emular ordens, leis e ciclos repetitivos.

Porém, a biologia da cognição emprega de modo complementar os dois tipos de conhecimento, fazendo com que algo seja apreendido esteticamente e, numa parte dos casos, verificado logicamente. Este é o principal motivo pelo qual a ausência de educação estética na escola tradicional prejudica sobremaneira o ensino-aprendizagem, pois

os processos cognitivos implícitos não apenas favorecem os modos de aquisição do conhecimento explícito, como embasam sua constituição (PAULA; LEME, 2010, p. 20).

A ideia da complementaridade dos conhecimentos implícito e explícito não é nova e tem em Piaget um de seus pioneiros, embora este pesquisador suíço tenha admitido à época que a memória implícita seria tão somente uma base orgânica para o pensamento “superior”, produzido pelo conhecimento explícito e objetivo. Mais tarde, nos anos 1950, surge a obra *Personal Knowledge: towards a post-critical philosophy*, de Michael Polanyi, que apresenta uma abordagem bem mais favorável ao papel desempenhado pelo pensamento e memória implícitos, denominados pelo autor, nesta obra, de conhecimento “tácito”, pois este termo provém da raiz latina *tacere*, que significa ausência de palavras.

Uma imagem que pode sugerir o modo como Polanyi concebe o conhecimento é a de um *iceberg*: aquilo que conhecemos e conseguimos explicitar em palavras, articular em teorias, compõe a ponta visível do *iceberg*; todo o imenso corpo imerso, no entanto, constitui conhecimento legítimo, mesmo sem nenhuma realização verbal. As disciplinas escolares, por exemplo, tratam de teorias científicas, que são da ordem do explícito (MACHADO, 2003, p. 222)

A figura do iceberg, que ilustra a importância do conhecimento implícito, em relação ao conhecimento explícito, está reproduzida no cérebro quando se compara os recursos biológicos mobilizados pela memória implícita, diante daqueles dedicados à memória explícita (ver *Figura 2*). Ou seja, a neurociência vem revelando o real papel desempenhado pelos processos cognitivos da afetividade humana, que se mostra bem mais amplo e vital para a

geração de conhecimento, do que a cognição intelectual tomada isoladamente. Portanto, ao privilegiar tão somente o conhecimento explícito (objetivo, consciente, simbólico, discursivo e lógico), a tradição pedagógica negligencia a realidade do conhecimento implícito (subjetivo, inconsciente, sensitivo, tácito e estético), cuja participação na cognição humana sempre será bem mais fundamental do que a tradição jamais admitiu.

A região neocortical, muito dominada pelo processo discursivo e explícito do conhecimento, faz a leitura de uma sucessão de signos que se efetua linearmente, conferindo ao senso comum sua típica noção de tempo. A principal característica do discurso cotidiano é sua temporalidade. Mas o conhecimento tácito (implícito) parece não submeter-se a isso. Seus processos não podem ser reduzidos, pelo menos não integralmente, ao imperativo do discurso. Trata-se de conhecimento até certo ponto comunicável, mas não por sistemas rigidamente codificados. Por exemplo: as linguagens corporais são ricas em conhecimento tácito; a entonação de voz é um conhecimento tácito; a arte é conhecimento tácito. Enquanto forma de cognição e como uma grande comunicadora do conhecimento estético, a arte não pode ser traduzida segundo os critérios ortodoxos do discurso.

Como a elaboração de conhecimento é uma determinação evolutiva, o conhecimento tácito (implícito, perceptivo, estético) é por demais importante para ser negligenciado pela educação. Via de consequência, a grande questão é levar adiante o aprendizado deste tipo de conhecimento. (ALBUQUERQUE VIEIRA, 2009, p. 17).

Na sociedade contemporânea, cresce a urgência em obter capacidade de leitura e apreensão de conhecimento a partir de outras linguagens, além da verbal e matemática. Isso demanda uma educação voltada para a percepção

de imagens, sons, movimentos e ttilidade, de vez que as mensagens socialmente comunicadas pelas mídias atuais são formadas de perceptos e signos sinestésicos e polissêmicos.

Pelo fato do atual estágio das neurociências sugerir uma permanente conjunção e inter-relação dos pensamentos implícito e explícito (estético e lógico) no interior das estruturas cognitivas do corpo humano, a escola está obrigada a educar os órgãos dos sentidos em uma proporção até maior do que aquela dedicada ao ensino lógico-analítico, justamente porque os meios de comunicação social do conhecimento exigem habilidades de leitura e interpretação de mensagens imagéticas, sonoro-musicais, cinéticas e táteis, gustativas e olfativas.

Contudo, mesmo considerando que o sistema escolar se submeta às novas exigências cognitivas da sociedade contemporânea, de que técnicas pedagógicas a educação poderia servir-se para oferecer aos discentes essa educação *híbrida* que, ao mesmo tempo, os habilitasse a construir um pensamento tanto implícito, quanto explícito?

Seria preciso que a tradição pedagógica deixasse de crer que olhar, escutar, mover ou sentir são habilidades naturais que dispensam aprendizado sistemático. Assim, bastaria a introdução de atividades que educassem os sentidos, de modo a permitir o aluno *saber como* ver, ouvir, mover-se, sentir-se em meio ao ambiente natural, social e tecnológico. Porém, onde se encontram os fundamentos dessa educação estética que a escola deve oferecer?

Segundo as ciências cognitivas, as artes correspondem a um tipo de cognição não proposicional, muito útil à formação da memória e pensamento implícitos. A convicção de que a arte (estética) é uma forma de conhecimento, oferece um modo diverso de olhar para o mundo; ela também ensina a ver e ouvir as coisas que não podem

ser interpretadas por linguagens lógicas, sem antes serem percebidas esteticamente.

Embora já existam disciplinas artísticas em grande parte dos sistemas educacionais, as artes ainda enfrentam o preconceito intelectual que as acusa de não ser um verdadeiro conhecimento, portanto, logicamente inúteis para o estabelecimento da verdade, como condição fundamental do saber instituído. O senso comum cientificista é o que sustenta essa ideologia até certo ponto popular, segundo a qual a verdade é a única forma de conhecimento objetivo capaz de alcançar as essências das coisas.

Ora, desde os gregos antigos sempre se soube que a pura objetividade do conhecimento é uma quimera, a começar pelo fato incontestado de que é sempre um sujeito que elabora o conhecimento, de modo que em todo exercício de busca pela objetividade (verdade) existe certo grau de subjetividade encarnada no pesquisador. Por isso, nem mesmo a solução cartesiana (Penso, logo existo), que propugnava pelo completo abandono do corpo, se sustenta na contemporaneidade.

Mas se a verdade é alguma forma de adequação do pensamento ao mundo real, ela serve tão somente como memória de algo passado, por que tal identidade se dá apenas depois de percebidos os fatos. Qualquer projeto, por exemplo, seria uma falsidade, porque não se adequa nem se identifica com uma coisa já existente. Desse modo, o conhecimento não pode ser relacionado sempre com a verdade, pois então seria composto somente de conhecimentos antigos e predeterminados. Por isso, a cognição não está vinculada apenas a verdades, pois ela também se constitui de hipóteses, imaginações, fantasias e intuições.

Sabemos hoje, devido ao avanço das ciências cognitivas, que ignorar a sensibilidade, a percepção e a afetividade não garante um conhecimento eficiente, antes pelo contrário,

lança sobre os humanos a perigosa armadilha da falsa autossuficiência intelectual. Logo sobrevém, então, os monstros que o sonho da razão alimenta.

Por outro lado, a epistemologia já tem demonstrações à mão para considerar a estética (arte) um conhecimento autônomo e independente da lógica (gramatical ou matemática). Isso implica dizer que o conhecimento implícito (subjetivo, tácito, inefável, sensível) constituído pela estética *não* depende de proposições verdadeiras, pois os conceitos de crença, verdade e justificação *não* são condições necessárias e suficientes para obter conhecimento, pois há coisas que podemos apreender sem a certeza de serem verdadeiras ou falsas, independentemente de acreditarmos nelas ou não. Por exemplo: projetos, planos e hipóteses não são verdades, mas ficção técnica. Desse modo, o conhecimento lógico-proposicional *também* lida com não verdades.

Ainda hoje, para muitos, a indefinibilidade da arte equivale a uma sentença de banimento para o exílio obscuro da falsidade, pois a tradição filosófica só enxerga o conceito objetivo, cuja definição mais exata tem o metafísico poder de distinguir os seres. Mas, o efeito colateral dessa quimera intelectual que divide o real entre essência e aparência tem sido uma cegueira difícil de debelar, pois insiste em não ver por detrás de cada proposição universal a subjetividade de seu propositor.

A epistemologia contemporânea que considera o fato científico das memórias implícita e explícita admite, por conseguinte, os aspectos estéticos e lógicos da cognição humana como princípios da formação do conhecimento, enquanto busca pelos mecanismos de sua interação e harmonia no interior da dinâmica cerebral e de sua relação com as demais organizações do corpo cognoscente.

A importância do conhecimento estético (implícito, tácito, subjetivo, sensível, artístico) vem ampliando o entendimento de muitos mecanismos cognitivos, até então pouco

considerados pelo logicismo teórico. Como evidência da inter-relação entre os conhecimentos implícito e explícito, podemos apresentar os efeitos estéticos da poesia, gerados a partir da mesma linguagem que constitui o domínio do discurso intelectual.

A poesia tem uma dimensão discursiva, pelo fato de conter palavras em sua formação, enquanto consegue carrear componentes do pensamento tácito (implícito, estético) ao afrontar a ortodoxia dos significados semânticos.

Em poucos versos, sem o emprego do rebuscado léxico filosófico-científico, o poema *Traduzir-se*, de Ferreira Gullar, sintetiza toda a questão aqui analisada. Quando o ser humano sente que uma parte de si “é todo mundo” supõe a participação de cada qual na consciência coletiva comunicada pelas linguagens lógicas, enquanto outra parte de si mergulha no abismo do inconsciente. Quando o poeta menciona a parte de si que pesa e pondera sobre as coisas, também nos lembra de sua individualidade que se abandona aos impulsos estéticos das percepções. Também é interessante observar que o poeta se refere a uma polêmica filosófica de milênios assumindo-se possuidor de conhecimentos permanentes, enquanto se serve de intuições que lhe ocorrem *de repente*.

De fato, nesses versos, Ferreira GULLAR (2010, p. 335) apresenta toda a dinâmica da cognição humana, para demonstrar poeticamente que a disputa entre razão e sensibilidade, entre lógica e estética, prejudica a construção do conhecimento, pois os humanos somos tanto linguagem, quanto vertigem.

Uma parte de mim é todo mundo.

Outra parte é ninguém – fundo sem fundo.

Uma parte de mim é multidão.

Outra parte estranheza e solidão.

Uma parte de mim pesa, pondera.

Outra parte delira.

Uma parte de mim almoça e janta.

Outra parte se espanta.

Uma parte de mim é permanente.

Outra parte se sabe de repente.

Uma parte de mim é só vertigem.

Outra parte, linguagem.

Traduzir uma parte na outra parte – que é uma questão de vida ou morte – será arte?

# Neurociências: estética e o novo status do inconsciente<sup>2</sup>

Novos conhecimentos acerca da anatomia do cérebro nos compelem a crer que a afetividade não é apenas necessária para alcançar o conhecimento, mas também se encontra na base de cada tomada de decisão.

Lisa Feldman Barrett

## Processamento de informações

Para Gregory Bateson, antropólogo americano, a “informação é a diferença que faz diferença”. Em outras palavras, todo conhecimento só pode ser o conhecimento das diferenças, pois uma sequência de sinais idênticos não produz informação. Por esse sentido, conceitos que buscam pela identidade, *pluribus unum*, representam uma simplificação falsificadora do mundo.

O tempo todo alcançam os nossos sentidos milhões de bits de informação, boa parte dos quais enviados ao cérebro para processamento. Mas, a capacidade cerebral é menor do que o volume de dados que o mundo disponibiliza, de modo que certa quantidade de informações não é absorvida ou é descartada. A parte utilizável das informações é processada pelo inconsciente, pois a consciência não lida diretamente com informações, mas com o juízo que distingue o valor das informações, de acordo com as

---

<sup>2</sup> Artigo publicado pela Revista Arte&Sensorium, publicação especializada do Campus de Curitiba I, da UNESPAR, volume 6, série 2, página 17-29 (2019).

regras sociais vigentes na comunidade em que o indivíduo está inserido. (NORRETRANDERS, 1998, p. 127)

Como quase toda produção de pensamento é realizada pelo inconsciente, a consciência pode então funcionar como um fecho de luz em um ambiente escuro. Só nos tornamos conscientes de algo quando lhe dirigimos a atenção, de modo intencional. Quando o fecho de luz (a consciência) se volta para outro lado, o ponto anteriormente iluminado se obscurece novamente, retornando à sua condição inconsciente. Por exemplo: se estou com água no fogo para fazer café e vou procurar em qual gaveta deixei a receita para comprar o remédio prescrito pelo médico, posso me tornar inconsciente da fervura da água e me surpreender com as borbulhas espirrando sobre o fogão. Se extrapolarmos essa experiência banal para toda nossa atividade diária, vamos perceber que estamos conscientes bem menos tempo do que julgamos, na maior parte de nossa vida estamos girando em modo inconsciente.

A própria ideia de consciência também sofreu suas transformações ao longo do tempo. Ela deixou de ser aquela parte nobre da mente em que pensadores, filósofos e cientistas se ancoravam para explicar a superioridade de seus raciocínios, sua criatividade e capacidade de discernimento.

A consciência não é uma instância superior que direciona mensagens a seus subordinados no cérebro. A consciência é uma instância de juízo, que escolhe e seleciona entre as várias opções oferecidas pelo inconsciente. A consciência funciona descartando sugestões propostas pelo inconsciente, rejeitando opções. Uma noção de consciência como instância de veto parece bem apropriada. (NORRETRANDERS, 1998, p. 243)

O que as neurociências entendem hoje por consciência diz respeito a uma parte do cérebro encarregada de filtrar a criatividade do inconsciente, cujas opções produzidas para defender a vida do corpo geralmente não levam em conta eventuais prioridades de cunho moral ou social. A consciência entra em ação para julgar, descartando ou implementando ações sugeridas pelo inconsciente, conforme as regras de comportamento da comunidade à qual o indivíduo pertence. Como animais eminentemente sociais, os humanos têm de levar em conta o coletivo, quando agem em benefício pessoal.

Embora a consciência seja um mecanismo de veto, ela só pode censurar induções das quais esteja consciente. Há muitas situações cotidianas, em que o veto consciente não é eficaz ou mesmo nem sequer é considerado, especialmente quando o inconsciente sabe da urgência requerida para aquele impulso espontâneo.

Em quaisquer atividades humanas, quando os atores operam seus objetos de interesse de modo automático, não é a consciência que lida com a situação, mas os diversos níveis inconscientes que estão pensando e agindo, sem que os atores tenham ciência plena do que fazem. Quando a consciência foca na ação presente, em certos casos pode levar a pessoa a erros, por conta da lentidão de seu julgamento para dar conta dos fatores envolvidos. A totalidade do indivíduo humano é muito maior do que imagina seu “eu” consciente.

Sabemos que Jacques Lacan, em sua obra *O Seminário*, afirmou que o inconsciente é estruturado como uma linguagem. Porém, há muita confusão na interpretação desse conceito lacaniano, especialmente quando o inconsciente é visto como um sucedâneo da língua, permitindo à palavra o monopólio de acesso às suas instâncias. Ser “estruturado como linguagem” não significa uma identidade restrita à

linguagem verbal. O inconsciente também é acessado pelas outras linguagens da cultura (imagética, cinética, musical etc.).

Contra a afirmação de Franz Blei (1871-1942), segundo a qual “só é possível pensar com palavras”, opõem-se os matemáticos, músicos, pintores ou físicos teóricos, como Albert Einstein – que alegava pensar por imagens. Essas pessoas sempre afirmaram desenvolver suas atividades sem o uso exclusivo de palavras, mas com várias formas cognitivas. Portanto, o pensamento inconsciente e/ou consciente, não mimetiza necessariamente a gramática verbal. Arthur Schopenhauer chegou a dizer que “os pensamentos morrem quando são incorporados pelas palavras.” (SACKS, 1989)

Imaginar, então, que os pensamentos são trazidos à consciência somente quando encontram uma correspondência verbal, não parece coincidir com os mais recentes avanços das neurociências. As informações processadas pelo cérebro e transformadas em pensamentos, ainda no inconsciente, não pagam pedágio à linguagem verbal para cruzar a cancela que os leva à consciência. De modo que os pensamentos podem ser constituídos tanto de informações processadas pela lógica das linguagens da cultura, quanto esteticamente.

Da mesma forma como as palavras interpretam parte de nosso pensamento consciente, outras linguagens também processam interpretações não-verbais. Este é o caso da leitura de imagens. A maior parte das informações processadas pelo cérebro humano são visuais, mesmo não enxergando o mundo tal como ele é.

Não vemos o que percebemos. Vemos o que pensamos ver. Nosso cérebro nos apresenta uma interpretação, não os dados primários. Bem antes da representação visual, o processa-

mento inconsciente de informações já descartou muitos dados considerados irrelevantes, de modo que o que vemos é uma simulação, uma hipótese, uma interpretação que não estamos livres para escolher. (NORRETRANDERS, 1998, p. 187)

Embora nossos sentidos se encontrem em contato com o mundo real, eles só nos oferecem informações limitadas às suas capacidades afetivas. Além disso, o inconsciente ainda descarta um sem-número de dados para trabalhar somente com informações relevantes para a homeostase de corpo. Contudo, qualquer sensação ou experiência percebida pelo corpo está baseada em um imenso volume de decisões, descartes e interpretações que ocorrem antes de nos tornarmos conscientes do que estamos vivenciando.

Por esses motivos, acreditar que as palavras, duplamente distantes do mundo real (por serem criações da cultura e formadas por pensamentos obtidos de percepções limitadas), são constituintes exclusivas do pensamento, só pode ser ingenuidade ou dogmatismo.

## **Origens dos sentimentos**

Os primeiros humanos que criaram o princípio de que devemos tratar os outros como desejamos que eles nos tratem formularam esse preceito com a ajuda daquilo que sentiam quando eram maltratados, ou do que viram quando presenciaram maus-tratos a terceiros. A lógica teve seu papel, pois foi aplicada a fatos, é claro; porém, alguns dos fatos cruciais foram sentimentos. (DAMASIO, 2018, p. 25)

Sentimentos de sofrimento ou de júbilo, assim como os afetos relacionados a desejos fundamentais, como fome,

sexo, medo, raiva, dentre outros, certamente foram os motivadores primordiais para a produção da cultura.

Afetos e sentimentos são consequências da capacidade humana de perceber tanto o mundo externo (percepção), como o interno (interocepção), traduzidos em imagens cerebrais, constituídas de informações capturadas por órgãos especializados na detecção de diferentes sinais, como visuais, auditivos, táteis, olfativos e gustativos. Porém, nenhum dos cinco sentidos produz sozinho uma descrição completa dos ambientes interno e externo, cabendo ao cérebro a função de integrar as várias informações, formando então uma imagem sinestésica de uma coisa ou evento.

Apesar de sua origem natural, relativa à vida do corpo humano no mundo, as emoções (e os sentimentos) também são socialmente construídas. Seus processos fisiológicos se servem de significados (valores) desenvolvidos pela cultura de cada sociedade, para comunicar pensamentos e atitudes em meio aos membros de uma coletividade.

Sentimentos simples de prazer e desprazer, que ocorrem permanentemente dentro de nós, são classificados como 'interocepção', advindos de todas as sensações de nossos órgãos e tecidos internos. Pensem no que acontece dentro de nosso corpo neste exato momento: nosso interior está em movimento. O coração envia sangue para os órgãos, o pulmão se enche e se esvazia de ar, o estômago digere a comida, os músculos se movem. Essas e outras atividades interoceptivas produzem um conjunto de sentimentos básicos, desde os prazerosos até os desagradáveis, da calma à agitação ou a indiferença. A interocepção é um dos principais ingredientes da emoção, desde as mais simples até as complexas experiências da alegria e da tristeza, geralmente forjadas na convivência social. (BARRETT, 2017, p. 56/57)

Erroneamente, as emoções ainda são consideradas reflexos brutais, quase sempre em conflito contra nossa ra-

cionalidade. Esse tipo de guerra interna entre as emoções e a razão é uma das grandes narrativas da cultura ocidental, que buscam definir nossa humanidade: sem racionalidade não seríamos mais do que bestas emocionais. Essa visão das emoções está conosco há milênios, tendo suas versões em Platão, Aristóteles, Descartes, Freud, Darwin. Até hoje, proeminentes cientistas ainda a defendem, como Steven Pinker, Paul Ekman e até mesmo o Dalai Lama. Essa noção clássica se encontra na maioria dos livros e cartilhas sobre psicologia, enquanto revistas e jornais ainda publicam artigos baseados nessas crenças antigas.

Emoções não são desvios temporários da racionalidade. Emoções não são forças primitivas que nos invadem sem nosso consentimento – não são *tsunamis* que levam destruição pelo seu caminho. As emoções também não são reações ao mundo, mas nossas construções de mundo. Emoções não estão mais fora de controle, do que os pensamentos ou as memórias. De fato, nós construímos várias experiências e ações, sobre as quais temos um controle mais ou menos precário.

Uma das grandes consequências da crença na incompatibilidade entre razão e emoção está em nosso sistema legal, que se baliza por um padrão de ‘pessoa razoável’, submissa às normas de sua sociedade, conformada à realidade social de sua cultura. Advogados de defesa geralmente lutam contra o rigor dessas normas. Consideremos o argumento legal do calor da paixão: uma pessoa razoável cometeria um crime se fosse muito provocada, sem chance de esfriar a cabeça?

O padrão de pessoa razoável, segundo as normas sociais, não está meramente refletido na ordem social, mas foi criado por leis artificiais aprovadas por consenso legislativo – embora não exista um “ser humano consensual”. No entanto, fica definido: “este é o modo como esperamos

que uma pessoa razoável aja em sociedade, e nós a puniremos se ela não se conformar.”

Trata-se de um contrato social, um guia para o comportamento de uma pessoa ‘média’, numa população diversificada de indivíduos singulares. E como todas as médias, uma pessoa razoável é uma ficção que não se aplica a nenhum humano em particular. É um estereótipo que incorpora antigas crenças sobre as percepções e expressões emocionais, que fazem parte da visão clássica sobre a natureza humana. (BARRETT, 2017, p. 225)

Quando tentam compreender os estranhos detalhes do comportamento humano, os psicólogos e até os economistas às vezes apelam para uma ideia de “processo duplo”. Segundo essa ideia, o cérebro contém dois processos distintos, um deles é rápido, automático, que age por trás das cortinas da consciência, enquanto o outro é lento, crítico e consciente. O primeiro processo pode ser rotulado como automático, implícito, heurístico, intuitivo, holístico, reativo e impulsivo, enquanto o segundo processo é crítico, sistemático, explícito, analítico, reflexivo e baseado em regras. Segundo a velha crença, esses dois processos estariam sempre em conflito.

Embora haja muito mais complexidades envolvidas nesses dois processos, para efeito didático vamos utilizar de termos familiares, nominando-os de sistema racional (explícito, lógico) e sistema emocional (implícito, estético). De modo geral, o sistema racional se preocupa em analisar as coisas do mundo exterior, enquanto o sistema emocional monitora os estados internos.

O sistema emocional é evolucionariamente mais antigo do que o sistema racional. Mas como os pesquisadores têm observado, a novidade do sistema racional não indica necessariamente que ele seja de algum modo superior ao sistema emocional. As sociedades humanas não seriam me-

lhores se todos seus indivíduos fossem como o Sr. Spock, personagem da série televisiva norte-americana “Jornadas nas Estrelas”, sempre às turras com o assalto das emoções.

Por outro lado, o sistema emocional é indispensável para priorizar as eventuais ações a serem tomadas no mundo exterior. Se fôssemos um robô desprovido de emoções e entrássemos em uma sala, poderíamos analisar tudo o que há ali, mas paralisaríamos indecisos sobre o que fazer em seguida. As escolhas que orientam nossas ações emergem de nosso estado interior – são as emoções que nos movem. Vale dizer que nossa intencionalidade, um tema caro aos filósofos e psicólogos, nasce de nossas entranhas inconscientes, antes de se vestir com a roupagem de uma argumentação lógica. (EAGLEMAN, 2011, p. 111)

A intencionalidade, agora compreendida como um impulso nascido do sistema emocional, se relaciona com o que os neurocientistas têm entendido recentemente acerca da consciência. Para esses pesquisadores, a consciência funciona como um diretor executivo de uma empresa, planejando os direcionamentos e ordenando novas tarefas. A consciência não precisa estar ciente de todas as rotinas automatizadas que o cérebro utiliza, deve apenas saber que recursos utilizar e quando acessá-los. Enquanto as sub-rotinas zumbis funcionam automaticamente, a consciência se mantém à parte. Ela só é acionada quando algo dá errado. Nos casos em que o corpo ou o ambiente se alteram para além das situações automaticamente previstas, a consciência se desperta para gerir os casos que violam as expectativas, buscando soluções que possam resolver a questão.

De um ponto de vista evolucionário, o propósito da consciência, especialmente entre os humanos, é permitir um comportamento flexível o suficiente para criar e intercambiar novas rotinas de ação. Mas há um alto preço a pagar pela consciência. Famílias humanas normalmente têm um só filho por vez, porque precisa provê-lo de cuidados por

muito mais tempo do que filhotes de outras espécies – o corpo humano não nasce pronto, especialmente pelo custo biológico de nosso cérebro.

No entanto, a vantagem de se ter uma consciência supera seus custos biológicos. Imaginemos uma relação presa-predador, num ambiente natural: se os humanos tivessem apenas sub-rotinas zumbis para gerir o corpo e lidar com o ambiente, um predador poderia reconhecer nosso comportamento e nos capturar facilmente. Pelo fato de termos uma consciência que gera e gerencia novas sub-rotinas, a flexibilidade cerebral nos torna imprevisíveis aos predadores.

Originária dos sentimentos, a intencionalidade tem a ver com o papel desempenhado pela consciência, que não existe para garantir a previsibilidade, mas para lidar com a imprevisibilidade dos mundos interno e externo.

### **Novas abordagens sobre a consciência**

Se levamos em consideração os últimos desenvolvimentos da neurociência e das ciências cognitivas, aquilo que entendemos como ‘consciência’ tornou-se a última parte do cérebro a se desenvolver na espécie *Homo sapiens*. Assim dizendo, parece não haver surpresas com essa afirmação. Contudo, estudos recentes de neurocientistas renomados (Michael Gazzaniga, James Maxwell, Tor Norretranders, Julian Jaynes) colocam o despertar da consciência aqui, muito próximo de nós, a cerca de alguns milhares de anos. (NORRETRANDERS, 1998, p. 310)

A origem da consciência tem seu processo histórico, que pode ser traçado a partir de evidências que sobreviveram das antigas civilizações. Explica Julian Jaynes, em seu livro *The origin of consciousness in the breakdown of the bi-*

*cameral mind* (1976), que a consciência não é tão essencial para o funcionamento de nosso corpo, como se pensa. Antes da existência do que hoje entendemos por consciência, nossa espécie já experimentava estrutura social, tecnologia e linguagem, embora a percepção de si próprio ainda fosse limitada. À época, ainda não se privilegiava uma atividade reflexiva interna e independente. O que vulgarmente chamamos de ‘voz da consciência’ era entendida no passado como uma voz externa, alegadamente de deuses, levando as pessoas a agirem de acordo com o que acreditavam ser comandos divinos.

Naquele tempo não havia noção de livre arbítrio, pois mulheres e homens não eram conscientes do que de fato eram. No entanto, como puderam essas pessoas ter construído cidades, navios, estradas, instrumentos, com limitada noção de consciência?

A maior parte de nossa cognição somática opera inconscientemente, sem a supervisão da consciência ou sequer sua anuência. Então, para que serve a consciência e como ela surge das intrincadas atividades do corpo? Os pensamentos e as imagens conscientes são o resultado de um progressivo processo de explicitação de significados e decisões que têm suas origens nas regiões escuras, profundas e viscerais do cérebro e do corpo. Pensamentos são narrativas construídas pelo corpo-cérebro sobre o que está acontecendo em suas secretas profundezas – notícias do interior, às vezes bem editadas e censuradas, que chegam por pombo-correio depois de concluída a ação. Pesquisas demonstram que nossa consciência é frequentemente um pálido reflexo, mesmo uma crua caricatura, das sofisticadas operações que ocorrem “atrás do palco”. (CLAXTON, 2015, p. 7)

Mesmo que pareça algo estranho, não é difícil imaginar um contexto em que se age sem o concurso da cons-

ciência. Pensemos em nossa ida ao trabalho, usando o meio de transporte costumeiro, por uma rota que cruzamos todos os dias. Movemo-nos em meio ao tráfego, praticamente sem pensar nele, enquanto imaginamos o que deveremos fazer quando chegarmos ao local de trabalho. Por assim dizer, o transporte toma conta de si próprio, de modo que temos bastante tempo para vagar com nossa mente, enquanto nossas pernas e braços realizam automaticamente os movimentos. Embora não estejamos completamente fora de contato com o tráfego no caminho, nossa mente está em outras coisas.

Participamos de muitas atividades sem que prestemos atenção a elas, porque nossa consciência está em outro lugar. Agora, basta subtrair a consciência do processo descrito acima para entendermos como funcionava a cabeça do homem antigo. Precisamente porque podemos pensar em outra coisa enquanto fazemos algo, nossa consciência não tem lá muita importância para o funcionamento normal de nosso corpo. Se a consciência fosse tão imprescindível não conseguiríamos pensar em outra coisa, exceto naquilo que estamos fazendo. Ou, visto de outro modo: porque o corpo não cessa de funcionar enquanto dormimos, se nesse estado não temos consciência do que ocorre?

Desse modo, um humano sem consciência é exatamente como nós próprios, sem um fluxo de pensamentos aleatórios. A única diferença ocorre quando algo inesperado ou ameaçador acontece diante de nós: um engarrafamento do tráfego. Nesses casos somos forçados a prestar atenção, portanto, estar conscientes do que está à frente e buscar por soluções para resolver o problema. Por sua vez, milhares de anos atrás o humano esperaria por instruções dos deuses, uma voz interna que lhe diria o que fazer, como agir frente ao problema.

Os deuses, sugere Jaynes, eram um mero efeito colateral da evolução da linguagem. A voz dos deuses se refere

à conversa interna que travamos conosco mesmo, desde que a linguagem começou a nomear as coisas do mundo. Com o passar do tempo, as civilizações perceberam que “os deuses nos haviam abandonado”, já que as pessoas começaram a sentir que a voz que falava com elas emergia de suas próprias entranhas cerebrais.

Na medida em que a sociedade humana vai se organizando e as relações entre as pessoas vão se tornando mais complexas nas cidades nascentes, a noção do “eu” começa a surgir. Carl G. Jung considera o grande poema Odisseia, de Homero, como um documento fundamental para a compreensão da origem da consciência. A história do rei Odisseu, de Ithaca, desde sua participação na Guerra de Troia até sua viagem de volta para casa, pode ser interpretada como a trajetória de sua fuga do mundo da inconsciência, até alcançar segundo seus próprios esforços, o prêmio da consciência de si. Com o nascimento da noção de herói (ator humano que substitui os deuses), nasce também a ideia de ego. Enxergar e distinguir o herói em sua aventura é o primeiro aprendizado sobre a individuação – o nascimento da consciência reflete o surgimento do indivíduo.

Quando a ideia de consciência de si se estabelece no mundo greco-romano, a partir da noção de individuação do herói, cantada em versos e trovas pelos poetas e bardos, outro fenômeno cultural vem reforçar o conceito de individualidade, na alvorada do ocidente: o judaico-cristianismo.

Além do conceito fundante do monoteísmo, que obrigou ao reconhecimento da individualidade de um deus dotado de extremo poder, os textos dos apóstolos cristãos vão incentivar o reconhecimento da consciência, pregando a individuação das pessoas comuns, condição até ali atribuída somente a deuses, heróis e pessoas excepcionais.

No evangelho de João (10:34), atribui-se a Jesus de Nazaré a afirmação de que “vós sois deuses!” Ou seja, a partir dali cada um dos cristãos se torna um indivíduo consciente de si e responsável pelos seus atos, momento em que nasce o conceito de livre-arbítrio, que vai ordenar toda a legislação dos países ocidentais.

A consciência e a individuação, nascidas entre os gregos, cultivadas pela filosofia clássica e incentivadas pelo judaico-cristianismo, são emergências psicossociais relativamente recentes na sociedade humana. Nos dois mil anos seguintes, a face humana refletida na cultura substitui o mistério divino, retira a voz dos deuses das cabeças, para preenchê-las com a racionalidade iluminista da ciência dos homens.

Desse processo provém a grande importância que se deu à consciência, na maioria dos sistemas filosóficos.

### **O novo status do inconsciente**

Perdemos a conta do número de pesquisas publicadas desde há cinquenta anos, demonstrando que as pessoas não são atores racionais. Não há como neutralizar as emoções a partir de pensamentos racionais, porque nossos estados fisiológicos estão na base de qualquer percepção ou pensamento – a emergência da interocepção e dos afetos não pode ser censurada pela razão. Mesmo quando nos imaginamos racionais, nossa fisiologia aliada aos afetos está lá, sob a superfície, rindo de nossa pretensão.

Nós, humanos, acreditamos por muito tempo que a racionalidade nos fez mais especiais entre os animais da natureza. Esse mito é uma das narrativas mais acalentadas pelo pensamento ocidental, segundo a qual a mente humana

é um campo de batalha em que a razão e a emoção lutam desde sempre entre si pelo controle de nossos pensamentos e comportamentos.

A origem desse mito está tão bem estabelecida que vários cientistas elaboraram um modelo de cérebro baseado nessa crença. Acreditou-se até recentemente que os circuitos subcorticais destinados à sobrevivência seriam, alegadamente, herdados dos répteis. Sobre esses circuitos ‘reptilianos’ localizar-se-ia o campo das emoções, conhecido como ‘sistema límbico’ que, supostamente, herdamos dos mamíferos. Sobre essas ‘camadas evolutivas’ pairaria o córtex exclusivamente humano, que permitiria o advento do pensamento abstrato da razão. Esse modelo ideológico, às vezes chamado de ‘cérebro trino’, provou-se um dos enganos mais embaraçosos sobre a biologia humana, pelo simples fato de que essas mesmas divisões cerebrais são encontradas no sistema nervoso de todos os vertebrados.

O cérebro humano está anatomicamente estruturado, para que nenhuma decisão ou ação esteja livre da interocepção e dos afetos que se comunicam com o inconsciente, não importando a ficção em que as pessoas acreditam sobre quão racional elas sejam.

A primeira coisa que aprendemos quando estudamos a circuitaria do cérebro é uma lição muito simples: a maior parte do que fazemos, pensamos e sentimos não se encontra sob o controle de nossa consciência. A vasta selva de neurônios opera seus próprios programas. O consciente ‘eu’ que acorda pela manhã é a menor parte do que se processa em nosso cérebro. Embora dependamos das funções do cérebro para processar nossa vida interna, ele roda seu próprio programa. Muitas dessas operações ocorrem sob a tranquila claridade de nossa consciência, onde o ‘eu’ não tem direito de entrar. (...) Nossa consciência se parece com um turista em um navio transatlântico, dando-se crédito pela viagem, sem co-

nhecer nada sobre a intrincada maquinaria que age sob seus pés. (EAGLEMAN, 2011, p. 4)

Consideremos as atividades que caracterizam uma nação, num dado momento. As fábricas movem suas linhas de produção, as telecomunicações contatam pessoas, os negócios geram produtos, pessoas comem. Num grande pedaço de terra, policiais caçam bandidos, apertos de mão selam acordos, namorados se amam, atendentes acolhem pessoas, professores ensinam, atletas competem, médicos operam, motoristas conduzem passageiros. Poderíamos querer saber sobre tudo o que ocorre nessa grande nação, mas não temos condições de considerar todas as informações ao mesmo tempo. Esse eventual controle também não seria útil, porque não teríamos a velocidade exigida para administrar todos os fatos em um só tempo. Mais eficiente é lidar com um sumário, um resumo. Nesse caso, lemos um sucinto jornal, que nos dá notícia sobre a maior parte do que ocorre no país. Nossa consciência é esse ralo jornal. (EAGLEMAN, 2011, p. 6)

Enquanto nosso cérebro ferve com atividades, tal como uma nação inteira, quase tudo é operado localmente: grupos de neurônios estão constantemente tomando decisões e enviando mensagens a outros grupos. Dessas interações locais emergem grandes coalisões em áreas cerebrais. Enquanto a consciência lê uma notícia em seu pequeno jornal, importantes ações já foram desencadeadas e relações já foram feitas pelo inconsciente.

Como um bom drama, o cérebro humano roda em conflito. Em uma linha de produção ou num gabinete de ministros, cada trabalhador é um especialista em certas tarefas. Em contraste, partidos em uma democracia têm diferentes opiniões acerca das mesmas questões – e a parte mais importante do

processo é a batalha para tomar as rédeas do governo. O cérebro funciona como as democracias representativas. Ele foi construído com múltiplas e sobrepostas especializações que competem sobre diferentes escolhas. Como disse corretamente Walt Whitman, cada um de nós hospeda multidões dentro de si. E essas multidões estão engajadas numa batalha interminável. (EAGLEMAN, 2011, p. 107)

Existe uma constante conversação entre as diferentes partes do cérebro, cada qual competindo pelo controle de uma simples parcela de nosso comportamento. Como resultado desse conflito natural, às vezes nos vemos questionando-nos intimamente, acusando-nos ou felicitando-nos por ter feito alguma coisa – interocepções e reflexões que nenhum computador ou robô poderia realizar.

Quando alguém em uma festa nos oferece uma fatia de bolo de chocolate, por vezes nos colocamos em sério dilema: partes de nosso cérebro estão envolvidas no processo de armazenar as ricas energias do açúcar, enquanto outras partes preocupam-se com as consequências, como a saúde de nosso coração ou a silhueta. O voto final do parlamento cerebrino determina que partido irá controlar aquela ação.

Essa multidão interna deriva do fato de que os cérebros – seja de um camundongo ou de um humano – são máquinas feitas de partes conflitantes. Consideremos um júri de doze estranhos com opiniões diferentes, engajados na tarefa de chegar a um consenso. Os jurados debatem, enfrentam-se, influenciam-se, até chegarem a um veredito e tomar uma decisão.

A biologia de nosso cérebro sempre soube que jamais existiu uma única verdade a perseguir. Caso nosso cérebro tivesse apenas um único módulo deliberativo, um

“eu” indiviso que submetesse as áreas cerebrais a uma única decisão, a ausência do conflito impediria uma atitude mais sábia, conduzindo-nos ao insucesso como espécie – há muito estaríamos extintos. Nosso cérebro pode ser mais bem compreendido quando o vemos como um time de rivais. Mas, rivais que competem para um mesmo objetivo: o sucesso do próprio corpo. (EAGLEMAN, 2011, p. 109)

## O cérebro vidente

Antes de falarmos: “acabei de ter uma ideia!”, nosso cérebro já despendeu um grande esforço para produzir e enviar à consciência aquele rasgo de gênio. Quando uma boa ideia vem à consciência, nossa circuitaria neural já trabalhou por horas, às vezes dias, consolidando informações e tentando novas combinações funcionais.

Tal como aqueles antigos faraós mumificados, o cérebro vive numa “tumba” dentro do crânio, silenciosa e escura. O cérebro não pode sair do crânio e aproveitar as maravilhas do mundo de forma direta. Ele precisa aprender o que está acontecendo por meios indiretos, com as migalhas de informações provenientes de luzes, vibrações sonoras, solavancos mecânicos e fenômenos químicos, que se transformam em sinais perceptíveis. O cérebro precisa entender o significado de todas aquelas sensações, tendo como pista suas experiências anteriores, que foram construídas como simulações internas, a partir de uma vasta rede de conexões neuronais.

Nosso cérebro aprendeu que uma simples pista sensorial, tal como um estouro barulhento, pode ter causas muito diferentes, como uma porta que se bate, um balão que estoura, uma palmada ou um tiro. Ele distingue qual

dessas diferentes causas é mais relevante e provável, segundo os diferentes contextos que se apresentam. De acordo com uma combinação entre as experiências passadas, a que mais se assemelha àquela dada situação pode ser a correta.

E assim, prisioneiro dentro do crânio, com apenas experiências passadas como guia, nosso cérebro faz previsões. Quando nos referimos a previsões sobre o futuro, pensamos se irá chover amanhã ou qual será o time de futebol que irá vencer, ou ainda se vamos encontrar essa ou aquela pessoa em determinado local.

O cérebro se preocupa em realizar previsões em escala microscópica, na medida em que milhões de neurônios conversam entre si. Essa comunicação neural tenta antecipar cada fragmento de sinal, luz, som, aroma, gosto e tato que eventualmente iremos experimentar, cada ação que eventualmente tomaremos. Essas previsões são nossas melhores apostas sobre o que está acontecendo no mundo em nossa volta, e como lidar com isso de modo a nos manter vivos e seguros. (BARRETT, 2017, p. 58/59)

Por meio da previsão, nosso cérebro constrói o mundo que experimentamos. Ele combina impressões e interações de nossas experiências passadas e calcula como cada elemento pode ser aplicado numa situação corrente. Por exemplo, quando lemos as palavras de um texto, o cérebro forma o conteúdo já prevendo a próxima palavra a ser lida. Ele se baseia em probabilidades retiradas de tudo o que já lemos anteriormente. Agora mesmo, esta experiência de leitura já foi prevista pelo nosso cérebro. Previsões são atividades tão fundamentais para nosso cérebro que muitos cientistas as consideram o modo mais primitivo de operação cerebral.

Nossos cérebros usam a previsão para iniciar movimentos de nosso corpo, tal como elevar o braço para pegar uma fruta ou pular para longe à vista de uma cobra. Essas previsões ocorrem antes de termos qualquer intensão ou

deliberação consciente sobre o movimento de nosso corpo. Neurocientistas e psicólogos chamam a isso de “ilusão do livre arbítrio”. Mas essa ilusão não significa que nosso cérebro está agindo pelas nossas costas. Nós somos nosso cérebro, assim como também toda a cascata de eventos causada pelo seu poder de prever acontecimentos. O livre arbítrio se parece com uma ilusão porque estamos acostumados a crer que pensamos antes de agir. No entanto, às vezes nosso cérebro move o corpo bem antes de nos tornar conscientes do movimento de pegar a maçã ou afastar-nos da cobra. (BARRETT, 2017, p. 60)

Por meio de previsões e correções o cérebro continuamente cria e revisa os modelos mentais do mundo. Trata-se de uma grande e constante simulação que constrói tudo o que se percebe, enquanto determina como se age. Mas, as previsões não estão sempre corretas, quando comparadas às entradas de dados reais, obrigando o cérebro a realizar ajustes. Considere a sentença:

“Era uma vez, em um reino mágico que ficava além das mais distantes montanhas, onde vivia uma linda princesa que sangrava à morte”.

As três últimas palavras foram inesperadas? Isso ocorreu porque o cérebro predisse incorretamente, baseado em conhecimentos sobre contos de fadas anteriormente armazenados. Houve um erro de previsão, que foi ajustado quase imediatamente baseado nas palavras finais. (BARRETT, 2017, p. 62)

Simulações são previsões realizadas por nossos cérebros na tentativa de mimetizar o que acontece no mun-

do. A cada momento somos bombardeados por ruidosas e ambíguas informações que alcançam nossos olhos, ouvidos, narizes e outros órgãos sensoriais. Nosso cérebro usa as experiências anteriores para construir hipóteses – simulações –, de modo a compará-las com a cacofonia que chega aos nossos sentidos. Com isso, as simulações ajudam nosso cérebro a construir sentidos para os ruídos, selecionando o que é relevante, ignorando aquilo que parece não fazer sentido.

A descoberta das simulações cerebrais nos anos 1990, desvelou uma nova era para a psicologia e neurociências. Evidências científicas demonstram que o que vemos, ouvimos, tocamos, degustamos ou cheiramos são em grande parte simulações do mundo, não uma reação a ele. Alguns especialistas acreditam que a simulação é um mecanismo comum não apenas para a percepção, mas também para a compreensão linguística, sentimentos de empatia, memorização, imaginação, sonhos e muitos outros fenômenos psicológicos.

Aqui se encontra algo interessante: agora mesmo, enquanto você lê a palavra ‘maçã’, seu cérebro responde como se houvesse uma maçã real diante de você. Seu cérebro combina pedaços de informações e elementos de conhecimento sobre maçãs previamente vistas e experimentadas por você e acende os neurônios das regiões sensoriais e motoras, de modo a construir a imagem mental de ‘maçã’. Assim, seu cérebro simulou uma maçã não existente usando neurônios sensoriais e motores. Simulações cerebrais (conhecidas também como “conceitos”) acontecem tão rápida e automaticamente como uma batida de coração, diz Lisa Feldman Barrett, em seu livro *How emotions are made: the secret life of the brain* (2017).

## Conceitos e essências

Conceitos são vitais para a homeostase humana, embora devamos tomar cuidado, pois se esquecermos que eles não passam de simulações, conduzem-nos para o engano do essencialismo, cuja definição passa pela crença racional na existência de um “mundo essencial”, que forneceria os moldes, modelos e padrões para a existência das coisas e dos fatos da realidade – antigos, medievais e modernos se iludiram ao imaginar que o pensamento humano seria capaz de entrever as coisas em suas essências, quando de fato percebemos apenas simulacros do mundo real.

Muitas vezes, os conceitos nos levam a ver coisas que não estão lá. Stuart Firestein, em seu livro *Ignorance: how it drives Science* (2011), lembrou uma antiga anedota para exemplificar o problema da contaminação de nossos conceitos cerebrais pelo essencialismo. Ele disse que “muitas vezes é difícil encontrar um gato preto num quarto escuro, especialmente quando não há qualquer gato ali”. Este provérbio ilustra muito bem o que significa a ilusão das essências.

A história está repleta de cientistas que buscaram infrutiferamente por uma essência, usando erroneamente os conceitos para guiar suas hipóteses. Firestein cita o exemplo dos cientistas que pesquisaram a misteriosa substância denominada “éter luminescente”, que deveria preencher todo o universo, permitindo que a luz tivesse um veículo pelo qual se manifestar. O éter era o gato preto, comenta Firestein, que muitos físicos procuraram em um quarto escuro, buscando por evidências que nunca existiram.

## Decorrências

Aqui acima foi possível reunir alguns autores da neurociência e ciências cognitivas, para tecer um breve panorama sobre os mais recentes avanços científicos de suas áreas de pesquisa. Discorreremos sobre novas compreensões acerca da entrada de dados pelos órgãos dos sentidos, as consequências emocionais da interocepção e da percepção, além das atribuições das esferas do inconsciente e da consciência.

Embora não cheguem a um consenso, os autores pesquisados parecem convergir para novas ideias acerca do cérebro, que desmentem ou, pelo menos, alteram antigas crenças que pontificaram ao longo de milênios. A plethora de informações internas e ambientais, que segue dos órgãos dos sentidos até sua seleção pelo inconsciente, desmonta ao menos duas crenças tradicionais: a falta de qualidade das informações disponibilizadas pelos sentidos físicos e a obscuridade do inconsciente, que se acreditava ser um vasto abismo de traumas e instintos grosseiros.

O forte vínculo dos sentimentos com a tomada de decisões pelo inconsciente e pela consciência desmente cabalmente a fantasia da separação entre razão e sensibilidade. A nova abordagem sobre os mecanismos da consciência retirou dela a majestosa coroa que sustentava o mito da nobreza excelsa de seus pensamentos essenciais. Por outro lado, ao sorrateiro e misterioso inconsciente, por milênios acusado de nos fazer perder a alma e a razão, está posta agora a decisiva missão de sustentar a vida do corpo, não apenas garantindo os processos automáticos, como também usinando os melhores pensamentos que garantem nosso sucesso em meio aos ambientes natural e cultural.

No entanto, essas importantes revelações da ciência contemporânea nos tornam mais responsáveis diante do indivíduo e da cidade humana (*pólis*). A superação de crenças milenares que sustentaram fortes preconceitos contra a percepção e o próprio corpo, demanda a construção de outros valores civis para preencher o vazio cognitivo e ético em que nos encontramos na atualidade.

A sensibilidade, a percepção, a interocepção e as instâncias do inconsciente foram alçadas ao mesmo status da consciência racional, reivindicadas pela ciência e filosofia – vale dizer que o pensamento estético e o pensamento lógico agora se equivalem. A partir daqui precisamos considerar em alto grau a experiência do corpo no mundo, os sentimentos, emoções, pulsões e paixões como fundamentos da cognição – a sensibilidade e a razão são frutos da mesma circuitaria cerebral que compreende tanto equações lógicas, como experiências estéticas.

# Notas sobre possíveis origens da comunicação humana<sup>3</sup>

*Nem todas as coisas são signos, mas certamente todos os signos são coisas...*

Umberto Eco

## Imagens e palavras

Nossas percepções e as ideias que elas suscitaram nos auxiliaram com o tempo no aparecimento das linguagens organizadas pela cultura. As representações de coisas e eventos tornaram-se fatos semióticos produzidos pela necessidade fundamental de comunicar. A palavra, que aparece mais tardiamente, é tradução de imagens mentais, motivo pelo qual o grego e o latim oferecem os vocábulos *eideo* e *uideo*, respectivamente, para significar tanto o conceito de ideia, como o de imagem. “Toda a mente é feita de imagens, desde a representação de objetos e eventos, até seus conceitos e traduções verbais correspondentes. Imagens são o símbolo universal da mente”. (DAMASIO, 2018, p. 107)

A imagem é o mecanismo cerebral de formação de memória. Tanto interna, quanto externamente (imagens

---

<sup>3</sup> Artigo publicado pela revista Palindromo, volume 12, número 28. Publicação do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (PPGAV) do Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina - UDESC (2020).

criadas pelas mãos humanas), as imagens foram as primeiras representações do pensamento humano registradas em cavernas, bem antes da escrita verbal. A palavra é uma imagem indireta, um recurso de economia semiótica utilizado pelos que precisam se comunicar, quando não têm as ferramentas à mão, para produzir imagens.

Ora, antes mesmo de desenvolver uma linguagem estruturada, o *Homo sapiens* se serviu de comunicações visuais e gestuais. A prioridade do discursivo como princípio estruturante parece remontar, segundo o atual estágio das pesquisas, há cerca de 50 mil anos, ao passo que as representações pictóricas são conhecidas há mais de 200 mil anos, sendo que os artefatos mais antigos (uma arma de pedra) existem há pelo menos um milhão de anos. (BOEHM, 2015, p. 31)

Esta linha do tempo esboçada pela citação acima nos dá a entender que a linguagem verbal se desenvolveu posteriormente à criação de ferramentas e à comunicação do pensamento via imagens. O pensamento não surgiu com a palavra, sua gênese e desenvolvimento são bem mais antigos, sugerindo-nos que as imagens formam a base do entendimento humano do mundo e de si próprio.

Em um desenvolvimento posterior, a linguagem verbal emerge como um procedimento de economia semiótica, pois é menos custoso produzir e utilizar sons discretos – auxiliados por gestos –, do que desenhar e pintar imagens para significar ideias, coisas e eventos. Como outros animais, os humanos têm a capacidade de vocalizar muitos tipos de sons, com tonalidade e discricionariedade amplas. Com o tempo, surgem as palavras nominativas, que dão nome às coisas; aparece a necessidade de relacionar essas palavras com outras, que descrevem qualidades, estados e ações, como verbos e adjetivos.

Depois, a linguagem verbal, em sua modalidade vocal, passa a ser o sistema de signos mais utilizado entre os *Homo sapiens*, embora a produção de imagens, símbolos e instrumentos, continue em crescente complexidade cultural, especialmente no fim do nomadismo, há dez mil anos, quando tem início a agricultura e as cidades.

Três milênios atrás, a hegemonia da palavra se impõe em princípios da história do ocidente. Após o período dos pensadores fisiologistas, os primeiros filósofos optam pelo *nómos* (convenções humanas), em detrimento da *phýsis* (mundo natural), levando a nascente cultura ocidental a apostar no discurso verbal como fundamento do pensamento e da verdade.

Coincidindo no tempo, entre os judeus na Palestina, o logocentrismo<sup>4</sup> se estabelece a partir da crença na palavra divina (e humana), como agente da história. Posteriormente, o cristianismo se alia ao neoplatonismo, acelerando a entronização do *logos* como fundamento do conhecimento humano, em favor da palavra (divina e humana), mas contra a imagem (*eidós*) e os saberes constituídos pela sensibilidade.

---

4 'Logocentrismo' é um neologismo inventado pelo filósofo alemão Ludwig Klages (1872-1956), no começo do século XX, porém ampliado em seu alcance epistêmico pelo pensador francês contemporâneo, Jacques Derrida (1930-2004), para descrever a centralidade do *Logos* no fundamento do pensamento ocidental. 'Logos' é uma palavra grega, derivava do verbo 'lego', que significa ler, dizer, pensar. Corresponde aos termos latinos 'verbum', 'ratio' e 'oratio' (verbo, razão, discurso). Para Derrida, o *Logos* alcança sua máxima hegemonia sobre a cultura ocidental com o advento da escrita e, posteriormente, da tipografia gutenberguiana. Para Derrida, o *Logos* provoca uma diferença (*dia-pherein*), que significa um afastamento, um distanciamento entre a palavra escrita, tornada objeto em uma folha de papel, e a palavra pronunciada pela boca humana, sujeita ao subjetivismo do autor. Quando a cultura ocidental apostou na escrita, em detrimento da oralidade, provocou um esgarçamento espaço-temporal entre o discurso humano presencial e a palavra atemporal tecnologizada pela tipografia, que suprime a humanidade do verbo. A objetividade fria e distanciada da escrita gerou a ilusão do logocentrismo.

Em um esforço seguinte, entre os neoplatônicos, teólogos e gramáticos cristianizados, colocou-se foco na classificação das palavras, a partir da lógica aristotélica, de modo a hierarquizar o valor dos vocábulos, segundo suas classes. Palavras substantivas, transmissoras de qualidades essenciais, ganham mais importância do que os adjetivos – vozes destinadas a indicar os acidentes superficiais, comparáveis às imagens.

O esforço pela denotação dos termos também foi muito desenvolvido, na medida em que se acreditava que cada palavra deveria ter um único significado, evitando-se o uso da metáfora, considerada um defeito do discurso, por utilizar-se de imagens conotadas.

No período em que a filosofia foi cristianizada (Escolástica), o sentido figurado da metáfora foi evitado à exaustão pelos construtores de conceitos, em favor do sentido semântico do verbo que, juntamente com o número, reforçam seus status de únicas representações adequadas da verdade. E a metáfora, ao longo daqueles séculos, passou à condição de simples mentira.

Apesar do enorme esforço dos gramáticos e pensadores, no sentido de promover a palavra como contato humano com o plano metafísico da divindade, Umberto ECO afirma que a antiga vinculação da palavra com a imagem depõe contra seu caráter de conceito, construído pela filosofia (2013, p. 134). Na atualidade, a palavra parece retroagir à condição de metáfora, como já foi entendida pelos pré-socráticos, pela sofística e pelos antigos poemas trágicos. Metáfora é figura, uma imagem contrabandeada para dentro do verbo. Ou, se quisermos, um rastro de imagem ainda existente na palavra.

A desconfiança dos filósofos com relação à metáfora, tem a ver com o sentido do termo grego *eidolon*, que vem ao português como ‘ídolo’, uma figura, uma imagem,

como também um ‘simulacro’. A recusa dos iconoclastas em admitir a imagem comunicada pelas palavras metafóricas fez com que a guerra contra as imagens alcançasse o paroxismo de tentar purificar o discurso, encontrando o vocábulo próprio para cada conceito.

Em vista disso, a tradição iconoclasta da filosofia persegue a imagem, acusando-a de ser um simulacro do mundo, uma aberração cognitiva, cujo perigo se encontra em sua pretensão de substituir a palavra como representante da ideia, o *ens realissimum* da metafísica. Contudo, o que de fato incomoda a tradição filosófica é a capacidade da imagem em representar diretamente o mundo real, enquanto a representação provida pela palavra serve mais ao mundo abstrato das ideias. A liberdade de que a imagem desfruta em sua polissemia lhe permite ser tanto um significante *in absentia rei*, como coincidir consigo mesma, na qualidade de um monumento.

Enquanto a palavra padece de uma existência secundária, pois é empregada como gatilho, cuja função é acionar a memória de conceitos, a imagem representa por semelhança com o real, além de poder existir por si mesma, como um totem. Talvez por isso, imagens e palavras estejam sempre em disputa sobre o valor cognitivo de cada uma.

### **A leitura de imagens**

David Eagleman, em seu livro *Incognito: the secret lives of the brain* (2011), descreve no capítulo “*The testimony of the senses: what is experience really like?*”, a experiência de Mike May, um jovem que aos três anos de idade sofreu um acidente que o deixou completamente cego. Quarenta e

três anos depois, ele soube de uma nova cirurgia que poderia auxiliá-lo a restaurar ao menos parte de sua visão. Após as operações, depois que as bandagens foram retiradas trouxeram até ele suas duas crianças. A cena, supostamente, deveria ser tocante, mas não foi. Havia um problema. Embora os olhos de Mike estivessem funcionando perfeitamente, ele olhava com espanto todas as coisas à sua frente. Seu cérebro não sabia o que fazer com a enxurrada de fótons (inputs) entrando pelos seus olhos. Ele não estava vendo os rostos de seus filhos, mas só sensações ininterpretáveis de formas, cores e luzes – embora seus olhos enxergassem, ele não conseguia interpretar o que via. Isso se deveu ao fato de que os olhos precisavam aprender a ver.

A visão não ocorre simplesmente quando a pessoa confronta o mundo com seus olhos. Temos a necessidade de interpretar a corrente eletroquímica de sinais que passa pelo nervo ótico. O cérebro de Mike não entendeu como o movimento de seus olhos mudou o cenário à sua frente. Por exemplo, quando ele moveu sua cabeça para a esquerda, o cenário correu para a direita. O cérebro de uma pessoa vidente já sabe que esse fenômeno visual ocorre e aprende a utilizá-lo. Mas o cérebro de Mike não se conformou com aquelas estranhas relações. Isso nos ilustra um ponto chave: a experiência consciente da visão ocorre somente quando há uma previsão acurada das consequências sensoriais. Assim, embora a visão se pareça com algo que está objetivamente lá fora, isso não nos é dado de pronto, pois precisa ser ensinado e aprendido, escreve Eagleman.

Entre humanos, os órgãos dos sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) precisam ser educados. Naquilo que se refere aos sentidos, o senso comum imagina que as pessoas podem ser autodidatas, aprender a utilizá-los sem qualquer método ou exercício específico. Aliás, o desprezo e a pouca importância dada aos sentidos se devem à desconfiança com que a tradição filosófica trata das percepções

sensoriais, pois segundo o platonismo vulgar corrente, as aparências enganam.

Mas, ao contrário do que pensa senso comum, não se deve abandonar os órgãos dos sentidos ao autodidatismo, de vez que sem uma percepção educada, a leitura dos signos naturais e convencionais realizada pela inteligência, fica prejudicada. A educação dos sentidos pode ser obtida com várias atividades planejadas, como os esportes, mas principalmente com as artes. O treinamento regular dos órgãos dos sentidos oferece-nos aquilo que alguns chamam de “memória tácita”, parcialmente inconsciente, que nos permite comportamentos aprimorados para lidar melhor com nosso ambiente.

Também chamada de *memória implícita*, a capacidade de andar de bicicleta, amarrar os sapatos, digitar um teclado ou colocar o carro em uma vaga, enquanto falamos ao telefone, são exemplos desse tipo de memória. Seríamos completamente incompetentes para explicar com palavras, a coreografia de contrações e relaxamento de músculos necessária para atravessar um bar cheio de gente, com uma caneca de chopp na mão, embora façamos isso sem qualquer dificuldade, relata David EAGLEMAN. Este é o espaço entre o que nosso cérebro pode fazer e a parte dos nossos atos que podemos descrever verbalmente. (201, p. 57)

Conhecimento e memória *implícitos* (tácitos) são conceitos desenvolvidos por Michael Polanyi (1891-1976), reconhecido filósofo e neurocientista húngaro, que nos anos 1950 descreveu a cognoscência humana em dupla face: formada de conhecimento explícito e implícito. Por isso, os educadores deveriam levar em conta os desenvolvimentos da neurociência e das ciências cognitivas, de modo a empreender uma educação estética (dos sentidos físicos), a par com a educação lógica das linguagens verbal e matemática. Se a criatividade humana provém das experiências do corpo

no mundo, de onde emerge o conhecimento implícito, a pedagogia deveria levar em conta o aprendizado sistemático da visão, audição, olfato, paladar e tato, pois como recomendou Aristóteles: *nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu*<sup>5</sup>.

### Possíveis origens do verbo

O modo humano de comunicar – por meio de uma informação intencionalmente fornecida aos outros, motivada pela necessidade de cooperação – nos parece tão natural, que dificilmente podemos conceber qual tipo de comunicação humana surgiu pela primeira vez. Mas, no mundo biológico, a comunicação não precisa ser intencional ou cooperativa. Para os biólogos, a comunicação compreende todo tipo de atividade física e comportamental que influencia o comportamento dos outros – desde distintas colaborações até sistemas de dominância – sem importar se o comunicador tem qualquer controle intencional sobre os sinais (ou mesmo se sabe que está afetando outros).

Quando os sinais comunicativos são produzidos e selecionados por organismos individuais, forjados de modo flexível e estratégico, para alcançar objetivos sociais distintos, eles se ajustam a várias circunstâncias particulares. Esses sinais são intencionais, no sentido de que o indivíduo controla flexivelmente seu uso, de acordo com o objetivo de influenciar os outros. Comunicação intencional é extremamente rara no mundo biológico, talvez limitada a primatas e grandes macacos. Entre os humanos, a comunicação cooperativa foca em três motivos centrais: solicitação, informação e compartilhamento.

---

5 “Nada vai ao intelecto, sem antes passar pelos sentidos (físicos)”. Frase atribuída a Aristóteles, pelos escolásticos e autores como S. Tomás de Aquino.

Apontar a linguagem (verbal) como a causa evolucionária da cognição humana se assemelha a invocar o dinheiro como a causa evolucionária da atividade econômica. Não se questiona o fato de que a aquisição da linguagem (verbal) contribuiu e transformou a cognição humana, da mesma forma como o dinheiro transformou a natureza da atividade econômica. Mas a linguagem não veio do nada. Não desceu à Terra de algum lugar no espaço como um meteoro, a despeito da visão de alguns teóricos como Chomsky, nem emergiu de mutações genéticas bizarras, desvinculadas de outros aspectos da cognição humana e da vida social. Da mesma maneira que o dinheiro é uma instituição social simbólica que emergiu historicamente de atividades econômicas previamente existentes, a linguagem (verbal) é uma instituição social simbólica que emergiu historicamente de atividades socio-comunicativas previamente existentes. (TOMASELLO, 1999, p. 94)

A cooperação humana está estruturada sobre o que alguns filósofos da ação denominam de ‘intencionalidade compartilhada’. De modo geral, a intencionalidade compartilhada conduz as formas humanas de atividades colaborativas, nas quais o plural “nós” está envolvido: objetivos comuns, intenções comuns, conhecimento mútuo, crenças compartilhadas – tudo dentro de um contexto de motivações cooperativas, afirma Tomasello. A colaboração se destaca pelas interações sociais, que envolvem entidades culturalmente estruturadas, tais como a linguagem, o dinheiro, casamento ou o governo, que existem somente dentro de uma realidade institucional, constituída coletivamente, em meio as quais cremos e agirmos conjuntamente como se elas realmente existissem.

A intencionalidade compartilhada, segue Tomasello, também está envolvida em simples e mais concretas atividades colaborativas, como quando compartilhamos o objetivo de construir um instrumento ou quando caminhamos juntos,

admiramos uma paisagem ou nos engajamos em uma prática social. As habilidades e as motivações acionadas pela intencionalidade compartilhada compõem o que podemos chamar de infraestrutura cooperativa da comunicação humana. (TOMASELLO, 2010, p. 07)

E a linguagem? Hipóteses atuais dizem que somente dentro do contexto de atividades colaborativas, nas quais os participantes partilham intenções e atenções, coordenadas por formas naturais de comunicação gestual, as convenções arbitrárias da linguagem puderam ter início evolucionário. As convenções da linguagem (primeiramente gestual e depois vocal) emergem pegando carona na estrutura de gestos já estabelecida, substituindo o apontar e a pantomima. (TOMASELLO, 2010, pp. 09/10)

Com a regularidade dos resultados de muitas pesquisas de campo elaboradas por vários antropólogos renomados, podemos afirmar que a linguagem “não é um tipo de instinto, não é inata, nem congênita.” (EVERETT, 2017, p. 15) A linguagem não está baseada em um código geneticamente transmitido, nem tão pouco instalada em um órgão cerebral específico. Como um treinamento, ela se distribui ao longo de todo o cérebro.

A linguagem verbal humana tem início após o desenvolvimento de gestos, imitações de sons da natureza e outros sinais, quando os humanos começam a utilizar-se de símbolos – formas sensíveis com significados sociais distintos. Gestos não linguísticos e entonações vocais acompanharam o surgimento das palavras e dos primitivos sintagmas que juntaram as primeiras frases.

Entender a linguagem como uma invenção humana supõe que ela seja uma criação da cultura. Thomas Edison

não inventou sozinho a lâmpada elétrica, ele precisou do trabalho desenvolvido por Benjamin Franklin, sobre eletricidade, duzentos anos antes. Não há como inventar uma coisa diretamente do nada. Avanços dependem da cultura e da criatividade dos outros. Todas as invenções são construídas no tempo, parte por parte. A linguagem não é exceção. (EVERETT, 2017, p. 18)

Os símbolos vocais, que deram início à linguagem verbal foram desenvolvidos ao longo da trajetória, como uma forma exclusiva de código acionador de significados. Mas, embora a linguagem verbal seja um tipo complexo de código, a comunicação linguística está em grande parte assentada em outras comunicações não codificadas e em alguns processos de sintonia mental. Toda comunicação verbal está repleta de expressões, tais como *isso*, *ela*, *eles*, *o cara* que encontramos, cujos referentes não podem ser determinados diretamente do código, mas só pode ser inferido a partir de uma base conceitual comum. Comenta Everett, que a maior parte das comunicações verbais cotidianas são diálogos tais como: João - “Quer ir ao cinema?”. Maria - “Tenho exame de matemática amanhã, pela manhã”. Neste caso, João só pode entender o que disse Maria, pelo que ela não disse: (Não posso ir ao cinema, porque preciso estudar à noite para o exame que tenho amanhã). Só porque ambos partilham uma base comum de conhecimento e outras inferências fora do código linguístico, o diálogo manteve o sentido. Neste caso, o código linguístico foi ancorado num entendimento não linguístico e em uma base conceitual comum, paralela à linguagem.

Tais situações nos levam a crer que o estabelecimento de um código linguístico explícito requereu uma pré-existente forma de comunicação, tão rica quanto a própria linguagem verbal. O que nos conduz a fortes evidências de

que a linguagem verbal não é resultado de marcas genéticas, mas derivada de uma evolução prévia da comunicação humana.

Neste caso, se desejamos conhecer as origens da comunicação humana não devemos começar pela linguagem verbal, mas pelas comunicações não convencionais, não codificadas e outras formas de sintonia mental. Excelentes candidatos para essas funções são os gestos humanos naturais, como o apontar e a mímica.

Estes gestos são tão simples e naturais, que ainda são utilizados para comunicar. A primeira questão aqui, no entanto, é saber como esses gestos funcionaram, antes de chegarmos à linguagem verbal e sua miríade de complexidades. Uma boa resposta pode focar na altamente complexa estrutura psicológica da intencionalidade compartilhada, que permitiu a geração de um novo mundo de coisas a serem comunicadas coletivamente.

O outro lado desta questão se refere às motivações humanas por uma cooperação social. De modo geral, emissores e receptores interagem cooperativamente para a circulação da mensagem (isto é: permitir que o receptor conheça a intenção comunicativa do emissor), que se trata de uma meta conjunta. Isso significa que o emissor se esforça para comunicar em um modo compreensível para o receptor, que por seu turno se esforça para compreender, fazendo óbvias inferências e pedindo por esclarecimento quando necessário, e assim por diante.

A única diferença substantiva entre a comunicação por gestos e a comunicação convencional da linguagem está na intenção referencial que é colocada “dentro” do signo. Em outras palavras, enquanto os gestos estão baseados no ato de apontar e/ou imitar o referente (aquilo a que nos referimos), eles sempre se remetem às coisas, pelo “lado

de fora”. No caso da linguagem codificada, os signos “contêm<sup>6</sup>” a ideia do referente (pelo lado de dentro). (TOMASELLO, 2010, p. 103)

São os símbolos (formas arbitrárias, com significados que parecem emergir delas mesmas), as invenções culturais que conduziram os humanos rumo à linguagem verbal – cada palavra se assemelhava a um totem. Por isso, resta improvável, a influente hipótese sobre a origem da linguagem humana, surgida de uma mutação genética ocorrida há cem mil anos, permitindo à humanidade evoluir dos gestos e sons discretos, para o desenvolvimento oral de sentenças complexas. O nome dessa teoria extravagante é *gramática universal*.

A teoria mais plausível, contudo, corresponde à emergência gradual da linguagem, a partir do emprego dos signos indiciais (que representam coisas que lhes são fisicamente conexas, como a pegada de um animal), seguido dos ícones (que se parecem fisicamente com as coisas que representam, como a pintura de um animal na caverna), até alcançar plenamente o símbolo (signo convencional e arbitrário, que representa significados abstratos, como na palavra “alegria”). Esses signos (índices, ícones e símbolos), provenientes da trilogia de Charles S. Peirce, foram combinados ao longo do tempo, de modo a produzir a semântica e a gramática necessárias à construção de sintagmas verbais cada vez mais complexos. (EVERETT, 2017, p. 07)

Segundo o que Charles S. Peirce entendeu sobre o desenvolvimento desses três tipos de signos, seus status

---

6 “Conteúdo” é uma figura de linguagem, que ilude os incautos ao fazer imaginar que existe algo no interior do signo, que a inteligência consegue “extrair” (de onde vem a ideia de “expressão”) ao interpretá-lo. O certo é que não existe conteúdo nas coisas, pois ele se forma na mente do tradutor (leitor) do signo, quando a convenção (signo = significante + significado) é conhecida do leitor. Caso contrário, a forma (significante) não gera conteúdos na mente de quem não consegue interpretar.

mudam conforme o emprego dos termos e o contexto em que a linguagem está sendo utilizada – há ícones que se tornam símbolo ou índice e vice-versa. O fenômeno mais interessante, contudo, é a contaminação dos símbolos, pela *iconicidade* de significados comunicados pelas metáforas.

### **Algo sobre a Poética de Aristóteles**

Ao tempo de Platão, a palavra grega *eikon/eikones* significava ‘cópia’, ‘imitação’ (COSTA, 2006, p. 5). Ela vem ao português como ‘ícone’, definindo alguns tipos de imagens. Porém, no entender de Platão, a imitação da “verdadeira realidade” só poderia ser produzida pelas palavras e números – no frontispício da Academia fundada por Platão se podia ler “Só entre aqui se for geômetra”.

Outras imitações, por exemplo, providas por imagens, como figuras, desenhos, pinturas, esculturas, não eram consideradas por Platão, por estarem duas vezes distantes da verdade. É conhecida a advertência de Platão, contra as ilusões provocadas pelas artes miméticas, como a pintura, teatro, escultura etc. Segundo esse filósofo ateniense, a pintura de uma árvore é a *mimesis* da árvore natural, que já é uma cópia da árvore ideal. A pintura (obra de arte) imita uma coisa (a árvore), que por sua vez é uma imitação da árvore real que reside no Mundo das Ideias – para Platão a arte é um duplo embuste.

O pensamento platônico, incorporado ao pensamento teológico cristão no século IV, a partir de Agostinho, gerou grande mal-estar entre artistas e pensadores, devido ao preconceito, segundo o qual a arte é enganosa e tende a nos levar a um conhecimento ilusório e falso. E assim,

durante cerca de mil anos a civilização ocidental manteve esse entendimento sobre a arte, como também em relação à percepção e sensibilidade corporais.

O livro *Arte Poética* de Aristóteles, que poderia ter contrabalanceado o radicalismo platônico em seu próprio tempo, só foi reapresentado ao ocidente por volta do século XVI, quando humanistas italianos o traduziram do árabe, comentaram e interpretaram (COSTA, 2006, p. 7). O tema principal do livro *Arte Poética* é a *mimesis*.

A primeira relação que Aristóteles faz com a *mimesis* a aproxima da *hipocrisis*, imitação dos sentimentos humanos, especialmente em espetáculos teatrais. No espetáculo cênico, a tragédia também gera a catarse, uma forma de purificação das emoções, que é operada quando o público se vê satisfeito com as ações dos heróis trágicos, lutando pela vitória contra a idiotia do mundo, do infortúnio, da dor a ser suportada e superada. A superioridade da ação empreendida pelo personagem, extrapola as condições em que ele se encontra, suscitando na audiência o temor e a compaixão.

Em relação a sua estrutura, o elemento mais importante da tragédia é o mito (narrativa), composto de três partes: a peripécia, o reconhecimento e a catástrofe. Descrito como o encadeamento ordenado de partes constituintes (começo, meio e fim), o mito é construído sob critérios de necessidade e probabilidade, não podendo começar e terminar ao acaso. Diferentemente da narrativa razoável dos textos filosóficos, os mitos não têm por objetivo revelar qualquer verdade, mas ser um dispositivo mnemônico para guardar longamente a memória dos valores, crenças e heróis de uma nação ou civilização. (COSTA, 2006, p. 20)

Para Aristóteles, o outro modo de representação poética é a epopeia, que se define por ser uma narrativa

metrificada (em versos), produzida por um narrador. Homero se destaca como o modelo de epopeia, porque soube tomar apenas uma parte da Guerra de Troia para produzir a *Ilíada*.

É sempre bom lembrar que o campo da *mimesis* não se circunscreve à verossimilhança, mas ao que é possível. Na representação trágica, o papel preponderante cabe à ação, ao mito, que corresponde ao arranjo sistemático do roteiro. A *mimesis*, que o mito opera, supõe seleção e ordenação de elementos segundo a probabilidade (verossimilhança) e a necessidade (lógica), que não copiam fielmente os fatos históricos, mas possíveis acontecimentos.

O histórico, entendido como narração da realidade, muitas vezes deixa vazios com ausência de sentido, porque não é possível conhecer toda a realidade – a história está sempre circunscrita a relatos de acontecimentos particulares, às vezes sem vínculos de necessidade. Por isso, a tragédia mimetiza, por meio de uma “lógica paralela”, diversa daquela construtora de verdades.

A *mimesis* não é imitação direta da coisa. Mas uma reconstrução artificial da realidade, criando o possível, a partir da obediência à necessidade (lógica) e à verossimilhança (verdade). Em Aristóteles, a imitação, quando há, ocorre sobre os atributos da realidade e da verdade.

Em contraponto à sensualidade da *mimesis*, o intelectualismo moderno desenvolveu teorias artísticas que acabaram por reduzir o poético a uma forma logicista, com o sacrifício da autonomia estética. Esse fenômeno antimimético pode ser percebido em algumas obras modernistas, especialmente as apelidadas de “arte conceitual”. Como a *mimesis* não é um conceito, que visa a definição do ser, qualquer artefato que se candidate à arte conceitual deve extirpar toda a sensualidade da obra para reduzi-la a pensamento intelectual.

O cacoete conceitualista se revela pelo modo como intelectuais se utilizam da linguagem verbal para comunicar o conhecimento. Para o leitor, as formas físicas das palavras (traços escritos ou sons falados) têm uma existência secundária e precária, pois sua função é tão-somente despertar e acionar um pensamento (interpretação, conteúdo) no leitor. A partir do momento em que a ideia é concebida, a forma física das palavras lidas perde sua relevância.

A arte conceitual entende o corpo da obra da mesma maneira como um texto verbal que, após lido, perde sua razão de ser, pois a ideia já foi comunicada. Esse tipo de atitude conceitualista trata a obra de arte como um documento, que não vale pelo papel, pela tinta ou pelo formato das letras, mas pela ideia que comunica. Assim como a tipologia das letras de um texto não muda seu conteúdo, os conceitualistas acreditam que o corpo da obra é secundário, pois o que importa é a ideia suscitada.

Obras de arte não são documentos que existem em função das ideias que geram na mente do leitor. A obra de arte é uma coisa real, existente por si mesma, cuja fruição causa no perceptor sensações, emoções, intuições e, ao fim e ao cabo, pensamentos capazes de superar a rotina da lógica cotidiana.

No mais das vezes, a obra de arte produz esses efeitos porque mimetiza os mais profundos e mais altos sentimentos humanos. *Mimesis* é ícone, é *imago* – fantasma das coisas que representa: *mimesis* é metáfora. (COSTA, 2006, pp. 60/56)

A metáfora é muito mais do que figura de linguagem que enriquece, agrega profundidade e significado ao nosso discurso. De fato, nós pensamos metaforicamente. Metáforas evoluíram para se tornar unidades imagéticas de significado/sentido em nossas mentes. Metáforas são mais poderosas

do que podemos imaginar e influenciam ativamente nossos pensamentos e comportamentos. (...) Nossas expressões verbais representam nossos pensamentos. *Dia pesado, coração leve, navegação macia, tempos duros, suave aterrissagem, dura negociação, maneiras ásperas* – todas essas metáforas envolvem sensações e percepções táteis. Mas elas seriam apenas fortuitas em nossa linguagem, ou estão conectadas a algo mais profundo em nossa natureza? (LOBEL, 2014, pp. 22/213)

A palavra metafórica não é apenas um nome que se dá a uma imagem, gerada por semelhança ou contiguidade. A metáfora emula a imagem, mas também as percepções e os sentimentos – com palavras que não são conceitos. A retórica clássica já conhecia bem o poder de persuasão das figuras de linguagem e as utilizava com grande sucesso, porque os efeitos comunicativos da metáfora vão além de sua impropriedade lógico-gramatical. A iconicidade da metáfora compete com a lógica do conceito, no que tange à efetividade da comunicação, além de levar para dentro da linguagem verbal a veneranda disputa entre a singularidade e a universalidade.

Metáfora, palavra grega formada pelo prefixo *meta* (além de, para fora, através de) e pela raiz *phoréo/pherò* (levar, conduzir, portar), já era bem conhecida por Aristóteles, que a definiu como a utilização do nome próprio de uma coisa, para nominar impropriamente outra coisa, motivada pela similaridade ou parecença entre as coisas que, apesar de diferentes, partilham do mesmo nome – ex.: “coração de pedra”. A palavra “pedra” guarda sentido próprio quando designa uma porção mineral qualquer, mas na expressão exemplar acima, ela designa (impropriamente) a qualidade da insensibilidade do caráter de uma pessoa.

Contemporaneamente, podemos utilizar do termo ‘metáfora’ para indicar os signos não-verbais que assumem um papel significante, comunicando conhecimentos que a linguagem verbal não alcança. No lugar de um conceito (geralmente pronunciado por palavras), uma imagem, um pictograma, uma articulação melódica, um gesto e vários outros sinais sensíveis podem assumir o papel de ‘signo metafórico’, para significar ideias, coisas e eventos, cuja cognição a linguagem verbal não tem como entregar. Essa carência da linguagem verbal já foi denominada pelos medievais com a expressão *penuria nominum*<sup>7</sup>.

Como a linguagem (verbal) não pode ser compreendida inteiramente sem que os interlocutores compartilhem um conjunto de valores, crenças, estrutura social e relações de conhecimento, ela faz parte dos componentes culturais e psicológicos que filtram a comunicação e guiam a interpretação de cada um dos interlocutores.

A linguagem não teve início quando o primeiro hominídeo enunciou a primeira palavra ou sentença. Ela teve início com a primeira conversação, que é tanto a fonte como o objetivo da linguagem. De fato, a linguagem muda as vidas. Ela constrói sociedades, expressa nossas mais altas aspirações, nossos mais básicos pensamentos, nossas emoções e nossa filosofia de vida. Mas, toda linguagem está a serviço da interação humana. (EVERETT, 2017, p. 5)

Sem nos esquecer de que provavelmente a linguagem verbal se originou de uma base comunicativa de gestos humanos já estabelecida, é importante salientar que a “diferença substantiva”, apontada por Michael Tomasello, pode

---

7 “A miséria, a pobreza da significação das palavras.”

ser também vista pelas relações de proximidade e conflito entre a palavra e a imagem. A linguagem verbal é uma grande invenção da cultura humana, embora dependente de pistas intersubjetivas partilhadas entre os interlocutores, de modo a saber o que, como e quando dizer. Dentre as diversas relações entre as palavras e as imagens, a metáfora é a mais exemplar. É possível que as primeiras palavras pronunciadas pelos humanos tenham sido metafóricas – nomes onomatopaicos e miméticos. Palavras primitivas que substituíram gestos indicativos e pantomímicos nasceram como imitadoras das coisas. Só muito depois elas começam a intitular conceitos.

Até [a época de] Humboldt, ainda que se aceitasse a hipótese chamada epicúrea, segundo a qual cada povo inventa a própria língua para dar conta da própria experiência, não se ousava prefigurar algo semelhante à hipótese de Sapir-Whorf, ou seja, de que é a língua que dá forma à nossa experiência do mundo. (...) Mas em geral persistia a esperança de que existisse uma gramática universal das ideias que refletisse o próprio ordenamento do universo. (ECO, 2013, p. 402)

Se considerarmos a ideia de linguagem humana como um conjunto de ‘linguagens da cultura’, o termo ‘linguagem’ perde seu contato exclusivo com o verbo e passa a representar todos os recursos da comunicação social. Nesse sentido, a palavra, imagem, movimento, aroma, gosto, tato e totens tomam parte de uma grande ‘linguagem’ humana, com suas variações complexas e empregos específicos. No entanto, parece existir um fetiche linguístico que só enxerga a palavra (e talvez também o número) como o único signo capaz de comunicar pensamentos.

Independentemente desse já conhecido apego dos linguistas a seu campo de estudos, o certo a dizer é que a linguagem verbal não tem em seu cerne uma vocação para a universalidade. Não existe uma gramática universal embutida na genética humana que possa ser desenvolvida pela inteligência. Cada língua é um mundo à parte, portanto diverso de outras línguas e de outros mundos humanos.

No entanto, “se a cultura pode ser pensada como uma domesticação, no sentido que Darwin dá ao termo, a cultura produz um rebanho de ovelhas, neste caso as palavras são os cães pastores que usamos para tangê-las.” (CLAUD, 2015, p. 162) As palavras pastoreiam os significados constituídos pela cultura, de modo a evitar a polissemia e unificar o sentido das coisas.

Assim como as outras linguagens da cultura, o verbo foi estruturado para nos auxiliar na clarividência e distinção das coisas do mundo, permitindo aos humanos construir seu lugar no planeta – o mundo profano. Não domesticamos apenas animais e plantas, mas também as palavras e outros signos, que ao representar as coisas do mundo, as trazem para nossa *antroposfera*.

Nós, humanos, temos uma invenção impossível de gerir: a linguagem. Uma construção social que nunca entenderemos completamente, algo tão complexo, cuja parte mais importante sempre evadirá de nossa vigília. (CLAUD, 2015 p. 248)

## Decorrências

Neste limitado espaço textual tentei expor algumas ideias sobre as possíveis origens da linguagem humana.

Primeiramente, utilizei-me de autores bem posicionados no debate para afirmar que a linguagem (verbal) não surgiu de modo independente, mas derivada de processos comunicativos mais primitivos, anteriores aos nomes, baseados em gestos e imagens. Depois de considerar a palavra uma economia semiótica, tendo em vista que pronunciá-la tornou-se mais eficiente do que apenas gesticular ou desenhar, seu uso produziu boa parte da concórdia necessária para a fundação da cidade humana.

Avançando no tempo, a palavra passa a servir como base para o pensamento sistemático, primeiramente com a sofisticada e, depois, com a filosofia. Pensadores gregos empregaram a palavra, que designava coisas, para emular um novo mundo metafísico, em busca da verdade: a tradução da essência das coisas em palavras.

Tem início uma disputa, que se tornou clássica, entre a palavra e a imagem. Guardiões da palavra, entre filósofos e religiosos, buscaram combater a imagem denunciando sua imprecisão cognitiva, sua polissemia e conotação, diante da precisão denotativa dos significados das palavras. Por outro lado, a imagem na cultura humana jamais saiu de cena, visto que a cognoscência humana tem na visão grande parte de sua capacidade perceptiva. No entanto levaria ainda muito tempo, até que palavras e imagens pudessem, novamente, conviver em harmonia na comunicação social.

Recentemente, vários ramos das ciências cognitivas, aliados à antropologia, vêm revendo as possíveis origens da palavra. Não se aceita mais que a linguagem verbal tenha evoluído a partir de modificações genéticas da espécie humana, porém, a partir do que se tem chamado de 'intencionalidade compartilhada', conceito que visa explicar a intenção de emitir informações, aliada à intenção de recepção-las, no que se convencionou chamar de diálogo. Autores citados acima afirmam que a linguagem tomou

de empréstimo comunicações mais básicas, como gestos, mímica e imagens, para compor signos verbais e futuros sintagmas, transformando-se paulatinamente num dos principais recursos de comunicação humana.

Entre os clássicos, a função da linguagem verbal na cultura humana sempre foi produzir *mimesis* de coisas, fatos e ideias, como afirma a poética de Aristóteles, de modo a traduzir conhecimentos para a cultura. *Mimesis* baseada em metáforas que, por sua vez, já foram o motivo pelo qual as palavras surgiram entre nós.

Neste sentido, a possível origem da linguagem verbal se deve a uma evolução da comunicação humana, com o objetivo de traduzir o mundo, formando grande parte do conhecimento de que dispomos e que nos possibilita entender o meio ambiente planetário que nos envolve e nos sustenta.

## Os arquétipos do sagrado e do profano<sup>8</sup>

Na cristandade, as relações entre a estética e a filosofia só não foram mais conflituosas do que entre a estética e a religião. Quanto mais se desenvolveu a teologia dos doutores da igreja, abraçada ao idealismo platônico e ao ascetismo paulino, tanto mais se confirmaram as condenações à sensualidade do corpo, tratado como lugar de pecado e perdição, enquanto se denunciavam todo tipo de conhecimento baseado em percepções físicas.

No cristianismo nascente, buscar pela salvação da alma implicou uma fuga exasperada da encarnação. O corpo humano, no cristianismo, só é útil como um vaso carnal de onde se expiam os pecados através da dor física e moral, redimida apenas com a morte e a ressurreição. No mais, o corpo humano é completa inutilidade, quando não é também motivo de perdição da alma daqueles que se entregam ao mínimo prazer sensual.

Em pleno século XXI, a descrição acima parece um tanto exagerada. Mas, doutrinariamente, ponto por ponto, a lógica de relação do judaico-cristianismo com o corpo humano jamais se modificou.

Ao contrário do que possa parecer, não foram as palavras de Jesus de Nazaré nos evangelhos que recomendaram tamanha ojeriza contra a encarnação e os prazeres terrenos. São várias as passagens nas escrituras que retra-

---

<sup>8</sup> Texto extraído do subcapítulo “Estética e religião”, que compõe o livro “Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética” (2017) Syntagma Editores Ltda, Londrina.

tam Jesus de Nazaré em festas, bebendo vinho e se fartando à mesa de pessoas consideradas até marginais, para os padrões judaicos de então.

Em seu esforço pela universalização da mensagem cristã, Paulo de Tarso – um doutor das leis judaicas, convertido ao cristianismo após uma visão extática – leva sua versão judaizante da palavra de Jesus de Nazaré para as principais comunidades cristãs do Mediterrâneo. Nessas jornadas, encontrou séria resistência entre os filósofos do mundo greco-romano, que zombavam de sua pregação escatológica, cujo discurso lhes parecia destituído da mínima lógica natural. Embora tenha sido um sucesso entre os pobres, escravos e marginais sociais, o cristianismo paulino era automaticamente descartado pelos bem pensantes do império romano. Ainda assim, o cristianismo precisava ganhar a elite governante e douta, para ser aceito como religião e tomar lugar de destaque na sociedade mais avançada à época.

Entram em cena alguns eruditos que se converteram ao cristianismo. Inácio de Antióquia, Policarpo de Esmirna, Clemente de Roma, Orígenes de Alexandria, Cirilo de Alexandria, Tertuliano de Roma, Gregório de Nisa e Agostinho de Hipona que, dentre outros, talvez seja o doutor da igreja mais conhecido como um dos pensadores cristãos que inauguraram a Patrística – conjunto da filosofia cristã que perdurou durante os sete primeiros séculos desta era.

Discorrendo em suas obras sobre variadíssimos aspectos da filosofia cristã, os “pais da igreja” construíram em conjunto uma aproximação especulativa e doutrinária do cristianismo com o idealismo neoplatônico. A cosmologia inaugurada por Platão e seus pósteros serviu como luva conceitual onde couberam confortavelmente todos os elementos da fé cristã que careciam de um verniz intelectual, lógico e racional. O “Mundo das Ideias” eternas, que Platão

dizia ser o modelo e a meta de perfeição para o mundo de aparências em que vivem os humanos, transformou-se em um céu com criaturas perfeitas (anjos e santos), ao mesmo tempo em que o mundo da cópia e do simulacro (em que os humanos vivem como na caverna de Platão) tornou-se o vale de lágrimas de onde se espiam os pecados das almas que, do mesmo modo como disse Platão, devem retornar ao mundo verdadeiro após a morte do corpo.

A própria noção de alma (gr.: *pneumatōs* equivalente ao termo ‘espírito’) separada do corpo, adotada pelo cristianismo em contradição à herança judaica, foi desenvolvida inicialmente por Agostinho de Hipona, a partir de sua interpretação dos neoplatônicos.

Com o paulatino avanço do cristianismo rumo ao poder no império romano, a filosofia ocidental vai sendo forçada a adaptar seu discurso razoável às idiosincrasias da fé cristã. Por seu turno, o cristianismo também vai sofrendo a progressiva influência do racionalismo greco-romano, fenômeno que impõe à teologia cristã um caráter cada vez mais secularizado e menos místico, afastando continuamente o cristianismo da sacralidade ancestral de sua fase primitiva.

Segundo Roberto MACHADO, Deleuze considera haver religião “sempre que há transcendência e filosofia sempre que há imanência. A filosofia, segundo Deleuze, nasce quando os gregos distinguem essa nova disciplina, que pensa por conceitos, da sabedoria, que pensa por figuras, colocando a primeira a serviço da imanência” (2009, p. 28). Por esse raciocínio, as religiões que se baseiam em transcendências seriam menos capazes de oferecer benefícios cognitivos para a contínua busca do homem pelo conhecimento, de vez que colocam as causas originais do mundo fora daqui, num mundo transcendental, além do real. No entanto, vale comentar que a distinção feita por Deleuze

entre religião e filosofia, refere-se bem mais à filosofia e à religião atuais, e não contempla a história da relação de parentesco entre essas duas visões de mundo.

De uma quadriga grega, conduzida por Parmênides, Sócrates, Platão e Aristóteles, surge a filosofia ocidental dotada de uma genética acentuadamente racionalista e idealista, transcendente ao real. Os genes dessa filosofia vão garantir uma lógica que se afasta continuamente do mundo factual, em busca de uma verdade extramundana, quando ganha especialmente com Platão um ‘Mundo das Ideias’ para servir de modelo e referência do mundo realmente existente.

Seiscentos anos depois de Platão, os pais da igreja vão adaptar o cristianismo paulino a essa tradição idealista, criando assim a teologia necessária à fundação da escolástica na idade média. Ou seja, filosofia e religião, especialmente no ocidente cristão, estiveram por muito tempo unidas por semelhanças genéticas até então indistinguíveis.

Como resultado desse emplasto intelectual (a união do idealismo platônico com o transcendentalismo judaico-cristão), o cristianismo racionalizou-se e se distanciou da esfera do sagrado, enquanto a filosofia ocidental até recentemente viveu dependurada no céu de sua metafísica, negando-se a contactar a imanência do mundo.

A etimologia da palavra “religião” (lat.: *religionem*), formada da partícula *re* (frequência) e *legere* (buscar, olhar, escolher), significa “reafirmação” dos laços que unem os humanos sob as mesmas leis comunitárias, como também “relição” do humano com o plano do sagrado. Mas esse religamento supõe um desligamento anterior, tanto quanto uma ligação original, como narram os textos bíblicos.

Então, como pretende a religião retomar a antiga ligação que os humanos mantinham com o âmbito do sa-

grado? Aqui surge um ponto muito importante, em que a estética e a religião se tocam.

O próprio Gênesis, livro que abre a Bíblia judaico-cristã, narra a lenda segundo a qual o homem teria sido criado pela divindade e habitado um paraíso até o dia em que toma o fruto da árvore do conhecimento e é expulso de sua inconsciência edênica. Em resumo, o mito descreve justamente a saída do homem de uma condição meramente natural, para constituir cultura segundo seu próprio esforço de conhecer o mundo.

Ao empreender esse êxodo do mundo natural rumo à cultura, o homem desenvolveu a linguagem e a razão, como modelos de pensamento capazes de transmitir conhecimentos aos membros do grupo social, deixando de depender exclusivamente do arbítrio das intempéries do tempo e do meio ambiente (independendo-se dos deuses).

O pensamento protológico e o desenvolvimento de ferramentas de trabalho vão paulatinamente oferecendo mais controle aos humanos sobre os elementos da natureza, de modo que o registro de imagens, construção de calendários, estabelecimentos de tabus, monumentos, totens, dentre outros artifícios, vão tornando cada vez mais complexa a nascente cultura, desenvolvendo o mundo profano, enquanto se afastam de sua origem inconsciente e obscura da noite do sagrado. Organizam-se as linguagens, emergem os lampejos da consciência, se estabelecem os costumes e a divisão de trabalho, na medida em que os humanos abandonam o nomadismo no início da agricultura. Aqui, o humano cria seu próprio espaço em que se diferencia do lugar de onde viera – a natureza. Ao evadir-se de sua origem, o homem se torna *profano*, cuja etimologia (lat.: *pro* = avante, para fora; *fanus* = templo, lugar sagrado) indica “aquele que está fora do lugar sagrado, que não pode adentrar o recinto do

templo”. Isto é, não tem como retornar à ‘inconsciência’ natural!

Porém, mesmo com o desenvolvimento da cultura, o humano jamais deixou de ser um elemento do meio ambiente natural do planeta, tal como todos os outros animais. Em sua trajetória, da pré-história à história, os humanos não se esqueceram de sua origem no fundo das florestas e savanas africanas. Por conta daquele eco ancestral que sempre ressoa pelos meandros de nossa própria natureza, era preciso encontrar um meio, um lugar e um tempo, para que nos dedicássemos a recepcionar em nossa sensibilidade os misteriosos conhecimentos provenientes de nossa encarnação. Ouvir o instinto, dar vaza à intuição, assombrar-se com percepções insensatas, perder-se em imaginações fantasmagóricas e deixar-se invadir por ideias (*entheos*) que habitam um plano para além do cotidiano de nossas vidas profanas. Este é o mundo das mais intensas sensações (*aisthesis*), e a técnica (*technè*) para lidar com esse plano da existência denomina-se *aisthètikòs* (estética).

Aqui, a estética e o sagrado encontram seu espaço comum. Mas, é preciso recompor essa relação que é bem diversa daquela que a teologia ensinou à filosofia. A estética não é a ciência do belo, mas o conhecimento perceptivo-experimental, com o qual os humanos pensam o mundo e a si próprios, sem duplicá-lo em signos/símbolos. Nem sempre o sagrado está vinculado à beleza das artes transcendentais, mas por vezes é causa de muito terror e devastação. Tudo isso, porque o sagrado e o estético provêm da mesma origem obscura e confusa do começo dos tempos.

A atração da origem sempre foi demasiado forte para ser simplesmente deixada de lado em favor do cotidiano, do trabalho e das relações sociais. Invasiva, essa presença da origem precisava ser contida num lugar especial, aces-

sada tão somente num tempo específico e cultivada a partir de regras estritas, de vez que seu extravasamento, seu transbordamento ilícito e irracional em meio à comunidade, traz o perigo de subverter a ordem lógica e profana da cultura.

O sagrado é o lugar do *indiferenciado*, onde o bem e o mal, o justo e o injusto, o bendito e o maldito se con-fundem, e do que, em sua evolução, a humanidade se emancipou, sem no entanto poder suprimir o fundo enigmático e obscuro de onde se originou. (...) Do sagrado, o homem tende a distanciar-se, como acontece com aquilo que se teme, e ao mesmo tempo, é atraído para a origem da qual um dia se emancipou. (GALIMBERTI, 2012, pp. 9/13)

“Sagrado” (lat.: *sacrum*) é uma palavra de raiz indo-europeia que significa ideias acerca de ‘separação’, ‘distinção’ e até ‘oposição’ ao tempo, lugar, eventos e coisas da ordem humana do mundo. O sagrado refere-se ao mundo estético da sensibilidade insensata que os humanos entendem como alheio à razão e, por isso mesmo o temem, ao mesmo tempo em que são atraídos para ele, como quem se vê magnetizado pela origem de sua própria criação. Os elementos considerados sagrados pela maioria das religiões têm por função precípua gerir as relações conflitantes que frequentemente ocorrem entre o plano estético da vida e o plano lógico da cultura.

O *logos*, como entendiam os gregos, significava tanto a manifestação da ordem cósmica, quanto o fundamento (*arché*) da cidade humana (*polis*) e a base da linguagem capaz de comunicar essas ordens – o discurso. Em vista disso, o *logos* ganha entre aqueles gregos uma ciência própria para conduzir a atividade do pensador, do legislador,

do guerreiro, do agricultor, tanto quanto do mestre de ofício – a lógica!

Embora a lógica seja o instrumento por excelência do relacionamento humano com a ordem do Cosmos, ela encontra seu derradeiro limite ao se aproximar do campo do ilógico – daquilo que guarda a origem da ordem: o Caos primordial. A humanidade só se constituiu à medida em que avançou rumo ao mundo profano, onde a presença da ordem e a lógica do pensamento garantem sua integridade e identidade.

O sagrado, sempre exuberante e prolixo, se manifesta em meio à confusão de todos os sinais, na entropia e no próprio caos; é a indistinção entre o bem e o mal, a confusão do justo com o injusto e a interpolação da verdade com a falsidade. Anaximandro já afirmava que “o princípio de tudo é o indefinido, o informe. Um ser da natureza, que possuísse qualidades definidas, ele pensa, não poderia ser o princípio das coisas. É preciso que o ser originário seja o indefinido...” (MOSÉ, 2011-B, p. 98).

Como todas as coisas existentes no mundo se vinculam de algum modo a essa *arché*, também o humano detém em si algum nexos com o sagrado, que se manifesta em nós por meio da irracionalidade das paixões, dos sentimentos pulsionais e da presença da insensatez.

O Cosmos é a parte do mundo em que vigora a razão, as leis gerais, o *logos* e o sentido atribuído pelas linguagens. O Caos é o plano da estética e do sagrado, em que habitam a entropia dos sinais, a indistinção e a diferença. Porém, o Caos é a origem do Cosmos. E a tenebrosa visão que os humanos obtêm dessa *arché* gera uma inominável angústia, devido à presença do abismo entrópico do sagrado no âmago de nosso inconsciente.

A experiência desse temor provoca em nós a necessidade de uma separação entre o Caos e o Cosmos, dos quais são formados o mundo e cada coração humano. Esse divórcio se estabelece na forma de espaços e tempos segregados, lugares distintos em que o sagrado se aliena do profano. Surge daí a tarefa da religião, a necessidade dos rituais, dos totens, das relíquias, dos encantamentos e dos deuses, inventados pela cultura e investidos de poder para mediar as relações confusas e obscuras entre os dois níveis da realidade.

Um dos grandes pesquisadores do campo do sagrado, Mircea ELIADE entende que “para viver no mundo é preciso fundá-lo – e nenhum mundo pode nascer no ‘caos’ da homogeneidade e da relatividade do espaço...” (2011, p. 26). Para dar conta dos limites entre esses níveis da realidade em que habitamos, o papel principal da religião é separar (gerando a experiência do sagrado) o plano insensato e caótico da entropia fundadora do mundo, do plano lógico e ordenado da cultura humana. Ou seja, apartar o indistinguível, do distinto; o indefinível, do definido; o estético, do lógico; o vir-a-ser (*devir*), do ser.

Deus, cuja etimologia grega da palavra indica raiz semântica semelhante a ‘dia’, em sua origem significava ‘luz’, ‘esplendor’. No passado, quando ainda era submetido ao jugo das intempéries naturais, os humanos temiam sobremaneira a noite escura, enquanto o dia sempre lhe trouxe o calor do sol, a visão do alimento e a possibilidade de enxergar os perigos e se proteger. Daí, a concluir que um “guardião” ilumina a senda e protege o homem da noite escura não foi mais difícil do que lhe atribuir um nome e uma personalidade. Por isso, muitas culturas têm o sol como seu deus maior, enquanto metáforas como “luz”, “lucidez”, “iluminação”, “iluminismo”, “esclarecimento”,

“clareza” entraram para o vocabulário religioso e filosófico como indicativo de sabedoria, bem e beleza.

Habitantes da esfera do sagrado, os deuses eram entendidos como forças misteriosas que agiam caprichosamente além e fora da ordem cósmica natural e social. Heráclito disse que o deus é dia e noite, paz e guerra, inverno e verão, saciedade e fome e se mistura com todas as coisas. Segundo este pensador, os humanos entendem que uma coisa é justa e outra injusta; uma coisa é boa e outra má; uma coisa é bela e outra feia, mas para os deuses tudo é justo, tudo é bom, tudo é belo. Por isso, quando agem sobre a sociedade humana, as forças do universo sagrado não distinguem nossa dor ou alegria, não medem seus atos pela justiça humana, nem sequer reconhecem a medida racional da harmonia, da proporção ou do equilíbrio.

Cassandra, no *Agamenon* de Ésquilo, procede à exposição agônica de uma visão quando no estado de *entheos*, invadida por Apolo. Se as palavras dela são ‘sem perfume nem adorno’, isso não acontece porque a visão típica que ela expressa fala de um desastre futuro, mas porque a experiência sibilina do *enthousiasmos* é ela mesma uma forma de sofrimento, uma espécie de violação ou estupro espiritual. (KAHN, 2009, p. 170)

Seguir extasiado em meio à zona do sagrado, fluando em sua dimensão entrópica ou entusiasmado por um deus, conduz os humanos e sua sociedade ao completo aniquilamento. A humanidade não pode viver por longo tempo na ausência de códigos, de modo que para nossa sobrevivência e desenvolvimento evadimo-nos da esfera do sagrado (origem primitiva), através do desenvolvimento e da aplicação da racionalidade, tanto no pensamento como nas instituições sociais. A racionalidade é a maquinaria

cognitiva que instaura a ordem e inventa o ser das coisas. A razão humana e sua lógica formam o método, cujos princípios de causalidade, identidade, terceiro excluído e não-contradição dizem que uma coisa é ela mesma e não outra. Mas, para o sagrado uma coisa é ela mesma e também outra e seu próprio contrário.

As crianças que ainda não chegaram à idade da razão lidam inocentemente com o plano do sagrado, por que não convivem segundo o princípio da não-contradição. As coisas são para elas uma e muitas outras ao mesmo tempo. Brincar de “comidinha” ou de “caminhãozinho” é trocar a coisa pelo seu signo, sem qualquer distinção de nível de realidade. “O *devoir* é inocente e somente o jogo do artista e da criança pode manifestar esta inocência: uma criança junta montinhos de areia à beira-mar, diz Nietzsche, constrói castelos sabendo, e mesmo esperando, que o mar os derrube”. (MOSE, 2011-B, p. 100)

E, do mesmo modo que a criança ou o artista brincam, brinca também o fogo eternamente vivo, construindo e destruindo, sem culpa – e esse jogo o éon<sup>9</sup> joga consigo mesmo. Transformando-se em água e terra, ele constrói – como uma criança que faz castelos de areia na praia – e destrói; de tempos em tempos, recomeça o jogo do início. (...) Apenas o homem estético vê o mundo dessa maneira. Pois o homem estético descobriu, no artista e na configuração da obra de arte, que a luta da multiplicidade pode, sim, trazer em si lei e direito. (NIETZSCHE, 2013, p. 43)

Os poetas também não lidam bem com o princípio lógico da não-contradição. Para o poeta a lua é satélite, mas também uma interlocutora romântica. Ao se fazer uma extrapolação do sentido lógico (uma oscilação do signifi-

---

9 Grande divisão de tempo, era, milênio.

cado) se entende o papel da poesia. Artistas, crianças e loucos habitam o terreno do sagrado e do estético – vivem sem conflito nem culpa em meio à confusão dos códigos. Mas a criança sairá do sagrado, na medida em que for sequestrada pela racionalidade da madureza. O trabalho do artista, portanto, é bem mais perigoso, porque toda vez que ele entra no misterioso oráculo sibilino da arte arrisca dele jamais sair, como o louco, exilado nos vales obscuros e confusos do sagrado e do estético.

Quando vemos uma ostra não imaginamos que a pérola é sua doença. Do mesmo modo, quando observamos uma obra de arte não fazemos conta da insensatez de sua estética, porque só na imersão da loucura, da esteticidade do sagrado, da confusão dos códigos, é possível um evento criativo. A razão não cria nada, porque se trata de um sistema de regras permanentes com o qual nós nos entendemos, mas de onde não provém nada de criativo. Pelo contrário, a importância da razão resulta da perseverança de suas regras, pelo máximo de tempo possível, sem transformação alguma – de modo a garantir a resiliência da coletividade.

A razão é útil, porque ao definir os significados das palavras, colocar finalidade nas coisas e garantir que elas sejam o que são, pode fazer com que os membros de um grupo social se entendam sobre variados aspectos da vida comunitária. É uma convenção que permite reduzir a angústia do imprevisível. A humanidade tem pavor daquilo que não pode prever, e fez um esforço enorme para sair do caos primitivo e organizar racionalmente seu mundo.

Os primeiros elementos, com o auxílio dos quais o homem começa a se evadir do âmbito do sagrado foram os ritos, os totens e os tabus, que nos deram um sentido mais permanente daquilo que é permitido ou proibido, do que seria possível fazer ou não fazer, de modo a conter a

dimensão estética do sagrado fora do contexto da tribo. No entanto, essas regras totêmicas não funcionavam para todas as comunidades humanas, não sendo possível traduzi-las de tribo para tribo, numa dimensão mais ampla.

A necessidade de intercâmbio social, político, comercial e bélico, fez com que os gregos inventassem um meio de falar com todos os humanos ao criarem regras universais, racionais, inauguradas pelos sofistas e filósofos, às quais damos os nomes de ‘princípio de identidade’, ‘princípio de não-contradição’, ‘princípio do terceiro excluído’ e ‘princípio de causalidade’, organizando o conhecimento daquilo que é e não é, das causas e das oposições entre os seres, permitindo aos humanos não se assombrar com a insensatez do mundo. Disso evoluiu o imenso trabalho que a humanidade realizou para robustecer a racionalidade, mesmo que não tenha conseguido eliminar completamente a noite do sagrado que irrompe, vez por outra, no inconsciente dos indivíduos. Nós somos então, racionais, mas, também insensatos e criativos, porque participamos tanto do mundo da inteligibilidade profana, como do mundo estético do sagrado. (GALIMBERTI, 2012)

Os gregos tinham em suas conjugações verbais as declinações para o singular e plural, transmitidas para as línguas europeias modernas. O plural é o mundo da racionalidade; quando falamos para muitos precisamos nos entender do mesmo modo, com as mesmas regras. O singular, pelo contrário, é o lugar da insensatez, porque ali se manifesta a “singularidade” do indivíduo, sua intimidade, sua carga de experiências estéticas próprias que não são partilháveis. É por meio da insensatez do indivíduo que o sagrado penetra a cidade (*polis*).

Para defender-se do sagrado, do empastelamento dos símbolos, da impossibilidade de conviver quando os significados oscilam, os humanos afastaram o plano estético

da insensatez para fora da comunidade. Entre os gregos, o sacrifício raras vezes era operado para obterem-se graças de quaisquer deuses, ou para comercializar rituais de fidelidade em troca da conquista de algum bem, como hoje se praticam entre as religiões. Em vez disso, os sacrifícios eram realizados para manter afastadas as quimeras dos deuses, porque sua invasão era terrificante. Exemplo disso, em Édipo, o horror resulta do desejo de conhecer sua origem. O oráculo lhe diz que seria melhor não a conhecer – entrar na dimensão da insensatez imaginando dela sair ileso é tolice. Mas ao insistir, Édipo obtém a previsão, segundo a qual casaria com sua mãe e mataria seu pai. A tragédia grega consiste justamente do fracasso ou da superação empreendida pelo personagem diante da indiferença do mundo, que tem início com a entrada súbita do personagem no plano da indiferenciação, da insensatez do sagrado, onde a vida, o incesto e o assassinato são igualmente belos e justos (GALIMBERTI, 2012).

Édipo precipitou-se na confusão dos códigos: sua esposa era a rainha, mas, também a sua mãe; o rei era o inimigo que ele matara, mas, também o seu pai. Édipo não era só o filho, mas, também o marido de sua mãe – a confusão dos códigos. É por isso que Freud nomeou o fenômeno do amadurecimento psíquico de “complexo de Édipo”, justamente por transformar os sentimentos do filho, cuja passagem à fase adulta demanda uma superação e separação do sagrado que habitou sua infância – pois sua mãe não pode mais ser também sua mulher! Aqui se estabelece o tabu, o interdito que define sua mãe como a mulher de seu pai.

Eurípedes (poeta trágico grego do século V, anterior a esta era) também apresenta outro cenário em que se dá o conflito entre o sagrado e o profano. Nas Bacantes, o deus Dioniso entra na cidade e destitui seu rei; caem os palácios, as mulheres se perdem, os velhos se comportam

como crianças – desordem total! Mas, segundo o grande poema nenhum humano pode expulsar um deus. É preciso que o deus se afaste por si mesmo. Isto se dá porque o poder da insensatez é enormemente superior àquela pequena rede de significados que constitui a razão humana e sua relativa capacidade de conter a entropia do mundo.

O âmbito do sagrado se assemelha à esfera do estético, de vez que abarca tudo aquilo que a razão humana não explica, embora se possa perceber, sentir, experimentar. O lugar do sagrado corresponde ao terreno do estético, onde não existem leis, normas, modelos lógicos, enquanto transbordam energias originais e criativas.

Além de nossas raízes greco-romanas, outra fonte do caráter ocidental é o judaico-cristianismo, que mantém um relacionamento bem específico com o sagrado. Quando Isaac recebe a ordem para matar seu filho, esta é a vontade do mesmo deus que instituiu o quinto mandamento: “Não matarás”. É o mesmo deus que demanda a infração da ética, que é um conjunto de regras lógicas a disciplinar a convivência das pessoas em sociedade, pois do sagrado não provém qualquer ordenamento ou lei moral. O caráter estético do sagrado impede o estabelecimento dos dualismos (verdade–falsidade, justiça–injustiça, bem–mal), de vez que seus obscuros desígnios nada têm a ver com as regras de convivência humana.

Não existem identidades no âmbito do sagrado. Ninguém pode dizer o quê, nem quem é o deus. Existe apenas a estesia indiferenciada, o entrópico e o caótico jogo infinito dos sinais, dos quais os humanos devem se prevenir, se quiserem manter sua sanidade. Não pode haver entre a humanidade e o sagrado um enfrentamento, justamente porque o sagrado não tem uma só frente, não se esclarece, não é discernível nem identificável.

A história bíblica de Jó é outro exemplo dessa relação absurda entre o humano e o sagrado. Jó pede a Javé que seja razoável. Jó se diz um homem justo, enquanto seus filhos e sua mulher o abandonam, seu gado adocece, seus amigos o evitam. Jó, então, invoca a justiça de Javé, questionando os fatos que lhe acometeram. Porém, não se pode tomar os deuses por seres razoáveis, porque eles se encontram muito além da lógica, das leis de recompensa pelo mérito.

Na história narrada pelo livro judeu, Javé responde a Jó de modo surpreendente: “Onde tu estavas quando Eu colocava as bases da Terra? Diga-me, se tens tanta ciência” (Jó, 38:4). Ao salientar o fato de que Jó não estava presente quando colocou a Terra sobre seus pilares, nem quando encheu o céu de estrelas e as águas de animais marinhos, Javé responde que aquelas indagações de Jó não estavam à altura de sua divindade. Ou seja, pela completa falta de proporção entre as questões que aflige a humanidade e a incomensurável atividade empreendida por Javé, entende-se que não há respostas a se buscar na entropia do sagrado, que saciam a sede humana por sentido, significado e causalidade.

O que se vê nessa passagem da narrativa bíblica é que a esfera do sagrado não tem quaisquer compromissos com as alegrias, nem também com as desgraças que acometem os humanos, de vez que os deuses habitam muito além do que pode a humanidade entender de si e do mundo. Os deuses não têm nada que ver com a justiça humana, não têm o que fazer com as regras da razão, inclusive com a ética. A folclórica “paciência de Jó”, tratada pelo senso comum como uma nobre virtude, aparece então como uma tolice infantil, pois guardar a esperança de que os deuses lhe respondam com atos de justiça é se esquecer de que eles não habitam o plano da razão humana, mas o caótico

e indiferenciado campo do sagrado. É por isso que a cultura greco-romana entendeu que a sorte foge aos prudentes e está sempre mais ao lado dos insensatos e audazes, como lembra Virgílio: *Audaces fortuna juvat!*<sup>10</sup>

Onde existe ordem, de fato, onde existe lei não existem deuses, mas mundo. As leis garantem a legibilidade do mundo, exatamente porque abole o mistério que se encontra além de qualquer possível leitura. Quando a imagem de Deus se torna legível, Deus já abandonou a cena, que imediatamente é ocupada por aqueles que, em nome de Deus, praticam a história como constituída de paz e guerra, como política e cultura, como moral e comportamento, presos a um tempo que não se descola de si mesmo e é desabitado por Deus. (GALIMBERTI, 2012, p. 117)

Da mesma forma como entre os judeus, o deus cristão é onipotente – pode fazer todas as coisas e seu contrário também. Porém, com relação ao cristianismo, o terreno do sagrado sofreu uma progressiva desabitação, um abandono sistemático. Pois, se o sagrado é a confusão dos opostos; se é a mistura entre o bem e o mal, o justo e o injusto, então, o cristianismo cindiu o universo do sagrado em duas partes inconciliáveis. Aos céus coube representar tão somente o bem, a justiça, a misericórdia. Ao inferno coube todo o mal, toda injustiça e iniquidade.

Realizada pelo cristianismo, a separação entre o bem e o mal é um desvio em direção ao mundo da racionalidade, empreendido pela teologia cristã ao adotar a lógica neoplatônica. Dizer que o bem não é o mal, que o justo não é o injusto e que essas qualidades não habitam as mesmas espécies, significa evadir-se do âmbito do sagrado, onde se encontra a indistinção dos sinais, ausência de va-

---

10 “A deusa da sorte sorri para os audazes!”

lores e hierarquias, para adentrar o reino humano da razão e submeter-se a seu método, que é a lógica.

Quando a teologia cristã perpetrou a conciliação entre a fé e a razão, abandonou a dimensão do sagrado. Evidência desse desvio profano são as várias provas lógicas que a tradição filosófica ocidental empreendeu no sentido de demonstrar, por meio de um discurso razoável, a existência real do deus cristão.

Enquanto algumas religiões entendem que os deuses são uma e outra coisa ao mesmo tempo e são capazes tanto do bem, quanto do mal, reconhecem a dimensão do sagrado que habita cada um de nós, como a marca do entrópico que nos empurra para o terreno da insensatez. Essas religiões empregam os ritos, totems, tabus, comportamentos, mandamentos, regras para reter e represar a área do sagrado, de modo que nossa insensatez encontre um lugar legítimo no qual possa se manifestar e ser regulada. Mas, com a adoção do racionalismo neoplatônico pela teologia cristã essas práticas sagradas perderam lugar para as deliberações da consciência. Entretanto, como a insensatez dentro de nós é muito mais potente do que a razão, eventualmente a psiquiatria e a psicanálise passaram a ter seus consultórios abarrotados de cristãos de todos os tipos.

A consciência do bem e do mal, em que se instauraram as diferenças opositivas, é uma configuração racional – todo o mal de uma parte e todo o bem de outra parte. Do mesmo modo, com o cristianismo, o divino permaneceu com tudo o que é positivo e o diabo com tudo o que é negativo. Entre o céu e o inferno instaurou-se uma guerra santa, que no fim será vencida pela divindade cristã, quando a oposição desaparecer e o bem se absolutizar.

Não é casual que a cultura ocidental tenha elegido o diabo como metáfora do mal, o diabo (em grego: *dia-bállein*) é

*separação*, parte amputada e removida de todos nós; e, pelo efeito dessa remoção, como diz Freud, está sempre a ponto de irromper: “O diabo não é mais do que a personificação da vida pulsional inconsciente removida”. (GALIMBERTI, 2012, p. 190)

Ao cindir o reino sagrado com a expulsão do diabo rumo às regiões infernais da terra, o cristianismo não apenas dessacralizou a religião, mas também tornou o cristão em um esquizofrênico, dividido entre a exigência de ser completamente bom e atormentado até com a menor manifestação de suas pulsões sensuais.

A ideia de um plano divino em que tudo é verdade, bondade e beleza foi uma invenção particularmente cristã, adotada do neoplatonismo agostiniano. A esfera do sagrado, no judaísmo e no islamismo, não contempla distinções entre o bem e o mal, o justo e o injusto, o falso e o verdadeiro. Deus, nestas religiões, não se limita ao bem. Alá é inescrutável e sua vontade é absoluta: mesmo que venha a ocorrer a tragédia mais cruenta, a ação de Alá é sempre boa. E o mesmo se pode dizer de Javé, pois qualquer pessoa que já leu os textos bíblicos pode facilmente perceber de quanta maldade e ferocidade é capaz o Senhor de Israel, em relação às noções humanas de justiça e moral.

Mas o cristianismo também traz outra novidade em relação a esses dois monoteísmos (judaísmo e islamismo), que recalca ainda mais a dimensão do sagrado e reafirma a tradição cristã nos termos da racionalidade ocidental. Trata-se da encarnação divina. A religião cristã é a única entre os monoteísmos em que seu deus se torna homem, permitindo, inversamente, que os cristãos também se tornem eles próprios deuses. Jesus de Nazaré disse: “Vós sois deuses”. (João, 10:34), “aquele que crê em mim fará também

as obras que tenho realizado. Fará coisas ainda maiores do que estas...” (João, 14:12).

O cristianismo que, de fato, reconhece seu ato fundador na encarnação, é a única religião que prevê um Deus que se faz homem e, em contrapartida, um homem que habita a vizinhança de Deus. O “sagrado”, cuja etimologia significa “separação”, é trazido para perto do cristão e, com isso, “des-sacralizado”, porque se aboliu o seu abissal distanciamento. (GALIMBERTI, 2012, p. 147)

Quando o cristianismo assevera que todo cristão é filho de deus (na época em que tal privilégio era restrito a heróis, soberanos e personagens excepcionais), traz para o mundo ocidental a crença de que o deus cristão conhece cada alma de seus filhos, criando intimidade e confundindo o sagrado com o profano. Assim, os poderes que caracterizavam a divindade vêm a ser adquiridos pela própria humanidade ocidental. Cristo se torna um segundo Prometeu. Prova disso é o tipo de ciência que se desenvolveu nos países ocidentais. Na cristandade, a ciência é rigorosamente religiosa, porque nasce das entranhas da teologia e se coloca como a realização da redenção humana. Francis Bacon (filósofo inglês do século XVII), quando inventa a nova ciência, escreve em seu *Novo Organum*:

Pelo pecado o homem perdeu a inocência e o domínio das criaturas. Ambas as perdas podem ser reparadas, mesmo em parte, ainda nesta vida; a primeira com a religião e com a fé, a segunda com as artes e com as ciências. Pois a maldição divina não tornou a criatura irreparavelmente rebelde; mas, em virtude daquele diploma: *comerás do pão com o suor de tua fronte*, por meio de diversos trabalhos (certamente não pelas disputas ou pelas ociosas cerimônias mágicas), chega, enfim,

ao homem, de alguma parte, o pão que é destinado aos usos da vida humana. (BACON, 1999, p. 218)

Os ocidentais entenderam que através da ciência e da técnica poderiam obter para si aquilo que antes dependia da vontade arbitrária dos deuses. Pois, no momento em que o deus cristão se torna homem, a divinização da humanidade lhe permite tudo alcançar, de modo que sua ciência e sua técnica ganham a capacidade de fazer milagres.

Na tradição cristã, a humanidade é tratada como o vértice da criação, semelhante à imagem do mundo divino, por isso vê a natureza como objeto de dominação. Porém, o domínio exige controle, que por sua vez só se alcança por meio do conhecimento (*scientia est potentia*). Não é de se estranhar, então, que a ciência e a técnica tenham se desenvolvido tanto no ocidente cristão.

No entanto, o sagrado não fala a língua dos homens, mas profere sua *gnose* oracular em meio aos labirintos do inconsciente humano. O sagrado não se compreende, mas se sente e se prova. A religião implica uma gestão da fronteira entre o sagrado e o profano. Pois a insensatez dentro de nós não cessa de emergir e se agita, porque se encontra no fundamento de nossa *psiché*. Minha humanidade se difere da sua em função da minha insensatez, não pelo uso que faço da consciência, pois por ela somos todos semelhantes. Essa insensatez, que se revela um vínculo com a esteticidade original do mundo, requer um relacionamento mediado por práticas que mantêm um pé no sagrado e outro na racionalidade cotidiana.

Enquanto a linguagem define o idêntico e o não-contraditório, o sagrado detém a esteticidade daquilo que é diverso e indefinido. A inefabilidade do sagrado dificulta a comunicação de sua existência por meio de códigos semióticos.

A linguagem foi desenvolvida pela cultura como um método de distinguir uma coisa de outra coisa, assim como também para *compreender* coisas num mesmo gênero, de modo a lhe atribuir sentido geral por meio de palavras substantivas. Mas, como compreender o sagrado, se o sagrado é uma coisa, mas também outra e seu inverso? Se o sagrado é indistinguível ele não tem significado lógico, nem sentido, como também não é simbolizável, pois sua natureza é estética.

O sagrado está fora da cultura, porque é incompreensível. A cognição que provém do sagrado está além do inteligível, porque não pode ser substantivada, não pode ser nomeada, não pode ser dita, falada ou significada. Se o reino do sagrado é infinito, não cabe qualquer forma de classificação, especificação ou generalização sobre sua realidade; nenhuma narrativa ou discurso sobre o sagrado pode conter sua realidade.

O sagrado não se encontra no âmbito da consciência, que é o lugar da memória lógica da ordem, dos modos de convivência social, das relações de caráter profano e do conhecimento inteligível do mundo. O sagrado, de fato, mantém vínculos estreitos com o universo inconsciente, exerce sua atração justamente no corpo sensível; emerge da intuição, origina-se no instinto e só pode ser acessado parcialmente pelos órgãos dos sentidos.

O sagrado confunde-se com o universo da estética, que responde pelos traços intuitivos da insensatez, de onde as formas insensatas repelem quaisquer significados objetivos e semânticos, dificultando as linguagens em transformar as percepções e sensações em símbolos de ideias racionais. A comunicação do sagrado ocorre sempre por meio de sinais estéticos.

O primeiro remédio do *tetrapharmakon* de Epicuro (Não devemos temer os deuses!) diz respeito ao fato de

que o plano do sagrado não interfere diretamente em nossa vida profana, nem sequer dita o destino de nossa sociedade. A indiferença do sagrado com relação ao mundo humano se deve à incompatibilidade entre a ordem simbólica instituída pela razão humana, e o universo entrópico aonde habitam os elementos do sagrado.

Por outro lado, o que se entende por sagrado pode, sem qualquer prejuízo de natureza cognitiva, ser traduzido por estético. A realidade do sagrado permite sua experimentação a partir de todas as atividades relacionadas à fruição da arte, à prática do esporte, ao prazer da aventura, às práticas da meditação, ao tempo do lazer, do entretenimento, do sexo e das drogas.

Se é certo o que disse Agostinho de Hipona – “não se entra na verdade, senão através do amor (*non intratur in veritatem nisi per caritatem*)” –, somente a estética, que conhece os afetos e não se descuida de sua cognição, pode restaurar a importância do evento religioso que, diferentemente do filósofo ou do cientista, sabe colher a *constituição originária da consciência*, a qual, como reconhece Aristóteles, aprendeu a inquirir a partir da dor e do estupor, ou seja, por meio do regime dos afetos, e não daquelas “ideias claras e distintas”. (GALIMBERTI, 2012, p. 315)

# Princípios da *Aisthesis*<sup>11</sup>

## Fantasma do intelecto

É muito comum ouvir-se dizer que os “princípios da lógica” (identidade, não-contradição, terceiro excluído e causalidade) devem situar-se nos fundamentos estruturais das narrativas, especialmente daquelas advindas da filosofia e das ciências, porque eles garantem a ‘essencialidade’ do saber – que se torna verdadeiro apenas quando considerados os tais princípios. Entretanto, sem criticar a correspondência daqueles princípios para com o real, nem entendê-los como regras do jogo das linguagens (gramatical e matemática), o pensamento inteligente apoiou-se durante milênios no que hoje se pode chamar de ‘abstrações lógicas’, para classificar todas as representações como verdadeiras ou falsas.

A verdade, então, como a meta derradeira do discurso filosófico, ganha destaque a partir da inauguração por Sócrates, Platão e Aristóteles, do que veio a ser chamado de ‘filosofia’, mesmo considerando-se que antes de Sócrates (os pré-socráticos), os antigos gregos já tinham na sofística uma alternativa ao pensamento mitológico.

A tradição grega, desde suas mais profundas raízes orais, sempre reconheceu na poesia sua principal fonte de conhecimento... [Mas, do ponto de vista de Platão], a pretensão da

---

11 Artigo publicado em 2011, pela Biblioteca on-line de ciências da comunicação - BOCC. ISSN 1646-3137 - Disponível: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/camargo-marcos-principios-da-aisthesis.pdf>

poesia de responder às grandes questões sobre a vida humana, em outras palavras, de disputar com a filosofia no terreno ético-político-metafísico, é absolutamente injustificável. (MUNIZ *appud* HADDOCK-LOBO, 2010, p.16)

A palavra *mithos*, do grego clássico, significa “narrativa”, “conto”, “crônica”. Porém, trata-se de uma narrativa mais próxima da ficção, de uma visão poética da natureza, dos sentimentos humanos e com fortes componentes metafóricos em seus processos discursivos. Ou seja, a mitologia nunca manteve compromissos com aquilo que hoje entendemos ser a verdade, porque sua utilidade sociocultural era o registro do olhar poético do antigo homem grego sobre a natureza, sua sociedade e sobre si próprio.

Portanto, para o estabelecimento de uma nova forma de pensamento acerca da humanidade e do mundo foi preciso superar o pensamento mitológico e apostar nas qualidades positivas do novo método de construir conhecimentos: a lógica como “a arte do bem pensar que alcança a verdade”, nas palavras de Aristóteles. Saia de cena a ‘metáfora’ e entrava no palco da dialética o sistema de ‘conceitos’.

Em grande parte de sua obra, Platão ocupa-se em defender a nova forma de conhecimento, a filosofia, enquanto combate de maneira sistemática a mitologia de seu tempo. Em *A República*, livro X, os poetas, bardos e rapsodos, assim como os pintores e dramaturgos, são julgados severamente por Platão ao implantarem “na alma dos indivíduos a má conduta” e criarem “fantasmas a uma distância infinita da verdade” (CAUQUELIN, 2005, p. 29). Em função da advertência platônica contra o modo mitológico de conceber o mundo, as artes (que à época confundiam-se com os mitos) sucumbiram ao preconceito e à desconfiança dos pensadores e só puderam ser toleradas quando vinculadas

à promoção da moral e como manifestação da harmonia do mundo racional. Qualquer outro emprego da atividade artística resvalaria para o mito, falsidade, ilusão ou, pior ainda, em revolta contra a ‘república’ idealista.

O *belo*, para Platão, é o rosto do *bem* e da *verdade*. São três princípios intimamente ligados: nada pode ser considerado belo se não for verdadeiro; nenhum bem pode existir fora da verdade. (...) Esse princípio único (e de unicidade) que dá aos seres sua consistência não pode ser encontrado no diverso, no heterogêneo, no misturado, no sensível, nos fenômenos nem, evidentemente, na arte tal como é praticada. (CAUQUELIN, 2005, p.31)

A intenção de Platão, assim como de seus seguidores, era subtrair a componente estética (a parte artística) da narrativa mitológica para submetê-la à ordem do *logos*. O uso que Platão faz de alguns mitos em seus famosos diálogos tem por objetivo “explicar” o mundo por meio daquelas lendas, justamente retirando delas a fantasia e a poesia próprias do mito.

Desde então, o projeto filosófico do ocidente pautou-se por reduzir a complexidade do mundo sensível à uniformidade da abstração conceitual. Por isso, já era consensual entre os clássicos, que o *logos* habitava os fundamentos da gramática e da matemática (considerados então como os únicos registros legítimos do conhecimento humano), com a missão de afastar o pensamento da entropia e prevenir-nos do abismo caótico dos afetos.

Por conseguinte, há muitos séculos a história da filosofia registra o mal estar dos platônicos com respeito ao tratamento dado por seu mestre às artes em geral. Restou insuperada a suspeita e a condenação da arte por Platão, e

até hoje seus simpatizantes acabam se fazendo de desentendidos quanto a essa parte da obra platônica.

Mas não é o caso aqui de simplesmente condenar a excessiva rudeza de Platão, com relação à arte. Pois em sua época nem mesmo o termo “arte” era definido como hoje o entendemos. A luta platônica pelo estabelecimento da verdade como um *telos* do conhecimento conduzia ao combate contra o arrebatamento, a catarse e a paixão gerados pela forma poética das narrativas mitológicas que, estas sim, empregavam métodos artísticos para gerar crença (*doxa* = opinião, convicção) favorável na audiência de suas poesias, músicas, pinturas, teatros etc. O que sempre incomodou Platão em seu esforço pelo estabelecimento da verdade como finalidade do pensamento foi a força retórica do mito, devido o emprego da arte em suas narrativas.

Como à época a mais conhecida explicação sobre o mundo provinha dos poetas, bardos e rapsodos, o estabelecimento da verdade filosófica dependia do descrédito daquela forma arcaica de organização do cosmos. Infelizmente, ao “jogar a água suja da bacia”, Platão lançou fora também a criança, ou seja, a arte. E dessa confusão, a estética se ressentiria pelos próximos dois mil anos.

De outro modo, a impossibilidade de extirpar a estética da vida humana gerou uma grave esquizofrenia no pensamento conceitual em relação aos efeitos produzidos pela arte e experiências estéticas no caráter das pessoas. Paulatinamente, a emoção foi se tornando inimiga do pensamento abstrato, pois este devia permanecer fixo (verdade universal) e não ser *co-movido* pela força do desejo, nem submetido à paixão dos sentidos. Transformando-se no que os medievais diziam da carne (*perturbatio animi*), o corpo foi se distanciando da mente, na medida em que mais se acreditava que os sentidos obscureciam o entendimento da “luz”, que se vislumbrava só quando libertos da caverna platônica.

Por fim, a ocidentalização do cristianismo veio acompanhada de uma ampla adesão ao neoplatonismo, um conjunto de doutrinas que se adequou como luva à teologia cristã, pela divisão do cosmos em duas esferas incompatíveis – o mundo espiritual, como modelo, e o mundo material, como cópia corruptível. Com isso, a condenação da sensibilidade humana combinou-se com a hipertrofia da abstração intelectual, auxiliada decisivamente pela busca de um céu metafísico, teológico, e de um deus como fundamento da verdade eterna. Restava à arte o destino de ser mero reflexo sensível da verdade eterna, destinada ao serviço do bem universal.

Entretanto, quando retornamos ao tempo da emergência da filosofia como método inferencial alternativo ao mito, nos servimos de uma conhecida história para ilustrar a intenção de Sócrates com relação a essa nova forma de pensar que conduz à verdade, a partir uma adequação lógica da mente às instâncias do real. Reza a tradição que depois de rodar o mundo grego ouvindo os mais diversos mestres e pensadores, foi somente junto de sua mãe (parteira) que Sócrates pôde descobrir seu próprio papel no âmbito do pensamento organizado. Certo dia, ele a auxiliou em um complicado trabalho de parto. E tal experiência permitiu-lhe ponderar sobre a profissão materna, que não estava em criar o bebê, mas apenas ajudá-lo a nascer. Sócrates entendeu de certa forma, que ele também era um tipo de parteiro do conhecimento que estava dentro da pessoa, de vez que somos capazes de aprender por nós mesmos. E com a ajuda de seu método, esse conhecimento poderia nascer, depois de ser “concebido” (de onde provém o uso dos termos ‘conceito’ e ‘concepção’). Assim, até hoje os ensinamentos de Sócrates são conhecidos por sua dialética e pela *maiêutica* (que significa ‘parteira’, em grego, e dá nome a seu método).

O que Sócrates pensa fazer por nós ao apresentar-nos seu método de alcance da verdade? Além de nos “livrar” da forma mitológica de pensar, aparentemente destituída de sentido, a intenção mais clara em Sócrates é dotar-nos de um modo ‘arqueológico’ de conhecer, fazendo-nos ‘descobrir’ as verdades enterradas (*sub stare* = substância) sob a superfície sensível do mundo, sob a ‘aparência’ que nos desvia para o erro, com a confusão das ilusões. Verdades que sempre estiveram lá, porque são eternas, mas que nossa ignorância sensorial nos cegava para elas. E quando Sócrates profere sua famosa frase (*Só sei que nada sei!*), não está exercendo sua humildade intelectual, mas promovendo uma regra de ouro: a descoberta do saber deve ser incessante, pois toda vez que olhamos para o que sabemos, devemos suspeitar que haja mais coisas por detrás para conhecer.

Para Sócrates, esse saber provém de descobertas, não de invenções, como no caso das artes e dos mitos (ficção). Isto é, a parteira não concebe, mas apenas “faz nascer” o feto que já havia sido criado no ventre da mãe. Entendido dessa maneira, o filósofo não ‘inventa’ o conhecimento, mas apenas revela (traz à luz ou conduz à luz) o que sempre existiu. Assim, desde Sócrates até o pensamento contemporâneo, o que se entendeu por conhecimento sempre se tratou de algo “concebido” pela natureza ou por um deus, que é descoberto pelos filósofos, segundo o método da lógica, que conduz à verdade como revelação. Daí o fato da filosofia trabalhar com ‘conceitos’, isto é, com ideias que são concebidas na mente, como interpretação metodológica das coisas existentes nos dois mundos (o modelar, abstrato e ideal, e o mundo fugaz da matéria em constante transformação).

## Mentes incorpóreas

Muito tempo depois de Sócrates, a renascença tem início no século XV desta era, antepondo valores clássicos greco-romanos, aos valores do cristianismo medieval esgarçados pela falência do sistema feudal, em vias de substituição pela nova geografia dos Estados nacionais. Ao pressentir e antecipar-se a essas transformações culturais, a filosofia renascentista engendra um humanismo desencarnado, propugnando pela substituição da fantasmagoria teológica, pela abstração intelectual.

Deus deixa de ser o único fiador da universalidade da verdade filosófica, que agora também se apoia na capacidade do espírito humano em desvendar por sob as aparências fugazes da matéria as bases permanentes do conhecimento conceitual. Descartes reinstaura a busca pelo princípio estável, claro, distinto e alcançável apenas pelo intelecto, desprezando tudo aquilo que se refere aos sentidos, de modo que em seu tempo pensar tornou-se equivalente a existir. Pelos séculos seguintes, apesar da introdução da inferência indutiva por Bacon e outros, a filosofia e a ciência tornam-se ciência e filosofia do universal *a priori*, daquilo que seria inteligível, conceituável e traduzível em verbo ou número.

A tradição filosófica moderna, inaugurada com a obra de Descartes, institui a filosofia da consciência ou reflexiva. (...) Fundada na cisão entre sujeito e objeto, a herança deixada pelas filosofias da consciência (de Descartes a Husserl) foi a separação e oposição entre corpo e alma, matéria e espírito, mundo e consciência, fato e ideia, sensível e inteligível. A filosofia, fundada no para-si, ou na subjetividade pura, e a ciência, fundada no em-si ou na objetividade pura, concebem o pensamento como *ato de sobrevôo* e os seres como *objetos*

*completamente determinados* pelas operações do entendimento. Tornam-se o projeto de posse intelectual do mundo, domesticado pelas representações construídas pelo sujeito do conhecimento. (CHAUI *appud* HADDOCK-LOBO, 2010, p. 267)

Ao direcionar-se desde o sujeito do conhecimento rumo ao conhecimento do sujeito (objeto), o pensamento renascentista coloca em ação a construção de seu humanismo, potencializando a humanidade como senhora de seu mundo e autora do conhecimento, não mais tutelado por hierarquias divinas – embora ainda metafísico –, mas calcado na crença acerca de seus próprios modelos inferenciais. A lógica, cuja metodologia visa conduzir à verdade deveria bastar-nos, dispensando-se o plano do sensível para alcançar uma cognição mais eficiente do real. Assim, o racionalismo cartesiano estabelece um mundo reduzido a letras e números, um mundo gramatical e matemático. Um mundo alfanumérico que não vemos e nem tocamos, porque ainda se orienta por uma metafísica cada vez mais antropomorfa. O divórcio da sensibilidade é tamanho, que os cartesianos aconselhavam fingirmos que não há um corpo, promovendo o silenciamento dos sentidos, das paixões e da própria carne então destituída do estatuto da existência, pois que pensar já seria existir.

Porém, o que dizer daquilo que se encontra em inconstante movimento, que se modifica, do individual, do singular e do sensível? Deve-se ir à arte, dizia Descartes. Pois à razão está destinado o interno; e à estética, o externo – gerando a oposição cartesiana racional-irracional, em detrimento da arte. E como apenas o espaço e o tempo são mensuráveis e concebíveis em linguagem verbo-matemática, o racionalismo inaugurado por Descartes diz que o mundo é feito somente de extensão e movimento, definição que dispensa como inúteis o conhecimento tanto da dor, como da paixão, do amor, do sentimento, das sensações e dos afetos.

Assim, a noção de que o filósofo não inventa conceitos, mas os descobre, implica na pré-existência das ideias inatas em relação ao mundo material – na anterioridade e superioridade de um mundo ideal, além do físico, metafísico, que serve de modelo a um mundo transitório que experimentamos em nossa sensibilidade. Mas, a partir de meados do século XIX, emerge uma forte suspeita contra esse modelo socrático-platônico-cartesiano de pensamento. Do oitocentos provém as primeiras tentativas bem sucedidas de combater a metafísica como fundamento da filosofia ocidental.

### **Inventando explicações**

Em pleno século XX, contudo, ainda se concorda que a principal atividade do filósofo é elaborar conceitos. Entretanto, a filosofia contemporânea desiste de crer que as verdades são permanentes e pré-existentes à concepção do pensamento. Desaparece aquele mundo metafísico atrás e acima do mundo material, porque finalmente convencemo-nos de que se tratava de uma ficção sustentada por palavras e equações. E hoje, destituída daquela ordem hierárquica que a interpretava como vínculo cognitivo da abstração idealista com o real, a filosofia se debate com a liberdade de criar seus próprios conceitos e estabelecer sentidos a partir de suas próprias concepções.

O filósofo é o amigo do conceito, ele é o conceito em potência. Quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em *criar* conceitos. (...) Os conceitos não nos esperam in-

teiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criaram. (DELEUZE, G., GUATTARI, F., 2009, p. 13)

Porém, mesmo sendo criados pelos próprios filósofos e, portanto, deixando de ser testemunhos gramaticais de uma “realidade ideal” pré-existente, os conceitos ainda dependem da diagramação lógico-linguística para construírem a verdade, que insiste no sequestro da esfera estética como condição necessária para emular um arranjo intelectual de ordem e regularidade genéricas, iludindo-nos com a determinação da forma pela função, da expressão pelo conteúdo, assim como da estética pela ética.

[A] separação entre forma e conteúdo determina a compreensão redutora da obra de arte como manifestação sensível de uma ideia, da qual seria símbolo. A unidade forma/conteúdo, sensível/suprassensível (...), se degradaria em uma relação de termos antitéticos, aparência e essência. Nesta antinomia (...) o mundo dos fenômenos seria inferior à essência, às ideias. (...) Compreendida como manifestação sensível de uma ideia, a obra de arte, por extensão, também será entendida como manifestação da perfeição divina, permitindo a confusão entre estética e ética, dominante na tradição clássica e romântica. (MURICY *appud* HADDOCK-LOBO, 2010: 185)

Ao derivar de sua raiz platônica, toda essa manobra hermenêutica e esotérica da filosofia tem servido há séculos para manietar a manifestação e a experiência estéticas junto a um departamento específico (a filosofia da arte), encarregado de purgar os sentidos e as paixões humanas da eroticidade do corpo, de modo que a mente intelectual tenha livre curso para realizar seu conhecimento concei-

tual do mundo físico. As dicotomias certo/errado, superior/inferior, intelectual/sensível, bem/mal, expressão/conteúdo, aparência/essência servem bem ao propósito de *moralizar* o conhecimento, permitindo assim que toda expressão estética (como as artes) seja colocada num plano hierarquicamente inferior e passível de ser dominado pela razão, que permitiria a presença da arte e de experiências estéticas desde que se postassem como traduções sensíveis do juízo racional. Essa *moralização* da cognição sensível lança sobre a aparência, sobre o fenômeno, o pejo de sua origem mundana, declarando-os mera imagem (sombra ou fantasma, de onde provém a palavra grega *phantasia*), sob a qual deve se investigar a verdadeira realidade da substância e da essência.

### Valores da *Aisthesis*

Aristóteles, no entanto, diz que não há pensamento sem imagem; segundo o Estagirita, o pensamento nasce sobre sua base sensível que é a imagem, produzida pelo fenômeno observado e intuída pela mente ao interpretar os perceptos. Assim, com vários séculos de antecipação, Aristóteles reivindica o valor fundante da *aisthesis* sobre o *logos*.

A *mimesis* aristotélica é um contraponto à *mimesis* de Platão, ela não define o valor artístico, mas o valor de verdade: se, para Platão, a imitação era o distanciamento da verdade e o lugar da falsidade e da ilusão, para Aristóteles, a imitação é o lugar da semelhança e da verossimilhança, o lugar do reconhecimento e da representação. (SANTORO *appud* HADDOCK-LOBO, 2010: 45)

De certa maneira, é Aristóteles quem inaugura o estatuto da imagem como representação (por semelhança, ana-

logia), colocando-a ao mesmo nível do conceito. Mas isso não diminuiu a convicção de platônicos, cristãos e idealistas acerca da inferioridade *moral* da imagem (condenada como ídolo e vista ainda hoje como ilusão produzida pelos sentidos físicos) em relação à gramática e a matemática, ambas *technès* do *logos*.

Somente após muitos séculos depois de Aristóteles, Alexander Baumgarten, discípulo de Wolf e Leibniz, vai nomear como ‘estética’ a ciência que visa a integração dos sentidos físicos com a inteligência, necessária à lógica para o estabelecimento da verdade.

No século XVIII, a Estética, disciplina assim batizada em 1753 por Alexandre Baumgarten, realiza uma série de deslocamentos muito importantes. Surgindo como alternativa às abordagens clássicas, que imperavam como balizadoras e até mantenedoras dos procedimentos poéticos tradicionais, a Estética moderna se funda levando em conta a sensibilidade (*aesthesis*) e a liberdade do sujeito receptor da arte e da beleza. Nesse receptor, as sensações e os sentimentos seriam especialmente aguçados pelo Belo, considerado assim o “objeto sensível” – objeto estético – por excelência (...) Com o impacto da estética na filosofia da arte, as “aparências” artísticas abandonam o status de meras ilusões ou signos “fracos” em relação às representações do intelecto – consideradas mais nítidas e, portanto, mais confiáveis – para almejar o caráter de manifestações de *verdades* e *valores essenciais*.(SUAREZ *appud* HADDOCK-LOBO, 2010: 132)

Para admitir no processo da cognição aquilo que fora vetado pelo idealismo renascentista, a estética nasce como uma reforma do estreito racionalismo cartesiano que alijara a sensibilidade de suas condições de gerar conhecimento efetivo. Com sua legítima pretensão de entender o mundo a partir da experiência sensível, a proposta de Baumgarten tinha por intenção fazer da estética um contraponto à lógica.

Contudo, anos depois, o projeto baumgarteniano de estudar e sistematizar a percepção estética perdeu-se novamente, sucumbindo ao representacionismo idealista das Luzes. Por conta disso, a maioria das filosofias da arte até o século XX manteve um distanciamento pudico do “materialismo” sensorial da percepção, apostando na arte como representação não-verbal da verdade.

O retorno do debate sobre a estética como ciência do sensível é assunto mais recente, pois mesmo hoje o senso comum filosófico ainda sustenta uma oposição direta entre estética e lógica, semelhante ao binômio irracionalidade-racionalidade, “acusando” a sensibilidade de não ser capaz de concluir proposições lógicas acerca do real, o que “provaria” a ineficiência da percepção sensorial em gerar conceitos.

Ocorre que o conhecimento produzido pela estética difere qualitativamente daquele estabelecido pela lógica, pois além de suas cognições divergirem formalmente, elas demandam uma série de instrumentos e processos diversificados. Obviamente, a percepção sensível não gera conceitos, assim como a lógica também não tem como conceber proposições acerca da estesia das paixões. O fato de às vezes os sentidos nos enganarem, não quer dizer que sempre enganam. Assim como o fato de que a razão engendra a verdade, não quer dizer que ela sempre nos conduzirá à melhor interpretação do mundo real.

### **Agimos duas vezes antes de pensar**

Mas, apesar de serem tipos diferentes de cognição, sensibilidade e inteligência não devem colocar-se de maneira opositiva, eliminando-se mutuamente da construção do conhecimento. Conhecer o mundo de forma lógica não ex-

clui conhecê-lo esteticamente e vice-versa. Por outro lado, não se pode crer também que a percepção sensível seja o primeiro passo cognitivo, rumo ao conceito produzido no excelso tribunal da razão, que encerraria em sua lógica a melhor inferência possível do real.

Na maior parte de nossa experiência cotidiana não fazemos ciência, nem tomamos conhecimento racional das coisas, mas usamos da memória estética como um *analogon rationis* para lidar com as experiências da vida. Exemplo: não estacionamos o carro na garagem somente após medir e calcular com instrumentos e métodos o tamanho da vaga, mas geralmente nos utilizamos da percepção visual e háptica para sentir intuitivamente o tamanho do carro e o espaço disponível. O jogador de futebol não mede nem calcula matematicamente as forças envolvidas em seu chute a gol, não raciocina sobre o ângulo do pé ao acertar a bola, não logiciza a curva realizada pela bola por conta de seu atrito com o ar, nem reflete sobre a energia transferida à bola pelo seu chute, que a faz chegar ao gol. Também pelo ouvido calculamos distância, distinguimos origens, movimento, verdade e falsidade das coisas. “Calcular a olho” é uma expressão que permite entender a existência de outras formas de pensamento que nos auxiliam em variadíssimas situações, sem que recorramos a medidas lógicas, claras e distintas, submetidas a métodos e instrumentos de precisão.

O pensamento estético é o núcleo organizativo das experiências humanas, apoiado na memória afetiva de nossa percepção. Desde o momento perceptivo da cognição já processamos esteticamente o pensamento. O processo estético de organizar nossas experiências é um modo análogo à razão formadora de verdades. E a verdade lógica, por sua vez, é uma representação eficiente de regularidades existentes no real – trata-se de uma significação abstrata que referencia o mundo, mas não o substitui. Ora, a per-

cepção do mundo pela sensibilidade humana também não o substitui, porém conhece o real pelo modo como seus sinais nos afetam. Pode-se dizer assim, que juntamente a uma verdade lógica, também existe uma experiência estética equivalente. Porém, verdades e experiências não são comparáveis (nenhuma delas seria melhor ou preferível a outra), nem hierarquizáveis (nenhuma delas seria autônoma ou superior em relação a outra), porém eficientes em seus campos de atuação.

Nietzsche comenta em seus escritos que desde Platão o ocidente tornou-se obcecado pela verdade filosófica (lógica, intelectual, racional, abstrata, ideal) e nos tornamos “amantes da gramática”, deixando-nos iludir pela metafísica dos conteúdos e substâncias intelectuais, enquanto exilamos de nós o conhecimento sensível do mundo, tratado como indesejável perturbação passional sobre a clareza da razão.

Por outro lado, ao imaginarmos tecer as redes proposicionais da lógica filosófica para formar uma ética atada à razão, muitas vezes rendemo-nos – sem o saber – a impressões estéticas para a avaliação moral de um ato ou comportamento. A moral racionalista tem, portanto, muito de base estética. Exemplo: um cego não tem conhecimento de como se portar com o devido decoro sem *enxergar* as marcas distintivas dos limites de certas atitudes; um surdo desconhece o volume *adequado* de som que seja educado produzir num certo ambiente. Por outro lado, as pessoas precisam *perceber* e serem *afetadas* por sinais estéticos indicativos da intenção de alguém, de modo que se conheça a atitude a tomar em resposta. Embora o gesto não se confunda com o conceito ético que o define, são as atitudes que realizam a moral. Ou seja, até a ética – que sempre pareceu estar sob domínio da razão – depende de sentidos físicos e proporções estéticas para comunicar seu conhecimento entre os homens.

## Conhecimento como re-conhecimento

A lógica só nos oferece o conhecimento daquilo que já conhecemos, isto é, só resolve problemas redundantes, porque suas leis são previamente concebidas e antecipadamente aplicadas aos fenômenos, de modo a encaixá-los às suas causas comuns – lógica é o nome que se dá às regras de funcionamento de um sistema. Essas regras não podem ser criativas nem se transformarem a qualquer momento: chamamos de lógica a toda replicação de sistemas.

Portanto, trata-se de um re-conhecimento. A lógica enxerga as regularidades e identidades que se repetem no relacionamento entre as coisas – qualidades que se reconhecem comuns a vários entes –, permitindo assim o estabelecimento de classes, categorias, espécies e grupos identitários. Desse modo, as lógicas que fundamentam as linguagens verbal e matemática sustentam o conhecimento intelectual ao re-conhecer as coisas e fatos como idênticos a seus modelos abstratos derivados de conceitos (que são registros semióticos de identidades).

Segundo o pensamento sistemático, como devemos fazer para re-conhecer um cão, como um cão? Construimos mentalmente um esquema (conceito abstrato *a priori*) de um quadrúpede e aplicamos esse conceito a algo existente no mundo que se parece com um cão. Porém, como distinguir o nosso quadrúpede canino, do boi ou do camelo? ‘Quadrúpede’ é um conceito muito amplo, talvez um gênero. Assim precisamos especificar ainda mais, por exemplo como ‘quadrúpede animal’. No entanto, ainda seria bem amplo, dificultando o re-conhecimento de um singular. Porém, por mais que avancemos, por exemplo, criando o conceito de “quadrúpede animal lanoso mamífero doméstico” ainda não seria suficiente para identificar um cão particular, pois conceitos não circulam pelas ruas, apenas coisas singulares.

Poderíamos especificar sempre mais, distinguindo pelagem, focinho, rabo etc. Contudo, não há como embutir um cão singular dentro de um conceito geral de cão, pelo fato de que cada coisa existente é única e individual, como já sabiam os medievais – *individuum est ineffabile*<sup>12</sup>. É curioso é imaginar que, segundo o pensamento tradicional, nós só podemos conhecer o cão individual pela apreensão lógica *a priori* de seu conceito. Neste caso, com que tipo de lógica o cão re-conhece seu dono?

Para nos salvar dessa “dízima periódica” lógica, que sempre acrescenta uma qualidade ao conceito, mas nunca identifica completamente um indivíduo, devemos recorrer a um princípio estético que poderíamos chamar de “vagueza”, que é o intervalo entre a “dízima periódica” do conceito e a coisa que se pretende identificar. Porém, não se trata aqui de interpretar ‘vagueza’ como oposição à ‘exatidão’ ou ‘distinção’ – ambas categorias lógicas –, mas utilizá-la como um espaço intersticial que ultrapassamos entre o universal da razão e o particular do fenômeno, atenuando a distância entre representação e representado, de modo que possamos re-conhecer o cão como a coisa à qual se vincula o conceito de cão. De fato, o princípio estético da ‘vagueza’ trata-se da operação que permite aproximar os conceitos das coisas, por meio de uma “aposta” sensível – de uma *crença* que a mente assume ao realizar o salto analógico do universal até o particular.

Portanto, a *doxa* é um ingrediente necessário da *episteme*.

---

12 “Coisas e entes individuais são inefáveis” – significa dizer que não há palavra, frase ou conceito que consiga nominar um ente individual. A linguagem verbal só nomeia conceitos sobre grupo de coisas, gerando espécies, gêneros, classes etc. A palavra não nomeia a coisa, mas a ideia que fazemos da coisa, por isso o signo verbal não consegue “baixar” ao mundo para criar um nome próprio para cada coisa. Se a linguagem verbal tentasse nomear cada coisa existente, o vocabulário seria infinito, impedido o uso da linguagem como meio de comunicação.

## Coisas e corpos

Entre as coisas do mundo, no dia-a-dia, não topamos com nenhum conceito; nas ruas não circulam ideias universais, não vemos categorias de coisas desfilando suas identidades nas avenidas, não fotografamos definições; por outro lado encontramos os fenômenos, a emergência das coisas singulares, o inconstante vir-a-ser das aparências; e só depois de percebê-las nós as identificamos em parte como causais, essenciais, substanciais etc.

O que eu conheço é um *objeto*, o que não conheço é uma *coisa*. Em outras palavras, aquela coisa que passa para a esfera do conhecimento – ou mesmo algo inventado – torna-se objeto daquele conhecimento. A coisa é um existente, conhecido ou não, e o objeto é um conhecido, existente ou não. (...) para que haja objetos é preciso haver signos. Minha relação com qualquer objeto é já uma relação *sígnica*. (PINTO, 2002: 18)

A inteligência se dirige às coisas do mundo com a missão de conhecê-las, transformando-as em objetos de sua atenção lógica. A busca pelo *objeto* da inteligência é a tentativa de desvendar o que “está por baixo” da aparência fenomenal das coisas. Esse “estar por baixo” (*sub stare* = substância) perfazem as identidades universais que ligam as coisas às suas categorias, classes e espécies. Desse modo, a investigação inteligente do mundo não se interessa pelas coisas singulares, mas apenas pelo que submete as coisas às leis (naturais ou culturais) que as causam. A existência sensível das coisas do mundo pouco importa para a inteligência, que se posta acima do real para reduzi-lo a um pequeno conjunto de leis que causam o mundo.

Embora seja um procedimento válido e útil, a identificação lógica das coisas do mundo é um conhecimento parcial, de vez que fixa sua atenção apenas nas leis invisíveis que causam as coisas, sem baixar ao devir empírico para conhecer também a singularidade das coisas, cujo modo de cognição possível só pode ser estético.

Quantos Paulos, Marias ou Sérgio – indivíduos singulares – nós conhecemos com os mesmos nomes? Muitos, de certo! E chamá-los pelo nome – o universal lógico-linguístico – é útil para termos sua atenção. No entanto, para diferenciar um “Sérgio” de outro “Sérgio” não posso fazê-lo por meio do conhecimento universal-conceitual, pois todos são “Sérgios” com a mesma propriedade. Devemos, portanto, recorrer aos sinais estéticos individuais das coisas materiais únicas, de modo a distinguir um “Sérgio” de outro “Sérgio”.

A “coisa” é a existência em sua forma física. Mais do que isso: o que temos no mundo – o próprio mundo – são coisas. Dentre as coisas do mundo encontram-se nossos corpos (humanos), que são, portanto, nosso contato privilegiado com o real.

A coisa não surge mais como um subjacente (um *hypokeimenon*) que pode funcionar como um suporte de predicções, mas como algo que aparece sensivelmente. (...) [Pensar] a coisa como aquilo que é acolhido pela *aisthesis* é algo que cabe tanto para um carro, para uma bacia de barbeiro, quanto para uma escultura clássica. Todas as coisas possuem indiscriminadamente uma dimensão sensível. (CASANOVA *appud* HADDOCK-LOBO, 2010: 157)

É preciso entender, portanto, que a matéria é o suporte da arte, ou como diria Heidegger: a origem da obra

de arte. As obras de arte, como coisas, provêm de sua constituição material. Na origem da arte não está o pensamento, pois ela é um produto (físico) singular, que nem sempre suscita conceitos ao fruidor.

Assim, devemos considerar duas formas importantes de aquisição de conhecimento pelo humano. O modo intelectual ou lógico, que reduz o mundo real às representações de suas causas, e o modo estético que conhece experimentalmente os fenômenos pela percepção de suas emergências singulares. Tanto não há hierarquia entre o conhecimento lógico e estético, quanto oposição categorial, mas diferenças qualitativas que devem ser combinadas, de modo a ampliar a eficiência do conhecimento humano do real.

### **Imagem e pensamento**

Diderot dizia que cada sentido perceptivo tem sua própria razão. Ou seja, traduzindo o falar oitocentista do pensador francês, podemos dizer que a percepção já é em si mesma uma forma de pensamento e cognição. De modo que não é correto afirmar que o conhecimento tem início nos sentidos físicos, cuja sensação ali produzida dirige-se ao juízo da razão para estabelecer a verdade do caso. Nem todos os perceptos que afetam os sentidos físicos se transformam em pensamento consciente e racional, mas apenas uma pequena parcela deles.

A maior parte do conhecimento humano provém da percepção estética produzida em nosso corpo por sinais *inconcebíveis* (que não chegam a gerar conceitos) emitidos pelas coisas que habitam o mundo. Tais sinais produzem imagens visuais, auditivas, táteis, gustativas, olfativas, háp-

ticas e sinestésicas que se formam em nossa memória sensível – são os *analogon rationis* sugeridos por Alexander Baumgarten, no século XVIII.

Da mesma forma como as representações conceituais são analogias das regularidades que causam as coisas, as imagens produzidas pelas percepções são conhecimentos análogos aos racionais. Por outro lado, pode haver imagem sem conceito, de vez que o mundo nos envia sinais inconcebíveis a todo instante. Mas todo conceito acaba por gerar uma imagem, mesmo que abstrata, pois sua função é representar o mundo.

Se não existem conceitos sem imagem, como nos ensina Aristóteles, pode haver imagens que não geram conceitos. Sendo assim, podemos concluir que também há pensamentos inconcebíveis – que não se tratam de devaneios, sonhos ou delírios, contudo, de um conhecimento sensível indispensável ao sucesso do humano em sua experiência do real.

Diferentemente da clareza e distinção reivindicadas pelo conceito, o pensamento inconcebível nos oferece a oportunidade de criarmos ideias vagas, que embora sejam em parte obscuras e indistintas, são esteticamente calculáveis (*calculus* = razão), como por exemplo, quando “medimos” a olho a distância entre dois obstáculos para passarmos por entre eles.

A estética deve ser entendida como uma área de conhecimento distinta da ciência, filosofia, mitologia ou do senso comum, que são formas de pensamento conceituais. A cognição sensível (estética) pode conhecer o mundo sem conceituá-lo, mas, por outro lado, não há conceituação sem a prévia percepção das regularidades do real, de modo que o *logos* depende da *aisthesis*.

## Princípios da *Aisthesis*

Enquanto a lógica visa conhecer o mundo de modo distinto e claro (delimitando identidades), o real em si mesmo se nos apresenta de maneira confusa e obscura, em cadeias indefinidas de fenômenos que se inter-relacionam e se fundem rizomaticamente. De modo que ao sentenciar a estética como um saber confuso e obscuro, a lógica, de fato, concede à estética uma forma de parentesco com o *devoir*, que não se constitui de identidades conceituais.

A moldura imposta pelo conceito, ou seja, a definição (*de finis* = dar limites) é a garantia da distinção que separa universais de outros universais, mas é impotente para apartar as coisas de outras coisas, de vez que no mundo real tudo vem à nossa percepção de modo mesclado, misturado e heterogêneo. Assim, afirmar a superioridade do conhecimento lógico por ser claro e distinto, e rebaixar o conhecimento estético por ser obscuro e confuso só revela a ingenuidade do idealismo que acredita num mundo plenamente inteligível.

Se a lógica visa a verdade como uma adequação da mente ao mundo real, deveria considerar uma associação com o conhecimento estético, porque ser afetado pela confusão e obscuridade do real oferece-nos uma aproximação mais eficiente da realidade, em comparação com “clareza” minimalista de um conceito sobre o mundo.

Se os conceitos são procissões de identidades que marcham em vão na direção do mundo que nunca tocam, eles não são mais claros nem menos obscuros do que a cognição sensível de um afeto. Clareza é um dogma platônico extraído do mito da caverna, que simboliza a “luz” da verdade alcançada após o abandono das ilusões, das sombras (daí provem o par oposto da luz: a obscuridade!)

da noite da ignorância. De fato, os conceitos são claros porque são esqueletos de experiências mortas. A 'clareza' conceitual é um produto da abstração (do sequestro) do movimento sensível das coisas. Os conceitos são 'claros' por que formam diagramas transparentes das experiências.

## As estéticas e suas definições<sup>13</sup>

A partir de Sócrates e Platão, de acordo com Nietzsche, a arte oscila “na direção de uma ordem que ignora sua expressão para se estabelecer no discurso, o *logos*, no qual se refletirá, mantida a distância pela razão ou mesmo pelo raciocínio”.

(CAUQUELIN, 2005, p. 28)

Todo o empreendimento filosófico desde os gregos clássicos até muito recentemente, visou (ainda visa) colocar a arte entre as atividades ordinárias, encontrando-lhe um lugar junto das filosofias, ciências e técnicas. Por milênios, o *belo* (arte) vem sendo visto como o rosto do *bem* e a expressão da *verdade*, atrelando a atividade artística à normatização ética e à reflexão filosófica.

Embora a palavra ‘estética’ e seu conceito moderno tenham sido desenvolvidos por A. Baumgarten lá no século XVIII, para denominar e definir um campo de estudos que deveria tomar a percepção e as sensações como princípios de um conhecimento sensível do mundo, Kant, Hegel e outros pensadores arrastaram de volta a estética (na forma da filosofia da arte) ao berço da filosofia geral.

Hoje, a estética, quando entendida como filosofia da arte, ainda se vê debatendo o principal problema do pensamento sistemático, qual seja o de definir o mundo em conceitos abstratos para normalizar a realidade. Desse modo, a definição do que seja a arte tornou-se uma importante preocupação, às vezes uma obsessão entre os filósofos.

---

13 Artigo publicado em 2009, pela Revista Científica da FAP. Publicação do Campus de Curitiba II – UNESPAR. ISSN 1980-5071 <http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=78>

Os manuais de filosofia insistem em que ninguém pode ter domínio sobre qualquer conhecimento, sem antes defini-lo necessária e suficientemente, na forma de um conceito. Assim, ninguém poderia ser artista ou pensar a arte, desconhecendo o que se define como arte.

## 1

“O que é a arte?” constitui uma pergunta que conduz obrigatoriamente a um conceito, que distingue as coisas identificáveis, compreendidas numa extensão (definição). Tais coisas devem possuir propriedades comuns que não existem naquelas que são externas ao conjunto. Encontrar quais são as propriedades necessárias e suficientes que possam identificar as qualidades da arte em uma coisa ou num evento, sempre foi um desafio, especialmente para os chamados “essencialistas”, isto é, para aqueles que acreditam que as obras de arte possuem propriedades imanentes, que lhes são intrínsecas.

A existência de ‘algo em comum’ em todas as coisas consideradas artísticas está na base das teorias essencialistas, que são tributárias do pensamento clássico acerca da ‘identidade’ das coisas que ‘são iguais entre si’ – fundamento do pensamento racional.

O essencialismo é um ‘conteudismo’, proveniente do hábito de se crer que a substância (*sub stare* = estar sob) das coisas existe como uma realidade alcançável pelo pensamento. Esse “conteúdo” é o que empresta o significado para o significante (sua aparência fenomenal). O essencialismo é uma forma de metafísica que atribui qualidades subjetivas a coisas do mundo real.

Atualmente, sabe-se que muitas coisas dão sinal de sua existência sem, no entanto, serem definíveis. Escapa à intelecção certas partes dos fenômenos que não podem ser definidas, de vez que abstrair (exercício fundamental para a conceituação) é abandonar os traços acidentais para buscar as semelhanças (identidades) entre as coisas, de modo a construir um modelo ideal, apartando as singularidades e idiosincrasias do existente. No entanto, desde os nominalistas medievais já se sabiam que a essência (núcleo da definição) nunca se encontra na coisa, porque se trata de uma representação que fazemos dela em nossa mente.

## 2

Como teoria da arte, desde a Antiguidade clássica, passando pela Idade Média, o essencialismo vigorou praticamente sem oposições filosóficas, até o século XVIII, quando I. Kant publica sua terceira crítica (do Juízo do Gosto), alterando profundamente o que se entendia por estética (arte) até aquele período. A preocupação de Kant era a de seu tempo, ou seja, o espírito iluminista também precisava encontrar universalidade na atividade estética, livrando-a do emaranhado de opiniões e do capricho dos humores subjetivos, acumulados até ali pela desordenada profusão de ideias herdadas dos séculos anteriores.

Kant percebe que a estética (arte) compreende um gênero de conhecimento autônomo. Para o filósofo de Königsberg, “existe sempre a razão, mas ela é ou pura, ou prática. Dois modos que dão acesso a dois mundos. Mas nem um nem outro são válidos para um terceiro mundo: o da arte, onde as leis da natureza, assim como os preceitos da Razão (ou moral) não podem ser aplicados” (CAUQUELIN, 2005, p. 71).

Esse terceiro mundo enunciado por Kant, em que as leis da natureza e da razão não são aplicáveis, mesmo assim pode ser pensado (julgado) e, portanto, universalizado e reconduzindo ao regaço da filosofia, porém bem vigiado como Platão sempre quis. Para tanto, Kant se utiliza das “formas de entendimento” organizadas para o mundo da razão e da moral, quais sejam, a *qualidade* (satisfação ou desprazer), a *quantidade* (universalidade ou subjetividade), a relação com a *finalidade* (determinismo ou liberdade) e, por fim, a *modalidade* (necessidade ou possibilidade), que compõem parte de suas categorias, de modo a produzir suas noções sobre estética.

Já que o mundo da arte não pode ser acessado do mesmo modo como aquele da razão, que está submetida ao princípio da não-contradição (a necessidade exclui a liberdade, a universalidade exclui a subjetividade etc.), a arte só pode ser compreendida numa situação paradoxal em que o juízo do gosto não se preocupa com a contradição e admite inclusive o ‘terceiro excluído’. Assim, diametralmente ao mundo da razão, Kant obtém os *quatro momentos* do julgamento estético: *satisfação desinteressada* (sentimento produzido por uma obra, sem considerar sua utilidade ou necessidade), *subjetividade universal* (sem interesse particular, o juízo do belo pode ser universal, ainda que seja subjetivo), *finalidade sem fim* (sem um fim, nem objetivo teleológico, a obra de arte não tem conceito, mas agrada universalmente), e *necessidade livre* (sendo universal, o juízo estético também é necessário, porém, não pode ser imposto e, portanto, é livre).

No entanto, o louvável esforço de Kant para oferecer à arte um lugar especial no mundo do pensamento manteve a estética como um departamento extraordinário de sua filosofia idealista, sem resolver o conflito e a tensão provocados pelos ‘quatro momentos’ paradoxais, que foram criados justamente para apaziguar a impotência da lógica em racionalizar a arte. Porém, ao menos, Kant abre a dis-

cussão para a existência de um conhecimento não atrelado inevitavelmente ao *logos*.

### 3

Um século mais tarde, Nietzsche “introduz desde logo na estética dois princípios a que dá o nome de dois deuses gregos. Apolo e Dioniso encarnam, com efeito, duas ‘pulsões artísticas da natureza’” (LACOSTE, 1986, p. 67). Cada qual dessas pulsões manifesta-se entre os humanos por meio de estados afetivos-psicológicos. A pulsão apolínea conduz à medida, à consciência e à contemplação serena da razão, enquanto que a pulsão dionisíaca conduz a pessoa à embriaguez das sensações e celebra selvaticamente sua reconciliação com a natureza. Entende NIETZSCHE que “o progresso da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco, de modo parecido com a dependência da geração da dualidade dos sexos, em lutas contínuas e com reconciliações somente periódicas” (2005. p. 27).

Mas a estética de Nietzsche baseou-se no elemento dionisíaco, entendendo a própria natureza como uma artista que cria, trazendo à tona certa metafísica. “A natureza [nietzschiana], em sua essência, é contradição e dor, porque é poder de criação e de metamorfose” (LACOSTE, 1986, p. 69). Para Nietzsche, a arte deixa de ser uma atividade do espírito (Hegel) para tornar-se obra do gênio humano (romântico), que por sua vez realiza nela o vínculo da arte com a natureza, em uma nova acepção da *mimesis*. “Com respeito a estes estados artísticos imediatos da natureza, é qualquer artista um ‘imitador’” (NIETZSCHE, 2005, p. 31). Mas não se trata, para Nietzsche, da imitação clássica (mimética) da “imagem do fenômeno”, porém das pulsões da vida criada pela natureza.

Com o tempo, abandonou-se o realismo ingênuo, que acreditava na possibilidade da mente humana apreender as coisas do mundo por meio de conceitos. Buscou-se, então, no próprio sujeito, a possibilidade de intuir aquilo que poderia ser a arte. Emergiram, assim, as chamadas ‘teorias psicológicas da arte’, antecipadas por Nietzsche.

Clive BELL, entre outros, defende que as obras de arte (e somente elas) geram nos perceptores uma emoção singular (“emoção estética”) por meio de sua *forma significativa* (2000, p. 113). Segundo este conceito, aquilo que se refere à estética deve ser uma emoção particular provocada pela experiência pessoal com um evento ou obra (de arte). Portanto, a qualidade essencial de uma obra de arte é seu poder de fazer emergir nas pessoas uma emoção singular, que não pode ser experimentada de outra maneira.

Essa “qualidade essencial” residiria em sua “forma significativa”, que se consistiria numa combinação particular de propriedades formais (sons, movimentos, cores, linhas, ângulos, perspectivas, harmonia etc.), encontráveis apenas em obras de arte.

A emoção estética de Bell distingue-se de outros estados emocionais, como medo, ansiedade ou excitação sexual, para deixar clara a comunicação da forma significativa como algo extraordinário (obra de arte), que não se encontra em qualquer lugar no mundo de relações.

Mas a teoria psicológica da arte em Bell aparenta ser circular, pois somente as obras de arte provocariam uma emoção estética, por meio da forma significativa que se encontra nas obras de arte. Além disso, essa teoria apresenta outro problema, como o fato de algumas pessoas não se

sentirem “emocionadas” esteticamente, diante de uma obra de arte, levando-se a crer que ou a obra não é arte, ou a pessoa não seria sensível suficientemente para perceber a esteticidade da obra...

## 5

Uma das mais importantes análises do fenômeno estético, na primeira metade do século XX, deve-se à Escola de Frankfurt, especialmente aos trabalhos de Theodor Adorno. De modo geral, a estética adorniana, fruto do desenvolvimento da crítica frankfurtiana (Horkheimer, Benjamin, Marcuse), opõe-se às estéticas kantiana e romântica, por considerar estas teorias excessivamente abstratas e idealistas para lidar com o lado concreto do mundo da arte.

Abandonam-se as análises internas e essencialistas da arte para concebê-la no âmbito das relações sociais e de produção. Com essa visão, a estética adorniana filia-se entre as teorias institucionais da arte, uma vez que fortalece os argumentos da influência externa (ao campo estético) sobre a obra e seu autor. A “essência” da arte não é mais independente da história, ela perde seu universalismo e afrouxa as certezas sobre sua natureza. Para a teoria crítica é preciso denunciar a falsa neutralidade da arte (burguesa) em relação ao ambiente socioeconômico e político em que ela é produzida; deve-se articular a teoria em função de uma práxis revolucionária e tornar a prática artística uma crítica ao sistema em vigor, assim como desestabilizar constantemente qualquer acomodação teórico-prática no campo estético-cultural.

Segundo Anne CAUQUELIN, “o dever de levar em conta as condições de sua existência como arte, para não

cair em um essencialismo que oculte os verdadeiros objetivos e chegue até a confundir o papel e a finalidade da arte” (2005-B, p. 82) trouxe dificuldades e enormes desafios para Adorno, no sentido de preservar a autonomia da arte e, ainda assim, articulá-la segundo suas próprias condições.

A partir desse período, o campo artístico deixa de ser “edificante”, no sentido de representar o ideal burguês ou a trilogia platônica (bem, belo, verdadeiro), e passa – ao menos com o grupo dito de vanguarda – a adotar o paradigma adorniano da negatividade em ato na obra de arte, que se obriga a ser crítica em relação à sociedade e seu regime capitalista, ‘engajando-se’ na luta contra o sistema do qual ela mesma é um de seus elementos. Assim, elegem-se as obras contestatórias e repudiam-se aquelas que parecem submetidas ao domínio burguês da ‘arte pela arte’. A transgressão das normas se torna a norma da transgressão e, desde então, nenhuma obra de arte pode deixar de ser crítica ou original.

## 6

Em sua primeira versão, a ‘teoria expressionista’ define a arte como a expressão de emoções. Sinais dessa teoria já podiam ser encontrados, por exemplo, na noção de catarse em Aristóteles, como purgação das emoções. Entretanto, será com Roger Collingwood que a teoria expressionista ganhará um maior desenvolvimento. Ao considerar a obra de arte como um meio de comunicação de emoções, Collingwood descreve a arte como um processo que nasce com os ‘sentimentos indefinidos’ do artista que, por meio de sua técnica os transforma em obra de arte, por sua vez evocando no perceptor as emoções sugeridas pelo artista.

Contudo, a arte não é apenas uma comunicação de emoções, mas também a constituição de conhecimentos sensíveis (inclusive racionais) capazes de promover o entendimento de uma parcela do mundo que nenhuma outra reflexão silogística alcançaria. Reduzir a obra de arte à comunicação de emoções parece não levar em conta seu caráter histórico e crítico, susceptível de induzir ideias, conceitos diversos.

## 7

“Todos esses fracassos na procura de uma definição de arte vão levar a que alguns estetas passassem a olhar o problema de outra forma. Assim, em vez de pugnarem por uma definição, deslocam as suas preocupações para a questão meta-estética de saber se a questão ‘o que é arte?’ faz sentido” (TEIXEIRA, 2006). Um dos maiores expoentes dessa teoria da ‘indefinibilidade da arte’ é Morris Weitz.

A ideia central por trás dessa teoria é que a arte não pode ser definida logicamente (filosoficamente), tendo em vista que as regras que a compreenderiam impendem a inclusão de obras que seriam consideradas não-arte, por qualquer conjunto de definições fechadas. Assim, Weitz vai buscar na teoria dos jogos da linguagem, proveniente de L. Wittgenstein, um *conceito aberto* que refute a ideia de que a arte possa ser definida em termos de condições necessárias e suficientes, permitindo reconhecer obras de arte por *semelhança de família*. Isto é, os jogos, no exemplo extraído de Wittgenstein, não se parecem entre si (não têm características em comum que devam ser necessárias para sua definição), porém, quando os percebemos, entendemos que se tratam de jogos, por compartilhar um conjunto de induções semelhantes.

Embora seja bem razoável entender a obra de arte como em parte indefinível, o problema com a teoria de Weitz é que o reconhecimento daquilo que seria uma obra de arte dependeria do conhecimento prévio de outras obras, que já foram consideradas pertencentes ao campo da arte. Desse modo, algo radicalmente novo, como uma obra revolucionária, acabaria por ser desconsiderada por não ter uma *semelhança de família* com outras obras já existentes. Sem contar o fato de que qualquer coisa pode ter ‘semelhanças’ com qualquer coisa; outra consequência dos *critérios de reconhecimento* de Weitz faz sua teoria aproximar-se do essencialismo, na medida em que pensa se tratar de arte só o artefato que detém tais propriedades intrínsecas (para poder ser ‘reconhecido’ como arte).

## 8

Já que as teorias essencialistas falharam em definir a arte como algo intrínseco a certas obras, nos anos 1960 e 1970 surgiram as ‘teorias institucionais da arte’, buscando definir o campo artístico por meio de aproximações extrínsecas. Dentre os mais destacados autores dessa linha está George Dickie, que classifica um artefato, cujo aspectos lhe confere o estatuto de *candidato à apreciação* por pessoas do mundo da arte. Ou seja, a obra só é arte quando uma comunidade de especialistas lhe concede estatuto artístico. Assim como juízes, governantes, que agem em nome de instituições e conferem determinado estatuto a coisas e pessoas, também os especialistas do mundo da arte devem fazê-lo em relação a obras que considerem (ou não) artísticas. Desse modo, qualquer objeto pode se tornar obra de arte, uma vez que o estatuto de arte é conferido *de fora*, por especialistas. Assim, a teoria institucionalista, por exemplo, consegue incluir no âmbito da arte, as obras de

arte conceitual, como os *ready-made* de Marcel Duchamp e Andy Warhol, pelo reconhecimento extrínseco de uma comunidade e de um lócus (o salão ou museu) para exercer seu papel artístico.

Por outro lado, “obras” feitas por animais, como chimpanzés, elefantes, cães, seriam também consideradas arte, caso um conjunto de especialistas assim as definissem, o que põe em xeque a teoria – se tudo pode ser arte, nada será arte.

## 9

Uma outra teoria que busca definir o campo artístico *de fora*, extrinsecamente, é defendida por Nelson Goodman, denominada ‘teoria simbólica’. Nesse tempo, o abandono de uma definição ‘intrínseca’ é total, na medida em que até a pergunta essencialista “o que é arte?” se vê substituída por outra: “quando há arte?”. Goodman responde a isso, dizendo que a arte funciona simbolicamente.

Embora a tese goodmaniana da função simbólica da arte seja contestada por teóricos que veem nela uma reedição do ‘representacionismo’, Goodman não contesta as críticas, mas relativiza a noção de representação quando, por exemplo, figuras são criadas, sem qualquer referência (representação) ao mundo concreto. Ou ainda, quando obras reconhecidamente abstratas se referem a ritmos, harmonias, proporções, como as obras de Kandinsky. Mesmo “assim, parece que não basta eliminar a representação para eliminar a referência, como defendiam os puristas”. (TEIXEIRA, 2006)

Nelson Goodman, que também realizou trabalhos em lógica e filosofia analítica, além de militar no mundo da

estética, insiste na função simbólica da arte por que entende que qualquer objeto pode funcionar como obra de arte, bastando para isso ser interpretado como símbolo estético (o que lembra a teoria institucional). Por exemplo, podemos olhar para um capacete etrusco num museu como um símbolo estético que exhibe uma ‘densidade sintática’ na medida em que é o cruzamento de significados (símbolos) culturais, como uma ‘referência múltipla’. Mas, se tivermos um olhar denotativo para esse objeto, vamos enxergá-lo apenas como um símbolo não-estético, a representação de um equipamento militar da Antiguidade clássica.

Porém, a teoria simbólica de Goodman acaba por não resolver a questão da parte não simbolizável (insignificável, inconcebível, inefável) da obra de arte, ou seja, a porção de inovação, originalidade e criatividade dos artefatos, que acompanha a parte referencial.

## 10

Para escapar do famigerado senso comum (em que o romantismo havia se transformado), a arte moderna deixa de olhar o peixe dentro do aquário para voltar-se para a forma do aquário, isto é, afasta-se do conteudismo mimético e se esforça para perceber a comunicação gerada pela composição material das obras, evitando o olhar retiniano da tradição vasariana.

O descentramento do conteudismo retiniano foi de tal modo rápido que, já no começo do século XX, Marcel Duchamp surge com seus primeiros *ready mades* (Roda de Bicicleta, 1913; A fonte, 1917), praticamente abandonando o terreno estético do ‘feito à mão’. Não se tratava mais nem

da habilidade técnica e nem da inventividade tradicionais, mas do estabelecimento de outros signos:

A arte não é mais para ele (Duchamp) uma questão de conteúdos (formas, cores, visões, interpretações da realidade, maneira ou estilo), mas de continente. É assim que Marshall McLuhan dirá, cinquenta anos mais tarde: “o meio é a mensagem”, apagando a distinção clássica entre mensagem (conteúdo intencional) e canal de comunicação (neutro e objetivo) para estabelecer a unicidade da comunicação através do meio. (CAUQUELIN, 2005-B, p. 93)

Expondo coisas ‘prontas’ já existentes e cotidianas, e rompendo com a artesanaria da operação artística, Duchamp faz notar que apenas o espaço de exposição (contexto) de tais objetos e o senso estético do perceptor (capacidade de estranhar o comum) é que fazem deles ‘obras de arte’. Parece pouco, à primeira vista, mas Duchamp subverte pela primeira vez (mas não sem tentativas precedentes de outros) o esquema apriorístico mantido pela estética ao longo dos séculos, pelo qual desejava definir *previamente* o que seria a arte, antes mesmo que os artistas a criassem. A partir de Duchamp, arte e estética clássica se bifurcam, e tal divórcio torna o fazer artístico independente dos critérios valorativos da antiga estética.

O ‘abandono’ do conteúdo em favor da forma sensível, já em Duchamp, antecipa os temas da arte contemporânea. Além de antever o movimento conceitualista dos anos 1960, com a produção de um novo sentido (conteúdo) a partir de coisas do cotidiano, Duchamp provoca uma inflexão no campo da estética – desaparece a metafísica residual que persistia na busca por uma imanência do valor estético em certos elementos, que conteriam ‘naturalmente’

os atributos da arte. Não se trata mais de produzir uma obra de arte a partir de um conceito pré-definido, mas de perceber que a obra de arte pode gerar conceito.

A famosa proposição de Duchamp “É o observador que faz o quadro” é para ser tomada ao pé da letra. Ela não se refere – como se crê com muita frequência – a alguma metafísica do olhar, a um idealismo do sujeito que enxerga, mas corresponde a uma lei bem conhecida da cibernética, retomada pelas teorias da comunicação: o observador faz parte do sistema que observa; ao observar, ele produz as condições de sua observação e transforma o objeto observado. (CAUQUELIN, 2005-B, p. 98)

Embora Andy Warhol pertença, na história da arte, à *pop art*, aos anos 1960, e, portanto, à arte moderna, muito de sua atitude artística faz dele também um precursor da arte contemporânea. Warhol é outro personagem desse cambiamento contemporâneo que se esquece da estética como conjunto de normas, para se dedicar ao fazer artístico despedido agora das pretensões modernistas.

Como Duchamp, Warhol abandona a estética, deixa seu ofício de desenhista, renuncia ao estilo, à habilidade manual, e se dedica à Arte – esfera que se dissocia das questões de gosto, de belo e de único. Os objetos que mostrará serão banais, *kitsch*, de mau gosto. Serão objetos de consumo usual: garrafas de Coca-Cola, fotos publicadas em jornais e rearranjadas. Em suma, duplicatas, *remade*. Exatamente como Duchamp, trata-se de mostrar o que já existe, mas, ao *ready-made* ‘acrescentado’ de Duchamp, que permanece único e quase impossível de ser encontrado, Warhol opõe a repetição em série, a saturação das imagens e o paradoxo de uma despersonalização hiperpersonalizada. (CAUQUELIN, 2005-B, p. 110)

Da mesma forma como os astros de TV ou cinema, que emprestam aval às produções, com suas célebres presenças nas telas, a partir de Warhol, obra e autor se confundem. O autor é a obra, assim como o meio é a mensagem. O autor se torna, desse modo, o lugar da arte, o *locus*, ou o *topoi* de uma atividade que visa comunicar sentidos. Mas não o sentido significante e teleológico próprio das referências, porém os sentidos físicos que conduzem à estesia. Para que a arte seja o (esteja no) artista é preciso ‘desreferencializar’ a obra, que perde sentido (conteudístico) como coisa e deixa de ser teleológica para se performatizar diante do perceptor.

Por mais de dois milênios, a filosofia buscou definir tudo em sua volta, de modo a trazer aos humanos a compreensão de seu mundo. Nesse processo milenar, a arte também foi submetida à lógica geradora de definições, embora sempre escapando aqui e ali de uma completa compreensão.

Assim como, por exemplo, a música está incluída no universo do som, também a arte se encontra no âmbito da estética. O que implica dizer que se o fenômeno sonoro é mais amplo do que o conjunto das expressões musicais, do mesmo modo a expressão estética vai bem além das manifestações artísticas. Daí supõe-se que arte e estética estão muito longe de serem sinônimas, tanto quanto de podermos tomar uma pela outra. Caso Alexander Baumgarten houvesse tido sucesso ao desenvolver sua ‘estética’ no século XVIII, como um conhecimento autônomo (*cognitio sensitiva*), certamente seria mais fácil entender que a estética deve ser vista como um campo de conhecimento, enquanto a arte trata-se evidentemente de uma prática produtiva (*poiesis*) que se utiliza da criatividade do artista para gerar experiências e/ou coisas estéticas.

O senso comum filosófico, no entanto, acabou por transformar a estética numa espécie de ‘manual’ da arte,

num conjunto de normas sobre o que, quando, como, por que e para que deve-se realizar a arte. Esse procedimento não apenas dissociou a prática artística da estética, como causou uma crise nos paradigmas desta última, pois a arte não deixaria de produzir uma obra só porque o ‘manual’ consideraria aquilo condenável.

Como resumo didático, a Tabela 1 diagramática dos conceitos sobre arte expostos brevemente acima. Mas, atencemos para o fato de que todo diagrama, à maneira de conceitos, reduz a real dimensão dos fenômenos tão-somente para permitir a abstração intelectual do todo.

TEORIAS DA ARTE						
Período	Título	Autor(es)	Conceito	Positivo	Negativo	Vínculo(s)
Desde a Antiguidade Clássica.	Teoria Mimética, Teoria Essencialista da Arte.	Platão, Aristóteles, clássicos e o senso comum.	Objetos de arte contêm propriedades iminentes e intrínsecas que lhes são próprias. Representação naturalista da realidade – Mimese.	Oferce critérios para a definição de arte. Representa por imitação, imagem do fenómeno.	Crítérios restritivos que deixam de fora muitos objetos que são hoje considerados arte. Nem tudo é definível, por exemplo, o que a música instrumental o que a música instrumental representa?	Ontologia, Metafísica. Lógica
Século XVIII	Teoria Reflexiva da Arte.	Kant	Arte como um conhecimento autónomo de validade universal.	Abole a ideia de propriedades intrínsecas da obra de arte. Oferce critérios para a definição de arte como conhecimento reflexivo.	Entende a arte como uma contraparte diametral e complementar ao conhecimento racional, submetida ao pensamento universal e categorial.	Metafísica, Lógica, Ética.
Século XIX	Teoria Psicológica da Arte	Friedrich Nietzsche	Arte como o produto conflituoso de dois princípios naturais: apolíneo e dionisíaco.	Abole o idealismo kantiano e hegeliano, enquanto entende a origem da arte como diálogo inconcluso com a natureza.	Carrega traços de essencialismo e reduz tudo a manifestação de uma vontade metafísica da natureza.	Psicologia, Metafísica.
Décadas de 1910, 1920.	Teoria Psicológica da Arte. Teoria Formalista	Clive Bell	Somente as obras de arte têm em comum o fato de causar emoções estéticas por meio de sua “forma significante”.	Afasta-se do realismo ingênuo que considera a obra de arte como uma coisa em si.	Ainda mantém vínculos com um certo essencialismo. Conceito circular: a obra de arte leva à emoção estética por meio de sua forma significante; que por sua vez, se encontra nas obras de arte.	Psicologia, Cognitivismo, Essencialismo.

Décadas de 1920, 1930	Teoria Crítica da Arte	Escola de Frankfurt, Theodor Adorno	Concepção materialista que visa criticar as condições sociais de produção da arte.	Oferece critérios para definir sociologicamente o fenómeno cultural e artístico.	Excessivamente pessimista, subordinando a esfera estético-artística à ideologia política. A arte perde sua autonomia para ser instrumentalizada.	Marxismo, Indústria Cultural, Sociologia.
Décadas de 1930, 1940.	Teoria Expressionista da Arte	Robin G. Collingwood	Arte como expressão de emoções.	Entende o processo comunicativo da arte.	A obra de arte não é apenas um meio de expressar emoções.	Metafísica, Psicologia
Décadas de 1960, 1970.	Teoria da Indefinibilidade da Arte.	Morris Weitz	A arte não pode ser definida pela impossibilidade de lógica de atribuir-lhe regras distintas. Opta-se por um <i>conceito aberto</i> semelhante a um jogo. Sabe-se o que é jogo pela familiaridade com eles.	Sempre que aparece uma nova obra de arte pode-se utilizar tal <i>conceito aberto</i> para incluí-la em uma de suas 'famílias'.	Existe o problema de excluir obras de arte, por exemplo, as artes conceituais, por não serem 'familiares' com quaisquer outras. Mantém um essencialismo residual.	Teoria dos jogos de linguagem de Wittgenstein.
Décadas de 1960, 1970.	Teoria Institucional da Arte	George Dickie	Arte é aquilo a que se atribui um conjunto de aspectos eleitos por uma comunidade de especialistas que confere estatuto de arte às obras.	Permite incluir no campo das artes as novas obras e as que não foram criadas como tal.	Se <i>experts</i> decidem o que é arte, o fazem por critérios arbitrários, portanto, essencialistas. Ou, se um objeto é arte porque um especialista o disse, então ele pode dizer que qualquer coisa é arte.	Formalismos, Essencialismo
Décadas de 1970, 1980.	Teoria Simbólica da Arte	Nelson Goodman	Arte funciona como símbolo estético.	Permite incluir no campo das artes as obras que não foram criadas como tal.	Deixa a desejar informações sobre a parte não simbólica da obra de arte.	Teoria do Símbolo, Cognitivismo.
Décadas de 1990, 2010	Anti-teoria da Arte	Umberto Eco, Jean-Francois Lyotard, Michel Maffesoli, Gilles Deleuze, Anne Cauquelin	Arte como evento inconcebível e o artista como seu topos gerador.	Abole a norma estética como guia e projeta a noção de <i>artisticidade</i> para todas as coisas do mundo.	Perde-se qualquer definição para o que seja ou não a arte.	Semiótica, Filosofia da Linguagem, Ciências Cognitivas, Psicologia Evolucionista

Tabela 1. Fonte: Acervo do Autor (2020).

## Para onde vai a estética?<sup>14</sup>

### Adeus à Estética

Muitas atividades ao longo do tempo perderam sua validade teórica ou prática e passaram para a história como registros de curiosidades, como é o caso da alquimia, flo-gística, mesmerismo ou da frenologia. Estaria a estética também destinada a uma triste nota de rodapé na história da arte? Esta não é uma pergunta fútil, de vez que autores como Jean-Marie SCHAEFFER, renomado teórico francês da estética, tituló um de seus livros com a sentença: “Adeus à Estética” (2000).

A encruzilhada que se abre diante da estética se apresenta de maneira um tanto peremptória. Ou a estética abandona a tradição que compartilha com os fundamentos básicos da filosofia, que são os de antever e determinar o fazer e pensar artísticos, para se transformar em uma reflexão *a posteriori* das experiências e dos fatos estéticos (abolindo inclusive os limites entre o que é ou não arte), ou se mantém como *ancilla philosophiae* servindo cativamente na busca da verdade, como ferramenta auxiliar da razão.

A estética referenciada à filosofia, como ‘ciência normativa’, se encontra na contemporaneidade sem função prestidigitadora. Não pode mais prever o que seja a arte, e seus pressupostos canônicos caducaram diante da hipervelocidade com que as tendências emergem e submergem, não

---

14 Artigo publicado em 2012, pela Biblioteca on-line de Ciências da Comunicação – BOCC. ISSN 1646-3137. <http://bocc.ubi.pt/pag/camargo-marcos-para-onde-vai-a-estetica.pdf>

deixando tempo para a consolidação de qualquer norma ou gênero.

Um dos sintomas de crise de um sistema se verifica pelo abandono daqueles que depositavam fé em sua validade. Os artistas não consultam os manuais de estética como guias para suas ações, além do fato incontestável de que mais e mais ‘agentes’ culturais intitulam-se artistas, produzindo de tudo com que se pode gerar uma experiência estética.

[A] experiência estética traz consigo uma negatividade fundamental: fazer uma experiência estética não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: a experiência procura integrar o que é estranho ao familiar (isto é, ao quadro de referências do que é familiar), mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível (GUIMARÃES et alii, 2006, p. 16).

Embora a arte sempre tenha sido um tipo de coisa que acrescenta um elemento exótico ao contexto familiar, provocando um variável estranhamento, traduzido ora como prazeroso, ora como inquietante, os pensadores que se debruçaram sobre o fenômeno artístico sempre tentaram defini-lo a partir daquilo que ele traz de familiar (ordenado, regular, genérico, estilístico), lançando o ‘estranho’ para o reino do mistério e do primitivo, algo de que a arte não teria como se livrar. Mas, o cacoete logocêntrico de buscar sempre o inteligível (o reconhecimento de padrões, gêneros e estilos) para especificar, classificar e categorizar, acabou por perder sua razão de ser na contemporaneidade, tanto pela velocidade com que se produzem experiências estéticas, como por sua profusão e diversidade.

Na era mecânica (século XVIII, XIX e princípios do XX) a história escorria num tempo linear em que era possível observar a emergência e o amadurecimento de amplas teses gerais, o aparecimento e a consolidação de suas antíteses para, num terceiro momento histórico, ocorrer a síntese superior das versões em que se colhia o melhor das duas teses para o bem da sociedade. Esse processo sócio-histórico demandava um tempo marcado pelas folhas do calendário. Entretanto, agora, teses, antíteses e sínteses ocorrem simultaneamente em domínios ‘tribais’ e culturais altamente diversificados, que se entrecruzam e se entrecroçam, influenciando-se mutuamente sem, contudo, perderem o pé de seus próprios processos internos. Assim, não há mais ‘tempo’ para sedimentar normas e categorias que conduzam a modelos lógicos da estética, empurrando-a para a mesma crise paradigmática que acomete outros campos do conhecimento, como a epistemologia, aproximadamente pelo mesmo motivo: a abolição do tempo linear, que leva à precarização das hierarquias.

Desse modo, para além da utilidade didática da tradição filosófica da estética, a realidade que ela demonstra é a de uma longa e inescapável senectude idealista e logocêntrica, um envelhecimento de seu objetivo de definir e esquadriñar o fenômeno estético e, dentro deste, o fenômeno artístico. Talvez agora, indefinidos, descategorizados e desclassificados, nos rendamos aos fatos estéticos abandonando-nos ao sabor da experiência, cujo *locus* privilegiado é o corpo, de onde a mente recebe os dados do mundo, sem ter sobre ele o governo que imaginávamos ser possível realizar.

A arte, por sua vez, jamais esteve em crise. A crise se encontra na lógica discursiva, quando esta se dá conta de que não pode reduzir, definir e conceber a arte (e a experiência estética em geral) em puras proposições silogísticas, nem conduzi-la mansamente à cálida e familiar

manjedoura da abstração. E sem poder compreender a arte em suas categorias, a lógica a acusa de errar pelo mundo sem sentido e se autoaniquilar em insensatas experiências sensoriais.

Por outro lado, ao escapar do senso comum romântico, a arte moderna e, logo em seguida, a contemporânea, deixam de promover a visão do peixe dentro do aquário e voltaram-se para a materialidade do aquário, isto é, afastaram-se do ‘conteudismo’ mimético (em que a forma é mero veículo de um conceito) e se esforçam para ver a coisa estética sem os olhos da tradição logocêntrica, enfraquecendo assim o representacionismo na arte. Além disso, o abandono da teleologia da obra de arte, assim como o divórcio da arte com a verdade filosófica e o fim de seu tradicional vínculo com a moral perfazem o golpe final na mimese como *metateoria* da arte ocidental.

Na história do ocidente, tanto a estética como a epistemologia foram incumbidas de normatizar e estabelecer a verdade dentro de seus campos de atuação. Isso era dado como certo, porque ambas a estética e a epistemologia foram acolhidas pela tradição filosófica, cuja maior missão seria julgar os atos passados e prever a ação futura dos humanos, de acordo com os conceitos estabelecidos *a priori* pelo pensamento lógico.

Contudo, a previsão do futuro operada pela lógica foi demasiado superestimada pelos pensadores, treinados a encontrar padrões em todas as manifestações da natureza e da cultura humana, desprezando completamente os acidentes e as singularidades do real, cuja virtual manifestação multiplicou-se absurdamente por conta da imensa capacidade de comunicação das mídias audiovisuais, que transformaram o ordeiro mundo idealizado pela lógica numa imensa aldeia aturdida por contradições e tomada de furor estésico.

Na atualidade, a multiplicação exponencial de pesquisadores e de seus trabalhos científicos fez da dialética sequência temporal entre ciência normal e ciência extraordinária (conceitos kuhnianos), um amálgama simultâneo de experimentações e invenções que se utilizam de paradigmas, enquanto os atropelam cotidianamente. Por outro lado, a multiplicação exponencial de artistas, assim como de experiências estéticas e obras de arte fez sucumbir qualquer possibilidade da estética regularizar (conceituar) a atividade artística.

Curiosamente, os epistemólogos e filósofos da arte, cada qual em seu tempo e modo, declararam a morte da arte, assim como a crise da ciência. Entretanto, nunca se fez tanta ciência, como jamais em tempo algum a arte é realizada tão plenamente. A crise de que se trata não está na atividade de pesquisadores e artistas, mas na tradição filosófica que tenta em vão submetê-los a seus programas anacrônicos. Embora a previsão tenha sido uma das grandes armas do sucesso da espécie humana, torna-se imprescindível agora, para fazer ciência ou arte, relativizar a teleologia, os procedimentos de finalidade, e entregarmo-nos ao inesperado, mesmo que isso provoque o temor ancestral do aniquilamento.

É necessário dirigirmo-nos para as fronteiras da semiósfera (no limite das linguagens), onde a cultura abalroa a abissal inexistência de sentido, para encararmos a possibilidade do desaparecimento de nossos significados e certezas, corajosamente avançando o passo sôfrego sobre o inesperado território da entropia. Ali, onde a lógica se ausenta, não temos outra coisa senão sinais estéticos a nos perturbar a percepção – essa angustiada suspeita da presença do novo. Portanto, ser “artista [e cientista] é não levar a sério o homem tão sério que somos quando não somos artistas [cientistas]”. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 77)

## Outra estética

Se a estética vinculada à tradição e ao senso comum filosóficos perde progressivamente sua validade teórica como norma da produção artística seria possível oferecer outro programa a essa disciplina, ou deveríamos simplesmente esquecê-la como fazemos com um instrumento que perde sua utilidade?

Pareceria excessivamente cruel abandonar a estética tão somente porque ela se revela problemática ao tentar explicar a arte contemporânea. Existe um imenso patrimônio artístico da humanidade que pode ser referenciado convenientemente por uma estética histórica, que absorveu toda transformação filosófica dos últimos séculos e permaneceu eficiente em sua crítica especializada. Entretanto, poderia a estética contribuir de outro modo para o conhecimento humano, assim como auxiliar decisivamente no entendimento do novo e do insensato, sem resvalar no cacoete da antecipação lógica?

A realidade do registro e da comunicação das linguagens imagética, sonora e cinética nos obrigaram a pensar sobre o conhecimento produzido pelos textos cineaudiovisuais. Imagens, sons e movimentos também podem representar ideias e conceitos, mas eles comunicam muito mais do que isso. Suas formas não nos provocam tão somente significados abstratos, mas produzem em nós sensações, emoções, estranhamentos e afetos inconcebíveis. Se a lógica (*lato senso*) aplicada à comunicação nos permite desenvolver representações por meio de signos, poderia a estética nos auxiliar na geração de conhecimento a partir de mensagens que não se compõem de signos, isto é, através de sinais *insignificantes*?

Qualquer texto produzido pela cultura, assim como qualquer fenômeno natural observável possuem dois aspectos importantes: sua logicidade e sua esteticidade. A logicidade é o grau de regularidade ou convencionalidade que permite a uma coisa, um evento real ou abstrato serem representados por um texto, narrativa ou discurso. A esteticidade é o grau de singularidade ou originalidade de uma coisa, evento ou texto, que não pode ser submetido à representação, embora comunique sensações, emoções e afetos. Quanto maior a logicidade de uma coisa ou evento, sua representação textual (discursos verbais, expressões matemáticas, projetos de engenharia, mecanismos de repetição etc.) terá mais capacidade de significar um conceito e transportar um significado. Quanto maior a esteticidade de uma coisa (texto, fenômeno natural, experiências estéticas, estranhamentos, artefatos, sensações, emoções, afetos etc.) tanto menor será sua capacidade de ser veículo de normas, padrões e significados, obliterando a formação de um conceito, porém permitindo o conhecimento sensível de seus fenômenos.

Se os textos da cultura e os fenômenos da natureza comunicam para nós seus graus de logicidade e esteticidade, apreendê-los apenas pelo viés da leitura intelectual implica conhecê-los de modo limitado. É, pois, imprescindível a construção do conhecimento estético das coisas para tornar mais eficiente a nossa leitura do mundo. Em sendo assim, podemos aproveitar o imenso patrimônio cognitivo estabelecido pela arte e pela estética, para aventurarmo-nos em um tipo de conhecimento (*cognitio sensitiva*) que constrói cognições a partir da percepção.

Embora os textos, eventos, coisas e fenômenos comuniquem logicidade e esteticidade simultaneamente, essa manifestação não deve ser percebida como uma oposição direta entre duas qualidades distintas, ao modo da lógica

dualista. Os aspectos de logicidade e esteticidade são complementares e interdependentes, pois não há nenhum texto, evento, coisa ou fenômeno que seja completamente lógico, nem totalmente estético.

Sendo paritária com a lógica, no âmbito da cognição, a estética mantém vínculos com sua contraparte, na medida em que dá limites a esta e a permite distinguir-se de outras coisas. A estética também se relaciona com a lógica oferecendo-lhe os sinais em relação aos quais esta última irá buscar pelo significado dos textos, eventos, coisas e fenômenos. De modo que se queremos tornar a lógica mais bem equipada para conhecer o mundo, devemos oferecer-lhe o benefício cognitivo de sua contraparte, a estética, que permite à ciência e à filosofia testarem continuamente a validade de seus processos de representação.

Devemos admitir que tudo o que aconteceu depois de Newton (ou depois de Hilbert) é perfeição? Ou devemos admitir que a ciência moderna talvez tenha falhas básicas e possa estar precisando de uma mudança global? E, tendo admitido isso, como iremos proceder? Como iremos localizar falhas e realizar mudanças? Não precisamos de um padrão de medida que seja independente da ciência e conflite com ela a fim de preparar a mudança que desejamos provocar? (FEYERBEND, 2007, p. 290)

Uma das mais importantes funções dessa nova estética seria oferecer para a lógica o imprescindível elo com o mundo real, que foi quebrado pelo idealismo metafísico da tradição epistemológica, proporcionando o conhecimento sensacional gerado pelos sinais estéticos percebidos como influência do mundo real sobre nosso corpo. O mapa (as representações logicossemióticas) deve ser constantemente criticado com o auxílio da percepção dos sintomas prove-

nientes do território (mundo real), para garantir uma boa inteligência (leitura interna). Apenas os sinais estéticos é que nos permitem comparar a fração de real que podemos apreender, com o mapa de suas representações semióticas (linguísticas, matemáticas, miméticas etc.). Cientistas, filósofos, artistas e inovadores são cartógrafos do real. Mas, quem se dedica a melhorar os mapas não pode confiar neles.

Os mapas foram construídos como imagens e guias da realidade, e isso, presumivelmente, também ocorreu com a razão. Mas os mapas, como a razão, contêm idealizações. (...) O viajante usa o mapa para descobrir seu caminho, mas também o corrige à medida que procede, eliminando velhas idealizações e acrescentando novas. Utilizar [apenas] o mapa, não importa o que aconteça, logo o colocará em dificuldades (FEYERBEND, 2007, p. 301).

Desse modo, as sensações produzidas pela percepção humana não são excrescências fisiológicas desprezíveis ou ilusões sensoriais, como ainda pensam certos essencialistas, que valorizam tão somente a leitura intelectual do mundo. A percepção estética do real permite constituir outro conhecimento tão importante quanto a lógica e sem o qual não haveria arte, ciência, nem mesmo filosofia.

### **Estética da percepção**

Não gostaria de desperdiçar espaço neste ensaio para ousar instituir uma nova estética. A ideia de uma ‘estética da percepção’ não deve ser vista como proposta de uma nova disciplina, nem de uma teoria, mas como uma *technè*

– uma arte que visa perscrutar as relações do tipo ruptura-norma, original-regular, perceptivo-intelectual, que se encontram nos textos da cultura e nos fenômenos naturais, por meio do uso das sensações, percepções e afetos, mas com o objetivo de oferecer um treinamento para a leitura sensível do mundo; não serve, como também não visa constituir um sistema, cânone ou dogma. A estética da percepção poderia ser tomada como um instrumento de observação, cuja meta é tatear nas coisas o limite de sua logicidade, assim como também auscultar a vibração de sua esteticidade.

Como um ferramental percepto-conceitual, cujo objetivo está na detecção e leitura sensível de sintomas provocados pelos textos, coisas e eventos, a estética da percepção trabalharia, inicialmente, com o inventário dos sinais estéticos como base da constituição do conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*), auferido por um modo singular de apreensão do real, que a leitura interna (intelectual e lógica) não alcança.

Essa leitura perceptiva (sensível) se difere qualitativamente da leitura interior ao utilizar-se de sua indicialidade radical, já que não visa ‘inteligir’ as coisas e fatos, mas saboreá-los (sabor = saber), degustando sua estesia enquanto soma um conhecimento deles. A estética da percepção faz o trabalho de um *sommelier* ou de um barista, não apenas de vinhos e cafés, mas do fenômeno cultural e natural.

Ao considerarmos a noção peirceana de ‘primeiridade’, que de algum modo relaciona-se com a indicialidade, devemos entender que – antes de qualquer outra consideração – os humanos percebem e experimentam o mundo real (onde também se encontram os textos da cultura) de um modo estético.

[A percepção estética constitui-se de] imediaticidade qualitativa, simples sentimentos sem eira nem beira, desgovernado e

difuso, indefinido e flutuante, (...) sem qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, sem qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo e sem qualquer intelecção da lei que nela se atualiza (SANTAELLA, 2000, p. 97).

A ‘primeiridade’ é fonte de toda espontaneidade (originalidade), frescor (novidade) e liberdade (irregularidade) de um ato perceptivo, e isso explica a afinidade entre esse primeiro momento da percepção e a estética. Segundo Lúcia SANTAELLA, essa “vaga possibilidade que ainda *não é signo* [grifo meu]”, e que pode ser vista como “puro sentimento, auroral, inconsequente”, revela um limite não negligenciável das linguagens. (2000, p. 97)

### Sinais estéticos

Os sinais sensíveis que habitam aquém, como também para além da fronteira das linguagens, assim como em seus interstícios, não chegam a formar signos, não se conformam em textos ou discursos, embora gerem informação. Seus fenômenos têm tomado a atenção de vários neurocientistas, cientistas cognitivos, semióticos e psicólogos.

[O] objeto específico de uma teoria da informação não são os signos, mas unidades de transmissão que podem ser computadas quantitativamente *independentemente de seu significado possível* [grifo meu]; essas unidades são definidas como ‘SINAIS’, mas não são ‘signos’ (ECO, 2002, p. 15).

A comunicação estética se constitui de ‘sinais’ capturados pela percepção sensorial, na experiência extraordinária

e subjetiva que o perceptor obtém de suas relações com os textos, coisas e eventos da cultura e do mundo, *independentemente de seu significado possível*.

Enquanto a comunicação lógica se dá por meio de signos previamente codificados pelos usuários de uma linguagem, a comunicação estética se dá por meio de sinais percebidos subjetivamente pelos sentidos físicos. Um signo é um sinal codificado e relacionado a uma ou mais interpretações (conteúdos) também codificadas. Os sinais estéticos não formam signos, porque não se submetem à codificação prévia que os interpretaria de um modo regular. Podemos pensar, falar, ouvir, ler ou escrever o signo verbal “flor” e dar a ele uma interpretação padronizada (conteúdo) que representa a ideia de uma forma vegetal, geralmente colorida, perfumada e bela, que serve ao propósito de reprodução de uma planta. Mas quando as qualidades de um sinal estético são comunicadas a um grupo de pessoas, nenhuma delas as interpretará do mesmo modo, pois a percepção daquela ocorrência é sempre pessoal (subjetiva) e depende da memória afetiva de cada indivíduo. Assim sendo, não há uma interpretação codificada (geral e definida) que se vincule ao sinal estético para formar um signo ou texto. Por isso, o sinal estético é insignificante (não pode ser significado).

A impossibilidade de definir um artefato ou evento estético se deve a que os sinais de sua manifestação capturados pela percepção não encontram significados codificados pela cultura para formar uma tessitura de signos. Não havendo signos para gerar os textos, não se constitui uma narrativa (discurso, *logos*) que represente a porção estética da coisa artificial ou natural. As narrativas formadas de mensagens significantes só representam (definem) a parte inteligível das coisas.

Embora os sinais estéticos não formem signos, isso não impede que eles sejam lidos pela nossa percepção,

especialmente quando a sensibilidade for educada para a cognição estética, para se transformarem em conhecimento sensível do mundo.

A par com outras disciplinas, a semiótica tem discutido com grande abertura os limites das linguagens, de suas capacidades de compreender o real, fazendo-nos perceber o vasto campo dos sinais indistinguíveis que provêm do mundo, mas que – embora percebidos – não se permitem constituir-se em linguagens da cultura. Para a comunicação que esses sinais nos oferecem, apenas nossos corpos, entre outros corpos, estão habilitados a tomar conhecimento de suas existências.

Os sinais estéticos não se reduzem a signos, mas isso não impede, pelo contrário, expande a possibilidade de oferecer conhecimento sobre o mundo, hoje em dia vital para a leitura da cineaudiovisualidade cotidiana.

Como já foi mencionando, todos os textos da cultura e os fenômenos naturais podem ser em parte conhecidos tanto no âmbito de seus processos internos (leitura intelectual ou lógica), como no âmbito de sua manifestação fenomênica (leitura extrínseca, sensível ou estética). O conhecimento humano acabrunha-se quando nos utilizamos apenas de um dos dois tipos de leitura, mas quando aliamos os modos lógico e estético das inferências alcançamos um melhor entendimento tanto de textos e fenômenos conhecidos, como daqueles que se nos apresentam como originais.

Conforme o diagrama a seguir, apresentamos didaticamente (mas não como representação) os sinais estéticos em três aspectos principais e suas qualidades inerentes: os *sinais sensíveis* (sensacionalidade, afetividade, emotividade, passionalidade, eroticidade, superficialidade e vagueza) provêm das coisas e eventos, cujas presenças no mundo real afetam nossa percepção, produzindo em nós o conhecimento

de sua existência. Os *sinais inconcebíveis* (incompreensibilidade, intensividade, indefinibilidade, atemporalidade, diversidade, inexpressividade e obscuridade) são percebidos por nós quando operamos nossa cognição sem o concurso da lógica, no limiar do inconsciente, situação em que a psicanálise considera estarmos num ‘aquém-além’ da linguagem. Os *sinais insignificantes* (paradoxia, irregularidade, originalidade, inefabilidade, efemeridade, confusão e insensatez) são entendidos por Charles Peirce como simples qualidades pré-sígnicas que, embora perceptíveis, jamais se tornam signos de textos, porque repelem modelagens e ordenamentos, flertando com a entropia.

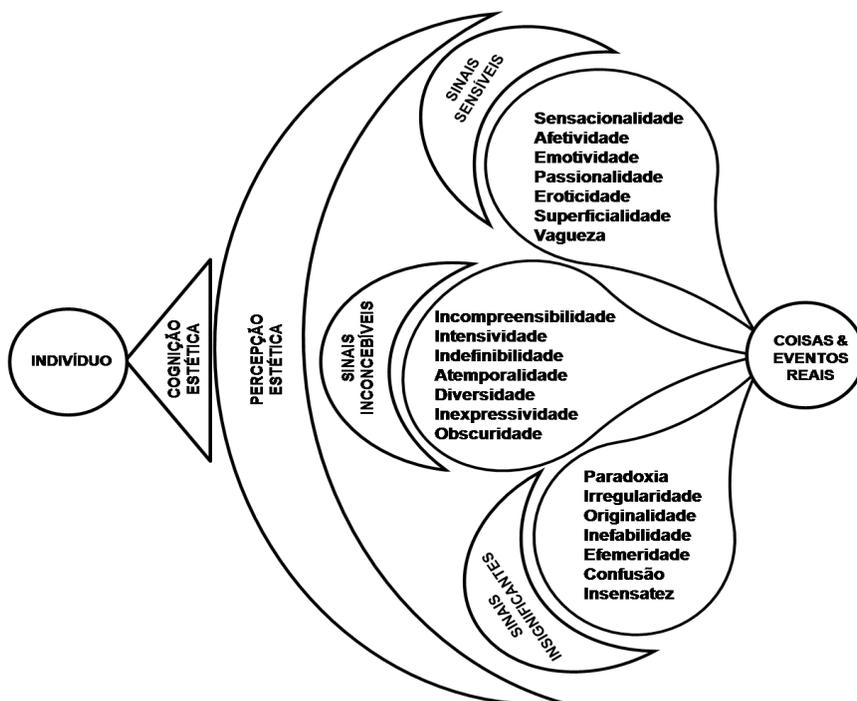


Figura 3. Fonte: Acervo do autor (2020).

Provenientes dos corpos e de suas relações que habitam conosco o ambiente, os sinais estéticos afetam a percepção humana de variados modos, gerando no indivíduo

o conhecimento sensível que, por sua vez, disponibiliza os dados empíricos para que a lógica estabeleça uma leitura interna (intelectual) do mundo. Trata-se de um percurso (direção, sentido) que tem início no mundo real e segue em direção ao indivíduo que é afetado pelos sinais. Ou seja, o conhecimento estético provém do sofrimento (paixão, *pathos*) causado pelos sintomas incompreensíveis do real. Ao atingir a sensibilidade do indivíduo, os sinais estéticos provocam a sensação da presença das coisas do mundo (dentre elas nossos próprios corpos) em nossa volta, constituindo nossa memória afetiva com o exercício da paixão (*pathos*), transformando os afetos em conhecimento estético.

### **Cognição bidirecional**

Ao contrário da inferência lógica, que avança do sujeito em direção ao mundo, carregada de uma ideia prévia (*a priori*) que visa definir e compreender as coisas mesmo antes de suas ocorrências, a inferência estética é gerada pela percepção de sinais da existência de uma coisa (*a posteriori*) que vêm em direção à sensibilidade do indivíduo. Trata-se, portanto, de uma via de mão dupla: enquanto a inferência lógica dirige-se ao mundo para compreendê-lo (no sentido de abstrair o real em conceito), a inferência estética provém do mundo no sentido de abrir-nos para a experiência do real (Figura 4).

Notemos que no arco conceitual que sai do sujeito do conhecimento em direção à manifestação da coisa, a inferência lógica é um exercício de imposição de um conceito (discurso) que se configura como representação do mundo na mente humana, segundo pressupostos previamente definidos pela lógica – é a intenção humana que avança na direção do mundo para antropomorfizá-lo à sua imagem e semelhança.

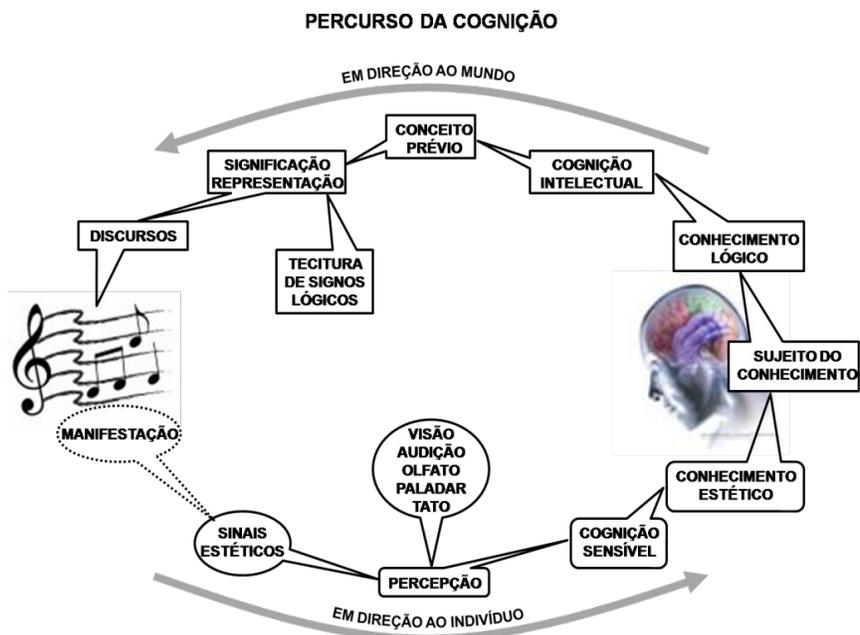


Figura 4. Fonte: Acervo do autor (2020).

Por outro lado, no arco estético, que parte das coisas (fenômenos) habitantes do mundo em direção ao indivíduo, a inferência é um exercício de paciência. O perceptor é um paciente (*patio* = paixão, passionalidade) que ‘sofre’ a influência do real, que aciona seus sentidos físicos por meio dos sinais estéticos, entregando para a memória afetiva um conhecimento sensível das coisas existentes – é percepção humana de pertencimento ao mundo.

A parte cognoscível do mundo que cabe aos humanos só é alcançada quando penetramos seus processos codificáveis, ao mesmo tempo em que nos deixamos sofrer com o ataque de seus sintomas, que invadem nossa percepção.

Segundo demonstra o diagrama abaixo (figura), a par com a inferência lógica, a inferência estética responde por parte fundamental do conhecimento humano. Nesse sentido, a estética não pode ter sua pesquisa menosprezada, de vez que já faz parte das neurociências, teorias da percepção,



## O conceito como *mimesis* e a verdade da arte<sup>15</sup>

*Quid enim est abstractio, si iactura non est?*<sup>16</sup>

Alexander Baumgarten

Na maioria dos sítios arqueológicos onde se estudam restos de assentamentos humanos podem-se encontrar pinturas, desenhos e esculturas de animais, coisas e corpos humanos registrados dezenas de milhares de anos antes da primeira civilização inventar a escrita. Por isso, é aceitável supor que as primitivas representações semióticas das coisas do mundo e da mente produzidas pelos humanos pertenceram ao campo da imagética, o que empresta à iconicidade um valor arquetípico no que tange à formação do conhecimento.

A antiguidade da imagética em relação à gramática verbal não é mera curiosidade acadêmica, mas tem a ver com nossa organização cerebral. Pode-se afirmar que a base da cognoscência humana é imagética (visual e sonora). Nossa forma de pensar evoluiu através da percepção e interpretação de imagens do mundo. O que o número e o verbo vêm fazer em seguida é nos oferecer outras formas de representar imagens de coisas em nossa mente.

---

15 Artigo publicado em 2014, pela revista Travessias, da UNIOESTE. ISSN 1982-5935. <http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/index>

16 “O que é a abstração senão uma perda?”

Entretanto, do ponto de vista da economia comunicativa, era contraproducente carregar na exígua bagagem das comunidades nômades, lousas de pedra para desenhar as imagens-pensamento. Assim, da mesma forma como os outros animais usam variados tipos de vocalizações para significar diferentes situações e coisas, também os humanos primitivos desenvolveram seu sistema oral-auricular para emitir/receber mensagens sonoras, que finalmente se transformaram num sistema complexo de signos verbais – a língua.

Quando, então, não podiam reproduzir imagens num local ou em uma situação qualquer, os humanos primitivos recorriam às protopalavras, que deviam indicar uma imagem ou um conjunto delas. Desse modo, a palavra e seus morfemas auxiliares evoluíram na cultura humana para servir de alternativa econômica ao pensamento registrado pelas imagens. Até hoje se diz que a leitura de textos verbais enriquece a imaginação, o que implica no vínculo necessário entre palavra e imagem.

Com o tempo, o vocabulário se expandiu e a gramática das línguas tornou-se mais complexa, permitindo a comunicação mais rápida e eficiente das imagens-pensamento necessárias à distribuição do conhecimento no interior das comunidades, apesar da precariedade da palavra como substituta da imagem.

Entre os humanos primitivos, a pintura de uma gazela na parede da caverna podia representar tanto um tipo de caça, como uma força da natureza, uma evocação ou o próprio animal singular. Isto é, a imagem artificial já nasce ao mesmo tempo particularizante, simbolizável e generalizante. Por seu turno, a palavra ‘gazela’ só pode ser generalizante, de vez que não consegue particularizar o animal em si, a não ser com um esforço linguístico considerável, o que representa um exercício cabalmente contrário à economia semiótica da comunicação. Mesmo assim, com a evolução

cultural o recurso à fala veio crescendo nos últimos duzentos mil anos que caracterizam a existência da espécie *Homo sapiens*, até o estabelecimento da oralidade primária.

Acerca de cinco mil anos tem início a invenção dos signos da escrita verbal em várias civilizações, embora todos aqueles símbolos sejam imagens impressas numa superfície. Mas aqui não são mais as imagens das coisas, como nas cavernas primitivas, porém, imagens de signos arbitrários que representam as ideias que fazemos das coisas. Esta diferença é muito importante!

As imagens das coisas nas cavernas primitivas ali estão como simulações artificiais. A pintura do bisão desperta em nós a memória da caça, ou seja, trata-se de uma aparência, analogia ou mimese, como é o caso da maioria das representações por imagens. Como a palavra nasceu para emular as figuras da caverna primitiva, também ela tentará representar a imagem das coisas, o seu *phantasmata*, como explica Aristóteles. Mas, ao fazê-lo por meio dos códigos artificiais da fala e da escrita, a palavra precisa abstrair as singularidades da imagem das coisas e reter delas apenas alguns atributos gerais necessários a uma mínima representação.

Bem diferente da imagem de uma gazela, a palavra 'gazela' passa a compreender – significar – um breve conjunto de qualidades ideais (por exemplo: antílope, quadrúpede, mamífero, bovídeo, herbívoro, artiodactyla, selvagem, comestível). Esse conjunto de palavras que delimita as qualidades abstratas da ideia de gazela é aquilo que comumente se chama de sua 'definição', porque compreende sua essência e dá sentido ao conceito. Por isso, o conceito só se completa no processo de abstração da gazela existente, quando o animal é reduzido a meras qualidades ideais, criando na mente um esquema simplificado, no lugar da complexidade real de uma gazela.

Aqui, portanto, nasce a conceituação – a mais alienada e redutora maneira de representar o mundo. Conceitos são aparições fantasmagóricas que assombram nossas mentes com visões de esqueletos de coisas e eventos. A palavra ‘conceito’, proveniente do termo latino *conceptus* (concebido), é o particípio passado do verbo *concepire* (conceber) e significa etimologicamente: “meio de conter o real na ideia”, “modo de apreensão do real pelo pensamento”, mas também guarda o sentido de ‘concepção de ideias’ acerca do mundo. A crença de que o processo de conceituação apreende a essência do real é comum entre os idealistas, que acreditam haver um mundo das ideias determinante deste mundo em que vivemos.

No entanto, além de prover uma representação abstrata do real para a mente humana, como seria sua tarefa precípua, os conceitos fabricados pelo pensamento lógico também transformaram a mente humana em produtora de realidade, criando utopias e ideologias substitutivas, que alienaram os humanos da realidade de seus próprios corpos no mundo.

Por conta da economia semiótica (significar mais com menos significantes), os conceitos são desenvolvidos como esquemas linguísticos (e matemáticos) de designação, atribuindo amplos significados a palavras que, por sua vez, nomeiam um sem-número de coisas arbitrariamente reunidas num conjunto por semelhança formal ou lógica. Por exemplo, a palavra ‘chapéu’ reúne num só grupo todos os chapéus existentes no mundo, embora saibamos que nenhum deles é idêntico a outro. Desse modo, a palavra reduz as diferenças realmente existentes a uma semelhança artificial que se abriga em generalizações abstratas que não têm correspondência no mundo real. Daí verifica-se que a “possibilidade de desvio é parte integrante de qualquer generalização, isto é, uma generalização nunca é absoluta,

exatamente porque não trata a realidade como singular e sua referência é uma abstração.” (PINTO, 2002, p. 63) A palavra não tem a capacidade de dizer o mundo com exatidão. Pelo contrário, ela vela o conhecimento que aparentemente re-vela por meio de conceitos.

O conhecimento intelectual baseado em generalizações e em conceitos universais é a base da razão que deseja a onisciência do mundo. Mas a onisciência só existiria caso pudesse refletir o mundo todo na forma de um conhecimento absoluto, de maneira que as palavras nominassem um a um e todos os infinitos elementos formativos das coisas existentes e imagináveis, considerando assim a diversidade inerente ao real. Mas, de duas alternativas, apenas uma: ou a onisciência não existe ou se existe não se utiliza da linguagem verbal, por que a palavra não tem condições de substantivar e conceituar todo o real. Pois na medida em que os conceitos igualam coisas singulares, aniquilam a diversidade existente. Por isso, o conhecimento mediado pela linguagem verbal resulta em modelos abstratos que são incapazes de nos entregar a cognoscência imediata do mundo.

Se tivéssemos uma visão direta da realidade, nosso conhecimento seria final, definitivo. Mas isso não acontece. Frequentemente os cientistas são forçados a reconhecer que as coisas são totalmente diferentes daquilo que pensavam. Aí ocorrem as grandes revoluções na ciência. Isso não aconteceria se o conhecimento fosse visão direta do real. Em vez de visão direta, palpites; em vez de conhecimento certo e final, conhecimento provisório. Por que: Porque o que temos nas mãos são os modelos. Os modelos são aquilo que conhecemos. (...) Para construir um modelo fazemos uso não de materiais sólidos, mas de *conceitos*. (ALVES, p. 65, 2009)

Antes da escrita, o esforço pela conservação do conhecimento verbal acumulado pelas gerações exigiu da cultura oral o desenvolvimento de várias estratégias mnemônicas para a manutenção do saber adquirido, a partir de mandamentos sintéticos, coleções de sentenças sapienciais, aforismos, anedotas em versos e rimas, muitas vezes cantadas, de modo que fossem longamente fixadas na memória pessoal e coletiva dos grupos.

O vocábulo grego *gnomes* significa ‘breve sentença’, ‘provérbio’, ‘máxima’ e ‘ditos de sabedoria’. Não sem razão, esse termo acima também participa da construção da palavra ‘nome’ (*gnomen*) e dá origem ao termo latino *cognoscere* (conhecer). Por conseguinte, encontrar o “nome verdadeiro” das coisas acabou por se tornar sinônimo de conhecimento para a tradição filosófica, assim como uma obsessão para certas correntes de pensamento, como das ciências em geral. “Ora, tanto para Heráclito quanto para Ésquilo a ideia de ‘etimologia’ deve ser tomada literalmente: um *etymos logos* é uma ‘afirmação verdadeira’ escondida na forma de um nome.” (KAHN, p. 424, 2009) Em vista disso, a tradição filosófica sempre entendeu que o conhecimento verdadeiro só pode provir do *logos*, ou seja, do pensamento sistemático representado na palavra (e no número). Porém, *gnomes* também pode ser entendida...

no sentido ordinário de cognição (opinião, julgamento) ou intenção (plano, propósito) – o que uma pessoa ‘tem em mente’, seja como uma crença concernente aos fatos, seja como um objetivo para a ação. A palavra tem nuances que sugerem as deliberações públicas, nas quais cada orador fala o que tem em mente até que prevaleça uma determinada opinião, resultando, assim, através da imagem de um debate jurídico, numa ‘opinião’ ou veredicto judicial. O termo também se aplica aos ditos ou conselhos memoráveis, aos aforismos gnômicos dos homens sábios. (KAHN, 2009, p. 263-264)

Apesar da tradição, não parece pacífico o entendimento dos antigos acerca da palavra ser por si mesma um vetor de verdade, senão apoiada pelo consenso público após deliberações democráticas na *agora* da cidade. Para alguns pensadores gregos, a palavra não carregava em si a verdade, porque seu teor de veridicção dependia sempre do utente da linguagem. Aqui, Platão não deixa de ter certa razão ao temer os efeitos negativos da escrita, como ele apresenta no diálogo Fedro, uma vez que para este filósofo a sabedoria não poderia ser escrita em um rolo de pergaminho, mas comunicada somente pela boca daquele que profere o discurso – sábio não é o livro, mas o homem.

Porém, com o tempo, o tecnicismo filosófico acabou por hipertrofiar a lógica verbal ao longo da história deslocando o lugar da verdade, retirando-a de sua matriz psíquica e subjetiva, para entronizá-la na objetividade gramatical das escrituras verbais e matemáticas. Prova disso foi a decadência na palavra falada como fonte de legitimidade dos contratos, e o crescente uso da palavra escrita em documentos oficiais, devidamente selados, carimbados e assinados – com firma reconhecida. Neste caso, a desumanização da palavra tornou-se uma garantia de verdade, já que essa manobra livraria o discurso do subjetivismo de um falante em carne e osso. A verdade, portanto, foi expulsa do corpo humano e posta a salvo do subjetivismo, de modo a ser tangida pastoralmente rumo ao plano metafísico dos universais.

Lá, no mundo suprassensível da metafísica, a palavra libertou-se da humanidade que a fazia depender da idiossincrasia de seus proclamadores, permitindo que seus conceitos passassem a comunicar modelos abstratos e genéricos, forçando as coisas do mundo, aí incluídos os corpos humanos, a se adequarem inequivocamente ao Ser. Legitimadora de essências, a verdade é agora a declaração das qualidades que definem um gênero. Verdade e conceito se tornaram sinônimos que representam o Ser.

Ao denunciar a palavra como conceito, Nietzsche explicita a função valorativa de todo nome, de todo conceito. Conceituar é simplificar, reduzir, então conceituar, assim como representar, é escolher, ressaltar, rejeitar; nomear é atribuir valor. (...) Nomear é impor identidade ao múltiplo, ao móvel, é forjar uma unidade que a pluralidade das coisas não apresenta. A palavra, por juntar coisas distintas em um único signo, se sustenta na negação da diferença. (MOSE, 2011, p. 72)

Desse modo, quando pronunciamos uma palavra, lemos uma frase ou nos atentamos para um discurso, nos submetemos a um escaninho do qual não logramos escapar. A palavra não diz o que desejamos comunicar, mas comunica o que deseja de nós. Enquanto pensamos usá-la, ela nos utiliza como hospedeiros de uma verdade ultramontana. A palavra que conceitua é a mesma que rejeita a diversidade do mundo, já que ao declarar a generalidade que nomeia, reduz todos os indivíduos supostamente definidos por ela a fantasmas de si mesmos, reflexos especulares sem vida nem materialidade. Ao realizar essa castração cognitiva, a palavra também moraliza as coisas, apartando-as segundo o bem ou o mal visto pela perspectiva do poder que o sentido hegemônico lhe atribui. “Se a palavra fosse apenas o rastro de uma experiência vivida, se indicasse, pela via do signo, a pluralidade móvel que lhe deu origem, o estatuto da palavra estaria comprometido.” (MOSE, p. 73, 2011)

Desde a supremacia do pensamento neoplatônico, preparada pelo judaico-cristianismo (por meio da patrística e da escolástica), a palavra se esqueceu de sua origem como tradutora de imagens, para se tornar signo de outro conhecimento desvinculado da sensualidade do real, mas voltado à sustentação do Ser como fundamento do mundo. A palavra não se reconhece mais como representação de imagens, sons e movimentos das coisas, não aceita sua condição poética de *flatus vocis*, não quer ser apenas nome

de ideias, porém se afirmar como um título heráldico imanente a uma qualidade eterna. A palavra não quer mais ser potência, mas se tornar ato. Aqui, ela empresta o poder da verdade a seus arautos, que se investem de autoridade diante da *polis*, tal como o governante, o filósofo, o cientista e o clérigo, para realizar o império do verbo.

É portanto um impulso predominante que leva a tratar as coisas semelhantes como iguais, de saída, um impulso ilógico, pois em si nada existe de igual, e que criou toda a base da lógica. Da mesma forma, para que se formasse o conceito de substância, indispensável à lógica, ainda que em senso restrito nada lhe compreenda de real – foi preciso que por muito tempo o mutável das coisas não tenha sido visto ou sentido; os seres que não viam exatamente tinham uma vantagem sobre aqueles que viam as “flutuações” de todas as coisas. (NIETZSCHE, 1976, p. 125)

### **Hipótese do conceito como *mimesis***

A tradição filosófica imaginava que o conhecimento intelectual baseado em conceitos era cognitivamente superior aos meros saberes adquiridos pelos órgãos dos sentidos, porque os primeiros diziam as essências dos seres, enquanto os segundos percebiam apenas as aparências das coisas. Esse idealismo radical, alimentado principalmente pelo cristianismo neoplatonizado dos filósofos oficiais, sempre defendeu que a principal função das linguagens conceituais (verbal e matemática) é capturar as ideias gerais que habitam o mundo suprassensível do Ser (das essências) e aplicá-las ao mundo real, de modo a “corrigir” suas imperfeições naturais decorrentes de seu caráter de simulacro do mundo verdadeiro. Ao contrário, porém, em seu livro *De*

*Interpretatione*, Aristóteles já escrevia à época de Platão que “os discursos verdadeiros são semelhantes às coisas” – o que implica dizer, diferentemente dos idealistas, que as linguagens não são mediações entre dois mundos (essencial e inteligível versus aparente e sensível), mas seu objetivo é produzir e comunicar pensamentos que se assemelhem e mimetizem o modo de existir do real, como forma de comunicar conhecimentos no interior dos grupos humanos.

No caso da linguagem verbal, a comunicação de informações acerca do real tem o *conceito* como veículo ou suporte de ideias. Em geral, os substantivos são os principais nomes com os quais a linguagem verbal denomina os conceitos. Por exemplo, o substantivo comum ‘touro’ é o rótulo que se dá ao conceito composto das seguintes características essenciais: animal, quadrúpede, herbívoro, ruminante, antidáctilo, domesticável, macho da espécie *bos taurus*, cuja carne é comestível. Assim, o conceito de ‘touro’ deve constituir-se daquelas qualidades acima declinadas verificáveis em todos os touros a que se refere.

Os substantivos, então, são conceitos básicos que se reúnem em sintagmas para formar outros conceitos mais complexos, tal como: “o touro é valente”. Ao relacionarmos vários conceitos numa sequência literal gramaticalmente válida, sobrevém a necessidade de sabermos se tal relação corresponde a uma coisa ou evento realmente existente no mundo. Como posso saber se é válida a sequência de conceitos “o touro é valente”? Para isso, eu preciso conhecer o conceito de ‘touro’ e de ‘valente’, assim como a relação que lhes é imposta pelo verbo ser (é), para deduzir acerca de sua validade. Somente após observar no mundo o comportamento da maioria dos touros, posso deduzir que essa qualidade conceitual ‘valente’ pode lhe ser atribuída na maior parte dos casos. Desse modo, quando uma sequência gramatical de conceitos, ou seja, quando um texto verbal

é considerado válido, queremos dizer que ele corresponde a coisas e eventos realmente existentes no mundo. Existe outro nome que se dá a essa correspondência entre o texto de signos e o real representado: verdade.

Portanto, a verdade poderia ser definida como a melhor correspondência (representação, analogia, imitação, *mimesis*) que as ideias propostas pelas palavras (e números) podem fazer do real. Mas a tradição filosófica ainda rejeita o fato de que tal correspondência entre um conceito e a realidade que ele representa seja da ordem da *mimesis*, por entender seu processo intelectual como produto de uma ordem lógica que determina a essência de um referente e não sua forma sensível. Frívola tecnicidade!

A atribuição de uma qualidade essencial ao conceito de uma coisa não é natural, mas fruto de convenções sociais, crenças e costumes que variam com o tempo e o lugar. Se os nomes indicassem as essências naturais das coisas, as palavras não mudariam de sentido – um fenômeno linguístico dos mais comuns. Portanto, ao crermos no que diz Aristóteles logo acima, os conceitos também são *mimesis* de coisas, porque os discursos querem se parecer com os fatos de que são signos para gozarem do status de verdade.

A ideia de que as artes repetem, copiam ou imitam a realidade em um meio diferente, usando estereótipos daquele meio como os cubos de um jogo infantil, era o núcleo da antiga teoria da mimese. A diatribe de Platão contra as artes no livro X de sua República aceitava a teoria, mas criticava os artistas por imitarem as entidades erradas (objetos físicos ou eventos e não os princípios a que esses se conformam), por fazerem da ilusão (tal como a perspectiva) parte de suas técnicas imitativas e por provocarem emoções. (FEYERABEND, 2010, p. 155-156)

Ora, então, além de Aristóteles, também Platão aceitava o fato de que os discursos visam imitar as coisas/eventos que representam – com a exceção de que para o platonismo as coisas que os discursos imitam habitam o mundo das essências.

A verdade, portanto, é o valor que se atribui a um texto, quando este conjunto de conceitos articulados mimetiza válida e eficientemente as qualidades essenciais de uma coisa ou evento real existente no mundo. Assim, para a tradição do pensamento, um texto é verdadeiro na medida em que ele corresponde e se assemelha ao real. Ora, correspondência, similitude, equivalência e analogia são características de outro importante conceito tradicional: a mimética.

Desse modo, quanto mais os conceitos simples ou complexos reunidos em textos aproximam suas características e as fazem corresponder eficientemente às suas referências reais ou imaginárias, tanto mais miméticos eles serão em relação ao que pretendem descrever/anunciar/conceituar. No limite, a ambição de grande parte dos textos da cultura é tornar-se a mais eficiente imagem mimética em sua área e emular fidedignamente a parte do real que lhe é objeto. A busca por essa eficiência mimética (do texto “análogo” ao real) encontra-se mais comumente nas filosofias e nas ciências.

Quando um cientista trabalha por uma fórmula matemática que explique certo fenômeno real, deseja que tal conceito seja o mais completamente adequado, de preferência universalmente, ao trecho do real que traduz – busca-se por uma imitação completa. A lógica, portanto, não deve sua importância para a filosofia e ciência como um fim em si mesma, mas como método para mimetizar o mundo real na forma do pensamento humano.

Embora não seja seguro nem isento de falhas, esse método de auferir conhecimento, isto é, a geração de semelhança mimética entre o texto de conceitos e a essência do real que ele busca representar tem sido muito útil para a comunicação da ciência e do pensamento sistêmico. Entretanto, embora configurem imagens (gramaticais e matemáticas) eficientes para representar o mundo no interior das linguagens lógicas, os conceitos não pertencem ao real, nem tão pouco as essências que eles compreendem, pois são criações da mente humana. Neste fato simples e incontestável reside toda liberdade criativa, mas também parte considerável da limitação que pode ser experimentada pela cognoscência humana – liberdade de criar conceitos e o conhecimento de sua precariedade cognitiva.

A tradição filosófica, por conseguinte, elegeu a verdade como o único conhecimento válido e digno de ser apreendido pelos humanos, além de entender que apenas o conceito é capaz – como recomenda Platão – de imitar eficientemente as características fundamentais do real.

A verdade, isto é, a melhor imagem que um conceito pode fazer do real, tornou-se o mais central de todos os valores e o maior capital intelectual da cultura. Por isso, a posse da verdade é disputada belicosamente por todos aqueles que pretendem governar, libertar ou escravizar a si e aos outros. Conhecer a verdade nem sempre liberta, pois é sabido que em qualquer conflito a primeira vítima é sempre a verdade.

Pelo fato dos conceitos serem invenções humanas que colonizam nossa mente com imagens representantes do mundo, na maior parte dos casos acabamos por utilizar apenas dessas representações (conceitos) sem averiguar sua real correspondência com as coisas e eventos existentes. Desse modo, emulamos paisagens ficcionais fabricadas de acordo com os interesses que temos pelas coisas e eventos.

Essas criações ideacionais elaboradas pela mente – embora ainda não sejam verdades – são muito importantes quando as empregamos para fazer planos, projetos, traçar objetivos, estabelecer metas, assim como para criar modelos abstratos da realidade como forma de conhecer o movimento idiosincrático das coisas e eventos.

Por outro lado, como criações ideacionais, os conceitos também podem ser utilizados inadvertida ou intencionalmente para comunicar falsidades, ideologias e utopias. Da mesma forma como nas criações ideacionais de projetos e modelos, a falsidade ideológica e utópica se torna possível devido a *mimesis* que as imagens abstratas dos conceitos estabelece com o real. Esse mimetismo conceitual permite a criação mundos fantásticos que parecem corresponder à realidade, quando de fato são ilusões perpetradas por aqueles que abusam da importância que o senso comum atribui à verdade. É fácil verificar-se o emprego de tais ilusionismos, tanto nas ideologias políticas pela idealização de paraísos sociais, quanto nas religiões, pela crença em infernos e paraísos celestiais, mas também nas ciências e filosofias, quando prometem uma nova humanidade.

A verdade, contra o que acredita a tradição, é apenas uma dentre as inúmeras interpretações possíveis acerca de uma ideia, evento ou coisa. Contudo, porque damos mais importância à interpretação verdadeira em relação às demais? No entender da tradição, se existe a melhor interpretação de algo e esta é a interpretação verdadeira, todas as demais estão prejudicadas e caem no polo oposto à verdade, tornando-se interpretações falsas.

Bem, essa noção tradicional da verdade seria eficientemente aplicável caso a definição da melhor interpretação não ficasse a cargo do juízo humano. Pois sabemos que o poder de definir a verdade empresta a seu titular muita importância social. Já que a razão exige que todos devam

seguir a verdade, aquele que a determina também deve ser seguido, obedecido e honrado, pois nele a verdade está encarnada. Em vista disso, todo e qualquer projeto de poder digladiaria com seus opositores pela posse exclusiva da verdade. A verdade, então, nem sempre é a melhor interpretação que liberta a mente da obscuridade, mas certamente é a interpretação hegemônica que coloniza a consciência da maioria!

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. (...) Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. (SONTAG, 1987, p. 16)

Ao ampliar progressivamente a esfera do conhecimento teórico em relação ao conhecimento experimental (sensorial e estético), o desenvolvimento crescente das linguagens conceituais entre os seres humanos intelectualizou a cultura. Daí provém a criação e manipulação de um mundo de símbolos político-ideológicos, econômicos, morais e técnico-científicos que se sobrepõem à própria realidade do mundo físico em que habitam biologicamente os corpos humanos. Prova disso é a virtual incapacidade dos habitantes desse mundo semiótico em compreender a importância do meio ambiente para a manutenção da vida – o intelecto não faz gosto do húmus primitivo que caracteriza o mundo real!

Ao crer na verdade como uma perfeita coincidência entre a ideia e o mundo real representado nas linguagens, a inteligência negligenciou seu contato com o real, consti-

tuído pela percepção e estética. Acreditando viver numa simulação controlada do real, a inteligência criou um mundo sem mosquitos nem acidentes desviantes. Mas esse mundo fantasmagórico, falsamente perfeito, não passa de um castelo de cartas, cujos naipes são os signos das linguagens conceituais. Mesmo considerando a verdade como a melhor interpretação do real, qualquer representação proveniente de textos de signos só traduz parcialmente as coisas. Desse modo, não há verdade que não seja precária, pois qualquer abstração é uma perda.

O conceito de verdade da representação seria algo como a coincidência detectável entre aquilo que representa e aquilo que é representado. Ora, já que o signo sempre representa algum aspecto do objeto, e não todo o objeto, nenhum signo consegue ser inteiramente verdadeiro, apesar de às vezes conseguir ser suficientemente verdadeiro para os propósitos da representação. (PINTO, 2002, p. 65)

A importância pragmática da verdade reside no fato de que muitas vezes a falsidade (oposta à verdade) traz prejuízos às pessoas. Ninguém deseja um falso cálculo de engenharia, um falso remédio, um falso testemunho e, via de regra, a mentira nos desvia do melhor caminho. Desse modo, a verdade tornou-se um valor altamente estimado, tendo em vista que ao construí-la os humanos têm mais chances de avançar rumo ao sucesso de suas ações. Portanto, ao prevenir-se de eventuais males trazidos pela falsidade, nos acostumamos a crer na verdade como uma espécie de bem, confundindo a busca pela melhor interpretação do mundo com um sentimento universal de dever moral, que vai impregnar todo o conhecimento intelectual empreendido pela tradição filosófica. Razão pelo qual o pensador tradicional se sente um sacerdote benfeitor da humanidade ao buscar pela verdade no mundo.

[A verdade] é o resultado de uma convenção que é imposta com o objetivo de tornar possível a vida social; é uma ficção necessária ao homem em suas relações com os outros homens. (...) O homem não ama necessariamente a verdade: deseja suas consequências favoráveis. O homem também não odeia a mentira; não suporta os prejuízos por ela causados. O que se proscreeve, o que não se aceita e não se deseja é o que é considerado nocivo: são as consequências nefastas tanto da mentira quanto da verdade. A obrigação, o dever de dizer a verdade nasce para antecipar as consequências nefastas da mentira. Quando a mentira tem valor agradável ela é muito bem aceita. (MACHADO, 2002, p. 38)

Em vista disso, nem toda falsidade e mentira podem ser consideradas um mal, especialmente quando os atores envolvidos em sua fabricação e consumo têm ciência de que se tratam de fantasias. Este é o caso da arte, que de maneira geral é uma ficção, cujo efeito ilusório não deve ser tratado como um malefício ou falsidade (como pensou Platão), mas como uma forma de experiência que conduz, no mais das vezes, a novos pensamentos e sensações capazes de provocar um entendimento revolucionário acerca de seu objeto.

No entanto, a tradição filosófica sempre lançou sobre o campo da arte o pejo da desconfiança, o olhar de desprezo pela produção de simulacros e aparências, ao mesmo tempo em que sempre tentou tanger os artistas para dentro de seu aprisco metafísico, impondo à arte o dever de emular a verdade, como força auxiliar aos conceitos filosóficos.

A tradição filosófica sempre buscou sublimar a arte e esterilizá-la de sua sensualidade inerente, metendo-lhe ferrolhos conceituais na forma de cânones idealistas. Culpada pela sua demasiada humanidade, portanto falível porque dependente da subjetividade, a arte foi condenada a objetivar-se e perseguir o objetivo da verdade, como departamento anexo ao pensamento sistemático (filosofia da arte).

A principal missão da tradição metafísica sempre foi purificar a razão e dessensibilizar o conhecimento, de modo a livrar o pensador de sua encarnação, a fim de que ele viesse a alcançar um estágio de raciocínio vinculado ao “espírito absoluto hegeliano”, completamente independente das pulsões, desejos e emoções subjetivas. Até hoje, mesmo inadvertidamente, a filosofia e a ciência tentam normatizar completamente o pensamento, inclusive o estético, de modo a atingir um grau ótimo de objetividade, que tentam comunicar em seus conceitos, fórmulas e teorias.

*A ideia de objetividade, no entanto, é mais antiga que a ciência e independe dela. Ela se ergueu sempre que uma nação, uma tribo ou uma civilização identificou seus meios de vida com as leis do universo (físico e moral) e ela tornou-se perceptível quando culturas diferentes com visões objetivas diferentes se confrontaram. (...) Nações mais beligerantes usaram a guerra e mataram para erradicar aquilo que não se enquadrava em sua visão de Bondade. (FEYRABEND, 2010, P. 12)*

A objetividade desumanizante, por ironia, é a mais humana das paixões, na medida em que surge da crença daqueles que se convencem de tê-la alcançado. A crença é como a feitura do vinho: pisamos e repisamos ilusões e sonhos até que deles emane o suco da verdade, que imaginamos ser unívoca e racional. Desse modo, a verdade também se torna universal, porque que é tida como naturalmente livre de contextos e existente por si mesma – ela seria apenas descoberta, jamais inventada.

O mito da objetividade é gêmeo univitelino da ideia da melhor interpretação como noção de verdade, pois aqueles que invocam a posse da verdade são os mesmos que alegam sua isenção objetiva. Assim, a verdade adotada pelo poder se coloca como valor moral entendido como obriga-

tório a todos os cidadãos de bem, especialmente aos súditos e conquistados. O possuidor da verdade, portanto, se vê como um benfeitor desinteressado ao apresentá-la para os demais que, caso não aceitem a interpretação verdadeira podem ser considerados tolos – pior que isso, só podem ser mal intencionados, já que se recusam *voluntariamente* a seguir pelo caminho do bem. Aqui nascem o marginal, o herético, o dissidente e o inimigo do povo.

Porém, como nos proteger da violência com que os donos da verdade se lançam contra nós? Antes de mais, devemos ter conosco que a verdade é uma ferramenta útil embora precária, ou seja, não serve para todas as épocas, nem em todos os lugares, muito menos para todas as soluções. A busca pela melhor interpretação do real tem sua utilidade, na medida em que nos auxilia no conhecimento das coisas, de modo que possamos lidar eficientemente com nosso ambiente natural e social. Mas a verdade tem de ser entendida como uma interpretação parcialmente eficaz, cuja utilidade é limitada no tempo e no espaço. A melhor interpretação de um mundo em inconstante fluxo deve considerar múltiplas soluções, a partir do entendimento de que o real é um jogo fragmentado de forças que se chocam, alinham-se e se anulam, muitas vezes sem previsão nem sentido.

Se a verdade deixa de se definir como identidade (como não-contradição das proposições) ou adequação (do juízo à coisa), é talvez porque, em nome de uma verdade mais profunda que a da filosofia, o real é concebido por Nietzsche como multiplicidade, fractura, diferença que só a arte [estética] pode apreender adequadamente. (FERRY, 2003, p. 50)

A verdade é uma ferramenta cognitiva muito caprichosa. Como a Fortuna, deusa grega que atende os audazes

e loucos, a verdade não pode ser domada, ela sopra onde quer e abandona seus cultores à miragem de sua presença. Um mito, a verdade é metáfora sem rosto. Na frase “o bem ilumina a alma” onde se encontra a verdade? Na coleção de metáforas que refere a luz ao bem, e a alma ao sujeito. Iluminação que permite “enxergar a verdade”, que por sua vez “define o bem”, em benefício da “alma que habita o sujeito” – metáforas.

Como podemos afirmar que a verdade é a melhor adequação do pensamento ao real, se esta afirmação acerca do mundo é meramente humana? Não dispomos neste planeta de outra espécie cognoscente capaz de opor-se ou concordar com nossa interpretação e servir-nos de parâmetro externo. Isso faz de nossas interpretações, boas ou más, sempre um antropomorfismo. Não podemos sair de nossa condição humana para julgar pelo lado de fora se detemos ou não a verdade. Por isso, não existe objetividade total, já que os humanos que a buscam estão presos em suas próprias subjetividades.

Por outro lado, se libertarmos a arte da tradição filosófica que a entende como um meio auxiliar na busca pela verdade, poderemos verificar que os artefatos não são cognitivamente acessíveis apenas por meio de sua melhor interpretação. Antes pelo contrário, as obras artísticas liberam-nos da verdade ao aceitarem inúmeras interpretações dos afetos que elas provocam em nossa sensibilidade. Desse modo, a verdade da arte, como menciona Luc Ferry acima, citando Nietzsche, está em sua inefável comunicação com o ego subjetivo de cada um. Trata-se de uma experiência estética que nenhum conceito consegue dizer. Mas, a estética pode ser aquele critério externo necessário à lógica, para balizar efetivamente a verdade do discurso abstrato.

## As linguagens híbridas e suas formas diabólicas<sup>17</sup>

As ‘linguagens conceituais’ (verbal e matemática) são assim denominadas por comunicarem, principalmente, conceitos gerais acerca de seus referentes. Em outras palavras, as mensagens comunicadas pelas linguagens verbal e matemática se utilizam de letras e números, respectivamente, como suportes sensíveis para evocação de ideias abstratas (conceitos) que habitam a memória de seus leitores.

Com a invenção dos registros escritos alfanuméricos há milhares de anos, passando pela tipografia de Gutenberg, na Renascença, até o século XIX desta era, as linguagens verbal e matemática mantiveram sua hegemonia, como as principais mídias do conhecimento organizado, únicas autorizadas a comunicar os conceitos da filosofia e da ciência. Até então, as demais linguagens da cultura, baseadas na imagem, som, movimento e tato, eram meras ilustrações à margem dos textos verbais e matemáticos, pelo que sequer mereciam a atenção do pensador ou do pesquisador.

Mas, então, desde o século XIX, quando inventou-se a fotografia, fonografia, telefonia, cinematografia e a radiofonia, ganhamos a capacidade de registrar e transmitir tecnologicamente as imagens, sons e movimentos. A essas conquistas tecnológicas somou-se tudo o que o século XX

---

17 3º capítulo (páginas 41-61) do livro *Artes e experimentações na hipermodernidade: relações sociais, linguagem digital e intercâmbios digitais*, dos organizadores Alexandre Torresani de Lara e Hertz Wendel de Camargo, editado em Londrina, pela Syntagma Editorores, 2015. ISBN: 978-85-62592-21-8

nos forneceu, como a televisão, videografia, internet e demais mídias digitais.

Por assim dizer, até bem pouco tempo o conhecimento organizado estava baseado exclusivamente nas duas linguagens conceituais (verbal e matemática), cada qual em seus campos de atuação, comunicando conceitos como tradução semiótica do real. Contudo, o advento dos meios de comunicação cineaudiotactuvisuais<sup>18</sup> acima mencionados, vem elevando a participação das demais linguagens da cultura (imagética, musical, cinética e tátil) no desenvolvimento, registro e comunicação de conhecimentos não-verbais e não-matemáticos, tanto por meio de novos conceitos, como por meio de mensagens inconcebíveis (não-conceituais), metafóricas e analógicas. Além do mais, as mídias contemporâneas têm revelado seu caráter mestiço, cuja capacidade de comunicar simultaneamente vários tipos de linguagens produz mensagens com textos e discursos híbridos, em que palavras, imagens, sons, movimentos e tatilidade se apresentam todos juntos e misturados.

Neste momento, portanto, a cultura contemporânea se debate com o enfrentamento de duas matrizes da cognição. O conhecimento conceitual, baseado preferencialmente nas linguagens verbal e matemática, luta pela manutenção de sua hegemonia que já dura alguns milênios. Enquanto isso, recebemos na atualidade outras formas de conhecimento baseadas na cineaudiotactuvisualidade, que rapidamente vêm construindo sua própria epistemologia, apontando para tremendas transformações cognitivas logo à frente.

---

18 O neologismo “cineaudiotactuvisual” tem o objetivo de adjetivar as mídias contemporâneas que têm a capacidade de comunicar mensagens imagéticas, sonoras, cinéticas e tácteis, por vezes ao mesmo tempo, trazendo ao perceptor a impressão de uma realidade virtual e/ou o que vem sendo chamado de “realidade expandida”. A “cineaudiotactuvisualidade” é produto do hibridismo das linguagens comunicadas pelas mídias digitais.

Assim, o objetivo desta reflexão, por certo, é entender melhor as semelhanças e diferenças entre o conhecimento conceitual e o conhecimento perceptivo, neste ambiente contemporâneo, em que as mensagens se apresentam muitas vezes misturadas e confundidas em linguagens hibridizadas pelas características tecnológicas das mídias atuais.

O conhecimento conceitual, também conhecido como ‘inteligível’, é derivado da leitura e interpretação de formas simbólicas que compõem os sistemas de signos (linguagens) da cultura. Atualmente, ao invés de ‘forma simbólica’, o termo técnico comumente empregado é ‘signo’. Portanto, os signos – isto é, as formas simbólicas – são representações que comunicam conceitos abstratos sobre as coisas, por meio de formas específicas, cujas interpretações são culturalmente codificadas em um sistema simbólico.

Ao sensibilizarem os nossos órgãos dos sentidos com suas formas regulares, esses códigos funcionam como gatilhos que acionam nossa memória (lógica, inteligível) de significados, gerando imagens convencionais que visam representar coisas, eventos e ideias que já circulam na cultura.

As formas codificadas e seus significados ordinários geram os símbolos (signos) que, por sua vez, são ordenados em sintaxes que os relacionam a outros signos (símbolos), formando sintagmas capazes de registrar em suportes externos à memória humana (mídias), os conceitos que fazemos do real e do imaginário.

Boa parte da ciência conhecida como ‘Lógica’ consiste em observar e estudar as regras de combinação, relacionamento e subordinação dos símbolos (signos) entre si, de modo que da leitura de qualquer formação simbólica, sintaticamente válida, seja possível interpretar ideias convencionais.

Quando a sintaxe de uma forma simbólica produz ideias conformes e adequadas ao real e/ou ao próprio sistema simbólico, essa relação de representação denomina-se ‘verdade’. Por sua vez, a busca pela verdade ou sua posse transformou-se, em muitos casos, nas disputas mais ferozes pelos mais diversos interesses.

Para os antigos gregos, a oposição entre o verdadeiro e o falso funcionava a partir do processo denominado *aletheia*, que se traduz por desvelamento. “‘Ser-falso’, *pseudesthai*, significa enganar no sentido de recobrir: pôr na frente de alguma coisa outra coisa que se faz ver, e desse modo fazer passar a coisa recoberta pelo que ela não é”. (CASSIN, p. 141, 1999)

Isso implica dizer que, para o antigo grego, o papel da verdade era desvelar as entranhas do real, mas nunca re-velar alguma coisa, já que tal manobra resultaria num outro velamento, acobertamento, fazendo passar a representação da forma simbólica pelo próprio real, situação em que o duplo semiótico usurpa o lugar do mundo – quando, por exemplo, as palavras e os números são entendidos como substitutos das coisas.

Contudo, a sina de se passar por outra coisa, figurar-se no lugar dela, é a função precípua do signo – este é o principal papel do símbolo: estar no lugar de algo. De modo que, longe de desvelar o real para conhecimento humano, o símbolo o re-vela e se torna o *pseudesthai* do real. Nestes termos, a verdade como adequação de um símbolo a uma manifestação do real se torna um paradoxo lógico, já que ao se projetar em direção do mundo ao mesmo tempo o re-vela, isto é, o recobre novamente.

No entanto, mesmo em face de sua maldição cognitiva, parte importante dos conhecimentos auferidos pela humanidade provém de formas simbólicas intercambiáveis, que comunicam as ciências das quais nos utilizamos para

viver e prosperar. Desse modo, embora a comunicação simbólica produzida pela cultura mantenha com o real uma relação esquizofrênica, as linguagens conceituais são imprescindíveis para o sucesso civilizatório da humanidade. Logo, o que fazer para minimizar a re-velação do real compreendida pelas interpretações verdadeiras e falsas?

O humano é, antes de tudo, um corpo concreto que habita o mundo das coisas reais. Com a realidade do mundo nosso corpo mantém relações intensas, amplas e vitais (no duplo sentido), de modo que há, sim, um vínculo poderoso entre nossos processos cognitivos e a parcela do real que nossa biologia nos permite conhecer.

Enquanto as formas simbólicas duplicam o real por meio de representações inteligíveis das coisas do mundo e do imaginário, nossa percepção nos permite experimentar o mundo sem conceituá-lo, gerando por meio dessa relação patêmica todo um conhecimento estético capaz de atuar como um contraponto cognitivo ao duplo das linguagens, enquanto desvela a esquizofrenia da representação simbólica e oferece limites à interpretação da verdade.

A palavra ‘símbolo’, proveniente do grego *symbolon*, significa ‘signo’, ‘convenção’, ‘acordo’, ‘pacto’. Composta pela partícula *syn* (junto, com), e a raiz *ballò*, *ballein* (projetar, lançar, colocar), sua semântica literal indica a ideia de “colocar junto”, “levar junto”. No caso em que se refere à linguagem, a palavra ‘símbolo’ representa a associação de uma forma sensível (das letras e da voz) a seu significado inteligível, gerando um signo verbal. O ‘símbolo’ é aquilo que une, integra e associa, sendo tal qualidade aplicável a outros símbolos não-verbais, como imagens, bandeiras, brasões, totens, músicas, danças, dentre outras, cujas formas ganham significados exclusivos para a comunidade que os adota. Assim, em resumo, desde Platão e Aristóteles, utilizamos o vocábulo ‘símbolo’ para designar o signo verbal que une, integra e associa uma palavra a seus significados.

Por outro lado, a palavra ‘símbolo’ mantém relações semânticas com seu antônimo, igualmente importante para pensar a comunicação do conhecimento. Ou seja, enquanto a palavra ‘símbolo’ designa associação, união e unidade, seu oposto, a palavra ‘diabo’, que provém do grego *diabollos*, significa: “aquilo que separa e desune”. Do prefixo *dia* (colocar-se entre, separar, bifurcar), e *ballò*, *ballein* (projetar, lançar, colocar), quer dizer literalmente “colocar-se entre”, isto é, aquilo ou aquele que mantém duas coisas separadas, impede sua união, isola ou promove a disfunção entre as partes.

Por conta de seus significados originais, a palavra ‘diabo’ foi empregada pela religião judaico-cristã para designar todas as coisas, situações e pessoas que promovem a discórdia, ou seja, a separação, a desunião entre o cristão e seu destino divino. Obviamente, entre os cristãos primitivos, o termo ‘diabo’ não representava um personagem, mas uma ideia, um gesto que dificultava ou impedia a reaproximação entre os cristãos e sua religião. Porém, como é comum na cultura, o acúmulo do tempo fez surgir as personificações das qualidades negativas da palavra ‘diabo’, na forma de seres fantásticos como o satanás, o demônio, inclusive emprestando-lhes nomes próprios, como Lúcifer, Belfagor ou Asmodeus.

Contudo, se abirmos mão das conotações religiosas que saturam de sentidos negativos o vocábulo ‘diabo’, lembrando-nos de que esta palavra é mais antiga no léxico greco-romano do que o significado tardio atribuído pelos cristãos – talvez por traduções desviantes do aramaico –, poderemos utilizá-la etimologicamente para significar uma relação de diferença para com as formas simbólicas das linguagens. Porém, de modo a não confundir o campo desta pesquisa com a hermenêutica religiosa, prefiro realizar uma

manobra neológica para evitar o uso da palavra ‘diabo’ e toda a carga semântica pejorativa que o senso comum lhe atribuiu. Desse modo, convido o leitor a utilizarmos a neopalavra ‘diábolo’, inexistente na língua portuguesa contemporânea, embora compreensível e mais simetricamente proporcional à palavra ‘símbolo’.

Assim, enquanto o ‘símbolo’ é uma forma convencional, que representa sentido e significado coletivos, de capaz de designar um conceito, o ‘diábolo’ é uma forma que impede ou dificulta a atribuição de um sentido ou significado coletivo, não podendo ser empregada para designar um conceito, pois não tendo um significado fixado pela coletividade, sempre se apresenta como se fosse pela primeira vez – tratam-se das formas percebidas como novas, originais ou estranhas.

Porém, se prestarmos atenção aos processos gradativos da cultura, perceberemos que uma forma sensível se torna símbolo, na medida em que deixa de ser diábolo e vice-versa. Ou seja, enquanto as qualidades simbólicas de uma forma (material e/ou abstrata) permitem comunicar os elementos da cultura, as qualidades diabólicas de uma forma mantêm-na fora dos sistemas culturais. Por outro lado, quando a forma diabólica é inserida na cultura humana, sofre um processo de semantização, ganhando sentido e significado, transformando-se, desse modo, em forma simbólica.

Por outro lado, quando as formas simbólicas perdem sentido e significado, tornando-se insignificantes e perdendo valor nas trocas simbólicas, elas deslizam para o campo das formas diabólicas e são expulsas da *semiosfera* (conjunto de todas as formas simbólicas da cultura). Contudo, praticamente todas as coisas, eventos e ideias que existem dentro e fora da *semiosfera* partilham de qualidades simbólicas (lógicas) e qualidades diabólicas (estéticas).

Do ponto de vista da cognição humana, as formas simbólicas são vetores de conhecimentos compulsórios, ordinários e longamente definidos pela comunidade de usuários das linguagens (consciência = ciência coletiva), submetendo todos os indivíduos, independentemente de suas oposições ou adesões. As formas diabólicas, por seu turno, oferecem sempre uma cognição individual e subjetiva, já que não há nelas qualquer possibilidade de impor um modo generalizado e objetivo de interpretação. As formas diabólicas não estão sujeitas a sistemas de signos, não se submetem a qualquer lógica, como também não estão a serviço de qualquer verdade.

As formas diabólicas não participam dos processos conscientes produzidos pela semiótica das linguagens, pois sua singularidade repele qualquer identificação conceitual, enquanto a mantém livre e diversificada – abaixo ou acima, aquém ou além de qualquer referência que possa fixá-la em um código. “Para além do Bem e do Mal, e não encarnação deste último, o Diabo [diábolo] diz os possíveis libertários. Devolve aos homens seu poder sobre si mesmos e sobre o mundo, livra de toda tutela”. (ONFRAY, 2009, p. 81)

Por este ângulo, o símbolo, isto é, o conceito que apresenta a verdade, não liberta, mas pelo contrário, constrange – porque é uma representação de regularidade que impede uma real criatividade em suas possíveis interpretações. Por seu turno, o diábolo abre para o ser humano todas as perspectivas cognitivas experimentais e imagináveis, pois sempre nos leva a uma exploração mais criativa do mundo. Por isso, é o diábolo que oferece aos humanos a dimensão de sua liberdade, fazendo avançar o conhecimento, por meio da experiência do estranhamento, da originalidade e da criatividade.

O diábolo, como explica sua etimologia, é aquilo que mantém separada uma forma sensível de um ou mais even-

tuais sentidos/significados gerais. Ou seja, o diábolo é tudo aquilo que não é comum (principalmente no que se refere à comunicação social das linguagens), porém faz parte das coisas, sensações, ideias e eventos originais e radicais. O diábolo é sempre produto de uma novidade real – algo que nunca existiu até o seu primeiro surgimento ou uma revolucionária interpretação sobre algo já existente.

Em vista disso, é compreensível o sentimento de medo que o diábolo causa ao senso comum e ao *status quo*, que se serve do poder. Enquanto o símbolo é sinônimo de consenso, pacificação e segurança, o diábolo causa desequilíbrio, inquietação e estupor. Enquanto o símbolo é uma codificação lógica, o diábolo é uma comunicação estética.

Portanto, o conhecimento estético não tem como se constituir de interpretações codificadas em formas simbólicas, não há discurso inteligível que possa comunicar a cognição estética, pois seu conhecimento compõe-se das sensações provocadas pelas formas diabólicas, das quais os órgãos dos sentidos nos fazem cientes. Desse modo, o que se entende por formas não-simbólicas, ou seja, formas diabólicas, são aquelas aparições e fenômenos que não suscitam, nem geram em nós a lembrança de um código, regra, lei ou ordem – não significam ideias gerais.

As formas se tornam simbólicas quando, tanto seu formato material, quanto seu sentido abstrato, são organizadas em um sistema de representação de ideias. Por isso as formas simbólicas são inteligíveis; elas implicam significados e servem como dispositivos de conceituação de pensamentos. Pelo contrário, as formas diabólicas compõem-se de “sinais (sensíveis, inconcebíveis e insignificantes) [que] manifestam a sensibilidade, indefinibilidade e insignificância [insensatez] da região estética dos textos culturais, como também das manifestações naturais”. (CAMARGO, p. 153, 2013)

As formas diabólicas são percebidas (lidas) pelos órgãos dos sentidos, a partir da manifestação espontânea de sinais estéticos que alcançam nossa sensibilidade, provocando uma urgência cognitiva – intuitivamente sabemos que é preciso conhecer o que tais fenômenos têm para nos expor.

No entanto, as formas simbólicas, assim como as formas diabólicas, não são manifestações exclusivas de qualidades lógicas e estéticas, respectivamente. Sempre haverá algo de diabólico nos símbolos (signos), assim como sempre existirá algo de simbolizável nos diábolos (formas estéticas). Por conta disso, o modo mais adequado de construir conhecimento deve considerar a graduação existente entre as manifestações lógicas e estéticas da cultura e da natureza. Aqui não existem oposições irreduzíveis, na medida em que se pode relacionar, por exemplo, a inteligibilidade do significado conceitual de um símbolo, com a afetividade provocada por sua imagem, som ou movimento.

No entanto, uma das importantes funções das formas diabólicas é circunscrever e encontrar a fronteira além da qual a forma simbólica perde o sentido que a define. É exatamente essa fronteira (confusa, obscura, mas permeável) que delimita a importância da forma simbólica para a comunicação do conhecimento humano.

Ao contrapor, por exemplo, a racionalidade à passionalidade, o símbolo e o diábolo passeiam entre a abstração de uma medida exata e a experiência sentimental de um desejo. Ao postarem-se entre a exatidão e a vagueza, o símbolo e o diábolo figuram entre as coisas que parecem definíveis, ao largo das outras coisas miscigenadas que circulam no mundo. Assim, o diábolo transita entre a cultura e o fluxo do real, intrometendo diversidade onde julgam haver identidade; quebrando o ritmo da redundância com seus sinais de originalidade; obscurecendo, com a história do movimento, aquilo que se pretendia sempre claro e distinto; calando o discurso com a inefabilidade de um gesto;

desestabilizando uma verdade outrora eterna, com as brisas efêmeras do riso sardônico; ou, então, pulverizando o mais garantido dos sentidos, com a insensatez de uma estranha evidência.

Eis aí, bem maior do que Platão (o adversário do diábolo), o reino da estética, que se apresenta a nós sempre fustigando a verdade, torcendo a lógica em seu limite e negando sentido escatológico para as certezas de nossa humanidade.

Sendo a principal qualidade do conhecimento estético, o diábolo quase sempre se apresenta como um forte sintoma insignificante, insensato e inconcebível (não-conceitual) da presença do real em nossa carne cognoscente. Postando-se diante do perceptor como um intrigante “monumento”, o diábolo aparenta uma forma sensível independente e resistente às interpretações, como é o caso, por exemplo, de obras de arte, ruínas arquitetônicas, coisas inúteis, formações naturais, dentre outros. Do mesmo modo, pode-se “dizer que, em suma, enquanto, de maneira geral, o poema sendo contemplado por si próprio, funciona como um monumento, um texto filosófico, sendo lido em vista da tese que afirma funciona como um documento”. (CÍCERO, p. 35, 2012)

Fruto de acordos semióticos produzidos no interior das linguagens humanas, o documento ostenta um caráter coletivo que o comunica para a posteridade; mas o documento padece de uma existência secundária, que se justifica apenas por carregar em si outra existência mais importante: a interpretação. Por sua vez, o monumento justifica-se a si próprio, na medida em que sua existência material supera a importância de qualquer interpretação – nunca está ali em função de algo que lhe está além, como a representação de um conceito. Por certo, o “que resplandece é o que vale por si: o que merece existir” (CÍCERO, p. 15, 2012).

Por outro lado, como vimos, as formas simbólicas e as formas diabólicas não são oposições lógicas. Elas se encontram muitas vezes entrelaçadas e mescladas em textos das linguagens, em coisas e eventos reais. Elas convivem na cultura humana, cada qual exercendo seu tipo exclusivo de influência na comunicação coletiva e subjetiva do conhecimento. Enquanto as qualidades simbólicas de um texto cultural residem em sua logicidade – em partes do fenômeno que podem ser conceituadas e significadas –, suas qualidades diabólicas se manifestam para além do limite do conceito – em outras partes do fenômeno que revelam sua esteticidade inefável.

Vejamos, por exemplo, a angústia teórica que ainda atormenta a tradição filosófica em sua tentativa de definir a essência da arte. Mas, sendo a arte em si mesma impossível de se definir, até certo ponto parece possível conceituar uma obra de arte, na medida em que se pode compreendê-la como uma pintura, escultura, música. Além disso, algo também pode ser dito acerca de seu estilo, escola, período, como também se pode discursar sobre as influências estilísticas e filosóficas manifestadas por seu autor, a angústia sofrida no ato da criação da obra – essas e outras críticas pertinentes podem ser realizadas em textos analíticos baseados em discursos verbais.

Contudo, há um limite para a semiótica das linguagens, um fosso intransponível para as representações simbólicas, uma parede além da qual a lógica discursiva dos signos não tem mais como definir, conceituar ou classificar o fenômeno estético (artístico). Não há léxico capaz de comunicar o espanto que uma pintura pode causar na sensibilidade de um fruidor; não há conceito que generalize, resuma ou sintetize um transe hipnótico gerado por uma música. Não há palavras que transmitam as sensações de catarse que a tensão de um gesto teatral pode provocar

na psicologia de um indivíduo. No limite, não há qualquer linguagem capaz de dizer uma experiência dos sentidos.

Quando, pois, um conhecimento não pode ser traduzido em símbolos lógicos de uma linguagem, entra em cena o caráter diabólico da cognição. O arrombo emocional causado pelo susto prazeroso da brusca descida de uma montanha russa, o impacto de uma cena de desastre aéreo, a primeira visão de um filho recém-nascido ou a presença de uma obra de arte na sensibilidade de um perceptor, não podem ser comunicados por uma linguagem, devido ao fato dessas sensações serem particulares e singulares.

A arte, por esses motivos, é uma atividade humana parcialmente simbólica e tendencialmente diabólica, por isso mesmo não pode ser completa e sistematicamente definida. Nenhum conceito (generalização, classificação) sobre a arte pode, de fato, ser estabelecido, porque a parte da obra artística que manifesta o caráter diabólico de sua estética sempre há de escapar a qualquer definição semântica, por compor-se de um fenômeno obscuro, confuso e polissêmico. Nos termos de Aristóteles, a arte é um “quase-ser”, porque não se pode dizer exatamente o que ela “é” (ser). Nos termos de Peirce, a arte é um “quase-signo”, porque não se pode codificar completamente seus significados. Estes dois autores reconhecem que aquém e além do ser ou do signo, a lógica conceitual não tem como se posicionar diante da arte, nem tão pouco em relação às formas diabólicas da estética.

A ciência pode, com mais facilidade, encontrar definições para eventos naturais, como o ‘vento’. O conceito do vento pode ser estabelecido de maneira simples, objetiva e geral, praticamente sem controvérsia e de modo pacífico: vento é o ar em movimento! Mas, como definir exata e claramente o conceito de amor?

A ciência conceituará o amor como uma reação psicobiofísica à descarga de hormônios de vários tipos na corrente sanguínea, que causam sensações de boca seca, mãos úmidas, tremores, pupilas dilatadas, rubores da face e atração sexual. Nenhum poeta admitiria conceituação do amor de modo tão mecânico e objetivo. Psicanalistas incluiriam outras qualidades nesse conceito de amor. Contudo, nenhum amante aceitaria esgotar a descrição de seus sentimentos em um discurso de conceitos tão genéricos acerca de seu próprio amor.

A controvérsia e a disputa sobre a verdade do amor, acerca de um conceito de amor que seja realmente geral e coletivo, jamais terá uma conclusão. Toda poesia lírica produzida pelos bardos e rapsodos desde os tempos mais antigos nunca foi capaz de esgotar as qualidades existentes no sentimento do amor. Os motivos pelos quais o amor também não pode ser completamente conceituado residem no fato incontestado de que suas qualidades diabólicas (ser perceptível, mas não ser inteligível) predominam sobre suas características simbolizáveis.

Contudo, não apenas a arte ou o amor, mas muitos outros importantes objetos de conhecimento são indefiníveis, devido ao predomínio de qualidades diabólicas em suas formas manifestas. A ciência contemporânea há tempos vem lidando com fenômenos naturais reconhecidos como imprevisíveis, a exemplo do comportamento das partículas subatômicas descritas pela teoria quântica, os elementos estudados a partir do princípio da incerteza de Heisenberg, ou mesmo a lógica paraconsistente, que revoga o princípio da não-contradição e admite sinais contraditórios em seus cálculos sobre um dado sistema.

Diferentemente da aceção de caluniador e inimigo, empregada pelo senso comum religioso para conceituar o termo 'diábolo', de fato, as qualidades diabólicas respondem pelo imenso campo obscuro e confuso da estética, que se

move insensatamente além, aquém, abaixo, acima, por entre os vãos, pelos interstícios e indefinições da lógica semiótica das linguagens.

O que pretendemos destacar aqui está no fato de que o mundo real em que habitam os corpos humanos está sempre em movimento, dotado de processos parcialmente lógicos e simbolizáveis a partir das linguagens, sempre acompanhados de fenômenos de perfil estético, cuja ilogicidade e insensatez são diabólicas.

### **As formas diabólicas**

Toda ciência tem por objetivo traduzir o comportamento da parte do real que estuda nos textos de suas linguagens, de modo a capturar, registrar e comunicar o conhecimento das leis e ordens que causam as coisas, ampliando nossa consciência acerca do ambiente que envolve e determina a vida humana. Mas nesse trabalho de percepção, retenção e interpretação semiótica das regularidades que processam as coisas, a ciência acaba congelando o movimento do real em representações simbólicas, fixadas por códigos redundantes que repetem-se a si mesmos.

Como disse Heráclito: *Panta rhei!* Isto é: “Tudo flui!” E quando todas as coisas que realmente existem estão em movimento, cada qual segundo suas próprias leis, formas, modos e meios, o vir-a-ser (devir) do mundo gera muita inconstância e imprevisibilidade. Assim sendo, quando as representações das leis, isto é, as formas simbólicas, são concebidas e preservadas de modo regular e previsível, sua estabilidade as torna anacrônicas, perdendo progressivamente o grau de adequação com o real e isolando suas narrativas da realidade do mundo.

Para que possamos conhecer efetivamente o fluxo do real – o devir que manifesta a existência do mundo –, devemos desenvolver conhecimentos que levem em conta a dinâmica dos objetos de pesquisa. Por isso, qualquer sistema semiótico de comunicação, que busque por uma crescente eficiência representativa, deve considerar em suas articulações sintáticas e semânticas os variados graus de mutabilidade do real.

Quando algo logicamente previsto acontece em nosso campo sensorial e inteligível, geralmente deixamos de prestar a devida atenção, pela trivialidade de sua ocorrência. Desse modo, o acontecimento afunda sob o limiar de nossa percepção e se conforma ao automatismo do senso comum. Porém, existe em nós uma pulsão que aflora em toda ocasião de enfrentamento do imprevisível. Aquilo que ocorre como novo, original, inesperado, acaba sempre reclamando maior esforço de entendimento, mais atenção, porque são raras suas aparições em nossa percepção ou intelecção.

Neste sentido, as teorias da informação desenvolveram um interessante modelo de apreciação de novos fenômenos cognitivos: “Pois, nesta técnica dos engenheiros da computação, a informação é medida por seu grau de imprevisibilidade, enquanto o esperado se torna, em sua terminologia, o ‘redundante’” (GOMBRICH, 2012, p. 9). Por assim dizer, a forma que carrega alto grau de originalidade, novidade ou criatividade é aquela que dificulta sobremaneira os processos de identificação e previsão instituídos pela lógica científica ou mesmo pela linguagem de senso comum. Essas novas formas não podem ser, portanto, simbólicas, na medida em que um processo de simbolização (significação, sentido) demanda prévia pactuação coletiva e sua consequente redundância dentro do sistema de informação da cultura. Essas formas, portanto, são diabólicas, na medida em que não pertencem a um sistema organizado

de representação, “é o insight que os antigos resumiram no provérbio *variatio delectat*, variedade deleita.” (GOMBRICH, 2012, p. 8)

Enquanto as linguagens visam, como atividade precípua, a duplicação do mundo no âmbito da cultura, como referência da ordem que desejamos perceber em nosso ambiente, as formas diabólicas flertam com a imprevisibilidade e a desordem reais do devir, pois ao se moverem indefinidamente não se submetem a quaisquer ordenamentos lógico-semióticos.

Porém, devido a seu narcisismo antropocêntrico, o humano prefere se inserir no mundo por meio das linguagens que o protegem do atrito ruidoso com o devir, ao invés de mergulhar descuidadamente no fluxo do real. O senso comum silencia os sinais estéticos que informam as irregularidades e assimetrias do mundo, para voltar sua atenção às interpretações das formas simbólicas, que simulam a existência de um mundo inteligível, regular, fixo e constituído de ideias e coisas sistematicamente organizadas.

O fato das formas simbólicas processarem relações identitárias revela seu pertencimento à cultura. Pois a natureza comumente transborda em apostas randômicas que resultam em fenômenos quase sempre singulares, obscuros e confusos. Enquanto isso, a regularidade das formas simbólicas funciona como signo da ordem que se busca encontrar no mundo real.

A conclusão a que somos levados sugere que é precisamente porque essas formas são raras na natureza que a mente humana escolheu tais manifestações de regularidades, que são, reconhecidamente, um produto de uma mente controladora e que, assim, destacam-se contra a miscelânea aleatória da natureza. (GOMBRICH, 2012, p. 7)

‘Inteligência’ é um conceito que provém dos termos latinos *inter* + *legere*, e significa simplesmente o ato de “ler por dentro”. Inteligível, portanto, é tudo aquilo que permite uma leitura interna, isto é, uma interpretação de significados “contidos” dos signos. Mas essa leitura interna só se efetiva a partir de um prévio entendimento coletivo, que oferece os limites da interpretação possível. Em contrapartida, tudo aquilo que aparece pela primeira vez aos órgãos dos sentidos é imprevisível, não é redundante, não se repete e nem é regular, porque não se encaixa em uma ordem anteriormente estabelecida. Portanto, a cognição desse tipo de fenômeno não cabe à inteligência.

Uma nova forma, ou uma forma que se apresenta de modo incomum, um evento singular, uma ideia original, habitam o reino insignificante do devir, porque não encontram significados pré-existentes em nenhum sistema semântico estabelecido. Mas, por isso mesmo, causam angústia e terror, porque a sensação de sua presença incontornável tende a fragilizar a ordem estabelecida.

O novo, de qualquer forma, é o mal, pois é o que quer conquistar, derrubar os limites, destruir as antigas crenças; só o velho é o bem! Os homens de bem de todos os tempos são aqueles que plantam profundamente velhas ideias a fim de fazê-las frutificar, esses são os cultivadores do espírito. Mas todo terreno acaba por se esgotar, é preciso que o arado do mal o resolva. (NIETZSCHE, 1976, p. 41)

Visto inicialmente como uma malignidade insuperável, tudo o que é realmente novo, ou seja, as formas não domesticadas pelas linguagens da cultura tendem a se destacar por suas qualidades diabólicas, causando abalos na cosmovisão de uma comunidade. Antes de produzir

os efeitos positivos das transformações revolucionárias, as formas diabólicas quase sempre são recepcionadas com desconfiança pelos que temem os perigos de qualquer nova emergência. Por isso, os conservadores de todos os tipos se esforçam por defender as antigas crenças, reclamando a adesão popular à segurança das formas simbólicas tradicionais, enquanto denunciam a ameaça diabólica que acreditam acompanhar o surgimento de quaisquer novos movimentos nas cercanias de sua cultura.

Para citar um exemplo acerca das formas diabólicas, vejamos dois tipos de leitura que podemos obter de um bilhete manuscrito. A primeira dessas leituras decifra o significado das palavras que comunicam as ideias de seu autor. Este tipo de captura de informação denomina-se “intelecção”, porque interpreta os significados internos aos símbolos verbais e as deliberações conscientes que o autor pretendeu transmitir por meio da escrita. O outro modo de colher informações acerca do texto se processa por meio de uma leitura estética, da qual se serve, por exemplo, o grafotécnico para analisar as formas materiais das letras manuscritas no papel.

A perícia grafotécnica é uma especialidade que permite formar conhecimento sobre a autenticidade de documentos escritos, conforme o exame de traços particulares que se insinuam no desenho das letras e sua relação morfológica com as frases. Sua importância reside no fato de que se pode, sob determinadas condições, afirmar se a escrita representa verdade ou falsidade, além de outras informações como o estado emocional do redator, seus principais aspectos psicológicos e, eventualmente, suas intenções ocultas (inconscientes).

Assim, quando temos dez bilhetes manuscritos que reproduzem literalmente o mesmo texto, há duas possibilidades de leitura: uma delas será a inteligente, cuja

interpretação deve ser idêntica para todos os dez bilhetes – afinal, as frases comunicam semanticamente sempre a mesma ideia, não importando a caligrafia do redator, porque são formas simbólicas codificadas pela linguagem. Na outra leitura, um bom grafotécnico encontrará ao menos dez tipos diferentes de traços psicológicos, perceptíveis a partir das particularidades personalísticas gravadas no desenho das letras realizado por cada um dos dez redatores dos textos – as manifestações gráficas singulares compõem as formas diabólicas dos textos, cuja leitura estética permite conhecer facetas pessoais, subjetivas, de seu escritor, contribuindo com um conhecimento valioso para uma eventual investigação.

O exemplo acima serve para demonstrar a existência das qualidades simbólicas e diabólicas em todos os textos da cultura, assim como também em manifestações do meio ambiente, oferecendo-nos níveis estéticos e lógicos de leituras possíveis em um texto, coisa ou evento, distanciando-nos do tradicional pensamento por oposição e da hierarquia do intelectual sobre o estético/sensível. Portanto, entre a leitura inteligente de formas simbólicas e a leitura estética de formas diabólicas não há oposição qualificável, na medida em que ambas ocorrem simultaneamente na maioria dos fenômenos culturais e naturais.

Não se deve, então, moralizar os modos de cognição subordinando as formas diabólicas às formas simbólicas – pois elas integram o modo como lemos o real. Assim, enquanto as formas simbólicas são entendidas como convenções comunicativas que ‘representam’ conceitos gerais sobre o mundo, as formas diabólicas são percebidas como emergências singulares, aparições (no sentido que a fenomenologia dá ao termo grego *phainomenon*) que se ‘apresentam’ à percepção, como sensações, sentimentos, intuições.

## Sobre a apresentação e a representação

A principal função da comunicação por formas simbólicas é evocar ideias convencionais previamente armazenadas na memória lógica dos indivíduos, fazendo com que eles se recordem de um valor da cultura constituído de um acordo prévio entre os usuários do código simbólico. Por exemplo, a palavra “banana” é uma forma simbólica que permite à memória evocar alguns de seus significados previamente estabelecidos, tais como uma fruta tropical ou uma pessoa pusilânime. Trata-se da evocação de uma memória construída a partir de repetidas re-apresentações da palavra ‘banana’ e seus significados.

A anterioridade do acordo comunitário é um *a priori* instalado no prefixo “re”, da palavra ‘representação’. Re-presentar, então, designa toda repetição de uma ideia para um leitor, por meio de uma mesma forma e, normalmente, com o mesmo sentido. Assim, toda representação é uma redundância e uma re-afirmação de um sentido-significado previamente codificado. Ao serem apresentadas várias vezes ao indivíduo, as formas simbólicas se tornam, assim, re(a) apresentações.

Por seu turno, as formas diabólicas não permitem acordos prévios, porque surgem inesperadamente, nunca dando tempo de se convencionar um significado coletivo para sua manifestação. O diábolo impede qualquer *a priori*, pelo simples fato de sempre ocorrer ao perceptor-leitor como se fosse pela primeira vez. Por nunca permitirem interpretações unívocas, as formas diabólicas jamais sensibilizam do mesmo modo, nem para o mesmo perceptor que por ventura lhe acesse uma segunda vez. As formas diabólicas não provocam o mesmo estupor em uma próxima

aparição, pois seus sinais estéticos são fruto do movimento das coisas, que sempre se apresentam como diferença.

Enquanto a representação (as formas simbólicas) tem apenas um centro, uma perspectiva única, uma interpretação verdadeira, dada pela convenção geral, ela não mobiliza, nem move as coisas, mas as prende em sua relação significante-significado. A função precípua do símbolo é fixar um entendimento coletivo, pacificar conflitos interpretativos e eliminar o movimento criativo dos equívocos. Porém, o “movimento, por sua vez, implica uma pluralidade de centros, uma superposição de perspectivas, uma imbricação de pontos de vista, uma coexistência de momentos que deformam essencialmente a representação”. (DELEUZE, 2006, p. 93)

As formas diabólicas, desse modo, perfazem a imagem do real em fluxo: movem-se ao sabor das intempéries, distribuem-se heterogeneamente e se descentralizando em vários sentidos até ultrapassarem o limite da sensatez, apresentando-se simultaneamente em várias perspectivas possíveis, enquanto ganham existência em qualquer ponto do círculo atemporal do devir.

As formas diabólicas aparecem para nossos sentidos emergindo do fundo obscuro e confuso do real, quando sopram violentamente sobre as frágeis paisagens retilíneas da razão, submetendo seu fruidor à paixão de suas curvas inconcebíveis. Diabolicamente, sua natureza estética rasga (*dia-ballo*) a ordem do discurso lógico-gramatical da *se-miosfera*, fragmenta os significados, aparta (*dia-ballo*) os signos de suas interpretações, descola as representações da redundância significativa, destitui a hierarquia dos valores e interrompe (*dia-ballo*) a comunicação da consciência coletiva – as formas diabólicas se assemelham às características dos deuses gregos, que espalham erotismo, loucura e

estupor quando invadem (*enthusiasmus*<sup>19</sup>) a cidade humana e anarquizam a ordem profana.

Das coisas, nós conhecemos apenas interpretações inconclusas, às quais denominamos ‘objeto’. Nosso conhecimento objetivo das coisas é sempre parcial, além de haver objetos que não pertencem a coisas, como mitos, ideias, conceitos etc. Contudo, o imperativo do conhecimento é sempre avançar, tomando ciência de outras partes anteriormente desconhecidas das coisas.

Mas o conhecimento, para ser comunicado à coletividade, precisa de certa estabilidade semiótica, que lhe é garantida pela durabilidade dos significados das formas simbólicas. Uma acelerada transformação dos significados das representações prejudica a comunicação de conhecimentos entre os membros de um grupo social. Todavia, é preciso testar constantemente a validade das interpretações permitidas pelas formas simbólicas, já que sempre desejamos uma representação mais eficiente do real. Para tanto é preciso pressentir o momento em que a dinâmica do devir torna a representação inócua.

No entanto, para além das linguagens, no âmbito metassemiótico do real, existe a possibilidade de auferir conhecimento a partir das formas diabólicas das coisas, cuja constituição sensível impede sua redução a conceitos. Embora tenha sido desde sempre menosprezado pelo logocentrismo ocidental, esse conhecimento inconcebível sempre esteve ao alcance do perceptor/fruidor/leitor.

Devido ao mau jeito com que a maioria de nós ainda lida com a dimensão diabólica da cognição, é preciso retornar às distinções entre formas simbólicas e formas diabólicas, tal como Umberto Eco nos exemplifica: quando

---

19 Palavra latina proveniente do grego *Entheos*, que significa “deus dentro”, uma situação em que a pessoa parece invadida por uma entidade divina, iracunda, que produz o caos e a destruição da ordem humana quando se manifesta.

consideramos a fumaça um sinal de fogo surge aí um símbolo (signo) de fogo, por que decidimos que a fumaça está para algo mais. Mas, a “semiose perceptiva, ao contrário, não se desenvolve quando algo está para algo mais, mas quando de algo chegamos por processo inferencial a pronunciar um juízo perceptivo sobre aquele algo, e não sobre outra coisa.” (ECO, 1998, p. 111)

A percepção de algo, portanto, não transforma a experiência estética em um veículo de significado que leve o perceptor em direção a outra ideia. O juízo perceptivo advindo da experiência sensível torna o perceptor ciente apenas de sua relação sensorial com este algo *aqui*. Segundo Eco, é possível gerar informação e juízo perceptivos sobre algo, antes de (ou sem) formar interpretações que transformem a experiência relacional em signo ou representação. O certo é que “nem todas as afecções corporais são representativas, ou antes: nem todas são imagens (...) mentalmente correlatas a ideias representativas, pelas quais a mente imagina as coisas.” (SÉVÉRAC, 2009, p. 26) Essas ‘afecções corporais’, ou seja, as cognições estéticas derivadas das experiências sensíveis são provenientes da relação direta da percepção humana com as formas diabólicas do real.

Representações são imagens mentais do referente, fornecidas por signos de alguma linguagem da cultura. Essas imagens são interpretações das formas simbólicas que habitam nossa memória lógica, acionada pelos textos da cultura. Desse modo, “aprender a ler significa aprender a apagar o suporte material do escrito [do registro físico das formas simbólicas] para internalizar e automatizar seus mecanismos simbólicos...” (CATALÀ DOMÈNECH, p. 15, 2011). A mais sorrateira das estratégias subliminares da linguagem é apagar o rastro material e sensível de suas formas simbólicas para que fiquem armazenadas em nossa memória apenas as imagens produzidas por nossas inter-

pretações, dando-nos a falsa impressão de que produzimos nossas ideias por nós mesmos.

Além do fato de não serem neutras quando atuam como veículos de formas simbólicas, as linguagens da cultura criam imagens do mundo em nossa memória lógica (consciência) e desaparecem por detrás da assimilação automática (inconsciente) dos seus códigos. Assim sendo, quando interpretamos o mundo por intermédio das linguagens não estamos lendo o movimento do real, mas apenas imagens do real distorcidas pelas gramáticas das linguagens que – invisíveis aos nossos sentidos – nos iludem com um simulacro do real.

Os preceitos da semiótica geral nos permitem entender que ao tomar o real como ‘significante’, automaticamente emerge em nós o cacoete lógico que visa impor um sentido ao mundo, cujo ‘significado’ é dado pela cultura, por meio de suas linguagens. Mas, quando o humano suspende a mediação das linguagens da cultura, supera seu automatismo logocêntrico e lida com o real por meio das experiências estéticas advindas do relacionamento de sua sensibilidade com as formas diabólicas do mundo, o devir perde sentido, enquanto deixa entrever a cognição de sua realidade.

Nesses momentos de insensatez, em que se rompe a ordem dos discursos, é que o humano experimenta o encontro com a criatividade, com o frescor da originalidade e dos pensamentos realmente novos, libertando-nos do jugo das formas simbólicas, que nos afogam no mar da redundância, da eterna re-presentação das mesmas imagens e da mesmificação do pensamento.

“Como seria ela [a forma simbólica, a representação] capaz de nos arrastar para além de nosso próprio poder de pensar, já que os signos que ela nos apresenta nada nos diriam se já não tivéssemos em nosso íntimo sua significa-

ção?” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 35) Isto é, as mesmas linguagens que nos permitem comunicar os textos comuns à cultura, também nos impedem a abertura cognitiva para estranhar a ordem lógica, de vez que só podem nos oferecer narrativas idênticas, sentidos redundantes, relações de identidade.

Submissas ao projeto de identificação do mundo à imagem e semelhança do *logos*, as linguagens abolem o conhecimento da diferença ao cristalizar a semântica de suas formas simbólicas. Assim, não causa espanto quando quaisquer diferenças e traços de diversidade são encarados como impureza ou falsidade e amaldiçoados pela tradição, que busca sanar sua equivocidade. “A partir de uma primeira impressão (a diferença é o mal), propõe-se ‘salvar’ a diferença, representando-a e, para representá-la, relacioná-la às exigências do conceito em geral.” (DELEUZE, 2006, p. 57)

Aqui se explica a noção de preconceito contra o diverso: a xenofobia e o horror a tudo o que difere da identidade. Crentes na eficiência da gramática, os intelectuais muitas vezes são os primeiros a amaldiçoarem a diversidade, pela vaidade de ter consigo a posse da universalidade no interior do conceito.

Toda essa grande questão filosófica, que não hesito em considerar como a mais original e a mais importante do nosso século [XX], tem a ver com a noção de diferença, entendida como não-identidade, como uma dessemelhança maior do que o conceito lógico de diversidade e do conceito dialéctico de distinção. Por outras palavras, a integração da diferença na experiência assinala o abandono tanto da lógica da identidade aristotélica como da dialéctica hegeliana. (PERNIOLA, p. 156, 1998)

As formas simbólicas da cultura, especialmente comunicadas pelas linguagens conceituais (verbal e mate-

mática), não têm como, isoladamente, prover a sociedade contemporânea dos conhecimentos necessários para entender o mundo que se descortina à frente. Parece cada vez mais necessário o recurso a outras linguagens de caráter híbrido, para acessar o conhecimento da diversidade incomensurável desse novo mundo.

A noção de diferença supõe toda complexidade e imprevisibilidade das formas diabólicas do real. Sendo cada coisa e todas elas realmente diferentes em suas existências materiais, as linguagens conceituais ficam prejudicadas ao tentar identificar indivíduos realmente assimétricos e de exercer seu papel divinatório ao tentar prever o comportamento das coisas e de suas relações entre as coisas. A diferença é diferença porque não se repete. E ao não se repetir no futuro, não pode ser representada por formas simbólicas. “Esta impossibilidade de se repetir resume, aliás, a essência do sensível e sublinha, ao mesmo tempo, a sua finitude.” (ROSSET, p. 60, 2008) O real, *res extensa*, compõe-se de coisas diversas, que intensificam sua própria diversidade enquanto fluem rizomaticamente pelo mundo. Por isso, tudo está sempre ‘vindo-a-ser’ em pleno devir – e pelo simples fato das coisas se tornarem em outras, as que já se foram não têm futuro, revelando assim sua finitude.

A percepção humana sempre entra em contato primeiramente com as formas diabólicas do real. Algumas dessas se tornam formas simbólicas, na medida em que são absorvidas e/ou desenvolvidas pelas linguagens da cultura. No entanto, o mundo real por si mesmo é o *locus* privilegiado das formas diabólicas. O diábolo é a condição original do mundo, de onde provêm os elementos extraordinários da criação, anteriores à ordem cósmica instituída pelo homem.

As formas diabólicas são o *alfa et omega* da cognição humana, contudo, para comunicar seu conhecimento

é necessário recorrer a linguagens híbridadas, atualmente desenvolvidas pelas mídias digitais, que comportam em seus processos semoventes o verbo, o número, a imagem, o som, o movimento e o tato – mesclando todas essas formas diabólicas, enquanto produzem conhecimentos estéticos e lógicos bem mais revolucionários que aqueles inspirados pela veneranda tipografia gutenberguiana.

## A obra de arte como coisa supérflua<sup>20</sup>

A perfeição não é alcançada quando já não há mais nada para adicionar, mas quando já não há mais nada que se possa retirar.

Antoine de Saint-Exupéry

### Da língua para a lógica

Entre os três principais fundadores da filosofia (Sócrates, Platão e Aristóteles), a questão do ‘ser’ tornou-se fundamental, fazendo-se de prefácio à futura metafísica, como também para a constituição dos conceitos, entendidos como as verdadeiras representações das essências de coisas.

A essência de uma classe é o ‘ser’ que a tutela, com seus predicados inscritos no conceito universalizante. Suas qualidades precisam ser definidas necessária e suficientemente, de modo que ao “dizer o ser”, a proposição seja verdadeira. Porém, mesmo antes de Nietzsche caçoar dos “filósofos da gramática”, os sofistas já comentavam que as categorias do ‘ser’ instituídas pelos primeiros filósofos, sempre foram classes de palavras. Ou seja, o ‘ser’ é uma propriedade da linguagem e nunca existiu autonomamente no mundo real.

---

20 Artigo publicado pela Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais - Art&Sensorium. Volume 7, número 1 (2020). Publicação do Campus de Curitiba I – UNESPAR.

Aristóteles apresenta assim a totalidade dos predicados que se podem afirmar do ser, e visa a definir a conotação lógica de cada um deles. Ora, parece-nos – e tentaremos demonstrá-lo – que essas distinções são em primeiro lugar categorias da língua e que de fato Aristóteles, raciocinando de maneira absoluta, reconhece simplesmente certas categorias fundamentais da língua na qual pensa. (...) Parece-nos que esses predicados correspondem não a atributos descobertos nas coisas, mas a uma classificação que emana da própria língua. (...) Perguntávamo-nos de que natureza eram as relações entre categorias de pensamento e categorias da língua. Na medida em que as categorias de Aristóteles se reconhecem válidas para o pensamento, revelam-se como a transposição das categorias da língua. É o que se pode dizer que delimita e organiza o que se pode pensar. (BENVENISTE, 1978, pp. 71/72/75/76)

Esse vínculo univitelino entre as categorias do ‘ser’ e as classes de palavras levaram os filósofos a se confundir, quando acreditaram que não seria possível pensar logicamente, sem o concurso das palavras. A tradição filosófica fez dessa confusão inicial entre o ‘ser’ e o dizer, uma união necessária e fundamental, derivada da crença racional de que os saberes não verbais e não matemáticos são simulacros ilusórios e perigosos. E essa *con*-fusão entre o ‘ser’ e a palavra que o diz, ainda segue entre nós, em pleno século XXI.

Se a palavra fosse condição para o pensamento, estaríamos em situação bem difícil. Pois ela não consegue nomear todas as coisas realmente existentes no mundo. Se tentasse dar nome a tudo que existe, teria de construir um vocabulário infinito de termos. O que salva a palavra de sua limitação cognitiva é o fato dela poder representar ao mesmo tempo um sem-número de coisas, quando reunidas em uma classe de entes, arbitrariamente assemelhados. Este é o caso, por exemplo, do termo “cadeira” – uma única

palavra que nomeia milhões de coisas que se compõem de pés, assento e encosto, que serve para acomodar o corpo humano.

O fato da palavra “cadeira” ter o duvidoso poder de nomear milhões de móveis singulares, agrupados numa classe geral de entes, iludiu os incautos pensadores com a sensação de que a palavra poderia significar os universais, as leis cósmicas, naturais e sociais, na forma de conceitos.

Temos poucos nomes e poucas definições para uma infinidade de coisas singulares. Assim, o recurso ao universal não é uma força do pensamento, *mas uma enfermidade do discurso*. O drama é que o homem fala sempre em geral enquanto as coisas são singulares. A linguagem nomeia ofuscando a irresistível evidência do individual existente. (...) Mas o drama do ser não é que seja apenas efeito de linguagem. É que nem mesmo a linguagem o define. Não há definição do ser. (ECO, 1998, p. 28)

A primeira lógica filosófica, encarregada de encontrar o ‘ser’ em meio à confusão e à obscuridade do mundo, acabou por se tornar refém da linguagem, incapaz de significar todos os existentes. Embora camuflado pelas peripécias ontológicas do pensamento clássico, o ‘ser’ (a essência das coisas) nunca foi incontestavelmente determinado. Desiludidos sobre a realidade do ‘ser’, com a morte da metafísica, nos restou a existência do mundo abundante, complexo, sofisticado, obscuro e confuso, sobre o qual ainda é preciso gerar conhecimento, não apenas verbal, mas plurissemiótico.

O conhecimento deixou de ser um exercício de redução do mundo às qualidades necessárias e suficientes do ‘ser’. Hoje, o conhecimento não se processa retirando das coisas tudo o que parece singular ou supérfluo, por meio

dos processos de conceituação. Diferentemente do que disse Saint Exupéry no prólogo deste artigo, para que uma eficiente interpretação da realidade se torne o conhecimento de algo, não se pode descartar suas qualidades idiossincráticas, mas acrescentar informações sobre elas, até que satisfaça os intercomunicantes quanto a cognição da coisa.

Hoje, o conhecimento não cabe mais no “leito de Procusto” da linguagem verbal. O conhecimento jamais esteve subordinado à gramática, pois basta constatar a eficácia das ideias produzidas com as demais linguagens da cultura, como a imagética, musical, cinética, dentre outras.

Os conceitualistas entenderam erroneamente que, para conhecer verdadeiramente o mundo, seria preciso reduzi-lo a essências anoréxicas, que não passam de conjuntos arbitrariamente arranjados de nomes de qualidades. Ao nomear os conceitos, as palavras criam um mundo de ideias abstratas, que se equilibra instavelmente sobre um pequeno vocabulário, que tenta conter a abundância do mundo numa redoma gramatical.

### **A vitória da abstração contra a abundância do mundo**

Era uma vez um ateniense de nome Platão que, após lutar em batalhas e tentar a vida como dramaturgo de tragédias, buscou a sorte nas lides do pensamento sistêmico, tornando-se discípulo de Pitágoras, Parmênides e Sócrates. Avesso às peripécias dos sofistas e dos artistas, Platão adere a seu oposto, em mais uma guerra na qual irá combater.

Enquanto os sofistas aceitavam a insensatez do mundo, Platão foi em busca de um sentido para as coisas. Como os sofistas eram trágicos e entendiam a morte como finitude humana, Platão ensina a reencarnação da alma, por

meio do Mito de Er, como crença na vida eterna. Quando os sofistas ensinaram que o ‘ser’ e as essências só existem na linguagem, Platão defendeu a existência autônoma do ‘ser’, num mundo além deste mundo, abrindo caminho para o surgimento da metafísica.

Com a chegada do império de Alexandre, a sofística sofreu ataques políticos que pressionaram sua retórica a sair de cena, pois afinal de contas deixou de existir a democracia das *ágoras* – as decisões políticas passaram a se concentrar nos salões palacianos, frequentados pelos filósofos, encarregados de formatar a razão em favor dos soberanos. (ONFRAY, 2008, p. 15)

A filosofia se alinha ao novo regime para fornecer-lhe o discurso competente e justificar a necessidade e a suficiência do império e da nova ordem mediterrânea. A filosofia se alimenta do projeto de uma ordem natural, uma verdade única, o bem eterno e a beleza universal, subjacentes às aparências sensíveis do mundo efêmero e transitório, em que habitam os homens.

As qualidades do tríptico platônico (a verdade, o bem e a beleza) não se encontram neste mundo de ilusões onde vagamos como em uma caverna, acreditando nas sombras como se fossem realidade. Segundo a filosofia nascente, a realidade da verdade, do bem e da beleza existe eternamente no mundo suprassensível das Ideias, o mundo metafísico, como será conhecido pelos milênios à frente.

Este mundo material em que vivemos, segundo os primeiros filósofos, é um simulacro do mundo real das Ideias e das Formas perfeitas. O verdadeiro conhecimento, para os platônicos, não se constrói na experiência do corpo neste mundo, mas existe protegido das transformações e evoluções, em completa harmonia supralunar, como essências permanentes das coisas. Os únicos caminhos que con-

duzem os homens ao conhecimento verdadeiro das essências passam pela gramática e matemática – linguagens que representam ideias abstratas e conceitos metafísicos. Neste caso, vale dizer que o ‘conceito de cavalo’, por exemplo, é mais real (*ens realissimum*) do que os cavalos que correm nos campos deste mundo transitório.

Para essa filosofia, quanto mais abstrata a ideia, tanto mais próxima da realidade (e da verdade) ela se encontra – é por isso que a citação de Saint Exupéry, que abre este artigo, está de acordo com o platonismo vulgar que embala o senso comum. Ao abstrair do cavalo vivo todas suas características físicas (carne, ossos, órgãos, pele, cor, movimento, sensações etc.), restam apenas algumas ideias sobre o animal (equino, mamífero, quadrúpede, herbívoro, domesticável), que passam a fazer parte de seu conceito – esse cavalo conceitual é mais verdadeiro, para a filosofia clássica, porque essas qualidades são perenes (universais), já que elas constam de todos os cavalos, ao contrário dos acidentes (tamanho, cor, força, raça, domesticação) que singularizam o espécime.

Nesse sentido, ficou bem mais fácil para os pais da igreja, como Santo Agostinho, adaptar os conceitos platônicos para as doutrinas cristãs, fazendo do mundo das Ideias perfeitas o próprio céu judaico-cristão, enquanto este mundo condenado por Platão passou a ser o vale de lágrimas, de onde os cristãos expiam seus pecados.

[A] partir do século III d. C., o neoplatonismo é, como síntese do aristotelismo e do platonismo, a única escola filosófica que subsiste. É esse discurso filosófico neoplatônico que os Padres da Igreja, depois de Clemente de Alexandria e Orígenes, hão de utilizar para desenvolver sua teologia. (...) A lógica e a ontologia aristotélicas, que o neoplatonismo integrara, fornecerão os conceitos indispensáveis para formular os dogmas da Trindade e da Encarnação, permitindo distinguir natureza, essência, substância, hipóstase. (HADOT, 1999, p. 359)

Com a acolhida do neoplatonismo pela Patrística, a primeira teologia cristã vai reforçar a divisão do mundo em duas partes inconciliáveis (mundo físico e mundo metafísico), que permaneceu inabalável até o século XIX. Essa dualidade platônica, reafirmada pela teologia cristã, vai levar à duplicação do mundo, e gerar uma moralização extremada, colocando tudo de mal na matéria, cuja realidade passa a ser ilusória, perigosa, falsa e pecaminosa, enquanto elege o mundo metafísico (o céu religioso) como a origem da virtude, da verdade, do bem e da beleza.

Uma boa maneira de compreender em que consiste a dualidade manifesta da filosofia de Platão é o célebre texto da *República*, conhecido como a ‘passagem da linha’. O que esse texto evidencia é que, para Platão, não pode haver verdadeiro conhecimento do sensível. O que corresponde ao domínio do sensível é apenas opinião – conjectura e crença –, e não saber, conhecimento, ciência. Só é possível um verdadeiro conhecimento do inteligível, das essências, das ideias. (MACHADO, 2009, p. 41)

A busca pela verdade é confinada ao pensamento alfanumérico, com base nas linguagens que representam ideias abstratas (gramática e matemática). Esse imperativo gerou diversos tipos de iconoclastias filosóficas e religiosas, pois as imagens tendem a ser muito abundantes em seus elementos constitutivos, contrastando com a fina silhueta dos conceitos abstratos. Nesse sentido, os conhecimentos experimentais advindos da memória de experiências corporais são expulsos dos palácios do saber, iluminados pela razão luciferina dos conceitos lógicos e universais.

A maior desconfiança contra este mundo material recai fortemente sobre o corpo humano, de vez que para os

filósofos suas pulsões confundem a exatidão dos pensamentos sublimes, enquanto para a igreja cristã ele é um fruto maldito, gerado no pecado e no erro. A bulimia dos santos cristãos é um exemplo didático dos efeitos colaterais deste pensamento dualista. A fuga exasperada das paixões humanas precisa insensibilizar o corpo do santo e do pensador, para afirmar a verdade ultraterrena, formada de ideias imponderáveis, em que habitam o ‘ser’ das coisas, preenchido de essências verdadeiras, por obra e graça da inteligência dos filósofos (e da bondade divina).

Todos acreditam, até com desespero, no ser. Como, porém, não conseguem agarrá-lo, buscam as razões pelas quais são privados de possuí-lo. “Deve haver uma aparência, um embuste, que nos impede de perceber o ser: onde está o embusteiro?” – “Nós o apanhamos”, gritam radiantes, “é a sensibilidade! Esses sentidos, *que aliás também são tão imorais*, nos enganam acerca do mundo *verdadeiro...*” (NIETZSCHE, 2013, p. 293)

A entidade fantasmagórica alcunhada de ‘ser’ invade este mundo concreto obsedando cada coisa existente com essências universais provenientes do mundo metafísico. A milenar e angustiante busca pelo ‘ser’ vai arrastar a filosofia através da história do pensamento, até o século XIX desta era, quando alguns pensadores acordam do sono platônico, para lembrar o que os sofistas já sabiam há milênios: o ‘ser’ não vive como essência autônoma em outro mundo, porque sempre foi apenas um efeito da linguagem. Em decorrência disso, no século XX, J. P. Sartre vai inverter a crença escolástica, ao afirmar que a “existência antecede a essência”.

## O necessário e o suficiente

A abundante e rica diversidade do mundo físico gerou um temor religioso e filosófico, devido à possibilidade de o pensador e o devoto serem tragados pela confusão e a obscuridade do real. Contra a sedução do conhecimento experimental, que demanda a expansão da sensibilidade do corpo, a filosofia e a teologia abraçaram a conceituação como veículo cognitivo do conhecimento verdadeiro. O abstracionismo dos conceitos passou a funcionar como um modelo de orientação, na medida em que as características universais que compreendem a definição de um conceito, são elas mesmas, outras abstrações. E assim, quanto menos características universais são necessárias para uma definição suficiente, o conceito estaria bem mais próximo da verdade. Mas, também, o mais distante possível da cornucópia de elementos singulares que forma qualquer ente do mundo sensível.

O princípio lógico sugere a arquitetura mais simples possível para a constituição de um conceito. É preciso cortar todo tipo de excesso que habita a idiossincrasia de um ente! Uma das várias técnicas reducionistas disponíveis desde o medievo é a Navalha de Occam, utilizada como um “princípio de parcimônia” – uma atitude abstracionista da filosofia, segundo a qual o caminho da verdade segue em direção ao *Uno* e se afasta do múltiplo – motivo pelo qual, para os essencialistas “menos é mais”. A Navalha de Occam é um “mecanismo gramatical” que recomenda as explicações mais simples (que detêm menos palavras), como sendo as mais verdadeiras.

Com o nascimento da ciência ocidental, por volta do século XVII, este princípio foi adotado pelo que viria a ser conhecido como método científico. É uma ferramenta lógica

que permite escolher, entre várias hipóteses a serem verificadas, aquela que contém o menor número de afirmações capaz de abarcar a totalidade do fenômeno investigado. A Navalha de Occam é antecessora do chamado princípio KISS (*Keep It Simple, Stupid*), uma vulgarização da máxima de Albert Einstein, segundo a qual a explicação mais simples dentre as que visam explicar os observáveis, deve ser preferida em detrimento de outras – qualquer qualidade desnecessária é considerada supérflua. Qualquer forma sem função é certamente um excesso.

O elogio moderno à anorexia das formas (e das fórmulas), se deve à fuga sistemática da abundância do mundo real, inspirado no conceito moderno do “menos é mais” ou, em outras palavras: a perfeição – como recomenda Saint Exupéry na citação acima – só alcança os artefatos, quando libertos de todos os componentes supérfluos.

Antes que percebessem, os filósofos e os primeiros epistemólogos estavam lidando apenas com a linguagem e suas representações formulares do real. A busca por boas representações linguísticas e matemáticas das leis que regem os fenômenos levou-os a habitar mentalmente as representações do real, em substituição ao próprio real.

O efeito colateral dessa busca pela exígua elegância das representações verbais e matemáticas produziu a crença racionalista do *pluribus unum*, a ideia de que tudo o que existe proveio de uma única origem – Deus ou a teoria de tudo. Por via de consequência, a verdade estaria sempre na direção da origem – da complexidade rumo à unidade. Assim, quanto mais fenômenos puderem ser concentrados e explicados em poucas ou em uma única representação, tanto mais universal será o conceito, tanto mais próximo da verdade ele estará.

A ideia de que tudo provém de “um”, remete-nos ao emprego de mínimas formas, fórmulas, signos, símbolos e

totens holísticos, que devem “conter” o todo. A exuberante abundância do real é vista como algo distante da verdade, devido sua complexidade radical, que embaraça o caminho rumo à simplicidade. Para os minimalistas, a verdade só pode existir quando condensada em uma cápsula mínima de significados codificados pelo verbo (e pelo número).

## O minimalismo

Segundo o dicionário, minimalismo é um substantivo que nomeia o conceito de redução ao mínimo do emprego de elementos ou recursos, em quaisquer áreas da cultura, da moda à culinária e aos estilos de vida. Nas artes, o minimalismo se acentua entre o final da década de 1950 e princípios dos anos 1960, como uma escola de pintura abstrata que vê num quadro algo estruturado, composto basicamente de simples formas geométricas, executadas em estilo impessoal, reduzindo ao mínimo seus elementos. Foi um movimento tributário de uma vertente da arte abstrata norte-americana, que remonta a Ad Reinhardt (1913-1967), Jasper Johns (1930) e Frank Stella (1936). A *minimal art* enfatiza formas simples, que recusam acentos ilusionistas e metafóricos. De certo modo, pode se entender o minimalismo como uma aposta do intelectualismo abstracionista, contra a opulência, exuberância e a abundância das obras de arte e das expressões culturais de outros períodos e gêneros.

Porque condenar a idiossincrasia e a singularidade das coisas, das formas estéticas e das obras de arte? Ora, para transformá-las em conceito! Para aproximá-las da abstração das ideias, que são o domínio dos intelectuais. Por isso, tornou-se necessário reafirmar a crença racionalista, segundo a qual a diversidade se distancia da identidade

que, por sua vez, é a forma como se manifesta a universalidade dos conceitos.

Quanto mais ângulos retos, quanto menos curvas, menos reentrâncias e protuberâncias; quanto mais lisa e uniforme a coisa se apresenta, mais semelhante às espécies universais do pensamento conceitual. Menos mundo e mais pensamento, produziram minimalistas como Le Corbusier, Bauhaus e a arte conceitual – todos comprometidos com os critérios intelectuais de interpretação. Interpretar significa traduzir e simplificar. O papel do intelectual minimalista é traduzir a exuberância singularizante do mundo em conceitos universalizantes – transformando a realidade das coisas em algoritmos alfanuméricos.

O nosso é um tempo em que o projeto da interpretação é em grande parte reacionário, asfixiante. (...) Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo. Interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo – para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de “significados”. (SONTAG, 1987, p. 16)

Uma das principais bandeiras dos modernistas foi a rejeição dos estilos que se utilizavam de ornamentos e singularidades particularistas. Contra os barroquismos e sua ênfase no supérfluo e no superficial, a arquitetura modernista aboliu a irrepetibilidade dos enfeites. Os modernistas entendiam o ornamento como um inimigo a ser combatido, pelo fato de suas extravagâncias exporem as singularidades idiossincráticas do mundo sensível. Desenvolver uma arte intelectual e insensível tornou-se a meta dos modernistas.

Outra característica importante do modernismo é sua relação conflituosa com o capitalismo industrial. Ora o mo-

dermismo denunciava a crueldade da produção capitalista, ora se juntava entusiasticamente às suas novas tecnologias de produção. No âmbito da arquitetura, havia a responsabilidade pela correta e justa construção do ambiente habitado pelo homem. Os edifícios deveriam ser econômicos, limpos, úteis e despidos de ornamentos que os diferenciasssem social e culturalmente, sempre de acordo com a máxima proferida pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan, segundo a qual a *forma segue a função*. Este é o conceito funcionalista, visto como a síntese do ideário moderno.

Originário da mesmificação das mercadorias nas linhas de produção industrial, do sucesso da ciência e da tecnologia em princípios do século XX, os minimalismos têm por objetivo reduzir ao mínimo o emprego de elementos e recursos para a criação de uma coisa, tornando-se a aplicação da Navalha de Occan nas produções culturais. No design, o minimalismo reduziu todas as características não-essenciais das produções, com o objetivo de privilegiar exclusivamente a função das coisas. Enquanto a música minimalista usa de repetições e ritmos quase hipnóticos, a literatura minimalista aposta na economia das palavras, no corte dos advérbios e na escassez de significados.

Reduzir o mundo ao estritamente necessário e ao nada mais que o suficiente é uma herança estoica e neoplatônica, com viés judaico-cristão, curiosamente alcunhada de ‘moderna’. A recusa em pensar e conhecer a abundância, a opulência, a exuberância e a sensualidade do mundo real, contrapondo-lhe outro mundo abstrato e bulímico, tornou o pensador neoplatônico em um personagem ascético e distanciado da realidade que deveria entender, de modo a oferecer à sociedade o conhecimento do lugar da humanidade no mundo. Talvez parte desse antinaturalismo filosófico tenha provocado, em certa medida, o anti-intelectualismo que ora grassa na sociedade contemporânea.

Ao invés de ceder às evidências de que o mundo é confuso e obscuro, exuberante e caótico, optando por um pensamento mais pluralista, muitos intelectuais ainda fletam com um mundo metafísico, uma ciência e uma arte conceituais.

## **Arte conceitual**

Em princípios do século XX, com Duchamp e seus *readymades*, surge um movimento que, insistentemente, se coloca como arte, ao mesmo tempo em que questiona o que é a 'arte' (GODFREY, 1998, p. 21). O papel de Duchamp, em seu tempo, foi romper definitivamente com a crença de que a arte teria uma definição, reunida em qualidades intrínsecas de um conceito universal. "A fonte" (1917) foi um desafio que a filosofia neoplatônica da arte não conseguiu superar.

Ao longo dos anos 1960 e 1970, a questão proposta por Duchamp é retomada pela arte conceitual. Porém, influenciada pelo pensamento neoplatônico do modernismo, a arte conceitual não vai reproduzir a questão duchampiana, como um desafio à definição da arte. Ao invés disso, os artistas e intelectuais conceitualistas retornam ao mundo metafísico dos conceitos, que valoriza sobremaneira a ideia comunicada pela obra, bem mais do que o corpo dos artefatos. A incapacidade de conceituar a arte foi contornada e trocada pela celebração da arte conceitual. Ao invés de questionar se a obra é ou não, arte, os intelectuais reduziram o corpo material dos artefatos a meros suportes de conceituação, reafirmando a maldição lançada por Platão, contra os simulacros artísticos.

Platão reserva um lugar para a beleza em sua filosofia: trata-se da beleza das formas ideais, das provas matemáticas e das deduções racionais. O conhecimento é a beleza e o bem, porque ele é conhecimento dessas verdades ideais que compreendem a verdadeira realidade das coisas. Sendo nosso mundo uma mera aparência ou aproximação das formas ideais (nossa justiça, uma cópia esmaecida da coisa real; nosso estado, uma pobre réplica do ideal), a arte é tudo que há de pior, pois, se a poesia é uma droga performativa, então, a pintura e a escultura são meras cópias de cópias, tentativas de simular o mundo de modo indecifrável a partir de seu modelo. (HERWITZ, 2010, p. 19)

Antecipada por Marcel Duchamp, nos anos 1910, a arte conceitual dos anos 1960 foi um movimento artístico que teve, dentre seus juízos estéticos, o objetivo de superar o que denominavam de “arte retiniana”, dedicada apenas ao entretenimento e ao prazer do olhar, baseada na *mimesis* milenar. Era preciso, segundo os conceitualistas, utilizar o corpo da obra de arte como um suporte para ideias e conceitos filosóficos – a forma da obra de arte deveria submeter-se à sua função precípua, qual seja, a de linha auxiliar do pensamento revolucionário.

Desde a década de 1960 tem predominado no campo das artes visuais a noção da arte como “ideia” ou “conceito”. Em outros termos, a arte é concebida como uma espécie de “essência”, e, assim, não raramente, possui um paradigma linguístico. Para o artista norte americano Sol LeWitt, o objetivo da obra conceitual é de configurar-se num estado mentalmente interessante para o espectador. Portanto, o trabalho deve ficar emocionalmente “seco”. (SEMELER; CARMO, 2011, pp. 04/16)

Por “seco”, segundo a citação acima, devemos entender a obra de arte conceitual despida de ornamentos e de idiossincrasias próprias da singularidade estética da coisa artística – a forma precisa submeter-se à função. Para a arte conceitual, não importa mais nem sequer a técnica de produção artística, o material, as características plásticas ou seu efeito estético, porque essa arte pode se utilizar de coisas já prontas (*readymades*) para comunicar o conceito previamente pensado pelo conceitualista. Para a arte conceitual, a obra materialmente existente deve ser conduzida a uma vida secundária, justificada apenas pelo seu papel de suporte de conceituação.

O filósofo Arthur C. Danto ficou fascinado pelas Brillo Boxes de Andy Warhol e o problema que elas colocam. O que faz disso uma arte, quando as reais Brillo Boxes não são? Como o modo que as olhamos se difere, quando acreditamos que são arte? (GODFREY, 1998, p. 97)

De fato, o fenômeno explorado pelas *readymades* é o da descontextualização. Caixas de sabão em pó em um supermercado ou na lavanderia, colocam-se em contextos próprios. Essas mesmas caixas de sabão em pó utilizadas como peso de papel ou arranjadas em certa disposição, em um salão de arte, adquirem significados diferentes – o sentido de suas presenças se modifica, conforme o contexto. Esse deslocamento de sentido é tema clássico da filosofia. Ele existe, por exemplo, na disputa entre o conceito e a metáfora. Um conceito deve gerar um nome próprio para o ente, enquanto a metáfora trabalha de modo ‘impróprio’, atribuindo o nome próprio de um ente, para outro ente que guarda certa semelhança com o primeiro. Um mictório instalado em um banheiro exerce sua função apropriada. O mesmo mictório exposto em um salão ganha ares de arte

conceitual, quando de fato não passa de uma metáfora. O que se lhe propõe, então, quando exposto em uma instituição cultural? Suscitar ideias exóticas que orbitam as mentes que têm a petulância de exibir tal coisa num lugar daqueles – peraltices intelectuais que ...

... [Passam a conceber o artefato] como ideia ou conceito, onde a reflexão filosófico-conceitual sobre a obra de arte precede sua realização estético-sensorial. Dessa forma, as qualidades plásticas e matéricas da obra de arte, como a cor, a forma, a expressão, perdem terreno. A arte encontra sua fundamentação na filosofia da linguagem e em outros campos de estudos como a semiótica e a linguística (...) A “aparência” cede lugar à concepção. Instaure-se, assim, a arte conceitual. (SEMELER; CARMO, 2011, pp. 04/16)

Com o movimento conceitualista, a vanguarda modernista perfaz um duplo retorno a Platão, entendendo a arte primeiramente como instrumento didático, quando é posta a serviço da verdade. Em segundo lugar, quando se retira da arte toda sua corporeidade e sensualidade, tornando-a “seca” o suficiente para emular os conceitos abstratos. A arte conceitual, portanto, se torna uma produção cultural dependente de rótulos para sua compreensão, suficientemente insípida para habitar o mundo minimalista dos intelectuais, amantes da gramática, como Friedrich Nietzsche gostava de provocá-los – habitantes de um mundo categorizado, onde não existem coisas, mas classes e espécies.

(Mas) o conceito é cinza, sem cor e sem sabor, ele é isolado, pobre; apesar de todos os esforços, o ser lhe escapa (...) Em compensação, na arte, qualquer coisa é próxima, contanto que se desvie das generalidades redundantes, que renuncie às

razões e que confie na linguagem da poesia – que não fala por conceitos, mas por metáforas. (CAUQUELIN, 2005, pp. 49/50)

A arte conceitual também cumpre seu papel, ao oferecer para o intelectual uma opção artística que se distancia da exuberante sensualidade do mundo. Quando o artista pensa no conceito a ser comunicado, antes de compor sua obra de arte, desenvolvendo seu artefato com a prévia intenção de suscitar no fruidor uma ideia predeterminada, transforma seu trabalho artístico num discurso filosófico. Nesse processo, o artista conceitual faz emergir uma metáfora, na qual acredita como se fosse um conceito.

Arte precedida de intenção, como é o caso dos conceitualistas, não é um produto estético, mas uma ação funcionalista. A desculpa das vanguardas modernistas para transformar a arte em reflexão filosófica é devida à crença em sua “função social”. “Toda arte é dependente da sociedade – dependente das relações entre as pessoas e não um produto solitário de uma pessoa qualquer...”. (WILLATS, p. 7, 2000)

Entretanto, a arte não precisa ser conceitualizada ou engajada, para manter seu valor social e sua crítica disruptiva. A arte não precisa ser explicada, de modo a se tornar uma utopia política. A arte não precisa ser abstraída para provocar um conhecimento revolucionário, capaz de promover profundas transformações sociais e culturais. A arte sempre será mais efetiva em seu papel transformador, quanto menos estiver a serviço de uma finalidade, funcionalidade ou utilidade, que torne sua produção artística mero suporte de conceitos externo à sua configuração.

## Fim da arte

Para os conceitualistas contemporâneos, a arte participa da tríade platônica, na medida em que a verdade produz o bem e, juntos, criam a beleza. Desde sempre, os neoplatônicos souberam que a arte (suas obras) teria um fim, não apenas como finalidade, mas certamente como um termo, um limite. O fim da arte se justifica para os neoplatônicos, pelo fato de que em algum momento da história as obras (de arte) deixarão de ser necessárias para representar a beleza e a sublimidade. Nesse futuro neoplatônico, a beleza se incorporará definitivamente ao pensamento e à ideia de bem, germinando em todas as obras dos homens, a caminho do espírito absoluto. É nesse sentido que Hegel define a arte como a “aparência sensível da Ideia”. E na medida em que se abandona o mundo sensível, em favor do mundo suprassensível da metafísica, a beleza deixa de depender de obras de arte, para se tornar ideia de beleza.

O fim da arte parece representar um desejo quase secreto de alguns filósofos, de vez que sua utopia é transformar os conceitos, que são verdadeiros e bons, em elementos artísticos – com isso, seria dispensável o uso da (obra de) arte para representar a beleza.

Outros teóricos entendem o fim da arte como o esgotamento de um modelo histórico de representação artística. A tese do esteta norte-americano Morris Weitz, segundo a qual a arte não pode ser convenientemente definida, eleva a temperatura de um conflito entre conceitualistas modernistas e sensualistas pós-modernos, permitindo-nos vislumbrar as fronteiras em que se dão as batalhas entre a arte e a lógica linguístico-filosófica.

Greenberg, a seu modo, já pensava o “fim” da arte. Sua reação contra a arte produzida a partir dos anos 1960 (a constatação de que “nada foi feito em arte”) pode ser encarada como a constatação de um “fim”. Nesse sentido, trata-se talvez de um modelo teórico que não é capaz de explicar os fenômenos artísticos de seu tempo, da mesma maneira que o modelo vasariano tinha sido incapaz de compreender o início do modernismo, com o caminho da pintura de Manet em direção aos elementos propriamente pictóricos e sem o privilégio do ilusionismo tridimensional. (SÜSSEKIND, 2014)

O tão controverso tema do “fim da arte”, antecipado por Duchamp, guarda o mesmo DNA do outrora badalado “fim da história” (teoria inicialmente proposta por G. W. F. Hegel, no oitocentos, requentada por Francis Fukuyama, no novecentos). A vaidade intelectual e as crenças racionais estão por detrás dessas elucubrações epistemológicas. A constatação do fim de uma era (ou do mundo) se deve mais ao comprometimento do pesquisador com seus métodos de análise, do que à realidade dos novos fenômenos. Porque os novos fenômenos não se encaixam nos protótipos conceituais, de duas, uma: ou o acontecimento não é um fenômeno (Isso não é arte!), ou a arte alcançou seu termo, seu fim – pois se uma obra não se encaixa em determinada definição de arte, não haveria arte possível.

Novamente, o cacoete de dar mais importância à teoria, do que ao mundo real, coloca o intelectual em maus lençóis. Subliminarmente, o poder da Navalha de Occan está agindo no pensamento do teórico: tudo o que escapa à teoria se torna excessivo, complexo demais para conter alguma verdade. Ato contínuo – o que não se parece com o modelo teórico não pode ser conceituado e, portanto, não deve ser nomeado como arte.

## Conclusão: a verdade da futilidade

A vingança do intelectualismo contra a arte se traduz na substituição da coisa artística pelo conceito abstrato. O intelectual se vinga da arte por meio de sua explicação<sup>21</sup>, ou seja, destruindo a complexidade material da coisa artística para simplificá-la na forma de uma interpretação textual. Mas, as obras de arte são coisas complexas e materiais, elas não se submetem à Navalha de Occam, porque não são textos verbais, não são fórmulas matemáticas, nem teorias abstratas. As obras de arte são coisas existentes no mundo real. Traduzi-las em palavras, números ou algoritmos é transformá-las naquilo que elas não são – interpretá-las, de modo a controlar sua existência, implica em reduzi-las a verbo.

Forçar a transfiguração de uma obra de arte em conceito equivale a extirpar sua singularidade irrepetível, formada justamente pela miscelância de detalhes que constitui seu corpo estético. A complexidade material dos corpos das obras de arte, que o conceitualista entende como supérflua, fútil ou inútil, compõe justamente a compleição de sua existência estética – nos termos da arte, a forma (da obra de arte) nunca segue uma função externa, pois a forma da obra de arte é a sua própria função. A obra de arte não

---

21 Do latim, recebemos os termos *plici/plica/plicare*, que significam ‘pregar’, ‘prega’, ‘dobra’. As palavras que comportam essa raiz latina (*plici*) referem-se a algo que contém dobras, protuberâncias, cernes e superfícies de difícil superação. Quando significamos alguma coisa de difícil execução ou de raro entendimento, utilizamos a palavra ‘complicação’, cujo prefixo latino *cum* significa ‘junto, com’ ou ‘junção’, permitindo designar algo ‘com muitas dobras juntas’ ou algum tipo de evento, coisa ou ideia de difícil acesso, devido suas múltiplas características. Ao contrário, a diminuição ou eliminação das ‘dobras’ incompreensíveis, visa deixar de fora (*ex*) ou eliminar as *plici* – a palavra ‘explicação’ significa alisar, aplinar, desdobrar, abstrair as complicações de um problema, para torná-lo de fácil acesso ao intelecto.

tem vida secundária como os signos, que existem apenas em função dos conteúdos que comunicam. Não é função da obra de arte secundar uma reflexão filosófica, pois sua existência não depende do pensamento que suscita.

Um dos muitos papéis cognitivos da obra de arte se realiza ao perturbar o expectador, provocando-lhe sensações corporais, prazer, angústia, estados de euforia, intuições, repulsa, inquietação ou estupor. Para manter sua atividade cognitiva e cultural, a obra de arte não pode ser gerida por conceitos, não pode ter seu corpo estético minimizado, medido ou modelado por teorias abstratas de pensamento. A força revolucionária da arte não age segundo conceitos, mas transformando a sensibilidade do perceptor, abrindo-lhe um mundo novo de perspectivas.

## ***POST SCRIPTUM***

### **A pesquisa em arte**

Os dez artigos e capítulos acima agrupados de modo progressivo, foram escritos ao longo de vários anos, descrevendo a evolução de minha pesquisa sobre o pensamento estético referenciado à arte. Concluo aqui esta coletânea, com algumas palavras sobre a pesquisa artística, ainda vista de certa forma como uma filha tardia da epistemologia.

Um dos objetivos desta coletânea de textos foi preparar a compreensão do/da leitor/a para essa nova realidade epistêmica: a pesquisa artística é talvez a mais recente modalidade de investigação do real, que está se mostrando muito útil ao entendimento de campos da realidade que a lógica filosófico-científica não alcança com seus métodos e critérios de análise.

Acredito que o século XXI saberá reconhecer o valor epistemológico da pesquisa artística, incorporando suas investigações ao esforço coletivo de compreender o mundo em que vivemos. De fato, de algum modo, o “fim da arte” aconteceu no século XX. Aquela arte sitiada nas galerias, museus, academias e liceus, segmentada em obras singulares, cada qual dentro de seu quadrado, deu lugar a uma nova geração de atividades que mesclam cognições estéticas e lógicas, incorporadas à miríade de ações humanas nos mais diversos âmbitos da produção cultural, social, política e econômica.

A arte espalhou-se por todos os nichos da atividade humana, desde o design de utensílios, até nos produtos da tecnologia digital, requalificando a cultura e assumindo um lugar no cotidiano das pessoas. Neste princípio de século XXI se faz necessária a introdução da pesquisa artística, de modo que sua potência gnosiológica, obstruída pela veneranda epistemologia dos séculos passados, encontre vaza em novas formas de empregar a arte como conhecimento.

Uma das mais comuns objeções ao conhecimento estético (artístico) é a de que a obra de arte não demonstra a causa de um efeito, como em um discurso silogístico, que alcança a verdade. Porém, “Qualquer produto de criação, artístico ou não, carrega o orgulhoso, mas invisível selo: *quod erat demonstrandum*.” (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p. 7) A obra, seja uma peça artística ou não, demonstra a verdade com seu próprio corpo. O árduo exercício especulativo, exigido pelas demonstrações silogísticas e proposicionais do discurso racional, que gera uma demonstração exaustiva de um tema, é substituído com vantagens pelo corpo da obra de arte, cuja presença já é a própria demonstração da verdade. A verdade da obra de arte está na relação entre o conhecimento tácito<sup>22</sup> e explícito.

Se há um novo conhecimento aí, o mundo racional e verbalmente orientado vai insistir, certamente, que é possível dizer o que é isso, para definir, analisar e demonstrar sua presença explicável e replicável. Nos modos em que esse desafio é pos-

---

22 Pode-se considerar conhecimento ‘tácito’ o que é formado pela experiência dos órgãos dos sentidos e a memória sensorial-emotiva, também denominado de conhecimento ‘implícito’, devido a referir-se a cognições inconscientes – o conhecimento tácito é outro nome da estética. O conhecimento explícito é gerado e gerido por meio de linguagens que atuam na consciência, geralmente identificado com a razão, a lógica, semiótica verbal e matemática – o conhecimento explícito é outro nome da lógica.

to, os componentes do conhecimento tácito não têm respostas satisfatórias – de fato, eles não podem ter, por definição. Dar articulação verbal para o conhecimento tácito seria fazê-lo deixar de ser tácito. Ao esticarmos a linguagem verbal até seus limites e nos movermos para fora do vocabulário do discurso tradicional, talvez tenhamos sucesso em vencer a estreita borda, esgueirando-nos ao longo da fronteira entre o conhecimento explícito e o tácito, mas ao colocarmos isso em palavras capturamos sempre menos do que tentamos descrever. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p. 7)

Como produto de um conhecimento majoritariamente tácito (implícito), nenhum artefato pode ser resumido num discurso de signos verbais ou matemáticos. São necessárias outras cognições para completar sua leitura cognitiva. Uma das vertentes da pesquisa artística segue justamente as possibilidades de leituras tácitas da obra de arte: como adquirir conhecimento estético da fruição de um artefato, sem reduzir sua cognição a verbo ou número?

O cacoete intelectual tende a duvidar da efetividade de uma informação ou conhecimento quando não podem ser traduzidos num discurso verbal ou numa equação matemática. Mas, esse é um desafio da pesquisa artística, que sofre do preconceito intelectual, pois parte de sua cognição não pode se transformar em conceito, nem ao menos ser definida com exatidão<sup>23</sup>. Caso a pesquisa artística venha

---

23 A ‘exatidão’, com a qual a ciência se identifica, é uma ilusão verbal que esconde a real incapacidade de apreender a natureza em conceitos. Proveniente do latim, a palavra *exactus* (exato) compõe-se da partícula *ex* (fora, ausência, negação) e do particípio passado do verbo *agere*: *actus* (ação, atividade, movimento). Etimologicamente, a ‘exatidão’ que as ciências perseguem implica um conhecimento formado na *ausência do movimento* do mundo. Só quando a ciência se evade do movimento do mundo, da assimetria, da irregularidade, da obscuridade e vagueza do real, ela pode apresentar resultados “exatos” (com *rigor*, no sentido de imobilidade), produzindo resultados matematicamente perfeitos, a partir de equações simétricas e obedientes a regras apriorísticas, antecipadas pela ordem lógica do

render-se aos critérios e metodologias dominantes na cultura filosófico-científica, não mais fará pesquisa no âmbito da estética (arte) e se tornará – como sonham os platônicos e hegelianos – apenas uma imagem sensível da verdade abstrata dos conceitos intelectuais.

O território da pesquisa é fortemente colonizado; interesses manifestos, individuais ou institucionais, conscientes e inconscientes, carregam uma resistência natural contra novos ocupantes. Se a primeira fase da resistência se manifesta por meio da exclusão, a segunda, por assimilação forçada, não é menos perigosa mesmo quando aparenta mais tolerância. A pesquisa artística se encontra neste segundo estágio. Com má vontade, sua presença é aceita, mas com a exigência de demonstrar gratidão pelo reconhecimento, ao conformar-se com as ideologias, critérios e metodologias dominantes na cultura lógico-científica. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p. 8)

Como se tratam de dois tipos diferentes de conhecimento (tácito e explícito – estético e lógico) não é possível que se imponha à pesquisa artística os mesmos procedimentos, métodos ou paradigmas frequentemente utilizados pela pesquisa filosófico-científica. Enquanto a pesquisa filosófico-científica se foca na interpretação dos fenômenos, transformando ideias em signos semioticamente intercambiáveis, a pesquisa artística se volta para os processos de criação e os efeitos estéticos de uma forma realmente existente.

Postando-se diante do perceptor como um intrigante “monumento”, o artefato aparenta uma forma sensível independente e resistente às interpretações. “[Um] poema sendo

---

pensamento abstrato. O curioso é saber que a ciência só alcança a máxima *exatidão* quando deixa de corresponder ao mundo real, que é fluído, irregular, obscuro e confuso.

contemplado por si próprio, funciona como um monumento, um texto filosófico, sendo lido em vista da tese que afirma funciona como um documento”. (CÍCERO, 2012, p. 35) Enquanto a pesquisa filosófico-científica está voltada à produção de documentos (criando o duplo linguístico-matemático do fenômeno), a pesquisa artística está relacionada à leitura processual e sensitiva de monumentos (sem duplicar a realidade do artefato).

Onde deveríamos procurar nossos termos de referência sobre a pesquisa artística – internamente, dentro da arte em si mesma, ou externamente, em relação a outros paradigmas de conhecimento, inclusive o conhecimento “no mundo” tal como é vivido? Mesmo a noção de pesquisa em arte desafia nossa cultura, que costuma definir pesquisa por resultados que podem ser reafirmados em outros contextos. As convenções da pesquisa associadas com resultados separa conceitualização da ação, criando uma hierarquia, na qual o método conduz aos questionamentos. Esse processo é focado no e pelos objetivos finais. Em contraste, o ato artístico de criação carrega ideias e ações juntas em um único momento, evento ou artefato. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p. 12)

O cacoete intelectual da pesquisa filosófico-científica é o de encontrar um conhecimento universal, definitivo, que sirva de referência eterna sobre qual ou tal fenômeno. Esses procedimentos de universalização são complementados pela interpretação e tradução em caracteres alfanuméricos e inscritos numa linguagem codificada, que passa a substituir a própria experiência do conhecimento, transformando-se em teoria.

A pesquisa artística não tem por objetivo encontrar referências universais na “grande cadeia das causas”, nem tão pouco traduzir conceitos em linguagens lógicas, mas

entrar em contato com obras de arte, de modo a incorporar conhecimentos a partir de relações experimentais com o artefato. Diferentemente do objeto estático e eterno requerido pela pesquisa filosófico-científica, o objeto da pesquisa artística é móvel, dinâmico, enquanto sua leitura é variável, na medida em que reconhece a subjetividade do investigador.

O conhecimento estético derivado da pesquisa em arte não deve ser apenas tolerado pelo *establishment* filosófico-científico, mas reconhecido em sua capacidade de produzir conhecimentos autônomos e socialmente imprescindíveis para a reprodução social. O conhecimento universal das causas é importante, mas não é suficiente. A pesquisa artística oferece procedimentos de investigação que examinam a singularidade dos efeitos nas coisas particulares, a partir de seu interesse epistêmico pelas obras de arte.

### **A virada artística**

À semelhança de outros fenômenos científico-culturais, como a “virada copernicana” ou a “virada linguística”, a virada artística é um movimento de pesquisadores da arte, que remete à pesquisa artística como paritária da ciência e da filosofia; um conhecimento autônomo, fundamental e imprescindível à reprodução social e ao avanço da civilização humana.

A virada artística conduz a um entendimento mais amplo e profundo a respeito da singularidade humana, na direção de uma reavaliação da experiência individual nesta emergente sociedade do conhecimento. Ao reclamar um papel mais efetivo para a arte na construção do conheci-

mento, a virada artística significa a aproximação da arte com a vida.

Enquanto o começo do século XX esteve preocupado com o trabalho industrial, educação básica e a divisão de trabalho, o começo do século XXI está se caracterizando pelo intercâmbio de informação e o conhecimento como valor econômico.

No meio artístico sempre houve o receio de que a cultura do pensamento, adaptada às análises rigorosas, interferisse na indefinibilidade, paranoia<sup>24</sup>, intuição e intensividade da experiência estética, que constitui uma performance artística. Essa preocupação ainda assombra certos artistas que acreditam que a pesquisa levaria a uma redução da criatividade artística a um jogo linguístico. Trata-se do receio de que os parâmetros científicos da categorização, generalização, verbalização e redução a fórmulas, conduzam a arte a práticas baseadas em parâmetros, referências e conceitos científicos.

A gnosiologia da arte tem outros objetivos de pesquisa, diferentes daqueles perseguidos pela filosofia/ciência. O que dizer da indefinibilidade e dos múltiplos significados que caracterizam o desafio da prática artística? O que dizer de sua capacidade de desconstruir e reconstruir o mundo e sua matéria em modos idiossincráticos? Poderia a filosofia/ciência realmente encampar a riqueza cognitiva das experiências estético-artísticas?

---

24 Termo comumente vinculado à neurose, a ‘paranoia’ tem a ver com a Noética, a parte da lógica que estuda as leis fundamentais do pensamento, baseadas nos quatro princípios lógicos: identidade, não-contradição, terceiro excluído e causalidade. Esta palavra deriva dos termos gregos *nous* (mente, a alma racional, a inteligência) e *noesis*, que significa o ato de pensar. ‘Paranoia’ remete a tudo o que está ALÉM ou AQUÉM da mente consciente – mas não é sinônimo de loucura. Paranoia deve significar então todas as percepções, sensações, emoções, experiências e cognições geradas, FORA da lógica, ALÉM da linguagem e AQUÉM da consciência.

Diferentemente das questões relativas à filosofia/ciência, a pesquisa artística tem outras perguntas a fazer aos seus objetos. Em que base de conhecimento deve o artista realizar sua pesquisa? O que motiva o artista a realizar uma pesquisa? Qual é o papel da imaginação e do talento na pesquisa artística? Como articular apropriadamente uma pesquisa artística? Que tipo de aprendizado, treinamento acadêmico e conselhos devem servir melhor para as necessidades de um artista pesquisador? Mesmo quando um artista aceita parâmetros científicos em sua pesquisa, outras questões aparecem: o receio de identidades confusas – uma vez que o artista se torna um pesquisador ele/ela não é mais apenas um/uma artista. Alguém poderia ser um/uma verdadeiro/a artista ao mesmo tempo em que produz pesquisa? Ou, por outro lado, se o/a artista é realmente um/uma artista, poderia ser um/uma bom/boa pesquisador/a?

Mesmo quando artistas se utilizam de paradigmas científicos, outra dúvida emerge daí: o receio da dupla identidade – uma vez que artistas se tornam pesquisadores, não são mais somente artistas. Poder-se-ia ser um verdadeiro artista ao mesmo tempo em que faz pesquisa? Ou se um artista é realmente um artista, poderia ser também um bom pesquisador? Essas preocupações são em parte colocadas por opiniões externas à prática artística. Entre filósofos e cientistas, por exemplo, militar em tempo integral é um tabu que não pode ser desafiado com outras práticas – não poderia haver um caminhoneiro filósofo, nem tampouco um cientista pai de santo.

Outra questão que se coloca em relação à pesquisa artística, que incomoda a cultura do conhecimento filosófico-científico, ocorre em função da natureza epistemológica da arte. É o receio da capacidade da arte em produzir algo do nada. A arte imita a forma de todas as coisas do mundo. A suspeita acerca dessas qualidades, relativas à liberdade de que goza a arte, levou Platão a denunciá-la e expulsá-la

da cidade (*polis*), em vista de sua capacidade de enganar e trapacear. Para Platão, essa ambiguidade apresentada pela arte (de ser e não ser ao mesmo tempo um conhecimento) a impediria de ter um lugar no mundo do saber. Esse medo da arte, experimentado por filósofos e cientistas, imputa aos processos artísticos um caráter mefistofélico e mágico, que tanto promete prazeres extremos, quanto desvia a mente dos reais propósitos da pesquisa.

Ao ter de passar próximo à ilha das sereias, Odisseu mandou tapar os ouvidos de seus marinheiros com cera, de modo que eles não fossem encantados por suas canções, mas preferiu se amarrar ao mastro do navio, de modo que preso por cordas pudesse experimentar a perigosa e sedutora arte das sereias. No mundo real não há cordas que segurem os incautos e os imprevidentes, sendo necessário enfrentar a possibilidade de perder a razão em meio a experiências estéticas produzidas pela arte. Esses receios refletem a incapacidade de compreender a complexidade da prática artística, suas manifestações e relacionamentos com o mundo real. Em vista desses supostos perigos tão veementemente apontados por filósofos e cientistas, deveriam os artistas traduzir suas práticas em uma linguagem domesticada? O que resultaria dessa tradução – como dizem os italianos: *traduttore traditore* –, se o significado de toda tradução é uma traição?

Métodos emprestados de outras áreas, desajeitadamente aplicados à pesquisa artística, falham em criar um *insight* real, ou pior, eles reduzem a arte ao que é demonstrável, enquanto, aparentemente, percorrem os eixos protocolares da pesquisa ortodoxa, da literatura, da checagem de dados e análises (decomposição de um todo em partes simples). Essas tentativas de espremer a arte para dentro dos métodos logocêntricos visa fazê-la passar pelo buraco de agulha da ciência convencional.

Obras de arte têm a qualidade, dentre outras, de serem únicas. A filosofia e a ciência se interessam pelos fenômenos repetíveis, que podem ser refeitos invariavelmente, e dão valor para tudo o que pode ser ciclicamente reproduzido. Por outro lado, o conhecimento estético provocado pela obra de arte varia de artefato para artefato, de fruidor para fruidor, de lugar para lugar, de um tempo para outro. Na pesquisa artística não se pode esperar por previsões fornecidas por métodos filosófico-científicos, pois não há antecipação possível que anteveja tanto a forma como o comportamento dos artefatos.

Diferentemente das pesquisas filosóficas e científicas, em que há separação em dois tempos entre experiência e teoria, a pesquisa e o conhecimento estético-artístico se produz no próprio trabalho, a pesquisa artística reside em sua prática e na contínua realização da obra. Toda a reflexão artística está incorporada, implícita nos atos do artista. Um historiador da arte pode ampliar e elucidar o novo conhecimento, mas não pode recriá-lo, nem traduzi-lo em linguagem verbal ou matemática. Um crítico de arte pode comentar um quadro de Jackson Pollock (1912-1956) para a compreensão dos apreciadores, mas é o corpo do trabalho em si, o instintivo reconhecimento de seu poder de expressão, que impacta a sensibilidade do perceptor e produz o conhecimento estético, paralelamente à linguagem verbal ou matemática.

Ao vincular-se com o irrepetível movimento da vida, a arte é um modo de entendimento do mundo interno e externo, que oferece sentido às relações sociais entre pessoas e o mundo real.

A ideia de que a arte imita a vida já se encontra em Aristóteles. Allan Kaprow (1927-2006), pintor norte-americano, revisita a ideia de que é precisamente a imitação do mundo

que nos ensina a existir nele. Nesse sentido, o foco da arte não é bater a natureza em seu próprio jogo, emulando sua aparência e beleza. Ao contrário, pela imitação legitimamos a natureza em seu processo, habilitando-nos a compreender o mundo em sua própria maneira de ser. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p. 30)

Tanto a filosofia como a ciência não fazem oposição à arte (ou vice-versa), nem em relação ao conhecimento aparentemente diferente que elas produzem. A arte é uma forma de conhecer o mundo, tanto quanto a ciência ou a filosofia. Podemos dizer que, no tocante ao modo de investigação do real, enquanto a filosofia/ciência busca pela causa eficiente de um fenômeno, a arte explora várias causas possíveis dos fenômenos. Se a ciência busca pelo que deve ser, a arte nos apresenta as várias possibilidades de ser. Desse modo, ao explorar as várias causas possíveis, a arte é uma grande parceira da filosofia e da ciência, porque facilita e inspira o caminho que elas podem tomar até as causas finais.

Se retornarmos aos antigos gregos, podemos entender com mais precisão o significado da palavra *techné*, que entre eles designava todo conhecimento transformado em artefatos, mediante uma técnica de produção. Um móvel, uma espada, um barco, um telescópio ou uma escultura são materializações de conhecimentos em artefatos e instrumentos. Se a ciência e a arte são *techné*, para aqueles gregos não havia diferença entre um cientista e um artista. Diferenças entre um carpinteiro e um escultor, entre um ferreiro e um pintor se limitavam às metodologias, práticas e destinações de suas produções, embora todos fossem artistas (*technitis*).

Como proponentes desta virada artística, estamos interessadas em desenvolver uma cultura de pesquisa, a partir da prática

artística. Para negociar bases confiáveis para essa cultura, existe a necessidade de compreender a arte e a ciência, cada qual em seus próprios termos, e encontrar novos caminhos para aproximar suas práticas. As duas áreas têm qualidades em comum, têm necessidades recíprocas, uma em relação a outra. O que pode um artista-pesquisador aprender da ciência, que detém uma tradição de pesquisa de pelo menos dois séculos? O que pode um cientista aprender de um artista e sua rica história de tradição e inovação no campo da produção criativa? Existem cientistas criativos, tanto quanto artistas que aplicam sua criatividade com extremo rigor metodológico. (COESSENS, CRISPIN, DOUGLAS, 2009, p. 37)

## **A arte e a era do conhecimento**

Para o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986), “palavras são símbolos de memórias compartilhadas. Se uso uma palavra, você deve ter alguma experiência sobre o que aquela palavra representa. Se não, a palavra não significa nada para você. Penso que podemos apenas aludir; nós podemos apenas tentar fazer com que o leitor imagine”.

Signos são repetições (re[a]presentações daquilo que já está em nossa mente), linguagens se compõem de sintaxes, que são fórmulas redundantes. As palavras nos oferecem conhecimentos baseados no que já sabemos – num exemplo: não posso tomar conhecimento do teor da frase “o homem é o lobo do homem”, se não conhecer previa e antecipadamente as palavras “homem”, “lobo”, as preposições e o verbo ser. Por isso, a linguagem verbal só me dá o que já tenho. Se as palavras repetem o que já sabemos, não podemos ter a partir delas uma inovação radical do pensamento, não podemos adentrar com as palavras o reino da estética.

Palavras são teorias que traduzem as experiências da vida. A função da teoria é explicar, sistematizar, extrapolar (especular) e comunicar o conhecimento produzido pela experiência. Portanto, nenhuma teoria (palavra) é conhecimento original, mas tradução, interpretação e significação da experiência humana no mundo. O advento da era do conhecimento tornar-se-á possível quando entendermos que o saber nasce e se desenvolve na experiência – o modo estético de conhecer.

O conhecimento estético-artístico é, antes de tudo, experimental, devido ao fato de que seus *insights* provêm do contato dos órgãos da percepção com a realidade material do mundo. Não existe experiência abstrata ou conceitual. Toda experiência é da ordem da matéria. Nesse sentido, a era do conhecimento só se afirmará na história de nossa cultura, se levar em conta o viés estético da cognição humana. Tornou-se necessário compreender que o conhecimento não se constitui apenas de proposições verdadeiras, comprováveis e estáveis, comunicadas por linguagens lógicas, como a matemática e a verbal, na forma de modelos de crenças racionais. Nem sempre as informações estão vinculadas a crenças e verdades, podendo se apresentar em meio a processos e performances.

### **Arte e ciência: a *episteme* não é suficiente**

Não existe um olhar único ou puro em direção ao real. Há sobreposição de pontos de vista em toda interação humana com o mundo, mesmo que filosófica, científica, artística ou de senso comum. Esses olhares funcionam de um modo similar, contém padrões, pressionam os participantes a se conformar e moldam seus pensamentos, suas percepções, suas ações e suas distintas habilidades. Esses

olhares, moldes e formatos criados pelas práticas humanas são discerníveis em nossos edifícios, obras de arte, teorias filosóficas e científicas. Daí segue que nenhuma visão humana, seja filosófica, científica, artística ou senso comum, pode escapar das onipresentes convenções biopsicossociais. Neste caso, é preciso transpor as fronteiras entre a arte, a ciência, a filosofia e o senso comum, para projetarmos um novo caminho.

A filosofia/ciência é um conhecimento que segue em direção às instâncias do real, produzindo a verdade. A arte é um conhecimento que captura e cria as várias possibilidades do real, produzindo verossimilhanças ficcionais. Para a filosofia/ciência, o melhor modo de alcançar o real é testar seus prováveis processos, sob o jugo de seus métodos. Para a arte, a melhor maneira de se aproximar do real é reproduzir seus possíveis processos, sob o jugo dos afetos.

Seriam a arte, a filosofia e a ciência tão incomensuráveis?

Não são, quando intentam o mesmo objetivo, que é entender o real. Deveríamos unir a arte, a filosofia e a ciência para podermos dar conta dessa tarefa extenuante, já que o real não é completamente compreensível, assim como também não são definíveis as ideias de deus, arte, amor. Sabe-se que o real existe, mas defini-lo se torna impossível, pois há dimensões do real que o humano não alcança. Porém, é em direção ao real que o conhecimento caminha, ampliando-se na medida em que mais se aproxima, em uma viagem sem fim, mas imprescindível à sobrevivência da humanidade.

Neste sentido, submeter-se à exclusividade da *episteme* como único caminho para viajar em direção ao real, não parece sensato. Pode ser até mesmo ingenuidade, pois a *episteme* depende da opinião (*doxa*) de especialistas para julgá-la. Mas o real é um existente, não depende de nossa

crença para ser aquilo que é. Seria o caso de utilizarmos de outros modos de acesso ao real, como a *aisthesis*, que está na base de nossa percepção, sensibilidade, afecção, sentimento, emoção e paixão. Arte, filosofia e ciência juntas colocam a razão e a sensibilidade em ação integrada para ampliar nossa capacidade de apreensão das porções do real que a humanidade pode abranger.

Artificialmente separadas, arte, filosofia e ciência formatam a cultura a seus próprios modos. Mas elas se originaram na mesma mente humana. Elas tiveram de lutar contra as mesmas restrições do mundo, as mesmas limitações humanas. Arte, filosofia e ciência tiveram de lidar com o contexto cultural e suas convenções. Seus modelos transformacionais e interativos são similares, os processos heurísticos são ricamente evidentes em seus domínios e suas desconstruções da matéria prima do mundo são similares.

Por outro lado, a reconstrução dos processos e da objetividade filosófico-científica, em relação aos da prática artística, são diferentes. Os alvos de seus domínios apontam para diferentes reinos. Nos casos da filosofia e da ciência, as metas de seus esforços são limitadas pelas restrições do mundo real. No caso da arte, suas metas estão limitadas pelas restrições da imaginação humana.

Uma das fragilidades da filosofia e da ciência se torna uma das virtudes da arte: sua multiplicidade de abordagens. A filosofia e a ciência não dispõem de um mapa unificado do real, devido suas muitas subdivisões, que produzem fragmentações nas abordagens e interpretações dos fenômenos. Ao invés de encontrar um modo unificado de explicar o mundo, a filosofia e a ciência multiplicaram-se em explicações matemáticas, físicas, químicas, biológicas, históricas, sociológicas, psicológicas, culturais etc. – nenhuma delas mutuamente compatíveis. Mesmo dentro de um

único domínio filosófico-científico, teorias diferentes não podem ser unificadas.

Neste caso então, a filosofia e a ciência são poderosas ou frágeis? Devem ser consideradas ou desprezadas? Para alguns, a filosofia e a ciência são poderosos instrumentos de dominação do mundo, para outros se tratam de um modo de entender e fazer o mundo ter sentido, por meios de métodos que refletem a natureza do próprio mundo. Para um terceiro ponto de vista, a filosofia e a ciência se tratam de construções sociais, cujas objetividades às vezes se parecem com ficções culturais.

A pesquisa artística é um dos mais recentes ramos da família de conhecimentos da sociedade planetária. Uma descendente que está em franco crescimento, seguindo sua trajetória forjada por tentativas e erros. Esse processo ocorre sob o escrutínio dos “cem olhos de Argus Panoptes”, utilizados pelo *establishment* filosófico-científico para vigiar de perto o que a arte faz com a epistemologia.

Por isso, a última descendente da “árvore do conhecimento” ainda precisa provar a que veio. Na maior parte de sua história, pensadores e cientistas cuidaram de encontrar as causas, desprezando as coisas. Preferiram estabelecer contato com princípios e leis que originam os fenômenos, acreditando que o conhecimento das causas dispensaria o conhecimento das coisas, que são infinitas em suas variações, oferecendo uma resistência insuperável ao conhecimento.

Contudo, no século XIX alguns pensadores começaram a desconfiar da neutralidade das linguagens lógicas, que deixaram de ser simples suporte e transporte de ideias “puras”, para se tornarem trilhas e até obstáculos à representação do pensamento, dirigindo o entendimento a partir de suas estruturas gramaticais e semânticas.

Surpreendidos pela arbitrariedade das linguagens, em seu próprio mundo abstrato e essencial, os pensadores e cientistas tiveram de reconhecer que precisavam de contraprovas advindas de outros meios de investigação do real, que pudessem escapar, ao menos em parte, da tirania da gramática e da fantasia matemática. Intuíram que estavam por demais afastados das instâncias do real, que ao privilegiar apenas as causas, estavam perdendo muito conhecimento sobre as coisas.

Uma das formas de se retornar às coisas, está no exercício da arte, porque toda atividade artística lida necessariamente com coisas existentes no real. Não há “arte abstrata”, já que qualquer técnica artística demanda a manipulação de elementos concretos, como o som, massa, luz, movimento, aroma etc. A obra de arte é um existente, não é um conceito, nem uma equação. As obras de arte não são essências, mas coisas – não são universais, mas singulares.

Neste sentido, a *episteme* não é suficiente. Se considerarmos que conhecer é emular o mundo no corpo, o modo epistêmico de representar o real não esgota as possibilidades da cognição humana. Embora a *doxa*<sup>25</sup> seja, de certo modo, reconhecida como contígua ao conhecimento epistêmico, o modo doxológico de representação também não completa as possibilidades da cognição humana. Antes desses modos (doxológico e epistêmico) operarem a construção de conhecimentos, a *aisthesis*<sup>26</sup> já está na base de qualquer cognição, pois nada vai à mente sem antes passar pela percepção.

---

25 Palavra grega, que significa “senso comum”, “crença comum” ou “opinião popular” e de onde se originaram as palavras modernas ‘ortodoxo’ e ‘heterodoxo’.

26 Palavra grega, que significa “faculdade de sentir”, “compreensão pelos sentidos”. A relação que fazemos da estética com a arte parte deste significado, não porque se confunde com o belo, mas porque o objeto artístico ou obra de arte, ao apresentar-se no mundo para ser vivenciado ou visto, o faz perante a mobilização de percepção.



## Referências<sup>27</sup>

ALBUQUERQUE VIEIRA, J.; RAY, S. **Teoria do conhecimento e arte**. Revista Musica Hodie. v. 9, n. 2, p. 11-24 2009.

ALVES, R. **Filosofia da ciência: introdução ao jogo e a suas regras**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

\_\_\_\_\_. **Variações sobre o prazer [Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette]**. São Paulo: Planeta, 2011.

AUROUX, S. **A revolução tecnológica da gramatização**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

BELL, C. **The Aesthetic Hypothesis** in Charles Harrison & Paul Wood, **Art in Theory 1900-1990** Oxford: Blackwell, 2000.

BARRENECHEA, M. A.; CASANOVA, M. A.; DIAS, R.; FEITOSA, C. (organizadores). **Assim falou Nietzsche III**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

BARRETT, L. F. **How emotions are made: the secret life of the brain**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2017.

BENVENISTE, E. **Problemas de Linguística Geral**. S. Paulo. Ed. Universidade de São Paulo, 1978.

BOEHM, G. **Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica**. In: ALLOA, E. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

---

27 Nestas referências estão agrupadas todas as citações dos artigos, capítulos e excertos apresentados nesta coletânea, de modo a facilitar o trabalho do leitor, eventualmente interessado em recorrer às publicações utilizadas nos textos.

- CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CAMARGO, M. H. **Cognição estética: o complexo de Dante**. São Paulo: Annablume, 2013.
- CASANOVA, M. A. **Heidegger e o acontecimento poético da verdade**. In: HADDOCK-LOBO, R. **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- CASSIN, B. **Aristóteles e o logos: contos da fenomenologia comum**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- \_\_\_\_\_. **O efeito sofístico**. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- CATALÀ DOMÊNECH, J. M. **A forma do real**. São Paulo: Summus, 2011.
- CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005-B
- CHAUÍ, M. **Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia**. In: HADDOCK-LOBO, R. (org.) **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- CÍCERO, A. **Poesia e filosofia**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2012.
- CLAXTON, G. **Intelligence in the flesh: why your mind needs your body much more than it thinks**. Londres: Yale University Press, 2015.
- CLAUD, D. **The domestication of language: cultural Evolution and the uniqueness of the human animal**. New York: Columbia University Press, 2015.

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. **The artistic turn: a manifesto.** Ghent, Belgium, Orpheus Instituut, 2009.

COSTA, L. M. da. **A poética de Aristóteles.** São Paulo: Ática, 2006.

COULTHARD, M. **Linguagem e sexo.** São Paulo: Editora Ática, 2001.

DAMASIO, A. **A estranha ordem das coisas: as origens biológicas dos sentimentos e da cultura.** São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, G., GUATTARI, F. **O que é a filosofia.** Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

EAGLEMAN, D. **Incognito: the secret lives of the brain.** New York: Randon House, 2011.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ECO, U. **Kant e o ornitorrinco.** Rio de Janeiro: Record, 1998.

\_\_\_\_\_. **A busca da língua perfeita.** Bauru, SP: EDUSC, 2002.

\_\_\_\_\_. **Tratado geral de semiótica.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. **Da árvore ao labirinto: estudos históricos sobre o signo e a interpretação.** Rio de Janeiro: Record, 2013.

ELIADE. M. **O sagrado e o profano.** *A essência das religiões.* São Paulo: Martins Fontes, 2011.

EVERETT, D. L. **How language began: the history of humanity's greatest invention.** New York: Liveright Publishing Corporation, 2017.

FERREIRA, J. R. (Gullar). **Toda poesia**. 19º ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

FERRY, L. **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática**. Coimbra: Almedina, 2003.

FEYERABEND, P. **A conquista da abundância**. Editora Unisinos, São Leopoldo, 2005.

\_\_\_\_\_. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GALIMBERTI, U. **Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto**. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2012.

GHETTI, S.; DEMASTER, D.; YONELINAS, A.; BUNGE, S. **Development of Medial Temporal Lobe Contributions to Memory**. *J. Neurosci.* v.30, n.28, p.9548 –9556, 2010.

GODFREY, T. **Conceptual art**. Singapura: Phaidon Press Limited, 1998.

GOMBRICH, E. H. **O sentido da ordem; um estudo sobre a psicologia da arte decorativa**. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GUIMARÃES et al. **Comunicação e expressão estética**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HADDOCK-LOBO, R. **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

HADOT, P. **O que é a filosofia antiga**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.

HARVEY, B. M.; KLEIN, B. P.; PETRIDOU, N.; DUMOULIN, S. O. **Cortex Topographic Representation of Numerosity in the Human Parietal**. *Science*. v.341, p.1123-1126, 2013.

HERWITZ, D. **Estética: conceitos-chave em filosofia**. Porto Alegre: Arned, 2010.

IZQUIERDO, I. **Fisiologia da aprendizagem e da memória**. In: CINGOLANI H. E.; HOUSSAY A. B.; COLS. **Fisiologia humana de Houssay**. 7ª ed. Porto Alegre: Artmed, 2004.

JANATA, P. **The Neural Architecture of Music-Evoked Autobiographical Memories**. *Cerebral Cortex*. v. 19, n. 11, p. 2579-2594, 2009.

KAHN, C. H. **A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentários**. São Paulo: Paulus, 2004.

KANT, I. **Antropologia de um ponto de vista pragmático**. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KERFERD, G. B. **O movimento sofista**. São Paulo: Ed. Loyola, 2003.

KIRCHOF, E. R. **Estética e biossemiótica**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: EDIPUCRS, 2008.

KRUCHININA, O.; GALPERINA, E.; KATS, K.; SHEPOVAL'NIKOV, A. **Factors Affecting the Variability of the Central Mechanisms for Maintaining Bilingualism**. *Human Physiology*. v. 38, n. 6, p.15-31, 2012.

KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LACOSTE, J. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

LENT, R. **Cem bilhões de neurônios**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Atheneu, 2010. 848p.

LOBEL, T. **Sensation: the new science of physical intelligence**. New York: Atria books, 2014.

MACHADO, A.; HAERTEL, L. M. **Neuroanatomia funcional**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Atheneu, 2014. 344p.

MACHADO, N. J. Objetividade e subjetividade na construção do conhecimento. *In*: ARANTES, V. A. **Afectividade na escola: alternativas teóricas e práticas**. São Paulo: Summus, 2003.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

\_\_\_\_\_. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MOSE, V. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

\_\_\_\_\_. **O homem que sabe: do homo sapiens à crise da razão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011-B.

MOORE, K.; PERSAUD, V.; TORCHIA, M. **The Developing Human: clinically oriented embryology**. 9<sup>th</sup> ed. Philadelphia: Saunders, 2011. 560p.

MUNIZ, F. **Platão contra a arte**. *In*: HADDOCK-LOBO, R. Os filósofos e a arte. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

MURICY, K. **Walter Benjamin: alegoria e crítica**. *In*: HADDOCK-LOBO, R. Os filósofos e a arte. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Hemus, 1976.

\_\_\_\_\_. **Além do bem e do mal ou o prelúdio de uma filosofia do futuro**. São Paulo: Hemus, 1977.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche contra Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. **A origem da tragédia grega proveniente do espírito da música**. São Paulo: Madras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres (vol. II)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. **A filosofia na era trágica dos gregos. In: Friedrich Nietzsche: obras escolhidas**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

NORRETRANDERS, T. **The user illusion: cutting consciousness down to size**. New York: Penguin Books, 1998.

OLIVA, A. D.; DIAS, G. P.; REIS, R. A. M. **Plasticidade Sináptica: Natureza e Cultura Moldando o Self**. *Psicologia: Reflexão e Crítica*. v.22, n.1, p.128-135, 2009.

ONFRAY, M. **Contra-história da filosofia 1: as sabedorias antigas**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

\_\_\_\_\_. **Tratado de ateologia**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

PAULA, F. V.; LEME, M. I. S. **Aprendizagem implícita e explícita**. *Psicologia em Pesquisa, UFJF*. v. 4, n. 1, p. 5-23, jan-jun/ 2010.

PERNIOLA, M. **A estética do século XX**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

PINKER, S. **Tabula rasa: a negação contemporânea da natureza humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINTO, J. **O ruído e outras inutilidades; ensaios de comunicação e semiótica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

ROSSET, C. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.

SACKS, O. **Seeing Voices: A Journey Into the World of the Deaf**. Oakland: University of California Press, 1989.

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SANTORO, F. **Aristóteles e a arte poética**. In: HADDOCK-LOBO, R. Os filósofos e a arte. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SCHAEFFER, J-M. **Adieu a l'esthétique**. Paris: Presses universitaires de France 2000.

SCHÖPKE, R. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. São Paulo: Edusp, 2005.

SEMELER, A. M. R.; CARMO, J. do. **A Neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual**. Porto Alegre: *Intuitio*, Vol 4, nº 2, 2011.

SÉVÉRAC, P. *In*: MARTINS, A. (org) **O mais potente dos afetos: Spinoza & Nietzsche**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SILVERTHORN, D. U. *Fisiologia Humana: Uma abordagem integrada*. 5ª Ed. Porto Alegre: ArtMed, 2010.

SPINELLI, M. **Os caminhos de Epicuro**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STEUERMAN, E. **Os limites da razão: Habermas, Lyotard, Melanie Klein e a racionalidade**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003.

SUAREZ, R. **Nietzsche: a arte em o nascimento da tragédia**. *In*: HADDOCK-LOBO, R. **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

SÜSSEKIND, Pedro. **Greenberg, Danto e o fim da arte**. Belo Horizonte: Kriterion Revista de Filosofia, Vol. 55, nº 129, 2014. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2014000100019](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2014000100019) (Acessado em 16 de abril de 2019)

TEIXEIRA, C. **Disputas acerca da arte**. *Intelectu* nº 2 (Agosto de 1999). [http://www.intelectu.com/intelectu\\_archive\\_win\\_02\\_01.html](http://www.intelectu.com/intelectu_archive_win_02_01.html). Acessado em 20 de fevereiro de 2009.

TOMASELLO, M. **The cultural origins of human cognition**. Massachusetts: Harvard University Press, 1999.

\_\_\_\_\_. **Origins of human communication**. Massachusetts: MIT Press, 2010.

VIEIRA, J. L. **Código de Hamurabi: Código de Manu, excertos (livros oitavo e nono): Leis das XII Tábuas.** São Paulo: EDIPRO, 2011.

WEEDWOOD, B. **História concisa da linguística.** São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

WILLATS, S. **Art and social function.** Hong Kong: Ellipsis London LTD, 2000.



**Marcos H. Camargo**

É especialista em História do Pensamento Contemporâneo (PUCPR, 1987). Especialista em Economia e Sociologia (PUC-PR, 1988). Mestre em Comunicação e Linguagens (UTP, 2003). Doutor em Artes Visuais (IAR-UNICAMP, 2010). Pós-doutor pela Escola de Comunicação (UFRJ, 2015). Professor de Graduação de Jornalismo, Relações Públicas e Publicidade (UTP, 2004-2006). Professor de Graduação em Cinema e Audiovisual, Artes Cênicas, Música e Dança (Campus de Curitiba II – UNESPAR, desde 2006). Coordenador do Curso de Graduação em Cinema e Audiovisual (2011-2013). Chefe da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação do Campus de Curitiba II (UNESPAR, 2014-2018). Professor de Pós-graduação *stricto sensu* do Mestrado Profissional em Artes (Campus de Curitiba II, UNESPAR, desde 2018). Pesquisador nas áreas de Filosofia, Estética e Semiótica. Autor dos livros: *Cognição estética: o complexo de Dante*. São Paulo: Annablume, 2013; e do livro: *Formas diabólicas: ensaios sobre cognição estética*. Londrina: Syntagma, 2017.



SYNTAGMA