

Por uma estética da percepção

Marcos H. Camargo¹

Resumo: este artigo tem por objetivo discutir a possibilidade de uma nova conceituação para a estética, que além de ser entendida como uma filosofia da arte, também seja vista como uma teoria da percepção capaz de contrapor-se à lógica sem oposição, mas por complementaridade.

Palavras-chave: esteticidade; logicidade; percepção; conceituação; sinal.

Abstract: this article has the intention to discuss the opportunity to give a new conceptualization to aesthetics that besides to be understood as a philosophy of art, also could be seen like a theory of perception that can deal with logics without opposition, but by complementation.

Keywords: aestheticity; logicity; perception; conceptualization; signal.

Carente de atributos anatômicos (como garras, presas, carapaças, camuflagens) que garantissem sua sobrevivência nos primeiros tempos, o ser humano ainda assim prosperou e alcançou lugar de destaque na cadeia alimentar utilizando-se progressivamente de um importante atributo: a lógica. Esta lógica *lato senso*, que se manifesta tanto na linguagem, como na capacidade de prever o comportamento da natureza apreendendo-lhe os padrões, tornou-se a maneira própria do *homo sapiens* pensar e agir em seu mundo. Embora todas as civilizações humanas desenvolvam sua lógica particular, no ocidente, já entre os antigos gregos Parmênides e Heráclito representam dois tipos de matrizes lógicas do conhecimento que se alternam até na atualidade.

Platão, bem mais que Aristóteles, baseia toda sua ontologia a partir do pensamento de Parmênides, propugnando pela superioridade do conhecimento das características fixas, inamovíveis, portanto eternas (universais), desprezada e lançava ao lugar infernal

¹ Professor efetivo da Faculdade de Artes do Paraná, em que leciona Semiótica e Análise da Linguagem Cinematográfica, Mestre em Comunicação e Linguagens pela UTP e Doutor em Artes pela UNICAMP.

(inferior) o conhecimento proveniente das manifestações semoventes da natureza (inclusive humana), denominadas pejorativamente de 'ilusões aparentes', ou o véu de Maia, numa versão mais oriental.

As disputas entre os conceitos de Aristóteles (mais inclinado a valorizar o pensamento de Heráclito) e de Platão acerca do conhecimento vinham alternadamente acumulando adeptos, argumentos, adversários e contra-argumentos, quando o advento do cristianismo fez tender inapelavelmente toda a filosofia ocidental rumo à vulgata platônica. As posições de Platão na defesa do conhecimento imutável (eterno) e universal, aliadas a doxologia de um mundo ideal ordenando do alto o mundo sensível couberam como luva na mão teológica do cristianismo nascente, que precisava de uma identidade filosófica para se firmar num ocidente ainda por catequizar.

Por isso, ainda hoje muitos consideram que o conhecimento só pode ser legítimo se for composto exclusivamente de verdades. A maioria dos filósofos ainda entende como verdade tão somente a adequação lógica de um texto verbal ou matemático à realidade material; para tais pensadores os textos de outras linguagens inspiram suspeitas quanto à possibilidade de serem verdadeiros. A verdade, nesse caso, é uma *representação* da realidade. Porém, para que um texto verbal ou matemático seja verdadeiro deve submeter-se a procedimentos sedimentados pela filosofia, como o estabelecimento de uma proposição advinda do resultado de provas e explicações razoáveis. Para funcionar como verdade, contudo, a proposição deve ser aceita e transformar-se 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. (...) [Por seu turno, as] crenças são sempre *representativas* e funcionam como mapas pelos quais retratamos o mundo que nos cerca e nele ‘navegamos’” (MOSER, MULDER, TROUT, 2009, pp. 18 e 48)

Para funcionar como representação o texto verbal ou matemático precisa do endosso de uma crença socialmente afirmada, pois se o texto não for comunitariamente aceito não alcança seu status representativo. Desse modo, o conhecimento lógico é formado por crenças que admitimos automaticamente, uma vez demonstrada sua eficiência representativa. Mas a fragilidade do conhecimento lógico reside justamente em sua dependência da crença coletiva para efetivar-se; e essa fragilidade se posta em duas faces que se conjugam. A primeira face oculta da verdade se efetua por meio do automatismo, isto é, da aceitação incondicional das interpretações que dispensam um questionamento de seus fundamentos por economia de uso, causando um esquecimento de sua historicidade. A esse automatismo se junta o processo de reconhecimento (reconhecimento do Mesmo), isto é, da redundância identitária do

conhecimento que alimenta o *status quo*, por sua vez sustentáculo do poder. E longe do papel libertador pretendido pelo iluminismo, a verdade passa a ser um instrumento de imposição do Mesmo, da identidade, e de opressão do diverso, do estranho, do paradoxal e da equívocidade.

O conhecimento lógico como conteúdo de um texto representativo que se adéqua à realidade material é uma conquista fundamental da civilização humana. Mas a presença de suas fragilidades inspira a busca de outros processos de cognição que permitam o exame daquelas limitações representacionais. Os efeitos colaterais do automatismo e da repressão do diverso permitidos pelo representacionismo se revelam com alguma facilidade quando expomos à atenção exemplos estéticos ou artísticos; a obra artística ou o evento estético não privilegiam um conteúdo externo a eles, não se compõem de uma "mensagem" que nos remeta a outra instância, que *represente* outra coisa, senão o lugar e a coisa que são.

Certos estados mentais não são representativos 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, com clara exceção de Nietzsche e certamente da maioria dos pensadores da segunda metade do século XX, foi uma *filosofia da representação* inaugurada, por assim dizer, com Platão. No entanto, não é certo que o representacionismo platônico fosse tão influente entre nós caso o cristianismo não tivesse se "platonizado" para catequizar o ocidente. O representacionismo tem início a partir de 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 Idéia, 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 de que participamos e em que habitamos, é uma cópia do verdadeiro Mundo das Ideias, origem, modelo, essência e fim de tudo o que existe. A “relação interior espiritual, noológica e ontológica” que a cópia mantém com o modelo fundamenta-se na crença platônica de que este mundo material em que vivemos é inteligível, por ser derivado (copiado) do mundo modelar das ideias e tem com este uma relação essencial. A cognição para Platão é, portanto, sempre uma re-cognição, isto é, todo conhecimento que podemos adquirir deste mundo material só provém de uma lembrança (inata) do mundo essencial e modelar que habita a Ideia. Assim, todo conhecimento deve ser uma re-apresentação (representação da ideia) para a mente daquilo que já se encontra inatamente em sua lembrança. Por isso a dedução é o método platônico de inferência.

Para Platão, o conhecimento legítimo pode ser alcançado em nosso mundo material por meio de *representações* dos modelos essenciais providas pelas linguagens verbal e matemática, consideradas cópias da Ideia por conta de sua “relação interior” com o mundo das essências. Desse modo, para o pensamento platônico, tanto o mundo material, como a palavra e o número são cópias espirituais da Ideia.

Mas 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) do modelo essencial (Mundo das Ideias). E o que são esses simulacros para Platão? Com exceção da palavra e do número, que são cópias espirituais da Ideia, 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, músicos, dramaturgos e poetas, expulsos de sua república ideal.

A condenação dos simulacros, ou seja, das cópias bastardas da cópia do modelo, justifica-se em Platão porque este pensador imagina que o dever ético do ser humano é retornar de onde veio, ou seja, adequar-se ao Mundo das Ideias, origem e fim de tudo. Desse modo, o conhecimento que nos levaria de volta para o seio das essências imortais

só poderia encontrar-se nas representações da Ideia oferecidas pela gramática e matemática – as *technè* do *logos* universal. Assim sendo, as imagens e sons do mundo material e fantasmático produzidos pelo ser humano seriam saberes aparentes que condenariam seu usuário ao exílio eterno na caverna das ilusões.

Muitos ainda têm dúvidas acerca da imagem poder ser texto de uma linguagem autônoma e irreduzível ao verbo, porque a julgam segundo o preconceito platônico que atribui a capacidade de representação conceitual apenas à palavra e ao número. E os simulacros sonoros do mundo, assim como também a música, amargam o mais pesado preconceito platônico porque o primeiro é considerado cópia conspurcada das vibrações sonoras do mundo empírico e a segunda se trata – para o platonismo – de um artefato *diabólico* (contrário ao *simbólico*) e sensual alienado da Ideia, que perturba o caminho do pensamento rumo à essência do *logos* universal. 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. Os simulacros, não apenas como fantasmas da cópia, mas também como fantasias da imaginação humana, estão libertos da adequação 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.

Ao criar uma hierarquia em que a Ideia subordina a cópia (o mundo empírico) que, por sua vez é simulada por fantasmas (imagens e sons) que iludem os homens por meio das aparências, Platão estabelece a oposição tradicional entre original e derivado (cópia), que vai influenciar o pensamento ocidental até a modernidade. Walter Benjamin, por exemplo, em seu famoso artigo sobre a reprodutibilidade técnica da arte ainda lamenta em 1933 a proliferação de simulacros auditivos e visuais de obras e eventos artísticos em detrimento de seus “originais”; porém em 1981, em consonância com muitos outros pensadores contemporâneos, Jean Baudrillard vai tratar as simulações semióticas e midiáticas não mais como cópias conspurcadas do real, mas como hiperrealidades que contribuem culturalmente para o mapeamento de novos mundos.

Faz apenas algumas décadas que o pensamento contemporâneo conseguiu abolir a dicotomia ‘original versus similar’ (semelhante à oposição entre o real e sua representação), justamente por admitir a mediação das linguagens e suas mídias na relação humana com o mundo. 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)

Se considerarmos o arco histórico do pensamento ocidental, só recentemente admitimos que o processo de “mesmificação” empreendido pela identidade modelar abstrai a diversidade dos indivíduos singulares e lhes nega existência no interior de um conceito. Todavia, são justamente os simulacros imagéticos, sonoros e cinestéticos produzidos pelas mídias que vêm empreendendo uma ponte hiperreal para o entendimento do diverso. Com isso tem sido possível admitir que o mundo, diversificado em si mesmo, é indefinidamente maior que as mais amplas tentativas de identificação representadas pelas grandes narrativas histórico-filosóficas.

Hoje sabemos que o real pode ser *representado* logicamente, mas também *apresentado* perceptivamente à sensibilidade humana por meio de sinais estéticos que intuem em nós a existência do mundo. Não apenas as palavras e os números têm o dom exclusivo de representar o mundo, mas também as imagens, sons e movimentos produzidos pelas mídias são capazes até de recriar a realidade. E a partir dos interstícios, intervalos e insignificâncias dos textos verbais, matemáticos, imagéticos, sonoros, cinestéticos, dentre outros que circulam na cultura, emergem os indefiníveis sinais estéticos que denunciam os limites das representações oferecendo-nos um conhecimento sensível do mundo para além das linguagens.

Foi tão longa a hegemonia do platonismo cristianizado no ocidente que apenas no século XIX os pensadores ousaram dispensar o conceito de Deus na constituição de seus sistemas filosóficos. As consequências de um difuso platonismo para o pensamento filosófico e científico foram determinantes, no sentido de tornar a busca pela verdade na perseguição de valores universais que fossem verdadeiros em todos os tempos e lugares; uma verdade a-histórica, imutável e permanente.

A ciência, tal como a entendemos hoje, nasce com a era moderna e o método cartesiano, pois antes disso seu campo de investigação e seus objetos eram cobertos pelo que se entendia como ‘filosofia da natureza’. Essa origem revela duas questões importantes, sendo a primeira delas o fato de que a ciência é tributária do pensamento filosófico. Tanto é que a busca permanente da verdade, preocupação maior da ciência, foi herdada da filosofia.

Sua outra preocupação fundamental provém do respeito à autoridade dos antigos expoentes, pela maneira com que busca preservar seus métodos. Mesmo considerando os esforços de Galileu, Bacon ou Copérnico, a ciência pré-Newton ainda se debatia contra a autoridade de Platão e Aristóteles em assuntos tão diversos como, por exemplo, com relação à natureza da luz. Atada ao grande campo da filosofia, a ciência – ou melhor:

certa filosofia da ciência (epistemologia²) - ainda visa o objetivo pelo qual se destacou, qual seja, sua característica metodológica de previsão e antecipação para a consecução do domínio e do poder sobre a natureza (aí incluído o ser humano).

Tanto na filosofia, como na ciência (e certamente na epistemologia), por muitos séculos cuidou-se de separar o joio (tudo o que se move), do trigo (tudo o que permanece). Buscou-se o padrão, a regra, a norma, e desprezou-se o irregular e o anormal. Como a norma, o padrão, a regra, conduzem ao pensamento dedutivo, antes de baixar à empiria o pesquisador ou o pensador deveria ater-se aos conceitos previamente construídos pelas premissas evidentes, respeitando as conclusões já elaboradas em silogismos de valores constantes, determinados lá atrás, na Era de Ouro do pensamento greco-romano. Tudo o mais, ou seja, todo o esforço e pesquisa do cientista deveriam focar-se na comprovação das regras universais do pensamento ou na descoberta das relações de determinação impostas pelos conceitos abstratos ao mundo concreto. É a ideia universal prevalecendo sobre as ilusões movediças do mundo sensível.

Pode parecer um tanto apressado o quadro acima, pois visto dessa maneira tão ligeira é fácil repelir sua lógica. Entretanto, a epistemologia, explícita ou implicitamente manteve o programa platônico até recentemente (pós-II Grande Guerra) com autores como Ayer, Popper, Carnap subscrevendo certa 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, mas criamos fórmulas e conceitos para representar as relações fenomênicas evidenciadas pelos estudos. Não se ‘descobre’ nada, apenas inventamos uma representação para comunicar nossas impressões sobre fenômenos, fatos ou coisas percebidas.

Existe ainda uma grande resistência intelectual ao fato de que o ser humano só mantém contato com o mundo real mediado por sua 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.

² **Epistemologia** – (gr. *Episteme*) termo surgido no século XIX para designar o ‘estudo do conhecimento’, formado da raiz *emisteme* (ciência) e do sufixo *logos* (tratado verbal), isto é, conhecimento que pode ser registrado em palavras (e números). De fato, a ‘epistemologia’ é o estudo da comunicação verbal do conhecimento (principalmente o científico), de vez que seu objeto são as teorias e hipóteses explicativas que representam (significam) os fenômenos pesquisados pelas ciências. Tem lugar na ‘epistemologia’ somente aquilo que pode ser traduzido por palavras, porém, se considerarmos que as representações verbais cobrem apenas parcialmente o conhecimento das coisas, podemos entender a ‘epistemologia’ como uma reflexão filosófica sobre a ciência e o conhecimento daí advindo.

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 para caber em nossa memória. 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 ou do mesmerismo. Estaria a estética destinada a uma triste e melancólica nota de roda-pé na história da arte? Esta não é uma pergunta fútil, de vez que autores como Jean-Marie SCHAEFFER, renomado teórico francês da estética, tituló um de seus livros com a sentença: “Adeus à Estética” (2000).

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

A estética, antes referenciada à filosofia, agora fica praticamente sem função prestidigitadora na contemporaneidade; não pode mais prever o que seja a arte, e seus pressupostos canônicos caducaram diante da hiper-velocidade com que as situações emergem e submergem, não deixando tempo para a consolidação de qualquer norma.

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

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

Embora a arte sempre tenha sido um tipo de texto que acrescenta um elemento exótico ao contexto familiar, provocando um variável estranhamento, traduzido ora como prazeroso, ora como inquietante, os pensadores que se debruçaram sobre o fenômeno artístico sempre tentaram defini-lo a partir daquilo que ele traz de familiar (ordenado, regular, genérico, estilístico), lançando o 'estranho' para o reino do misterioso e do primitivo, algo de que a arte não teria como se livrar. Mas, o cacete logocêntrico de buscar sempre o padronizável (o reconhecimento de estilos e gêneros) 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 folhinhas 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, gêneros e categorias, levando os modelos lógicos da estética à mesma crise paradigmática em que se encontram outros campos do conhecimento, como a filosofia e a ciência, aproximadamente 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 esquadrihar o fenômeno estético e, dentro deste, o fenômeno artístico. Talvez agora, descategorizados e desclassificados, rendamo-nos 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 discursiva, quando esta se dá conta de que não pode reduzir, compreender e conceber a arte (e a experiência estética em geral) em puras proposições silogísticas, nem conduzi-la mansamente ao cálido e familiar mundinho da abstração. Sem poder compreender a arte em suas definições, a lógica a acusa de errar pelo mundo sem sentido e se auto-aniquilar em insensatas experiências fisiológicas.

Ao escapar do 'senso comum' romântico, a arte moderna e, logo em seguida, a contemporânea, deixa de promover a visão do peixe dentro do aquário e volta-se para a forma do aquário, isto é, afasta-se do conteudismo mimético (em que a expressão é mero veículo de um conceito) e se esforça para ver a forma sem os olhos da tradição logocêntrica, enfraquecendo assim o representacionismo na arte.

O abandono da teleologia da obra de arte, assim como o divórcio da arte com a verdade (visual) e o fim de seu tradicional vínculo com o bem perfazem o golpe final na mimese como *metateoria* da arte ocidental.

Na história do ocidente, tanto a estética como a epistemologia foram incumbidas de normatizar e estabelecer a verdade dentro de seus campos de atuação. Isso era dado como certo, porque tanto a estética como a epistemologia foram acolhidas pela filosofia, cuja maior missão seria julgar os atos passados e prever a ação futura do ser humano, de acordo com os conceitos estabelecidos *a priori* pelo pensamento lógico. A reflexão (cuja etimologia refere-se ao ato de 'dobrar-se sobre si mesma') filosófica sempre será fundamental para trazer à consciência humana as motivações de seus atos. Contudo, a previsão do futuro operada pela lógica foi demasiado superestimada pelos pensadores, acostumados a encontrar padrões em todas as manifestações da natureza e da cultura humana, desprezando completamente os acidentes e as particularidades do real, cuja expressão material multiplicou-se absurdamente por conta da imensa capacidade de comunicação das mídias, que transformaram o ordeiro mundo idealizado pela lógica numa imensa aldeia aturdida por contradições e tomada de 'furor' estésico.

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

Curiosamente, os epistemólogos e filósofos da arte, cada qual a seu próprio 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. Embora a previsão tenha sido uma das grandes armas de sobrevivência da espécie humana, torna-se imprescindível agora, para fazer ciência ou arte, relativizar a teleologia, os programas de

finalidade, e entregarmo-nos ao inesperado, mesmo que isso provoque o temor ancestral do aniquilamento.

É necessário dirigirmo-nos para as fronteiras da semiosfera, onde a cultura se limita com a abissal inexistência de sentido, para encararmos a possibilidade do aniquilamento de nossos significados e certezas, corajosamente avançando o passo sôfrego sobre o inesperado território da entropia. Ali, onde a lógica se ausenta, não temos outra coisa senão sinais estéticos a nos perturbar a percepção – essa angustiosa suspeita da presença do novo. “Ser artista [e cientista] 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 essa disciplina, ou deveríamos simplesmente esquecê-la como fazemos com um instrumento que perde sua utilidade?

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

A realidade do registro e da comunicação das linguagens imagética, sonora e cinestésica nos obrigou a refletir sobre o conhecimento produzido pelos textos audiovisuais. Imagens, sons e movimentos podem representar ideias e conceitos, mas eles comunicam muito mais do que isso. Suas formas não nos comunicam tão somente conteúdos, mas produzem em nós sensações, emoções, estranhamentos e afetos inconcebíveis.

Se a lógica (lato senso) aplicada à comunicação – linguística e semiótica – nos permite desenvolver representações por meio de signos, poderia a estética nos auxiliar na geração de conhecimento por meio daquilo que é insignificante?

Qualquer texto produzido pela cultura, assim como qualquer fenômeno natural observável têm dois aspectos importantes: sua logicidade e sua esteticidade. A logicidade é o grau de regularidade ou convencionalidade que permite a uma coisa ou evento real ou abstrato ser representado por um texto, narrativa ou discurso. A esteticidade é o grau de singularidade ou originalidade de uma coisa ou texto, que é

inversamente proporcional à capacidade de representação, embora comunique sensações, emoções e afetos. Quanto maior a logicidade de uma coisa ou evento, sua representação textual (discursos verbais, expressões matemáticas, projetos de engenharia, mecanismos de repetição etc.) terá mais capacidade de significar um conceito e transportar um conteúdo. Quanto maior a esteticidade de uma coisa (texto, fenômeno natural, experiências estéticas, estranhamentos, artefatos, sensações, emoções, afetos etc.) tanto menor será sua tolerância a ser veículo de normas, padrões e conteúdos, obliterando a formação de um conceito, porém permitindo o conhecimento sensível de seus fenômenos.

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

Embora os textos e fenômenos comuniquem logicidade e esteticidade, isso não deve ser entendido como uma oposição direta, ao modo da lógica clássica. Os aspectos de logicidade e esteticidade são complementares e interdependentes, pois não há nenhum texto que seja completamente lógico, nem um fenômeno inesperado que seja totalmente estético.

Sendo paritária com a lógica, pelo viés do conhecimento, a estética mantém vínculos com sua contraparte, na medida em que dá limites a esta e a permite distinguir-se de outras coisas. A estética também se relaciona com a lógica oferecendo-lhe os sinais em relação aos quais esta última irá buscar pelo significado das coisas. De modo que se queremos tornar a ciência mais bem equipada para conhecer o mundo, devemos oferecer-lhe o benefício do conhecimento estético, que permite à lógica científica, filosófica, linguística e semiótica 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)

Uma das mais importantes funções dessa nova estética seria oferecer para a lógica o imprescindível elo com o mundo real, que foi quebrado pelo essencialismo metafísico, proporcionando o conhecimento sensacional gerado pelos sinais estéticos percebidos como influência do mundo real em nosso corpo. O mapa (as representações lógicas) 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 é que nos permitem comparar a fração de real que podemos perceber, com o mapa de suas representações semióticas (linguísticas, matemáticas, miméticas, sonoplásticas etc.).

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).

Desse modo, as sensações produzidas pela percepção humana não são excrescências fisiológicas desprezíveis como ainda pensam certos conteudistas, que acreditam tão somente na leitura intelectual do mundo. A percepção permite constituir outro conhecimento tão importante quanto a lógica - complementar a esta - e sem o qual não haveria arte, ciência nem filosofia.

Estética da percepção - não seria possível no espaço neste artigo instituir uma nova estética, mesmo porque essa discussão deveria comportar inúmeros outros autores, a começar por pioneiros como Merleau-Ponty ou Adorno; mas o que poderíamos chamar de ‘estética da percepção’ não deveria ser vista como uma disciplina, nem como uma teoria, mas como uma técnica (*technè*), um saber que visaria perscrutar analogicamente as relações do tipo ruptura-norma, original-regular, perceptivo-intelectual etc., que se encontram nos textos da cultura e nos fenômenos naturais, por meio do uso das sensações, percepções e afetos, com o objetivo de oferecer um treinamento para a leitura sensível do mundo; não se colocaria como argumento para constituir um sistema, cânone ou dogma. A estética da percepção precisaria ser tomada como um instrumento de observação, cuja meta seria tatear nas coisas o limite de sua logicidade, assim como também auscultar a vibração de sua esteticidade. Ou seja, a estética da percepção

serviria como uma ferramenta de inferência das qualidades estéticas e lógicas de textos culturais e de fenômenos naturais.

Como uma ferramenta percepto-conceitual, cujo objetivo consistiria na detecção e leitura sensível de sintomas provocados pelas coisas e eventos, a estética da percepção trabalharia, inicialmente, com o inventário dos sinais estéticos como base da constituição do conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*) auferido por um modo de apreensão do real, que a leitura interna (intelectual e lógica) não alcança. A maneira como essa leitura externa (sensível) se dá difere muito da leitura interior, 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 faria o trabalho de um *sommelier* ou de uma barista, não apenas de vinhos e cafés, mas do fenômeno cultural e natural.

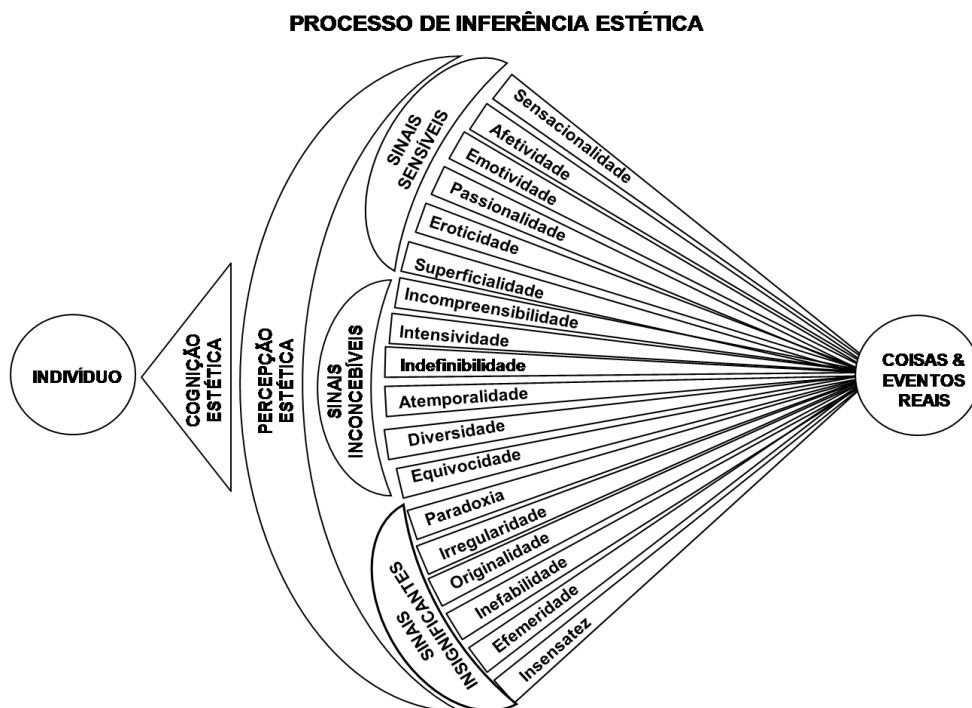
Ao considerarmos a noção peirceana de ‘primeiridade’, que de algum modo relaciona-se com a indicialidade, devemos entender que – antes de qualquer outra consideração - o ser humano percebe e experimenta o mundo real (onde também se encontram os textos da cultura) de um modo estético, por meio de sua qualidade monádica, “imediatividade 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, 2000-b, 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, auroral, inseqüente”, revela um limite não negligenciável pelas linguagens. (2000-b, 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, fazendo-nos perceber o vasto campo dos sinais indistinguíveis que provêm do mundo exterior, mas que – embora percebidos – não se permitem constituir em linguagens da cultura. Para a comunicação que esses sinais nos oferecem, provavelmente apenas nossos corpos, entre outros corpos, estão habilitados em tomar conhecimento sensível de suas existências.

Os sinais estéticos não se reduzem a signos, por que a expressão 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, hoje em dia vital para a leitura da audiovisualidade e

cinestesia cotidianas. O conhecimento estético, portanto, é gerado pela experiência direta de sinais que afetam os nossos sentidos físicos, oferecendo-nos o conhecimento do mundo por meio de seus fenômenos que se apresentam para nós – diante de nossa percepção.

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 certamente perdemos muito de sua esteticidade. Portanto, é importante que acrescentemos às



descrições nossa memória estética das sensações e afetos produzidos pelos sinais.

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

Conforme o diagrama abaixo (figura), distribuimos didaticamente (mas não como uma representação) 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 subconsciente, situação em que a psicanálise considera estarmos num 'aquém-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.

Provenientes dos outros corpos que habitam conosco o ambiente e captadas por meio de nossos sentidos físicos a partir da presença real ou virtual das coisas e eventos que ocorrem no mundo, as qualidades dos sinais estéticos afetam a percepção humana de variados modos e geram no indivíduo o conhecimento sensível que, por sua vez, disponibiliza os dados empíricos para que a lógica possa estabelecer uma leitura interna (intelectual) do mundo. Trata-se de um percurso (direção, sentido) que tem início no mundo real e segue em direção ao indivíduo que é afetado pelos sinais. Ou seja, é preciso sofrer (apaixonar-se) os sintomas do real abrindo mão de defini-lo ou compreendê-lo em conceitos. Ao atingir a sensibilidade do indivíduo, os sinais estéticos provocam a sensação de presença das coisas do mundo (dentre elas nossos próprios corpos) em nossa volta, constituindo nossa memória afetiva com o exercício da paixão (*pathos*), transformando a afecção em conhecimento estético.

Desse modo, a estética da percepção teria como principal objetivo a constituição de um conhecimento estético do mundo, visando uma educação da sensibilidade a par com a tradicional educação racionalista, não como oposição, mas como contraparte do conhecimento representacional (gramatical e matemático) e conteudístico. Obviamente, não se trata aqui de uma estética assemelhada a uma filosofia ou teoria da arte (como normalmente se prevê), porém, mais afeita às ciências cognitivas, de vez que seu objeto é uma forma de conhecimento (*cognitio sensitiva*), como já fora tentado no século XVIII, por Alexander Baumgarten, criador da palavra 'estética'.

Referências bibliográficas

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. São Paulo: Relógio D'Água, 2000.

FEYERABEND, P. *Contra o método*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

GUIMARÃES et al. *Comunicação e expressão estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MOSER, P.K, MULDER, D.H., TROUT, J.D. *A teoria do conhecimento : uma introdução temática*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

ORTEGA Y GASSET, J. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez Editora, 2005.

SANTAELLA, L. *A teoria geral dos signos*. São Paulo: Editora Pioneira, 2000.

SCHAEFFER, J-M. *Adieu a l'esthetique*. Paris: Presses universitaires de France, 2000.