

Introdução à Pesquisa em Cognição Estética

Marcos H. Camargo



EDUNESPAR

SYNTAGMA



Introdução à Pesquisa em
Cognição Estética

Editoria

Hertz Wendell de Camargo

Revisão

Jonathan Figueiredo

Projeto Gráfico

Ubiratã Brasil

Capa

Ubiratã Brasil

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

161 Camargo, Marcos Henrique, 1959 –
Introdução à pesquisa em cognição estética / Marcos H. Camargo. Curitiba - Syntagma Editores / Edunespar, 2025.
212 p.

ISBN 978-65-83934-05-5

I. Cognição estética. II. Pesquisa científica. III. Estética. IV. Marcos Henrique Camargo.

CDD: 700
CDU: 7.0 / 7.01



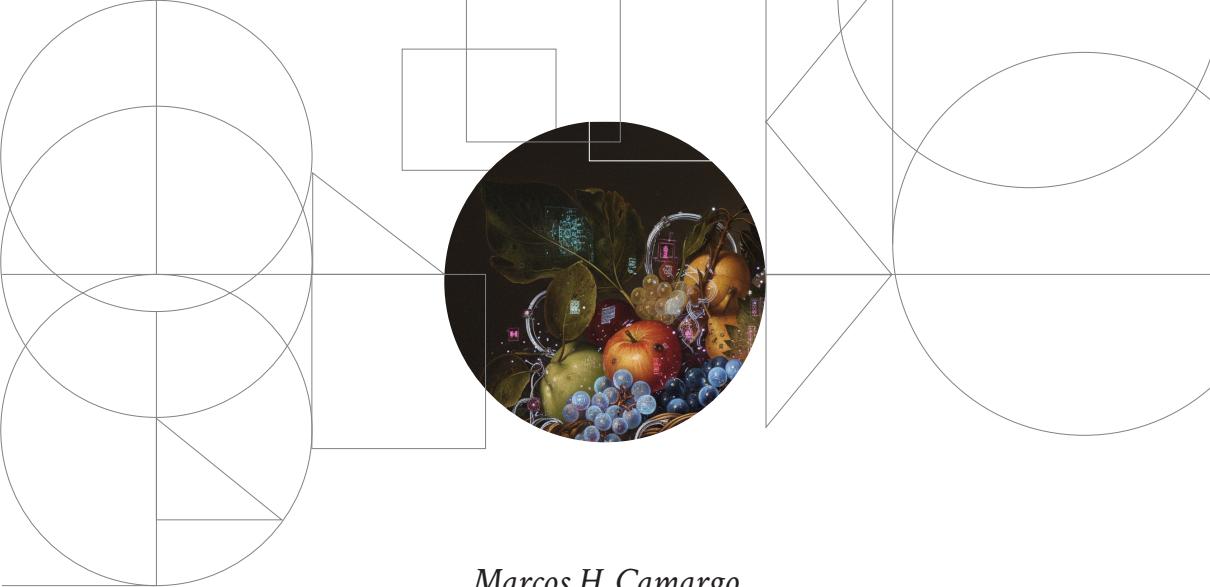
Syntagma Editores

Rua Dona Paulina, 161 - Bacacheri, Curitiba-PR
CEP 82515-36 - www.syntagmaeditores.com.br



Edunespar

R. Saldanha Marinho, 131, 1º andar,
Curitiba-PR, CEP 80.410-150 - Brasil



Marcos H. Camargo

Introdução à Pesquisa em
Cognição Estética

Curitiba
Outubro, 2025

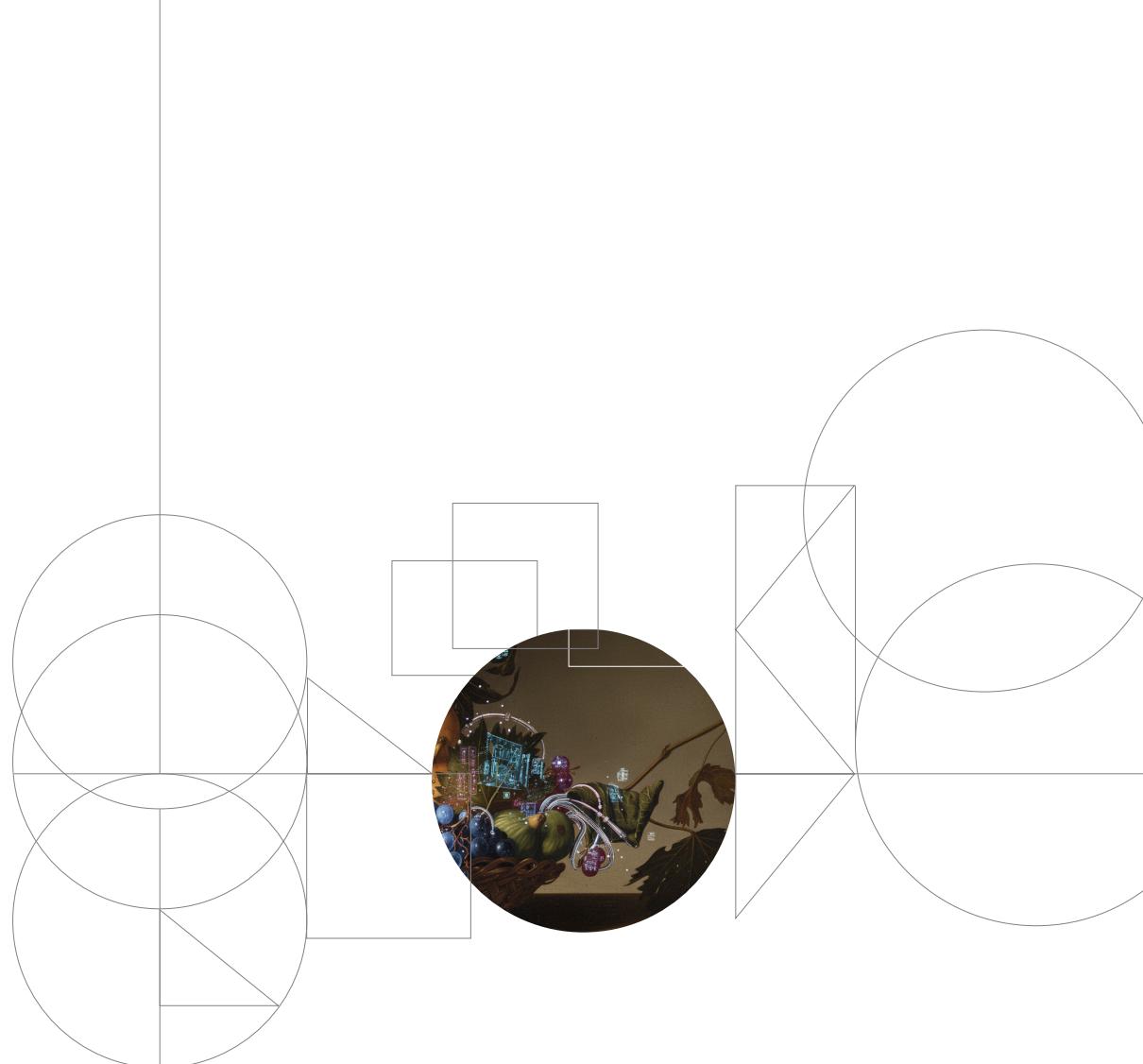


Reitora Salete Machado Sirino
Vice-Reitor Carlos Alexandre Molena Fernandes
Chefe de Gabinete Ivone Ceccato



Diretor Luis Fernando Severo
Assistente Editorial Anna Glaucia de Moraes Vieira
Assistente Editorial Felipe Carneiro Silva
Assistente Editorial Terezinha Eckelberg

Conselho Editorial Aurea Andrade Viana de Andrade
Camila Matos
Carla Andreia Lorscheider
Cristiane do Rocio Wosniak
Everton Grein
Franciele Mara Lucca Zanardo Bohm
Marcio Telles da Silveira
Maria Ivete Basniak
Matheus Amarante do Nascimento
Mauro Alejandro Baptista Y Vedia Sarubbo
Tatiana Colasante
Tony Willian Boita





Nota

9

1. O triunfo do *logos* e o exílio da *aisthesis*

13

2. *Diabolos in terra*: o retorno da *aisthesis*

59

3. As neurociências e a cognição sensível

81

4. O conhecimento estético

97

5. Uma teoria para a comunicação estética

119

5.1. Sinais sensíveis

129

5.2. Sinais inconcebíveis

141

5.3. Sinais insignificantes

155

6. Por uma *Estética da Percepção*

173

Inconclusão

197

Referências

205





Nota

As bases deste estudo se encontram em outra publicação (Camarago, 2013), da qual foram extraídas algumas teses desenvolvidas pelo autor, por ocasião de seu curso de doutoramento no Instituto de Artes da UNICAMP, sob a orientação do Dr. Mauricius Martins Farina.

Esta pesquisa apresenta ensaios sobre a cognição, na medida em que compara sua dimensão intelectual, em relação a seu campo estético, em uma perspectiva que leva em conta o fenômeno da multiplicação das mídias do conhecimento, a partir do século XIX. Motivo pelo qual, a pesquisa processa comparações entre as mídias verbais (mais apropriadas a comunicar a cognição intelectual) e as mídias cineaudiovisuais¹ (portadoras privilegiadas dos fenômenos estéticos), com a intenção de verificar os efeitos de suas mensagens na reconfiguração da ideia contemporânea de conhecimento.

¹ O neologismo *cineauditatovisual* foi criado por esta pesquisa para congregar num só termo todas as mídias não verbais surgidas a partir do século XIX, que produzem e divulgam, isoladamente ou em conjunto, todo um universo cognitivo paralelo e diverso ao da cultura letrada. Esta palavra se refere às mídias que comunicam movimento, som, imagem e tatividade, baseadas em tecnologia analógica e digital, em grande parte distribuída pela internet e seus derivados tecnológicos.



Ao buscar por essas comparações, prontamente se colocou a exigência do estudo das mensagens (textos & discursos) constituídas pelas linguagens não verbais, agora veiculadas pelas mídias cineaudiotatovi-suas, que geram conhecimentos diferentes daqueles desenvolvidos apenas com a escrita verbal.

Uma visada semiótica sobre as linguagens foi necessária para decifrar seus códigos e sondar a lógica subjacente a seus discursos, tanto verbais, como os não verbais. Isto posto, vimos que ainda sobravam muitas manifestações não cobertas pelas linguagens, especialmente no âmbito da imagem, do som, do movimento e da tatividade, que perfazem a maior parte das comunicações midiáticas.

Certas mensagens, mais abundantes nas mídias cineaudiotatovi-suas, não constituem textos, porque fogem da lógica semiótica, enquanto são comunicadas a partir da sensação que produzem em nossos sentidos (biossensores físicos: tato, olfato, paladar, audição,visão). Chamei essas mensagens de 'sinais estéticos', levando em conta que 'estesia' se vincula à percepção sensorial. Os sinais estéticos não se transformam em signos ou textos de linguagens, porque não se submetem à lógica dos códigos semióticos.

Porém, para facilitar a abordagem do problema, coloquei os sinais estéticos num polo diverso do signo lógico, mas sem propor uma oposição entre eles. Assim, passei a considerar a 'estética'² não mais como uma filosofia ou teoria da arte, mas, como um campo de conhecimento que pode ser alcançado com a leitura perceptiva dos sinais estéticos emitidos tanto pelos textos da cultura, como pelos fenômenos naturais.

E como os signos lógicos se encontram em outro polo, procedi a comparações entre a 'lógica' das linguagens (especialmente, a verbal), com a 'estética' da percepção. Tais comparações, de fato, se dão pela localização das qualidades lógicas (logicidade) e qualidades estéticas

² Proveniente do grego *aisthetikòs*, esta palavra foi introduzida pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762), formada pela raiz grega *aisthesis* (percepção, sensação, afecção, sentimento) em junção com o termo *technè* (ciência, técnica) e significa "ciência que conhece pela sensibilidade", "conhecimento constituído pelos sentidos físicos". A palavra 'estética' em sua primeira significação não está vinculada às artes, mas a um modo de conhecer pela via da percepção de sinais captados do mundo real (no qual se encontram também os textos da cultura), diferindo-se do conhecimento intelectual, que se alcança com a leitura lógica dos padrões de comportamento do mundo real (e dos textos da cultura). Mesmo que algumas vezes tratemos o conceito de 'estética' como relativo às artes, é a este primeiro sentido baumgartiano que devemos recorrer para entender suas relações com a lógica, dentro deste estudo.



(esteticidade) de que se compõem tantos os textos da cultura, como os fenômenos naturais.

Justifico o esforço desta pesquisa pela necessária revisão da importância da escrita verbal e de toda a cultura letrada daí derivada, em relação à cultura cineaudiotatovisual nascente, de vez que ambas as culturas produzem e reproduzem conhecimentos diversos. É o embate entre essas modalidades cognitivas que vem provocando certa urgência em desenvolver uma leitura do mundo pelo viés não verbal da percepção, posto em evidência pela onipresença de imagens, sons, movimentos e taticidade em nossos atuais meios de comunicação social do conhecimento.

Esta pesquisa oferece à observação meios para circunscrever a leitura lógica do real, explicitando o modo estético de leitura do mundo, para sugerir em seguida a utilização conjunta dos dois tipos de inferência (lógica e estética) como um método mais eficiente de construir o conhecimento.





1. O triunfo do *logos* e o exílio da *aisthesis*

Lógica: a gramática da representação – ‘lógica’ é uma dessas palavras, cujas definições são tantas que permitem seu emprego em praticamente qualquer contexto. Em sua origem, este vocábulo provém dos termos gregos *logos* + *technè*, que significa a “ciência do pensamento”, “arte do bem pensar que conduz à verdade” e se assemelha à palavra latina *ratio*, que quer dizer “medir”, “calcular”.

No que concerne a este estudo, a lógica deve significar (ser signo de...) padrão, norma, lei, convenção, regulação, ordem, organização e toda manifestação de ‘repetição’ por meio de um ‘molde’. Esta definição não difere muito do que convencionalmente se espera da lógica, mas aqui é importante ressaltar que tal conceito é uma construção arquétípica. Ou seja, a lógica se tornou uma das principais ferramentas de sobrevivência e adaptação da espécie humana, ao longo de nossa evolução no planeta.

Destituído de garras, dentes, carapaças, velocidade, asas, visão noturna, olfato sofisticado ou audição acentuada, o humano sempre



foi o mais frágil e vulnerável entre os animais expostos às intempéries naturais. No entanto, nem é preciso mencionar nossa capacidade de superação, sobrevivência e adaptação.

O sucesso do humano se deveu ao hábito de observar os padrões de repetição e ciclos da natureza, assim como ao desenvolvimento de representações simbólicas de tais observações, na forma de sistemas de signos que serviram para transmitir as informações para todos os membros do grupo – lógica e linguagem.

Desse modo, os pensamentos derivados das observações, assim como as linguagens surgidas da necessidade de comunicar socialmente os pensamentos, são fatos fundadores da lógica humana. Isto é, tanto localizamos lógica nos padrões da natureza, como simulamos suas bases nas linguagens e nas instituições humanas.

Se a ingestão de um fruto causa mal-estar da primeira vez, da segunda e da terceira vez, a repetição da experiência demonstra um padrão: este fruto não serve para alimentação. Logo, é preciso construir signos socialmente reconhecíveis para que o grupo comunique o conhecimento internamente, assim como para as gerações futuras. Os signos são o resultado de convenções no interior dos grupos humanos – toda vez que um sinal sonoro, visual, olfativo, cinestésico, dentre outros, é emitido repetidamente por algum membro da comunidade, os demais devem atribuir àquela manifestação um significado conhecido entre eles. Assim, ao juntar *sinal + significado*, as linguagens funcionam de forma lógica, ou seja, por meio da experiência de repetições, padronizações, convenções e normas.

Ao observar o mundo por milhões de anos, as espécies de homínideos que evoluíram até nós, encontraram padrões em toda a natureza e significaram tais ordens representando seus ciclos por meio de signos (palavras, imagens, gestos, rituais etc.), de modo que “coubessem” em suas mentes na forma de pensamentos, que pudessem ser transmitidos para os membros do grupo social.

Encontrar padrão em um dado ambiente, portanto, se tornou um comportamento automático entre os humanos, porque daí dependeu sempre nossa própria sobrevivência como indivíduo e espécie. É bem provável que, pelo sucesso da operação cognitiva de analisar padrões



em natureza, nosso cérebro evoluiu para encontrar padrão e significado em tudo.

Em vista daquilo que é sempre variável, móvel, semovente, o padrão é mais estável e permanente (previsível), além de se colocar nos fundamentos estruturais de qualquer sistema. Desse modo, na cultura humana, conhecer algo significa conhecer os padrões e leis que o causam.

Toda lógica é um exercício de previsão do futuro. E a previsão do futuro implica, obviamente, no conhecimento antecipado sobre o que vai acontecer, ao se antever futuras ocorrências em modelos (conceitos) previamente construídos pelas linguagens. Saber prever o futuro – com a lógica – se tornou a principal arma de sobrevivência e adaptação da espécie humana.

[Prever] é pensar em termos de regularidades, é descobrir que algo funciona mais ou menos sempre da mesma forma e, com base nesse dado, prever que algo deverá funcionar do mesmo modo em instâncias futuras. Descobrir regularidades é o mesmo que generalizar (Pinto, 2002, p. 76).

Generalizações são previsões de ocorrências regulares que não contemplam a diferença, o inesperado ou a mutação. A generalização (agrupar itens em espécies, gêneros, classes) é exercício de universalização, que despreza os elementos individualizantes da realidade, para criar na mente um diagrama abstrato de ocorrências ordenadas.

Além dos humanos, os outros animais também preveem o futuro, percebem as mudanças das estações e providenciam suas migrações, sentem para que lado a presa vai fugir e preparam suas armadilhas, adestram filhotes, usam instrumentos. Então, o que diferencia a lógica humana daquela de outros bichos?

Apesar de algumas espécies animais comunicarem informações para seu grupo em determinadas operações lógicas, tais comunicações são limitadas. Já entre os humanos, o desenvolvimento das linguagens permitiu grande capacidade de representação do pensamento e, por conseguinte, da automatização do comportamento lógico em profundidade.

O modo lógico de pensar foi (e tem sido) o gatilho que provocou a especialização cerebral e nos conduziu ao desenvolvimento das



linguagens, assim como em contrapartida as linguagens permitiram o fantástico desenvolvimento da lógica entre os humanos.

Não é de surpreender, que haja entre nós uma defesa até involuntária e um apego ancestral em favor do pensamento lógico, racional, abstrato e intelectual, do mesmo modo que uma desconfiança de tudo aquilo que se assemelha ao ilógico, irracional, assistemático, irregular etc.

Prevendo a regularidade do mundo, as linguagens também arquitetaram um pensamento regular, ao padronizar suas regras e códigos – gramáticas e sintaxes. Afinal de contas, para alcançar o melhor modo de prever o futuro é preciso criar representações que obedeçam a uma lógica semelhante ao que se acredita estar presente na realidade.

Ao visar a leitura dos padrões encontrados nos fenômenos, por meio de linguagens simetricamente padronizadas segundo a realidade, os humanos privilegiaram o conhecimento “interno” das coisas, de onde vem a palavra ‘inteligência’, que se compõe de *intus* (dentro) ou *inter* (entre) e *legere* (ler, escolher) e significa literalmente: “ler dentro das coisas”, “ler a essência das coisas”.

Quando apelamos para a inteligência de alguém, buscamos por sua capacidade de ‘ler’ os padrões, normas e leis que determinam a existência de uma coisa ou evento, podendo prever seu comportamento futuro – essa é uma pessoa inteligente, porque conhece as essências das coisas.

Desse modo, a vantagem evolucionária que permitiu aos humanos o domínio do ambiente natural hostil, tomou a forma de sistemas de representação lógica do real (as linguagens), nos trazendo o conhecimento do futuro comportamento da realidade, como também a garantia de um determinado modo de ser das coisas. Isto é, a melhor previsão do futuro é aquela que se baseia na ‘certeza’ (que se tornou obsessão tanto da filosofia, da ciência, assim como da religião) de que algo sempre será e se comportará de uma determinada maneira.

Desde a antiguidade grega até nossos dias, a inteligência ainda é um valor inquestionável, tendo em vista que toda a cultura ocidental está fundamentada em seus parâmetros de leitura interna do real. Como leitora de regularidades e padrões, a inteligência se utiliza da lógica como um instrumento para a criação de moldes abstratos do mundo, que devem se adequar à realidade – a isso se chama “verdade”.



Nessa operação intelectual, a lógica se constitui – desde os gregos pré-socráticos, mas principalmente a partir de Aristóteles – num método constantemente aperfeiçoadado por filósofos, pensadores e cientistas ao longo dos milênios, vindo a se tornar numa espécie de ‘gramática da representação do mundo’ em nosso pensamento.

Como só se pode representar as características fixas e estáveis de um objeto, por meio de linguagens codificadas, uma das grandes tendências do pensamento ocidental entre os antigos gregos, foi buscar pelo regular e o permanente que participam das leis que agem no real, enquanto evitavam o emaranhado das coisas que habitam o mundo.

O nascimento do pensamento grego: fixidez e mutação – o pensamento grego nasce fazendo as mesmas perguntas que se fizeram em outras partes do mundo: o que são as coisas, o que as criou, porque as coisas existem ao invés do nada, o que é permanente e o que muda? O movimento das coisas (*devir*) segue algumas leis que podem ser conhecidas, ou estamos imersos num mundo de mistérios insondáveis? Portanto, o nascimento do pensamento ocidental na antiga Grécia, ocorre quando a sensação de ignorância emerge como uma severa preocupação naqueles que pela primeira vez ousaram pensar o mundo fora do mito.

Dentre as inúmeras questões fundamentais que os gregos pré-socráticos colocaram em debate, duas delas ainda hoje inquietam a mente dos pensadores: o que permanece e o que se transforma. Heráclito de Éfeso (500-450 AEC) dizia que somente a mudança é real e a permanência é ilusória, enquanto Parmênides de Eleia (515-460 AEC) “afirmava que somente a identidade e a permanência eram reais e a mudança, ilusória” (Chauí, 2005, p. 105).

Passados mais de dois mil e quinhentos anos os pensadores já admitem que existem coisas que permanecem por mais tempo idênticas a si mesmas, em relação a outras que se transformam com mais facilidade. Até aí, tudo bem, porque desde Aristóteles se sabe que Heráclito e Parmênides não tinham razão isoladamente, e que o mundo é dotado de permanências e mutações. A questão de fundo, no entanto, se estabeleceu com o excessivo valor dado às permanências, em relação ao franco desprezo demonstrado pelas mutações.



A inteligência, ou seja, a leitura interna do mundo sempre visou pensar as coisas de acordo com os padrões e leis que as submetem ao mundo real. A leitura interna (intelectual) despreza os fenômenos singulares e individuais das coisas, para se focar apenas no que elas têm em comum, nas manifestações regulares e codificáveis, para criar categorias, gêneros, classes e espécies, num processo de identificação que vai ser a base do conceito intelectual.

De fato, o que se mantém (o que permanece por mais tempo) são as ideias que compõem o conceito, independentemente do destino material das coisas que ele comprehende – conceitos não devem variar de definição, sob pena de se desclassificar. A permanência inalterada do conceito é fundamental para sua codificação e sua significação numa linguagem – que sempre é fruto de um acordo social estável. As linguagens (principalmente, a verbal e a matemática) constroem ideias gerais sobre as coisas, formadas pelas características comuns que elas apresentam, permitindo que se postem num gênero específico. Portanto, identidade é uma ideia que promete permanência, na forma de uma representação permanente da coisa, pelo maior tempo possível.

Identidade é a busca pelo mesmo, por aquilo que é “igual” e que se manifesta do mesmo modo em qualquer situação ou tempo – é o que permanece. Devido ao grande apego que a maioria dos pensadores ocidentais revela em favor dos conceitos da inteligência, identidade e igualdade, não é difícil verificar que Parmênides, em vez de Heráclito, prevaleceu até a modernidade.

Os sinais de mutação nas coisas, em primeiro lugar, foram quase sempre tratados como indesejáveis resíduos sensoriais que deviam ser minimizados, evitados ou eliminados por procedimentos racionais. Em segundo lugar, as mutações deviam ser consideradas desprezíveis efeitos colaterais de um mundo, cuja materialidade não passa de ilusão dos sentidos. Aqui, o que prevalece é o pensamento de Platão, discípulo de Parmênides, que considerava o mundo das ideias anterior, fundamental e superior ao mundo material, visto pelo ateniense como mera sombra impermanente (cópia bastarda) do Mundo das Ideias.

Desse modo, por meio das linguagens verbal e matemática, o modo lógico de pensar se incrustou na gramática grega, que chegou ao latim e, posteriormente, até nossas formas modernas de comunicação.



Lógica e gramática: gregos e modernos – a lógica que interessa a este estudo tem certidão de nascimento nos livros do *Organum* aristotélico.

A obra do tutor de Alexandre não poderia existir, no entanto, nem sequer chegar a nós e influenciar mais de dois mil anos de história ocidental, sem o imprescindível auxílio da escrita, a principal mídia do conhecimento até o século XX desta era.

A escrita foi absolutamente necessária ao desenvolvimento da lógica aristotélica, simplesmente porque a ‘arte do bem pensar que conduz à verdade’ se compõe de palavras como traduções do pensamento. Assim, o ‘bem pensar’ só é alcançado quando as palavras apontam para o sentido correto, que conduz à verdade.

Aristóteles seguiu pelo caminho de utilizar a língua grega como base para suas construções lógicas, tais como os silogismos, proposições, categorias etc. A lógica aristotélica é um edifício magnífico, cujas sólidas fundações se encontram na gramática da língua, que se desenvolveu mais concretamente a partir do surgimento da escrita.

Se há uma conexão entre o pensamento humano e a realidade do mundo, este vínculo é uma questão fundamental que passa pela simulação da natureza, operada pelo pensamento, e sua tradução em palavras – aqui nasce a primeira lógica.

[Os] filósofos pré-socráticos identificaram duas forças vitais: *phýsis*, a natureza, o poder inexorável que governa o mundo visível; e *nómos* [ou *thésis*, convenção], a crença, costume ou lei instituída por ação divina ou humana. No plano da linguagem, os gregos se perguntavam se a conexão entre as palavras e aquilo que denotavam provinha da natureza, *phýsei*, ou será imposta pela convenção, *thései* (Weedwood, 2002, p. 25).

O antigo humanismo dos pré-socráticos oferecia ao humano um lugar privilegiado no mundo natural, enquanto acreditavam ser o homem a medida (*metron*) de todas as coisas. Assim, questionando se a palavra pertencia à natureza ou derivaria do poder humano de dar nomes às coisas, os gregos pré-socráticos entenderam que as regras de sua língua deviam espelhar os padrões da natureza.

Na Grécia clássica, “a necessidade de um vocabulário técnico e conceitual para ser usado na análise lógica das proposições resultou num



sistema das partes do discurso” que acabou tendo um desenvolvimento superior as exigências imediatas dos filósofos (Weedwood, 2002, p. 17).

A escrita e a gramática gregas se expandiram com o advento da primeira lógica e, a partir daí, até o século XIX, lógica e gramática se con-fundiram muitas vezes, lançando mão de recursos mútuos para a consecução de seus objetivos. E a “especificidade do Ocidente se manifestou, muito cedo, na permeabilidade entre dois tipos de saberes, a lógica e a gramática” (Auroux, 1992, p. 17).

Os estudos sobre a língua (grega) são antigos, e se iniciam já entre os pré-socráticos e os primeiros retóricos, ampliando-se com Sócrates, Platão e Aristóteles, depois avançam com os estoicos e, posteriormente, com os alexandrinos. No princípio, a língua não era uma preocupação independente, mas Platão já escreve um diálogo (Crátilo) dedicado às questões linguísticas e foi o primeiro a distinguir substantivos e verbos. O pensamento linguístico de Aristóteles, no entanto, está espalhado por toda sua obra retórica e lógica.

Dentre outras contribuições à gramática, como a introdução do terceiro gênero, o intermediário, deve-se a Aristóteles a criação das categorias de pensamento para dar conta de explicar o mundo real, também conhecidas como “categorias aristotélicas”, que mais tarde se transformaram nas “categorias gramaticais” e, finalmente, nas “classes de palavras”.

Assim, a categoria aristotélica denominada “substância” passou para a gramática como “substantivo”; a categoria da “ação” transmutou-se em verbo; relação = conjunção etc. Desde o rápido imbricamento das categorias aristotélicas com as classes de palavras, além das outras aproximações entre lógica e linguagem verbal, pensar, falar, ler e escrever no ocidente tornou-se sinônimo de engolir e expelir lógica aristotélica.

É do conhecimento de linguistas da atualidade que, embora se tenha dito que Aristóteles derivou suas categorias lógicas diretamente das categorias gramaticais da língua grega, parece ter sido o inverso que se provou verdadeiro: além do fato de os conceitos lógicos das categorias não corresponderem diretamente aos elementos gramaticais, foram os gramáticos dos séculos seguintes que basearam as regras de suas línguas na lógica aristotélica. Contudo, alguns autores, como Umberto Eco, consideram que Aristóteles, pelo contrário, teria se servido



da gramática grega para compor seu conjunto de categorias lógicas.

Aristóteles constrói a listagem de suas categorias com base nas categorias gramaticais do grego. Não que isso constituísse uma afirmação explícita de prioridade do grego: simplesmente se identificava o pensamento com o próprio veículo natural, pois *Logos* era pensamento, *Logos* o discurso, e a respeito dos discursos dos bárbaros pouco se sabia. (Eco, 2002b, p. 29)

O debate, ainda candente, sobre se a lógica fundamentou a gramática ou vice-versa, só reforça a certeza de que ambas são ‘irmãs siamesas’ e que uma está noutra, nos conduzindo a um modo lógico-gramatical de pensar e representar nosso mundo.

Todavia, é importante lembrar que a gramática se desenvolve ao sabor da evolução cultural da própria língua, o que nem sempre se processa de modo lógico. Assim, a gramática (como também o léxico) se estrutura no embate com fatos, como também suas regras gramaticais são fruto de hábitos sedimentados por longos períodos de uso. E as crenças institucionalizadas se firmam como lógicas do pensamento, devido sua longa e constante aplicação, incorporando-se na língua por meio de suas regras gramaticais, lexicais e morfológicas.

Por outro lado, o fato já demonstrado, de que os gramáticos medievais e modernos empregaram a lógica aristotélica para disciplinar a empiria dos fatos linguísticos de seus vernáculos³, nos leva ao entendimento de que sua principal tarefa era providenciar o máximo possível de recursos lógicos para que suas línguas pudessem ser veículo privilegiado da verdade e da razão.

Assim, ao se acreditar no preceito aristotélico de que a lógica é a ‘arte do bem pensar que revela a verdade’, por que não adotá-la para normatizar a língua por meio de uma gramática que garanta um discurso razoável?

De qualquer modo, o certo é que Aristóteles e seus continuadores se serviram majoritariamente da língua grega (assim como do latim e

³ Termo proveniente do latim *vernaculus*, que significa “servo nascido em casa” e se utiliza para denominar as línguas que “nasceram na casa do latim”, como o romeno, italiano, francês, espanhol, português, dentre outras.



do vernáculo) para conceber e firmar todos os seus princípios de lógica que vigoraram até o século XIX, quando a matemática assumiu definitivamente o papel de linguagem da lógica contemporânea. Neste imenso período histórico, que vai desde o pensador de Estagira até nossos dias, o uso da linguagem verbal para a manifestação da lógica filosófica e científica só faz reforçar a ideia de que as principais línguas ocidentais foram gramaticalmente concebidas para conduzir o usuário (pensador, falante, leitor, ouvinte e escritor) por uma interpretação fundamentalmente lógica do mundo.

Também é preciso recordar, como já foi mencionado, que a lógica significa tanto ‘a ciência da palavra’, quanto a ‘ciência do pensamento’, se aproximando inequivocamente da gramática. Nos tempos clássicos, portanto, parece nunca ter havido qualquer dúvida de que o bem pensar implicava o bem-dizer, isto é, lógica e gramática partilham a mesma genética.

Exemplo disso são as regras da escrita verbal que são ensinadas nas escolas ocidentais. Tais regulamentos visam comunicar um texto verbal com toda a potência de sua lógica interna, com a intenção de manifestar inequivocamente a verdade – que é o objetivo último da lógica aristotélica. A expressão da verdade só se alcança quando o texto verbal se preocupa em obedecer ‘literalmente’ aos princípios lógicos fundamentais: identidade, não-contradição e o terceiro excluído, acrescentando-se posteriormente a causalidade.

Nos manuais de redação, cada um desses princípios lógicos é transportado para dentro do discurso, com a obrigação de refletir a *verdade*, por meio da adequação do pensamento ao mundo, universalidade das proposições e leitura interna via substantivação. O texto deve se submeter à *coerência*, atendendo à gramaticalidade, padronização e uniformidade; necessita buscar pela *objetividade*, atentando para a clareza, simplicidade, concisão e descrição. Além de obedecer à *causalidade*, prestando atenção ao significado, finalidade, sentido, razão e valor.

Desse modo, o que se fala, lê, escreve e se pensa nas línguas vernáculas deve ser entendido como uma leitura interna (intelectual) do mundo. E o importante a destacar está no fato de que não apenas os processos internos dessas línguas (sua gramática), mas também a ideologia subliminar de seus discursos tem por base um pensamento voltado à verdade.



De volta à história, é fato amplamente sabido que os romanos absorveram praticamente toda a cultura grega, bebendo da fonte de seus artistas e filósofos, para dar fundamento à sua própria cultura itálica. Não apenas adaptaram muitas palavras gregas para o latim, como também transpuseram a maior parte das regras gramaticais do grego para formar a gramática da língua latina, importando os pressupostos lógicos que os gramáticos alexandrinos haviam encravado no grego.

Por quase mil anos, até meados do período medieval, a lógica aristotélica prosperou, não apenas como *modus operandi* do pensamento filosófico europeu, mas também fortemente simulada no interior da gramática latina.

A linguística grega e a romana formam um *continuum* com a medieval: os romanos se basearam nas iniciativas dos gregos (e, de maneira limitada, desenvolveram-nas), enquanto os pensadores medievais estudaram, digeriram e transformaram a versão romana da tradição linguística antiga" (Weedwood, 2002, p. 23)

Quando o ocidente ingressa em seu período medieval, a gramática latina se torna uma disciplina obrigatória nos currículos superiores e vai participar de modo fundamental dentre os conhecimentos obrigatórios das nascentes universidades. Desde Roma, até o medievo, o latim era a língua de toda a intelectualidade e erudição – a língua internacional que unia todos os cristãos letrados, bem como a língua mais bem descrita à disposição do linguista e do filósofo. Na “Europa medieval os professores universitários eram quase todos membros do clero. A instituição relativamente nova da universidade fazia parte de uma instituição muito mais antiga, a Igreja” (Burke, 2003, p. 39).

Não devemos nos esquecer que a influência religiosa e temporal da igreja latina durante o medievo indicava justamente que a língua do poder político e da reflexão teológico-filosófica que governava a sociedade europeia era o latim.

O fundo latino constitui um fator de unificação teórica que não tem equivalente na história das ciências da linguagem.



Ele explica por si só a homogeneidade conceptual dessas disciplinas, o que podemos considerar como sua identidade de metalinguagem [gramática], [...] qualquer que seja (de fato será aquela das línguas que vão se impor na Europa das nações, do Renascimento à época moderna), terá mais ou menos a mesma estrutura de qualquer outra surgida nas mesmas condições, haverá uma certa equivalência entre as gramáticas das diferentes línguas redigidas em qualquer dos vernáculos em uso (Auroux, 1992, p. 43)

No baixo medievo, as línguas vernáculas começaram a ser escritas e sua literatura tende a florescer. Em razão disso, surge a necessidade de fornecer ao vernáculo uma gramática de boa procedência, que enriquecesse as significações da língua nacional. Assim, a lógica gramatical das línguas vernáculas foi fielmente simulada a partir do latim, uma vez que esta língua já estava muito bem estudada. Daí segue o fato de que a filosofia (ideologia) dos gramáticos medievais, inspirada naqueles da antiguidade, proveu as gramáticas vernaculares europeias de toda a lógica inferencial aristotélica (mentalista e metafísica), que até hoje são ensinadas nas escolas.

O lento desenvolvimento sociopolítico no período medieval serve de incubadora em que as diversas línguas europeias vão se firmando culturalmente entre o povo, independentemente do fato de que o latim ainda é a língua da erudição, religião e administração.

Após certa consolidação geográfica e cultural em algumas das principais nações, ali pelos séculos XV e XVI ocorre o maior número de publicações de gramáticas vernaculares, quando a Europa ingressa no renascimento.

Vamos nos dar o longo prazo da história e considerarmos globalmente o desenvolvimento das concepções linguísticas europeias em um período que vai da época tardo-antiga (século V de nossa era) até o fim do século XIX. No curso desses treze séculos de história vemos o desenrolar de um processo único em seu gênero: a *gramatização massiva*, a partir de uma só tradição linguística inicial (a tradição greco-latina), das línguas do mundo. Esta gramatização constitui – depois do



advento da escrita no terceiro milênio antes de nossa era – a *segunda revolução técnico-lingüística*. Suas consequências práticas para a organização das sociedades humanas são consideráveis. (Auroux, 1992, p. 35)

Com a reforma protestante e a contrarreforma católica, a crescente necessidade de uma boa alfabetização da população demandava a utilização de gramáticas sempre mais especializadas que, no fim das contas, só fez aumentar a influência da lógica aristotélica na constituição dos vernáculos nacionais, e no pensamento do crescente contingente de alfabetizados.

A tradição ocidental é marcada por uma importante e irreversível mudança de direção que ocorreu durante o século XV. A linguística, como todos os outros campos da atividade intelectual, teve seu caráter fundamentalmente alterado no Renascimento. [...] Uma divisão entre linguística pré-renascentista e pós-renascentista é, quase sempre, mais adequada (Weedwood, 2002, p. 23).

Essa sensível transformação ocorrida na renascença se deve quase exclusivamente à invenção da imprensa de tipos móveis, por Johannes Gutenberg (1400-1468), que permitiu a rápida disseminação das gramáticas necessárias a uma eficiente alfabetização, tendo em vista que a multiplicação exponencial dos livros impressos exigia a capacidade de leitura de textos desconhecidos e não tradicionais, os quais só poderiam ser satisfatoriamente interpretados desde que o leitor fosse bom conhecedor da gramática de sua língua.

Ela [a gramatização das línguas europeias] acompanha seu desenvolvimento [da imprensa] e este é uma causa não negligenciável de seu sucesso; é por isso que se deve considerar que as duas [gramatização e imprensa] fazem parte da mesma revolução técnico-lingüística. A imprensa permite, com efeito, a multiplicação do mesmo texto, e diminuindo consideravelmente o custo de cada exemplar, aumenta sua difusão. Com a imprensa, o fenômeno da escrita da língua



muda de dimensão. [...] Como operação material, a imprensa, enfim, teve consequências sobre a gramatização dos vernáculos. [...] Com a imprensa, não apenas a multiplicação do mesmo é incontornável, como a normalização dos vernáculos se torna uma questão de estandardização profissional. A ortografia, a pontuação e a regularização da morfologia concerнем aos impressores tipográficos (com ou sem o concurso dos autores e dos gramáticos, e mesmo contra eles) inicialmente no seio de cada ateliê, depois para todos que trabalham na mesma língua: a difusão do livro impresso impõe, então, a constituição de um espaço ilimitado no qual cada idioma, liberado da variação geográfica, se torna isotópico (Auroux, 1992, p. 52)

Rachaduras na muralha medieval – levando em conta a questão da lógica linguística, voltamos alguns séculos no tempo, ao baixo medievo, para nos lembrar das antigas crenças platônicas e judaico-cristãs acerca da ligação da palavra com o mundo divino, que já sofriam críticas de certos pensadores. Naquela época, os maiores desafios para a teologia cristã se apresentavam com o questionamento de pontos centrais da escolástica, como o papel da linguagem humana no desvelamento da verdade divina.

Guilherme de Ockham (1285-1347), frade franciscano, filósofo, lógico e teólogo escolástico inglês, é considerado o representante mais eminente da escola nominalista⁴. Conhecido como o “iniciador venerável” (*Venerabilis Inceptor*), nasceu na vila de Ockham, nos arredores de Londres. Devido suas ideias de separação entre a igreja e o Estado, além de noções antiplatônicas, desenvolvidas em textos que esboçavam a transição do período medieval para o renascentista, Ockham teve seu magistério bem limitado, sob ameaça frequente de excomunhão e acusações de heresia.

Embora não seja o criador do termo “nominalismo”, que pode

⁴ Pensamento que não admite a existência real de espécies, gêneros e classes universais no mundo material. Para o nominalismo, a universalidade só pode ser atribuída aos nomes das coisas, no âmbito da linguagem. O nominalismo entende que no mundo só existem indivíduos singulares, enquanto espécies, gêneros, classes, são agrupamentos inventados pela linguagem para facilitar a comunicação humana. Nominalistas são todos os que acreditam na existência singular das coisas, independentemente de seus nomes, que são apenas signos que indicam a ideia que fazemos das coisas, mas não têm quaisquer vínculos reais com elas.



ser creditado ao filósofo e teólogo francês Roscellinus de Compiegne (1050-1125), Ockham fez companhia a outros pensadores que abraçaram essa teoria filosófica, já presente na antiguidade clássica, segundo a qual os “universais⁵” são apenas “nomes” de ideias humanas, sem existência na realidade. Para os nominalistas, os substantivos que denominam as espécies e gêneros, além de outras palavras que designam universalidades (bem, beleza, coragem, razão etc.) são construções da cultura humana, para a comunicação de ideias, sem corresponder a qualquer existência real autônoma. Disso resultará uma disputa longínqua com os idealistas.

No século III da Era Cristã, o fenício Porfírio, discípulo de Plotino, escrevera uma pequena obra intitulada *Isagoge* (ou *Introdução às Categorias de Aristóteles*) que, tradicionalmente, tornou-se o *locus* do problema dos universais. [...] o problema dos universais diz respeito, justamente, à determinação do estatuto ontológico dos universais, isto é, dos gêneros e das espécies (Borges; Leite Junior, 2015, p. 61)

“Estatuto ontológico” é uma expressão empregada por filósofos, quando eles querem se referir à essência de uma coisa. Em outras palavras, saber se uma coisa é ou não é, sempre foi assunto da “ontologia”, que estuda o caráter do ser. O ser ou a essência de uma coisa participa de sua universalidade. Então, “universal” é o conjunto de qualidades essenciais que uma coisa compartilha com outra de seu próprio gênero ou espécie – por exemplo: uma pessoa detém características semelhantes a outra pessoa que, justas, pertencem ao gênero humano – o conjunto de características que forma o humano corresponde à sua universalidade.

No caso das qualidades comuns que os entes compartilham, por exemplo, podemos dizer que todos os humanos têm duas pernas, dois

⁵ “Universal” é um termo conhecido em filosofia, que designa uma qualidade comum existente em vários indivíduos, o que permite formar espécies, gêneros, classes etc. Por exemplo: o conceito de “cadeira” detém várias qualidades comuns, que permitem a elas serem “nominadas” de cadeiras: móvel do mobiliário, com pernas, assento, encosto e que serve para acomodar o corpo humano. Essas “qualidades” são “universais”, porque existem em todas as coisas que podem levar o nome de “cadeira”. Neste caso, o conceito de cadeira é um “universal”, porque serve para nominar todas as coisas que detém aquelas qualidades acima mencionadas. Assim, também, os plurais, como alcateia, humanidade ou legião, são considerados universais, da mesma forma que “a” beleza, “a” verdade, “o” bem etc.



braços, são mamíferos, capazes de raciocinar, falar e comunicar seus pensamentos – eles têm qualidades comuns entre si, que formam a “essência” da humanidade – nossas características universais.

Porém, quando contemplamos um indivíduo particular (partícula de um todo), verificamos que não há semelhanças (universais) entre os existentes – apesar do conjunto de lobos se chamar ‘alcateia’ (universal), nenhum lobo é igual a outro. A soma dos humanos se denomina ‘humanidade’ (universal), embora nenhuma pessoa seja igual à outra.

Portanto, surgem algumas perguntas: esses conceitos universais (classes, ordens, gêneros, espécies etc.) existem por si mesmos ou foram inventados pela cultura para agrupar coisas parecidas e dar a elas o mesmo nome? Devemos nominar como “humana” qualquer pessoa que detenha as qualidades universais da humanidade ou se alguma dessas faltar (por exemplo: a ausência de uma perna) esse indivíduo continuaria sendo humano? Devemos considerar “humana”, uma pessoa sem pernas, negra, homossexual, estrangeira ou ateia? A partir de que diferenças uma pessoa deixa de ser humana? Para que as qualidades sejam universais, elas têm de ser iguais para todos os indivíduos de uma categoria? Havendo diferenças entre as coisas, mesmo que mínimas, elas ainda participariam do conceito universal ou seriam desclassificadas? Até que ponto uma coisa pertence a um gênero ou espécie universal?

As perguntas que aparecem para questionar os conceitos universais demonstram não apenas sua importância para a filosofia, como para a sociedade e, por isso mesmo, levantam suspeitas de que a universalidade se trata mesmo de uma abstração ensinada ao senso comum.

Ou seja, as qualidades gerais de um grupo de coisas (ou de pessoas), que permitem que elas sejam identificadas com um só nome, são invenções da cultura para facilitar nossa comunicação e simplificar a caótica existência de um mundo muito diversificado, estranho, singular⁶ e obscuro.

Qualidades universais são elementos que compõem conceitos, parte dos quais, metafísicos. Para os “nominalistas”, o universal é somente o nome de um conjunto de ideias, uma simples emissão fonética, palavras

⁶ Do latim *singulus*, designa algo único, distinto, ímpar, sem igual. Todas as coisas que existem no mundo são singulares, porque nada há que seja igual a qualquer outra coisa, evento ou ideia.



que comunicam uma noção humana a respeito das coisas do mundo.

Guilherme de Ockham, contudo, ao comentar sobre a interpretação de Aristóteles, afirma que não era a intenção do Filósofo sustentar que os universais existissem verdadeiramente fora da alma e que fossem a essência das coisas singulares, mas, ao contrário, que tais universais, unicamente, significassem as substâncias singulares. Ockham explica que para o Filósofo os universais são nomes comuns (pensados, falados e/ou escritos) que por si próprios se prestam a predicação de uma pluralidade de seres, como ocorre, por exemplo, com a palavra 'homem' (Borges; Leite Júnior, 2015, p. 65).

Na tradição filosófica, a conhecida “querela dos universais”, que se deu entre os séculos XII e XIV – envolvendo vários pensadores, como Abelardo, Tomás de Aquino, Duns Escoto e Ockham –, se concentrou na controvérsia entre os que acreditavam que cada coisa tem uma essência comum a um grupo de entes que se parecem, enquanto outros afirmavam que os agrupamentos de coisas são criações da cultura humana.

Retornemos a um exemplo anterior: a essência de uma cadeira [que permite que ela seja (ser) uma cadeira] é o conjunto de qualidades que todas as cadeiras devem conter: peça do mobiliário, com pernas, assento, encosto, utilizada como descanso para o corpo.

Algo, para “ser” uma verdadeira cadeira, deve apresentar todas essas qualidades acima. Caso alguma dessas qualidades falte à coisa, como o encosto, por exemplo, ela deixa de pertencer ao conceito das cadeiras, devendo deslizar para outro conceito, talvez dos “banquinhos”. Cadeiras também deixam de “ser” o que “são”, quando as utilizamos como uma escada para alcançar algo que está bem acima de nossas cabeças. Neste caso, o uso da cadeira é considerado “impróprio” pela filosofia clássica. Porém, isso demonstra que as coisas não “são” o que seus conceitos dizem – suas existências não estão determinadas pelas essências que os humanos lhes atribuem – formas materiais não estão determinadas pela função ditada pela cultura.

A outra questão: essas qualidades (pés, encosto, assento etc.) existem por si só no mundo ou só aparecem quando estão vinculadas às coisas? O “encosto” da cadeira existe como um ser independente ou é



apenas uma qualidade que se encontra na cadeira? O “assento” existe por aí no mundo ou a coisa que chamamos de cadeira detém um assento em sua configuração?

Essas discussões podem parecer ao leigo uma perda de tempo, sem sentido – o sexo dos anjos! Mas, quando prestamos atenção às consequências desses pensamentos, entendemos por que a polêmica precisa ser resolvida.

A história começa lá atrás, quando os antigos acreditavam que as palavras proferidas pela boca humana podiam criar a realidade. Afinal de contas, quando um líder dá um comando verbal para seus liderados, suas palavras produzem um resultado, alterando a realidade. Então, as palavras criam realidade?

Esta é uma pergunta representada na famosa frase dita por Deus, no Gênesis 1:03: “Faça-se a Luz!”. E a luz foi criada, porque Deus proferiu palavras de poder. Até hoje, algumas religiões costumam pregar que as palavras de seu livro sagrado têm poder. Ora, se as palavras têm poder sobre as coisas do mundo, certamente deve haver um vínculo entre o que se diz e o que existe. Assim, as qualidades das coisas que são comunicadas por palavras seriam reais, porque as palavras as trazem ao mundo... ou não?

Para os nominalistas, como Guilherme de Ockham, como também para os sofistas e para grande parte dos pensadores contemporâneos, as palavras são signos de uma linguagem, com a qual os humanos comunicam conhecimentos entre si. Elas não estão vinculadas às coisas, porque são apenas signos que indicam ideias – não fazem parte das coisas, nem sequer têm sobre as coisas qualquer poder.

Mas, a questão ainda segue. Como os antigos acreditavam que as palavras tinham parentesco real com as coisas para as quais elas davam nomes, as qualidades que formam as coisas também poderiam existir (da mesma forma como as coisas existem), ao menos em um universo paralelo (para Platão, essas qualidades universais habitavam o Mundo das Ideias. Para os cristãos, habitam os céus).

Faz parte de um contexto metafísico, a crença de que meras qualidades (por exemplo: a brancura, a planura, a justiça, o bem, a beleza, a bondade, o mal etc.) podem existir por si em um mundo especial, enquanto



neste mundo em que vivemos essas qualidades compõem as partes das coisas. Por exemplo, existe o cavalo branco, mas será que o branco do cavalo existe sem o animal? Existem pessoas boas, mas será que a bondade pode existir independentemente da pessoa que a manifesta? Existem coisas belas, mas a beleza existe independentemente das coisas?

Os nominalistas vão dizer que qualidades, como a brancura, a bondade, a maldade, a beleza ou qualquer outra, são nomes de ideias que a cultura humana construiu. Sendo assim, essas qualidades só existem na linguagem humana, são meras palavras que servem para destacar uma característica de algo que tem existência real ou imaginária.

Mas, que importância tem essa discussão? – perguntaria uma pessoa que não está ligada em filosofia. Se alguém acredita que existem dois mundos, um físico (onde vivemos) e outro metafísico (onde vivem as abstrações universais), logo surge uma hierarquia: qual desses dois mundos é o mais importante?

Muitos filósofos e teólogos ainda hoje vão insistir que o mundo abstrato é superior, melhor e mais verdadeiro do que o mundo físico. Mas, será que eles afirmam isso pelo amor à verdade, ou desejam “puxar brasa para sua sardinha”? Se o mundo abstrato é mais importante que este em que a gente vive, os filósofos, ideólogos, teólogos, ganham muito poder social e político, porque eles são os intérpretes e os tradutores desse mundo metafísico.

Hoje sabemos que as coisas relativas aos mundos metafísicos (céus, paraísos, infernos, limbos, planos astrais etc.) são impossíveis de serem comprovadas empiricamente, pelo simples fato de que não são físicas, não obedecem a leis naturais e vêm a nós apenas por meio de narrativas tradicionais, esotéricas, religiosas, místicas – por meio de palavras. Essa dependência dos nomes, certamente, oferece imenso campo para especulações, invenções e... mentiras.

A invenção da filosofia entre os gregos, por volta de quinhentos anos antes desta era comum, foi uma forma de substituir a mitologia e a religião por um sistema racional de controle social, mais efetivo e funcional, tendo em vista que a mitologia/religião já não era suficiente para contemplar as indagações da sociedade grega. Nesse sentido, a filosofia clássica e a religião, de certo modo, competiram por um lugar



privilegiado na Hélade, oferecendo seus serviços de explication e justificação do *status quo*, trazendo pacificação e obediência à coletividade.

Assim como a religião, a filosofia também anuncia estar de posse da verdade universal, aquela verdade única, além da qual todas as outras versões são falsas, ilusórias e perigosas. Enquanto a religião definiu a origem de sua verdade alegando tê-la recebido diretamente dos deuses, a filosofia clássica preferiu anunciar a capacidade humana de entender a verdade universal, distribuindo as coisas do mundo em categorias gerais que, para alguns como Platão, preexistiam num mundo metafísico perene e perfeito, “descendo” à Terra para dar essência às coisas passageiras que se parecem com elas. O “cavalo ideal” é um modelo perfeito que existe eternamente no mundo metafísico, vindo à Terra para gerar o ser do “cavalo material”, que apesar de ter substância, é apenas uma cópia efêmera do cavalo universal.

Então, retornamos à questão dos universais, demonstrando o quanto importante é este problema. Vejamos: o que de fato existe – a humanidade ou o João, a Maria, a Júlia, o Eduardo? “Humanidade” é coletivo, plural de muitos Joãos e Marias singulares. Mas, se não houvesse o João ou a Maria, existiria a “humanidade”? – obviamente, não!

Evidente é o fato de que tudo o que existe é singular e individual. Neste caso, o universal mora na linguagem, como invenção humana, para designar uma soma de singulares. O universal (coletivo, plural, geral) é uma construção da cultura: um olhar teórico para o mundo.

Ockham chama de *res singularis*, qualquer coisa realmente existente, que não seja um signo⁷. Esta definição do singular como não-signo, precisa de certa contextualização. Ockham defende a existência singular das coisas que estão no mundo, naturais e artificiais (criadas pela cultura), independentemente de seus nomes. Logo, os nomes não são coisas que existem por si mesmas, porque foram criados pelos humanos para re-

⁷ Do latim *signum*, designa a unidade mínima de significação de uma linguagem. A semiótica (ciência que estuda os signos e as linguagens da cultura) mantém várias definições de ‘signo’, sendo a mais clássica a elaborada por (Santo) Agostinho de Hipona, em seu livro *A Doutrina Cristã*: “Signo é algo que, para além das impressões que produz nos sentidos, faz com que algo mais venha ao pensamento”. ‘Signo’ se compõe de um significante (forma material, perceptível) e um significado (interpretação codificada = conteúdo). Signo + signo + signo + signo = texto. Para a semiótica, um texto é uma ‘tessitura’ de signos. Todo signo tem uma vida secundária, porque não existe por si, mas como criação humana para servir de representante de ideias – como instrumento de comunicação.



presentar e significar as ideias que fazemos das coisas e dos fatos – signos (palavras, números, símbolos) padecem de uma existência secundária.

Neste caso, para Ockham, somente as coisas que estão aí por si mesmas podemos chamá-las de singulares – signos não são singulares, porque sua existência é determinada pelo seu significado. Algo que seja realmente singular é um existente, uma coisa que faz parte do mundo.

Por exemplo, só existe o lobo, pois a ‘alcateia’ é apenas o nome que se dá a um punhado de lobos – a ‘alcateia’ não existe sem os lobos, assim como a ‘sociedade’ não existe sem as pessoas. ‘Alcateia’ e ‘sociedade’ são nomes de universais. Outro exemplo: a ‘liberdade’ não existe, o que temos são pessoas que agem livremente. A ‘igualdade’ não existe, o que temos são pessoas que se veem como semelhantes. A ‘beleza’ não existe, o que chamamos de belo é algo que agrada aos sentidos, conforme os valores de uma cultura.

Uma manada é um conjunto de vacas, mas a ‘manada’ não existe por si, pois ela é apenas o nome que se dá, quando muitas vacas se juntam para formá-la. O que existe, de fato, é a vaca singular, cada qual com sua existência ímpar e única.

Até se pode afirmar que um universal (gênero, espécie, classe) existe, mas ocasionalmente, apenas quando indivíduos se juntam para formar um coletivo – mesmo assim, se trata de uma existência secundária, como a dos signos, pois quando os indivíduos se separam se desfaz o conjunto.

A questão dos universais foi tão importante para as teorias do conhecimento, que gerou consequências históricas. Quando Ockham e outros nominalistas alertaram para o fato de que não existem universais, estavam desabilitando a ideia platônica de, por exemplo, um cavalo universal, responsável por dar forma e essência a todos os cavalos existentes e imaginados. Desativaram, também, a ideia de um homem universal, como um modelo ao qual todos os humanos devem se submeter. Por fim e, mais importante, desmontaram a crença em verdades universais (como a religião universal, o bem universal, a beleza universal etc.).

Quando os nominalistas avisam que não existem universais, negam que haja uma justiça universal que dá forma e conteúdo para todas as justiças humanas. O que os nominalistas querem evitar é que alguém



ou algum grupo engane as pessoas ao afirmar que conhecem, sim, “a” verdade, “o” bem, “a” justiça, “a” beleza e, portanto, devem ser obedecidos, porque são representantes da essência universal.

Neste sentido, ninguém deve ser autorizado a dizer que existe “o” certo, nem mesmo “o” errado, porque há muitos certos e errados, a depender da perspectiva. Ninguém pode provar que conhece “o” correto, nem tampouco “o” incorreto, porque há várias concepções de correção e incorreção, conforme a sociedade e o tempo.

O reconhecimento de que gêneros, espécies e classes (universais) são conceitos humanos empregados para facilitar a comunicação entre as pessoas, embora não se trate de nenhuma realidade, dá razão à sofística que, mil anos antes de Ockham, já admitia que o ser existe só na linguagem – essências são apenas nomes.

Agora é possível entender melhor a importância desta questão. O nominalismo de Ockham e de outros pensadores escolásticos permitiu que o ocidente começasse a escapar do medievo, rumo ao renascimento. A fuga do teocentrismo em direção do humanismo renascentista teve início, dentre outros fatores, quando teólogos como Guilherme de Ockham desautorizaram a filosofia neoplatônica e a teologia medieval, ao comprovarem a inexistência dos universais, retirando autoridade de profetas e dos pensadores que pregaram por séculos a verdade eterna, a justiça divina, a eternidade da alma, a exatidão dos conceitos, a realidade das palavras.

O surgimento da tipografia – os escribas, cujo negócio estava ameaçado pela nova tecnologia de impressão, deploraram desde o início a chegada da tipografia. Para os homens da igreja, o problema básico era que os impressos permitiam aos leitores que ocupavam posições subalternas na hierarquia social estudassem os textos religiosos por conta própria, em vez de confiar no que as autoridades eclesiásticas lhes ensinavam. O surgimento de jornais no século XVII aumentou a ansiedade sobre os efeitos culturais e políticos da nova tecnologia. Na Inglaterra, na década de 1660, sir Roger L'Estrange, o censor-chefe de livros, ainda questionava se “mais males que vantagens eram ocasionados ao mundo cristão pela invenção da tipografia” (Briggs; Burke, 2004, p. 99).



Quando uma nova tecnologia é introduzida no ambiente social, ela não cessa de agir nesse ambiente até a saturação de todas as instituições. A tipografia influiu em todas as fases de desenvolvimento das artes e das ciências nos últimos quinhentos anos. Seria fácil documentar os processos pelos quais os princípios da continuidade, uniformidade e repetibilidade se tornaram as bases do cálculo da mercadologia, da produção industrial e das ciências (McLuhan, 2003, p. 203).

A tipografia é a primeira grande mídia de massa da história ocidental. Há várias definições para a palavra “mídia”, mas uma aqui nos interessa de perto. Mídia significa um meio físico tecnológico que serve como veículo de mensagens no espaço e no tempo. Segundo esta definição, não apenas o livro, mas jornais, folhetos, mapas, calendários, cartazes etc. se encaixam como sendo tipos de mídia, cuja principal mensagem se encontra nas ideias decifradas pela decodificação de seus textos.

A escrita, especialmente a tipográfica, já pode ser chamada de mídia porque ela não se limita a um contexto. A escrita é uma via de mão única que não considera a resposta do leitor, tornando-se assim muito semelhante às demais mídias de massa, cujos emissores não se encontram presentes no mesmo ato de comunicação em que estão os receptores, leitores ou espectadores – um leitor pode ler um livro na ausência de seu escritor, tanto no espaço (podem estar em lugares diferentes), quanto no tempo (podem ser de gerações distantes).

Em primeiro lugar é preciso distinguir o alcance social da influência da escrita manufaturada, em relação à escrita tipográfica. Enquanto a escrita à mão era conhecida e utilizada apenas por uma elite pensante e governante (clero e governos), as sociedades se constituíam por meio das tradições orais, porque a esmagadora maioria não experimentava os efeitos cognitivos e intelectuais da leitura. Porém, com a invenção da imprensa de tipos móveis, o baixo custo dos livros coincide com a crescente alfabetização da população europeia, quando tem início grandes transformações culturais.

A partir do momento em que a cultura tipográfica se impõe à cultura oral secundária⁸ e que a maioria da sociedade (europeia e norte-



-americana) ocidental é composta de indivíduos letrados, então podemos considerar os efeitos culturais causados pelo letramento, em sua modalidade impressa.

Boa parte do pensamento humano se processa por meio de vários sistemas de signos (linguagens), que comunicam ideias, conceitos e até sentimentos. Portanto, existem linguagens nas bases das formações culturais, e a veiculação de seus textos através das mídias influencia a forma como se apresenta uma determinada cultura.

O poder fracionador e analítico da palavra impressa sobre a nossa vida psíquica deu-nos aquela ‘dissociação da sensibilidade’, que é o primeiro item que se procura eliminar das artes [...] Esta mesma separação entre visão, som e significado, peculiar ao alfabeto fonético, se estende também aos seus efeitos sociais e psicológicos. O homem letrado sofre uma compartmentação de sua vida sensória, emocional e imaginativa (McLuhan, 2003, p. 198).

A tipografia não inventou a causalidade, a simetria, a uniformidade, a univocidade, a linearidade, a teleologia, nem sequer a lógica, uma vez que tais conceitos são conhecidos dos humanos desde muito tempo. Contudo, a regularidade homogênea com que as palavras são dispostas em um impresso, a isonomia gramatical, morfológica e ortográfica de suas linhas textuais oferecem tamanha materialidade e densidade concreta aos preceitos lógico-lingüísticos, que ao longo dos últimos quinhentos anos a cultura ocidental se conformou completamente a estes valores, constituindo com eles os fundamentos de nossas instituições e nossa consciência sobre o mundo.

A língua fala por meio do sujeito – em parte de seus estudos, Sigmund Freud (1856-1939) menciona seriamente a influência da linguagem verbal no pensamento. O fundador da psicanálise considera que, de vários modos, a linguagem verbal é um dos principais veículos de formação da consciência. Segundo o médico austríaco, desde que nascemos nossas faculdades cognitivas buscam o conhecimento do mundo, que se torna

⁸ Diferentemente da ‘cultura oral primária’, que se distingue pelo fato de não haver nenhum tipo de escrita, a ‘cultura oral secundária’ existe em parcelas da sociedade que não são letradas, apesar de já haver algum tipo de escrita.



‘consciente’ apenas quando aprendemos a associar o sentido das palavras com as nossas experiências. Nesse momento também nos tornamos conscientes de que somos objeto do pensamento e do julgamento que os outros exercem sobre nós, dando início à construção de nossos superegos. Assim, para Freud, a consciência é formada de pensamentos aos quais damos um símbolo verbal, enquanto ideias e afetos reprimidos permanecem inconscientes até que sua correspondência verbal seja encontrada. Segundo a teoria freudiana, a linguagem verbal influencia decisivamente o ‘pensamento consciente’, desde que consideremos que o pensamento se tornou consciente por meio da palavra.

O pensamento consciente, para Freud, não seria fruto apenas do sentido semântico obtido de palavras e frases, mas principalmente pelo arranjo lógico da gramática. O humano é coisa do mundo real, mas se entende como pessoa por meio da linguagem, ou da dimensão que a linguagem lhe permite alcançar de si mesmo. A dissociação entre o que o humano é, de fato, e aquilo que a construção linguística faz de nós (novo superego), gera o “mal-estar na civilização”⁹, observado por Freud.

Este famoso “mal-estar” ocorre quando o modelo de sujeito comunicado pela linguagem se choca com a libido do indivíduo de carne e osso, produzindo a frustração de não poder exercer seus desejos, que são contidos por regras sociais enunciadas por discursos verbais da moral e dos costumes. Trata-se da constante beligerância entre o mundo ideal da linguagem e o mundo real dos corpos humanos desejantes.

Ao longo do século XX vai se procedendo, então, a uma desilusão acerca da antiga crença na autonomia do pensamento humano em relação ao mundo. Não se crê mais na clássica oposição sujeito-objeto, porque o sujeito foi flagrado como objeto de um discurso.

Já existe claramente em Heidegger a ideia de um ser atingível apenas através da dimensão da linguagem: de uma linguagem que não está em poder do homem porque não é o homem que nela se pensa, mas ela que se pensa no homem (Eco, 1971, p. 339).

⁹ *O mal-estar na civilização*, livro publicado por Freud em 1930, descreve os processos psíquicos produzidos pelos conflitos entre as pulsões humanas e as regras da sociedade. Para viver em sociedade o indivíduo precisa sacrificar parte de sua libido e outras pulsões, o que pode conduzir a desajustes psicológicos.



Para Umberto Eco, “a ordem do simbólico não é constituída pelo homem (ou pelo espírito que constitui o homem) mas *constitui o homem*.” (ECO, 1971, p. 324). E Lacan evidencia que “o sujeito é mais falado do que fala” (Lacan, 1998, p. 284).

A linguagem verbal, especialmente fortalecida pela escrita manual e pela tipografia (processos mnemônicos externos e independentes), é uma construção coletiva de milhares de anos, cuja existência e propagação depende do conjunto de usuários que, no entanto, não a possui como algo próprio, mas se submete às suas regras quando precisam se comunicar. As regras da linguagem verbal, que foram constituídas pelos humanos, agora constituem o humano quando o transforma em discurso, pela fala de seus usuários.

O discurso verbal que constrói a ideia do humano no ocidente está encarcado de lógica aristotélica, e só oferece ao usuário da linguagem uma “leitura interna” (intelectual), ou seja, não um conceito para cada humano, mas um conceito genérico de humano, concebido por antepassados que auxiliaram na construção dos sentidos da linguagem. Notemos, portanto, a força plasmática da linguagem verbal que, não apenas empresta vida psíquica às coisas, como também nos computa como sua própria criação – Jacques Derrida (1930-2004) chamou a isso de logocentrismo¹⁰.

Vale dizer, portanto, que a cultura de uma sociedade reproduz em suas instituições, artefatos e eventos, os códigos da linguagem veiculada pela mídia hegemônica. Ou seja, conhecer a “gramática” da linguagem mais importante de uma cultura serve para revelar seus processos internos.

Logocentrismo moderno – o pensador francês Jacques Derrida classificou o pensamento ocidental de *logofonocêntrico* e acrescenta a noção de que a escrita não é apenas uma representação do signo verbal expresso na fala. Derrida concebe em seu livro *Gramatologia* (2006, p. 3 e

¹⁰ Neologismo inventado pelo filósofo alemão Ludwig Klages (1872-1956), porém ampliado em seu alcance epistêmico por Jacques Derrida, para descrever a centralidade do *Logos* no fundamento do pensamento ocidental e corresponde aos termos latinos ‘*verbum*’, ‘*ratio*’ e ‘*oratio*’ (verbo, razão, discurso). Para Derrida, o ‘logocentrismo’ resulta de um afastamento entre a palavra pronunciada pela boca humana, sujeita ao subjetivismo do falante, em relação à palavra escrita, tornada objeto em uma folha de papel. Quando a cultura ocidental optou pela escrita, provocou um esgarçamento espaço-temporal entre o discurso humano presencial e a palavra atemporal, tecnologizada pela tipografia, que dispensa a humanidade da voz.



4) o conceito de ‘escritura’, que alcança a gramática (ciência das letras) da língua, nascida no ambiente oral-auricular, mas aperfeiçoada pelo registro (literal) gráfico.

A escritura já foi condenada por sua “excessiva” materialidade em relação à idealidade da fala. Os antigos acreditavam na primazia da palavra falada, como demonstra a famosa frase latina: *verba volant scripta manent*¹¹. Porém, com o avanço inevitável da escrita ao longo da história do ocidente, Derrida estende ao mundo da impressão gráfica, o conceito de ‘logocentrismo’.

A partir daí, o termo ‘logocentrismo’ alcança a dimensão que este ensaio pretende afirmar: a cultura ocidental, desde sua gênese até hoje, apoiou sua cosmovisão na crença da superioridade da lógica e da razão humana sobre a empiria do mundo, forjando nossas instituições, religiões, filosofias, ciências e artes, segundo critérios que se submetem à força centrípeta do *logos*.

Portanto, usaremos aqui o termo ‘logocentrismo’ e seus derivados lexicais, para compreender neste conceito toda noção de preferência e prevalência da idealidade, lógica, razão, abstração, conceituação e intelecção, sobre a realidade material de um mundo que, segundo a ideologia logocêntrica, só faz sentido quando submetido ao *logos* humano, cujo domínio se exerce pela elocução verbal.

Desse modo, o *logos* (palavra, discurso, razão, mente, ideia) tornou-se o princípio fundamental do pensamento no ocidente, uma espécie de matriz ancestral, da qual todas as filosofias são descendentes.

Desde seu período clássico, o pensamento ocidental estabeleceu um processo pelo qual o raciocínio alcançaria a verdade, mesmo antes da ocorrência dos eventos sobre os quais deitaria juízo: o pensamento dedutivo-indutivo foi (e continua sendo) o modo de inferência mais prestigiado entre os pensadores e cientistas. Mas, a antecipação do futuro pelo conhecimento dos padrões de comportamento do real acabou também por gerar a soberba da razão, que imaginou poder capturar o mundo todo em suas abstrações ideais.

¹¹ “As palavras faladas voam, enquanto as palavras escritas permanecem”. Para nós, do século XXI EC, esta frase confirma a importância do registro escrito das palavras. Mas, seu conceito original era um elogio à capacidade da palavra falada de “voar a todos os ouvidos”, enquanto as palavras escritas permaneciam mortas e inertes sobre a superfície de uma pedra ou papiro.



Traduzindo-se toda a amplitude do *logos* como *ratio*, privilegiam-se a medida e a norma e se abre caminho para um dogmatismo que, a pretexto de adesão à gravidade do pensamento, desconhece, irrefletidamente, a potência emancipatória contida na ilusão, na emoção do riso e no sentimento de ironia. Esse dogmatismo decorre da ideia do *logos* como redução da diversidade do real (a infinitude de opostos, o mistério da diferença) no império da unidade (Sodré, 2006, p. 25).

Elaborada como método para alcançar o bom pensamento, a lógica se tornou sinônimo de inteligência, na medida em que essas duas instâncias visam o conhecimento interno dos padrões e códigos que regem a manifestação das coisas. Aliadas, lógica e inteligência abstraem as identidades que congelam os fenômenos em generalizações e especificações formadoras dos conceitos.

Conceitos são aglomerados de ideias, com os quais a mente constrói um mundo abstrato, fixo e protegido do atrito transformador que a diversidade do real impõe. Esse mundo lógico que se constitui por meio da cognição intelectual se tornou o molde abstrato no qual o mundo real tem de se encaixar para justificar as previsões do pensamento racional.

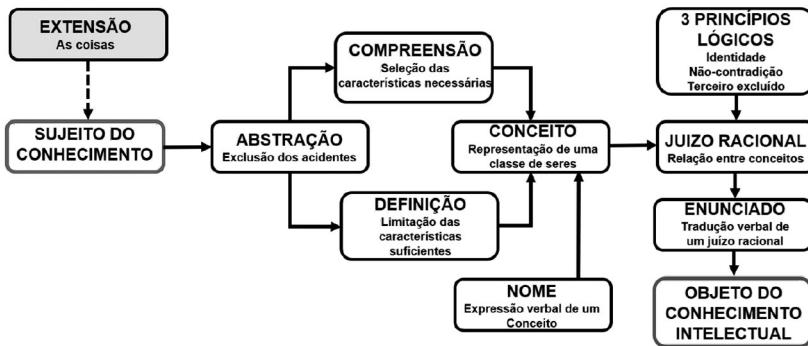
O processo de inferência lógico-intelectual desenvolvido a partir do *logos* filosófico, se divide em etapas aparentemente conscientes, devido a seu viés analítico, partindo do sujeito do conhecimento, até alcançar o conhecimento do sujeito (o objeto).

Nesse percurso, muitas vezes, o conhecimento racional acumula hábitos intelectuais tão sedimentados que nos esquecemos de questionar sua validade, emprestando verdade a conclusões geradas por fórmulas abstratas, que nem sempre garantem mais conhecimento do real, do que uma intuição estética poderia oferecer (Figura 1).

Milhares de anos foram necessários para que os humanos aperfeiçoassem noções de lógica e as codificasse em signos/textos para sua comunicação. Por conta disso, um logocentrismo fortemente arraigado ainda é sintoma comum no ocidente, especialmente nos discursos técnicos, científicos, filosóficos, morais e até artísticos – como se pode observar nas manifestações modernistas.



FIGURA 1: HÁBITOS INTELECTUAIS



Fonte: O autor.

O processo de cognição intelectual, apoiado no instrumento da escrita verbal e matemática, trouxe incalculáveis benefícios à humanidade, ao fixar na cultura as suas características de logicidade, homogeneização, denotação, linearidade, sequencialidade, verticalização, descontextualização, idealidade e diacronia – para citar as principais –, apesar dos efeitos colaterais que distorcem o entendimento do real.

A influência do logos nas instituições – na medida em que o logocentrismo se torna a ideologia subjacente à gramática das línguas e do pensamento ocidental ele se derrama sobre todas as instituições da sociedade, impondo seus procedimentos lógicos na mais comezinha fabricação de produtos, como nos fundamentos dos sistemas filosóficos, sociais, políticos e éticos.

Quando a ética sofre os efeitos gravitacionais do logocentrismo, corpo e alma se deslocam para polos opostos irredutíveis. A esquizofrenia moralista gerada pela ética sobredeterminada pelo *logos* já é conhecida em Freud, embora antecipada por Nietzsche e outros pensadores.

Uma ética que obedece ao pensamento abstrato, hierarquizada e instrumentalizada pela lógica linguística, não visa a convivência do corpo (lócus da ação) no mundo, entre outros corpos, mas ao controle dos desejos e afetos dos corpos, vistos como uma negatividade incontornável, da qual se deve distanciar com método para alcançar o âmago do pensamento – a livre leitura dessa imensa abstração interior que é a alma.



O corpo é condenado por Platão, pelos cristãos, entre os estoicos, pelos pensadores medievais, modernos e modernistas, porque nele se consuma a ruína da identidade. O corpo é o campo das diversidades, particularidades e acidentes, como também a fonte da emoção e do desejo. O corpo é a mais bem situada prova material de que a estesia (e todo o campo da estética) é bem maior, anterior e posterior ao campo da razão.

O diverso e o sensível não se coadunam com a identidade do pensamento intelectual, pois não se reduzem a conceitos generalizantes, nem tão pouco em abstrações padronizadas, embora dificultem a formação dos caracteres homogeneizantes da identidade.

Por outro lado, palavras e números representam ideias que buscam pelo que é comum entre as coisas, de modo a montar um conjunto de regularidades para formar um conceito (identidade), oferecendo ao intelecto uma constante universal, imutável e atemporal, no lugar das coisas que, de fato, são sempre corruptíveis, finitas e diferentes entre si. A identidade não existe no mundo real, apenas no discurso.

A aprendizagem linguística, que é a aprendizagem de um discurso, cria uma consciência verbal, que une cada indivíduo aos membros de seu grupo social. Por isso, a aprendizagem linguística está estreitamente vinculada à produção de uma identidade ideológica, que é o papel que o indivíduo exerce no interior de uma formação social. Na medida em que o homem é suporte de formações discursivas, não fala, mas é falado por um discurso (Fiorin, 2005, p. 44).

O corpo humano é sitiado pela cultura logocêntrica, por meio de um discurso (moral) que vigia e controla suas pulsões e afetos, de modo a dar livre curso a uma sociedade pretensamente racional. O corpo é impedido de se expressar, para que o discurso (logocêntrico) se expresse nele. Este é um projeto ideológico que se constrói desde os tempos platônicos até a modernidade. Como diz o filósofo grego:

Ideal que a alma se afaste deste estado [físico], para um lugar análogo a ela, divino, imortal, repleto de sabedoria, em que usufrui felicidade, livre dos erros do corpo, de sua ignorância, de seus receios, de suas paixões tirânicas e de todos os outros males próprios da natureza humana (Platão, 1999, p. 147).



Desde os primeiros pensadores greco-romanos, a “influência dos fatores afetivos sobre a consciência foi, no início, vista como uma *perturbatio animi*, que podia e devia ser removida pela própria razão” (Rouanet, 1985, p. 16). O corpo como mero perturbador da alma (mente, inteligência, lógica, razão) não tem lugar no pensamento tradicional, senão como um mal a ser evitado ou controlado. “O ideal [estoico] do sábio é [...] a vida natural [que] consiste na expulsão das paixões, em sua forma mais completa, que é a ataraxia¹²” (Santaella, 2000, p. 18)

Para os gnósticos e idealistas,

o mundo sensível não é obra de um Deus de sabedoria e de verdade, mas uma criação defeituosa, um simulacro. [...] Uma tradição de suspeita do corpo percorre o mundo ocidental desde os pré-socráticos, à imagem de Empédocles ou de Pitágoras. Platão, por sua vez, considera o corpo humano como túmulo da alma, imperfeição radical de uma humanidade cujas raízes não estão mais no Céu... (Le Breton, 2003, p. 14)

Na maior parte dos séculos que compõem a história ocidental, não houve qualquer intervalo excepcional sem que a condenação do corpo conduzisse a uma ética da alma, própria para punir quaisquer manifestações afetivas ou meramente fisiológicas. Ininterruptamente, desde os pré-socráticos até os cristãos medievais e os modernos, a moral não escapou do jugo do *logos*. Na renascença, “a formulação do *cogito* de Descartes prolonga historicamente a dissociação implícita do homem de seu corpo despojado de valor próprio” (Le Breton, 2003, p. 18).

Nos séculos XVII e XVIII, a filosofia ocidental mantém firme a ...

convicção de que a razão humana é capaz de conhecer a origem, as causas e os efeitos das paixões e das emoções e, por meio da vontade orientada pela razão, é capaz de governá-las e dominá-las, de sorte que a vida ética pode ser plenamente racional (Chauí, 2005, p. 49).

Contudo, nós “não pensamos *apesar* do corpo, mas *com* o corpo” (Eco, 2000, p. 201). A biologia já sabe que nas primeiras fases do desen-

¹² Termo grego introduzido por Demócrito (460-370), que significa ‘tranquilidade da alma’, ausência de perturbação, serenidade do espírito.



volvimento embrionário dos mamíferos surge o folheto germinativo – o elemento embrionário que origina os diversos tecidos e órgãos de um animal adulto. Há três tipos de folhetos embrionários: ectoderma, mesoderma e endoderma.

O ectoderma desenvolve a epiderme (pele) e anexos cutâneos (cabelos, pelos, unhas e glândulas mucosas), o epitélio de revestimento das cavidades nasais, bucal e anal, além de *todas as estruturas do sistema nervoso* (cérebro, medula espinhal, sistema nervoso periférico, nervos, gânglios nervosos, pituitária e retina).

Ao contrário do pensamento idealista, a natureza jamais separou a mente dos sentidos físicos – muito pelo contrário: tato, paladar, olfato, audição e visão mantêm vínculos estreitos com o cérebro, porque são formados a partir do mesmo folheto germinativo, ou seja, pode-se afirmar sem sobra de dúvida de que nossos biossensores são a continuidade do cérebro (mente) em direção ao exterior do corpo, de modo a entrar em contato com o ambiente em sua volta. A sobrevivência e o sucesso do indivíduo diante do mundo dependem do *continuum* comunicativo entre os sentidos físicos (que capturam sinais do ambiente externo) com o cérebro formador da psique, de modo que a oposição ‘mente versus corpo’ é tão falsa quanto prejudicial ao entendimento do que é o humano.

O cérebro, onde parece residir o pensamento, é fruto da biologia animal de nossa espécie. A mente, portanto, é produto do trabalho cerebral em comunicação com os demais órgãos, dos quais o cérebro depende para sobreviver. Mente e corpo não são instâncias antagônicas, mas uma mesma coisa.

A divisão histórica entre mente e corpo se acentua com Platão, que cria o conceito de Mundo das Ideias, de onde uma alma alienígena “desce” para se encarnar no corpo humano. Desde aquele tempo se desenvolveu a noção de que há um corpo, mas também um espírito que o anima (*anima* = alma), provocando a clássica dissociação que vai ser levada às últimas consequências pelos cristãos, que precisam salvar suas almas dos pecados do corpo.

E com a dissociação entre a mente e o corpo surge a ideia de subordinar a carne humana ao conceito de transcendência, antes filosófica com Platão, depois religiosa, com o cristianismo.



Assim, os princípios fundamentais do pensamento foram aplicados a uma ética logocêntrica, de modo a gerar e gerir uma sociedade em que cada sujeito e todo o grupo social submetem seus atos aos ditames de um pré-conceito estabelecido sobre os limites de sua ação pessoal. Em primeiro lugar, conforme a classe social, sexo, idade, nacionalidade ou religião, todos devem agir da mesma maneira, observando-se o princípio da identidade. Há normas e padrões ideais a serem impostos aos corpos, pois os que se desviam são considerados “anormais” e exilados do convívio social.

Os princípios lógicos da não-contradição e do terceiro excluído também se aplicam, determinando que uma pessoa pode ser isto ou aquilo, conforme as normas identitárias antecipam, mas em tempo algum ser as duas coisas, nas mesmas condições. Homem é homem, mulher é mulher, mas não se admite um *tercios* masculino-feminino, nem tão pouco qualquer hibridismo entre bem e mal, pois as pessoas são consideradas invariavelmente boas ou inapelavelmente más – o dualismo platônico e cristão vai gerar na cultura ocidental o *pensamento binário* (sim-não, bem-mal, verdade-falsidade, belo-feito etc.)

A isso se soma o princípio da causalidade, cuja aplicação *logoética* no conceito de livre-arbítrio visa responsabilizar as pessoas pela “causa” de seus atos, até quando alegam estar sob “efeito” de uma paixão ou desejo. Se o humano acreditar que muitas de suas ações são “efeitos” das necessidades biológicas e desejos do corpo, como poderia a razão justificar seu controle e a punição das paixões?

O livre arbítrio é mais um mito logocêntrico derivado da ilusão de que a razão sempre pode e deve estar no controle do corpo. Para responsabilizar eticamente o sujeito é necessário que se aceite que ele agiu segundo sua livre e espontânea vontade. A vontade livre não é aquela sujeita aos imperativos da carne, mas advinda do juízo racional que conhece o bem e o mal. E acreditando que todos os humanos têm pleno acesso aos recursos da racionalidade, somos responsabilizados pelas consequências de nossos atos, porque decidimos livremente (racionadamente) sobre eles.

O apagamento completo da materialidade do corpo, em favor de uma racionalidade idealista atingiu tal grau de paroxismo na moder-



nidade, que um de seus principais representantes chegou mesmo a afirmar que:

o objetivo da arte consiste não unicamente em evocar paixões, senão também em purificá-las, dito de outro modo, que a evocação não é seu fim último, um fim em si, se pode dizer, dando à palavra ‘purificação’ um significado preciso, que é a *moralização* o que constitui o objetivo da arte” (Hegel, 1985, p. 54).

Como se não bastasse o emprego dos fundamentos abstratos da filosofia para “vigiar e punir” (Foucault) os atos humanos garroteados pelo reducionismo conceitual, os pensadores colocaram até mesmo a arte a serviço do controle dos corpos.

Os vínculos entre a percepção da aparência e a constituição da realidade são condenados constantemente pelo pensamento logocêntrico, em que pesem os desmentidos de leis já comprovadas, como a da relatividade, aleatoriedade e do princípio da incerteza.

A ciência tradicional abomina o saber constituído através dos sentidos, por ser forçosamente incompleto e filtrado, pois os nossos órgãos receptores só são estimulados por determinados fenômenos físicos, deixando de lado um campo quase infinito de estímulos (por exemplo, os nossos olhos não captam nem a radiação infravermelha, nem a radiação ultravioleta, ao passo que há outras espécies que podem fazê-lo). Por conta disso, a *logociência* despreza a percepção sensível para se focar na pesquisa das características identitárias das coisas, julgando cobrir a maior parte da realidade, mesmo quando não leva em conta as coisas singulares.

Marx, Nietzsche e Freud, com a entrada em pauta da ação, vontade e desejo humanos, até então ignorados devido à supremacia da razão, os conceitos sobre a experiência do corpo e sua relação com o mundo começaram a extrapolar sua suposta dimensão exclusivamente natural até então mantida sob a tutela da fisiologia e da anatomia. [...] Constituído pela linguagem, sobredeterminado pelo inconsciente, pela sexualidade e o fantasmagórico e construído pelo social, como produto de valores e crenças sociais, o corpo foi crescente-



mente se tornando o nó górdio no qual as reflexões contemporâneas são amarradas (Santaella, 2004, p. 27-28).

A ciência logocêntrica se esquece, deliberadamente, de que o intelecto só lê a parte do mundo que a percepção nos permite sentir. Ao se apresentar para nós como imagens movediças, afetando primeiramente nossos sentidos, as coisas do mundo se mostram como mutáveis, causando a impressão de que podem ser ou deixar de ser o que são. Assim, aquilo que garante o conhecimento sincrônico e universal para a *logociência* é sempre a abstração intelectual, pois esta não sofre os atritos da realidade e permite a longa estabilidade dos conceitos.

Abstrair é uma operação do intelecto que gera a identificação, compreensão e definição das ideias sobre as coisas em uma espécie, gênero ou classe. Neste ato, o intelecto ‘abstrai’ os acidentes e as particularidades da coisa singular e destaca apenas os elementos comuns às outras coisas da mesma classe. Para abstrair é preciso separar, tolher do singular toda a sua diversidade e movimento. Abstrair é desmaterializar a coisa para estocar seu fantasma na mente, na forma de representações semióticas. Depois, buscar no almoxarifado de conceitos a classificação geral em que a ideia da coisa se encaixa, para etiquetá-la dentro de um grupo arbitrariamente reunido e nominado.

Inteligir é ler essências. Trata-se de desprezar as superfícies aparentes que se apresentam para nós como singulares, sensíveis e particularizadas, para produzir um diagrama abstrato da coisa.

Muitos ainda creem que o “que deve servir de base não é o particular, não são as particularidades, os objetos, os fenômenos etc., senão a ideia. Devemos começar a partir desta, do universal” (Hegel, 1985, p. 23). Para esses, buscar a ordenação, normalidade, regularidade ou padronagem, é fazer ciência centrada no *logos*.

A ciência logocêntrica tem o hábito automatizado de crer na oposição ‘aparência versus essência’. Mas, como separar a essência, da aparência de uma coisa? Se considerarmos a essência de uma coisa como seu conjunto de qualidades gerais sujeitas a normas, padrões e regulamentos, devemos lembrar que tais padrões, normas e leis perpassam as coisas, influenciando de fora o seu comportamento – ou seja, não estão



nas coisas. A lei da gravidade não estava na maçã que caiu na cabeça de Newton, mas influenciou de fora a realidade da maçã.

Desse modo, permanece a pergunta: onde está a essência da coisa? Estaria nas normas da lógica, nos seus conceitos ou na ação das leis que causam a coisa? Não é à toa que a disputa entre a essência e a existência pende, agora, em favor desta última, pois ficou provado que a essência é uma fantasia do intelecto – um resto de metafísica que ainda sobrevive na *logociência*.

O que conhecemos do mundo, além da aparência dos elementos? As coisas, que são objetos de nosso interesse cognitivo, têm – segundo a oposição aparência-essência –, uma superfície sensível e, supostamente, uma essência inteligível. Por esse raciocínio, sensibilidade e inteligência seriam dois conhecimentos irredutíveis, duas abordagens antagônicas, embora uma delas – a inteligente – seria a ‘verdadeira’ ou ‘superior’.

No entanto, as coisas são – para citar uma metáfora conhecida – como uma cebola. Isto é, à medida que vamos tomado conhecimento de suas características lógicas e sensíveis, vamos “descascando” a coisa e revelando suas camadas internas.

Porém, quando escapamos da superfície sensível (que dá *apenas* ao conhecimento ‘superficial’) em direção ao que pareceria ser a ‘essência’ da coisa, nos deparamos com outra camada de sinais esperando por nossa interpretação. Esta nova camada se torna em outra superfície (sensível) que precisa ser superada para avançarmos rumo à essência (talvez instalada mais profundamente) e, assim por diante, a cada camada desnudada pelo conhecimento, percebemos haver mais outras à frente. Desse modo, chegamos a um impasse: ou as camadas de conhecimento acerca de uma coisa são infinitas, ou quando imaginamos concluir seu desnudamento completo descobrimos não haver nada abaixo da última superfície – nenhuma essência.

A palavra ‘substância’, normalmente considerada sinônima da palavra ‘essência’, se formou da junção de duas partículas (*sub* = em baixo, e *stare* = colocar-se). Portanto, a substância é aquilo que está ‘abaixo’ ou além da superfície sensível – é o verdadeiro ser (essência) da coisa. Contudo, pelo visto, a ‘essência’ das coisas se trata de uma ideia que não tem existência independentemente de quem pensa os objetos. As coisas



existentes podem ser divididas em partes, mas nenhuma delas é essencial ou superficial – sobre isso existe uma anedota entre os designers: “tudo é forma, o resto é conteúdo!”.

Portanto, fazer ciência ou filosofia implica o entendimento da complexidade de um mundo visto como absurdo, sensível, inefável e irregular, embora passível de ser conhecido ao menos em parte, desde que não desprezemos suas aparências, nem nos iludamos tentando encontrar sua essência ideal.

A idealização do conhecimento se desenvolveu como uma característica da ciência e do pensamento ocidental, como revela Michael Foucault (1997), quando assinala o final do século XVIII (o período da Deusa Razão) como o início da segregação da loucura (des-razão), transformada em doença – a reprovação final de tudo o que não é racional, junto à crença de que a realidade precisa e deve ser formatada integralmente pela racionalidade humana.

Exemplo dessa sujeição da realidade à ideologia racional foi o sucesso e a larga aceitação das teorias eugênicas (homogeneidade idealista aplicada às raças humanas) entre alemães, ingleses, franceses e norte-americanos até os anos 1930, assim como as justificativas lógicas para os *apartheids* até os anos 1990. Em 1909, quando o movimento eugenista nos EUA já estava bem desenvolvido foi criado o *Eugenics Record Office*, para documentar os antecedentes da população americana, de modo a criar leis que prevenissem o nascimento de indivíduos não-conformes. Indiana foi o primeiro Estado americano a legalizar a esterilização coercitiva, seguido por outros 27 Estados. Nos EUA, mais de 60.000 pessoas foram esterilizadas por determinação legal, cerca da metade delas na Califórnia. Em 1912, foi criado o Comitê International de Eugenia, dominado pelos EUA, e o centro em *Cold Spring Harbor* era base de treinamento de eugenistas do mundo todo (Black, 2008).

A razão humana tem o poder de desencarnar qualquer objeto cognitivo para reduzi-lo, sob forma de conceito, a domínio próprio, ou seja, para tornar-se independente. Todavia, se é assim, sua limitação pode impedir que se reduzam não apenas as coisas, mas até as pessoas a objetos manipuláveis, desfrutáveis, modificáveis? Quem pode



impedir o *planejamento racional do mal* e a destruição dos corações alheios? (Eco, 2004, p. 269).

Os anos que se seguiram a Segunda Grande Guerra (1939-1945) revelaram uma acachapante decepção com a incapacidade da razão, como um fim em si mesma, para guiar a humanidade a um futuro promissor. Aquele conflito colossal também pode ser interpretado como uma tremenda luta contra os monstros produzidos pelos sonhos de uma razão adoecida – justamente na Alemanha da primeira metade do século XX, um país altamente letrado e admirado pelo seu apego incondicional ao logocentrismo. O que é a ‘solução final’ perpetrada pelos nazistas, senão o maior e mais odioso processo de eliminação da não-conformidade à lógica do modelo? O conceito de pureza racial ariana é a completa submissão da natural miscigenação entre as etnias humanas à uma ideia sem qualquer fundamento na realidade.

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).

Por incrível que isso possa parecer aos racionalistas, são as emoções e os afetos que dividimos entre os humanos, que embasam as noções de justiça em legislações que só depois são textualizadas pela razão.

As publicações de Hannah Arendt (1906-1975) e de Primo Levi (1919-1987), dentre outras pesquisas nesta mesma linha, deram início a uma nova forma de pensar a relação selvageria-civilização, a partir do que ocorreu naquele conflito mundial. Ao analisar o processo contra Adolf Eichmann¹³ (1906-1962), Hannah Arendt desenvolve o conceito do genocídio como procedimento burocrático, sob gestão

¹³ Tenente-coronel do exército nazista, um dos principais organizadores do Holocausto, geriu a logística de deportação dos judeus europeus aos campos de extermínio. Depois de uma busca de vários anos, foi encontrado na Argentina, sequestrado por um grupo de inteligência israelense, julgado e executado em Israel, em 1962.



estatal. A completa insensibilidade dos gestores nazistas dos campos de concentração foi tida como atitude louvável pelo nazismo, porque demonstrava o alcance da racionalidade ariana. A castração dos sentimentos entre os gestores dos campos de concentração melhorou a performance administrativa dos massacres. A fria lógica dos registros administrativos do comandante do campo de extermínio de Auschwitz, Rudolf Röss¹⁴, preservados para a posteridade, é testemunha da aplicação mais eficiente de uma racionalidade humana a serviço do ódio.

Ora, então, não nos parece que a lógica e a razão sejam o ponto mais alto da civilização humana, porque, de fato, elas são instrumentos mentais a serviço tanto do bem, como até do mal absoluto. Como diz António Damásio, na citação acima, a noção do bem não é uma elocubração racional, mas um sentimento que, como toda emoção, provém de nossos corpos, das profundezas inconscientes da carne natural que nos compõe. A origem da ética nunca foi a razão logocêntrica, mas os afetos, que são domínio da estética.

Mesmo antes de adoecer e se perder no interior da racionalidade dos campos de concentração, o logocentrismo já influenciava as artes a partir de uma filosofia que tratou de apascentar o rebanho dos artistas imputando-lhes significado e sentido; retirando a arte do campo das técnicas e a garroteando para dentro de seus domínios, criando um compartimento para pensar a produção artística, que levaria o nome de ‘filosofia da arte’.

Estava assim selado o destino da arte ocidental, departamentalizada em casa alheia, sofrendo o desprezo de seus senhores, os pensadores, que julgaram ter dominado a estesia dos afetos quando os reduziu a conceitos abstratos e convencionais. Comenta Gerd Bornheim, que a...

presença da estética durante os 2.500 anos em que se desenvolveu o pensamento metafísico é de uma pobreza verdadeiramente desoladora. Mesmo nos tempos modernos, quando a arte começa a manifestar maior autonomia e enseja não poucas polêmicas, os grandes filósofos passam descuidados pelos monumentos que poderiam suscitar a sua curiosidade intelectual: um breve ensaio de Hume sobre a tragédia, dois capítulos

¹⁴ Condenado à morte por enforcamento em 16 de abril de 1947.



em Kant, algumas escassas observações de Leibniz, e é preciso garimpar entre os pequenos para encontrar algum material. E, no entanto, a ópera, por exemplo, já se fazia vigorosa em diversas capitais europeias (Novaes, 1994, p. 127).

Da mesma maneira como a filosofia elege cânones para o conhecimento científico, a estética logocêntrica sempre teve por missão normatizar, padronizar e definir o que é a arte, buscando manter a atividade artística dentro dos parâmetros do pensamento conceitual, comprometida com a busca da verdade e a promoção do bem. “Se se deseja assinalar para a arte um objetivo final, só pode ser o de revelar a verdade” (Hegel, 1985, p. 98).

Não é difícil imaginar, portanto, que a arte como instrumento auxiliar na busca pela verdade, também mantenha em suas obras boas relações com a palavra e o número. Para a filosofia, uma arte sem discurso e sem geometria seria bastarda, falsa.

[Não] é excessivo falar de uma ‘matematização da arte’ na época do Quattrocentos. No século VI a. C., Pitágoras tentava compreender o universo inteiro com a ajuda dos números. A ‘ordem das coisas’, o cosmos, é redutível a leis aritméticas e geométricas. O número, portanto, é soberano: ao dar acesso ao saber, ele só pode ser sábio, por definição. Mas se ele é saber e sabedoria, também não pode ser senão harmonia e beleza (Jimenez, 1999, p. 46).

A harmonia das esferas, aquela noção pitagórica que atravessa a história do ocidente, continua sendo a base do conceito segundo o qual a beleza só pode vir da manifestação dos universais, capturados pelo pensamento como verdade. Esta mesma verdade que só é alcançável pela arte do bem pensar (lógica), encerraria toda a dimensão do belo. Assim, a beleza, a verdade e o bem não seriam outra coisa senão manifestações de uma universalidade habitante do mundo ideal, quando a obra artística seria dispensável.

“O ponto principal é este: o sentimento é subjetivo, mas a obra de arte deve ter um caráter de universalidade, de objetividade. [...] A obra de arte deve, como a religião, fazer-nos esquecer o particular, quando a examinamos” (Hegel, 1985, p. 75).



Se a beleza, para os clássicos, medievais e modernos, é uma qualidade abstrata proveniente da harmonia entre o intelecto e o mundo, obras de arte não são necessárias, senão como agentes didáticos que auxiliam na compreensão da verdade expressa pela filosofia e pela ciência.

A longa permanência das ideias pitagóricas e platônicas acerca de uma arte atada ao universal e à verdade não arrefeceu nem mesmo após a Segunda Grande Guerra, pois durante os anos 1960, ...

vimos florescer, sobretudo na Europa, as chamadas *estéticas informacionais*, que visavam construir modelos matemáticos rigorosos, capazes de avaliar (isto é, quantificar) a informação estética contida num objeto dotado de qualidades artísticas. Essa tendência, que tem em Abraham Moles (1969) e Max Bense (1971) os seus expoentes mais conhecidos, visava aplicar à produção artística princípios formulados na confluência da teoria da informação com a cibernetica. As estéticas informacionais almejavam tornar objetiva, racional, ‘científica’ a apreciação do objeto artístico, a ponto de se poder formular algoritmos de alta carga informativa original (Machado, 2001, p. 21).

Até hoje, artistas e estetas se debatem contra o preconceito filosófico e de senso comum, quando são inquiridos sobre o “significado” ou a “utilidade” de uma obra de arte. Para o senso comum, os artefatos deveriam sugerir alguma *mimesis* em suas constituições, de modo a se parecer com alguma coisa. Porém, entre os pensadores, a cobrança é mais insidiosa, quando apontam o “correto” papel da arte como afirmação das teses dos filósofos, ainda mantendo a verdade como objetivo de suas criações.

Mimesis como adequatio – mesmo agora, a epistemologia e a lógica filosófica ainda buscam por uma verdade que significa a melhor adequação (*adequatio*) do pensamento às instâncias do real (Moser, Mulder, Trout, 2009, p. 75). A *adequatio* filosófica é um duplo semiótico (na forma de um texto de representação), que emprega em sua sintaxe os padrões lógicos que simulam as ordens que os pensadores imaginam existir em natureza. De modo análogo, a *mimesis* (imitação) representa a verdade visível por meio de um artefato que simula a forma sensível do fenômeno – uma versão imagética do conceito filosófico.



Enquanto o conceito reflete (corresponde a...) seu objeto no espelho da mente, a mimesis é a simulação do objeto em uma ‘figura’¹⁵. Assim como o conceito é uma representação do objeto construída pelo pensamento, a *mimesis* é a representação do objeto por simulacro, metáfora ou analogia.

Em outras palavras, do mesmo modo como o conceito de uma coisa é produzido pelo método da lógica, utilizando-se de proposições verbais ou matemáticas que ‘simulam’ os padrões supostamente existentes na realidade, a *mimesis* também é um simulacro do real, embora por meio de um artefato não verbal, que se constitui num análogo figurativo da coisa.

O crítico de arte Clemente Greenberg comenta em conferência realizada nos anos 1950, que o senso estético de sua geração ainda tende a supor que ...

o figurativo enquanto tal é superior ao não-figurativo enquanto tal; que, em igualdade de condições, uma obra de pintura ou escultura que exiba uma imagem reconhecível é sempre preferível a uma que não o faça. A arte abstrata é considerada um sintoma de decadência cultural e até mesmo moral, enquanto a esperança de um ‘retorno à natureza’ é tida como [...] um retorno à sanidade (1996, p. 144).

Da mesma maneira que a noção de verdade como adequação do pensamento às coisas, o conceito de arte como figuração de coisas também está profundamente arraigado no senso comum ocidental, porque prospera entre nós desde tempos imemoráveis.

Contudo, o nível de conformidade da arte imitativa à lógica filosófica nem sempre foi aceito pacificamente. Em *A República*, livro X, a poesia e pintura são julgadas por Platão como “implantando na alma dos indivíduos a má conduta” e “criando fantasmas a uma distância infinita da verdade” (Cauquelin, 2005, p. 29). Segundo Platão, a mesa pintada pelo artista, por exemplo, seria um simulacro da mesa feita pelo artesão que, por sua vez, também é cópia do conceito de mesa habitante do Mundo das Ideias, origem e fim de tudo – nestes casos, a

¹⁵ Proveniente do latim *ingo* (formar, forjar com os dedos, com as mãos). *Figura* é algo plasmado.



arte para Platão e neoplatônicos, é uma dupla cilada capaz de distorcer a verdadeira natureza do conhecimento.

Em função da advertência platônica, o belo só pode ser aceito como uma qualidade intrínseca da verdade e a manifestação da harmonia do mundo racional, entendida como a realização do bem. Qualquer outro emprego da atividade artística resvalaria para a degenerescência, falsidade, engano ou, pior ainda, em revolta contra a ‘república ideal’.

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. Essa tríade é o princípio da ordem que dá acesso à inteligibilidade e sem a qual o mundo seria apenas caos. 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 clara intenção de Platão, assim como de seus seguidores, era submeter toda manifestação estética (incluída aí também a arte) à ordem do *logos*. Desde sempre, o projeto filosófico do neoplatonismo tem sido reduzir a complexidade do mundo sensível à uniformidade da abstração racional. Por isso, era consensual entre os clássicos, que o *logos* habitava os fundamentos das linguagens verbal e matemática, com a missão de afastar o pensamento da sensibilidade – protegendo o humano do abismo caótico dos afetos.

Ocorreu, pois, de acordo com Nietzsche, a oscilação da arte (a tragédia em sua forma concluída) na direção de uma ordem que ignora sua manifestação para se estabelecer no discurso, o *logos*, no qual se refletirá, mantido a distância pela razão ou mesmo pelo raciocínio. Assiste-se então à passagem da *theoria* dionisíaca, esse cortejo cheio de barulho e de furor poético, à *teoria* no segundo sentido do termo, uma série de proposições encadeadas. Para Platão, a partir daí, a ordem filosófica envolve a arte como uma atividade dentre outras, para a qual é preciso encontrar um lugar no concurso das ciências e das técnicas, hierarquizadas pelo *logos* (Cauquelin, 2005, p. 28).



Contudo, desde o século XVIII, os fundamentos daquilo que deve-ria ser ou não ser arte já não são mais o ponto focal do debate filosófico. Por outro lado, o que ainda se queria saber era se a razão poderia abarcar o tipo de conhecimento produzido pela arte. A solução encontrada por Kant foi a concepção de um ‘juízo do gosto’. Porém, ficou claro após o filósofo de Königsberg, que o fenômeno estético (e artístico, em particular) continuava escapando ao crivo da razão. Havia chegado, então, o tempo do romantismo literário e filosófico, que se estende desde fins do século XVIII, até fins do século XIX.

Embora os românticos tenham destacado sobejamente o papel do sentimento e da emoção, além de promovê-los como atributos humanos ao mesmo nível da razão, não puderam completar a tarefa filosófica de ‘definir’ a arte. A arte como representação (*mimesis*) da natureza e dos anseios humanos, aliada a noções de belo como harmonia, proporção, perspectiva, ritmo, seguiu seu milenar caminho até o advento da fotografia, do cinema e da fonografia, catalisando uma sensação incomoda que já habitava o coração dos novos artistas.

Uma vez que a reprodução imagética e sonora da realidade podia, agora, ser alcançada por meios tecnológicos, a função representacional da obra de arte sofria profundos abalos. A *mimesis* não precisava mais ser produzida pelas mãos do artista, como o pensador produz seus *adequatio* filosóficos, porque a tarefa imitativa seria, de agora em diante, realizada por uma máquina. A partir daí, a arte visual – por exemplo – não poderia se resumir a uma mera alternativa à fotografia, ela precisava seguir outro caminho, que de fato já estava sendo esboçado pelos artistas que mais tarde receberiam o epíteto (em princípio pejorativo) de impressionistas. Chega o tempo em que a arte se encontra numa encruzilhada e escolhe o caminho que não a levará mais à verdade, nem ao bem ou ao útil.

Contra as antigas concepções didascálicas, ou moralistas, ou hedonistas da arte, que subordinavam o valor artístico à verdade, ou ao bem, ou ao útil, o pensamento moderno, cioso do valor da arte, tão energicamente reivindicado pelo romantismo [...] elaborou o conceito de *autonomia da arte*, segundo o qual o valor artístico desaparece mal o artista se deixa guiar por intentos especulativos, morais ou utilitários... (Pareyson, 1989, p. 43).



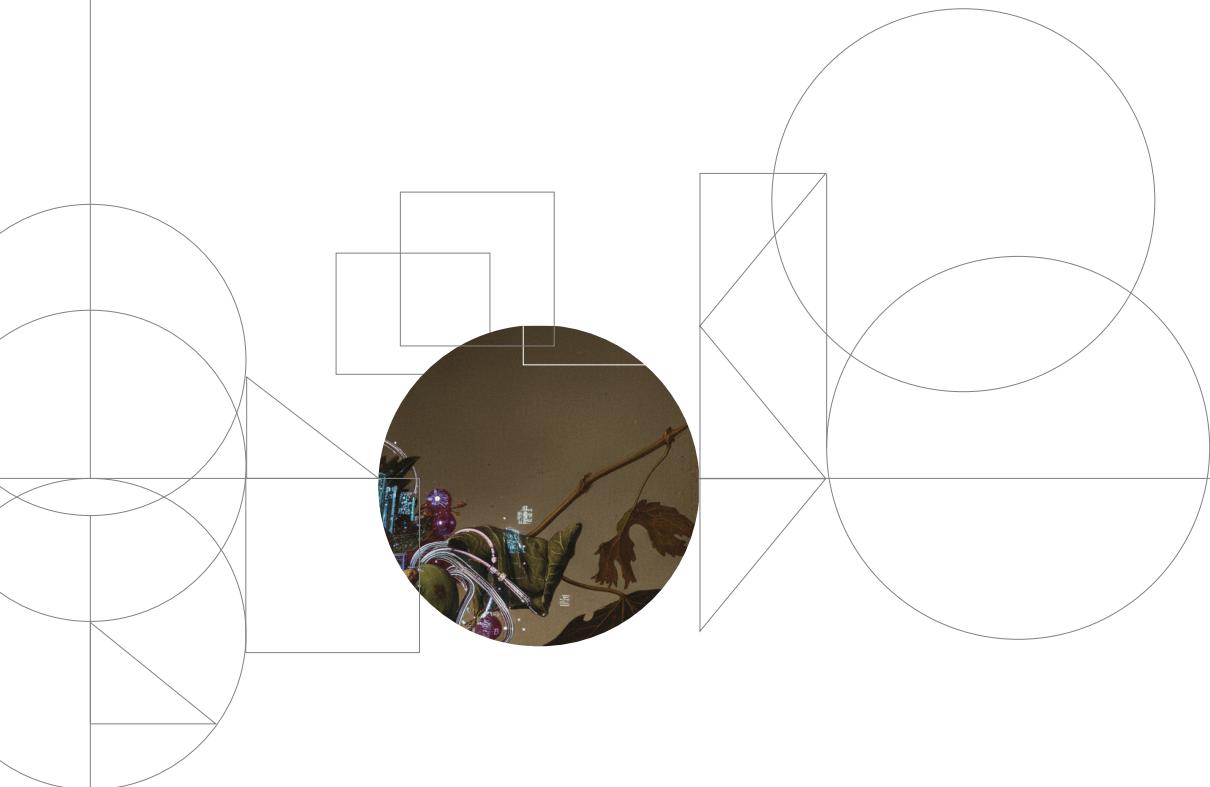
A partir daqui a estética herdada dos valores platônicos começa a derrapar em sua missão de definir e ‘enquadrar’ a arte dentro de seus cânones solidamente estabelecidos pela tradição. O princípio da *mimesis* é paulatinamente retirado de seu posto para dar lugar a um ‘olhar’ não retiniano.

Fazendo sua análise da arte contemporânea em 1925, José Ortega y Gasset comenta que “com as coisas representadas no quadro novo é impossível a convivência: ao extirpar seu aspecto de realidade vivida, o pintor cortou a ponte e queimou as naves que poderiam transportar-nos ao nosso mundo habitual” (2005, p. 41).

Ou seja, há cem anos, em princípios do século XX, já era possível perceber o progressivo abandono da *mimesis* como fundamento universal da arte no ocidente. E pelo lado da ciência, a teoria da relatividade lançava pesadas sombras sobre o conceito tradicional da adequação objetiva do pensamento ao real, tendo em vista o realce da posição do observador relativamente à leitura do fenômeno.

Em todos os tempos, a arte teve de resistir contra as tentativas que visavam a ditar-lhe leis [...] todavia, a história tende a esquecer esta resistência da arte e a minimizar sua capacidade de revolta. [...] A teoria do Belo, associado ao Bem e à Verdade, e o princípio da imitação puderam então erigir-se como verdadeiras tradições e impor-se durante séculos. Porém, é preciso saber que estes sistemas dissimulam, na realidade, uma fratura profunda: de um lado, valorizam excessivamente a beleza e sua função ontológica (o belo dá acesso ao Ser e emana dele); de outro lado, desvalorizam a arte ao mesmo tempo como prática e como fenômeno. A estética de Platão e a de Aristóteles repousam sobre este divórcio entre uma doutrina metafísica do belo e uma teoria das artes. Elas não conseguem realmente apagar a fronteira entre o mundo inteligível e o mundo sensível, entre a Razão, o conhecimento, o *Logos* de um lado, e a sensibilidade, o prazer, o gozo, de outro. Neste sentido, são filosofias da ‘separação’ que procuram todos os caminhos possíveis de uma reconciliação. Mas, quando o conseguem, é sempre em proveito do mundo inteligível e em detrimento do mundo sensível: os valores do espírito, da inteligência, da razão dominam os valores sensíveis (Jimenez, 1999, p. 194/195).





2. Dyabolas in terra: o retorno da aisthesis

O registro de imagens, sons, movimento e tatividade – embora mal considerada pela ordem do discurso, a cognição estética sempre colaborou para o conhecimento humano, vez por outra embaraçando o império do verbo ao revelar a real inefabilidade do mundo. Entretanto, o que era necessário para a cognição sensível ocupar definitivamente seu justo lugar dentre os conhecimentos humanos acabou por se realizar a partir do conjunto de invenções tecnológicas que surgiram entre o século XIX e XX – as mídias cineaudiotatovisuais.

As diferenças existentes entre o conhecimento produzido por palavras e números, em relação àqueles gerados pela imagem, som, movimento e tatividade, se destacam pelo fato de que as palavras (assim como os números) representam ideias abstratas acerca das coisas materiais ou imaginárias, enquanto as imagens, sons, movimentos e tatividades representam as configurações materiais das coisas, seja por *mimesis*, metáfora, analogia, como também por indícios.

Uma palavra não é um indício perceptível de uma coisa, mas o nome da ideia que fazemos dessa coisa. O som produzido por um sino



não é uma ideia do sino, mas um indício material de sua existência. A imagem fotográfica de uma coisa não é o registro de sua ideia, mas de sua presença. Imagens móveis registradas pelo cinema, por exemplo, não são ideias de movimento, mas indício real de um corpo em ação. Luvas e roupas com sensores de pressão emulam a textura das coisas provocando informações táteis.

Palavras e a cineaudiotatovisualidade são signos que formam textos muito diferentes. Desse modo, produzem conhecimentos diversos.

A humanidade sempre conviveu com comunicações não verbais, mas a oportunidade de presenciar uma peça teatral, uma dança, um músico e ouvir suas canções ou estar diante de um quadro ou escultura para apreciar suas formas eram atividades pouco comuns. Com o advento dos meios de comunicação cineaudiotatovisuais, a sociedade ocidental assistiu à massificação de produções culturais que incentivaram outras formas de conhecimento, não mais derivadas apenas do *logos*, mas que contêm fortes aspectos da *aisthesis*.

O choque de culturas que tem início lá atrás, no século XIX, com o advento da fotografia, fonografia e cinematografia, escalou de vez, no século XX, com a chegada da televisão, da videografia e da internet.

A cultura letrada e seus batalhões de intelectuais se entrincheiraram sob a herança iluminista e racionalista do livro, em busca de uma justificativa para combater o que já foi classificado como ‘paganismo tecnológico’. Entre os críticos da então nascente cineaudiotatovisualidade, Charles Baudelaire declara em uma famosa carta escrita ao editor do Salão de 1859: “[Estou] convencido de que o progresso mal aplicado da fotografia muito contribuiu, como aliás todo progresso puramente material, para o empobrecimento do gênio artístico francês, já tão raro” (2009).

Ainda hoje, a luta indiscriminada contra a cultura cineaudiotatovisual recruta moralistas e seus argumentos lógicos para combater a avalanche sensorial que (segundo eles) ameaça fazer ruir o edifício conceitual da razão construído às duras penas ao longo da era moderna. Também são convocados religiosos e políticos demagogos, de modo a convencer os telespectadores a passarem mais tempo com a família e desligar suas televisões, internets e redes sociais ao menos por algumas horas.



[A] televisão tende a instaurar o reino da imagem contra o escrito, do presente contra a duração ou a memória (contra o espírito), do quantitativo (a audiência) contra o qualitativo (o gênio, o gosto, os conhecedores), da diversão contra a cultura, da emoção contra a inteligência, dos afetos contra os conceitos, do *look* contra o pensamento, da personalização contra a argumentação, da opinião contra o saber, do particular contra o universal, do espetáculo contra a ação e a reflexão, do público (os telespectadores) contra o povo (os cidadãos), do populismo contra a democracia, do ibope contra o sufrágio universal, em suma, da comunicação contra a civilização e da sociedade midiática contra a sociedade republicana [...] a televisão de fato me parece um perigo: um perigo contra a democracia, um perigo contra o espírito [...] Se não tivéssemos a sensação desse perigo será que nos daríamos tanto trabalho, uns e outros, para conseguir que nossos filhos saiam um pouco da frente da tela [?] (Comte-Sponville, 1999, p. 178).

De fato, a cultura logocêntrica, incrementada pela tipografia a partir do século XV, muito fez pela civilização ocidental. A lenta e elaborada construção dos conceitos modernos, tanto na história, como na reflexão filosófica, na ciência, na cidadania, na democracia, na república e no espírito universal foram conquistas inegáveis auferidas por lutas incansáveis contra o obscurantismo medieval, trazendo a humanidade a novos patamares de desenvolvimento intelectual e material. Esses valores não podem ser menosprezados, nem sequer ameaçados pelos vários obscurantismos extremistas que rondam a contemporaneidade.

Porém, quando os logocêntricos se ressentem de certa disputa entre os livros e o cinema, o rádio, a televisão ou a internet, sua reação é de visível incômodo com as novas tecnologias da comunicação, acusando-as de corruptoras dos valores representados pela cultura letitada, enquanto alardeiam um eventual retorno à *barbárie*.

Mas a televisão ou a internet e as redes sociais, ao contrário do que dizem, não vieram destruir a memória, porém oferecer outros recursos à sua expansão, por meio de programas que popularizam o conhecimento até então restrito a um punhado de especialistas. Quantas reportagens



e sites sobre a natureza, a arqueologia ou mesmo sobre a história permitem a milhões de pessoas se inteirarem de fatos até então enclausurados nas estantes empoeiradas dos sonolentos institutos acadêmicos?

A televisão e a internet não inventaram o entretenimento e nem a alienação. Ambos já eram praticados com sucesso pelos livros. Assim como não vemos na televisão e na internet sempre aquilo que desejamos, também é raro encontrar livros que satisfaçam inteiramente o gosto dos leitores. A maioria das publicações ainda é composta de romances açucarados e charlatanescos que servem não mais do que para o raso entretenimento e o lazer. Além disso, são incontáveis os livros que deturpam a verdade e mergulham as consciências no vasto abismo do fanatismo, inoculando-lhes preconceitos ideológicos em favor de torpes ideais.

As mídias cineaudiotatovisuais demandam uma democracia com a participação concreta de corpos reais. Ou seja, não mais aquelas oposições de ideias abstratas sobre temas conceituais e o embate entre grandes sistemas filosóficos, sem a menor consequência prática para o cotidiano das pessoas.

Por fim, imaginar que o conhecimento se compõe apenas daquelas manifestações diáfanas da lógica linguística ou matemática, encerradas na cripta da razão, é desconhecer as reais dimensões físicas do corpo, do mundo, e a extensão da cognição humana nas dimensões da imagem, som, movimento e outras estesias sensoriais.

A relativização da importância das letras, em função da emergência de outras mídias, não vai nos transformar em “midiotas”. Avançamos para além do primeiro quarto de um novo século em que o conhecimento e a cultura estão impregnados pelas linguagens cineaudiotatovisuais e pela mensagem digital. Desta forma, parece-nos claro que se queremos manter e, porventura, ampliar o nível de uma educação que corresponda às exigências de nosso tempo temos de criar as condições para que sociedade e cineaudiotatovisualidade se completem nessa urgente tarefa (Freixo, 2002, p. 255).

Os prolegômenos de uma nova linguagem digital retomam o conceito de rizomaticidade¹⁶ (exemplo: a nuvem da internet), a partir de

¹⁶ “Rizoma” é uma metáfora desenvolvida por Gilles Deleuze (1925-1995), associado a Félix Guattari (1930-1992), em seu livro *Mil Platôs* (1980), que serve para visualizar a forma como o conhecimento humano é criado, desenvolvido e transmitido. Rizoma significa “raiz” e sua imagem



um ponto em que começamos a romper com os hábitos mentais impostos pelas noções de tempo sequencial, lógica linguística e homogeneidade abstrata.

[A aleatoriedade] não é um mero produto da tecnologia, e sim um modelo estritamente relacionado com as formas de produzir e de organizar o conhecimento, substituindo sistemas conceituais fundados nas ideias de margem, de hierarquia, de linearidade, por outros de multiplicidade, nós, *links* e redes (Ramal, 2002, p. 234).

Na internet nós aproveitamos todas as conquistas auferidas pela pesquisa das linguagens verbais e não verbais, tais como a escrita, voz, som, música, imagem fixa, imagem em movimento, gesto e tantos outros códigos comunicativos que formam mensagens sincréticas e que estão acessíveis nos inumeráveis endereços de que se compõe a imensa nuvem do ciberespaço. Devido à convergência tecnológica crescente, mensagens sincréticas exigem a aprendizagem de um novo tipo de leitura para decodificar corretamente seus significados e sentidos.

Toda nova linguagem traz consigo novos modos de pensar, agir, sentir. [...] a [internet predispõe a] uma síntese inaudita das matrizes da linguagem e pensamento sonoro, visual e verbal com todos os seus desdobramentos e misturas possíveis. Nela estão germinando formas de pensamento heterogêneas, mas, ao mesmo tempo, semioticamente convergentes e não-lineares, cujas implicações mentais e existenciais, tanto para o indivíduo quanto para a sociedade estamos apenas começando a apalpar (Santaella, 2001, p. 392).

Embora possamos comemorar o crescimento da população alfabetizada no mundo, fruto de uma conscientização que custou a se incorporar em muitos governos nacionais, as mesmas estatísticas também informam o avanço mundial da cineaudiotovisualidade e seu enorme impacto no modo como os humanos estão se comunicando (e pensando...).

dá a entender que se trata de algo que se ramifica em todas as direções, sem alto nem baixo, sem um centro, nem uma periferia, sem hierarquia, nem tendência geral.



Notemos que a par com a alfabetização (letramento) da população, a exposição social aos meios digitais vem crescendo rapidamente, abrindo perspectivas para uma cultura cineaudiotatovisual que deve se sobrepor (embora sem eliminar) à era de Gutenberg. Mas o que muda não são apenas as mídias, mas os tipos de mensagens que elas veiculam, seu conteúdo, sua forma e o pensamento resultante.

A mundialização da cineaudiotatovisualidade, através das mídias digitais, recoloca a questão da *aisthesis* no âmbito do conhecimento, porque o registro e a transmissão de imagens, sons, movimentos e taticidade popularizaram alguns tipos de cognição sensível, que acompanham a cognição lógica efetuada por palavras e números. A cognição sensível é a base do conhecimento estético, que processa a leitura externa (sensível) do real, em comparação com a leitura interna (*intus + legere* = inteligente) do mundo, processada pela lógica linguística, filosófica e científica.

Em relação às escritas verbais, portadoras privilegiadas do *logos*, as mídias cineaudiotatovisuais – que também comunicam sua versão do *logos* – põem em circulação textos simbólicos, icônicos e indiciais que oferecem ao intérprete um conhecimento diferente daquele auferido pelos conceitos abstratos transmitidos por livros e outros impressos. Esse conhecimento provém das linguagens imagética, sonora, musical, cinética, tátil, que simulam o real, produzindo efeitos de presença virtual das coisas.

Mas, essas linguagens não verbais são um desafio para o pensamento tradicional, por conta de sua ‘excessiva’ materialidade – o cineaudiotatovisual nos apresenta um mundo denso, variado, caótico, erótico, no lugar do liso conceito abstrato expresso pelas letras e números.

[A] linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas (Foucault, 1999, p. 47).



Ao contrário dos textos verbais e matemáticos, que comunicam adequações abstratas do real, os textos cineaudiotovisuais comunicam sensações óticas, sonoras, cinéticas e táteis da presença do real, independentemente de seu potencial para a criação de mundos fantásticos e virtuais.

Nessa operação, as mensagens cineaudiotovisuais deixam vazar a complexa diversidade do mundo constituída de particularidades, singularidades e acidentes, revelando-nos o imenso abismo que separa o conceito abstrato de uma coisa, do rastro de sua presença material no mundo.

Quando as mídias cineaudiotovisuais se globalizaram, a sociedade escolheu tomar conhecimento do mundo por meio da reprodução de seus sons, imagens, movimentos e texturas, do que apenas pela representação de ideias conceituais acerca do real. Essa opção comunicacional fez emergir antigos e novos conhecimentos que reingressaram na sociedade contemporânea, à revelia da cultura letrada.

A nova oralidade – desde a invenção do telefone, fonógrafo, cinema, rádio e televisão, a versão oral-auricular da linguagem verbal ampliou sua presença na cultura ocidental. Nesses recentes anos as escritas manual e impressa vêm sendo lentamente substituídas pela imensa facilidade de se falar ao telefone, ouvir o rádio, assistir à televisão, gravar mensagens faladas e videográficas nas redes sociais – as antigas cartas manuscritas vêm desaparecendo dos correios.

Além da comunicação da voz humana, que traz de volta muito de subjetivismo e pessoalidade da antiga oralidade, os meios digitais de comunicação também passaram a veicular outros textos, tal como a música e os audiovisuais.

No passado, antes da invenção das mídias cineaudiotovisuais, era preciso estar diante de um músico para apreciar a execução de uma melodia, o que diminuía muito a frequência desta experiência. Mas com o rádio, os aparelhos de som, a televisão e os meios digitais, a música invadiu a vida de milhões de pessoas e hoje em dia não se passam muitas horas sem que ouçamos os acordes de uma canção, quer queiramos ou não.



A palavra escrita privilegia a introspecção e o silêncio reflexivo, afastando o som (qualquer um) para um terreno adjacente à cognição intelectual. É bem conhecido o temor de Santo Agostinho, descrito em seu diálogo filosófico *De Musica*, acerca do ‘perigo e do prazer’ que a música provoca a ponto de se perderem os espíritos. Em seu tempo, o som era considerado muito sensual para tomar um lugar de destaque na hierarquia do mundo abstrato em que a escrita reinava soberana.

Depois dos milênios de intelectualismo, a sociedade contemporânea está algo desconfiada de tanta abstração literária e de suas promessas não cumpridas (ideologias e utopias). Assim, as mídias cineaudiotovisuais trouxeram de volta a materialidade do som e seu “novo” saber.

Pela sua especificidade material, o som tem uma forma curiosa de existência. Ninguém o ouve antes dele ocorrer e, quando isso acontece, ele já está desaparecendo da nossa percepção. O som tem uma relação privilegiada com a interioridade em comparação com outros sentidos. A audição permite receber informações do interior dos corpos, característica que a imagem não compartilha. O som é o produto de vibrações mecânicas de um corpo, que são transmitidas em ambientes gasosos, líquidos e sólidos, penetrando não apenas o ouvido, mas o restante do corpo do receptor. O som não informa apenas significados abstratos e mentais, mas também sensações biofísicas potentes, capazes de transmitir informações de caráter estético.

Para ver é preciso focar. Não dá para enxergar aquilo que está atrás de nós ou no escuro. Para ouvir não é preciso se postar numa direção – ouve-se de qualquer lado, até mesmo sem luminosidade. Enquanto a visão é fruto de um reflexo da luz sobre uma coisa, a audição é acionada pelas vibrações da própria coisa. A visão isola e situa o olhar no lado de fora da coisa vista, enquanto o som provém do interior da coisa e segue diretamente para o interior do corpo do ouvinte. A visão esclarece e distingue; o som une e incorpora.

A ‘nova’ oralidade guarda semelhanças com a oralidade ancestral, tais como o feixe de linguagens convocado para gerar o sentido. Isto é, o antigo contador de histórias, precursor do livro escrito, interpretava a narrativa por meio de uma teatralização da fábula, utilizando-se da fala, gestos, manifestações faciais e corporais, tonalidades diferentes,



pausas, ritmos e posturas que podem hoje ser observadas nos atores de filmes, telenovelas, apresentadores de televisão e podcasts contemporâneos. Lá como cá, fora da escrita, um conjunto de linguagens harmonizadas oferece um sentido e um significado mais completos, mais “reais” à narrativa, por meio de um discurso sincrético (composto de palavras, som, imagens e movimentos).

A ‘nova’ oralidade *simula* melhor a realidade do que a escrita, colocando o emissor e o receptor numa relação “real” em que o tempo flui como no mundo das coisas. De fato, as linguagens cineaudiotovisuais veiculadas pela televisão, cinema, rádio ou internet geram um efeito mais concreto da presença das coisas. Por outro lado, com a escrita, o tempo é ideal – seu passado, presente e futuro são construídos pela declinação dos verbos: um tempo artificial que pode ser revisitado a qualquer instante.

Na escrita, o tempo do emissor não é o mesmo do receptor – um livro escrito há cem anos pode ser lido agora, retirando autor e leitor do mesmo tempo e espaço. Com as mídias atuais, a comunicação se faz em ‘tempo real’, quando recria o ambiente da oralidade. Se falo ao telefone ou pelas redes sociais com alguém estamos no “mesmo” contexto.

*A imagem*¹⁷ – a força da imagem não reside apenas no fato dela inundar o mundo através dos meios cineaudiotovisuais, mas também na capacidade dela existir em várias dimensões semióticas. A imagem pode ser tanto uma representação, tal como a palavra, quanto ser simbólica como uma metáfora. A imagem pode ser tanto significante na forma, como carrear significados na cultura. Porém, também pode ser figurativa, mas não conter sentido codificado, como ser não-figurativa e carregar informação estética.

Devido sua versatilidade comunicativa, que pode auxiliar na inferência lógica e conotar manifestações estéticas, ao mesmo tempo, a imagem não é totalmente redutível a uma definição, pois parte dela

¹⁷ Do latim *imaginem* ou *mimagine*, provém do grego *mimos* (imitador, imitação). De modo geral, a imagem é entendida como uma ‘imitação’ da aparência de uma coisa ou evento. A imagem é o que “aparece” para nossos sentidos. No entanto, a imagem é fonte legítima de conhecimento, porque informa dados encontráveis nas coisas e eventos, instruindo sobre suas realidades. Num mundo em que não há imagens não pode haver pensamento.



não é conceituável, causando assim temor e admiração em muitos, que reagem ora aceitando-a – como a massa populacional que se deixa inebriar por elas –, ora repelindo-a, como vários tipos de idealismos agarrados à interpretação literal do mundo.

Mas, segundo Umberto Eco,

[ninguém] põe em dúvida que ao nível dos fatos visuais ocorram fenômenos de comunicação; duvida-se [*em 1971 e até hoje*], isso sim, de que tais fenômenos sejam de caráter linguístico. Comumente, porém, a sensata contestação da linguisticidade dos signos visuais faz com que muitos neguem o valor de signo a tais fatos, como se só existissem signos ao nível da comunicação verbal (da qual, e tão-somente da qual, deve ocupar-se a Linguística) (1971, p. 97).

De maneira diversa da linguística – ciência que se ocupa apenas da linguagem verbal –, a semiótica é uma disciplina que estuda todas as linguagens da cultura humana, além de outras formas de comunicação. Portanto, deixando de lado os que acreditam ser a palavra o único sinal legítimo, vamos abrir o conceito de linguagem para abarcar outros sistemas de signos, como a imagem.

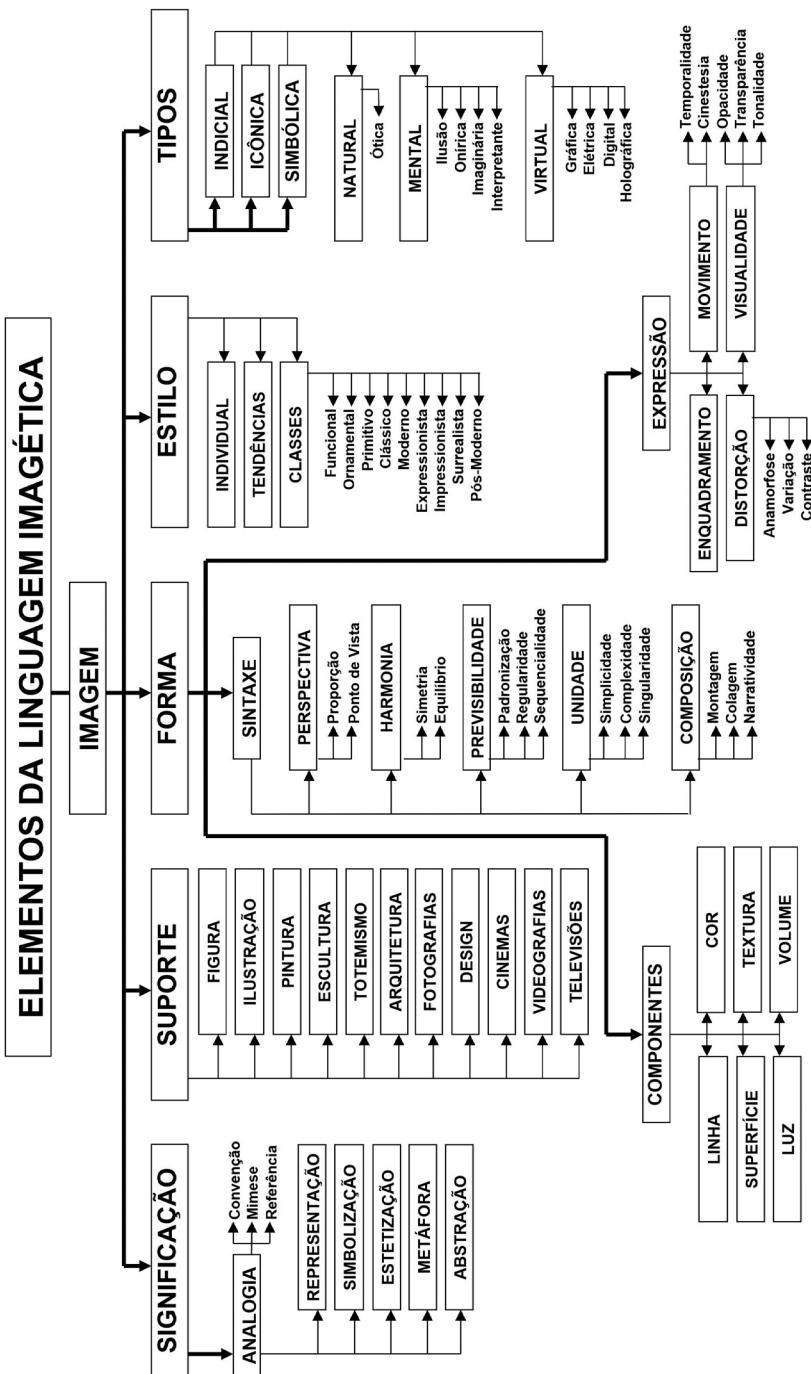
Porém, a imagem não é um signo, mas um conjunto deles, que formam um ‘texto imagético’. Portanto, a imagem pode ser uma representação, especialmente quando ela simula uma coisa que pode ou não estar diante de nós.

Para a visão, algo se apresenta aqui e agora e insiste na sua alteridade, lá, fora de nós, com uma definitude que lhe é própria, algo concreto, físico, palpável, oferecendo-se à identificação e reconhecimento. Se não fosse por essa fisicalidade [...] não teríamos meios de distinguir entre o visível e o alucinado, devaneado, sonhado (Santaella, 2001, p. 196)

Mesmo quando olhamos para o mundo exterior e pensamos captar com nossos olhos a realidade das coisas, recebemos delas apenas seus reflexos (visuais) que impressionam nossas retinas, formando imagens que representam as coisas vistas para nosso cérebro. (Figura – Elementos da Linguagem Imagética)



ELEMENTOS DA LINGUAGEM IMAGÉTICA



Como se pode verificar pela Figura acima, a imagem é sempre um texto visual, pois ela se compõe de muitos elementos sígnicos que podem ser analisados por quem a estuda. Sem recorrer a comparações descabidas, pode-se perceber que a linguagem imagética é tão ou mais complexa do que a linguagem verbal, tendo em vista o volume de signos que a compõem. A cada dia em que o mundo contemporâneo se alimenta de mais imagens técnicas, urge transformar a linguagem imagética em uma disciplina obrigatória, a partir dos anos elementares do ensino.

Por conta da histórica hegemonia do logocentrismo (e do idealismo) em nossa cultura, sempre houve o enganoso cacoete de interpretar a imagem pelo viés da linguística – como se a imagem equivalesse a um texto de palavras. Por outro lado, também são comuns as críticas contra a “incapacidade” da imagem em significar conceitos tão bem comunicados pela linguagem verbal.

Contudo, ao contrário de traduzir imagens por palavras e vice-versa, devemos entender que cada linguagem comunica suas próprias mensagens. Certamente a palavra também é “incapaz” de substituir certas imagens.

Imagens e palavras formam signos diferentes. Enquanto a palavra quase sempre é um signo simbólico – segundo a taxonomia peirceana –, a imagem pode ser tanto simbólica (sinais de trânsito), quanto icônica (figuras) ou indicial (rastros), ao mesmo tempo. Ela pode representar por convenção, por semelhança e/ou por indicialidade.

Qualquer signo, seja ele de ordem linguística ou de ordem imagética, supõe uma generalização que garanta sua inteligibilidade (é só isso, e mais nada, que dá ao signo seu caráter simbólico). Se vejo um *poodle*, sei que ele é não apenas uma ocorrência singular, mas também um representante de uma raça inteira de cães caracterizada por um pelo lanoso e um temperamento afável e brincalhão (Pinto, 2002, p. 63).

A leitura do mundo pela via da imagem, e o consequente conhecimento daí advindo, se dá a partir do momento em que abrimos os olhos e capturamos o reflexo da presença daquilo que está diante de nosso campo visual. Desse modo, qualquer leitura imagética retiniana



será sempre *a posteriori*, isto é, ocorrerá sempre após a retina de nossos olhos ser impressionada pelo reflexo de coisas visualmente sensíveis, que se postam diante de nós.

Se não confundirmos as imagens produzidas pelos reflexos retinianos, com a imaginação elaborada na mente, compreenderemos que os olhos não veem conceitos abstratos; não contemplam ideias *a priori* concebidas pela mente, não enxergam definições, nem essências e muito menos substâncias definidas como padrões que regem os fenômenos. A imagem não lê o mundo por dentro (*intus + leggere* = intelijir), mas dá a conhecer o mundo por fora, a partir da percepção visual que vem acompanhada, quase sempre, de outras sensações provenientes dos demais sentidos físicos.

O senso comum costuma crer que o mundo se divide entre ‘forma e conteúdo’¹⁸, sendo a forma apenas a aparência. Por isso, a importância do conteúdo, entendido como uma espécie de ‘essência’ que habita o âmago das coisas. Ocorre que essas divisões em ‘forma e conteúdo’ ou ‘essência e aparência’ são decorrentes do pensamento platônico e cristão acerca do binômio ‘corpo e alma’.

Essas oposições platônicas acabam hierarquizando os termos do binômio (o ‘conteúdo’ seria o mais importante), relegando a ‘forma’, a ‘aparência’, a ‘imagem’ a uma posição inferior. No entanto, os fenômenos podem ser bem reconhecidos por meio da observação de sua imagem, forma, aparência, comportamento ou relações com outras coisas, isto é, pela percepção advinda dos sentidos físicos. Ler o mundo ‘por fora’ é tão importante quanto que lê-lo por dentro, porque *o conteúdo provém da forma!*

Além de poder ser lida como signo convencional, a imagem das coisas é o registro visual de suas particularidades e acidentes que ocorrem fora do conceito abstrato e genérico definido pela palavra.

Enquanto a palavra produz um conhecimento generalizante, a imagem produz um conhecimento singularizante.

¹⁸ O que se entende por ‘conteúdo’, de fato se trata de uma metáfora, uma figura de linguagem. Os antigos acreditavam que o significado das palavras estava “contido” em sua fala ou escrita e para retirá-lo era preciso “espremer” a palavra (de onde vem o termo “expressão”), até que dela “vazasse” o conteúdo = o significado = o sentido). Mas a leitura interna (intelecção) não funciona assim. A palavra é um signo que representa uma ideia apenas para quem já foi ensinado (*in-signare* = ensinar) sobre seu significado – não há conteúdo nas formas, mas na mente de quem as lê.



A ancestralidade da imagem – o que os arqueólogos e antropólogos encontram nas cavernas e formações rochosas em várias partes do mundo são manifestações primitivas de uma linguagem imagética encerrada nas figuras de animais, instrumentos de caça, partes do corpo humano, símbolos etc. Vale dizer que o primeiro sistema de comunicação externo ao corpo humano teve início com a criação voluntária de imagens (simulações do mundo real).

Estamos acostumados a ouvir que “Deus criou o homem à sua imagem e semelhança”. O termo ‘imagem’, neste caso em especial, sugere dois significados: (1) pelo fato da imagem ser uma imitação, nós imitamos Deus em nossas criações, invenções e conhecimentos. (2) A imagem também é o reflexo de uma superfície, isto é, nós refletimos a divindade em nossas atitudes, pensamentos e obras.

Outros filósofos, como Platão, definiram a imagem como espetro. É basicamente como um “fantasma” do real que o senso comum entende a imagem. Como a imagem imita as coisas que reflete, ela tanto pode enganar – alertava Platão –, como serve para educar, na preferência de Aristóteles.

A palavra é um signo resolvido em si mesmo. Mas a palavra só deixa entender se for entendida, isto é, se o falante/leitor for ensinando sobre ela. Caso contrário, a palavra é morta, apenas um som ou traço sem sentido. A imagem, como representação visual permite um entendimento mais direto. Nós não olhamos para uma imagem em português ou em alemão. Ela é global, mesmo que tenha significados diferentes em outras culturas.

A força da imagem é de tal magnitude na civilização humana que, para o estabelecimento da cultura escrita foi preciso inclusive amaldiçoá-la, como ocorre com algumas religiões ainda hoje. Porém, dos sentidos com os quais o humano toma conhecimento do mundo, a visão representa a maior parte de nossa capacidade perceptiva¹⁹. Desse modo, a imagem, para a humanidade, carrega profundos arquétipos, e de sua ancestralidade ela retira a imensa força com que forja nossas mentes.

Em grego, o termo para imagem é *eikon*. O ícone é definido como uma imagem virtualmente semelhante à coisa que imita. Sua força re-

¹⁹ Grande parte de nosso córtex cerebral é dedicada principalmente ao processamento visual. Até 80 % de todas as nossas percepções provém da visão.



presentativa gerou consequências culturais profundas como a “Querela das Imagens” que abalou todo o ocidente cristão entre os séculos VIII e IX, e opôs iconófilos (amantes das imagens, idólatras) a iconoclastas (destruidores de imagens). Após a Reforma Protestante, no século XVI, houve outro recrudescimento dos movimentos iconoclastas. Ainda hoje a imagem é vigiada de perto por temerosos guardiões da autoridade das palavras.

As imagens são reflexos das coisas para as quais dirigimos nossos olhos. Sem luz ambiente e externa, nós não conseguimos excitar a retina dos olhos para imprimir ali alguma imagem. Portanto, a imagem também é uma leitura parcial da realidade, já que o reflexo da coisa que vem até nós não é completo. Nós vemos apenas fragmentos de uma superfície, mas não o seu interior ou as partes obscurecidas.

Mas, a imagem traz ao humano uma forma de pensar diferente da maneira como raciocinamos com as palavras. Qualquer sinal, que de alguma maneira pode ser lido, contribui com algum tipo de informação para nós. A imagem é riquíssima em informações, desde que se saiba como interpretar seus textos. Mas, ao pensar a imagem através do verbal, acabamos por descrever, falar da imagem, dando lugar a um trabalho de segmentação da imagem. A palavra fala da imagem, a descreve e traduz, mas jamais revela a sua matéria visual. Por isso mesmo, uma imagem não vale mil palavras, ou outro número qualquer. A palavra não pode ser a moeda de troca das imagens. É a visualidade que permite a existência, a forma material da imagem e não sua correlação com o verbal (Souza, 2005).

O fato de não ser da mesma natureza da escrita verbal não descarta a possibilidade da imagem ser lida. A possibilidade de representar, própria da imagem, garante seu *status* de linguagem. Como representação, a imagem não é a coisa representada. Mas torna as coisas visíveis para nós por meio da *mimesis*, de modo que podemos lhes atribuir significado, sentido, a partir do efeito de real que a imagem proporciona.

A escrita surge de um passo para aquém das imagens e não de um passo em direção ao mundo. Os textos [verbais] não significam o mundo diretamente, mas através de imagens



rasgadas. Os conceitos não significam fenômenos, significam ideias. Decifrar textos [verbais] é descobrir as imagens significadas pelos conceitos. A função dos textos é explicar imagens, a dos conceitos é analisar cenas. Em outros termos: a escrita é metacódigo da imagem (Flusser, 2002, p. 10)

Segundo Vilém Flusser²⁰ (1920-1991), as palavras são meios de que se valeram os humanos para registrar “imagens”, ao tempo em que isso (o registro de imagens) ainda era dispendioso, quando não impossível. Agora, como o registro técnico de imagens se tornou bem mais acessível, em muitos casos o recurso à escrita verbal vem se tornando menos utilizado.

A leitura de um texto verbal se dá através da sua análise, que em primeiro lugar o desmembra em pedaços, palavra a palavra, e suas posições na oração, de modo a concluir um pensamento sobre o sentido transmitido pelo emissor. Embora também proceda a algum tipo de análise (dividindo-se em partes significantes), a leitura da imagem se dá por meio da analogia.

A interpretação de uma imagem é, comumente, uma relação análogica que fazemos entre a imagem e a coisa que ela está simulando. A maior ou menor semelhança com a coisa entra no cálculo da leitura da imagem. Além disso, os elementos (cor, forma, linha, luz, textura etc.), o modo de representar, a escolha do ângulo de visão e outros componentes também participam da interpretação da imagem (Ver Figura - Elementos da Linguagem Imagética).

Porém, é preciso lembrar que não devemos utilizar a metáfora do espelho para explicar a comunicação da imagem.

[O] espelho exige que o objeto esteja presente, tanto espacial quanto temporalmente, e o observador vê, ao mesmo tempo, o objeto e sua imagem. Na fotografia e na televisão, o objeto pode estar (e quase sempre está) distante no espaço e no tempo e o observador vê apenas a imagem. Segue-se que a ima-

²⁰ Filósofo checo-brasileiro. Autodidata, durante a Segunda Grande Guerra, fugindo do nazismo, mudou-se para o Brasil, estabelecendo-se em São Paulo, onde atuou por cerca de 20 anos como professor de filosofia, jornalista, conferencista e escritor. Seu livro mais conhecido é “Filosofia da caixa preta”, em que discute as relações entre o verbal e o imagético.



gem técnica apresenta um estatuto de signo muito diferente do espelho e não é, portanto, especular (Pinto, 2002, p. 64).

A operação de leitura da imagem gera um conhecimento sobre o mundo que ela representa e sobre a mensagem que seu emissor pretendeu transmitir. Para efeito de comunicação, o que importa é a possibilidade de entendimento da ideia ou sensação expressa por um texto, signo ou sinal. A escrita verbal também se compõe de formas que são lidas pelos olhos, tal como outras imagens. Porém, as formas da escrita (as letras e outros sinais) são abstratas, arbitrárias (convencionais) e não se encontram em natureza, mas na cultura. Por exemplo, esta página que está sendo lida agora, só tem significado para quem entende o português; para quem contém em sua mente o código linguístico específico é possível extrair significado desses desenhos bizarros que são as letras.

No caso da imagem é diferente. Um chinês, um moçambicano e um árabe podem ler um conjunto enorme de imagens lhes dando aproximadamente o mesmo significado, apesar de pertencerem a culturas muito diferentes. Aí reside a força da imagem, isto é, o fato dela poder ser lida muito facilmente inclusive por analfabetos em qualquer língua. É por esta razão que algumas culturas a temem e outras a cultuam.

Se a leitura da palavra visa seu ‘conteúdo’, a leitura da imagem contra o seu significado diretamente em sua forma. Quando as leituras se dão de modos diferentes os conhecimentos que elas propiciam também se diferem. A escrita visa o conhecimento lógico das proposições, enquanto a imagem proporciona o conhecimento pela analogia que produz em relação à forma da coisa.

Se o conhecimento é composto de verdades, então ele se beneficia das palavras, tanto quanto das imagens. Se a atualidade nos brinda com uma profusão de imagens, a atitude correta não é condená-las ou evitá-las, mas buscar a leitura de suas verdades.

Aos textos cineauditórios visuais, especialmente em sua versão digital, estão reservados imensos espaços, que também exploram os terrenos da ciência, da filosofia, porém com mais desenvoltura os campos da arte, da afetividade e de novos tipos de conhecimentos e saberes sequer ainda inventados.



A complexidade material do mundo – com a massificação das mídias cineaudiotovisuais, o registro e a transmissão das imagens, sons, movimentos e tatividade do mundo real permitiram a revelação de sua complexa existência material e concreta, que a linguagem verbal (na forma de livros e outros impressos) jamais pôde representar, porque só comunica ideias abstratas a respeito das coisas, e nunca poderá presentificar suas singularidades.

Por exemplo, a palavra ‘flor’ traz à mente a ideia geral de sua espécie (seu conceito), cuja definição compreende algumas características como ser vegetal, viva, colorida, sazonal, servir ao propósito reprodutivo da planta, exalar perfume e demonstrar uma forma atrativa. Bem, de que ‘flor’ estamos falando? De todas e de nenhuma em particular, mesmo porque estamos significando a ideia geral de flor, mas não uma flor real. Palavras e conceitos são modelos abstratos concebidos intelectualmente antes (por isso todo conceito é um *pre-conceito*) do aparecimento do fenômeno, que serve para quando virmos uma coisa com aquelas características podemos nomeá-la de ‘flor’.

Quando as mídias cineaudiotovisuais nos fornecem a reprodução de uma flor singular percebemos que a imagem daquela coisa particular revela muito mais informações do que aquele conjunto de características compreendidas pelo conceito de flor.

Se nos utilizarmos de um termo aristotélico, aplicado às tecnologias cineaudiotovisuais, vamos entender que os ‘acidentes’ (propriedades singulares que ocorrem no espécime, fora da uniformidade das espécies e gêneros) encontrados em uma única coisa são em número muito maior do que as características uniformes do conceito, espécie ou gênero ao qual a coisa foi submetida.

Por mais de dois mil anos, o conhecimento conceitual das causas (a receita) sobrepujou o conhecimento sensível das coisas (o bolo). A tarefa do conhecimento, para os clássicos e modernos, sempre foi encontrar a “receita” dos fenômenos, lendo por dentro deles as regras, padrões, normas e leis que os causam, de modo a prevê-los, simulá-los, reproduzi-los, evitá-los ou tirar deles as vantagens que trouxeram à sociedade um grande desenvolvimento material e tecnológico.

Por milênios, a leitura interna (inteligente) nos ofereceu a “re-



ceita” do mundo, com a qual pensávamos poder construir quaisquer mundos, inclusive melhores do que o realmente existente – o anseio das utopias. Bastaria conceber (conceituar) em uma ideia a “receita” de algo para compreendê-lo. Bastaria inteligir as essências das coisas, para extrair delas não apenas o melhor, mas o seu completo “DNA” metafísico e, assim, podermos dominá-las (*domine* = senhor), nos as-senhoreando de sua própria existência.

O que é a “receita”, senão o pensamento conceitual desenvolvi-do a partir dos princípios lógicos, que se transformaram em crenças universais sobre o mundo? A crença, dos primeiros pensadores, de que haviam encontrado o *modus operandi* da realidade permitiu uma extração racionalista que ainda influencia as lógicas da atualidade. A “receita” é a leitura conceitual do mundo, que acredita ser possível simular o real sem o testemunho das coisas.

O que é o “bolo”? Ah! Este aí é a questão real. O “bolo” não é ape-nas o resultado da aplicação da “receita” no mundo real, mas também o próprio mundo real que a “receita” não prevê completamente. Fi-caríamos assim resolvidos, não fosse a pretensão dos fabricantes de “receitas” em dar mais valor a elas, do que aos “bolos”.

Entretanto, qualquer confeiteiro sabe que a “receita” não é o “bolo”. Assim como qualquer músico sabe que a partitura não é a música. Qual-quer enólogo sabe que a fórmula não é o vinho. E qualquer arquiteto sabe que o projeto não é o edifício. E o que tem isso – perguntaria a metafísica –, se com a “receita” posso fazer quantos bolos quiser?

Quando se aceita que a “receita” não é o “bolo”, isso demonstra que o pensamento conceitual não cobre a totalidade do mundo para re-presentá-lo completamente, de modo que a verdade (como adequação do conceito ao real) é sempre parcial e sujeita a constantes revisões. O pensamento intelectual (que lê o mundo por dentro: a receita) visa o conhecimento dos padrões que regem os fenômenos, mas não realiza neles a leitura externa (do bolo), que só pode ser alcançada pela estesia da percepção e sensibilidade.

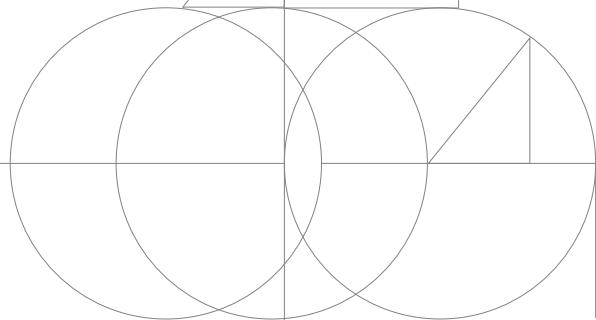
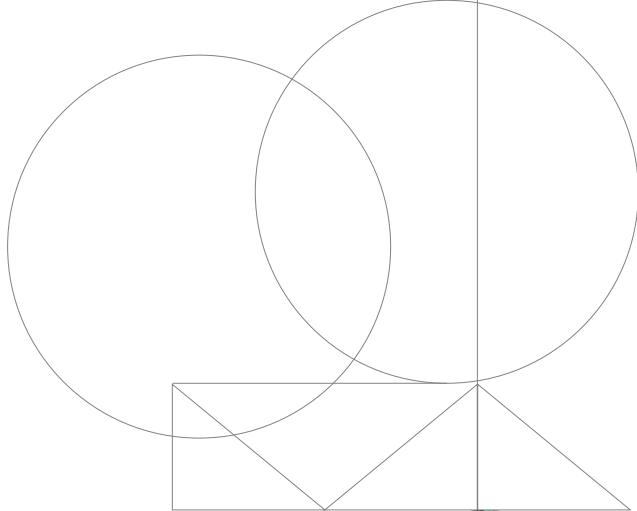
A “receita” não tem a menor chance de significar o aroma do “bolo”, assim como também não tem como desvelar o seu sabor. A “re-ceita” não consegue mensurar o paladar e a pressão que a consistência



do “bolo” provoca na boca do provador (perceptor). A “receita” nem sequer sabe dizer quando o “bolo” está cru, queimado, embatumado, saboroso ou ruim.

Existe outro tipo de conhecimento que é tão importante quanto a leitura lógica das causas gerais. Esse conhecimento se constrói a partir da leitura estética das coisas singulares (cognição sensível).





3. As neurociências e a cognição sensível

A partir da década de 1950, com a capacidade dos computadores crescendo exponencialmente, muitas ciências começaram a utilizá-los para acelerar e aprofundar suas pesquisas e análises de fenômenos, inclusive aqueles relacionados ao cérebro humano.

Na esteira dos estudos desenvolvidos por Michael Polanyi²¹ (1891-1976), propositor da ideia de conhecimento tácito (implícito) e explícito, em livros como *Personal Knowledge. Towards a Post Critical Philosophy* (1958), se desenvolveram estudos que mais tarde se uniriam sob o nome mais conhecido de “neurociências”.

Em paralelo com as “ciências cognitivas”, as neurociências avançam em pesquisas com base em softwares especializados, alcançando entendimentos que várias vezes confirmam ou desmentem teorias da psicologia e da psicanálise.

²¹ Nascido Polányi Mihály, foi um polímata húngaro-britânico que fez contribuições teóricas importantes para a físico-química, economia e filosofia. Membro do Merton College e da Royal Society. Sua principal contribuição no âmbito do cognitivismo é a noção de ‘conhecimento tácito’.



Estas pesquisas vêm devolvendo para a estética sua importância cognitiva e cultural que detinha no passado pré-cristão, quando percepções e intelecções se uniam para ampliar as condições de conhecimento.

Não é incomum algumas experiências das neurociências alterarem ou desmentirem antigas crenças idealistas acerca da superioridade da consciência. Hoje, o conceito de conhecimento não pode mais ser atribuído apenas a uma elucubração racional ou lógica silogística. Além das cognições baseadas em linguagem, o conhecimento humano teve sua definição ampliada para abarcar também as impressões geradas pelos afetos, sensações, percepções, sentimentos, emoções etc.

Conhecer não é explicar; é interpretar. Mas é ingenuidade pensar que uma única interpretação do mundo seja legítima. Não há interpretação justa; não há um único sentido. A vida implica uma infinidade de interpretações, todas elas realizadas de uma perspectiva particular. [...] O que também implica a coragem de assumir que não há verdade universal e que não tem sentido procurar estar de acordo com a maioria... (Machado, 2002, p. 94).

Toda ‘explicação’²² é uma simplificação da coisa sob análise, que retira dela sua real complexidade, trocando sua existência por uma abstração (ideia da coisa). Em outras palavras, ‘explicar’ é uma forma precária de entendimento que transforma a tridimensionalidade de uma coisa em um espectro bidimensional. Por isso, as epistemologias vigentes hoje já sabem que não existe “a” interpretação segura que nos leve a um sentido justo, de vez que quaisquer explicações, no limite, são formas de traição à realidade.

²² Do latim, recebemos os termos *plici/plica/plicare*, que significam ‘prega’, ‘dobra’, ‘emaranhamento’. As palavras que comportam essa raiz latina (*plici*) se referem a algo que não é plano, nem liso, contendo dobras, protuberâncias, superfícies de difícil superação. Quando vemos que uma coisa é difícil de fazer ou entender, usamos a palavra ‘complicação’, que designa algo ‘com muitas dobras’, um tipo de evento, coisa ou ideia intrincada. Quando se visa diminuir as ‘dobras’ incompreensíveis, deixando de fora (*ex*) as *plici*, resulta na palavra ‘explicação’. Da mesma raiz latina, temos a palavra ‘simples’, que se compõe do prefixo *sin* (sem), somada a *plici*, designando a ideia de algo “sem dobras”, “lisa”, “plana” e de fácil observação. “Simplificar” e “explicar” são traições ao que se pretende conhecer, porque ao “simplificarmos” ou “explicarmos” uma coisa estamos ‘alisando’ e ‘aplanando’ algo que realmente não é liso, nem plano – a verdade das coisas nunca é simples.



Isto fica mais fácil de entender quando verificamos que há várias ciências que estudam o mesmo objeto de pesquisa sob ângulos diferentes e obtêm seus resultados demonstráveis – explicações diferentes para o mesmo fenômeno. É comum encontrarmos análises antropológicas, sociológicas, econômicas e sociolinguísticas sobre uma comunidade, que chegam a diferentes conclusões, embora todas sejam verdadeiras.

Do mesmo modo, quando a estética trabalha com elementos diferentes das ciências físicas, biológicas ou sociais, não quer dizer que suas interpretações sejam falhas ou equivocadas. A estética (e a arte em particular) tem seus próprios procedimentos, com os quais alcança seus objetivos cognitivos.

Compreender-se-á a partir daqui a que ponto o projeto de consagrar ao estudo da sensibilidade uma ciência autônoma, a estética, representa uma ruptura decisiva relativamente ao ponto de vista clássico, não só da teologia, mas de toda a filosofia de inspiração platônica (Ferry, 2003, p. 40).

Quando deixamos de entender a estética como um departamento da filosofia (filosofia da arte) e passamos a tratá-la como ciência da cognição sensível (uma teoria da percepção), podemos perceber o tamanho de seu campo de estudos e a consequente importância que ela adquire na pesquisa sobre a capacidade humana de conhecer.

A estética precisa de um lugar de destaque na epistemologia contemporânea, porque lida com um tipo de cognição que sempre foi negligenciado pelo platonismo das ciências, como pelo idealismo das filosofias.

O pensamento por oposição (dualismo platônico e cristão) ajudou a alimentar um equivocado modo de conceber o mundo conspurcado por uma moralidade inútil. O mundo ocidental foi abduzido pela ideia de uma divisão intransponível entre o certo e o errado, o justo e o injusto, o verdadeiro e o falso, o belo e o feio, provenientes da hierarquia inventada por Platão e adotada pelo cristianismo, entre essência e aparência (corpo e alma).

Dois milênios foram necessários para que o pensamento organizado e a ciência pudessem questionar essa forma limitante de pensar, nos oferecendo a ideia do *continuum*: posições e estados de coisas que vão,



por exemplo, do falso até o verdadeiro, do injusto até o justo, do errado até o certo e assim por diante, evitando enxergar o mundo como negativo e positivo, para vê-lo de modo mais realístico em variações infinitas entre uma coisa e outra.

A essência das coisas é impenetrável, certamente, mas pela pura e simples razão de que não existe essência. Por que correr atrás do que não existe? A teologia e noventa por cento da filosofia – toda filosofia oficial... – enganam-se ao querer construir castelos com ficções, ventos, fantasmas, *flatus vocis*. O mundo se capta exclusivamente com os cinco sentidos (Onfray, 2008, p. 235).

Os três pensadores (Sócrates, Platão e Aristóteles) que inauguraram a filosofia como um pensamento idealista, se opuseram ao pragmatismo dos sofistas. Antes da filosofia, a sofística criou um pensamento organizado para fins políticos, sociais e culturais. A sofística é a mãe da retórica, técnica discursiva utilizada para a defesa de teses diante do público, desde quando a Hélade inaugurou a democracia como forma de governo. Para os sofistas, a linguagem verbal é um instrumento de comunicação humana capaz de conduzir a sociedade ao entendimento e à harmonia mínima necessária para a manutenção de suas instituições.

Os sofistas não compactuaram com os filósofos, quando estes passaram a tratar a gramática e a matemática como acessos privilegiados dos humanos ao mundo metafísico, onde acreditaram existir as essências puras e universais. Para os sofistas, existe um só mundo e a linguagem verbal é um instrumento cultural desenvolvido com a pressão ambiental pela sobrevivência do mais apto.

Os filósofos, servidores do poder imperial (Alexandre e seus sucessores) que derrotou a democracia grega, alegaram desde sempre que as linguagens verbal e matemática nos conduziam a um mundo superior ao nosso, de onde viemos e para onde retornaremos após a morte. Não foi o cristianismo, mas Platão e o neoplatonismo que introduziram a ideia de alma eterna, mundo pós-morte, reencarnação, céu e inferno.

Essas ideias tiveram como consequência a supervalorização do idealismo, do racionalismo, do essencialismo e toda gama de pensa-



mento organizado que privilegia o sobrenatural, o metafísico e a transcendência. Assim como, por outro lado, rebaixou aos níveis mais inferiores as experiências corporais, negando veracidade às impressões dos sentidos físicos, às necessidades fisiológicas e aos sentimentos, menos-prezando a capacidade cognitiva da afetividade.

Ora, quanto maior essa aptidão afetiva, maior é a capacidade da mente de pensar várias coisas simultaneamente, e, por conseguinte, de compreender-lhes as relações de conveniência, diferença e oposição. [...] Com efeito, ser afetado não significa, em si, padecer. Muito pelo contrário, quanto mais a aptidão do corpo a ser afetado é reduzida, mais o corpo vive num meio restrito, insensível a um grande número de coisas, às múltiplas distinções delas: esse corpo não sabe responder, senão de maneira unilateral, às solicitações de seu meio exterior, aos problemas que o mundo lhe põe (Séverac, 2009, p. 23-24).

O programa de insensibilização do corpo humano gerido pela filosofia idealista de Platão e do cristianismo produziu muitos preconceitos de ordem moral, como também de ordem científica e cognitiva. Até o século XVII, por exemplo, não se viu qualquer referência positiva sobre afetos e sentimentos, especialmente com o racionalismo cartesiano que inaugurou a metodologia das nascentes ciências físicas.

Mas, a partir daquele século surgem exceções, como Michel de Montaigne (1533-1592) e Baruch de Espinosa (1632-1677), que deram início a uma lenta e tortuosa introdução dos afetos como componentes decisivos do conhecimento humano.

A defesa do dualismo platônico (mente de um lado e corpo de outro) tem prejudicado até hoje a evolução de muitas soluções sociais, como também pessoais, engolfadas em preconceitos antiquados, mas sempre renovados por estratégias adotadas pelo obscurantismo político e religioso, de modo a atrasar, dificultar e, se possível, impedir avanços científicos, filosóficos, sociais e culturais.

Enquanto isso, algumas ciências vêm trazendo respostas bem satisfatórias para fenômenos cognitivos da humanidade, revelando os



mecanismos da cognição e do pensamento, muitos dos quais bem diferentes das crenças há muito alimentadas, a respeito da capacidade humana de raciocínio.

Cognições e pensamentos entram em cena quando os organismos vivem em um mundo menos previsível. É quando a seleção natural desenha cognições e processos de tomada de decisão que equipam o indivíduo para reconhecer novas situações e agir flexivelmente, por si mesmo, segundo exigências imprevisíveis. O que habilita a uma efetiva manipulação de uma nova situação é um certo entendimento das fortuitas e/ou intencionais relações envolvidas, quando então são sugeridos novos e apropriados comportamentos (Tomasello, 2014, p. 8).

Como demonstra Michael Tomasello (1950) na citação acima, a natureza providenciou o aparecimento das cognições e pensamentos tendo em vista a necessidade do organismo decidir por esta ou aquela ação, devido a transformações que ocorrem no *habitat* do espécime, assim como pela mudança do ambiente enquanto o espécime se locomove.

O nomadismo humano exigiu que fôssemos capazes de resolver problemas novos a cada vez que viajávamos por um terreno desconhecido. É bem provável que a maleabilidade mental verificável nos espécimes *homo sapiens* tenha ocorrido mediante o fato de sermos, desde os primeiros tempos, animais nômades.

Esta é a principal motivação para a natureza ter desenvolvido nos espécimes a capacidade de decidir. O pensamento se desenvolve como um meio de antecipar o futuro, tomando como exemplo acontecimentos passados que ocorreram dentro de um ciclo de repetições, permitindo prever seu comportamento.

Solucionar novos problemas – uma das definições de pensamento – depende da lembrança de problemas semelhantes que aconteceram no passado e, por tentativa e erro, encontrar a nova solução. Para que isso ocorra é necessário o desenvolvimento de sistemas mnemônicos (memórias) capazes de registrar soluções anteriores e ter a plasticidade de adaptá-las a novos desafios.



O pensamento ocorre quando um organismo tenta, em algumas situações particulares, resolver um problema, alcançando seu objetivo não pela ação em si, mas imaginando o que aconteceria se tivesse agido diferentemente – ou se forças externas entrassem no jogo – antes de realmente agir (Tomasello, 2014, p. 9).

Não basta a memória de soluções anteriores para se conseguir resolver novos problemas. É preciso que o espécime tenha a capacidade de pensar em opções, cenários alternativos, e julgar qual deles seria o mais apropriado para solucionar a questão. Aqui aparece a capacidade imaginativa, cujas elucubrações são criações mentais que visam simular uma situação em que o espécime obtenha sucesso ao transformar a realidade a seu favor.

Embora em animais sociais haja sistemas simples de signos capazes de comunicar informações importantes para o grupo, eles antecipam simulações mentais como possíveis soluções de problemas recorrentes e novos, sem o concurso da linguagem verbal ou matemática.

Raciocínio e pensamento não são privilégio de humanos, existem em muitas outras espécies que precisam enfrentar os mesmos desafios naturais e sociais que encontramos em nossas vidas.

O conhecimento (as formas de cognição estética e lógica) não está sitiado nem contido na linguagem verbal ou matemática. Ao contrário: as formas humanas de conhecer evoluíram durante os 250 mil anos de nossa espécie *homo sapiens*. Ao longo de nossa evolução a vida humana foi mais garantida pelas cognições estéticas, do que lógicas, embora ambas estivessem, como sempre estão mescladas uma à outra. Lá no começo, foram as percepções, sensações, emoções e sentimentos que garantiram nossa prosperidade, muito mais do que os discursos verbais ou as equações trigonométricas.

Por tempo demais, o idealismo tentou nos retirar do mundo material, onde somos coisa entre outras coisas, nos fazendo crer que somos alienígenas temporariamente presos a este planeta, do qual devemos sempre pensar em nos livrar, para nos tornar puro pensamento.

Pode parecer exagerada esta afirmação acima, porém, basta examinarmos com mais atenção a imagem que as instituições culturais



humanas fazem projetar sobre nós mesmos, para vermos com clareza que ainda sustentam a ideia de que somos tão diferentes, que devemos sempre transcender nossa condição corpórea, negando a natureza que nos constitui, para nos tornar criaturas abstratas habitantes do mundo das letras e dos números.

Na medida em que os corpos vão se tornando mais complexos, eles precisam coordenar o que acontece em seus membros e órgãos. Mas eles também precisam coordenar-se com tudo o que acontece em sua volta. De modo a nos comportarmos sabiamente, precisamos ser sensíveis para tudo o que acontece neste supersistema que nos envolve. Para realizar isso, desenvolvemos uma série de modos de relacionamento com esse grande mundo: nossos sentidos especializados. [...] Nós estamos “em contato” com o mundo que se move em nossa direção e o sentimos com nossa pele. O toque ocorre quando pele e mundo se movem em relação um ao outro, e isso nos oferece importantes informações (Claxton, 2015, p. 56/57/58).

Não é a razão que nos move. Mas os sentimentos gerados pelas percepções que obtemos do mundo. Antes de tudo, reagimos ao mundo, depois agimos para nos adaptar. Usamos a razão como instrumento de decisões quando já temos os sucessos e os erros armazenados na memória experimental. O indivíduo não distingue entre sujeito e objeto, mas entre os lados de sua pele. Fora dela é o mundo a conhecer, por dentro dela, o mundo “quase” conhecido.

Mas não se trata da separação entre o indivíduo e o ambiente (entre sujeito e objeto), e sim das relações que se estabelecem entre cada um de nós e o mundo, do qual fazemos parte e do qual somos formados. A pele não separa, pois em sua porosidade permite a ligação entre nosso corpo-coisa e as coisas que se relacionam conosco.

A linguagem verbal é uma das mais belas e importantes invenções da humanidade, porém ela gera efeitos colaterais que podem ser bem instigantes ou até perigosos. É a palavra que separa grupos de ideias de outros grupos de ideias, por meio dos conceitos, quando o mundo das coisas em si mesmo é um imenso *continuum* sem limites precisos – o mundo é vago!



Se os humanos precisam da linguagem verbal para alcançar um controle necessário do ambiente, de modo a sobreviver e prosperar, a ilusão causada por essas separações artificiais produzidas pela linguagem verbal leva muitos à enganosa fantasia de que “uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa”, como afirma o senso comum.

Nós ainda pensamos sobre o conhecimento do corpo e da mente em um modo antigo e inapropriado – assim dizem os pesquisadores da cognição incorporada. Muitos neurocientistas deixaram de afirmar que o conhecimento pertence apenas à mente, nem que o ponto alto do conhecimento humano é o argumento racional. Eles não acreditam mais que a mente é uma fonte etérea de controle sobre a selvageria do corpo, para compensar sua estupidez. Eles não pensam que mente e corpo são tipos de coisas diferentes. A ideia de que o corpo é um veículo ignorante e a mente, um motorista inteligente, tornou-se coisa antiga. [...] Minha mente não caiu de paraquedas para salvar e supervisionar aquilo que sem ela seria um amontoado bizarro de carne. Não, isso é justamente de outro modo: minha carne cognoscente evoluiu em inteligência, estratégia e capacidades que eu penso como sendo minha mente. Sou astuto precisamente porque sou um corpo. Eu não posso, nem habito um corpo – eu surjo dele (Claxton, 2015, p. 2/3).

O cacoete platônico e cristão, segundo o qual existe uma mente que controla o corpo, como entes separados e de natureza diversa, ainda baliza o pensamento de multidões, assim como de líderes que fazem escolhas pela sociedade. As neurociências têm desmentido essa crença antiquada, demonstrando que a mente produzida pelo cérebro é mais uma atividade física, como a produção de saliva ou muco nasal.

Não existe no cérebro um lugar definido de onde uma mente incorpórea envia seus comandos para ativar esta ou aquela ação biológica. Experiências no campo das neurociências vêm permitindo uma definição da mente como um tipo de assembleia de regiões cerebrais que se interligam para gerar cognições e pensamentos, partindo de simples associações até alcançar complexas articulações neurais que informam a ação que o corpo deve tomar.



Não existe um “eu” separado de meu corpo, de modo que é incorreto dizer “o meu corpo sente”, pois devemos dizer “eu sinto”, porque eu sou o meu corpo. Corpo e subjetividade (eu) são indissociáveis e isso precisa ser aceito pela sociedade, de modo que a hierarquia moral entre intelecto e afecção desapareça, oferecendo abertura para o entendimento de que o conhecimento humano é tanto estético, quanto lógico, ao mesmo tempo.

Quando tomados em conjunto, o modo condicional (se, então) e o modo de negação (sim, não) estruturam todos os mais básicos paradigmas do raciocínio lógico humano. Os grandes macacos podem resolver novos e complexos problemas devido à assimilação de aspectos-chave das estruturas causais de uma situação problemática já conhecida. Eles usam esses modelos para simular ou fazer inferências sobre o que aconteceu antes ou irá acontecer depois – empregando o modo condicional e de negação. Nossa conclusão geral é que, [...] o que os grandes macacos estão fazendo é pensar (Tomasello, 2014, p. 19-20).

Raciocinar, pensar, ponderar, calcular não são exclusividades dos humanos. A razão não é o ápice de nossa condição humana. Mas, um instrumento mnemônico e cognitivo desenvolvido ao longo de nossa evolução para auxiliar em nossa sobrevivência e prosperidade como espécie e como indivíduos. A razão não é a bússola que indica o caminho para onde vai a humanidade. Mas, sim, as percepções, sentimentos, afetos, emoções.

Grandes macacos e vários outros animais, como afirmam as neurociências, também calculam e raciocinam sobre como agir diante de situações complexas, usando de memórias de experiências, hipóteses de ação e noções bem claras de causalidade ordinária. Basta assistir a um documentário sobre suas vidas e ficam evidentes seus recursos intelectuais na solução de seus problemas diários, mesmo não contando com uma linguagem verbal ou matemática.

Isto significa que não podemos destacar nossa pretensa “superioridade” em relação aos outros animais, só porque operamos um maquinário abstrato de regras lógicas.



Pensamento é uma ferramenta que evoluiu mais recentemente para auxiliar em ações mais complexas. [...] O cérebro é um servo, não um mestre do corpo: é uma espécie de “bate-papo”, não uma diretoria. [...] Sendo assim, precisamos repensar as relações entre pensamento e sentimentos. Sentimentos não são perturbações. Eles não são – como Platão e muitos outros ainda pensam – pulsões selvagens e primitivas que ameaçam continuamente submeter as frágeis estruturas da razão (Claxton, 2015, p. 5).

Interessante observar, que as neurociências e outros estudos da área da biológica humana vêm nos alertando para o fato de que o corpo humano foi feito para ação e para o movimento, certamente em função de nossa herança nômade. Há muito fomos forjados para as atividades físicas, motivo pelo qual a medicina e as fisioterapias têm insistido em nos tirar do sofá e da frente das telas, para caminhar, nadar, correr, fazer algum esporte ou simplesmente um pilates.

Infelizmente, a cultura intelectual que foi imposta pelos platônicos e cristãos, toda ela hostil ao corpo, auxiliou a construir hábitos pouco saudáveis, trocando a ação pelo pensamento, incentivando o silenciamento do corpo, o controle da energia física por meio da reflexão, sempre afirmado que não é possível bem pensar enquanto o corpo se agita. Essa cultura intelectual valorizou o trabalho mental, enquanto desqualificou o trabalho corporal, não deixando espaço de atuação para o corpo, acusado de empecilho ao “verdadeiro” desenvolvimento da mente.

Pensar e refletir não são nossas atividades diárias, mas excepcionais. Os mais profundos e abissais pensamentos induzidos por questões excessivamente abstratas, provavelmente não têm grande utilidade para a prosperidade humana – as tais discussões sobre “o sexo dos anjos” são, de fato, inúteis. Hoje, felizmente sabemos, que o cérebro é não um chefe alienígena que dirige um corpo estúpido, mas um órgão do corpo, igualmente encarregado de nos fazer sobreviver e prosperar, através da satisfação de nossos sentimentos.

Sentimentos são eventos somáticos que incorporam nossos valores e prioridades. Eles indicam aquilo que nos importa: tudo o que nos oferece significado e direcionamento para nos-



sas vidas. Nossas esperanças e medos surgem da ressonância de nossos órgãos, em relação aos eventos. Sem sentimentos físicos e intuições, os pensamentos abstratos se descolam das sutilezas e complexidades do mundo real e as pessoas se tornam ‘inteligentemente estúpidas’ (Claxton, 2015, p. 6).

Uma coletividade deve se pautar por leis que protegem a dignidade da vida de cada pessoa em particular. Embora as leis e regras sociais apresentem um aspecto racional quando escritas, elas não provêm da razão. Nascem dos sentimentos dos indivíduos que compõem a sociedade. Afetos que se encontram na maioria das pessoas produzem a direção do que é “justo” e o que é “injusto” para a comunidade.

Sentimentos, bem mais do que certos tipos de raciocínios, estão mais vinculados à vida biológica dos humanos, por isso podem ser a base de legislações que regulam a vida comunitária. Não foi a razão que informou aos humanos que matar, por exemplo, é um ato vil que merece reprovação da sociedade. Foram os sentimentos de injustiça e indignação que moveram as pessoas ao sentir a dor de uma vida sendo tirada delas. Esses sentimentos de repulsa e aversão a atos como o assassinato ou o roubo instruíram a razão para produzir as leis que censuraram tais atividades.

Toda lógica (racionalidade) só aparece depois do acúmulo de experiências, cujas emoções e os afetos inerentes vão marcando o que é mais ou menos importante, tecendo em meio a atividade humana uma memória de fatos que podem, então, ser classificados como positivos ou negativos, se transformando em trilhas de procedimentos que, entre os antigos, era chamada de sabedoria. Portanto, quem imagina que a razão ou a lógica vem em primeiro lugar e pode dispensar o exercício da ação corporal para aprender sobre o mundo, corre o risco de sofrer uma forma de “cegueira inteligente”.

Não há uma parte separada no cérebro onde ideias abstratas como a Verdade e a Justiça ficam estocadas, onde o filosofar tem seu lugar próprio. Do nascimento à morte, o corpo é a todo instante a base para nossos pensamentos e desejos. Estudos demonstram que por procedimentos complexos,



as pessoas decidem melhor quando se utilizam de seus sentimentos e de sua razão, não as vendo como antagonistas (Claxton, 2015, p. 6).

Santo Agostinho (354-430) disse que no interior do homem, ou seja, em sua alma imortal, habita a verdade, habita Deus, a justiça e outras virtudes universais, que permitem a nossa alma encontrar um eco do que é justo e injusto, bom e mal, belo e feio. É sabido que Santo Agostinho retirou essas ideias dos textos de Platão, o verdadeiro inventor da noção de alma (psique).

Santo Agostinho adaptou a ideia de psique para o cristianismo, de modo a resolver questões doutrinárias sobre a salvação, e com isso gerou a crença na alma imortal e alienígena. Este dogma religioso impede que se entenda que é o cérebro que produz nossa mente, não uma alma alienígena que “desce” de outro mundo.

Seria melhor se pudéssemos nos livrar de tais preconceitos religiosos (e intelectuais) e admitíssemos, de uma vez, que nossas decisões estão baseadas em sentimentos, emoções, afetos e alguma lógica metódica aprendida com a experiência de nosso corpo no mundo, juntamente com o automatismo da linguagem verbal.

Estética e lógica não são antagônicas, mas complementares. No mundo, ambas dividem o espaço nas coisas e nas pessoas. Seria impossível separá-las e seguir apenas com uma delas, pois ao tentar isso se perde muito mais do que se ganha.

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. Muitas dessas operações ocorrem sob a tranquila claridade de nossa consciência, onde o ‘eu’ não tem direito de entrar (Eagleman, 2011, p. 4).

Em sua obra *O Ego e o Id* (1923), disse Freud que “O ‘eu’ não é senhor em sua própria casa”. Utilizando-nos dos conceitos freudianos de *id*, *ego*



e *superego*, podemos descrever brevemente como as neurociências vêm reconfigurando as áreas da mente estabelecidas pela primeira psicanálise.

Já de algum tempo se sabe que a “mente” humana não é um mistério metafísico escondido em alguma parte da circuitaria cerebral, porque a mente está espalhada por todo o corpo.

Em segundo lugar, as neurociências também demonstraram que o cérebro se ocupa muito mais com a regulagem dos órgãos e tecidos e com as relações do corpo com o ambiente (homeostase), do que com a consciência. Existe hoje um debate sobre a proporção do uso do cérebro pelo inconsciente e pela consciência, em que esta fica sempre com a menor parte, de fato, uma parte minúscula do cérebro humano é dedicada ao pensamento consciente.

A divisão *id*, *ego* e *superego* é agora empregada pelas neurociências com a seguinte configuração. *Id* é a parte da mente produzida pelo cérebro encarregada da gestão de nossa biologia, necessidades fisiológicas, desejos, pulsões, vontades, ocupando a maior parte da circuitaria neurológica. O *ego* vem em seguida, como aquele esforço perene da mente em manter nossa unidade subjetiva, fazendo parecer a nós próprios que somos (ou temos) um “eu” presumido como entidade real. Muitos neurocientistas duvidam dessa possibilidade, admitindo que nem mesmo um “eu” existiria em nós como uma unidade daquilo que pensamos ser.

A questão mais instigante nos debates atuais se encontra no *superego*²³, área da mente que Freud classificou como o “lugar do outro” em nossa consciência. Se traduzirmos o termo original alemão *Überich* para “além-do-ego” fica mais fácil entender que ali se encontram coisas que não foram criadas em nossa própria mente, mas colocadas lá pelos outros que conviveram e convivem conosco.

Melhor dizendo, trata-se de tudo que aprendemos dos outros em nossa volta, de modo que possamos nos tornar humanos entre outros humanos. Dos “outros” assimilamos a linguagem, os valores morais, sociais, culturais, os modos e os costumes, para que possamos conviver

²³ O termo freudiano *Über-ich* foi traduzido apressadamente por “superego”. Porém, em línguas latinas, o termo “superego” dá vazão a imagens poderosas, que não correspondem ao significado original do alemão. O *Über-ich* de Freud não é um ego exagerado, superlativo, nem tão pouco a parte mais importante da mente. Seria mais adequado traduzir o prefixo alemão *Über* pela expressão “além de”. Assim, um “além-do-ego” seria a tradução mais próxima das ideias de Freud, que considera esta parte da mente como a “voz do outro” em nossa consciência.



na sociedade em que nascemos, caso contrário, seríamos estrangeiros na própria coletividade. O além-do-ego é o repertório da identidade cultural que assimilamos, no convívio de nossos semelhantes.

As transformações sociais, culturais ou políticas ocorrem quando o ego dos indivíduos entra em conflito com o repertório do além-do-ego, transmitidos pelas instituições e tradições de sua coletividade.

Quando o além-do-ego entra em guerra contra nosso ego, surgem os problemas de ordem psicológica, dos quais estão abarrotados os consultórios dos psicanalistas. Isto se deve ao fato de que nem sempre nosso ego está satisfeito com o conjunto de valores e crenças que o além-do-ego assimilou de nossa sociedade.

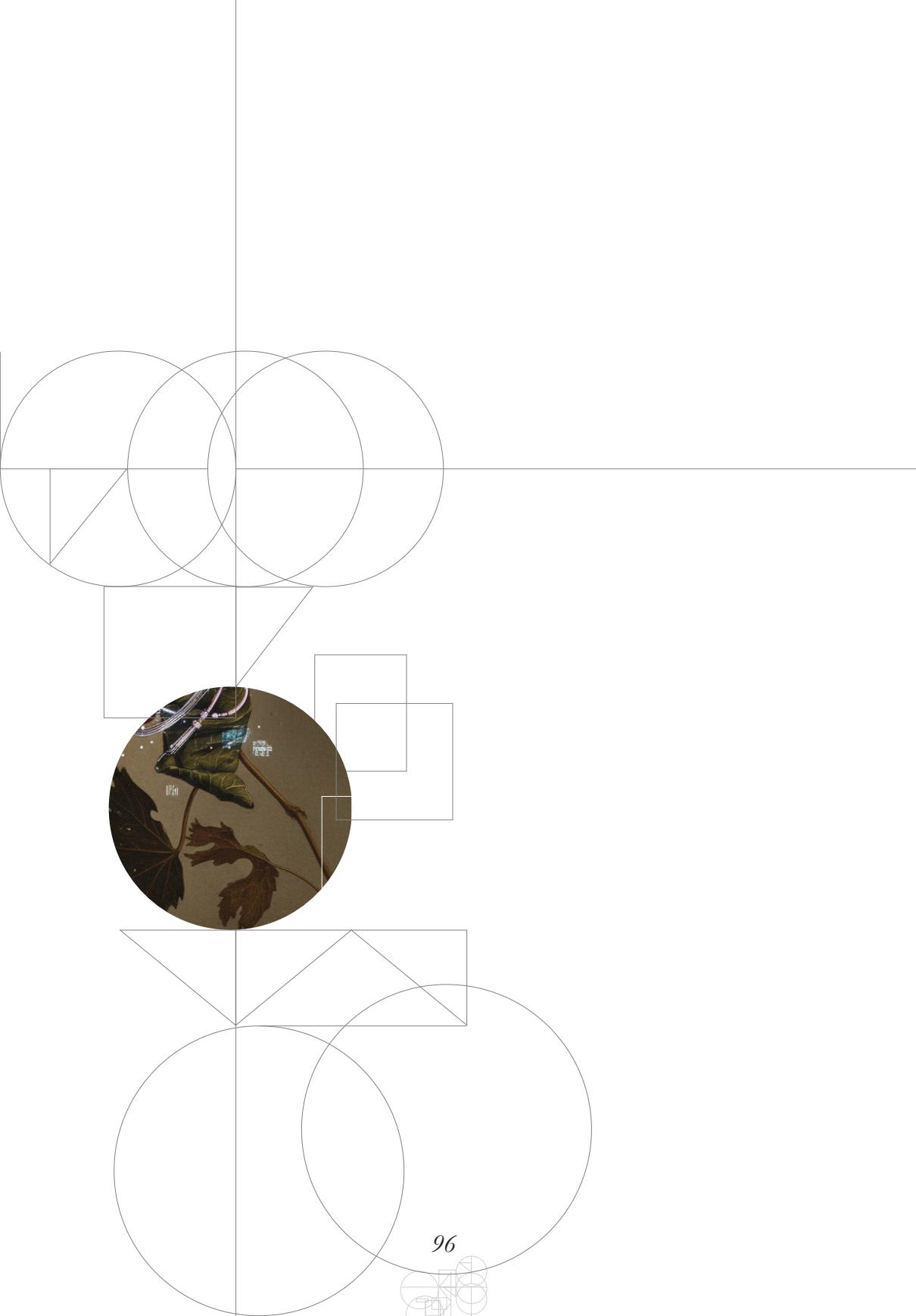
Há várias saídas psicologicamente válidas, como desafiar o *status quo* e mudar de vida, mudar de sociedade ou conformar-se com as regras sociais e morais. Quando, porém, o conflito é por demais agudo, pode ocorrer desajustes sérios na saúde mental e psicofísica.

Em vista do desenvolvimento das neurociências, tem ficado mais claro para muitos pesquisadores que, sendo a mente humana um produto do corpo, precisamos modificar nossos modos de ver e lidar com o mundo. Não temos como prosseguir em uma sociedade racionalista e idealista, avessa às necessidades fisiológicas, que ainda emprega o cerceamento dos corpos como punição contra os impulsos afetivos e emocionais.

Quando a “voz do outro” se sobrepõe ao ego e ao id, sem qualquer negociação, opriime a psicologia do indivíduo, que se vê desrido de seus direitos de ser aquilo que realmente se sente.

Com certeza, a estética não pode ser deixada de lado neste debate, pelos especialistas acadêmicos, que a veem de suas janelas conceituais, protegidos dos afetos pelos microscópios da metodologia. Precisamos trazer a estética para o cotidiano das pessoas e das discussões sobre valores sociais e culturais. Pode parecer estranho aos psicanalistas, mas é preciso introduzir estética nas negociações mentais entre o frio idealismo do além-do-ego e a necessária estesia que acompanha o ego e o id.





4. O conhecimento estético

Formas do conhecimento estético – a raiz latina da palavra ‘conhecimento’ (*gnosis*) tem parentesco com a palavra ‘nome’ (*gnomen*)²⁴. Ou seja, conhecer, entre os antigos, significava encontrar o nome próprio das coisas. Para a tradição, o conhecimento se forma a partir de uma operação intelectual que nomeia conceitos.

Para os antigos só poderia haver conhecimento se o *logos* concebesse um nome para *designar* a classificação de algo concreto ou abstrato, segundo sua espécie, gênero, categoria ou classe. A exclusividade do *logos* para gerar conhecimento verdadeiro se tornou um dogma milenar. Ainda hoje muitos considerarem inválidas (falsas) quaisquer outras fontes de conhecimento, que não sejam derivadas de uma conceituação verbal ou matemática.

A polêmica sobre se a estética (ciência que conhece pela percepção) é ou não um conhecimento, se resolve distinguindo conhecimen-

²⁴ Remonta do sânscrito *gna/gno*, e vem ao latim como *cognoscere*, formado do prefixo *cum* (partícula de intensificação) e da raiz latina *gnoscere* (conhecer) significa ‘apreender o ser das coisas com o intelecto’. Conhecer tem o significado de: “saber o nome das coisas”, ou realizar o conhecimento “nomeando” as coisas (*gnomen*), lhes dando significado. Assim, para os antigos, ‘conhecer’ é incorporar o nome das coisas à linguagem verbal. Por esse motivo, os logocêntricos não consideram os textos de outras linguagens como conhecimento efetivo.



to de informação (saberes). Informação é quando “sabemos como”, enquanto conhecimento é quando também “sabemos por que”.

Conhecimentos podem ser produzidos pela estética, de vez que ela educa a percepção para a detecção de sinais provenientes das coisas e eventos, desenvolvendo a leitura das formas sensíveis que constituem os fenômenos no mundo e na inter-relação com as outras coisas particulares que habitam sua vizinhança. Isso permite observar a ocorrência das causas e efeitos que fazem a coisa existir.

Um esportista sabe imprimir (causar) uma força na bola produzindo uma curvatura em seu trajeto, atingindo seu objetivo (efeito). Ele faz isso sem cálculos de balística, nem mensurações sobre a resistência do ar em relação a bola, muito menos sondando a ontologia da bola como um ser.

De fato, temos de admitir que a estética é o primeiro conhecimento humano, mesmo antes de se processar a linguagem verbal. Na maior parte de nossa existência como espécie, foi a percepção, mais do que a intelecção, que garantiu nossa sobrevivência e prosperidade, enquanto a linguagem verbal ainda não simulava adequadamente suas ideias sobre o mundo. Esse primeiro conhecimento, amortecido e amordaçado pela hegemonia do *logos*, precisa ser outra vez incentivado, de vez que novos desafios comunicativos emergem com a mundialização da ci-neaudiotatovisualidade.

A estética precisa compor o campo do conhecimento, não apenas como filosofia da arte, mas também como uma disciplina dedicada ao desenvolvimento e aplicação da *cognitio sensitiva*. Segundo Andreas Weber, citado por Kirchof (2008, p. 169), a estética equivale a “uma teoria da percepção sensorial relacionada com a presença concreta, sensória e, portanto, subjetiva das coisas”.

Esta estética não é domínio do *logos*, não se reduz a linguagens, não se contém em conceitos, mas constitui conhecimento efetivo a partir da percepção da presença (real ou virtual) das coisas que afetam nossos biossensores, enquanto se relaciona com as ciências cognitivas, a psicologia evolutiva e as teorias da percepção.

Immanuel Kant, em sua primeira *Crítica*, utiliza o termo ‘estética’ para definir a disciplina que se ocupa da *intuição* dos fenômenos através da *sensibilidade*, em contraponto à *lógica*, que se ocupa da formação de *con-*



ceitos através do *entendimento* (Kirchof, 2008, p. 170). Desde Kant já existe o esforço de se oferecer à estética uma relação de paridade com a lógica.

Nascimento da estética – certa vez, Willian Blake (1757-1827) disse que “se as portas da percepção fossem eliminadas, cada coisa se apresentaria ao homem como efetivamente é: infinita” (2004, p. 33). À sua maneira, o poeta e pintor inglês conseguiu nos expor aqui duas concepções importantes. A primeira delas diz respeito ao mundo real que provavelmente é infinito em sua complexidade espaço-temporal, e a segunda nos lembra de que dispomos de percepções limitadas, que nos dão do real apenas fragmentos de informação, que organizamos em signos e os combinamos em textos para representarmos uma breve porção do mundo em nossa cultura. Portanto, é com essa limitação perceptiva que constituímos o conhecimento, por meio das linguagens e das experiências estéticas.

No diálogo *Philebos*, Platão se utilizou do termo *aisthesis* para definir uma “excitação (*pathos*) da alma e do corpo” (Kirchof, 2003, p. 27), que leva ao conhecimento sensível, em oposição ao *mathematos*, o conhecimento abstrato e intelectual. Aristóteles, por sua vez, considera a *aisthesis* como uma das cinco faculdades da alma, que permite ao humano formar uma imagem mental das coisas do mundo e dos objetos abstratos que a mente reflete.

Quando Aristóteles trabalha as afecções tanto na *Arte Poética*, como na *Arte Retórica*, já prenuncia uma estética teórica e sistemática. Assim, não é à toa que muitos autores vão colocar a estética e poética como quase sinônimos, gerando um parentesco entre a estética e a arte.

Dentre os primeiros filósofos têm início as relações conflituosas entre o *logos* e a *aisthesis*. Com sua vocação para capturar o universal na rede do conceito, a lógica se impôs à atividade artística, definindo-a como um tipo de verdade. Mas não uma verdade lógica que encontra a adequação (*adequatio*) do pensamento ao real por meio do conceito, porém, uma verdade sensorial, que adequa uma obra de arte ao real, pela via da imitação (*mimesis*).

Desse modo, ao artista restaria seguir o filósofo na busca pela verdade, que uma vez encontrada deveria ser bela por si mesma, além de



participar do concerto do bem. Assim estaria resolvido ao menos um dos problemas que a estética suscita: a comunicação de paixões, desejos, afetos e sentimentos – elementos perceptivos que o *logos* precisaria controlar, impondo ao sensorial o governo da razão. Com isso, manietaram a teoria e a prática da arte ao *logos* literário, durante milhares de anos.

O centenário processo de mundialização do conhecimento iniciado pela tipografia na renascença, dá a partida para o humanismo moderno, que encontra seu tempo apropriado no iluminismo, auge da confiança absoluta na razão humana. Embora as principais correntes de pensamento estivessem fortemente inclinadas a cuidar apenas da “realidade abstrata” das ideias, o humanismo do século XVIII também produziu “sensualistas” que entenderam haver na humanidade não apenas uma razão ‘soberana’, mas também um corpo capaz de sentir o mundo, ou seja, conhecer o real a partir de sua sensibilidade. Dentre esses pensadores, Alexander Baumgarten buscou em seus escritos por uma ciência que estudasse o conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*) entre os humanos.

A estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação inicial, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo ‘estética’ perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre ‘arte’ e ‘vida’, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias [...] Ela representa assim os primeiros tremores de um materialismo primitivo – de uma longa e inarticulada rebelião contra a tirania do teórico (Eagleton 1993, p. 17).

Para efeito do presente estudo, vamos conservar e desenvolver a ideia baumgarteniana de estética como cognição sensível capaz de gerar um conhecimento do real pela via da percepção e sensibilidade. Embora todas as demais concepções de estética sejam igualmente válidas, muitas delas vinculando seu estudo aos domínios da arte, preferimos aqui retomar o projeto baumgarteniano e kantiano, diferenciando a relação entre estética e arte, daquela mais comumente utilizada pelo senso comum.



Em nosso entender, as artes estão para a estética, assim como a música está para o som. Ou seja, nem todo o som é música, mas toda música está no domínio do som. Do mesmo modo, a abrangência da estética é bem maior do que a do conjunto das artes, embora todas as artes participem do campo da estética.

Assim como as ciências e as tecnologias têm a lógica como fundamento conceitual, do mesmo modo as artes representam a operacionalização da estética. Portanto, mesmo que este estudo não confunda a estética com a arte, não deixa de entender que ambos os campos interagem com muita eficiência, oferecendo-nos a oportunidade de relacioná-los.

Entretanto, é preciso deixar claro que esta pesquisa considera a estética, não como filosofia ou teoria da arte, mas como um campo do conhecimento que processa suas informações a partir da afetividade e percepção de sinais provenientes do mundo real. A sensibilidade adequada para gerar o conhecimento estético só pode vir do treinamento da percepção humana, para o que a arte implica num excelente exercício.

Mas a percepção humana também pode se educar em outras atividades que exigem forte desempenho dos sentidos físicos, como na audição de um engenheiro acústico, no olhar de um arquiteto, na pressão cinética exercida por um esportista sobre a bola, no torque dado pelo motorista na direção do carro, no manuseio do bisturi pelo médico etc.

Muitas das atividades humanas dependem do conhecimento sensível para sua efetividade. Ao mesmo tempo, a cineaudiotatovisualidade exige participação cada vez mais acurada dos sentidos físicos, para termos sucesso nos processos sociocomunicativos das mídias digitais, o que implica uma boa educação estética.

Condições da experiência estética – Freud, assim como Nietzsche, “desconstrói, de uma só vez, toda a problemática dentro da qual se move a estética clássica – a do encontro entre o sujeito²⁵ idêntico a si mesmo e o objeto²⁶ estável” (Eagleton, 1993, p. 196).

²⁵ (lat. *Subjectum*) formado pelo prefixo *sub* (sob, abaixo), e o verbo *jacere* (lançar) significa “colocar dentro ou debaixo de”. Antes se pensava que o ‘sujeito’ era o polo oposto do objeto, e uma oposição entre aquilo que somos (dentro de nós), e o mundo exterior, que está “lá fora”.

²⁶ (lat. *Objectum*) formado com o prefixo *ob* (diante, contra), e o verbo *jacere* (lançar) significa: “o que é colocado à frente (da mente ou da vista)”. Aquilo que está fora do sujeito.



O pensamento contemporâneo já se deu conta de que o ‘sujeito’ é uma construção discursiva imposta aos indivíduos pela identidade cultural de sua comunidade, enquanto o ‘objeto’ é a projeção de nosso pensamento sobre as coisas. Não temos contato imediato com nosso ‘eu’ hipotético, como também não tocamos imediatamente as coisas. Assim, sujeito e objeto não são realidades, mas construções culturais.

Por isso, tanto a ciência tradicional, como a estética clássica se tornam problemáticas na medida em que se iludem com a separação entre o sujeito e o objeto. Portanto, é correto afirmar que não são as coisas ou as pessoas, não é o sujeito versus objeto, mas o evento desse encontro (entre indivíduo e coisa) que proporciona a experiência estética – bem entendido: não é a análise intelectual de um objeto, realizada por um sujeito independente da realidade, que pode alcançar algum conhecimento estético, mas as relações entre os corpos humanos e os corpos das coisas.

Quando um significante se vincula a um significado para formar um signo, denominamos esse processo de ‘semiose’. Ou seja, semiose é a constituição de um signo pelo ajuntamento de um sinal padronizado a um ou mais conteúdos codificados.

Por outro lado, as condições para a experiência estética se dão no evento que produz um encontro afetivo (sensível) entre a manifestação de sinais estéticos em direção à percepção dos sentidos físicos do corpo humano, provocando sensações singulares no indivíduo. Este encontro se denomina ‘estese’.

O vocábulo ‘estese’ pode ser utilizado para descrever uma tensão emocionante entre eventos ou coisas e o indivíduo. ‘Estese’ é o que ocorre quando nos invade a sensação prazerosa ou angustiante de algo que nos seduz, inquieta e nos afeta até o ponto de desorientar nosso juízo racional, pela interferência marcada da alteridade da coisa (ou evento) diante de nós, manifestando-se com sua erótica inadequação que resiste ao *logos*. Portanto, a estese surge a partir do encontro dos sentidos humanos com as coisas reais, e essa é a principal condição para a ocorrência da experiência estética.

Objetos da experiência estética – os antigos acreditavam que a formação do conhecimento era privilégio do *logos*. Segundo a tradição, o



campo da estética não produz conhecimentos efetivos ou autênticos, mas apenas saberes (*technè*: arte ou técnica). Desse modo, os objetos da experiência estética não deveriam, como pensavam os antigos, alcançar a “nobreza” dos mais profundos interesses da especulação filosófica, nem tão pouco a exatidão dos teoremas matemáticos ou a precisão das medidas científicas. Portanto, restava à estética o conjunto inarticulado das coisas inconcebíveis e desclassificadas, abandonadas ao largo da luminosa estrada do *logos* – “objetos” da periferia cognitiva.

No entanto, falar em ‘objeto’ estético ou ‘objeto’ da experiência estética é sucumbir inadvertidamente ao logocentrismo, de vez que quando me refiro a ‘objetos’ estou me reportando somente ao conhecimento discursivo ou matemático que tenho sobre uma coisa material ou abstrata. Se o conhecimento lógico advém do resultado das significações, o objeto desse conhecimento é apenas um texto de signos.

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 eu conheça algo, é necessário que haja representação, isto é, para que haja objetos é preciso haver signos. Minha relação com qualquer objeto é já uma relação sínica (Pinto, 2002, p. 18).

As coisas sensíveis e o nosso encontro com elas produzem alguma semiose (interpretação de textos), porém principalmente estese. Ao não produzir um conhecimento majoritariamente lógico, o resultado da estese não se conforma a um objeto.

Qualquer coisa que se apresenta aos nossos sentidos pode ser em parte conhecida logicamente (transformada em objeto), como pode ser também conhecida esteticamente (transformada em experiência sensorial). Existe nas coisas algo explicável (que constitui seu objeto) e algo inexplicável (que dá sinais à percepção). Denominar algo de ‘objeto estético’ é enxergá-lo apenas em sua parcela logicizável. Toda operação de ‘objetivação’ de uma coisa ou evento se trata de uma desestetização. Até



que ponto uma coisa²⁷ se entende como objeto? Quanto mais objeto uma coisa for, tanto mais semantizada ela estará – são as camadas sucessivas de significados e sentidos projetadas na coisa: esse depósito semântico se denomina ‘objeto’. A zona estética da coisa é, justamente, aquela que não pode ser ou ainda não foi objetivada (semantizada, significada). Portanto, a ideia de ‘objeto estético’ é uma contradição em termos, pois quanto mais objetiva for a coisa, tanto menos estética será.

O mundo é formado de coisas. Mas, nem todas elas são objetos de sujeitos, porque há coisas que não são conhecidas ou interpretadas. ‘Objeto’ é um conjunto de expectativas lançadas pelo sujeito, em direção à coisa que se encontra sob sua análise. E o ‘sujeito’ é fruto da identidade cultural que simula o humano tanto para si mesmo, quanto para os outros.

Ambos, sujeito e objeto são intertextos que circulam na cultura. Suas diferenças são meramente de perspectiva gramatical. Objetos e sujeitos não são coisas do mundo, mas das linguagens. No mundo existem apenas coisas.

A relação entre os corpos, entre as coisas, produz semiose e estese que geram conhecimento lógico e estético, respectivamente. Comumente se crê que quando uma coisa é vista pelo seu ângulo estético ela pertence ao campo da arte. Mas é preciso distinguir a obra de arte das coisas estéticas. O campo estético é mais amplo.

Cabe no campo estético o produto de todo tipo de sensação, como um susto, um orgasmo, um choque emocional, o gozo de um afeto, uma paixão irrefletida, o sabor de uma fruta, o perfume de uma flor, o peso de um corpo ou a percepção de calor, além da estese produzida pela experiência de uma obra de arte.

Beleza, verdade, invenção, criação, não estão apenas do lado de uma espiritualidade angélica, mas tem a ver também com o universo das coisas que se tocam, que cheiram, que quando caem fazem barulho, que tendem para baixo por inelutável

²⁷ Palavra proveniente do termo latino *causa*, surge na baixa latinidade para significar ‘algo causado’, isto é, criado – o efeito de uma causa; ‘aquilo que existe’ na ordem do real. De certo modo, o termo ‘coisa’ é tratado pelo idealismo de maneira pejorativa – aquilo que não tem nome, que não tem substância e, portanto, é degenerado: “é uma coisa!”. Além do fato de não ter substância, como os objetos, as ‘coisas’ são excessivamente fisiológicas para ter lugar no mundo logocêntrico. A ‘coisa’ é um singular que não pode ser generalizado por um conceito.



lei da gravidade, que estão sujeitas a desgaste, transformação, decadência e desenvolvimento. [...] Para a maior parte da arte contemporânea a matéria não é mais apenas o corpo da obra, mas também seu fim. [...] Muitas vezes o artista deixa falar os próprios materiais... (Eco, 2004, p. 405).

Por mais abstrata que se possa considerar uma obra de arte ela sempre é composta, de um modo ou de outro, por *res extensa* – por coisas que existem no mundo. Toda arte é ‘material’, visto que para ser percebida precisa afetar a sensibilidade humana, o que não é possível apenas com abstrações intelectuais. Com exceção de textos poéticos e retóricos, as palavras não costumam produzir sensações, de vez que são mais utilizadas para a reflexão objetiva da razão. Desse modo, para gerar a estese é preciso que algo seja sentido pela percepção física, para constituir uma experiência estética. O “objeto” da estética não pode ser um conhecimento intelectual.

Como o objeto é uma projeção do intelecto humano sobre uma coisa, essa carga de significados não está no mundo, mas na linguagem. Se o estético só se manifesta pelo/no mundo, não pode ser com as palavras que formaremos conhecimento da esteticidade das coisas. Portanto, o termo “objeto estético” é inaplicável, assim como os discursos sobre estética são inócuos.

Conteúdo da experiência estética – nos textos verbais não é apenas a elocução e a grafia das palavras que estão amplamente codificadas, também existe a codificação do conteúdo, que ajuda a evitar interpretações dúbias ou errôneas. O conteúdo de uma mensagem verbal são as ideias criadas na mente do leitor, após a leitura da forma material (letras), segundo as regras gramaticais do texto.

Quando ouço, falo, escrevo ou leio a palavra ‘banana’ tenho certeza de que seu conteúdo é a ideia que compõe seu conceito como fruta tropical proveniente da bananeira, saborosa, amarela quando madura, que serve ao alimento humano e animal. Raras vezes queremos que a palavra ‘banana’ chegue a ser interpretada pela ideia de uma ‘cobra’. Essa estabilidade do sentido, garantido por um conceito pré-determi-



nado, empresta ao usuário da linguagem verbal a impressão de que os conteúdos residem no corpo das próprias palavras, quando de fato, estão apenas na mente do intérprete – o ‘conteúdo’ não é a essência da palavra, mas a ideia provocada por sua leitura.

Por outro lado, no âmbito de um evento estético o ‘conteúdo’ não está predeterminado, pois mesmo diante de um único fenômeno estético cada perceptor experimenta uma estese diferente.

Os conteúdos da experiência estética se nos apresentam como epifânicos, isto é, eles aparecem repentinamente (como relâmpago) e desaparecem de repente e irreversivelmente, sem permitir-nos permanecer com eles ou de estender sua duração (Guimarães *et al.*, 2006, p. 55).

A efêmera experiência estética difere radicalmente do conteúdo intelectual da palavra, que busca uma verdade permanente com a estabilidade do sentido. Ao contrário, todo evento estético é epifânico, ou seja, como diz a origem grega da palavra *ephifanéia*, trata-se de uma aparição, um fantasma afetivo que se manifesta e desaparece em seguida.

O conteúdo da experiência estética é uma sensação, uma emoção, um sentimento, uma intuição, cuja duração no tempo é irrelevante, mesmo porque a súbita estese provocada pelo fenômeno distorce a percepção do tempo.

Além do mais, a ideia de conteúdo também é logocêntrica, na medida em que gera a falsa oposição ‘forma e conteúdo’, sustentando o dogma de que todas as coisas têm essências.

O correto seria, por outro lado, não nos utilizarmos da palavra ‘conteúdo’ para entender a sensação produzida por uma experiência estética, não apenas porque sabemos que não há conteúdo nos textos nem nas coisas, mas no intérprete, como pelo fato de que a estese é sempre diferente de indivíduo para indivíduo, inclusive podendo nem mesmo ser processada, a depender da sensibilidade do perceptor.

Por outro lado, se uma das principais condições para o processamento do conhecimento é a memória, como pode algo sem conteúdo produzir uma cognição? Esta é uma pergunta logocêntrica que nós fazemos quando cremos que a memória só pode ser formada de conteúdos codificados por alguma linguagem.



Entretanto, a biologia já sabe que o corpo humano é um registrador mnemônico extremamente sofisticado, capaz de memorizar um sem-número de experiências, sensações, emoções, afetos que se transformam em conhecimento sensível, sem a necessidade dos sinais estéticos serem codificados numa linguagem.

Não existe apenas a memória de conceitos, existe também a memória de sensações, que habita nossos corpos e os educa na percepção de um rico mundo de impressões físicas, que constituem um repertório estético que pode muito bem ser denominado de memória afetiva.

Efeitos da experiência estética – a experiência estética resulta das relações perceptivas entre a sensibilidade humana e as coisas materialmente existentes, porque depende da percepção para gerar uma cognição sensível. A abstração dos conceitos não costuma gerar efeitos estéticos, porque no ato da generalização necessária à conceituação, a lógica despreza as particularidades das coisas, desmaterializando-as em modelos ideacionais para transformá-las em discursos. Por outro lado, a natureza da experiência estética é inefável, ou seja, seu efeito estético não pode ser narrado em palavras.

A interpretação verbal correta só pode ser a mais codificada entre as possíveis versões. Desse modo, uma experiência estética não pode ter seus efeitos postos em discursos interpretativos porque, ou o texto rouba a existência do momento estético por meio de uma narrativa a favor do *logos*, ou abafa o processo de estese com o tampão intelectual da conceituação. No limite, uma experiência estética não pode ser interpretada, caso entendamos como interpretação a semiose gerada por um texto codificado por uma linguagem.

Embora a estética não tenha a verdade como seu *telos*²⁸, seus efeitos nos aproximam bem mais do mundo realmente existente, do que o *adequatio* intelectual. O efeito gerado no indivíduo, por uma estese, pode ser chamado de mensagem de uma ‘comunicação estética’. Um dos atributos do conhecimento é ser comunicável, de modo que também por isso a estética deve ser entendida como uma forma efetiva de conhecimento. Porém, cada tipo de conhecimento

²⁸ A teleologia é o estudo filosófico das causas e finalidades.



vem a nós por um modo diverso de comunicação²⁹.

A comunicação do conhecimento lógico advém da interpretação de textos produzidos com as linguagens da cultura. A comunicação do conhecimento estético provém do efeito produzido no corpo quando experimenta os sinais da presença de uma coisa ou evento, que afeta a sensibilidade do indivíduo.

Mas se o efeito de uma experiência estética é sempre subjetivo e singular, como ‘comunicar’ seu conhecimento? Uma comunidade de humanos é, antes de tudo, uma comunidade de corpos no mundo. Mesmo que as sensações de um único evento estético se difiram de indivíduo para indivíduo, elas serão percebidas e, portanto, comunicadas.

Texto estético – o termo ‘texto’ em semiótica supõe uma tecitura de signos, que são compostos de sinais codificados relacionados a conteúdos mentais. Por outro lado, ‘esteticidade’ é a qualidade de parte de um artefato, texto cultural ou fenômeno natural, que não foi ou não pode ser codificada/significada – é a área de um texto, coisa ou fenômeno que não se constitui de signos, mas comunica (manifesta) sensações diferentes dos conteúdos semióticos acionados pelos códigos presentes na parte significável.

Desse modo, o termo ‘texto estético’ é de definição complexa, se não inaplicável. Porém, boa parte da comunicação estética, especialmente aquelas provenientes do interior da cultura, se dá por meio de textos, que se compõem de partes lógicas (submetidas a interpretações codificadas) e partes estéticas (manifestadas no âmbito da sensorialidade do texto). Pelo fato de se compor de uma parte material, todo texto da cultura tem *logicidade* e *esteticidade* em variados graus, dependendo do que se dá a comunicar entre os perceptores.

Vejamos o caso da música como um texto majoritariamente estético. Semelhante a outras experiências sensíveis, a audição musical permite entender que há formas sonoras codificadas logicamente (sistema tonal ocidental – escala cromática) que, ao se manifestarem geram

²⁹ Palavra proveniente do latim *communicatio*, significa: “repartir, compartilhar”. Derivado do termo latino *communis* que, por sua vez, designa a ideia do que é “comum, geral, de todos”, trata-se de um conceito central deste estudo, pelo fato de tratarmos aqui da comunicação de signos, textos e discursos lógicos, assim como de sinais e manifestações estéticas. Comunicar é “tornar comum” uma informação ou conhecimento.



sensações e emoções que afetam esteticamente o receptor. Embora a música faça “sentido” – em função da aplicação dos códigos do sistema tonal –, isso não conduz a uma representação, como num texto verbal ou mesmo em uma imagem convencional.

Embora a música seja fruto de uma manifestação sonora organizada e codificada, que responde pela logicidade de seu texto, o resultado comunicativo é, de longe, uma experiência estética. É um evento intensivo que não existe antes da audição da música e deixa de existir imediatamente após o acorde ser executado (efemeridade).

Ocorre aí uma comunicação estética provocada pelo encontro presencial entre a música e seu perceptor. Como o efeito estético dessa comunicação não é codificável, de vez que cada indivíduo construirá seu próprio ‘conteúdo’ da experiência, a música é um texto cuja estetичidade é acentuada.

Também podemos verificar o “zoneamento” dos textos culturais entre sua logicidade e sua esteticidade, empregando alguns conceitos peirceanos.

A convencionalidade, a iconicidade e a indicialidade³⁰ estão, todas as três, sempre presentes nos signos [textos], isto é, nas relações interpretado-interpretante, embora algumas sejam predominantemente convencionais, outras predominantemente icônicas e outras ainda principalmente indiciais (Ponzio, Calefato, Petrilli, 2007, p. 92).

Notemos que a semiótica já fez o trabalho de distinguir os signos da cultura que são majoritariamente convencionais (símbolo), dos que são medianamente codificáveis (ícone), daqueles que são bem pouco padronizáveis (índice).

Considerando o fato de que a convencionalidade, iconicidade e indicialidade estão sempre presentes em todos os textos da cultura, podemos, desse modo, detectar os polos da logicidade e da esteticidade para dizer que o “texto” estético é, de fato, aquele com maior graduação

³⁰ Conceitos definidos pelo filósofo e matemático norte-americano Charles S. Peirce (1839-1914), que divide os tipos de signos em “símbolo”, “ícone” e “índice” e suas qualidades (convencionalidade, iconicidade e indicialidade). Índices ou indícios se formam quase sempre espontaneamente, muitas vezes sem intencionalidade. Ícones são signos que representam por semelhança. Enquanto os símbolos representam por convenção, isto é, são criados com a intenção de significar ideias.



de signos icônicos e indiciais – imagens, sons, movimento e tatinidade. Embora se possa capturar variados níveis de esteticidade em textos verbais (e até matemáticos), como no caso de equações, poemas, discursos retóricos e prosas literárias, palavra e número são símbolos (convencionais) que pertencem ao domínio abstrato do *logos*.

Por outro lado, uma epifania estética não chega a constituir um texto. Por ser sempre um percepto particular, o fenômeno estético não serve a uma generalidade comparável a um conceito. Por isso, a ideia de ‘texto estético’ deve ser utilizada com parcimônia, senão evitada, para não cairmos na armadilha logocêntrica de ‘textualizar’ o mundo.

O ‘texto estético’ (na realidade, um construto semiótico saturado de esteticidade) não se coaduna com a logicidade gramatical das representações da cultura, porque está sempre à beira de um ataque de entropia, gerado pela falta de sentido codificado na maioria de suas partes.

O ‘texto estético’ não é redundante, ou seja, não habita o cerne da *logosfera*³¹ que sempre se repete a si mesma para gerar identidades. O ‘texto estético’ é fronteiriço (pouco definível), frequentemente abalroa e penetra uma zona misteriosa que poderíamos denominar de *estesiosfera*³².

Estética, arte e o belo – a teoria da arte e a criação artística estreitamente vinculadas aos preceitos aristotélicos da Poética e da Retórica, seguem seu caminho mais ou menos inalterado desde a Grécia clássica até o período medieval, quando a filosofia sucumbe ao império da teologia cristã e se torna sua ‘serva’³³. A arte, por sua vez, sofre as pesadas influências da escolástica, que retira dela o antigo status que gozava entre gregos e romanos, para reduzi-la a um conjunto de regras para fazer instrumentos.

A beleza, agora ‘salva’ da mundanidade da arte pelas mãos do cristianismo, continua ligada à verdade, mas à “verdade divina”, enquanto sua manifestação legítima só é possível na contemplação do mundo

³¹ Termo da semiótica da cultura, proposto pelo russo por Iúri Lotman (1922-1993), para descrever a cultura como um todo, entendendo-a como um sistema complexo de signos, linguagens e seus significados, na forma de um “ecossistema” composto de elementos que se interagem e se relacionam.

³² Todas as partes da realidade em que os sistemas da cultura não predominam.

³³ A frase medieval *philosophia ancilla theologiae* afirmava que a função da filosofia seria empregar seus métodos e técnicas de reflexão para que a teologia alcançasse o divino por meio da razão, motivo pelo qual a filosofia seria uma ‘serva’ da reflexão teológica.



criado por Deus. O “belo ideal” (noção platônica) é o reflexo da natureza, considerada mais bela do que qualquer obra de arte, uma vez que os artefatos não passam de mera imitação (*mimesis*) das criações divinas. Uma obra ‘artificial’ (criada por um artífice) desce a um status secundário, porque não é outra coisa senão a mera imitação do mundo criado por Deus.

De qualquer modo, a vinculação entre a arte e o belo nunca foi automática nem constante. Platão, em seu tempo, fazia a clara diferença entre o que ele denominava ‘ideias eternas’, que continham nelas o *belo em si*, e as imitações de tais ideias manifestadas em artefatos criados pelos humanos. No medievo, a escolástica, apoiada em seu neoplatonismo cristianizado (teologia), também desvincula a arte humana do belo, elegendo a beleza espiritual como manifestação divina no mundo, deixando à arte um lugar subalterno vinculado a técnicas de produção de imitações.

Só a partir do romantismo alemão, com Hegel à frente, a vinculação entre o belo e a arte se restabelecerá como um cânones. Porém, a tendência de unir o belo e a obra de arte já vem desde a renascença, especialmente na Itália. Com a *estética dos humanistas*, o belo artístico deixa de ser ‘menor’ que a beleza da natureza (divina) e passa a representar a verdade da arte.

Nesse período desaparece o ‘pensamento único’ sobre arte para dar lugar a duas tendências; uma delas neoplatônica (para se apreender o belo na arte dever-se-ia possuir previamente sua ideia no espírito) e a outra, mais humanista, entendia que a apreensão da beleza na arte provinha de uma aceitação implícita da alma diante da bela obra.

O século XVIII foi decisivo para a história da estética, embora o fundador da disciplina moderna, Alexander Baumgarten, acabasse a meio caminho do esquecimento, enquanto Immanuel Kant, até hoje, representa a primeira das grandes teorizações acerca da estética.

Kant nos oferece sua ‘estética transcendental’, conforme comenta E. R. Kirchof, considerando que todo fenômeno é composto de *matéria* (que nos permite perceber e sentir) e *forma* (causada pelas leis que regem o real). Desse modo, aliada ao intelecto, a percepção nos permite *pensar* o objeto da intuição sensível, como um complemento entre estética e lógica para o alcance da verdade.



Posteriormente, Kant sobrepõe outro conceito acerca da estética. Para o filósofo prussiano existiriam dois tipos de juízos, um subjetivo e outro objetivo. O primeiro deles é estético, pois não possui função de produzir conhecimento conceitual, mas evocar e presentificar o sentimento do indivíduo quando este é afetado pelas coisas.

O segundo também pode ser chamado de *juízo teleológico*, pois sua função é encontrar a finalidade objetiva da representação comunicada pelo signo (toda significação tem uma função teleológica, sua finalidade é trazer à mente uma ideia). De modo que o juízo objetivo é de natureza diversa do juízo subjetivo, porque este nunca está codificado e, não sendo previsível, torna-se impossível empregá-lo para a uma significação geral.

Embora Kant tenha feito a distinção acima, que se tornará bastante útil para nosso debate, a manutenção da questão do gosto e do belo no âmbito da estética lembra um certo platonismo residual.

Quando a estética passa a conceder, ao belo, mais importância do que à percepção, à Retórica e à Poética, incorpora, sub-repticiamente, em seu domínio, todos os conceitos metafísicos nos quais a *Beleza* estava envolvida durante muitos séculos de platonismo na história da filosofia ocidental (Kirchof, 2003, p. 33).

Ao chegarmos às portas do romantismo europeu, a sobriedade intelectual kantiana cede espaço ao arrebatamento metafísico espiritualista, uma das formas do idealismo alemão. Friedrich Schiller (1759-1805) eleva a arte a instrumento de contato com o divino, enquanto os neoplatônicos Friedrich Schlegel (1772-1829), Novalis (1772-1801) e Friedrich Schelling (1775-1854) misturam estética com uma metafísica do belo, encharcada de religião.

Essa visão se completa com a filosofia de Georg Friedrich Hegel (1770-1831) que inverte o paradigma escolástico da superioridade da beleza natural para afirmar que a beleza artística é superior à natureza, porque nasce do espírito humano, visto como o ápice da criação divina. Este ‘espírito’ também é compreendido pelo filósofo idealista alemão como o “verdadeiro”, de modo que – neoplatonicamente – o belo só é válido para Hegel, quando participa da verdade.



Segundo Hegel, o espírito da razão cria a beleza ao realizar a verdade, que conduz ao bem. Esta operação dispensa uma disciplina específica para a arte, que seria finalmente absorvida no interior dos ramos da filosofia racional. De modo que, para Hegel, seu tempo prenunciava o fim da arte.

A despeito das previsões exageradas de Hegel, em seu próprio tempo (séculos XVIII e XIX) já se utilizavam do conceito de estética para tratar de várias questões e debates que entraram pelo século XX e ocuparam a mente de filósofos como Schopenhauer, Nietzsche, Benjamin, Adorno, Lukács, Heidegger, Gadamer, Marcuse, dentre outros. A proliferação de pensadores gerou um sem-número de conceitos sobre estética e arte, que desafiam as tentativas de classificação das teorias.

[Já no] início do século XIX, a estética filosófica apresenta um balanço bastante honroso em relação às antigas teorias da arte que se sucedem desde a Renascença: declínio do princípio da imitação, historicidade do belo, afirmação da subjetividade, reconhecimento do gênio e do sublime, *status* da obra de arte, papel predominante da crítica, questionamento do dogmatismo e do academismo e desligamentos em relação às antigas tutelas, metafísica e teológica (Jimenez, 1999, p. 191).

Entretanto, até recentemente, a antiga definição de estética se manteve como uma “ideologia” sobre a arte, que envolvia a articulação de alguns conceitos filosóficos, tais como a questão de julgamento, no sentido de discriminar aquilo que seria, daquilo que não seria obra de arte. Isso levou à valorização das peças artísticas em si mesmas, numa espécie de essência da arte que habitaria as coisas, desde que estas contivessem certas qualidades imanentes definidas *de antemão* pela ideologia.

Mas, o abandono do discurso sobre o belo, para centrar esforços no entendimento da percepção e experiência estéticas já se inicia em fins do século XIX³⁴. Um movimento entre artistas e críticos, que desconsidera as diferenças classificatórias mais evidentes, para revelar al-

³⁴ O esteticismo foi um movimento artístico na Europa no século XIX, que enfatizou os valores estéticos em detrimento de temas sociais. Ele foi uma reação anti-vitoriana e teve raízes pós-românticas, sendo visto como uma antecipação do modernismo. O esteticismo aconteceu no período vitoriano tardio, e considera-se que tenha terminado com Oscar Wilde, em 1895. Os esteticistas usavam o slogan *A arte pela arte*, cuja origem é indeterminada.



gumas tendências do pensamento estético, que ensaia um considerável distanciamento do neoplatonismo, enquanto rejeita a metafísica do belo e da obra de arte.

Embora a palavra “estética” represente para muitos, ainda hoje, todo o universo artístico, desde a filosofia da arte e do belo à produção artística, em outras searas, contudo, já se consolidou a divisão entre estética e filosofia da arte. “O conceito [de estética] pode ser utilizado para denotar os estudos relativos à *percepção* ou mesmo à *teoria da percepção*” (Kirchof, 2003, p. 17).

Atualmente, o campo da estética tem avançado para além dos domínios da arte, considerada um tipo particular de coisa estética, como faz Jean-Marie Schaeffer³⁵ (1952), que distingue claramente o estético, do artístico.

O nível estético passará para o nível artístico, contudo, quando a atitude estética não envolver apenas simples ações ou comportamentos, mas também a produção de objetos físicos. [Enquanto] a atitude estética centra-se no comportamento humano, de forma geral, a atitude artística pressupõe a produção de objetos ligados a tal comportamento (Kirchof, 2003, p. 20).

Assim, retorna com força a discussão acerca do primeiro entendimento sobre estética dado pelo criador da palavra, Alexander Baumgarten, que a definiu em seus estudos como a ciência do conhecimento sensível, obviamente tendo em vista abrir caminho para os saberes que não são provenientes do *logos*.

Todas as reivindicações acerca da estética demonstram certa falta de unidade da disciplina, mas que não compromete, pelo contrário enriquece seu campo de estudos. Hoje dispomos de “várias” estéticas, permitindo assim que a pesquisa do grande campo se beneficie com a variedade.

Ao optarmos pela noção de estética iniciada com Baumgarten, aliada a um aparato conceitual semiótico e neurocientífico, nos sentimos autorizados a encontrar outra estética, com o objetivo de torná-la

³⁵ Filósofo francês, especialista em estética e teoria da arte. Seus trabalhos se concentram na história e análise filosófica dos campos da estética e da arte.



uma ferramenta de entendimento do cultural e do natural, permitindo inclusive um olhar diversificado para a arte, especialmente para seus aspectos gnosiológicos.

Essa outra estética, sobre a qual falaremos mais à frente, não se distancia tanto de alguns preceitos das estéticas contemporâneas, considerando, por exemplo, a importância da “originalidade”. Neste quesito é necessário ressaltar o envolvimento da estética com tudo aquilo que ainda não foi representado na cultura e o estranhamento em relação às representações codificadas.

Toda e qualquer representação só funciona quando se torna uma relação codificada (arbitrada pela comunidade de uso) entre a ideia da coisa a ser representada e o texto cultural utilizado para representá-la. Mas, a originalidade não pode ser representada. Não há um signo previamente arbitrado, que antecipe o aparecimento do novo.

Para o estudo que ora apresentamos, estética, arte e o belo devem ser consideradas noções independentes e nem sempre relacionadas entre si. A beleza faz parte do juízo de gosto de uma sociedade que elege seus próprios critérios arbitrários para julgar o belo, enquanto a obra de arte é sempre uma produção (*poiesis*) material que gera uma comunicação estética com seus perceptores. Assim, podemos dizer que a obra de arte é um texto cultural com alto grau de esteticidade, que pode ser ou não ser bela.

A obra de arte –não é objetivo deste estudo desenvolver “mais uma” teoria da arte com a esperança de conceituar completamente os fenômenos artísticos, pois “toda a história da arte está aí para demonstrar a inutilidade de regras de preferência estabelecidas de antemão: ou seja, a impossibilidade de prever o resultado da experiência estética” (Greenberg, 1996, p. 145).

A obra de arte nos interessa aqui por ser uma produção cultural, cuja intenção do autor é evidentemente provocar uma comunicação estética com os perceptores do artefato ou do evento artístico.

Nem todas as coisas e eventos que geram comunicação estética ocorrem intencionalmente como produto de uma autoria, mas a atividade artística tem por objetivo esta comunicação de afetos, emoções,



paixões, sensações e sentimentos que perfazem um mundo inteiro de conhecimentos extremamente importantes para nós.

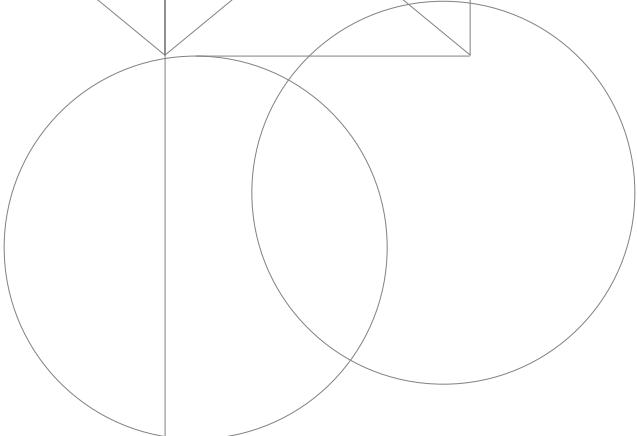
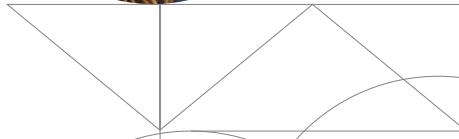
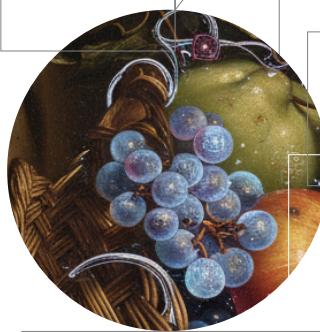
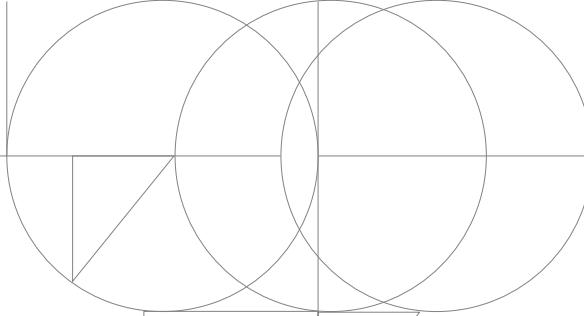
A obra de arte é um texto cuja esteticidade é dominante em relação à logicidade. Mas ela tenderá a se tornar clichê (logicizada), quanto mais massificada for sua exposição na semiosfera da cultura, devido ao acúmulo de significados e sentidos nela depositados por inumeráveis apreciações que a transformarão em símbolo (peirceano) e, daí, em representação – domínio do *logos*.

A ‘semiosfera’ comporta o imenso conjunto de todos os textos produzidos pela cultura humana. Como os textos são arranjos de signos previamente codificados, a semiosfera é domínio do *logos*, mesmo que ali também convivam manifestações estéticas nos interstícios e lacunas dos discursos.

Desse modo, a obra de arte é sempre um arranjo fronteiriço, composto de zonas ininteligíveis (sua esteticidade) e traços reconhecíveis e significáveis (sua logicidade).







5. Uma teoria para a comunicação estética

A maior parte dos grandes pensadores ocidentais se ocupou em alguma medida com o problema da significação, porque a criação e transmissão de conceitos provêm de sinais codificados pela cultura, aos quais se dão significados arbitrários, de modo que eles sejam vetores de conhecimentos socialmente partilháveis.

Para descrever a comunicação de ideias, desde Platão e Aristóteles até nossos dias, utilizamos a relação sínica, composta pela coisa (de que se faz menção), pelo signo (que faz menção da coisa) e pelo intérprete/leitor (que menciona algo sobre a coisa por meio do signo). Este modelo trinário de significação foi concebido tendo como base a linguagem verbal.

No entanto, a palavra não representa, nem significa (não é signo de...) uma coisa, porque só dá nome a conceitos abstratos (genéricos) sobre as coisas. A palavra (assim como uma equação matemática) é um signo que representa a ideia de um conjunto de coisas, por meio de uma convenção. A lógica da representação (significação) reside na re-



gularidade (padrão, norma) com que a convenção é aceita pelos usuários de uma linguagem.

A lógica é uma simulação (no interior das linguagens) da ordem que se crê haver no mundo real. Embora seja possível encontrar padrões no mundo real (no qual também se insere a cultura), as linguagens geram apenas simulacros dessas leis naturais e culturais no âmbito artificial de seus códigos. Signos não emulam o mundo, apenas as ideias humanas sobre o mundo.

Mesmo quando a simulação é eficiente, ela não cobre todas as características dos fenômenos que significa. Pelo fato da simulação (significação) ser incompleta, emerge a intuição de que o mundo real não pode ser coberto pela lógica linguística ou matemática. Grandes extensões da realidade escapam à normatização, unificação, padronização e universalização empreendidas pelas representações simbólicas das linguagens.

A principal diferença entre significação e comunicação reside no fato de que a primeira jamais ocorre sem convenção cultural, estabelecida pelo código, pois, para que algo seja substituído por outra coisa de forma a gerar significados para alguém, deve haver uma convenção prévia... (Kirchof, 2003, p. 170).

Por outro lado, existe comunicação sem codificação e sem significação – estes fenômenos são majoritariamente estéticos.

A parte do mundo real que não pode ser representada pelos conceitos é formada por vários tipos de particulares (“particular” vem de partícula do todo universal), e de acidentes (do latim, *accidentem* significa “o que existe ou acontece fora da norma”). Muitos desses particulares e acidentes são sinais do mundo real percebidos pelos sentidos humanos (*aisthesis*), embora as linguagens não possam representá-los. Isto é, um acidente está sempre fora da norma e não ocorre regularmente, portanto, não pode se transformar em conceito (representação de uma norma).

O processo de significação é uma pergunta que se faz a sinais percebidos pelos sentidos (o que significa isso?). O signo resulta em uma interpretação padronizada para representar um conceito genérico. Ex.: o signo verbal “mesa” não representa uma mesa em particular ou seus



acidentes (cor, material, textura, forma, tamanho, lugar, estilo etc.), mas o conceito geral do objeto-mesa.

O signo verbal “mesa” não é capaz de significar um particular (a imagem singular de uma mesa real), mas apenas uma ideia geral sobre algo que tem suporte inferior e um plano superior, sobre o qual se colocam coisas e/ou se fazem coisas. Entretanto, há sinais percebidos pelos sentidos que não se prestam a significar (representar) o conceito de alguma coisa. Mesmo assim, não deixa de haver nessa comunicação uma operação cognitiva.

Enquanto a *logicidade* determina e controla a parte dos textos e coisas que podem ser representados ou significados por conceitos abstratos das linguagens, a *esteticidade* das coisas e textos se encontra presente numa zona de singularidades (materiais e não-significantes) que escapa das generalizações, uniformizações e padronizações conceituais. Desse modo, além das metrificações lógicas, tem início o campo da estética. Mas, lógica e estética não são opostas, porque se distribuem num *continuum* cognitivo.

Uma coisa ou evento estético é algo material e existente, cuja cognição é produzida por sensações que afetam o perceptor, quando diante de sua presença – a estese não pode ser produzida por um substituto da coisa, como fazem os signos, quando se colocam no lugar de seu referente.

Isto é, não existe “signo” estético que substitua a própria coisa estética (que é sempre um particular), pois a comunicação estética ocorre quando uma forma física perceptível afeta a sensibilidade do perceptor. Não há outra coisa (signo) que represente o artefato ou o evento estético, senão ele mesmo.

Coisas e eventos estéticos são únicos, porque são singulares. Pode-se reproduzi-los parcialmente (como no mundo virtual), mas não se pode representá-los por meio de outra coisa senão por eles mesmos. Por exemplo: a crítica especializada sobre um concerto musical, a descrição de uma pintura, o comentário sobre uma peça teatral, por mais profundos e pertinentes que sejam, não são signos destas obras de arte, não as representam e muito menos as substituem.

Não é por meio de signos representativos (lógicos) que a esteticidade das coisas comunica seus efeitos, mas pelos sinais estéticos emi-



tidos por sua presença original (ou de sua reprodução) para a sensibilidade do fruidor. A “mensagem estética [é] autorreflexiva, comunica igualmente sua organização física, e desse modo é possível asseverar que, na arte, forma e conteúdo são inseparáveis” (Eco, 2004b, p. 109). Melhor ainda: o conteúdo deriva da forma.

A cognição sensível (estética) não se forma em uma entidade separada do artefato ou evento, mas constrói-se a partir da própria coisa, com a afetividade gerada pela percepção de seus sinais estéticos (estese).

Desse modo, a estética tende a lidar com a forma (física, sensível, material), assim como a lógica busca pelo conteúdo³⁶ (ideal, intelectual, abstrato). Porém, ‘forma e conteúdo’ são metáforas topológicas (uma está fora e outro está dentro), que predominaram quando a filosofia era idealista e acreditava em dois mundos: o físico e o metafísico. ‘Forma e conteúdo’ é uma noção antiga, que deixou de ser efetiva quando se descobriu o erro dos funcionalistas: a forma não segue a função.

A crença ingênua de que a ideia está “contida” na forma é resquício de uma metafísica popular, vinculada à crença de que uma alma está “contida” em nosso corpo. Porém, nas formas (materiais e sensíveis) não tem nada contido, além dos átomos que as compõem. Se existe algum tipo de “conteúdo”, este só pode ser as ideias que guardamos na memória, quando topamos com alguma forma reconhecível.

Não fosse pelo surgimento das mídias cineaudiotovisuais a partir do século XIX, a começar pela fotografia e, em seguida, pelo gramofone, cinema, rádio, televisão e as mídias digitais, a discussão entre forma e conteúdo ainda estaria anelada ao logocentrismo linguístico, submetendo a forma das palavras à função dos significados verbais. Com o advento das mídias cineaudiotovisuais, a reprodução virtual de particulares e acidentes (imagens, sons, movimento e tatividade) incrementou a comunicação da esteticidade das coisas e eventos do mundo real.

Não é o caso de se pensar que não havia comunicação estética antes do surgimento das mídias cineaudiotovisuais, pois a arte sempre esteve aí na história para comprovar a efetividade da cognição sensível. Porém,

³⁶ Proveniente do latim vulgar *contenūtus*, do verbo *continēre*, a palavra “conteúdo” tem origem no português antigo “*conteer*” + “*teúdo*”. Significa aquilo que está contido em um recipiente. Desde o português antigo, também existe a palavra “*teúda*”, “*manteúda*” (mantida) com a qual se denominavam as amantes dos senhores de terras e dignatários.



apreciar uma pintura, admirar uma escultura, ouvir uma música ou assistir a uma peça teatral eram eventos raros partilhados por poucos afortunados. Mas, com a massificação dos meios de comunicação cineaudio-tatovisuais essas e outras experiências estéticas se tornaram cotidianas para bilhões de pessoas – o que implica a necessária educação estética para enfrentar as exigências comunicativas da atualidade.

Por estar vinculada à originalidade do novo, a comunicação da esteticidade produz uma crise na ordem redundante da lógica. A originalidade da mensagem estética decorre do fato de não haver uma regra, norma ou lei para algo que surge pela primeira vez, assim como para algo conhecido que é apresentado de modo inusual ou estranho.

A materialidade das coisas e dos eventos pode ser mimetizada pelas mídias cineaudiotatovisuais, abrindo ao entendimento perceptivo de bilhões de pessoas um mundo mais subjetivo e diversificado que choca a inteligibilidade dos logocêntricos.

Diferentemente da cognição lógica, cujo objetivo é transcender os fenômenos para lhes significar um conteúdo, a cognição estética visa apreender os dados diretamente dos fenômenos, fruindo-os por meio da experiência subjetiva da percepção.

Desde a teoria da *Gestalt* até as pesquisas realizadas no contexto da neurologia, contemporaneamente, é possível concluir que a percepção não ocorre como uma recepção passiva de imagens dos objetos do mundo. Antes, ela se dá como um processo complexo de tradução de impulsos físicos, em impulsos elétricos, que são, inicialmente, interpretados por diferentes regiões do cérebro e, num segundo momento, integrados em um todo coerente a partir de regiões superiores (Kirchof, 2008, p. 176).

A estética é um conhecimento autônomo e efetivo, devido à atividade positiva da percepção humana que permite uma leitura complexa do mundo real, pela via da sensação provocada pelas experiências que afetam os sentidos corporais. A percepção não é perfeita, como reclamam os logocêntricos, porque perde muita informação na tradução da sensação orgânica em impulsos elétricos para o cérebro.



Mas se a percepção estética não é perfeita, os signos lógicos estão longe de representar completamente o mundo. Assim, o correto não é desprezar a sensibilidade e fiar-se apenas na razão, mas aprendermos a utilizar as duas cognições para ampliar o conhecimento.

Os efeitos cognitivos da esteticidade ocorrem em toda experiência humana de percepção das formas sensíveis. Entender o papel da percepção na leitura eficiente do mundo é aceitar a inevitável esteticidade do real.

Signos lógicos e sinais estéticos – para bem entender as diferenças gnosiológicas entre estética e lógica, se faz necessário verificar a natureza dos signos lógicos e dos sinais estéticos, elementos que compõem linguagens e perceptos, respectivamente.

[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).

Quando emprestamos de Umberto Eco esta definição da teoria da informação, podemos também forjar aqui uma teoria da comunicação estética que se constrói a partir dos ‘sinais’ capturados pela percepção sensorial na experiência extraordinária e subjetiva do perceptor, em suas relações com as coisas e eventos do mundo, *independentemente de seu significado possível*.

Enquanto a comunicação lógica se dá por meio de signos e textos previamente codificados pelo sistema sintático de uma linguagem, a comunicação estética se dá por meio de sinais percebidos pelos sentidos físicos.

O signo é um sinal regulamentado, para se relacionar a uma ou mais interpretações codificadas, enquanto os sinais estéticos não se submetem aos sistemas de codificação prévia que os interpretariam de um modo regular.

Podemos pensar, falar, ouvir, ler ou escrever o signo verbal “flor” e dar a ele uma interpretação padronizada que *significa* a ideia de uma forma vegetal, geralmente colorida, perfumada e atraente, 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 interpretará seu afeto do mesmo modo, pois a percepção daquela manifestação é sempre pessoal (subjetiva) e depende da memória afetiva de cada indivíduo. Por isso, o sinal estético não tem significado prévio, ele é *insignificante*.

Embora os sinais estéticos não formem signos, isso não impede que eles sejam lidos³⁷ pela nossa percepção, especialmente quando a sensibilidade for treinada para a cognição estética. Desse modo, podemos distinguir, do ponto de vista de uma teoria da comunicação estética, dois tipos de leitura do mundo que são realizadas pelos humanos: a leitura intelectual e a leitura estética.

A ‘leitura intelectual’ se processa a partir da percepção dos fenômenos gerada pela presença de uma coisa (ou de sua reprodução virtual nas mídias). Entretanto, tão logo o intelecto recebe a informação da percepção, prontamente localiza em seu estoque de conceitos uma categoria abstrata onde inclui a representação da coisa percebida, podendo então classificá-la em sua escala de valor (crítica).

Esse processo de intelecção da coisa perfaz sempre um caminho que vai do sujeito do conhecimento, para o conhecimento do sujeito (objeto), ou seja, é a inteligência humana que submete o mundo a seu critério, visando à dominação (*dominus* = senhor) das coisas, reduzindo-as a representações controláveis (signos e textos lógicos).

A leitura intelectual do mundo encontra um conceito para cada grupo de coisas e o significa verbalmente (ou matematicamente), nomeando a ideia da coisa para reter sua definição na memória, de modo a pensar a coisa mesmo na sua ausência.

A “leitura estética” também se processa a partir da percepção dos fenômenos gerados pela presença das coisas no mundo, mas volta sua atenção para a cornucópia de sinais estéticos capturados das formas, relações e eventos, que afetam de vários modos os sentidos físicos.

Em seguida, emerge a estese como resultado de uma relação de tensão sensível entre a forma material da coisa e a percepção do leitor de seus sinais estéticos. O efeito cognitivo provocado pela esteticidade

³⁷ A “leitura” se assemelha à “interpretação”, palavra latina, *inter* (entre) + *prat*, *pret* (fazer conhecer), que significa “tornar conhecido entre duas partes”, “traduzir”. Toda “leitura” é a tradução de uma forma em outra forma compreensível para quem as lê.



da coisa gera o conhecimento estético inefável, armazenado na memória afetiva e recomposto na experiência de uma nova exposição a outras coisas e eventos estéticos.

Ao contrário da leitura intelectual, que impõe seus critérios avançando *pré-conceitos* sobre as coisas do mundo e dizendo o que elas são (ser = *essere* = essência), a leitura estética é paciente (*pathos*), porque se coloca de modo ‘passivo’ para assimilar os sinais estéticos que geram o conhecimento sensível apenas quando o perceptor se deixa invadir pelos sintomas da presença das coisas.

Porém, as duas formas de leitura do mundo não são contraditórias, nem opostas, devendo ser entendidas como complementares, para estabelecer um conhecimento mais eficiente do mundo. Ambos os tipos de leitura são viáveis em textos da cultura e em fenômenos materiais, já que em todos eles se podem encontrar logicidade e esteticidade. No entanto, para aquelas manifestações fenomênicas que ainda não participam da semiosfera cultural o caminho mais recomendado é a leitura estética de suas formas perceptíveis, como ponto de partida para uma aproximação mais eficiente.

Existe um sem-número de teorias, livros e manuais a serviço do aprendizado da leitura interna das coisas e eventos (a interpretação inteligente), sobre como reduzir e compreender o mundo em conceitos abstratos. Por outro lado, este estudo visa a aprendizagem da leitura das coisas e eventos por meio de sua manifestação sensorial, que se faz notar quando excita a percepção humana, constituindo assim o conhecimento de sua presença.

A leitura exterior (estética) não pode ser reduzida ao que o senso comum filosófico chama pejorativamente de “aparências”, mas entendida como um modo de “apresentação” da coisa para a percepção, ao invés de uma “representação” sínica para o intelecto. Ao se constituir por meio da percepção, a leitura externa se processa com a captura de vários tipos de *sinais estéticos* que nos afetam os sentidos físicos. São esses *sinais* os elementos básicos que fundamentam todo o edifício do conhecimento sensível (estética).

Tipos de sinais estéticos – por não serem signos convencionais e arbitrários, os sinais estéticos não podem ser criados previamente, mas inter-



pretados somente após sua ocorrência nos sensibilizar. Ainda assim, cada qual os lerá de modo subjetivo, sendo impraticável padronizar a informação estética que levam ao perceptor. Entretanto, mesmo sendo impossível conceituar tais sinais, podemos tipificar algumas de suas qualidades.

Embora esta tipificação empregada aqui seja constituída de um modo particular, já que os sinais estéticos são legíveis de diversas maneiras, a discriminação dos sinais estéticos tem por objetivo entender ao menos alguns de seus afetos que a percepção humana é capaz de capturar na presença das coisas e/ou eventos ao alcance de nossos sentidos.

Em princípio, os sinais estéticos são inefáveis, isto é, impossíveis de serem postos em discurso – o mundo verbal não pode representá-los. Portanto, sem poder descrever a real esteticidade de suas manifestações, para efeito didático, procuramos ao menos indicar neste texto um entendimento parcial das qualidades reais de suas presenças.

Isto posto, é preciso considerar também que a tipificação proposta aqui não tem por objetivo classificar os sinais estéticos como em uma operação de definição e modelagem conceitual. Antes pelo contrário, a intenção desta descrição é despertar a atenção do perceptor para a multidão de sinais estéticos que transbordam dos textos da cultura e dos fenômenos materiais, quando se postam diante de nossa percepção para serem lidos.

Em contraste com a leitura interna (intelectual) dos fenômenos, que conduz à mente um diagrama abstrato da coisa sob análise, os sinais estéticos dão início à nossa cognição sensível pela percepção dos componentes materiais que formam as coisas/eventos. Desse modo, um dos tipos de sinais que devemos analisar ao buscar pelo conhecimento estético do mundo é aquele que alcança nossos sentidos físicos e afeta nossa sensibilidade (sinais sensíveis).

Outro tipo de sinal estético ao qual devemos nos ater provém de toda manifestação sensível de fenômenos inclassificáveis, que não cabem em conceitos – ou seja, são os sinais inconcebíveis, que também estão fora do campo da lógica. Em relação íntima com os dois primeiros tipos, um terceiro sinal estético pode ser percebido pela presença das coisas ou eventos que não podem ser transformados em signos, pelo fato de não serem interpretáveis de modo codificado; trata-se dos sinais in-significantes.



Por meio de suas qualidades inefáveis estes três tipos de sinais (sensíveis, inconcebíveis e insignificantes) manifestam a sensibilidade, indefinibilidade e in-significância da região estética dos textos culturais e das manifestações do mundo real.

A importância de tecermos alguns comentários acerca das qualidades desses sinais estéticos é fundamental para este estudo, na medida em que explica as ocorrências analógicas que saturam o mundo em nossa volta, mas que até recentemente eram tidas como refugos sensoriais que não mereciam a atenção da inteligência.

Não devemos nos esquecer, no entanto, que ao nos utilizarmos da linguagem verbal para comunicar algo sobre esses sinais não seremos capazes de colher sua esteticidade, senão apenas falarmos sobre seus efeitos estéticos sem poder engaiolar em conceitos as suas manifestações sensíveis.

As qualidades dos sinais sensíveis, inconcebíveis e insignificantes que compõem a esteticidade dos textos e das manifestações sensíveis do mundo podem gerar o conhecimento estético naqueles que se preparam para a sutileza de sua manifestação, saltando as barreiras conceituais que a intelecção ergue contra a complexidade do mundo. Ao libertarmo-nos da redução imposta pela representação lógica, a percepção dos sinais estéticos é premiada com a sensação de um mundo incomensurável que nos envolve pelos sentidos e nos oferece a cognição sensível (estética) de sua realidade.

Da mesma maneira com que a sociedade reproduz em nossas mentes o aprendizado da inferência intelectual do mundo, nos incutindo a lógica aristotélica subliminar por meio da gramática verbal, deveria também nos instruir na percepção e leitura de sinais estéticos por meio de uma “educação da sensibilidade” que, ao invés, é deixada ao acaso do autodidatismo das experiências pessoais.

Para a leitura mais eficiente dos sinais estéticos é preciso treinar a percepção com exercícios que nos livrem, ao menos por instantes, do automatismo tirânico do *logos*. Geralmente esse treinamento pode ser realizado no cultivo de uma arte, mas também com a sofisticação de nossos sentidos quase sempre alcançada com a atenção que prestamos a detalhes fenomenais que passam desapercebidos aos logocêntricos.



5.1. Sinais sensíveis

Tanto o signo lógico, como o sinal estético têm sua parte material. No signo lógico, a parte material que sensibiliza nossos sentidos (a forma, o significante) é vetor de convenção que informa o intérprete sobre seu significado, sentido, conteúdo. No sinal estético, sua parte material (sons, imagens, movimentos, texturas, aromas, sensações etc.) afeta o perceptor, produzindo informação.

A linguagem formal, o “texto”, o expresso, as falas convencionais e cotidianas estão muito longe da troca real, pois ritualizam a comunicação, formam máscaras num teatro social, mais escondem do que realizam a comunicação e esta, quando se realiza, apoia-se antes nas formas não linguísticas. A linguística pretende ser tudo, pretende abarcar tudo, dizer que “tudo é linguagem”, que “tudo é signo”. Mas se equivoca, pois esse mundo em que tudo é signo e linguagem é o mundo lógico, instituído, jogo de convenções que existe, em realidade, para encobrir um outro, util, indireto, sub-reptício, pouco conhecido e explorado, ambiente de ar rarefeito em que a comunicação tenta sobreviver apesar de tudo (Marcondes Filho, 2004, p. 72).

Fora das linguagens, nos vastos campos que elas não cobrem, reside a maior parte do mundo real que não pode ser conceituado pelos signos lógicos. Essa parte do real emite sinais sensíveis de sua presença, que o perceptor captura por meio da estese provocada pela tensão entre essas formas insignificantes e nossa capacidade sensitiva, gerando uma cognição estética.

Os sinais sensíveis provenientes da natureza também são objetos de conhecimento estético, assim como os textos culturais compostos de signos lógicos que emitem sinais sensíveis pelo fato de serem, em parte, materiais. Portanto, embora marcados de logicidade, todos os textos apresentam sinais de esteticidade, de modo que só a graduação (+ lógico ou + estético) é que “separa” o discurso filosófico-científico-técnico, da manifestação estética.



Os sinais sensíveis que povoam nosso ambiente sensorial permeiam os interstícios da cultura, assim como também o interior das linguagens, oferecendo-nos informações que somente uma bem treinada ‘sensacionalidade’ do perceptor consegue apreender. Tais qualidades sensíveis constituem, a seu próprio modo e meio, um conhecimento *extraordinário* do mundo.

Sensacionalidade – essa qualidade (que emerge da percepção humana afetada pelo sinal estético) tem o poder de nos sensibilizar quando nos encontramos na presença de coisas ou eventos estéticos. Para tecermos comentários sobre essa qualidade sensível foi preciso criar o neologismo acima, empregado para evitar a carga semântica do termo ‘sensibilidade’, como na oposição ‘razão e sensibilidade’.

É a sensacionalidade (capacidade de comunicar sensações) do sinal estético que permite sua percepção pelo humano, tanto em natureza, quanto em meio aos textos da cultura. Santo Agostinho (354 – 430), pensador cristão da patrística³⁸, definia a significação da seguinte maneira: “o signo é, portanto, uma coisa que, além da impressão que produz nos sentidos, faz com que outra coisa venha à mente como consequência de si mesmo” (Todorov, 1996, p. 50).

Aqui, Agostinho ressalta um elemento importante da relação sínica adotada desde a antiguidade. Ele coloca entre o signo e o efeito que este causa na mente, uma *impressão que produz nos sentidos*. Ou seja, para Agostinho, o caminho até a mente passa pela percepção que os sentidos físicos nos proporcionam, percurso negligenciado pelos idealistas, mas que já se conhecia desde Aristóteles: *nihil est in intellectu, nisi prius fuerit in sensu*³⁹.

Entre o mundo real e a mente humana existe o processo perceptivo que tem início nos sentidos físicos. Entre nós há os sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) tradicionalmente conhecidos. Alguns animais

³⁸ Corrente filosófica com início entre o helenismo e a idade média. O nome “Patrística” faz referência aos primeiros padres da igreja católica que desenvolveram uma filosofia neoplatônica (a primeira teologia cristã), para permitir que os evangelhos fossem aceitos pelos pensadores em Roma.

³⁹ “Nada vai à mente, sem antes passar pelos sentidos”. Esta frase atribuída a Aristóteles se opõe ao inatismo platônico. Por este conceito de Aristóteles, a experiência sensorial de nossos corpos dá base para o posterior raciocínio, afirmando a importância dos sentidos físicos (biossensores) na apreensão, computação, registro e transmissão de conhecimentos humanos.



dispõem dos mesmos sentidos, porém bem mais especializados do que os nossos. Por exemplo, uma coruja dispõe de estruturas nos olhos que lhe permitem enxergar no escuro; uma abelha pode ver o infravermelho refletido pelo pólen e uma águia pode detectar o rastro da urina de roedores, que reflete o ultravioleta captado pelo olho da ave de rapina. Morcegos têm ouvidos estruturados como radar. Além do olfato excepcional, o tubarão possui um órgão tátil que se situa ao longo de seu corpo, capaz de detectar mínimas variações de pressão e correntes elétricas de corpos que se debatem na água, o que lhe permite caçar no escuro, como também descobrir camuflagens de suas presas.

Os sentidos físicos são janelas abertas para os sinais do mundo que conseguem sensibilizar nossos corpos. Quanto mais bem-educadas são essas janelas nos aproximamos do real com mais eficiência, perfazendo um conhecimento mais preciso do mundo. Os sentidos físicos do humano são pouco diferenciados, se comparados com os de muitos animais. Entretanto, nós contamos com linguagens mais complexas, que nos permitem “preencher as lacunas” de nossas percepções com alguma eficiência.

Contudo, as lacunas que preenchemos entre uma percepção e uma ideia, isto é, as interpretações que fazemos dos sinais do ambiente, não correspondem exatamente ao mundo real. Em relação a uma pessoa de cultura urbana, o habitante do deserto analisa coisas que o cidadão sequer perceberia, como sinais de tempestade de areia, miragens, sinais de água etc. Da mesma maneira, um inuíte reconhece (lé) muitos tipos de neve e gelo, que para um habitante dos trópicos pareceriam a mesma coisa. Já um índio amazônico distingue (interpreta) um conjunto muito variado de verdes e de formatos de folhas, que o permite sobreviver satisfatoriamente de seus recursos naturais, quando um cidadão em seu lugar morreria de fome, sede, ataques e picadas de animais.

Em compensação, o inuíte, o índio e o berbere seriam atropelados em plena via pública, passariam fome nas ruas de uma grande cidade e acabariam presos por vadiagem ou agressão. Ou seja, além de nossas limitações biológicas que nos impedem de capturar e interpretar todos os sinais emitidos pelo mundo real, também somos condicionados pelo repertório de signos e textos de nossa cultura, o que inviabiliza qualquer pretensão a um conhecimento universal.



Por outro lado, é possível ao humano ampliar sua capacidade de perceber e distinguir sinais, mesmo que estes permaneçam no campo da esteticidade e jamais venham a compor signos. É a sensacionalidade dos sinais estéticos que garante sua percepção pelos sentidos humanos, e provoca um tipo de cognição que a lógica não alcança.

Um colorista, por exemplo, consegue distinguir milhares de cores, tons e variações imperceptíveis aos olhos dos leigos; um barista consegue classificar inúmeros tipos de cafés, tanto pelo aroma, como pela sensação de densidade, textura, suavidade do gosto e outros fatores que nem sequer são notados por pessoas comuns. Um *sommelier* pode destacar um sem-número de características do vinho, como buquê, taninos, coloração, densidade, frutuosidade, tipos de uva, anos de safra, que passariam despercebidas completamente pelos outros. Um músico detecta intervalos sutis (comas) em fragmentos de sons, difere timbres instrumentais, reconhece relações escalares, harmonias, ritmos e sucessões melódicas que muito poucos teriam condições de perceber conscientemente. Um cientista consegue sentir a presença de um padrão natural em sinais de fenômenos tão sutis, que aos sentidos de alguém pareceriam ruídos caóticos, enquanto um médico sabe ler sinais numa tomografia que seriam certamente ignorados por pessoas destreinadas.

Há muito mais conhecimento a ser construído com a percepção dos sinais estéticos, do que no pequeno mundo racionalizado das linguagens da cultura. Para adentrar esse curioso campo da percepção é preciso se ater à sensacionalidade dos sinais estéticos que se encontram tanto fora da cultura, como em meio aos intervalos insignificantes de seus textos.

Existe uma parte considerável do mundo que pode ser percebida, embora não codificada, sentida, contudo não significada, porque para ser representada precisaria estar ausente, quando, de fato, se encontra presente diante do perceptor como um fluxo informe de experiências cruas.

A percepção se realiza num *campo perceptivo* e o percebido não está “deformado” por nada, pois perceber é diferente de fazer geometria ou física. Perceber é diferente de pensar e não uma forma inferior de pensamento. A percepção *não é*



causada pelos objetos sobre nós *nem é causada* pelo nosso corpo sobre as coisas: *ela é a relação* entre elas e nós e entre nós e elas [estese]. O que torna possível e real essa relação? O fato de que nós e as coisas somos seres corporais. A percepção é um acontecimento ou uma vivência corporal e mental (Chauí, 2005, p. 138).

Como qualidade dos sinais estéticos, a sensacionalidade é um atributo da *cognitio sensitiva* que já existe no humano, bem antes de ele arquitetar seus primeiros conhecimentos intelectuais. Esta característica ancestral, quando tornada consciente pelo treinamento, educação e uso constantes, enriquece enormemente o conhecimento sobre o mundo real.

Afetividade – a qualidade da afetividade deve ser entendida como sinônimo de poder ser ‘atacado’, ‘atingido’, isto é, mexido por algo. A possibilidade de ser afetado pelos sinais do mundo real, como também pelos sinais codificados das linguagens da cultura, é condição fundamental para o sucesso do indivíduo em meio ao ambiente. Só processamos algum conhecimento quando sinais da natureza e da cultura nos afetam consciente ou inconscientemente, de modo que a partir da experiência de ser afetado procedemos a algum tipo de juízo.

A excessiva valorização das elucubrações intelectuais do pensamento lógico, desde a antiguidade até a modernidade, acrescida da ojeriza do corpo alimentada pela moral religiosa e pelo preconceito idealista, promoveu um silenciamento ostensivo acerca da afetividade, nos vários sentidos da palavra. Até hoje muitos creem na possibilidade do pensamento abstrato ser completamente independente dos afetos do corpo; nem sequer consideram que a mente não pensa sem o imprescindível auxílio da percepção sensorial, que só comunica ao cérebro aquilo que lhe afeta os sentidos.

A dimensão do afeto sempre foi ideologicamente tratada como o lado obscuro, senão selvagem, do que se apresenta como o rosto glorioso e iluminado do entendimento, ou seja, do principal procedimento da razão (Sodré, 2006, p. 44).



A afetividade se manifesta como qualidade de um sinal estético, a depender da atenção que o perceptor empresta à experiência estética. Ela varia de indivíduo para indivíduo e frequentemente é obliterada pelo preconceito lógico que racionaliza o aparecimento das coisas, deixando de ler o afeto que se produz pela sua presença. A ânsia em intuir as coisas nos ensurdece para a vibração das formas sensíveis do real.

A afetividade, como possibilidade de ser afetado pelo mundo, não é apenas uma condição humana, mas também uma qualidade dos sinais estéticos que nos afetam os sentidos com sua presença física. A cultura logocêntrica nunca favoreceu uma educação dos sentidos que promovesse a percepção de sinais estéticos, mas apenas dos signos de textos mais adaptados para veicular o *logos* como única via de interpretação do mundo.

Nessa operação milenar da cultura, o *logos* saturou os canais de manifestação de nossos sentidos com ideias abstratas, embaralhando nossa capacidade de perceber os sinais estéticos do mundo. Daí é fácil compreender por que só vemos aquilo que acreditamos ver e só entendemos aquilo que já codificaram para nós.

Com o advento e a massificação das mídias cineaudiotovisuais, as imensas porções de esteticidade dos textos culturais e dos fenômenos naturais vieram à tona exigindo um novo tipo de leitura do real. Sem considerarmos a delicada e imbricada relação de afetividade entre nossa percepção e os sinais estéticos, não seremos competentes para reconhecer a crescente presença da *aisthesis* na cultura que está deixando de ser domínio exclusivo do *logos*.

Emotividade – uma das faces da manifestação estética, a emotividade é outra qualidade provocada pelos sinais sensíveis, que conduz à possibilidade de gerar ‘emoção’⁴⁰. Esse vocábulo está vinculado a noções de movimento manifestado pelo corpo, de onde também provém a palavra latina *commuovere*, velha conhecida de artistas e políticos, que significa mover os sentimentos e os pensamentos de um grupo de pessoas para determinada direção.

⁴⁰ Do latim *emovere*, o termo é composto da partícula *e* (para o) e da raiz *movere* (movimento) e significa: “movimento manifestado”, agitação, entusiasmo. Em seu primeiro significado, esta palavra nomeava a agitação corporal causada por uma experiência do indivíduo diante de um evento estético. Uma resposta visceral a um estímulo comovente, capaz de reunir forças incomuns a serviço de pequenos e grandes propósitos.



A tradição logocêntrica nunca apreciou o movimento e a mutabilidade, de vez que sempre buscou pela verdade eterna, que não pode se mover ou transformar-se em outra coisa, permanecendo sempre idêntica a si mesma. O *logos* também evita os sacolejos das emoções vitais porque, segundo a lógica, só alcançamos o entendimento racional do mundo quando nos distanciamos dos sentimentos, pois se torna muito difícil analisar intelectualmente as coisas que se movem (*emovere*).

A emotividade é um importante aspecto dos sinais sensíveis que emergem das coisas e eventos estéticos, capaz de mover seu perceptor da antiga posição para uma nova perspectiva em relação à coisa ou evento que o emocionou – processo análogo ao produzido por qualquer conhecimento que nos faz mudar de posição.

A força para mover uma pessoa de sua posição (física ou mental) está na eloquência desses sinais, que ao modo da retórica clássica persuadem o perceptor a lhe dar uma atenção que não dispensa aos elementos ordinários de seu ambiente. A emoção participa das qualidades dos sinais sensíveis provocados por coisas e eventos, na medida em que essas manifestações despertam estranhamento, a surpresa de uma novidade na percepção.

A emoção é o resultado desse solavanco inexplicável que nos empurra para fora de nossas cercas lógicas. E antes que possamos nos recompor atrás do biombo intelectual, nos expõe ao vento inclemente do inesperado, que nos revela desnudos no mundo.

A emotividade faz parte dos rejeitos sensíveis que a leitura intelectual abandona ao largo de suas interpretações, de modo a congelar as coisas e eventos em suas definições conceituais. Mas o *logos* não sabe que antes de imperar soberano no interior da razão humana ele é um instrumento operativo de nossas emoções, especialmente quando elas fundamentam os valores morais, e se tornam racionalmente justificadas.

A dificuldade da sociedade logocêntrica em se debruçar sobre a questão da emotividade humana só tem conduzido a uma incompetência cognitiva, deixando escapar imensas oportunidades de aprendizado estético, capaz de oferecer conhecimentos fundamentais ao humano.

Emocionar-se, isto é, ser *co-movido* pelos sinais estéticos que nos afetam, abre um caminho mais eficiente para transformos as barreiras lógicas que nos prendem no horizonte da abstração.



Passionalidade – outra qualidade que interessa à percepção dos sinais estéticos é a paixão, que aparece apenas quando o indivíduo se submete à experiência vivencial das coisas e eventos, entregando-se à influência perturbadora desses sinais. A *passionalidade* é a condição da paixão gerada pelos sinais sensíveis que abalroam nossos sentidos físicos com a urgência de um sentimento avassalador.

A meta principal e derradeira da lógica é a previsão completa do futuro. Não há paixão onde tudo está previsto. No mundo da lógica, o inesperado é sinônimo de falso, antônimo de verdadeiro e oposto ao bem.

Proveniente do grego *pathos*, a ‘paixão’ se transforma no vocábulo latino *patio*, para significar a capacidade de sentir, sofrer, suportar ou aguentar... a carga emocional positiva ou negativa imposta sobre nós por algo que nos comove até o íntimo, nos arrastando para uma existência paralela ao *logos*, na qual nos tornamos ‘pacientes’ (*patio*) de sentimentos pouco razoáveis, mas fartamente perceptíveis do ponto de vista estético.

A paixão, normalmente vinculada pelos idealistas à dor e a estados psicológicos debilitantes, quase sempre teve uma interpretação pejorativa do ponto de vista intelectual, não apenas porque ‘turva’ a clareza do raciocínio, mas porque conhece o mundo de forma diversa daquela proposta pelo idealismo.

Em outras palavras, a *passionalidade* é a condição do sofrimento. Mas não sofremos apenas a dor ou situações ruins, também sofremos prazeres como a investida biológica de um desejo, a satisfação de um gozo. Sofrer também é conhecer, mas para conhecer pela paixão é preciso ser ‘paciente’. A ‘paciência’ é que nos dá o tempo necessário para sofrermos os sinais estéticos e dessa ‘paixão’ extrair o conhecimento sensível do mundo. O *logos* não se apaixona porque é ‘impaciente’, não quer ser transformado pelo mundo, mas transformar o mundo em conceito.

Os sinais sensíveis que nos predispõem à *passionalidade* se encontram nas coisas e eventos, mas são acionados por cada um de nós a nosso próprio modo e meio. Uns se apaixonam mais que outros em uma mesma situação. Ao contrário do conhecimento intelectual, que pode ser apreendido pela mente sem sair de si mesma, olhando o mundo pela janela do conceito, o conhecimento estético exige que passemos pela experiência de algo, que nos submetamos ao atrito com as coisas e eventos



nos arriscando à paixão daí resultante e, após esse áspero e prazeroso percurso, tornamo-nos sensíveis a ponto de entendermos o mundo.

Eroticidade – para os idealistas e logocêntricos, estética é um termo considerado obscuro, ambíguo e vago, simplesmente porque não é definível como os esclarecidos conceitos da lógica. Segundo uma noção nietzschiana, devemos entender que a estética tem origens orgiásticas, plantadas profundamente nos abismos dionisíacos de nossos corpos.

Por outro lado, o preconceito logocêntrico manifesta sua sistemática repulsa a qualquer vínculo da sensibilidade com coisas e experiências eróticas. E com todos os argumentos inteligentes, os idealistas buscam distinguir o evento estético, da experiência sensual, tanto quanto das percepções alteradas artificialmente por drogas.

Mas se as representações imagéticas e verbais de temas claramente eróticos e sensuais se encontram em boa parte das obras de arte, revelando até um certo voyeurismo entre artistas e seus apreciadores, por que a experiência erótica deveria ser excluída do campo da estética ou da arte?

Certamente, porque o sexo e o erótico nunca foram domesticados pelos cânones do logicismo idealista, que tenta por todos os meios enjaular em seus frios conceitos as manifestações mais vivamente sensoriais. A rejeição da experiência erótica não se baseia apenas em considerações teóricas e conceituais, mas também esconde preconceitos religiosos.

Se a origem das artes provém dos rituais dionisíacos que transbordavam a libido em furiosas procissões de desejos e paixões, então a estética precisa considerar a experiência erótica e sensual como bases fundamentais de seu modo de conhecer o mundo.

O ideal estético tradicional é o da unidade do espírito e dos sentidos, da razão e da espontaneidade. [...] Para esta teoria estética convencional, Freud é uma péssima notícia. Pois a sua lição é a de que o corpo nunca está à vontade dentro da linguagem, nunca se recuperará inteiramente de sua inserção traumática nela (Eagleton, 1993, p. 194).

Pensadores como Michel Foucault e George Bataille já enfatizaram que o sexo e as alterações da percepção por drogas podem ge-



rar experiências limites capazes de produzir superações com relação ao pensamento convencional, transformando perspectivas e o senso comum da realidade.

Os sinais estéticos se comunicam primeiramente com o corpo – esta coisa excessivamente material –, que o logocentrismo denuncia como o lugar da irracionalidade. Por outro lado, o corpo é uma coisa estética, na medida em que emite e recebe sinais sensíveis, dentre eles os eróticos. A existência do corpo é anterior à essência dos conceitos, que se comunicam apenas com as ideias acerca do corpo. Assim como existem profundas diferenças entre uma coisa e a ideia dessa coisa definida num conceito abstrato, o corpo não cabe na linguagem, porque antes de ser um texto, o corpo é um existente.

O pensamento de Freud então é, por um lado, inteiramente ‘estético’, tendo tudo a ver com o teatro da vida das sensações. São os movimentos do prazer e do desprazer que fazem aparecer um mundo objetivo, em primeiro lugar, e assim todas as nossas relações não-estéticas com esse mundo continuarão sempre saturadas por este hedonismo originário (Eagleton, 1993, p. 196).

A eroticidade dos sinais estéticos é uma qualidade indispensável para realizarmos o conhecimento sensível do mundo. O fator erótico se encontra tanto nas coisas e eventos, como na capacidade humana de capturar suas qualidades no mundo real.

O erótico é um problema para o idealismo filosófico e religioso, na medida em que não se submete a qualquer representação. Enquanto os logocêntricos estão protegidos do mundo sensorial por detrás das representações lógicas de suas manifestações, a presença física de algo ou de um evento diante do idealista se torna um embaraço, principalmente quando despida da intermediação de um signo, sem a vestimenta conceitual de um texto que esconda a impudicícia de sua realidade material.

A eroticidade sinaliza a capacidade que as coisas e eventos do mundo têm de nos atrair para sua dimensão material. Trata-se de uma forma de gravidade que nos arrasta doce e violentamente para sua atmos-



fera emocionante. Mas, como a distante e fria Lua, que precisa girar rapidamente para escapar da gravidade da Terra, o *logos* foge do *eros* para continuar flutuando na abstração de seu plano ideal. A eroticidade é um sinal do mundo real que captura nossa atenção, provocando em nós o conhecimento sensível de sua presença em nossa percepção.

Superficialidade – como a história do pensamento é narrada pelos idealistas, obviamente a ‘inteligência’ passou de um substantivo comum para um adjetivo muito positivo, com qualidades universais. Testes de coeficiente de inteligência (QI) ainda são aplicados indistintamente e apreciados por uma imensa legião de cultores do intelecto, quando sabemos que a ‘intelecção’ é apenas um dos tipos de cognição humana.

Para a inteligência, as coisas em si mesmas não têm valor ou interesse, porque em seu idealismo o intelectual visa ler apenas a causalidade, ou seja, as causas que provocam o surgimento das coisas. A inteligência não lê a coisa singular, mas se interessa pelas forças “invisíveis” (leis, padrões, modelos, normas) que dão forma ao existente. As superfícies do mundo real são, para a inteligência, apenas provas da atuação das influências “invisíveis” que não estão nas coisas, mas que as causam.

No entanto, nenhuma leitura interna (intelectual) de quaisquer artefatos ou eventos pode ser realizada sem a anterior leitura externa – as coisas precisam ser percebidas para serem conhecidas. A intelecção não é apenas secundária, no sentido de ser posterior à percepção, mas dependente da percepção e dos sentidos que enviam ao intelecto os dados para sua análise substancial, quando então o intelecto saca de seu estoque de abstrações as qualidades previamente fixadas em conceitos, para gerar sua escalação valorativa (crítica, juízo).

Portanto, ser ‘inteligente’ não basta para prosperar num mundo em que a leitura das coisas requer afecção e percepção no contexto. Precisamos, também, nos instruir na leitura da superfície dos particulares, porque a interpretação de conteúdos não é suficiente – com a onipresença da cineaudiotatovisualidade dos meios digitais de comunicação, as formas (visuais, sonoras, táteis, cinéticas) têm ampliado sua capacidade de transmitir conhecimento, muitas vezes mais importantes do que suas eventuais substâncias.



‘Substância’ é uma palavra que vem dos vocábulos latinos *sub + stāre*, ou seja, aquilo que está sob a superfície ou no interior de alguma coisa. Somente a substância pode ser conceituada pelo intelecto. Daí provém a palavra ‘substantivo’, que nomeia o conceito da coisa – aquilo que idealmente ela é (ser = *essentia*⁴¹), gerando a clássica oposição ‘aparência-essência’.

Ao mesmo tempo em que os pensadores e cientistas aceitam somente as noções claras e distintas, de modo a compor seus juízos generalizantes, negam valor à imagem aparente das coisas. Porém, por mais que se escavem as coisas para desvelar sua essência ou substância, o que vem à tona não é mais do que outra superfície, outra aparência.

Se nos aprofundarmos mais um pouco para revelar uma substância oculta, imediatamente essa nova camada se tornará uma superfície. A tentativa de fugir da aparência externa das coisas se deve à ilusão intelectual de que toda superfície capturada pelos sentidos físicos conduz a erros e enganos.

Mas, o intelecto não pode acessar nada que esteja no mundo, a não ser pela via dos sentidos físicos. É a percepção que oferece as informações para a inteligência conceber ideias (conceituar). Desse modo, não existe ‘substância’ que não seja em si mesma uma superfície, uma aparência que vêm a nós pela via da percepção. Podemos dizer assim, que a ‘essência’ de uma coisa só pode ser o conjunto de aparências que ela tem para nós.

O projeto do *logos* é criar no lugar do mundo real seu próprio mundo liso e uniformizado. Assim, o logocentrismo também gera a ilusão de que o intelecto humano deve fecundar as coisas aparentes com substâncias ideais, para dar-lhes a essência (ser), ou seja, tornando-as aquilo que são.

No entanto, já sabemos que as coisas e eventos do mundo são meras superfícies, emergências de fenômenos, formas que, para algumas delas, damos significados (conceito). De fato, não existe substância e

⁴¹ Do latim, esta palavra é um substantivo derivado do verbo latino *esse* (ser), que significa “conteúdo”, “substância”, “o ser das coisas”. ‘Essência’ é uma palavra fundamental para a metafísica, que sempre tentou conhecer o ser das coisas. Mas, o que de fato a metafísica conhece são as representações de pensamentos sobre as coisas. Pois só existe conteúdo na mente humana, quando interpreta os signos codificados pelas linguagens da cultura. As coisas e eventos, o mundo em si, não têm essência, nem substância, apenas existência.



nem essência nas coisas, mas no discurso racional do mundo. Quando conseguimos escapar do fetiche da substância (a *phantasmata* idealista), enfim percebemos os sinais sensíveis que provêm das superfícies das coisas e eventos que afetam nossa percepção, dando-nos o conhecimento de suas presenças no mundo.

‘As aparências enganam’, sempre foi um ditado popular platônico, logocêntrico e idealista, para justificar a verdade da substância. Mas as aparências enganam somente aqueles que não sabem interpretá-las. Os sinais sensíveis capturados das coisas e eventos existem como superfícies insubstanciais, pressentidos em sua forma material, de onde podemos extrair o conhecimento estético capaz de informar nossa memória afetiva sobre o mundo real.

A superficialidade não é um *desvalor*, como quer o idealismo, mas uma qualidade dos sinais sensíveis que revela ao humano a realidade das aparências. O mundo real é o lugar das singularidades aparentes e de suas texturas inconcebíveis. Essa diversidade só existe nas aparências, pois as substâncias são idênticas no interior do conceito.

5.2. Sinais inconcebíveis

Faz quase trinta anos (desde 1998) que os astrofísicos nomearam uma entidade astronômica de “energia escura”, cuja principal característica é se opor à força gravitacional e arrastar as galáxias para longe umas das outras. Porém, até agora os cientistas não conseguiram encontrar uma explicação (conceito, significado, sentido) para tal “mistério”.

Do ponto de vista da semiótica, esses astrofísicos têm apenas sinais da existência de um fenômeno, embora ainda não tenham dele sua leitura interna para conhecer intelectualmente os padrões e leis naturais que regem sua manifestação. Não podem, portanto, defini-lo e nem lhe dar um conceito. O interessante disso é que não basta nomear o fenômeno (energia escura) para dominar seus mistérios, a palavra por si mesma não oferece o conhecimento das coisas.

Enquanto permanece no limiar da cultura, de vez que os cientistas não conseguiram traduzir o fenômeno em nenhum conceito, temos da



‘energia escura’ apenas seus sintomas sensíveis, sinais que também são ‘inconcebíveis’, porque a eles não foi possível juntar uma interpretação científica para conceituá-los.

Tal como a presença da ‘energia escura’ habita a fronteira do entendimento, os sinais inconcebíveis pertencem ao campo da estética que, por sua vez, faz limite com aquele da significação, onde tem início o reino da lógica. A ‘energia escura’ só cruzará o umbral da estética rumo à lógica, quando deixar de ser um conjunto de sinais inconcebíveis para se tornar (com o acréscimo de uma interpretação) um conceito científico.

Quando mencionamos a construção de um signo (sinal padronizado + interpretações codificadas) quase sempre nos referimos à linguagem verbal, porque até hoje muitos acreditam que a prova de conhecimento “verdadeiro” se dá quando alguém traduz em palavras (em conceito) um fenômeno qualquer. Por isso, temos o cacoete linguístico de considerar o pensamento verbal como o único capaz de abrigar verdades, enquanto aos outros tipos de cognição damos o epíteto diminutivo de pensamento “pré-verbal”.

Se imaginarmos que o pensamento seja a ‘faculdade de se orientar no mundo’, ou o ‘reflexo subjetivo da realidade objetiva’, ou ainda ‘a faculdade de resolver problemas’, então podemos concluir que há um pensamento verbal e um pré-verbal, pois todos os animais fundam seu comportamento numa certa orientação no mundo, num certo reflexo subjetivo da realidade objetiva ou numa certa capacidade de solucionar problemas. Mas, se dissermos que o que caracteriza o pensamento humano é seu caráter conceptual, o pensamento não existe fora da linguagem. [...] Quando se diz que não há ideias independentemente da linguagem, está-se falando de pensamento conceitual (Fiorin, 2005, p. 34).

A noção de pensamento “pré-verbal” sugere que o pensamento verbal é posterior e, portanto, mais evoluído, nos dando a entender que os conceitos configuram o ápice do saber humano. Contudo, o pensamento “pré-verbal” é, na verdade, o pensamento não verbal, obtido esteticamente e/ou pelas demais linguagens da cultura.



Por outro lado, podemos até concordar com a citação do linguista José Luiz Fiorin (1947), num aspecto importante: “Quando se diz que não há ideias independentemente da linguagem [verbal], está-se falando de pensamento conceitual”. Ou seja, admite-se então que há pensamentos e cognições não verbais – o que implica dizer que existem ideias não conceituáveis, geradas com a percepção de sinais inconcebíveis capturados de textos, coisas e eventos.

Ainda segundo a citação acima, concordamos com o autor quando ele diz que os animais se orientam no mundo e solucionam problemas “sem” o auxílio da linguagem conceitual. A essa concordância, acrescentamos que os humanos também somos animais; de modo que a nós nos cabe inclusive uma “certa orientação no mundo” que independe da linguagem conceitual, pois a maior parte do que existe para conhecer só pode ser acessada fora do verbo – neste sentido, devemos sempre nos lembrar de que existem muitas formas de conhecer o mundo, que não passam pelas palavras.

A linguagem verbal é uma imensa máquina de conceituação, cujo objetivo primordial é identificar as coisas, ou seja, igualar os diferentes para tornar familiar aos humanos a desconcertante diversidade do mundo.

[Mas, quanto] mais compactamente os homens cobriam o que é diferente do espírito subjetivo com a rede de categorias, tanto mais profundamente se desabituaram da admiração perante esse outro e, com familiaridade crescente, se frustraram da estranheza (Adorno, 1988, p. 147).

Estranho ao humano é aquilo que ele não consegue compreender (conceituar). Fora da linguagem (verbal) o mundo é inconcebível, porque nele habitam formas ainda não conspurcadas pelo verbo. Muitas formas projetam sobre nós seus sinais inconcebíveis, os quais só podem ser percebidos, nunca conceituados, embora venham a contribuir com o conhecimento sensível (estética).

Incompreensibilidade – em muitas de suas importantes manifestações o modernismo rendeu homenagens ao *logos*, arrastando a arte moderna rumo ao conceito. O “Urinol” de Marcel Duchamp (1887-



1968), um antigo utensílio ordinário, é colocado em exposição e convertido em obra de arte. A partir daí, a arte é capturada pela gravidade do conceito da arte: o que importa não é mais a capacidade técnica ou a manifestação estética produzida pelo artista, mas a inteligência de se transformar uma coisa banal, de modo que tenha um significado para além de sua existência ordinária.

Ou seja, mais uma vez, por outros meios, a arte conceitual reafirma a estética como filosofia da arte ao privilegiar a criação de signos, por meio da ressignificação de formas materiais – o que leva à criação de um conteúdo que só pode ser acessado pela leitura interna da coisa, ou seja, pela inteligência. E como de hábito, as qualidades do sensível se tornam irrelevantes para uma arte submetida aos propósitos do *logos*.

À maneira da reflexão filosófica, a arte conceitual reafirma a manifestação artística como produtora de conceitos – pouco nessa arte poderia ser deixado ao sensacional, ao passional ou afetivo. Entretanto, para se purgar de seu pecado burguês (o de ser uma mercadoria), a arte conceitual suprimiu de seus *ready mades* a maioria dos sinais que compõem as experiências estéticas, utilizando-se das coisas já significadas pela cultura, para ressignificá-las (atribuindo-lhes novos significados) por meio de uma operação de descontextualização.

A arte conceitual busca suprimir o sensorial para se estabelecer definitivamente no *logos*, reproduzindo a milenar advertência platônica contra a sensualidade das formas materiais e em favor do conteúdo teórico das obras.

Alguns dos mais importantes sinais estéticos são aqueles que não cabem em nenhuma ‘definição’ – são sinais inconcebíveis que escapam da identificação empreendida por um conceito.

A cultura logocêntrica tende a considerar a ‘incompreensão’⁴² uma forma negativa de qualidade, porque tudo aquilo que não pode ser compreendido dentro de um conceito deve ser desprezado como inútil

⁴² Do latim *comprehendere*, proveniente do prefixo *cum* (junto), e da raiz *prehendere* (segurar), esta palavra significa: “abraçar com a mente as ideias”, “prender junto” as características dentro de uma categoria. Seu primeiro sentido é o de somar um conjunto de qualidades gerais para criar a definição de um conceito. ‘Compreender’ é limitar, enjaular um grupo de qualidades que elegemos para definir a ideia de algo, de modo que possamos ‘dizer o que ele é’ para nossa mente. Os sinais estéticos são ‘incompreensíveis’, porque eles não podem ter suas qualidades ‘compreendidas’ num grupo de ideias padronizadas de um conceito.



para o conhecimento intelectual. No entanto, hoje sabemos que todas as manifestações que não podem ser submetidas a conceito somam a maior parte do que existe no mundo. Desprezá-las ou negligenciá-las seria recusar-se a obter mais um conhecimento da realidade.

A incompreensibilidade dos sinais inconcebíveis evita que eles se reduzam a signos, mantendo-os como “radicais livres”, tanto no real, como em meio aos textos da cultura. Tais sinais podem ser alcançados pelo perceptor apenas quando suspende seu cacoete logocêntrico de buscar sentido em tudo. No mundo real as coisas não fazem sentido, portanto não têm a finalidade de uma norma que visa uma resposta padronizada.

O aspecto de incompreensibilidade dos sinais estéticos vem a nós pelo fato de tais sinais serem produtos da materialidade das coisas ou dos eventos. Só se pode compreender ideias sobre as coisas, pois as coisas em si mesmas não são comprehensíveis. Mas como extrair informação de algo ‘incompreensível’? Utilizando-nos da percepção dos sinais que vêm a nós pela tensão ocasionada com a experiência de uma coisa ou de um evento.

Intensividade – ‘fenômeno’ é tudo aquilo que aparece diante dos sentidos, denunciando a presença de uma coisa ou evento. Boa parte dos fenômenos é analisável, isto é, divisível em partes diferentes, cujos vínculos que mantêm entre si contribuem para seu entendimento pela via da lógica. Para ser divisível em partes e, portanto, tornar-se analisável, o fenômeno deve ser extenso. Ou seja, ter certa duração e/ou extensão que lhe permita ser narrável (apreendido por uma linguagem).

Por outro lado, o efeito estético de um fenômeno (resultante da manifestação de algo em nossa afetividade) é intenso – ocorre subitamente em nossos sentidos, de modo instantâneo, como uma epifania; um verdadeiro ‘susto’ que nos invade o corpo crumente, abole nosso juízo e domina a nossa atenção.

Um caso extremo desse ataque aos sentidos pela ‘intensividade’ de uma experiência estética é conhecido como a Síndrome de Stendhal, uma perturbação psicossomática caracterizada por aceleração do ritmo cardíaco, vertigens, falta de ar e outros sintomas, decorrentes do excesso de exposição a fenômenos estéticos, como obras de arte.



Reza a lenda que o novelista francês Stendhal (pseudônimo de Henri-Marie Beyle, 1783-1842) visitou Florença em 1817, passando o dia todo observando igrejas, museus e galerias de arte, comovendo-se a cada detalhe arquitetônico e artístico. Quando alcançou a majestosa igreja de Santa Croce sentiu-se aturdido, com palpitações, vertigens e uma sensação de angústia no peito. O médico chamado para lhe atender diagnosticou o problema como uma “overdose” de beleza.

Sabemos que tais sensações existem, ocorrem em nós, mas não temos condições de explicar aos outros aquilo que sentimos, porque o fenômeno estético é atômico (*a-tomos*), isto é, não pode ser dividido em partes, pois ocorre de modo intenso (não extensivo), impedindo qualquer narratividade e, assim, permanecendo no terreno da inefabilidade – das experiências inenarráveis.

Caso o efeito estético provocando em nós não fosse intensivo, mas extensivo, divisível, analisável, ele teria articulação de sentido, como no signo (significante e significado), de maneira que poderia ser transformado em texto e comunicado numa linguagem da cultura.

A intensividade com que os sinais inconcebíveis afetam o perceptor é inarticulável, e dessa “desarticulação” provém o susto que subitamente nos ataca, desvelando a insensatez (ausência de sentido codificado) de sua manifestação. Não há senso ou sentido que vá de uma parte a outra (como do signo para seu objeto) de uma epifania com que a experiência estética nos brinda. Ao ocorrer de modo intenso, a epifania estética suspende o tempo (função do espaço), por não haver extensão suficiente em sua ocorrência, impedindo uma articulação de sentido.

Analizar um objeto consiste em fatiá-lo em partes destacáveis entre si, de modo a empreender uma leitura interna (que se processa pela articulação entre as partes constituintes do objeto). Mas, um efeito estético não é o conjunto de suas partes, muito menos o conjunto arbitrário de partes definido por um sujeito do conhecimento.

Como um choque, a experiência estética não tem extensão suficiente para dividi-la em partes, motivo pelo qual não pode ser discursiva. Nem mesmo o termo ‘Síndrome de Stendhal’ é suficiente para conceituar a intensividade da experiência estética.



Incomensurabilidade – o que não tem extensão, não pode ser medido e, portanto, é incomensurável. Ao romper com a moldura, o pintor Pieter Mondrian (1872-1944) já sentia a impossibilidade de definir (dar limites e medidas para) a arte, permitindo assim a indistinção entre o que seria externo e interno ao fazer artístico. Tendências de um teatro contemporâneo já ensaiam misturar-se com o espectador, rompendo a cerca tradicional que confina atores no palco e o público na plateia. O cinema, vez por outra, já mistura não-atores em não-cenas captadas em *realities* filmados, enquanto as performances de promotores culturais se derramam pelas ruas, invadindo o espaço que não pertencia à arte. Ao mesmo tempo em que tais operações estéticas de indistinção de espaços prosperam, desmantelam-se os últimos mitos da aura da obra de arte, ao torná-la permeável no espaço do perceptor, que também perde seus parâmetros para se transformar em autor, borrando-se os antigos limites e medidas da autoria.

A definição (um dos principais processos para a formação de um conceito) é uma moldura imposta pelo pensamento ao trecho do mundo real que ele imagina capturar com seu entendimento lógico. A tal “emolduramento” o logocêntrico denomina ‘objeto’. O objeto é um conceito acerca da coisa que a mente focaliza.

Aquilo que não pode ser medido (definido), também não pode ser compreendido (colocado dentro de uma moldura: classe, gênero, espécie). Essa incompREENSÃO é muito comum no campo estético, principalmente naquele das artes.

O preceito sofista de que ‘o homem é a medida (*metron*) de todas as coisas’ denuncia o grau de soberba da lógica, ao se imaginar capaz de mensurar o mundo para comprehendê-lo em seus conceitos. Mas o mundo é infinitamente maior do que o pequeno trecho que as linguagens de nossa cultura conseguem significar. Desse modo, nos momentos em que a vigilância do *logos* enfraquece, vislumbramos o mundo em sua real incomensurabilidade, quando nossa percepção esbarra com a sensação de algo que transborda a medida do razoável e nos transporta para fora do sentido.

A impossibilidade de ser medido nos obriga a um silêncio insignificante diante do fenômeno estético – o silêncio das linguagens.



[O] silêncio não é diretamente observável e, no entanto, ele não é o vazio, mesmo do ponto de vista da percepção: nós o sentimos, ele está 'lá' (no sorriso da Gioconda, no amarelo de Van Gogh, nas grandes extensões, nas pausas) (Orlandi, 1992, p. 47).

Fora das linguagens, nos vastos campos da indistinguível entropia dos sinais estéticos se encontram os efeitos da incomensurabilidade do mundo real.

Atemporalidade – entendemos o tempo como a duração de um movimento que segue de um momento a outro. Mas tal ideia de tempo requer que haja um espaço em que se dê o movimento, pois somente em um dado espaço é que os estados se modificam. De modo que não pode haver tempo quando não há espaço (extensão).

O que é intenso não tem extensão a ser medida e assim se torna instantâneo, dispensando a função do tempo. Por isso, a qualidade estética da intensividade também acompanha os sinais de atemporalidade.

Leibniz e seus contemporâneos pensavam ser o tempo uma cadeia ininterrupta de causas e efeitos sucedendo-se inalteradamente. Até hoje, a maior parte das pessoas aceita isso como verdadeiro. A consequência dessa maneira de pensar conduz a outra ideia: se há uma cadeia de causas e efeitos é lógico imaginar que tal linha segue indefinidamente para um sentido – quem sabe o sentido da vida! –, sem possibilidade de retorno. O conceito da irreversibilidade do tempo, isto é, dos efeitos jamais se desfazerem, é aceito pela ciência atual, embora alguns teóricos já estejam divergindo disso.

A cadeia dos verbos “*Veni, vidi, vici*” (“Vim, vi, venci”) nos informa sobre “a ordem dos feitos de Caesar sobretudo porque a sequência de pretéritos coordenados é usada para reproduzir a sucessão de ocorrências relatadas” (Jakobson *appud* Santaella, 2001, p. 273).

A linearidade temporal é um dos fundamentos do pensamento (tele)lógico, de vez que o *telos* implica numa distância a ser percorrida. Mas essa distância demanda certa noção de tempo, porque se estabelece no que parece ser um espaço existente entre a causa e seu efeito.



Se relativizarmos ou abolirmos o tempo entre uma causa e seu efeito, por meio de uma presentificação direta e simultânea, confundimos sua dimensão temporal, com a qual o pensamento conceitual gera o sentido, que é sempre o sentido de uma direção rumo ao futuro – um projeto.

Por constituir-se de conceitos abstratos, o pensamento lógico visa prever os acontecimentos para antecipá-los, assim gerando uma linha de tempo que vai do “antes” na mente ao “depois” no real. Essa linha temporal está representada na linguagem (tempos verbais), mas ela não existe deste modo no mundo real.

A maneira de perceber o tempo se difere de cultura para cultura. O tempo em si mesmo não existe como tal, porque se trata de uma função derivada do espaço. Quando o espaço – a extensividade material das coisas reais – não pode ser estabelecido ou seu entendimento está borrado por quaisquer circunstâncias, o tempo sofre alterações imprevisíveis.

Portanto, o tempo – uma variável da lógica – se fragmenta na intensividade da experiência estética e perde completamente seu caráter normatizador. É muito comum depoimentos de pessoas que passam por experiências emocionais (estéticas) marcantes e dizem ter ‘visto’ ou ‘percebido’ tempo passar de maneira diferente, mais acelerado, lento ou distorcido.

O tempo não é um receptáculo de instantes, não é uma linha de momentos sucessivos, não é a distância entre um “agora”, um “antes” e um “depois”, mas é o movimento interno dos entes [seres] para reunirem-se consigo mesmos (o presente como centro que busca o passado e o futuro) e para se diferenciarem de si mesmos (o presente como diferença qualitativa em face do passado e do futuro). O ser é o tempo (Chauí, 2005, p. 209).

Parafraseando Martin Heidegger, cujo título de um de seus mais conhecidos livros é “O ser e o tempo”, a filósofa brasileira Marilena Chauí (1941) busca entender que não há tempo sem a existência de seres, isto é, de entes, existentes, coisas, eventos que são extensos, porque se compõem de matéria e de formas sensíveis, portanto, de espaço. Dizer que “o ser é o tempo” implica concordar que existe apenas o espaço,



no qual o tempo se instala como um efeito, a partir de nossa percepção das durações – das transformações e movimentos que a matéria sofre.

Como o verbo ‘ser’ também é um estado (estar), podemos traduzir a frase de Chauí como “O tempo está no ser”. Mas, o que é o “ser” onde se instala o tempo? Vimos atrás, que ‘substância’ e ‘essência’ são abstrações lógicas que não se encontram nas coisas, mas em nossa mente, como representação do mundo. Desse modo, se o tempo está no ser, na essência das coisas, ele existe tão-somente nas linguagens.

Para o budismo, o tempo acontece apenas na mente humana, enquanto no mundo real é sempre um “aqui e agora”. Nós percebemos o movimento na realidade, mas não no tempo. A ideia de que o movimento está no tempo não pode ser provada; é pura especulação. O símbolo “t” nas fórmulas da física indica a duração do movimento que medimos em relógios. Relógios não marcam o tempo, mas simulam a rotação da Terra, dividida arbitrariamente em 24 pedaços (horas). Assim, o movimento do planeta serve de referência para todos os demais movimentos que medimos – uma referência arbitrária, não natural. Para comparar vários tipos de movimentos empregamos um código comum, chamado “tempo”.

Nos termos da física, o tempo pode ser substituído completamente pelo espaço. O que existe em nossa mente é a percepção de nossas experiências ocorrendo em movimento sequencial (linear) e a sensação de sua duração é representada como tempo em nossa mente, de modo que possamos pensar no “antes” e no “depois” de nossas experiências. O movimento é momentâneo. Uma vez que nos movimentamos de uma posição a outra, aquela posição anterior já não existe mais, embora guardemos a impressão mental de que o movimento “durou algum tempo”.

A ideia de que o tempo “corre” do passado para o presente e, adiante, para o futuro, foi reforçada na cultura ocidental a partir das diversas escritas que permitiram o registro de testemunhos que, por sua vez, são encadeados logicamente para satisfazer a sensação de que as ações humanas são fruto de causas e efeitos regulares, que ocorrem “no tempo”.

O que temos de real é o instante, porque a duração (do tempo) é uma construção simbólica que varia conforme a cultura. Se existe alguma realidade no tempo, ela reside no instante. O “tempo é uma realidade encerrada no instante e suspensa entre dois nadas” (Bachelard,



2007, p. 17). Ninguém é consciente de si no passado ou no futuro, mas apenas no instante em que se encontra consigo mesmo, quando temos a sensação da nossa existência.

Na obra de arte, por exemplo, o tempo é suspenso por conta da insignificância da manifestação dos sinais estéticos, que é sempre presencial (instantânea). Ou seja, algo que precisa da presença física do conhecedor para ser conhecido, não tem vínculos com o passado nem com o futuro – não tem tempo.

Somos forçados “a dizer: muito tempo, durante, enquanto. A duração [do tempo] está na gramática, na morfologia, tanto quanto na sintaxe” (Bachelard, 2007, p. 43). O conhecimento intelectual é, de fato, uma obra construída no tempo verbal – é a declinação dos tempos dos verbos que nos emprestam a sensação de que o tempo existe. Mas escapamos da prisão temporal imposta pela lógica linguística, quando vivemos o instante presente, livres de projeções.

O instante é o lugar do ato. Não se age antes ou depois, mas apenas no instante de sua ocorrência real. Toda coisa ou evento é fruto de ações que se dão em instantes. A atemporalidade é uma qualidade dos sinais inconcebíveis que percebemos em coisas, cuja representação textual não consegue impor uma linha temporal. São sinais estéticos que permitem a percepção de uma suspensão do tempo, como em Caravaggio; um *still life* que não ocorre apenas na arte, mas em todo campo da estética.

Diversidade – em ‘Funes, o Memorioso’, o escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) se serve dessa fábula para nos dizer da imensa importância do esquecimento para o proveito do pensamento lógico. Esquecer as diferenças entre as coisas, os detalhes, as singularidades, particularidades e acidentes que fazem cada coisa diferente de outra, é fundamental para o funcionamento do pensamento intelectual, de vez que esta forma de pensar processa comparações, qualidades e grandezas que só se encontra em conceitos abstratos – para a lógica só existem ‘diferenças específicas’, isto é, entre espécies e gêneros diferentes, mas não entre itens de um mesmo conceito.

Em vista disso, para gerar as comparações necessárias de modo a atribuir valores, o pensamento intelectual sempre busca pelas espé-



cies e gêneros (identidades), rebaixando a realidade a seus modelos ideais e abstratos.

O processo de ‘abstração’ é um esquema intelectual que esquece e expulsa as singularidades icônicas e indiciais de uma coisa, para que reste dela apenas um símbolo da sua existência em nossa mente. Abstrair é trazer para o mundo interior do intelecto as impressões externas, evitando-se o excesso de diversidade existente ‘lá fora’, de modo que se possa retirar dessa entrada de dados só aquilo que pode ser identificado, ou seja, a seleção das características comuns encontráveis em exemplares de uma mesma categoria.

Essa operação intelectual era mais facilitada ao tempo em que a principal mídia do conhecimento era o impresso. Como as palavras não significam as coisas, mas as ideias que fazemos delas, os impressos transmitem mais facilmente os conceitos sobre as coisas. “O homem de uma sociedade letrada e homogeneizada já não é sensível à diversa e descontínua vida das formas” (McLuhan, 2003, p. 34).

Com o advento e posterior mundialização das mídias cineaudiotatovisuais, a sociedade deixou de interpretar o mundo apenas por meio de palavras, incluindo em seus processos de leitura os sons, imagens, movimentos e tatividade, que não comunicam apenas ideias, mas também formas singulares, particulares, incapazes de serem generalizadas, de vez que são reproduções icônicas e indiciais das coisas do mundo e da imaginação. Ícones e índices não comunicam apenas as ideias gerais sobre as coisas (como fazem as palavras e os números), mas também suas particularidades que perfazem a imensa diversidade existente no mundo.

O que choca a inteligibilidade dos logocêntricos e idealistas é o fato de que a cineaudiotatovisualidade das mídias provou ser o mundo extrema e irredutivelmente diversificado em si mesmo, inviabilizando o dialético e reducionista ‘raciocínio por oposição’ comunicado pelas palavras.

Somente nos vocabulários das línguas é que podemos encontrar os termos, cujos significados se opõem completamente aos seus antônimos, porque no mundo realmente existente nada há que seja completamente oposto à outra coisa – oposições absolutas são invenções da cultura. Segundo Heráclito,



se no universo existem opostos, o amor e o ódio, a paz e a guerra, a calma e o movimento, a harmonia entre os opostos não se realizará anulando-se um deles, mas justamente permitindo que vivam em contínua tensão (Eco, 2004, p. 72).

Ao reduzir o mundo em dois polos opostos – verdadeiro-falso, bem-mal, masculino-feminino, natural-cultural, os idealistas se cegaram para toda a imensa gama de variações que constituem as coisas reais. Não existe oposição entre as coisas do mundo, mas apenas nas classificações e categorizações abstraídas pelas linguagens lógicas.

Quando os logocêntricos buscam pela harmonia intelectual entre os opostos, sempre tropeçam na diversidade existente nas coisas que eles imaginam ser iguais (idênticas). Daí provém o mal-estar da cultura logocêntrica diante das fortes tensões provocadas pela comunicação do mundo real por meio de imagens, sons, movimentos e tatividade.

Diz o pensador de Éfeso que “o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia” (Heraclito, 1985, p. 80). Desde os gregos pré-socráticos já se sabia disso: apenas a diversidade entre as coisas garante ao humano sua própria existência. O mundo tornado idêntico, homogêneo, símilde, tende ao equilíbrio das energias, que acarreta a indistinção geral – uma das definições de entropia, como também da morte. É a própria tensão existente entre as diferenças que gera a variação de potencial necessária para o processo da vida.

O personagem de Borges não conseguia inteligir – gerar identidades entre as coisas para conceituá-las –, mas detinha a memória das diferenças (imagens, sons, movimentos, tatividades, paladares, aromas etc.). Qualquer memória, só pode ser a memória de uma diferença. A memória se perde na identidade. A identidade é o silenciamento do diverso.

Em vista disso, os sinais inconcebíveis que contribuem para a percepção da qualidade do diverso devem ser detectados por nossos sentidos de modo a computarmos nas coisas e acontecimentos o seu viés estético.

Equivocidade – as oposições binárias da lógica (O que é, é! O que não é não pode ser!) mais se parecem com utopias intelectuais, porque



são possíveis apenas na linguagem. É só na abstração intelectual que o *tertium non datur*⁴³ pode ser aplicado.

O pensamento intelectual processa conceitos opostos para gerar a possibilidade do juízo (crítica), de modo a hierarquizar valores, segundo uma suposta ordem lógica do mundo. Na antiga Grécia, o conceito de cidadão compreendia o homem livre, grego, de posses, com mais de trinta anos. Desta definição de cidadania ficavam de fora crianças, mulheres, estrangeiros, escravos e outros ‘semoventes’. Assim se estabeleceram dois conceitos: cidadão e não-cidadão, sem caber aí qualquer coisa intermediária, nenhum *tertius*.

Como os conceitos são supostamente formados de qualidades evidentes, devemos tê-los como irrefutáveis e, por isso mesmo, fazer coro (em uma única voz – unívoco) com a ciência que os concebeu.

A univocidade do ser tem três determinações: um só acontecimento para todos; um só e mesmo *aliquid* para o que se passa e o que se diz; um só e mesmo ser para o impossível, o possível e o real (Deleuze, 2006, p. 186)

Portanto, tudo o que é diferente do que foi estabelecido pela lógica só pode ser um ‘equívoco’⁴⁴. Isto é, algo que fere e difere da voz única da verdade conduz a falsidades, onde se escondem os desordeiros – fora da ordem. Assim, boa parte dos artistas, pensadores, cientistas e aventureiros de toda sorte foram condenados e punidos por viverem em equívoco (segundo a voz única vigente). Muitos desses execrados personagens da repulsa social eram (são) indivíduos aptos a perceber a imensa riqueza do mundo que existe entre uma verdade e uma falsidade. A despeito das ameaças (muitas vezes cumpridas) da ordem, ousaram (ainda ousam) vagar em equívoco, extraindo de lá muito conhecimento e novos sentidos para coisas e eventos até então ignorados pela ordem lógica.

⁴³ Expressão latina que significa “um terceiro não pode se dar”. Designa o princípio lógico da ‘lei do terceiro excluído’, que afirma que qualquer proposição pode ser verdadeira ou falsa, mas nunca existir em um estado intermediário entre verdadeiro e falso.

⁴⁴ Do latim *aequivocus*, termo formado pelo prefixo *aequos* (igual, similar) e a partícula *vox* (voz, vocabulário) para significar: “aquilo que se interpreta de modo semelhante”, mas não igual. Ou seja, interpretações que diferem da verdade oficial podem induzir a erro. Quase um sinônimo de conotação ou polissemia, o termo ‘equívoco’ é a contraparte da palavra “únívoco” que, por sua vez, significa “uma única interpretação”: a verdadeira.



Pretender viver sem equívocos é sucumbir a uma enfermidade muito comum em nosso meio, *id est*, é pretender que as significações sejam sempre unívocas e puramente referenciais. Pior: é pretender que as explicações expliquem (Pinto, 2002, p. 39).

Se todos seguissem a “única voz” (univocidade) da autoridade nada poderia ser pensado ‘fora da caixa’, nem mesmo poderia se criar alguma coisa nova. Somente a desarmonia de alguns equivocados pode gerar a diferença que garante a humanidade das pessoas.

A equivocidade é uma qualidade dos sinais inconcebíveis que capturamos em algo que está fora da ordem, mas no âmbito da estética. Não devemos, portanto, nos prevenir do aroma dos equívocos que exala de algo ou de um evento que aparenta se evadir da norma lógica, mas perceber em seus sinais de equivocidade a possibilidade de um novo conhecimento.

Ao depararmo-nos, na superfície dos fenômenos, com os sinais de equivocidade detectados em um texto cultural ou em uma manifestação natural, sabemos que eles não podem ser significados ou representados, mas devem ser percebidos para se tornarem cognição estética.

5.3. Sinais insignificantes

“O que isto significa?” é a primeira pergunta que fazemos diante de algo que não conseguimos entender e definir em um conceito. O modelo lógico de pensar está profundamente enraizado em nossa cultura, pelo hábito de identificar coisas e situações novas às que já conhecemos, para alimentar a redundância – região da semiosfera em que há segurança na significação.

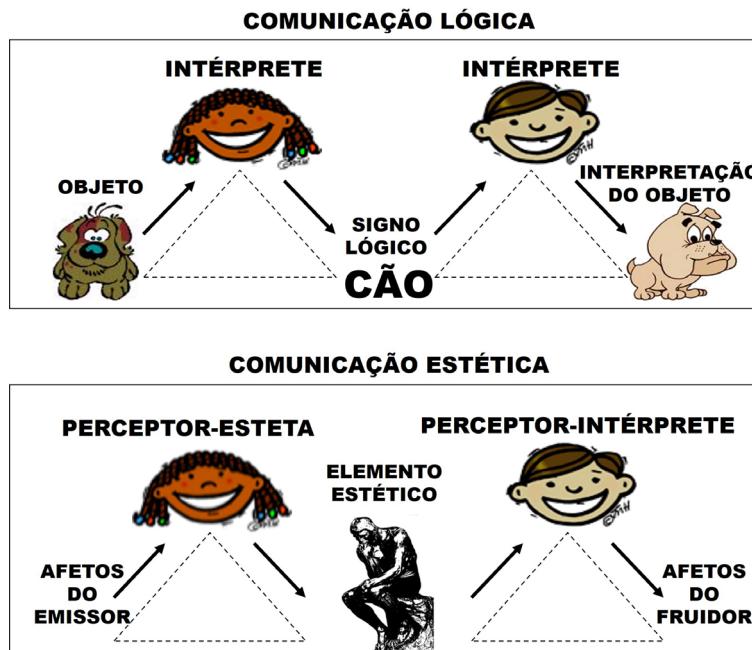
Só existe signo quando uma coletividade interpreta um sinal de modo semelhante. Não há signo, nem texto de qualquer linguagem, sem a uniformidade de sentido garantida por uma coletividade.

No âmbito da estética não há signos, como já foi mencionado, porque as interpretações dadas aos sinais estéticos nunca são coletivas, mas individuais e subjetivas, não gerando codificação suficiente.



Uma importante característica dos sinais estéticos é o fato de eles serem in-significantes, isto é, não produzem significados uniformemente legíveis por uma coletividade. Desse modo, os sinais estéticos não se reduzem a signos e, portanto, não geram textos e nem discursos. O que chamamos de ‘texto estético’, de fato, são tecituras de signos, cuja presença de qualidades estéticas – esteticidade – é preponderante, como ocorre em coisas, eventos, obras de arte, imagens, sons, movimentos e texturas no interior da cultura, uma vez que em natureza não há textos de qualquer modo.

Pelas figuras a seguir podemos fazer uma comparação satisfatória entre os modelos lógico e estético de comunicação das mensagens (textuais e não-textuais).



No modelo lógico da mensagem há um signo verbal (cão) que serve como um intermediário (mídia) abstrato e convencional entre os interlocutores, transmitindo um conceito socialmente compartilhado.



No modelo estético da mensagem o emissor materializa seus afetos numa forma (elemento ou evento estético), que por sua vez provoca no receptor suas próprias sensações pessoais.

No âmbito estético de uma coisa ou evento, não existe uma interpretação socialmente estabelecida entre emissor e receptor – na experiência estética os polos da comunicação estão “separados” pelo artefato, em virtude das diferenças de subjetividade entre autor e perceptor.

Ao contrário do signo lógico que visa a regularidade do significado, os sinais estéticos são anárquicos e instáveis. No universo da arte musical, por exemplo, fugia-se da ocorrência do *trítono* (ou quarta aumentada), porque essa dissonância anormal e irregular projetava uma “forte instabilidade [na lógica do sistema]. Foi evitado na música medieval como o próprio *diabolus in musica*” (Wisnik, 2006, p. 65).

A frequência com que a ‘diabólica’ in-significância do fenômeno estético se apresenta nas manifestações artísticas enseja os motivos pelos quais os logocêntricos filosóficos e religiosos sempre desconfiaram da arte, do artista e de todo o campo da estética, porque ali o *logos* não domina.

A experiência estética não pode ser substituída (interpretada, representada, significada) por um texto de signos. E aquilo que não fornece um significado codificado é considerado in-significante. A in-significância dos sinais estéticos produz a diferença entre a comunicação lógica e a comunicação estética em uma mensagem.

No passado, o que prevalecia era a comunicação dos conteúdos das palavras e números, deixando ao campo da forma (estética) material uma pequena participação no âmbito da arte (tutelada pela lógica filosófica). Mas, com o advento das mídias cineaudiotatovisuais o campo da forma material ganha mais influência na comunicação de sua esteticidade. Contudo, não se trata apenas de mais textos e mensagens à disposição da sociedade, porém, de um modo diverso de comunicar mensagens diferentes.

Vejamos o caso da comunicação dos fenômenos sonoros da música. O sistema tonal utilizado no ocidente contém sua própria lógica, muitas vezes confundida com a lógica matemática pelo leigo. Todavia, a música é um texto marcado por esteticidade, por que (1) seus “signos”



são radicalmente indiciais (confundem-se com o produto sonoro dos instrumentos musicais); (2) seus “signos” são formas materiais sonoras, sem conteúdo conceitual arbitrário; (3) os “signos” da música não têm existência na partitura, mas do desempenho do instrumento/instrumentista – os “signos” da partitura não podem ser traduzidos por equações matemáticas, orações verbais ou imagens; (4) não há outros signos que substituam os signos da música, que não pode ser representada por outro texto; (5) a comunicação realizada pela música não é denotada, mas polissêmica e subjetiva, diferentemente do signo lógico que tende a ser denotado (um significante para cada significado) e objetivo.

Na maioria das imagens e movimentos também há elementos não-representativos (insignificantes), tais como: tons, cores, manchas, brilhos, contornos, formas, ações, ritmos, texturas, massas, proporções, dimensões, volumes etc. Quem poderia, por exemplo, criar um signo ou mesmo um texto para representar um tom de violeta ou um gesto espontâneo?

Os sinais que não se transformam em signos geralmente são percebidos com desconfiança – inacreditáveis e paradoxais. São sinais que não se comportam segundo uma regra, mas que parecem se originar de um lugar onde as palavras nada contam, para em seguida se tornarem efêmeros e destituídos de sentido. São sinais insignificantes que habitam o espaço da estética; que se encontram na esteticidade dos textos da cultura, tanto quanto nos fenômenos da natureza.

Paradoxia – designa-se por ‘paradoxo’ os raciocínios que têm início em enunciados não contraditórios que, apesar dos quais, levam a conclusões contraditórias – por exemplo: “coisas que voam têm asas, xícaras têm asas, logo, xícaras voam”. Isto ocorre com certa frequência no exercício do pensamento verbal, porque estamos acostumados a gerar conceitos que igualam fatos e coisas que não são iguais – asa de xícara não é asa de ave.

Por sua própria manifestação, um paradoxo tanto pode demonstrar a veracidade, como a falsidade de um juízo. A palavra ‘paradoxo’ significa literalmente o que está *além do senso comum*. Em certo sentido, um paradoxo é um absurdo que se instala na linguagem (de domínio comum), como demonstram as duas orações:



*A frase abaixo é uma mentira.
A frase acima é uma verdade.*

Notemos que se trata aqui de um jogo de palavras que revela a estranheza de uma verdade sendo afirmada por uma mentira – e vice-versa. O paradoxo não existe no mundo real, por se tratar de uma discrepância gerada no interior dos códigos das linguagens.

Quando ocorre a emergência de algo novo, que se apresenta subitamente aos sentidos, isto demora a ser incorporado ao conhecimento intelectual, pois tal fenômeno não dispõe de nenhuma representação anterior. Devido sua incompREENSÃO, a novidade é alcunhada de paradoxal. Mas, o fato da novidade ser rejeitada pela lógica, pelo menos indica que ela já foi ‘sentida’, ‘percebida’, embora ainda não significada. Neste ponto é importante lembrar que a novidade se apresenta à nossa percepção como um sinal estético à margem da significação textual.

A paradoxia é uma das qualidades estéticas do novo. A cultura humana só é eficiente quando nos ajuda na adaptação a um mundo em constante transição. Neste caso, a apREENSÃO de paradoxos trazidos diante de nossa percepção se torna necessária para o processo de incorporação de novos conhecimentos, sem os quais sucumbiríamos como civilização.

A leitura de paradoxos obviamente não se dá pela via da lógica, mas pela percepção estética de seus sinais. A lógica só resolve problemas previamente codificados, isto é, situações que são explicáveis por leis e normas estabelecidas de antemão. Para novos problemas, a percepção estética oferece o melhor caminho capaz de gerar as primeiras cognições.

Muitas experiências estéticas estão saturadas de sinais contraditórios, aos quais devemos a atenção de nossa sensibilidade, sem a preocupação de lhes dar sentido ou significado. Enquanto forem sinais paradoxais podemos apreendê-los por meio de nossa percepção estética.

Irregularidade – Galileu Galilei (1564-1642) disse que o “livro da natureza está escrito em caracteres matemáticos”, apostando na matemática como a linguagem dos fenômenos naturais.

Vejamos algumas consequências dessa afirmação do astrônomo florentino: em primeiro lugar temos na frase a clara influência da cul-



tura letrada, como se a natureza coubesse em representações literais matemáticas. Em segundo lugar se revela a excessiva confiança na capacidade humana de interpretar completamente a natureza e reduzi-la a ‘caracteres matemáticos’.

É verdade que Galileu pronunciou a famosa frase no século XVII, período em que o humanismo renascentista exultava a capacidade humana de superar a natureza. Mas, existe ainda muita gente que pensa como Galileu, imaginando haver uma ordem reguladora no mundo, capaz de ser totalmente traduzida nas linguagens humanas, especialmente na matemática.

Pitágoras (que no curso de suas viagens provavelmente esteve em contato com as reflexões matemáticas dos egípcios) foi o primeiro a sustentar que o princípio de todas as coisas é o *número*. Os pitagóricos experimentam uma espécie de sacro terror diante do infinito e por isso buscam no número a regra capaz de limitar a realidade, de dar-lhe ordem e compreensibilidade (Eco, 2004, p. 61).

A longa hegemonia do *logos* sobre o pensamento ocidental nos forçou ao hábito de ver beleza na ordem, na sucessão regular de fatos e na regularidade com que a mente lógica interpreta o mundo – vimo-nos na contingência de amar tão-somente a ordem lógica subjacente às aparências; a uniformidade das categorias, as formas abstratas dos conceitos, o amor à ideia. De modo que aquilo que não pode ser submetido a números ou palavras habita o inferno da feiura e da irregularidade.

Como a linguagem verbal, a matemática⁴⁵ não é, nem substitui, a coisa que ela representa. A matemática é uma das linguagens mais adaptadas para a definição e invenção de regularidades reais e abstratas. Entretanto, muitas vezes os modelos matemáticos que visam interpretar a realidade falham em variados aspectos, especialmente naque-

⁴⁵ Do grego *mathematike*, formada da raiz *mathema* (conhecimento, doutrina, estudo, saber, ciência), relaciona-se com o sufixo *technè* (arte, técnica) e significa a “arte do conhecimento”. A ‘matemática’ é uma linguagem lógica que se utiliza de signos (números, letras e outros traços significantes) para formar textos (equações, proposições, hipóteses etc.) que comunicam representações abstratas de quantidades, grandezas, relações de proporção etc. O nível de abstração do raciocínio matemático é tal que muitos têm dificuldades de ver a ‘matemática’ como uma linguagem de representação, confundindo-a com a essência da própria realidade.



les em que se imagina haver regularidades naturais, quando tais ordens se encontram somente na linguagem matemática.

O fascínio que a linguagem matemática exerce em muitos de nós decorre do fato de suas equações representarem a ordem natural, do modo como os humanos desejam que ela exista.

Enquanto as palavras chegam a significar vários conceitos ao mesmo tempo, resvalando na imprecisão semântica da polissemia, os números e as equações “sempre” representam as mesmas grandezas e valores dos quais se tornam textos.

Mas, a fidelidade representativa da linguagem matemática nunca garantiu que os números e equações simulassem perfeitamente o mundo real. Prova disso são as dificuldades e os frequentes fracassos em construir fórmulas para explicar os fenômenos, além do fato evidente de que a todo o momento se revela a limitação de antigas equações em resolver novos problemas propostos pela percepção de fenômenos originais. Como qualquer linguagem, a matemática também é entendida de variadas maneiras e tem ‘sotaques’ culturais, ou seja, nem sequer entre os números há um único modo de interpretar seus textos.

Assim como há leis e padrões que podem ser encontrados em natureza e na cultura, a irregularidade do mundo é produto da individualidade das formas. Graus de padronagem e de irregularidade se permitem no real, de modo que o olhar normatizador do *logos* é míope quando vê apenas a ordem.

Sinais de irregularidade não podem ser desprezados pelo perceptor como inúteis resíduos sensoriais, especialmente porque sugerem acontecimentos importantes que não foram logicizados pela cultura, embora esteticamente perceptíveis. Esses sinais podem antecipar algo novo ainda insignificado ou um modo irregular de perceber algo conhecido, abrindo uma janela de possibilidades para o conhecimento.

Originalidade – o original se contrapõe ao regular, na medida em que é percebido como algo que surge no momento mesmo da sensação de sua presença. Não se trata de uma previsão, da derivação de uma regra, lei ou convenção. Tudo que é original é também anormal (no sentido de não ser previsto por nenhuma norma) e radical (de raiz ge-



radora; de novo). Não se encontra em nenhum fundamento de sistema codificado de comunicação.

Em vista disso, a originalidade, um dos componentes da criatividade tecnológica, artística, científica e filosófica, aumenta muito o grau de imprevisibilidade das comunicações e não é bem-vinda em sistemas que visam se conservar ordenados. Todo sistema busca antecipar uma resposta uniforme a um estímulo regular, evitando qualquer originalidade em seus códigos.

Por outro lado, não se deve entender a originalidade de uma obra de arte como sua “irreprodutibilidade” material (Walter Benjamin, 1892-1940). Tais concepções idealistas se revelam enganosas, por que a...

atitude de idealização da unicidade da obra de arte foi, sem dúvida, subvertida pelas práticas contemporâneas, que com a invenção dos múltiplos, davam o golpe de misericórdia no mito do original, e que com muitas realizações apelidadas de ‘pós-modernas’ exaltam a citação ou o *pastiche* (Calabrese, 1999, p. 42).

A noção metafísica de “aura” da obra de arte não pode ser atribuída à sua unicidade, mas ao acúmulo de significados culturais que torna o artefato um símbolo de estilo, classe ou de tradição. A unicidade de uma coisa não garante sua originalidade, já que de fato todas as coisas são únicas. Sinal de originalidade é o frescor do rompimento com uma norma, é a alegria do desbaratamento de um código e a hilaridade de um novo ponto de vista.

Porém, na “medida em que uma mensagem original passa a circular no sistema cultural, torna-se redundante, perdendo justamente o caráter que define sua esteticidade.” (Kirchof, 2003, p. 164). Lembremo-nos de que uma ‘representação’ é sempre uma *re-apresentação* daquilo que já esteve presente na percepção e no intelecto. Ou seja, não há originalidade nas representações, elas servem como dispositivos mnemônicos para despertar a memória do já visto, do já pensado, do já conhecido.

A originalidade é um sinal insignificante, que é percebido como indicativo de esteticidade de um texto, coisa ou evento que nos causa revoluções imprevistas no modo de ver o mundo.



Os processos de transformação nem sempre seguem uma norma, regra ou lei. Nesse aspecto eles se tornam testemunhas da incomensurável originalidade do mundo. Originalidade aqui, bem entendida, se trata da parcela de imprevisibilidade e ilogicidade de coisas, eventos e textos. A originalidade não existe apenas na novidade criada, mas também em uma nova maneira de abordar o regular.

Inefabilidade – em sua ‘Carta sobre o humanismo’, escrita no pós-guerra, o pensador alemão Martin Heidegger (1889-1976) menciona que “a palavra é a casa do ser. Em sua morada habita o homem e os pensadores e poetas são os vigilantes dessa morada” (2005, p. 17). Quando assumimos esta revelação de Heidegger, devemos nos lembrar dos sofistas, que já diziam em seu tempo, que o ser só existe como um discurso, no interior da linguagem.

Desde a crítica realizada por Kant no século XVIII, a metafísica veio cambaleando pelos dois séculos seguintes, até se vulgarizar como senso comum após a Segunda Guerra Mundial. A metafísica, por séculos encarregada do estudo do ser, agora subsiste apenas no interior do discurso, porque somente com as palavras podemos dizer o que *são* as coisas. Algo só pode vir a *ser*, desde que o humano o diga: isto *é*! De modo que, apenas quando significamos e nomeamos certas qualidades de uma espécie de coisas, o espécime ganha um *ser* (*essere* » essência » substância).

As coisas não têm qualidades em si mesmas, intrínsecas a elas, como as varinhas de condão, espada de Scalibur, obras de arte ou relíquias de santos. A ideia metafísica de que o ser é por ele mesmo o autor de suas próprias qualidades há muito não se sustenta, porque concluímos desde Kant que o juízo sobre o que *são* as coisas vem do humano. Nós, humanos, somos quem doa às coisas suas qualidades de ser, sem o que as coisas *não são* – lembremo-nos de Protágoras de Abdera, para quem “o homem é a medida de todas as coisas”.

Nenhuma coisa em si mesma pode ser totalmente significada em palavras, sempre trazendo consigo uma parte inefável⁴⁶. Sem nome e

⁴⁶ Do latim *inexbillis*. Esta palavra inclui a partícula *in* (negação), associada à partícula *ex* (expressável), acrescida da declinação *fa* (do verbo *fari* – falar) e do sufixo *billis* (capaz de...) e significa literalmente “incapacidade de ser expresso por palavras”. Trata-se de uma limitação da linguagem verbal já conhecida entre os sofistas, clássicos e escolásticos.



sem conceito, as coisas inefáveis não têm ser, substância ou essência. A estética contemporânea visa justamente lidar com o *não-ser* (tanto aquilo que ainda não é, quanto aquilo que nunca virá a *ser*), na medida em que muitos sinais não têm significados (nomes) e, por sua vez, não se reduzem a conceitos de essências (*ser*).

A inefabilidade das coisas é sua qualidade de não ser dizível. Tudo aquilo que ainda não foi conceituado, ou não pode ser conceituado, pertence ao âmbito dos sinais estéticos ou da esteticidade de uma coisa, evento ou texto.

O célebre ‘Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar’ (Wittgenstein) pode com efeito ser interpretado como a flecha que traspassa o rigor da lógica e mostra sua vaidade ou no mínimo seu limite: a arte, a se acreditar nessa interpretação, seria justo aquilo que é preciso calar, pois não se pode falar dela corretamente. A arte para além do discurso, a arte trans-lógica, trans-gramatical (Cauquelin, 2005, p. 125).

Não somos nós, utentes da linguagem verbal, que devemos nos calar diante do inefável, pois quem se cala é o *logos*. Capturada em sua impotência pela inefabilidade das coisas, a linguagem verbal encontra sua definição (limite) e se compreende na sua finita extensão – perdendo assim a sua pretensa universalidade.

Não somos nós que precisamos nos calar, pois entram em cena linguagens não-verbais, como a imagética, cinética, musical, dentre outras, que dão vez e vazão a diferentes formas de pensar e conhecer. A música, por exemplo, é...

um discurso aparentemente desprovido de significados, privado de equivalentes verbais rigorosos, [deixa] facilmente entender que nos encontramos perante uma espécie de livre germinação do imponderável, uma linguagem nascida dos sentimentos da sua imediaticidade pré-verbal e pré-categórial, um reino da efusividade pura (Eco, 2000, p. 164).

Se considerarmos que o ‘pré-verbal’ em Eco se trata também de um ‘pós-verbal’ e de um ‘não verbal’, temos todas as chances de nos aproxi-



mar com eficiência do fenômeno estético e perceber com certa clareza os sinais de inefabilidade capturáveis em coisas e eventos do mundo.

Justamente no ponto em que Ludwig Wittgenstein (1889-1951) sugere o silêncio da língua em relação ao mundo, tem início a possibilidade de comunicá-lo por outras linguagens. A inefabilidade se encontra na percepção da música, na sensação de um aroma, na fruição de uma obra de arte, tanto quanto na captura de sinais insignificantes das coisas singulares.

Não só as pinturas, mas inclusive as plantas e os proverbiais besouros são todos indivíduos, todos supostamente únicos; a todos eles se aplicam o chavão escolástico: “individuum est ineffabile”, o indivíduo não pode ser capturado pela rede da nossa linguagem, pois a esta é imprescindível operar com conceitos e proposições universais. [O] homem é um animal classificador e tem a incurável propensão a ver a rede que ele próprio impôs às várias experiências como se estas pertencessem ao mundo das coisas objetivas (Gombrich, 1990, p. 106).

Pelo que menciona acima o historiador da arte austríaco, o ‘animal classificador’ deve saber que sua gana logicizadora constrói abstrações muitas vezes sem correspondência na realidade, embora tal ansiedade em significar seja compreensível, porque o mundo real precisa ser conhecido. Por isso mesmo, muitos ainda acreditam que fora “da linguagem não há, portanto, a menor possibilidade de organizar a informação [...]. Em última análise, sem linguagem não há como sair da entropia” (Machado, 2003, p. 149). E o medo do abismo do não-ser impõe sua terrível maldição aos que ousam conhecer aquilo sobre o que devemos nos calar.

É preciso prestar atenção a certa cegueira inteligente que insiste em submeter o mundo real à rede de significações linguísticas, inclusive negando existência para aquilo que não pode ser dito. O verbo não pode ser a moeda de troca de todo conhecimento auferido pelo humano, mesmo porque há outras linguagens na cultura gerando conhecimentos fundamentais para a sociedade.

E além das linguagens não verbais existem ainda os sinais de esteti-



cidade que permeiam todas as coisas e os textos da cultura, produzindo cognição sem serem organizados por uma linguagem. Os sinais de inefabilidade são mais facilmente percebidos em coisas e eventos estéticos, assim como em fenômenos naturais observados pela ciência, servindo como as primeiras fontes de informação, enquanto não se estabelece a inteligibilidade dos casos.

Efemeridade – de acordo com o conceito medieval, *esse est ordo* (o ser é ordem), podemos avançar algumas suposições, dentre elas o fato de que para o pensamento tradicional as coisas ganham essência na medida em que detectamos intelectualmente sua ordem, sua organização e submissão a padrões. O que a lógica enxerga no mundo é a ordem que causa as coisas, enquanto despreza suas existências individuais.

Se acrescentarmos a esse ordenamento medieval outra sentença, segundo a qual “a palavra é a morada do ser” (Heidegger), podemos concluir que para o pensamento tradicional a palavra é ‘a ordem que possibilita o aparecimento do ser’.

Se, ontologicamente, o ser é ordem, portanto, a desordem – a entropia – deve ser evitada, sob pena de não reconhecermos mais o que são as coisas. Desse modo, uma situação de caos se refere a um estado anterior e exterior ao surgimento do ser, situação em que não há ordem para ser inteligida pela razão e organizada conceitualmente pela linguagem verbal ou matemática.

Todavia, devemos lembrar que, pelo pensamento por oposição, caos e ordem só existem intelectualmente. Não é provável que tal oposição exista no mundo real, pois entre a ordem linguística e a inefabilidade do mundo existe uma extensa gama de coisas diferentes, mas que não se opõem.

Diversamente da estética, a meta da lógica é encontrar uma ordem universal que seja eterna! Porém, as coisas, no mundo real, se movimentam, se transformam, e são, portanto, efêmeras – daí a famosa frase: “Em rio não se pode entrar duas vezes o mesmo” (Heráclito, 1985, p. 88). Isto é, uma mesma relação entre duas coisas não se repete, porque depois já não serão as mesmas coisas, nem a mesma relação.

As inevitáveis mediações entre humanos e o mundo real sugerem



o fato de que não podemos ‘determinar’ nenhum conceito ou definição de uma coisa, que não seja um conjunto de opiniões passageiras. A efemeridade é uma qualidade insignificante do sinal estético detectável nas coisas, cujas existências não dependem das linguagens, e sempre escapam da parálisia causada pela fixação de uma “essência” em conceito abstrato. Sinais de efemeridade chegam à percepção como fluidez de formas e forças que nos afetam e produzem em nós a cognição do movimento inconstante do mundo.

Sinais de impermanência e de fugacidade podem ser encontrados em coisas, textos da cultura, assim como em manifestações da natureza que escapam do determinismo tirânico da lógica, cujo objetivo é o de congelar a definição de seus conceitos sobre o mundo, para garantir a permanência das identidades (a crença de que as coisas devem *sempre* ser o que são). A fluidez do mundo, que desmente a ilusão de permanência, se revela por meio da equivocada efemeridade dos sinais estéticos.

Insensatez – a noção de sentido entendida como ‘razão de ser’, ‘destino’, ‘direção’, provém do hábito ancestral de buscar pelas regularidades do real, de modo a prever como as coisas vão se suceder no futuro. Daí advém o senso comum de que o mundo tem um sentido, que é inteligível e dotado de uma finalidade.

Porém uma direção (sentido) não indica apenas seu fim, mas também sua causa (ou princípio). A apreensão da causalidade por meio de conceitos da lógica fornece ao sujeito o sentido das coisas. A ideia de finalidade se sustenta em toda a sequência de causas e efeitos, sendo que os elos dessa cadeia de sentido funcionam como meios que conduzem aos fins.

Embora dependa do código estabelecido de antemão, o sentido é a direção para onde o signo conduz a interpretação de seu objeto. Para o logocentrismo, o texto só faz sentido quando direciona o entendimento rumo à verdade – o caminho mais lógico que vai do signo ao seu objeto. Quando não há signo, nem texto, também não há sentido – não havendo sentido, não se alcança a verdade.

“O não-senso [insensatez] é ao mesmo tempo o que não tem sentido, mas que, como tal, opõe-se à ausência de sentido, operando a doa-



ção de sentido. [...] o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido” (Deleuze, 2006, p. 74/75).

A angústia causada pela insensatez do mundo obriga a lógica a “produzir” (segundo seus procedimentos artificiais) tanto uma causa, como também um efeito dela derivado, para justificar o sentido das coisas. O princípio teleológico do conhecimento intelectual se fundamenta na conceituação que empresta sentido às coisas, uma finalidade, uma razão de ser a todos os entes, que só pode ser inteligida de modo abstrato pela mente.

Podemos definir o signo como ‘algo que está no lugar de alguma outra coisa’ (sua re-presentação), mas uma experiência estética não pode ser ‘re-presentada’, de vez que nunca foi apresentada anteriormente ao sujeito. Logo, os fatos estéticos têm a qualidade de não ser representáveis, nem de constituir signos que revertam sentidos na direção de seus objetos – são fatos insensatos.

O signo lógico é, portanto, “teleológico”, uma vez que ele tem sempre uma finalidade, uma meta, qual seja a de representar o conceito de uma coleção de objetos – trata-se de um *pre*-conceito antecipado por convenção. Por outro lado, a esteticidade das coisas e eventos não pode ser antecipadamente prevista, pois só ocorre no momento presente à percepção.

Assim, as coisas e os eventos estéticos (ex.: uma obra de arte, um susto, um beijo, a visão de um crepúsculo) não podem ser teleológicos, porque são instantâneos, não têm finalidade externa a si próprios, não derivam de outras coisas, não têm um sentido a se dirigir e, portanto, são insensatos.

A “finalidade sem fim”, um dos princípios kantianos sobre arte, é deduzida do “princípio do desinteresse” e menciona que não devemos julgar uma coisa ou evento estético pela sua finalidade. Devemos entender que a coisa ou evento estético não está ali, diante de nós, para remeter nosso pensamento a um sentido externo. O conhecimento estético não tem por finalidade entender “outra coisa” que não está ali. A esteticidade não provém de um signo, não se trata de uma representação de coisa ausente.

Os signos são representações. Ao ler o signo a mente nos conduz à



ideia de algo, *em direção a algo* – este é o seu sentido. Mas as sensações despertadas pela esteticidade das coisas são construídas por quem se deixa afetar por elas. Embora muitas coisas, obras de arte e eventos estéticos tenham capacidade representativa, conceitual, a sua esteticidade não conduz o perceptor em direção a nada além da própria coisa que está diante do fruidor/a. Assim, no caso da arte, a obra se completa apenas na relação singular que estabelece entre o perceptor/a e a coisa artística. Essa “relação singular” (estese) não é representável, não é concebível, não é comunicável semioticamente.

O mundo real em si mesmo não tem finalidade, nem meta, senão a adaptação darwiniana ao ambiente em constante transição. Um maior entendimento da realidade implica nesse novo modo de ver:

[a] experiência estética não encarna mais a utopia da experiência, as obras de arte [e outros fatos estéticos] não são mais encarregadas de transcenderem a realidade atual e anteciparem uma vida infinitamente boa, bela e redimida. Sob esse ponto de vista, o interesse estético reside unicamente nele mesmo, destituído de toda finalidade ulterior (Guimaraes *et al.*, 2006, p. 23)

O pensamento inteligente tem uma direção, um sentido, que se dirige ao mundo para dizer o que ele é, assenhорando-se de sua existência material por meio de uma linguagem. A percepção dos sinais de insensatez das coisas requer a abolição do sentido único da lógica (univocidade) em direção ao mundo, para que se possa ser paciente de seus afetos e, assim, conhecer esteticamente a caleidoscópica manifestação da realidade (equivocidade).

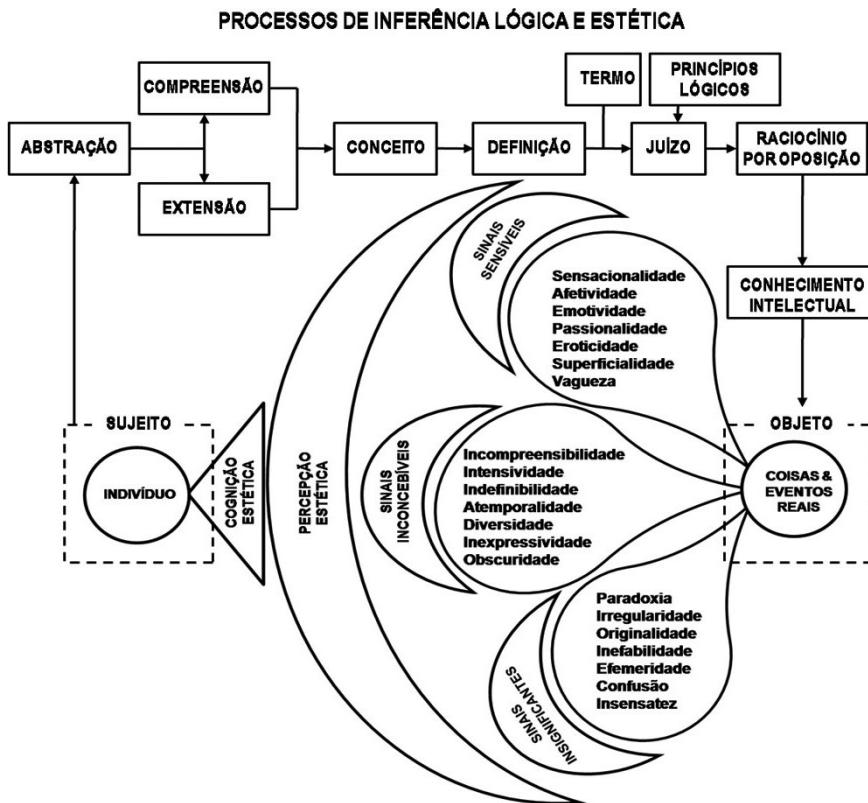
A insensatez não é uma falta de sentido, mas a recusa de um sentido unívoco, próprio da lógica, que impede a experiência dos múltiplos sentidos que a percepção do mundo nos oferece. O que é a criatividade senão um ataque de insensatez que traz à luz uma novidade?

Longe de ser desprezível, a insensatez dos sinais estéticos deve ser considerada como constituinte da cognição sensível, pois habita em diversas coisas e eventos que circulam na cultura, tanto quanto naqueles que ainda estão fora da semiosfera.

Pela figura adiante, podemos observar como as duas cognições hu-



manas (lógica e estética) são formadas a partir das relações que os humanos mantêm com o mundo. No âmbito da percepção, os sinais estéticos provêm do mundo. Depois de receber os sinais estéticos em sua sensibilidade, o humano desenvolve uma resposta intelectual ao mundo.







6. Por uma *Estética da Percepção*

Nós, humanos, mesmo com poucos atributos anatômicos naturais (como garras, presas, carapaças, camuflagens, asas, faro aguçado, visão noturna) garantimos nossa sobrevivência nos primeiros tempos, prosperamos e alcançamos um lugar de destaque na cadeia alimentar do planeta, utilizando progressivamente de nossa melhor vantagem: o cérebro.

Nesse longo caminhar da história, o modo lógico de pensar se tornou o principal instrumento do *homo sapiens* para agir em seu mundo. Todas as civilizações humanas desenvolveram sua própria lógica. Entre os gregos antigos, Parmênides e Heráclito representam as duas principais matrizes lógicas do conhecimento ocidental.

Platão, discípulo de Pitágoras e Parmênides, baseia toda sua ontologia na superioridade do conhecimento das características fixas, inamovíveis e eternas (universais) das ideias e conceitos, enquanto despreza o conhecimento advindo das manifestações sensíveis da realidade, por ele acusadas de ‘ilusões aparentes’.



Por outro lado, Epicuro, mais inclinado a valorizar o pensamento de Heráclito, entendeu o mundo real como um inconstante estado de mudança e diferenciação, apoiando ideias avessas às crenças dos idealistas platônicos.

As disputas entre os conceitos de Epicuro e de Platão acerca do conhecimento vinham acumulando adeptos, adversários, argumentos e contra-argumentos, quando o advento do cristianismo fez tender inapelavelmente toda a filosofia ocidental rumo à versão platônica.

As posições de Platão na defesa do conhecimento imutável, abstrato e universal, reforçado por crenças em um mundo sagrado, determinante do mundo profano, couberam como luva na mão teológica do cristianismo nascente, que precisava de uma identidade filosófica para catequizar a elite intelectual do império romano.

Por isso, ainda hoje muitos consideram que o conhecimento só é legítimo quando composto de verdades imutáveis. Uma boa quantidade de pensadores ainda entende como verdade somente um pensamento traduzido em texto verbal ou matemático, que se “adéqua à realidade”.

De modo geral, podemos entender a verdade como uma boa *representação* da realidade. Para que um texto verbal ou matemático seja verdadeiro deve se submeter a procedimentos lógicos, que desenvolvem uma proposição como resultado de provas e explicações razoáveis. Para funcionar como verdade, a proposição deve ser aceita pela comunidade, que a transforma em *crença verdadeira*.

[Crer] é uma *condição logicamente necessária* para o saber. Seria realmente muito estranho se você soubesse algo mas negasse crer no que supostamente sabe. [...] [As] crenças são sempre *representativas* e funcionam como mapas pelos quais retratamos o mundo que nos cerca e nele ‘navegamos’ (Moser, Mulder, Trout, 2009, p. 18 e 48).

O conhecimento lógico é formado por crenças construídas socialmente, uma vez demonstrada sua eficiência representativa. Mas a fragilidade do conhecimento lógico (representativo) reside justamente em sua dependência da crença coletiva para se efetivar. Essa fragilidade se posta em duas faces que se conjugam. A primeira face oculta da ver-



dade se efetua por meio do automatismo, isto é, da aceitação inquestionável das interpretações que dispensam a crítica de seus fundamentos por economia de uso, causando um esquecimento da história de sua construção. A esse automatismo se junta o processo de *recognition*, isto é, da redundância de seu uso que reforça o *status quo*.

Longe do papel libertador supostamente exercido pela verdade, ela se torna um instrumento de conservação da identidade, de opressão do diverso, de silenciamento do estranho, da condenação do paradoxal e da equivocidade.

O conhecimento lógico, baseado em um texto representativo que se adéqua à realidade material é uma conquista fundamental da civilização humana. Mas, os efeitos colaterais do automatismo e da representação do diverso, causados pela natureza da verdade se revelam quando chamamos a atenção para fatos estéticos ou artísticos. A obra artística e o evento estético não privilegiam um significado exterior a eles, não se compõem de uma “mensagem” que nos remeta a outra instância, que *represente* outra ideia ou coisa.

Certos estados mentais *não são representativos* [grifo nosso] e, nesse sentido, podem ter um papel epistemológico diferente do das crenças. Considere, por exemplo, os chamados estados qualitativos não propositivos, como as experiências auditivas que temos ao ouvir um recital de piano ou as sensações de cor que temos quando apertamos as mãos contra os olhos fechados. Os processos nervosos que subjazem a esses estados ou os realizam podem ter alguma relação causal com o mundo. Mesmo assim é duvidoso que só por isso o conteúdo das sensações de cor acima mencionadas seja portador de uma representação, como é por exemplo a crença (Moser, Mulder, Trout, 2009, p. 50).

Toda filosofia ocidental, talvez até Nietzsche e certamente até os pensadores da segunda metade do século XX, foi uma ‘filosofia da representação’, inaugurada com Platão. Mas, não é certo que o representacionismo platônico fosse tão influente entre nós, caso o cristianismo não tivesse se “platonizado” para conquistar o ocidente. O represen-



tacionismo tem início com Platão, quando este filósofo grego realiza em seus diálogos algumas distinções que ainda permanecem entre nós.

A primeira distinção rigorosa estabelecida por Platão é a do modelo e da cópia; ora, de modo algum a cópia é uma simples aparência, pois ela entretém com a Ideia, tomada como modelo, uma relação interior espiritual, noológica e ontológica. A segunda distinção, ainda mais profunda, é a da própria cópia e do fantasma. É claro que Platão só distingue e mesmo opõe o modelo e a cópia para obter um critério seletivo entre as cópias e os simulacros, de modo que as cópias são fundadas em sua relação com o modelo e os simulacros são desqualificados porque não suportam nem a prova da cópia nem a exigência do modelo. [...] O que é condenado no simulacro é o estado das diferenças livres oceânicas, das distribuições nômades, das anarquias coroadas, toda esta malignidade que contesta tanto a noção de modelo quanto a de cópia (Deleuze, 2000, p. 249).

Para Platão, o mundo semovente, impermanente e efêmero, do qual participamos e no qual habitamos, é uma cópia do verdadeiro Mundo das Ideias, origem, modelo, essência e finalidade de tudo o que existe. A “relação interior espiritual, noológica e ontológica” que a cópia mantém com o modelo se fundamenta na crença platônica de que este mundo material em que vivemos é inteligível, por ser derivado (ser uma *representação*) do mundo modelar das ideias e tem com ele uma relação essencial.

Segundo Platão, a cognição é sempre uma re-cognição, isto é, todo conhecimento que podemos formar neste mundo material tem base em uma lembrança (inata) do mundo essencial e modelar em que habita a Ideia⁴⁷. Assim, todo conhecimento deve ser uma re-apresentação (representação da Ideia) para a mente, daquilo que já se encontra inatamente na lembrança. Por isso, a dedução é o método platônico de inferência.

⁴⁷ “Reminiscência” é o termo empregado pela tradição platônica, porque significa uma lembrança vaga ou incompleta que se conserva na memória da alma. Platão, como posteriormente os cristãos, acreditava que ao nascer a criança ganha uma alma (psiquê) proveniente do Mundo das Ideias (Céu cristão), de onde recebe alguns pensamentos que não nascem da experiência nesta vida, por isso são chamados de ‘inatos’.



Para Platão, o conhecimento legítimo pode ser alcançado em nosso mundo material, por meio de representações das Ideias providas pelas linguagens verbal e matemática, por conta de sua “relação interior”, “noológica”, com o mundo das essências. Para o pensamento platônico, tanto o mundo material, como a palavra e o número, são cópias empíricas da Ideia.

Contudo, Platão ainda faz outra distinção, como lembra Deleuze, desta vez entre cópia e fantasma (*phantasmata, imago, simulacrum*). A advertência platônica contra o simulacro se dá em razão de que o fantasma estaria duplamente distante da verdade, por ser uma cópia corrompida da cópia (mundo empírico em que vivemos) do modelo essencial (Mundo das Ideias).

E o que são esses simulacros para Platão? Com exceção da palavra e do número, que vinculam nossas mentes ao Mundo das Ideias, os simulacros seriam todos os tipos de imitação e figuração do mundo, conspurcadas pela sensualidade imanente a tais artefatos, justificando assim a condenação platônica dos pintores, escultores, dramaturgos e poetas, expulsos de sua república ideal.

A condenação dos simulacros, ou seja, das ‘cópias bastardas da cópia empírica do modelo’, justifica-se em Platão porque este pensador imagina que o dever ético do humano é retornar de onde veio, ou seja, recompor-se com o Mundo das Ideias, origem e fim de tudo.

Segundo Platão, o conhecimento que nos leva de volta para o seio das essências imortais só pode se encontrar nas verdadeiras representações da Ideia oferecidas pela gramática e matemática – as *technai* do *logos* universal. Assim sendo, as imagens, sons, movimentos, sensações e afetos do mundo natural e social, onde os humanos vivem, são meras aparências que condenam seu usuário ao exílio eterno na caverna das ilusões.

Em pleno século XXI, grande parte do senso comum ainda tem dúvidas se a imagem pode ser texto de uma linguagem própria, porque a julgam segundo o preconceito platônico e cristão, que atribui a capacidade de representação conceitual apenas à palavra e ao número.

A condenação platônica da imagem e do som percorre toda a tradição filosófica ocidental inspirando atitudes iconoclastas e logocêntricas



que mantiveram a verdade atada aos grilhões da adequação gramatical e matemática à realidade.

Ao criar uma hierarquia em que a Ideia subordina a cópia (o mundo empírico em que vivemos) que, por sua vez é simulada por fantasmas (imagens, sons, movimentos, tactualidade) que iludem a humanidade por meio das aparências, Platão estabelece a oposição tradicional entre original e artificial (cópia), que vai influenciar o pensamento ocidental até o final da modernidade.

Walter Benjamin, por exemplo, em seu famoso ensaio sobre a reproduzibilidade técnica da arte ainda lamenta em 1933, a proliferação de simulacros cinéticos, auditivos e visuais de obras e eventos artísticos em detrimento de seus “originais”. Somente em 1981, em consonância com muitos outros pensadores, o sociólogo francês Jean Baudrillard (1929-2007) vai tratar as simulações semióticas e midiáticas não mais como ‘cópias conspurcadas do real’, mas como hiper-realidades que contribuem culturalmente para o mapeamento de novos mundos.

Segundo Roberto Machado, para Gilles Deleuze...

o fundamental de sua estratégia antiplatônica de glorificação dos simulacros é abolir as noções de original e derivado, de modelo e cópia, e a relação de semelhança estabelecida entre esses termos na medida em que tal tipo de pensamento reduz necessariamente a diferença à identidade (2009, p. 49).

Não mais como fantasmas da cópia, mas agora como criações da imaginação humana, os simulacros foram libertados da inadequação à Ideia, o que lhes confere essa face anárquica e obscura, típica da manifestação do diverso e do singular, situação em que o *logos* não tem como se estabelecer.

Se considerarmos o arco histórico do pensamento ocidental, faz pouco tempo que admitimos que o processo de “mesmificação” empreendido pela identidade gramatical nega a diversidade dos indivíduos singulares – conceitos são aparelhos “mesmificadores”.

São os simulacros imagéticos, sonoros, cinéticos e táticos, produzidos pelas mídias cineaudiotatavisuais que vêm empreendendo uma ponte hiper-real para o entendimento da diversidade. Com isso tem



sido possível admitir que o mundo, diversificado em si mesmo, é indefinidamente maior que as mais amplas tentativas de abstraí-lo, com as grandes narrativas histórico-filosóficas.

Hoje sabemos que o real pode ser *representado* logicamente, mas também *apresentado* esteticamente à sensibilidade humana por meio de sinais que intuem em nós a existência do mundo. Não são apenas as palavras e os números que têm o dom exclusivo de representar o mundo, mas também as imagens, sons, movimentos e taticidades.

Além disso, nos interstícios, intervalos e insignificâncias dos textos verbais, matemáticos, imagéticos, sonoros, cinéticos, dentre outros, emergem os indefiníveis sinais estéticos que denunciam os limites das representações, nos oferecendo um conhecimento sensível do mundo, para além das linguagens.

Tanto na filosofia, como na ciência, por muitos séculos, se cuidou de separar o joio (tudo o que é efêmero), do trigo (tudo o que permanece). Buscou-se o padrão, a regra, a norma e se desprezou o irregular e o anormal.

Porém, a norma, a padronagem, a regra, são fabricadas por autoridades filosóficas, científicas e religiosas, segundo suas cosmovisões. Por isso, antes de acessar o mundo real o pesquisador e o pensador tradicionais se atêm aos conceitos previamente construídos por seus mestres, repetindo as conclusões já elaboradas em mandamentos ancestrais.

Todo o esforço e pesquisa do cientista/pensador se concentram na comprovação das regras universais do pensamento ou na descoberta das relações de determinação impostas ao mundo concreto, pelos conceitos abstratos. É a ideia universal prevalecendo sobre os fenômenos movediços do mundo sensível.

Pode parecer um tanto apressado o quadro desenhado acima, entretanto, a epistemologia, explícita ou implicitamente, manteve o programa platônico até os anos pós-Segunda Grande Guerra, com diversos autores subscrevendo uma a-historicidade da verdade científica.

Ainda hoje é fácil sair da boca de epistemólogos termos como a “descoberta” de uma causa para tal ou qual fenômeno, como se o trabalho do pesquisador fosse apenas ‘descobrir’ uma relação sempre existente, quando, de fato, não se ‘descobrem’ causas. Nós inventamos



fórmulas e conceitos para representar na linguagem os fenômenos evidenciados pelas pesquisas. Não se ‘descobre’ nada, mas se inventa uma representação para comunicar em uma linguagem (verbal ou matemática) nossas percepções sobre fenômenos, fatos e coisas. Por exemplo: ninguém ‘descobriu o Brasil’, o que Cabral fez foi aportar em uma terra ignota que, com o tempo, passou a se chamar Brasil, por conta de uma construção cultural posterior.

Existe ainda uma grande resistência intelectual ao fato de que o humano só mantém contato com o mundo real mediado por nossa percepção, que captura sinais em sua maioria insignificantes. Ainda não se admite que apenas uma fração desses sinais é parcialmente interpretada para formar representações abstratas do real, com as quais imaginamos simular os padrões, leis e normas que constituem o mundo.

No entanto, quer queiramos ou não, o mundo sempre será maior que nosso entendimento, pois sua compreensão em linguagens representativas reduz sua realidade a um diagrama abstrato, que jamais simula integralmente o real.

Por outro lado, só a percepção treinada pode enriquecer nossas simulações do real, desde que não desprezemos nenhum dos sinais estéticos que capturamos com a experiência de nossos corpos no mundo.

Para onde vai a estética? – muitas atividades ao longo do tempo perderam validade teórica ou prática e passaram para a história à maneira de registro de curiosidades, como é o caso da alquimia, flogística, mesmerismo, astrologia, criacionismo, design inteligente etc. Estaria a estética destinada a uma triste e melancólica 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, titulou 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 idealistas da filosofia, que tentam antever e determinar o fazer e pensar artísticos, ou se mantém como *ancilla philosophiae* servindo a filosofia na busca da verdade.

A estética referenciada à filosofia está praticamente sem função



na contemporaneidade. Não pode mais prever o que é a arte, e seus pressupostos canônicos caducaram diante da hipervelocidade com que as situações emergem e submergem, não deixando tempo para a consolidação de uma norma.

Um dos sintomas de crise de um sistema é seu abandono por parte daqueles que depositavam fé em sua validade. Há muito tempo os artistas deixaram de consultar os manuais de estética para guiar suas ações, além do fato incontestável de que mais e mais ‘agentes’ culturais vêm 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 (Guimaraes *et al.*, 2006, p. 16).

Embora a arte sempre tenha sido um tipo de fenômeno 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, lançando o ‘estranho’ para o abismo do mistério e da primitividade, algo de que a arte não teria como se livrar.

Mas, o cacoete logocêntrico de buscar apenas o padronizável (métodos, fórmulas, gêneros, períodos, estilos) para classificar, categorizar e especificar, 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 entrechocam, influenciando-se mutuamente sem, contudo, perderem o pé de seus próprios processos internos.

Assim, não há mais ‘tempo’ para gerar normas e categorias, levando os modelos filosóficos da estética à mesma crise paradigmática que encontramos em outros campos do conhecimento, pelo mesmo motivo: a abolição do tempo.

Para além da utilidade didática das filosofias da arte, a realidade que elas demonstram é a de uma longa e inescapável senectude idealista e logocêntrica, um envelhecimento de seu objetivo de definir e esquadriñar o fenômeno artístico.

Talvez agora, descategorizados e desclassificados, nos rendamos aos fatos estéticos abandonando-nos ao sabor da experiência, cujo *lócus* 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 linguística, quando o discurso se dá conta de que não pode reduzir, compreender e conceber a arte (e a experiência estética em geral) em puras proposições silogísticas, nem a conduzir mansamente ao cálido e familiar mundinho da abstração. Sem poder compreender a arte em suas definições, o discurso filosófico acusa as obras de arte de errar pelo mundo sem sentido e se autoimolar em insensatas experiências estéticas.

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 se voltam para a forma do aquário, isto é, se afastam do conteudismo mimético (quando a obra espelha uma ideia) e se esforçam para ver a matéria e a forma, sem os olhos da tradição, enfraquecendo o representacionismo na arte.

O abandono da teleologia da obra de arte, assim como o divórcio entre a arte e a verdade, além do fim de seu tradicional vínculo com o bem e a beleza, perfazem o golpe final na mimesis como *metateoria* da arte ocidental.



Na atualidade, a multiplicação de pesquisadores e de seus trabalhos científicos fez da sequência temporal entre ciência normal e ciência extraordinária (conceito kuhniano), um amálgama simultâneo de experimentações e invenções que se utilizam de paradigmas, enquanto os atropelam cotidianamente. Por outro lado, a multiplicação dos 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 modo e tempo, declararam estar a arte, assim como a ciência, em “crise”. 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 filosofia e na lógica que tentam em vão submetê-los a seus programas. Chegou o tempo de avançar rumo às fronteiras da cultura, onde nossas crenças se limitam com a abissal inexistência de sentido, para encarar a possibilidade do esgotamento de nossos significados e certezas, enquanto avançamos o passo sobre o inesperado território da entropia.

Ali, onde a lógica se ausenta, a razão adormece, não temos outra coisa senão sinais estéticos a nos perturbar a percepção – essa angustiosa suspeita da presença do novo. Portanto, ser “artista é não levar a sério o homem tão sério que somos quando não somos artistas” (Ortega y Gasset, 2005, p. 77).

Outra estética – se a estética vinculada ao senso comum filosófico perde progressivamente sua utilidade como norma da produção artística seria possível oferecer outro programa a esta disciplina, ou deveríamos simplesmente esquecê-la como fazemos com um instrumento que perde sua utilidade?

Parece excessivamente cruel abandonar a estética, porque ela se mostra problemática quando não consegue explicar a arte contemporânea. Existe um imenso patrimônio artístico da humanidade construído em grande parte 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 da atualidade, assim como auxiliar decisivamente no entendimento do novo e do insensato?

A tecnologia de registro e comunicação das mensagens cineaudio-tatovisuais nos obrigou a refletir sobre o conhecimento produzido por seus textos não verbais. Imagens, sons, movimentos e tatividade podem representar ideias e conceitos, mas eles comunicam muito mais do que isso. Suas formas não nos transmitem apenas conteúdos codificados, mas também produzem em nós sensações, emoções, paixões, estranhamentos e afetos inconcebíveis.

Se a lógica aplicada à comunicação semiótica nos permite desenvolver representações por meio de signos e textos, poderia a estética auxiliar no entendimento de conhecimentos que não têm significado codificado?

Qualquer texto produzido pela cultura, assim como qualquer fenômeno natural observável têm dois aspectos importantes: logicidade e esteticidade. A logicidade é o grau de regularidade, convencionalidade e codificação que permite representar por meio de um texto coisas e eventos reais e abstratos. A esteticidade é o grau de singularidade ou originalidade de uma coisa ou texto, que se encontra aquém-além da representação, enquanto comunica sensações, emoções e afetos.

Quanto maior a logicidade de uma coisa ou evento, sua representação textual (discursos verbais, equações matemáticas, projetos de engenharia, mecanismos de repetição etc.) terá mais capacidade de significar um conceito e transmitir um conteúdo.

Quanto maior a esteticidade de uma coisa (texto, fenômeno natural, experiências estéticas, estranhamentos, artefatos, sensações, emoções, afetos etc.) tanto menor será a possibilidade a ser veículo de normas, padrões e conteúdos, embaralhando 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 imprescindível a construção do conhecimento estético das coisas para tornar mais eficiente a nossa leitura do mundo.

Assim, podemos nos aventurar em um tipo de conhecimento (*cognition sensitiva*) que pode ser ensinado por uma estética que deixe de se



fundamentar na filosofia, para ter como base o espectro da percepção – uma ‘estética da percepção’.

Os aspectos de logicidade e esteticidade que existem nos textos e nos fenômenos são complementares e interdependentes, pois não existe texto ou coisa que seja completamente lógico ou totalmente estético. Sendo paritária com a lógica, pelo viés da cognição, a estética mantém vínculos com sua contraparte, na medida em que dá contornos a ela.

A estética se relaciona com a lógica lhe oferecendo os sinais, em relação aos quais a lógica busca pelo significado das coisas. De modo que se queremos tornar toda ciência mais bem equipada para conhecer melhor o mundo, devemos lhe oferecer o benefício do conhecimento estético, que permite à lógica científica, filosófica, linguística e tecnológica testar 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? (Feyerabend, 2007, p. 290).

O “outro” da ciência e da filosofia é a estética com base na percepção. Uma das mais importantes funções dessa nova estética é oferecer para a lógica o imprescindível elo com o mundo real, que foi quebrado pelo idealismo metafísico, ainda vigente em ciências e filosofias. O mapa (as representações semióticas) deve ser constantemente criticado com o auxílio da percepção dos sintomas provenientes do território (mundo real), para garantir uma boa representação. Apenas os sinais estéticos nos permitem comparar a fração de real que podemos perceber, com o mapa de suas representações semióticas. Porém, 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 (Feyerabend, 2007, p. 301).

O uso indiscriminado da razão explicita suas falhas e seus limites, que são percebidos pela sensibilidade humana, requerendo mudanças em seus paradigmas. Contudo, os militantes da razão não desconfiam que ela é um mapa desenvolvido pela cultura humana, para auxiliar no conhecimento do mundo. Os racionalistas não percebem que ela foi construída a partir da sensibilidade e da afetividade humana, ao tatear os contornos do mundo e de suas leis, antes de registrá-los como normas, ordens, regras.

Desse modo, as sensações produzidas pela percepção humana não são ilusões fisiológicas desprezíveis, como ainda pensam os idealistas. A percepção permite constituir outro conhecimento tão importante quanto a lógica – complementar a esta – e sem o qual não haveria arte, ciência ou filosofia.

Estética da Percepção – não gostaria de desperdiçar espaço neste ensaio para ousar instituir uma nova estética. O que chamo aqui de ‘estética da percepção’ não deve ser visto como uma disciplina, nem como uma teoria, mas como uma técnica que visa estudar as relações entre cognições estéticas e lógicas.

Esta técnica tem como instrumentos de aferição as sensações, percepções e afetos, cujo objetivo é oferecer um treinamento para a leitura sensível do mundo. Esta nova técnica precisa ser tomada como uma forma de curadoria, em que meta é tatear nas coisas o limite de sua lógicidade, assim como também auscultar a vibração de sua esteticidade.

Como uma ferramenta perceptiva, cujo objetivo está na detecção e leitura sensível de sintomas provocados pelas coisas e eventos, a estética da percepção trabalha, inicialmente, com o inventário dos sinais estéticos (5.1. *Sinais sensíveis*, 5.2. *Sinais inconcebíveis*, 5.3. *Sinais insignificantes*) como base constituinte do conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*), entendido como um modo de apreensão do real.



A maneira como essa leitura sensível se dá difere muito da leitura interna, por sua indicialidade radical, já que não visa ‘inteligir’ sobre as coisas e fatos, mas saboreá-los (sabor = saber), degustando sua estesia, enquanto constitui um conhecimento sobre eles. De modo que a estética da percepção faz o trabalho de um *sommelier* ou de um barista, com relação ao fenômeno cultural e natural.

Ao considerarmos a noção peirceana de ‘primeiridade’, que de vários modos se relaciona com a indicialidade, devemos entender que – antes de qualquer outra consideração – o humano percebe e experimenta o mundo real (onde também se encontram os textos da cultura) de um modo estético, por meio de sua...

immediaticidade 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 nele se atualiza (Santaella, 2000b, 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 nosso]”, que pode ser vista como “puro sentimento, austral, inconsequente”, revela um limite não negligenciável pelas linguagens (2000b, p. 97).

A par com outras disciplinas, a semiótica tem discutido com grande abertura os limites das linguagens, de suas capacidades de compreender o real, nos permitindo perceber o vasto campo dos sinais que provêm do mundo exterior, mas que – embora percebidos – não se permitem participar das linguagens da cultura. Em relação aos dados que esses sinais nos comunicam, provavelmente apenas nossos corpos, entre outros corpos, estão habilitados a tomar conhecimento sensível de suas existências e procedências.



Os sinais estéticos não se reduzem a signos, porque a manifestação de suas qualidades não se opõe a outras (secundidade), nem chegam a identificar uma lei ou ordem (terceiridade). Mas isso não impede, pelo contrário, expande a possibilidade de oferecer conhecimento sobre o mundo, vital para a leitura da cineaudiotatovisualidade cotidiana.

Mas, enquanto as coisas e eventos comunicam esses sinais de modo direto para nossa percepção, não há como proceder a uma análise sobre seus efeitos cognitivos sem recorrermos às linguagens, especialmente a verbal. Ao nos atentarmos da insidiosa logicidade de suas regras gramaticais, que mais nos falam do que nos permitem falar, reconhecemos que ao refletir linguisticamente sobre os sinais estéticos perdemos muito de sua esteticidade. Portanto, é importante que acrescentemos às descrições verbais nossa memória estética das sensações e afetos produzidos pelos sinais.

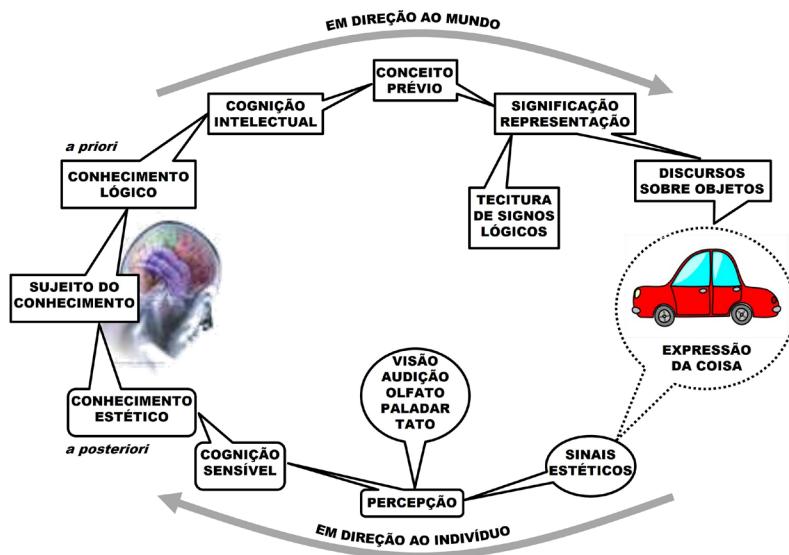
Conforme as noções que apresento neste ensaio, distribuí didaticamente (ver figura ao final do *Capítulo 5 Uma teoria da comunicação estética*) os sinais estéticos em três aspectos principais: os *sinais sensíveis* (sensacionalidade, afetividade, emotividade, passionalidade, eroticidade e superficialidade), que 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 e equivocidade), que são percebidos por nós, quando operamos nosso entendimento sem o concurso da lógica, no limiar do inconsciente, situação em que a psicanálise considera estarmos num ‘aquérm-além’ da linguagem; e os *sinais insignificantes* (paradoxia, irregularidade, originalidade, inefabilidade, efemeridade e insensatez), que são entendidos por Peirce como simples qualidades pré-sígnicas que, embora perceptíveis, jamais se tornam signos de textos, porque repelem modelagens e ordenamentos, flertando com a entropia.

Ao alcançar a sensibilidade do indivíduo, os três tipos de sinais estéticos provocam a sensação de presença das coisas do mundo em nossa volta, construindo nossa memória afetiva e transformando a afecção em conhecimento estético.



Cognição bidirecional – ao contrário da inferência lógica, que segue do sujeito em direção ao mundo, carregada de uma ideia prévia (*conceitos*) que visa definir e compreender as coisas para antropologizar o real, a inferência estética é gerada pela percepção de sinais da existência de uma coisa que afeta a sensibilidade do indivíduo, relacionando-o com o mundo.

Trata-se de uma via de mão dupla: enquanto a inferência lógica se dirige ao mundo para compreendê-lo (abstraindo o real em conceito), a inferência estética provém do mundo em direção ao indivíduo proporcionando sua experiência do real. (Figura)



Notemos que no arco conceitual, que sai do sujeito em direção ao objeto, a inferência lógica é um exercício de formatação de um conceito que se configura como ideia do mundo na mente humana, pois busca normatizar a parcela cognoscível do real, segundo pressupostos previamente definidos por um programa – é a vontade humana que avança na direção do mundo para transformá-lo.

Por outro lado, no arco estético, que vem das coisas habitantes do mundo em direção ao indivíduo, a inferência é um exercício de paciê-



cia, ou seja, o perceptor é um paciente (*patio* = paixão, passionalidade) que experimenta a influência do real, acionando seus sentidos físicos por meio dos sinais estéticos, entregando à memória afetiva um conhecimento sensível das coisas existentes.

Por vezes não é possível perceber em uma coisa a presença de todos os sinais estéticos, seja porque o grau de esteticidade varia, enfraquecendo a manifestação de alguns sinais, seja porque a percepção humana (sempre variável) não os detecta, ou então porque tais sinais se misturam, mesclando-se de muitos modos, porém principalmente porque a leitura dos sinais estéticos é obliterada pela interferência da lógica habitual de nossa inteligência, que impõe significados codificados sobre o mundo, desorientando nossa capacidade de perceber a originalidade do real.

Quando invade a percepção do indivíduo, lhe afetando os sentidos, os sinais estéticos se dirigem diretamente aos órgãos do corpo, quase sempre à revelia da consciência, que não participa diretamente da cognição. Daí a necessidade de nos abrirmos para o mundo, apurando nossa sensibilidade para sofrer o afeto da esteticidade das coisas que habitam em nosso ambiente. O conhecimento estético só é alcançado quando nos tornamos pacientes, a ponto de permitir o ataque de um conjunto de sinais sobre nossos órgãos perceptores.

Para nos dirigirmos ao mundo (logicamente) é necessário que antes o mundo nos afete (esteticamente). Somente após nos entregarmos a essa operação afetiva, fonte primeira da cognição humana, teremos condições de oferecer ao *logos* os melhores dados do mundo para a decorrente conceituação intelectual. Desse modo, os processos de inferência lógica e estética, de certa maneira, não têm como se dar isoladamente.

Do estético ao lógico – como foi mencionada anteriormente, a grande capacidade adaptativa do humano se deveu (ainda se deve) à habilidade de representar o mundo em nossos pensamentos, cuja simulação abstrata das leis que regem o real nos permitiu prever o comportamento da natureza, de modo a tirar proveito de seus recursos e prosperar em meio ao ambiente adverso.

A lógica implica a representação de uma parcela do mundo por meio das ideias intercambiáveis das linguagens. Em razão disso, o humano...



está ‘condenado’ a significar. Com ou sem palavras, diante do mundo, há uma injunção à ‘interpretação’: tudo tem de fazer sentido (qualquer que ele seja). O homem está irremediavelmente constituído pela sua relação com o simbólico (Orlandi, 1992, p. 32).

Com o tempo e o surgimento da comunicação escrita houve uma supervalorização do pensamento lógico, com o aprofundamento das técnicas de formação de conceitos, cujo principal objetivo era (é) adequar a mente humana ao mundo real, pela via da lógica. Ocorreu, portanto, uma hipertrofia do polo da lógica, com uma consequente desidratação do polo da sensibilidade, que foi rebaixada a um mero comutador biológico dos dados do mundo.

À lógica coube a missão de ‘textualizar’ o mundo, transformando-o em discurso interpretável, contido numa ‘semiosfera’, enquanto mantém fora de seus domínios, como “não-texto”, os elementos da sensibilidade (Figura).

CULTURA: UMA SEMIOSFERA PERMEÁVEL



A lógica das linguagens visa transformar em texto justamente aquelas impressões que “vêm de fora”, para incorporar à cultura um novo conhecimento sobre o mundo. Desse modo, é importante man-



ter permeável a fronteira entre o lógico e o sensível. Mais que isso, é preciso evitar o isolamento e se deixar penetrar pelos sinais estéticos, de modo a produzir um entendimento, transformando-os (ao menos uma parte deles) em textos. De certo modo, esse processo de logicização de parte dos sinais estéticos é mais comum do que parece.

A experiência nos diz que a arte formalizada, aquela que a maioria das pessoas concorda em denominar arte, oferece em geral mais satisfação do que qualquer outro tipo de experiência estética. Formalizar a arte significa tornar a experiência estética comunicável: objetivá-la, torná-la real, torná-la pública, em vez de mantê-la num âmbito privado ou solipsista [...] Para comunicar a experiência estética é preciso submetê-la a convenções – ou ‘formas’, se preferirem – do mesmo modo como se faz com a linguagem [verbal] para que seja compreendida por mais de uma pessoa (Greenberg, 2002, p. 95).

A logosfera, cujo fundamento semiótico são as linguagens verbal e matemática, tende a logicizar, transformando em convenção, norma, fórmula, não apenas certas manifestações musicais, sonoras, cinéticas, como principalmente as imagens que são reduzidas a informações codificadas.

De modo automático, porque praticamente inconsciente, a força gravitacional do *logos* vai arrastando para seu interior tudo aquilo que tem início como paradoxal e surge na fronteira da semiosfera como uma coisa ou evento estético. Significar o mundo é o destino do *logos*. Assim sendo, o cientista, o filósofo ou o artista deve se conscientizar dos processos de logicização (estandardização) da experiência sensível e o melhor meio de resistir à redução do estético em clichê é sempre avançar um passo à frente da lógica.

Do lógico ao estético – por outro lado, na semiosfera há também o mecanismo de expulsão de textos, coisas e eventos outrora significativos e ordinários, que perdem sentido, objetividade, finalidade e valor de uso para o sistema lógico da cultura (ver Figura acima).

É o caso do duelo, com o qual se lavava a honra em sangue. Há



muito tempo que o duelo perdeu sentido e significado nos países ocidentais, devido ao uso crescente de soluções jurídicas para os conflitos pessoais e sociais. O duelo perde sua lógica como um texto da cultura, e passa a ser tratado como uma curiosidade comportamental, agora vista apenas em narrativas antigas que retratam costumes do passado. O duelo se tornou inconcebível e deixou de ter um discurso, por conta de sua insignificância e insensatez.

Para citar outro exemplo, pensemos num capacete militar da antiguidade clássica (Figura). Em seu tempo, aquele capacete militar servia bem às suas funções, de resto muito pragmáticas. Porém, hoje em dia, tornou-se uma peça de museu, um ‘inutensílio’ sem valor de uso e que perde sentido se defrontado com a realidade atual da guerra. Transforma-se, então, numa coisa que atrai a atenção por conta de uma afetividade em relação à engenhosidade do homem antigo. Apreciado não mais pelo conteúdo utilitário, mas pela esteticidade da forma que se apresenta diante de nós, revela um design apropriado para atividades que não se praticam mais como naquela época. É feito de uma liga de metal que hoje não resistiria a um tiro de pistola, mas impressiona pela plasticidade do antigo trabalho metalúrgico; em suma, trata-se de uma relíquia cuja singularidade de sua existência lhe atribui um ‘valor de culto’ e vai ao encontro do que entendemos por manifestação estética, mesmo não se tratando de um trabalho produzido com essa intenção. Assim, o antigo capacete desliza do polo da lógica e passa a habitar o campo da estética.



A circulação dos elementos culturais que transitam da esteticidade para a logicidade e vice-versa demonstra a grande mobilidade provocada pela adesão e repulsão de valores e hábitos cognitivos no interior da sociedade. A emergência e submersão de textos – do estético para o lógico e, de volta, para o estético – se relacionam com a alteração de valor que alguns tipos de conhecimentos sofrem no contexto social.

Na medida em que certas manifestações originais vão ganhando sentido para um grupo social cada vez maior, elas vão se logicizando em textos consensuais, tornando-se modelos (clichês, moldes, gêne-



ros, fórmulas) de referência, ou seja, exemplares de categorias a caminho da homogeneização (conceituação, identidade, redundância).

Por outro lado, coisas, artefatos e textos modelares (outrora carregados de sentidos e significados definidos) vão perdendo densidade lógica, tornando-se inúteis para representar valores e hábitos que deixaram de ser eficientes para a reprodução social.

Esses elementos vão sendo gradativamente expulsos da redundância e vão se estetizando, na medida em que se afastam da utilidade, passando a ser “revisitados” vez por outra como manifestações estéticas, tais como velhos rádios, moedores de carne, torradores de café, telefones de ebonite, que deixam de ter utilidade para se transformarem em elementos decorativos.

Desse modo, embora pareça evidente que o processo do conhecimento humano tende a caminhar do estético para o lógico, não devemos nos iludir imaginando que a leitura intelectual (interna) do mundo é mais importante ou se trata de uma etapa superior e final.

O conhecimento é um processo de mão dupla: tanto vai em direção ao mundo como vem dele para nós. Imaginar que o conhecimento possa ser apenas lógico é achar que uma ave pode alçar voo com apenas uma de suas asas. Ambos os processos são igualmente fundamentais para uma leitura eficiente do real.

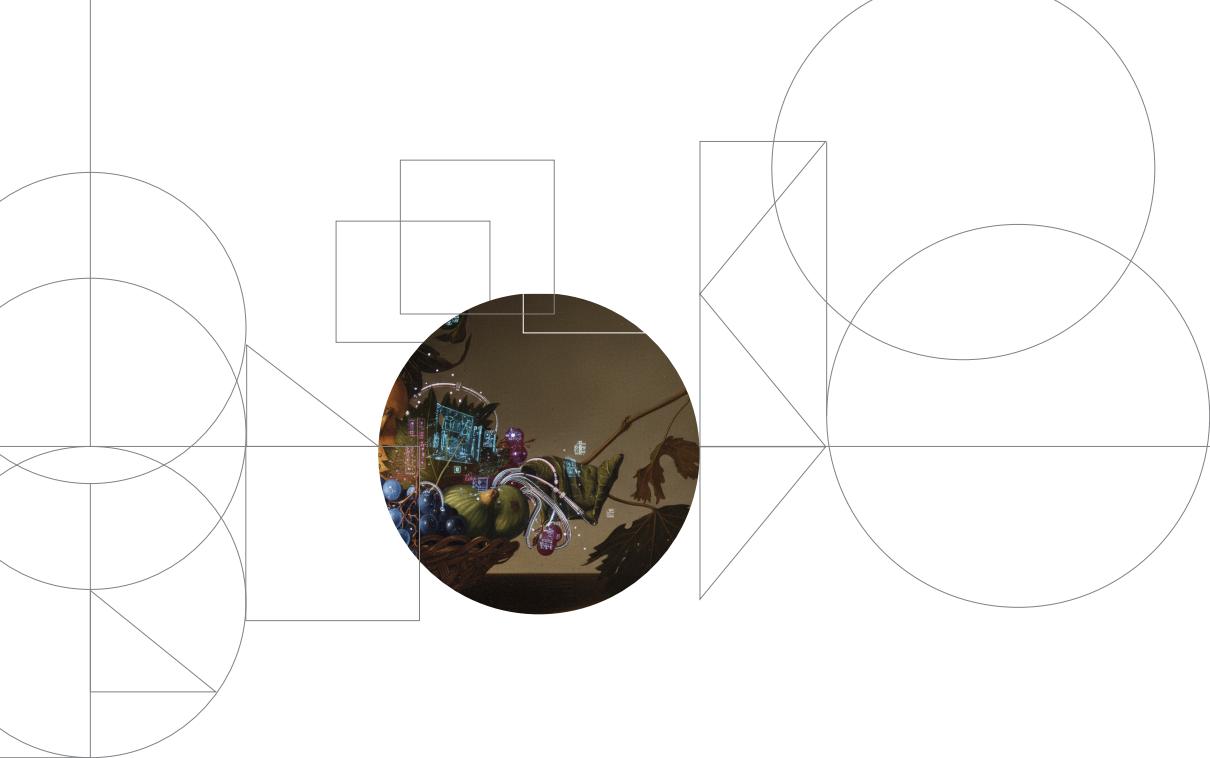
Assim sendo, ao invés de considerarmos importante tão somente o conhecimento intelectual gerado na semiosfera, é preciso repreender a extraír conhecimento dos processos de percepção estética dos sinais que o mundo nos envia de fora da cultura ou em meio aos seus interstícios.

Se os dois milênios de idealismo metafísico serviram para desenvolver imensamente a capacidade de raciocínio lógico, chegou o tempo de nos dedicarmos ao conhecimento sensível, tanto pelo seu valor intrínseco, como para ampliar os horizontes da cognição humana.

Em vista disso, a urgência em educar a sensibilidade supera inclusive a curiosidade inicial de uma excursão recreativa à cognição estética. Trata-se agora de uma necessidade social premente.







Inconclusão

‘Conclusões’ estão entre as mais curiosas pretensões da lógica, que imagina poder dar fim (tanto na finalidade, quanto no limite) aos fatos e coisas, circunscrevendo suas manifestações em conceitos, espécies e gêneros.

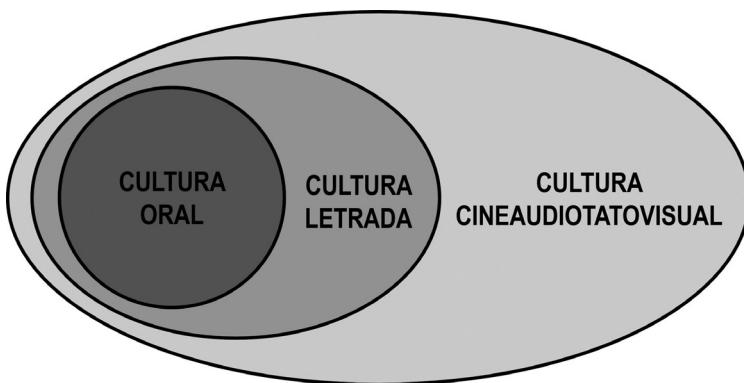
No mundo real as coisas não se concluem nem se definem, porque tudo está interligado, enquanto se transformam e se adaptam o tempo todo. Depois do que apresentamos neste ensaio não podemos nos iludir com uma ‘conclusão’.

Perdas e ganhos com a mudança das eras – quando a cultura escrita se estabeleceu sobre as bases da cultura oral, trouxe desta os elementos formadores que auxiliaram na ampliação do conhecimento logocêntrico. Da mesma maneira, a cultura cineaudiotatovisual vem se constituindo a partir dos fundamentos oferecidos pela cultura letrada (Figura).

Para nós, cuja geração tem a sorte de compartilhar deste período de transição entre eras, o melhor a fazer é degustar o espetáculo do



vaivém das tendências, da submersão e emergência de fenômenos culturais, do definhamento e irrupção de valores, das reações e revoluções do pensamento, da fragmentação dos paradigmas e das certezas que embalavam os sonhos dos modernos.



A esta geração também compete a tarefa de iniciar a transição para novos tempos que nascem imersos na cibercultura, oferecendo uma tradução convincente dos fenômenos atuais para aqueles que tropeçaram na baldeação entre a sólida modernidade do século XX, para a modernidade líquida do século XXI.

É comum a perda de alguns valores nos processos de mudança. Alguma coisa da mobília se quebra no caminho para a nova casa. Outras coisas não cabem mais nos novos espaços e certas coisas precisam ser adquiridas para preencher os vazios que se formaram com a mudança.

A cultura cineaudiotatovisual “passa a definir-se mais por signos de envolvimento sensorial do que pelo apelo ao racionalismo da representação tradicional, que privilegia a linearidade da escrita” (Sodré, 2006, p. 19). Esta nova realidade, continua Muniz Sodré,

suscita críticas intelectualistas no sentido de que as indústrias da comunicação poderiam destruir, pela indiferença ao racionalismo conteudístico ou pelo excesso de banalização cultural, toda a ordem representativa clássica (2006, p. 20).



Como sabemos, a inclusão de uma ou mais linguagens nos processos de comunicação de uma sociedade – veiculadas por novas mídias –, provoca alterações na forma e no pensamento dos saberes intercambiados, exigindo daqueles que têm o conhecimento como objeto de estudo uma reflexão mais ampla do fenômeno.

É preciso considerar que não há tradutibilidade entre linguagens diferentes. Em vista disso, devemos ganhar habilidade em todas as linguagens que a cultura nos oferece, auferindo conhecimentos de diversas fontes que não deságuam no sereno lago alfanumérico.

Por outro lado, fora da semiosfera, mas também em seus intersítios, ainda circulam os sinais estéticos advindos das coisas e eventos que nos espreitam além da fronteira semiótica, atiçando nossa percepção para um conhecimento diferente, extraído das sensações e dos afetos. Um conhecimento que deve ser o primeiro entre todos – a nossa primeira ciência.

Estética da percepção como primeira ciência – um modo diferente de acessar a contemporaneidade exige de nós uma virada cognitiva: ao invés de nos alçar rumo ao lúcido regaço da inteligência fulgurante (o paraíso metafísico da linguagem verbal), devemos nos voltar para a sensibilidade material e biológica de nosso corpo encarnado no húmus do mundo real (o terreno metassemiótico das estesias).

Ao invertermos o sentido em que normalmente se orienta o esforço humano pelo conhecimento, entendemos que a estética (da percepção) precisa ser a primeira ciência, o primeiro conjunto de atitudes cognitivas que deve preceder qualquer abordagem lógico-semiótica-intelectual da realidade.

Assim como nenhuma percepção precária resulta numa boa intelectoção, somente a sensibilidade treinada pode conduzir a uma boa ciência. Aquele que menospreza, desconhece ou não consegue perceber os sinais estéticos provenientes do mundo não pode realizar o trabalho posterior da lógica científica ou filosófica para deduzir conceitos capazes de fornecer representações eficientes do mundo real.

Sem estética não há como constituir uma boa lógica. Sem arte não há como fazer uma boa ciência. Pois a atividade artística é o melhor



treinamento para ampliar a sensibilidade necessária à percepção dos fenômenos científicos.

Os textos culturais (compostos de signos lógicos e sinais estéticos) estão mesclados de logicidade e esteticidade, de modo que só a graduação (+ lógico ou + estético) é que “separa” a ciência e a filosofia, da estética. Não existe nenhum texto na cultura que seja completa e integralmente lógico e objetivo, porque os signos são em parte materiais e sensíveis, sendo possível localizar neles alguns sinais estéticos.

Hoje entendemos melhor que as linguagens da cultura intermedeiam nosso relacionamento com o real, nos impondo representações semióticas do mundo no lugar do que o senso comum pensa ser a realidade. Por isso, uma equação, um conceito ou a ‘descoberta’ da América são, certamente, invenções de representações para a cultura dar conta de novos aspectos do real.

Em uma análise mais detalhada, até mesmo descobrimos que a ciência não conhece, de modo algum, ‘fatos nus’, mas que todos os ‘fatos’ de que tomamos conhecimento já são vistos de certo modo e são, portanto, essencialmente ideacionais” (Feyerabend, 2007, p. 33).

Por conta disso, não há rigorosamente ‘descobertas’, mas invenções de explicações abstraídas pela mente para justificar novos afloramentos do mundo alcançados pela percepção. A partir desta concepção, ciência e arte se aproximam, na medida em que ambas são atividades de inventores.

Hoje, sabemos que...

o conhecimento não é uma série de teorias autoconsistentes que converge para uma concepção ideal; não é uma aproximação gradual à verdade. É, antes, um sempre crescente *oceano de alternativas mutuamente incompatíveis*, no qual cada teoria, cada conto de fadas e cada mito que faz parte da coleção força os outros a uma articulação maior, todos contribuindo, mediante esse processo de competição, para o desenvolvimento de nossa consciência (Feyerabed, 2007, p. 46).



Portanto, “[é] aconselhável deixar as próprias inclinações irem contra a razão *em quaisquer circunstâncias*, pois isso deixa a vida menos restrita e pode beneficiar a ciência” (Feyerabed, 2007, p. 169). A ciência certamente ganha muito quando os pesquisadores agem de maneira “artística”, experimentando mais esteticamente seus objetos de estudo, do que apenas considerando logicamente os elementos que se encaixam no paradigma antecipatório.

Ao inventar teorias e contemplá-las de maneira relaxada e “artística”, os cientistas com frequência empregam procedimentos proibidos por regras metodológicas. Por exemplo, interpretam a evidência de modo que se ajuste a suas ideias extravagantes, eliminam dificuldades mediante procedimentos *ad hoc*, colocam-nas de lado ou simplesmente recusam-se a levá-las a sério (Feyerabend, 2007, p. 209).

Então, o que pode ser, concretamente, a ciência? Paul Feyerabend disse que...

“a ampla divergência entre indivíduos, escolas, períodos históricos e ciências inteiras torna extremamente difícil identificar princípios abrangentes, quer de método, quer de fato. A palavra ‘ciência’ talvez seja uma única palavra – mas não há uma entidade única que corresponda a essa palavra” (2007, p. 319).

Quebrar paradigmas é o que faz a arte e a ciência caminharem para longe do que a epistemologia e estética tradicionais dizem acerca destas atividades. Assim como a epistemologia tem dificuldade em dizer o que seja a ciência, também é impossível para a estética definir a arte. Desse modo, em função da tão pouca capacidade de definição, será que existe “a possibilidade de uma espécie de pesquisa científica [e artística] sem paradigmas ou pelo menos sem aqueles de tipo tão inequívoco e obrigatório [?]” (Kuhn, 2007, p. 31).

Entender a estética da percepção como primeira ciência é uma boa provocação para tornar evidente um paradoxo. A impossibilidade real



de se definir tanto a arte como a ciência abre espaço para a abordagem de uma estética da percepção, anterior a qualquer método, mas focada no momento primordial da cognição – quando a percepção inaugura em nós o espanto de nossa presença no mundo.

Em consequência, a estética da percepção tem por objetivo excitar a sensibilidade do perceptor para detectar o aroma dos paradoxos e pôr em causa as representações, discursos e narrativas que as linguagens produzem sobre o mundo.

O “paradoxo se opõe à *doxa*, aos dois aspectos da *doxa*, bom senso e senso comum” (Deleuze, 2006, p. 78). Um paradoxo é o afloramento de uma incompatibilidade entre o mapa (linguagens da cultura) e o território (mundo real), ou seja, se nos utilizarmos apenas das representações (nossos mapas ideacionais) sobre o que já conhecemos do real não pode haver ciência, filosofia ou arte.

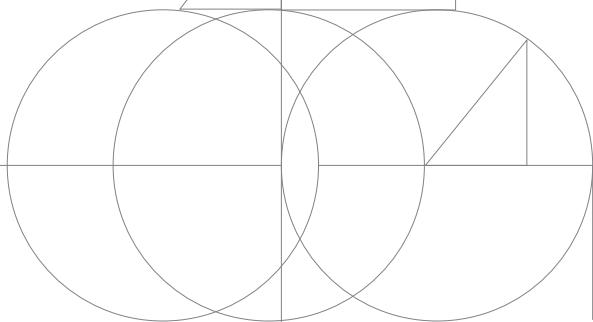
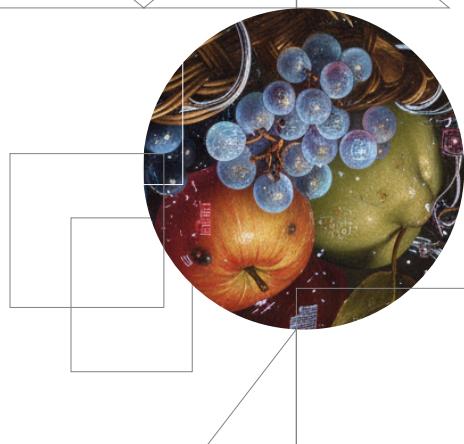
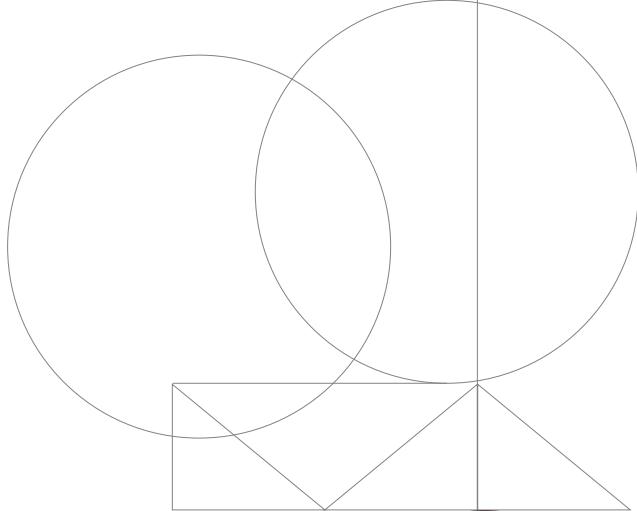
O prazer gerado pela experiência estética (catarse) provém da libertação da convencionalidade dos códigos artificiais da lógica. Mas, a experiência estética (principalmente, nas artes) não gera apenas prazer e deleite, ela também é um poderoso meio de investigação do real, podendo oferecer à lógica muitos elementos para sua análise crítica.

As artes, como as vejo atualmente, não constituem um domínio separado do pensamento abstrato [ciência e filosofia], mas complementar a ele, e precisavam realizar plenamente seu potencial. Examinar essa função das artes e tentar estabelecer um modo de pesquisa que une seu poder e o da ciência (Feyerabend, 2007, p. 357).

A citação acima foi a resposta a que chegou o autor em seu livro “Contra o Método”, praticamente fazendo coro com Immanuel Kant: “o pensamento sem a sensação é vazio e a sensação sem o pensamento é cega; somente juntos o entendimento e a sensibilidade podem fornecer o válido conhecimento objetivo das coisas” (1997, p. 11).







Referências

ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Edições 70, 1988.

AUROUX, S. **A revolução tecnológica da gramatização**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

BACHELARD, G. **A intuição do instante**. Campinas: Verus Editora, 2007.

BASTIDE, R. **Arte e sociedade**. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

BAUDELAIRE, C. O público moderno e a fotografia. In: ENTLER, R. Retrato de uma face revelada: Baudelaire e a fotografia. **Revista da Faculdade de Comunicação**, nº 17. FAAP. Disponível em: https://www.academia.edu/65948405/Retrato_de_uma_face_velada_Baudelaire_e_a_fotografia. Acesso em: 10 out. 2025.



BLACK, E. **The Horrifying American Roots of Nazi Eugenics.** History News Network, 2008. Disponível em: <http://hnn.us/articles/1796.html>. Acesso em: 10 out. 2025.

BLAKE, W. **O matrimônio do céu e do inferno.** São Paulo: Editora Madras, 2004.

BORGES, W. S.; LEITE JÚNIOR, P. **O antirrealismo nominalista de Guilherme de Ockham, a partir do comentário à isagoge de Porfírio.** Santa Maria: Thaumazein, ano VII, v. 8, n. 15, 2015.

BRIGGS, A.; BURKE, P. **Uma história social da mídia:** de Gutenberg à Internet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

CALABRESE, O. **A linguagem da arte.** Lisboa: Edições 70, 1999.

CAMARGO, M. H. **Cognição estética:** o complexo de Dante. São Paulo: Annablume, 2013.

CAUQUELIN, A. **Teorias da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea:** uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005b.

CLAXTON, G. **Intelligence in the flesh:** why your mind needs your body much more than it thinks. Londres: Yale University Press, 2015.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia.** São Paulo: Editora Ática, 2005.

COMTE-SPONVILLE, A. **A sabedoria dos modernos.** São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DAMASIO, A. **A estranha ordem das coisas:** as origens biológicas dos sentimentos e da cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

DELEUZE, G. **Diferença e repetição.** São Paulo: Relógio D'Água, 2000.



- DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- 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. **A estrutura ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- ECO, U. **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- ECO, U. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- ECO, U. **A busca da língua perfeita na cultura europeia**. Bauru, SP: EDUSC, 2002b.
- ECO, U. **A história da beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- ECO, U. **As formas do conteúdo**. São Paulo: Perspectiva, 2004b.
- FERRY, L. **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática**. Coimbra: Almedina, 2003.
- FEYERABEND, P. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- FLUSSER, V. **Filosofia da caixa-preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
- FOUCAULT, M. **A história da loucura na idade clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FREIXO, M. J. Vaz. **A televisão e a instituição escolar: os efeitos**



cognitivos das mensagens televisivas e a sua importância na aprendizagem. Lisboa: Instituto Piaget, 2002.

GOMBRICH, E. H. **Norma e forma.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GREENBERG, C. **Arte e cultura, ensaios críticos.** São Paulo: Ed. Ática, 1996.

GREENBERG, C. **Estética doméstica:** observações sobre a arte e o gosto. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GUIMARÃES et al. **Comunicação e manifestação estética.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HEGEL, G. W. F. **Introducción a la estética.** Barcelona: Nexos, 1985.

HEIDEGGER, M. **Carta sobre o humanismo.** São Paulo: Centauro, 2005.

HERACLITO. **Os pensadores: Os pré-socráticos:** fragmentos, doxografia e comentários. São Paulo: Abril Cultural, 1985.

JIMENEZ, M. **O que é estética.** São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 1999.

KANT, I. **Crítica da razão pura.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

KIRCHOF, E. R. **Estética e semiótica:** de Baumgarten e Kant a Umberto Eco. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

KIRCHOF, E. R. **A estética antes da estética.** Porto Alegre: Editora da ULBRA, 2003b.

KIRCHOF, E. R. **Estética e biossemiótica.** Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: EDIPUCRS, 2008.

KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.



LACAN, J. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

LÉVY, P. **Cibercultura**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MACHADO, A. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MACHADO, I. **Escola de semiótica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MACHADO, R. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 2002.

MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MARCONDES FILHO, C. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** Uma reflexão sobre o processo de individuação e formação. São Paulo: Paulus, 2004.

MC LUHAN, H. M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2003.

MOSER, P. K.; MULDER, D. H.; TROUT, J. D. **A teoria do conhecimento**: uma introdução temática. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

NOVAES, A. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ONFRAY, M. **Contra-história da filosofia 1**: as sabedorias antigas. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. São Paulo: Cortez Editora, 2005.



PAREYSON, L. **Os problemas da estética.** São Paulo: Martins Fontes, 1989.

PINTO, J. **O ruído e outras inutilidades:** ensaios de comunicação e semiótica. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PLATÃO. **Os pensadores.** São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999.

PONZIO, A.; CALEFATO, P.; PRETRILLI, S. **Fundamentos de filosofia da linguagem.** Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

RAMAL, A. C. **Educação na cibercultura:** hipertextualidade, leitura, escrita e aprendizagem. Porto Alegre: Artmed, 2002.

ROUANET, S. P. **A razão cativa.** São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTAELLA, L. **Cultura das mídias.** São Paulo: Experimento, 2000.

SANTAELLA, L. **A teoria geral dos signos.** São Paulo: Editora Pioneira, 2000b.

SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento.** São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

SANTAELLA, L. **Corpo e comunicação:** sintoma da cultura. São Paulo: Paulos, 2004.

SCHAEFFER, J.-M. **Adieu à l'esthétique.** Paris: Presses universitaires de France, 2000.

SÉVÉRAC, P. In: MARTINS, A. (org.). **O mais potente dos afetos:** Spinoza & Nietzsche. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis:** afeto, mídia e política. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.



SOUZA, T. C. C. Discurso e imagem: perspectivas de análise do não verbal (1). **Ciberlegenda**. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36741>. Acesso em: 10 out. 2025.

TODOROV, T. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Papirus Editora, 1996.

TOMASELLO, M. **A natural history of human thinking**. London: Harvard University Press, 2014.

WEBER, A. Cognition as expression: on the autopoietic foundations of an aesthetic theory of nature. *Sign System Studies*, v. 29, n. 1, p. 160, 2001.
In: KIRCHOF, E. R. Estética e biossemiótica. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: EDIPUCRS, 2008.

WEEDWOOD, B. **História concisa da linguística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.

WISNIK, J. M. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

WOSNIAK, C. R. **Dança, cine-dança, vídeo-dança, ciber-dança: dança, tecnologia e comunicação**. Curitiba: UTP, 2006.



