Marcos Henrique Camargo Rodrigues

O COMPLEXO DE DANTE

Contribuições para uma estética da percepção

Tese apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas – **UNICAMP**, como requisito parcial à obtenção do grau de Doutor em Artes.
Área de concentração: Artes Visuais

Orientador: **Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.**

Campinas
2010

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

Rodrigues, Marcos Henrique Camargo.
R618c O complexo de Dante: contribuições para uma estética da percepção./ Marcos Henrique Camargo Rodrigues. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Estética. 2. Lógica. 3. Percepção. 4. Conhecimentos. 5. Semiótica. I. Farina, Mauricius Martins. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Dante's complex: contribution to aesthetics of perception."
Palavras-chave em inglês (Keywords): Aesthetics; Logics; Perception; Kowledge; Semiotics.
Titulação: Doutor em Artes.
Banca examinadora:
Prof. Dr. Mauricius Martins Farina.
Profª. Drª. Maria de Fatima Morethy Couto.
Prof. Dr. João Francisco Duarte.
Prof. Dr. Luiz Antonio Zahdi Salgado.
Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento.
Profª. Drª. Marta Luiza Strambi.
Prof. Dr. José Eduardo Ribeiro de Paiva.
Prof. Dr. Cláudio Luiz Denipoti.
Data da defesa: 19-04-2010
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes

Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Marcos Henrique Camargo Rodrigues - RA 78274 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mauricius Martins Farina
Presidente

Profa. Dra. Maria de Fátima Morethy Couto
Titular

Prof. Dr. João Francisco Duarte Junior
Titular

Prof. Dr. Geraldo Carlos do Nascimento
Titular

Prof. Dr. Luiz Antonio Sahdi Salgado
Titular

Agradecimentos

Este estudo não poderia ser produzido sem o inestimável auxílio de pessoas e instituições, às quais devoto meus mais sinceros agradecimentos e profundo reconhecimento.

Sou grato às pessoas de minha relação que respondem por grandes auxílios e incentivos, dentre as quais destaco Miriam Rodrigues, Berenice Mendes e Cláudio DeNipoti.

Sou grato à Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP e ao Instituto de Artes, pelo excelente programa de doutorado que, em todos os aspectos, excederam minhas expectativas, permitindo-me um aprofundamento sem paralelo em minhas pesquisas. Este agradecimento é extensivo às sensacionais bibliotecas do IA e IEL, sem as quais, certamente meus estudos enfrentariam dificuldades; assim como à dedicação e sensibilidade dos funcionários e técnicos administrativos da coordenadoria de pós-graduação, sempre solícitos e prestativos. Reservo, também, meu mais sincero apreço aos professores Dr. José Carlos Pinto de Oliveira (IFCH) e Dr. Eduardo Paiva (IA), pela oportunidade de desenvolver conceitos preciosos por meio de suas disciplinas.

A concretização desta pesquisa junto ao IA-UNICAMP não seria possível sem a generosidade humana, o mérito acadêmico e a sensibilidade artística do professor Dr. Mauricius Farina, que muito me honrou com sua orientação, em que não faltaram o conselho e a crítica construtivos, permitindo-me alcançar os objetivos propostos pelo projeto de pesquisa que originou esta tese.

Epígrafe

O caminho claro parece escuro.
O caminho progressivo parece retrógrado.
O caminho plano parece escabroso.
A virtude superior parece um vale.
A grande candura parece vergonha.
A virtude larga parece avara.
A virtude firme parece fugaz.
A virtude sólida parece carcomida.
O grande quadrado não tem cantos.
O grande talento é tardio.
A grande música dilui o som.
A grande imagem não tem figura.

Lao Tse

Resumo

Este estudo tem por meta aprofundar a pesquisa no campo da comunicação estética. Neste sentido, procede a uma comparação entre a representação lógica, no âmbito das linguagens, e a percepção estética no âmbito dos textos da cultura e dos fenômenos da natureza; assim, localiza nas construções humanas e nas expressões naturais elementos de logicidade e de esteticidade que sempre se encontram presentes, ora mais, ora menos, e que são examinados por meio de um instrumento de observação desenvolvido neste trabalho e denominado 'estética da percepção'. A finalidade deste instrumento de inferência é oferecer ao campo da estética outro viés epistemológico, deixando de considerá-lo apenas como filosofia da arte, para tratá-lo também como 'conhecimento sensível', indispensável à intelecção.

Palavras chave: estética, lógica, percepção, conhecimento, semiótica.

Abstract

This study aims at deeper research in the field of aesthetics communication. In order to do so it compares logical representation, within languages, to aesthetical perception within cultural texts and natural phenomena; therefore it localizes, in human constructions and natural expressions, elements of logicity and aestheticism, which were always present, in different levels, and which are examined through an instrument of observation, developed in this work, called "aesthetics of perception". The purpose of this inference instrument is to offer to the field of aesthetics another epistemological approach, which does not consider it only as art philosophy, but also as "sensible knowledge" as a necessary and indispensable part of understanding itself.

Key words: aesthetics, logics, perception, knowledge, semiotics.

.

SUMÁRIO

Introdução 1

1. O triunfo do *logos* e o exílio da *aisthesis* 5

2. *Diabolòs in terra*: o retorno da *aisthesis* 39

3. O complexo de Dante 61

4. O conhecimento estético 73

5. Uma teoria para a comunicação estética 93

5.1. Sinais sensíveis 102
5.2. Sinais inconcebíveis 115
5.3. Sinais insignificantes 129

6. Estética da percepção: uma ferramenta de trabalho 145

Inconclusão 197

Referências 209

Introdução

Justificativa da pesquisa – a trajetória profissional e acadêmica que empreendi por muitos anos praticamente me arrastou para a pesquisa que agora comunico por este texto. Mas não é o caso aqui do coroamento de uma longa investigação, senão o seu primeiro resultado teórico, sujeito a muitas observações, variações e outros rumos.

Fundamentalmente, esta pesquisa trata da multiplicação das mídias do conhecimento, a partir do século XIX, e as conseqüências culturais de sua massificação, especialmente no ocidente. O estudo faz uma série de comparações entre as mídias verbais (impressos de todo tipo) e as mídias audiovisuais e cibernéticas, com a intenção de verificar o peso relativo das mensagens veiculadas por essas mídias na constituição da cultura contemporânea.

Ao buscar por essas comparações, prontamente colocou-se a exigência do estudo das mensagens (textos) constituídas com as diversas linguagens agora veiculadas pelas mídias, gerando novos conhecimentos antes impossíveis de serem desenvolvidos apenas com a escrita verbal. Isso tudo levou-nos, por via de conseqüência, a um exame semiótico da cultura produzida pelas letras, em perspectiva com a cultura audiovisual que se afirma entre nós desde fins da Segunda Grande Guerra.

Ao proceder aquela visada semiótica sobre as linguagens foi necessário penetrar seus códigos constituintes, e sondar a lógica subjacente aos discursos, tanto verbais, como os não-verbais. Isto posto, vimos que ainda sobravam muitas coisas não cobertas pelas linguagens, especialmente no âmbito da imagem, do som e do movimento, que perfazem a maior parte das mensagens midiáticas.

Certas expressões, mais abundantes nas mensagens audiovisuais, não constituem os signos que formam as mensagens porque fogem da convencionalidade semiótica, embora nos sejam comunicadas pela sensação que produzem em nossos sentidos físicos. Chamei aquelas expressões de ‘sinais estéticos’, pelo fato de que ‘estesia’ vincula-se à percepção e sensação.

Os sinais estéticos não chegam a se transformar em signos de textos porque não se submetem à lógica dos códigos de nenhuma linguagem. Desse modo, para facilitar a

abordagem do problema, coloquei os sinais estéticos num pólo, em relação ao signo lógico, que ocupa a outra posição, mas sem propor uma oposição direta entre os dois.

Assim, passei a considerar a 'estética' não mais como uma filosofia ou teoria da arte, como é comum se tratar, porém, como um campo de um 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 no outro pólo, procedi a comparações entre a 'lógica' das linguagens (especialmente da linguagem verbal), com a 'estética' da percepção. Tais comparações, de fato, se dão pela localização das qualidades lógicas (logicidade) e qualidades estéticas (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 escritura verbal e de toda a cultura letrada daí derivada, em relação à cultura audiovisual nascente, de vez que ambas as culturas produzem e reproduzem conhecimentos fundamentalmente diversos. É o embate entre essas culturas, na atualidade, que vem provocando certa urgência em desenvolver uma leitura do mundo pelo viés não-verbal da percepção, posto em evidência pela onipresença de imagens e sons em nossos meios de comunicação social do conhecimento.

Esta pesquisa intenta oferecer 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 como um método mais eficiente de auferir conhecimento.

Não pense o leitor que a comunicação desta pesquisa foi a parte mais fácil. A palavra resiste muito à auto-imolação no altar de sua crítica. Tanto é assim, que sua força subjaz inclusive no texto deste estudo, demonstrando que o embate cultural que se processa na atualidade não apenas alcança os fundamentos da ciência e da filosofia contemporâneas, mas também coloca em questão valores que pensávamos permanentes.

Descrição da pesquisa – para a consecução deste estudo dentro dos objetivos propostos no projeto de pesquisa que lhe deu origem, dividimos a comunicação deste trabalho em seis capítulos e sua (in)conclusão.

Nos primeiros dois capítulos expusemos o desenvolvimento do pensamento lógico entre os seres humanos, mais especificamente no ocidente, historiando o surgimento da

lógica e o estabelecimento de sua estreita relação com a lingüística, permitindo assim, que a escrita, como também a elocução verbal, se equipassem com a melhor das lógicas gramaticais. Ainda demonstramos as conseqüências culturais e psicológicas do emprego maciço da escrita (imprensa).

Expusemos a imensa influência do que ficou conhecido como cultura letrada, nas instituições sociais, políticas e econômicas de vários países ocidentais. E vimos que a presença do logocentrismo na ciência, na filosofia, nas artes e no Estado alcançou seu ponto de ruptura em meados do século XX, justamente quando começa a emergir de suas entranhas a cultura audiovisual.

No terceiro capítulo começamos então a descrever o advento das mídias audiovisuais e a veiculação de mensagens inicialmente estranhas à cultura letrada, que reagiu prontamente ao que lhe pareceu uma intromissão indevida em seu papel como única mídia do 'verdadeiro' conhecimento. Mas, nessa parte do estudo já examinamos a rendição da sociedade ocidental à riqueza dos novos conhecimentos e à diversão catártica possibilitada pelas mídias, exigindo-nos uma ginástica reflexiva para incorporar em nossa vida cognitiva a nascente cultura audiovisual. Era chegada a hora de considerar seriamente aquilo que os sérios pensadores classificavam como lixo sensorial.

Nos três últimos capítulos da pesquisa, o 'lixo sensorial' se transforma em conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*), segundo o que havia propugnado Alexander Baumgarten, ainda no século XVIII. Descobrimos que a lógica (razão) não cobre a maior parte da realidade com seus processos de inferência intelectual, mas o que fica de fora (o "lixo sensorial") é a porção mais abundante do mundo, que agora pode ser ao menos em parte absorvida como conhecimento sensível, pelo treinamento da leitura de seus sinais estéticos.

Os principais aspectos dos sinais estéticos são pesquisados neste estudo, de modo a constituir os fundamentos de um conhecimento sensível dos textos da cultura, assim como dos fenômenos naturais. Desse modo, convencemo-nos de que a percepção desses sinais é o que oferece combustível (dados da empiria) para que as engrenagens lógicas movimentem o motor do pensamento, desde que treinemos nossa sensibilidade para realizar a leitura estética do real. Tal educação dos sentidos demanda uma habilidade cognitiva que auferimos, por exemplo, com a arte, que é considerada neste estudo como uma produção

(*poiesis*) cultural humana que, embora indefinível, gera efeitos cognitivos de vital importância para o aprendizado da realidade, pela via da percepção.

O objetivo da pesquisa é alcançado quando demonstramos em conseqüência, que estética e lógica são dois aspectos complementares do conhecimento humano, não podendo, qualquer delas, ser negligenciada ou suprimida da cognição que mapeia o mundo para nós.

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 assemelha-se à palavra latina *ratio*, que quer dizer "medir", "calcular". Não quero me aproveitar dessa elasticidade de interpretação para forçar mais uma definição entre as existentes, embora me seja útil sua largueza semântica para propor um dos modos de entender a lógica, que será empregado aqui.

No que concerne a este estudo, a lógica deve significar (ser signo de) padrão, norma, lei, convenção, regulação, ordem, organização e toda expressão 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 arquetípica. Explico melhor quando proponho que a lógica tornou-se a principal ferramenta de sobrevivência e adaptação da espécie humana, ao longo de nossa evolução no planeta.

Destituído de garras, dentes, carapaças, velocidade, visão noturna, olfato sofisticado ou audição acentuada, o ser 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.

Evolutivamente, o que foi alcançado pelo ser humano deveu-se ao hábito de observação dos padrões de repetição e ciclos da natureza, assim como ao desenvolvimento de representações de tais observações na forma de signos intercambiáveis que serviram para transmitir as informações vitais para todos os membros do grupo. Desse modo, tanto os pensamentos derivados das observações, como as linguagens derivadas da necessidade de representar socialmente os pensamentos são fatos fundadores da lógica humana. Ou seja, tanto localizamos lógica nos padrões da natureza, como a simulamos nos fundamentos das linguagens humanas para comunicar aqueles padrões.

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 intercambiáveis para que o grupo

comunique o conhecimento internamente, assim como para as gerações futuras. Os signos, por sua vez, também são resultado de uma convenção no interior do grupo – toda vez que um sinal sonoro, visual, olfativo, cinestésico, dentre outros, é emitido por algum membro, todos os demais devem atribuir à expressão um significado já anteriormente convencionado entre eles. Assim, as linguagens funcionam de forma lógica, ou seja, por meio da experiência de repetições e padronizações.

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

Encontrar padrão em um dado ambiente, portanto, tornou-se um comportamento automático entre os seres humanos, por que daí dependeu sempre nossa própria sobrevivência como indivíduo e espécie. É bem provável que, pelo sucesso da operação cognitiva de perscrutar padrões na natureza, nosso cérebro tenha evoluído para aguçar ainda mais esse processo.

Revelar os padrões que regem um dado ambiente permite prever seu comportamento e, assim, antever o que acontecerá com ele no futuro. Tal previsão sobre as eventuais reações em certo ambiente garantiu ao *homo sapiens sapiens* o domínio sobre aspectos vitais da natureza. Em vista daquilo que é sempre variável, móvel, semovente, o padrão é mais estável e permanente (previsível), além de colocar-se nos fundamentos estruturais de qualquer sistema. Desse modo, na cultura humana, conhecer algo passou a ser conhecer os padrões e leis que o regem.

A lógica ou o pensamento lógico, de fato, é um exercício de previsão do futuro. A previsão do futuro implica, obviamente, no seu conhecimento antecipado, apriorístico, deduzido de regras gerais identificadas e incorporadas à lógica, de modo a antever os fatos, encaixando suas ocorrências posteriores em modelos (conceitos) antecipadamente constituídos nas linguagens. Saber prever o futuro – com a lógica – tornou-se 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). As generalizações, então, são previsões de ocorrências regulares que não contemplam o acidental, o inesperado ou a mutação, pois, caso contrário não haveria o que prever. A generalização (colocar em gêneros) é fundamento da abstração que, por sua vez, elimina detalhes da realidade para fixar na mente um diagrama ideal de ocorrências regulares das coisas existentes.

Bem, mas os outros animais também prevêem o futuro, percebem as mudanças das estações e providenciam suas migrações, sentem para que lado a presa vai fugir e preparam suas armadilhas. Então, o que diferencia a lógica humana da dos demais?

Apesar de algumas espécies animais adestrarem os membros de 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, como o grande diferencial evolutivo entre os humanos, foi (e tem sido) o gatilho que provocou a especialização cerebral e conduziu-nos ao desenvolvimento das linguagens, assim como em contrapartida as linguagens permitiram o desenvolvimento fantástico da lógica entre os humanos. Não é de surpreender, então, 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 um horror arquetípico a tudo aquilo que se assemelha ao ilógico, irracional, assistemático, irregular etc.

Prevendo a regularidade do mundo, as linguagens da cultura arquitetaram um pensamento também regular, ao padronizar as regras e códigos das próprias linguagens – afinal de contas, para alcançar o melhor modo de prever o futuro é preciso criar representações que obedeçam à mesma lógica que se faz presente no comportamento da natureza.

Visando principalmente a leitura dos padrões evidenciados nos fenômenos, por meio de linguagens simetricamente padronizadas tal qual a própria natureza dos eventos, os seres humanos privilegiaram o conhecimento "interno" das coisas, de onde vem a palavra 'inteligência' (*Intellegere*); 'inteligir' provém de *intus* (dentro) ou *inter* (entre) e *legere* (ler, recolher, escolher) e significa literalmente: "ler dentro das coisas", "ler a essência das coisas".

Quando buscamos pela inteligência de alguém, queremos falar sobre sua capacidade de 'ler' os padrões, normas e leis que determinam a existência de uma coisa ou evento, podendo prever-lhe o comportamento futuro – essa é uma pessoa inteligente, porque conhece as essências e não de deixa levar pelas aparências.

Desse modo, a vantagem evolucionária que permitiu aos seres humanos o domínio do ambiente natural hostil, tomou a forma de sistemas abstratos de representações das regularidades do real (as linguagens), trazendo-nos o conhecimento do futuro comportamento das coisas; não apenas a previsão das ocorrências, 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 passa a ser uma das obsessões tanto da filosofia, da ciência, assim como da religião) de que algo sempre 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 utiliza-se da lógica como um instrumento para a criação de moldes abstratos do mundo, que devem adequar-se perfeitamente à realidade.

Nessa operação intelectual, a lógica constitui-se – desde os gregos pré-socráticos, mas principalmente a partir de Aristóteles – num método constantemente aperfeiçoado 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 qualidades fixas e estáveis de algo por meio de um signo previamente codificado, uma das grandes tendências do pensamento ocidental nascente, entre os gregos, foi buscar pelas regularidades e permanências que se encontram nas leis que atuam na empiria, evitando o emaranhado das singularidades que habitam as coisas reais.

O nascimento do pensamento grego: fixidez e mutação - o pensamento grego (ocidental) nasce fazendo praticamente as mesmas perguntas que se fizeram em outras partes do mundo: o que são as coisas, o que as criou, 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 ocorre quando a sensação de ignorância emerge como uma severa preocupação naqueles que pela primeira vez entre nós ousaram pensar o mundo fora do mito.

Dentre as inúmeras questões fundamentais e derivadas, 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 dizia que somente a mudança é real e a permanência é ilusória, enquanto Parmênides de Eléia "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 há 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, estabeleceu-se com o excessivo peso (valor) dado às permanências, com relação ao franco desprezo demonstrado em relação às mutações.

A inteligência, ou seja, a leitura interna do mundo sempre visou pensar as coisas de acordo com os padrões e leis a que estas se submetem no mundo natural, como na cultura. A leitura interna (intelectual) minimiza as ocorrências fenomênicas singulares e individuais das coisas, para focar-se tão somente nas manifestações regulares, padronizáveis e codificáveis que se encontram no mundo, de modo a criar categorias, gêneros, classes e espécies, num processo de identificação que vai ser a base para que o conceito abstrato possa compreender e definir a idéia da coisa.

Desse modo, o que permanece fixo é o conceito da coisa, independentemente das suas manifestações individuais. A fixidez do conceito é fundamental para sua codificação, isto é, para sua significação numa linguagem – que é sempre fruto de um acordo social estável. As linguagens (principalmente a verbal e a matemática) capturam a idéia da coisa, que é formada pelos elementos identitários, ou seja, pelas características comuns encontráveis em vários indivíduos, que agora podem se postar num gênero específico. Portanto, a identidade não é mais do que uma promessa de permanência, em que a idéia da coisa busca manter-se a mesma, sem transformações, pelo maior tempo possível.

Identidade, portanto, 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 de inteligência, identidade e igualdade, não é difícil verificar que Parmênides, e não Heráclito, prevaleceu até a atualidade.

Os sinais de mutação nas coisas, em primeiro lugar, foram quase sempre tratados como indesejáveis resíduos sensoriais e sensitivos que deviam ser minimizados ou eliminados por procedimentos racionais e, em segundo lugar, foram considerados 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 idéias, anterior, fundamental e maior do que o mundo material, visto como mera sombra impermanente do primeiro.

Desse modo, principalmente por meio da linguagem verbal o modo lógico de pensar incrustou-se na gramática grega e, daí, chegou até nós como um logocentrismo naturalizado que sempre busca em nossa consciência lingüística a identidade no diverso.

Lógica e gramática: dos gregos aos modernos - o termo 'lógica' compreende um amplo conjunto de definições que impede uma caracterização mais compreensiva. Desse modo, se considerarmos em lato senso, há vários tipos de lógica. Porém, 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 XIX de nossa era.

A escrita foi absolutamente necessária ao desenvolvimento da lógica aristotélica, simplesmente porque a 'arte do bem pensar que conduz à verdade' imbrica-se com as palavras, entendidas como traduções do pensamento. Assim, o 'bem pensar' só é alcançado tão somente quando as palavras transmitem o sentido correto, que conduz à verdade. Aristóteles, então, 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 pôde se desenvolver 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: *phýisis*, 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 ser humano um lugar privilegiado na natureza, de vez que acreditavam ser o homem a medida (*metron*) de todas as coisas, entendendo que as palavras que proferiam tinham vínculos naturais com o mundo em sua volta. Além de se perguntar se a palavra humana também pertencia à natureza, ou derivava do poder humano de dar nomes às coisas, os gregos pré-socráticos já entendiam que as regras de sua linguagem 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 que ultrapassou em muito as exigências imediatas dos filósofos..." (WEEDWOOD, 2002, p. 17). O desenvolvimento da escrita e da gramática gregas acelerou-se 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, construídos, um, sobre o domínio da enunciação, e outro, sobre o das línguas" (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 avança com os estóicos e, posteriormente, com os alexandrinos. No princípio, a língua não era uma preocupação independente, mas Platão já escreve um diálogo (Crátilo) dedicado às questões lingüísticas e foi o primeiro a distinguir substantivos e verbos. O pensamento lingüístico 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 às classes de palavras, além das outras aproximações entre lógica e linguagem verbal realizadas pelos gramáticos de todos os séculos, pensar, falar, ler e escrever no ocidente tornou-se sinônimo de expelir e/ou engolir lógica aristotélica.

É do conhecimento de lingüistas 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.

> Os filósofos gregos identificavam na língua grega a língua da razão, e 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, 2002-B, 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, conduzindo-nos a um modo lógico-gramatical de pensar e representar nosso mundo.

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

Por outro lado, o fato já demonstrado, de que os gramáticos clássicos empregaram a lógica aristotélica para disciplinar a empiria dos fatos lingüísticos leva-nos ao entendimento de que sua principal tarefa era providenciar o máximo possível de recursos lógicos para que

as 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', porque não adotá-la para regularizar a língua por meio de uma gramática que garanta um discurso razoável?

De qualquer modo, o certo é que Aristóteles e seus continuadores serviram-se majoritariamente da língua grega (assim como do latim e 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 veículo semiótico da lógica contemporânea. Neste imenso período histórico, que vai desde o pensador de Estagira até nossos dias, o uso da linguagem verbal para a expressão da lógica filosófica e científica só faz reforçar a idéia 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 palavra 'lógica' provém do grego *logos* + *technè* e em sua etimologia significa tanto 'a ciência da palavra', quanto a 'ciência do pensamento', aproximando inequivocamente a lógica, 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 escritura verbal que são ensinadas nas escolas. 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 representação verdadeira só se alcança quando o texto verbal preocupa-se em obedecer 'literalmente' aos princípios lógicos fundamentais: identidade, não-contradição, terceiro excluído e 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 submeter-se à *coerência*, atendendo à gramaticalidade, padronização e uniformidade; necessita buscar pela *objetividade*, atentando pela clareza, simplicidade, concisão e descrição; e obedecer à *causalidade*, prestando atenção ao significado, finalidade, sentido, razão e valor.

Desse modo, segue-se a conseqüência: as gramáticas das línguas ocidentais constituíram-se de tal modo a privilegiar um discurso altamente voltado à lógica, cuja meta é a verdade – aqui bem entendida como a leitura interna (intelectual) do mundo. E o que é importante destacar está no fato de que não apenas os processos internos das línguas européias (sua gramática), mas também a ideologia formal de seus discursos têm por base um pensamento lógico-inferencial. Um simples bate-papo em um vernáculo europeu trata-se de uma construção lógica, das mais refinadas.

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 mil anos, desde a fundação de Roma, até o início 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 lingüística 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 lingüística antiga". (WEEDWOOD, 2002, p. 23)

Quando o ocidente ingressa em seu período medieval, a gramática latina torna-se uma disciplina obrigatória nos currículos superiores e irá 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 lingüista 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 européia 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)

O cimento cultural do cristianismo que unifica o ocidente tinha entre seus elementos aglutinadores a poderosa ferramenta do latim, cuja gramática identificada com a lógica aristotélica serve agora de fundamento para as gramáticas vernaculares européias.

No baixo medievo, as línguas vernaculares começaram a ser escritas e sua literatura, 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 européias de toda a lógica inferencial aristotélica (mentalista e metafísica), que até hoje são ensinadas nas escolas.

O lento desenvolvimento sócio-político no período medieval serve de incubadora em que as diversas línguas européias 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 entre algumas das mais importantes nações, ali pelos séculos XV e XVI ocorre o maior número de publicações de gramáticas vernaculares na Europa já renascentista.

> Vamos nos dar o longo prazo da história e considerarmos globalmente o desenvolvimento das concepções lingüísticas européias 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 lingüística 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

> conseqüências práticas para a organização das sociedades humanas são consideráveis. (AUROUX, 1992, p. 35)

Com a reforma protestante e a contra-reforma 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 lingüística, como todos os outros campos da atividade intelectual, teve seu caráter fundamentalmente alterado no Renascimento. (...) Uma divisão entre lingüística 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 Gutenberg, que permitiu a rápida disseminação das gramáticas necessárias a uma eficiente alfabetização, tendo em vista que a multiplicação exponencial dos livros 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 dos vernáculos europeus] 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 conseqüências 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 concernem 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 isótopo. (AUROUX, 1992, p. 52)

Finalmente, a lógica aristotélica encravada nas gramáticas do grego e do latim – transmitindo sua ideologia logocêntrica para as línguas vernáculas -, encontra na imprensa seu veículo de disseminação geral. A *gramatização massiva* não é outra coisa, senão a *aristotelização* generalizada que se processa no ocidente, impondo ao pensamento do crescente número de leitores – por conta da universalização de regras gramaticais, morfológicas e ortográficas – uma ordem lógica sem precedentes na história.

O desenvolvimento do impresso - os escribas, cujo negócio era ameaçado pela nova tecnologia, deploraram desde o início a chegada da imprensa gráfica. Para os homens da Igreja, o problema básico era que os impressos permitiam aos leitores que ocupavam uma posição subalterna na hierarquia social e cultural estudar 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 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 e 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)

O impresso 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 através qual se transporta uma mensagem no espaço e no tempo. Segundo esta definição, não apenas o livro, mas o jornal, o folheto, mapas, calendários etc. se encaixam comodamente como sendo tipos de mídia, cuja principal mensagem encontra-se no conteúdo abstrato extraído da decodificação de seus textos. Embora o impresso seja o registro de formas, isto é, de formas icônicas e alfabéticas impressas sobre papel e decifradas com o auxílio do olho, o sentido das mensagens veiculadas pelo impresso provém do significado contido em suas palavras.

A escrita, especialmente a impressa, já pode ser chamada de mídia porque ela não se insere num 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/produtores não se encontram presentes no mesmo ato de comunicação em que estão os receptores/leitores/espectadores.

Em primeiro lugar é preciso distinguir o alcance social da influência da escrita manufaturada, em relação à escrita impressa. Enquanto a escrita era conhecida e utilizada apenas por uma elite pensante e governante, as sociedades constituíam-se 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 européia, quando tem início grandes transformações culturais.

A partir do momento em que a cultura tipográfica impõe-se à cultura oral secundária e que a maioria da sociedade (européia e norte-americana) ocidental é composta de indivíduos letrados, então podemos considerar os efeitos culturais causados pelo letramento, em sua modalidade impressa.

O pensamento humano se processa por meio de vários sistemas de signos (linguagens) de modo a elaborar idéias, conceitos e comunicar sentimentos, tanto quanto manipular e construir as coisas. Portanto, são as linguagens que estão por detrás 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 compartimentação 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 seres humanos desde muito tempo. Contudo, a regularidade homogênea com que as palavras são dispostas em um impresso, a isonomia gramatical, morfológica e ortográfica

de seus textos oferecem tamanha materialidade e densidade concreta aos preceitos lógico-lingüísticos, que ao longo dos últimos quinhentos anos a cultura ocidental conformou-se completamente àqueles valores, constituindo com eles os fundamentos de nossa consciência sobre o mundo.

A língua se fala pelo sujeito - em alguns de seus estudos, Freud menciona seriamente a influência da linguagem verbal no pensamento. O fundador da psicanálise considera que, de algum modo, a linguagem verbal conduz à consciência. Segundo o médico austríaco, desde que nascemos nossas faculdades cognitivas buscam o conhecimento do mundo, que se torna '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 que idéias e afetos reprimidos permanecem inconscientes até que sua correspondência verbal seja encontrada.

Mesmo levando-se em conta que a maioria dos pensamentos são inconscientes, segundo a teoria freudiana, a linguagem verbal influencia decisivamente o 'pensamento consciente', desde que consideremos que o pensamento tornou-se consciente por meio da palavra.

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

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, de vez que até a linguagem verbal lhe condiciona inclusive o modo de ver esse mundo. Não há mais a clássica oposição sujeito-objeto, mesmo porque o sujeito diluiu-se em objeto de um discurso.

"Já existe claramente em Heidegger a idéia 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). 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 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 submete-se às suas regras quando precisam se comunicar. As regras da linguagem verbal, que foram constituídas pelo ser humano, agora constituem o ser humano quando fala dele, pela fala de seus usuários.

O discurso verbal que constrói a idéia de ser humano no ocidente está encharcado de lógica aristotélica, e só oferece ao usuário da linguagem uma "leitura interna" (intelectual), ou seja, um conceito de ser humano, um conceito de si – mas nem sequer uma mimese -, antecipadamente concebido por outros 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.

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, o entendimento da "gramática" da linguagem hegemônica da cultura é muito útil quando se pretende conhecer uma sociedade em sua dinâmica - o funcionamento de suas organizações basilares.

O logocentrismo: da renascença à modernidade - Jacques Derrida classificou o pensamento ocidental de *logofonocêntrico*, pela crença generalizada, entre nós, na superioridade da razão lingüística da fala sobre quaisquer outras fontes de conhecimento não-verbal. Contrapondo-se, contudo, ao conceito de que a escrita seria meramente uma representação de segunda mão, signo do signo verbal expresso na fala, DERRIDA concebe em seu livro *Gramatologia* (2006, pp.3 e 4) a noção de 'escritura', de vez que para os clássicos a gramática (ciência das letras) da língua remete-se ao evento oral-auricular, mais do que ao registro (literal) gráfico.

A escritura sempre foi condenada por sua "excessiva" materialidade em relação à idealidade do *logos* na *phonè*. Desse modo, travando uma batalha intelectual contra este preconceito lingüístico que vigorou desde Platão, passando pela Idade Média, Rousseau e Saussure, até os dias atuais, Derrida estende ao mundo da escrita, da impressão gráfica, o conceito de 'logocentrismo'.

A partir daqui, o termo 'logocentrismo' alcança a dimensão que este estudo pretende afirmar: toda a cultura ocidental, desde sua gênese até recentemente, apoiou sua cosmovisão na crença metafísica da hegemonia da lógica e da razão humanas sobre a empiria do mundo, forjando todas suas instituições, religião, filosofia, ciência e arte segundo critérios que nos submeteram 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 do ideal, lógico, racional, abstrato, conceitual e intelectual, de modo apriorístico, sobre a realidade empírica de um mundo que, segundo a ideologia logocêntrica, só faz sentido quando submetido ao *logos* humano, cujo domínio universal se exerce majoritariamente pela elocução verbal.

Desse modo, o *logos* (palavra, discurso, razão, mente, idéia) tornou-se o princípio fundamental do pensamento no ocidente, uma espécie de matriz ancestral, da qual todas as filosofias são geneticamente descendentes. Desde seu período clássico, o pensamento ocidental estabeleceu o processo pelo qual o raciocínio alcançaria a verdade mesmo antes da ocorrência dos eventos sobre os quais deitaria juízo: o pensamento dedutivo-apriorístico foi (e continua sendo) o modo de inferência do real 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 imagina capturar o mundo todo em suas abstrações ideais.

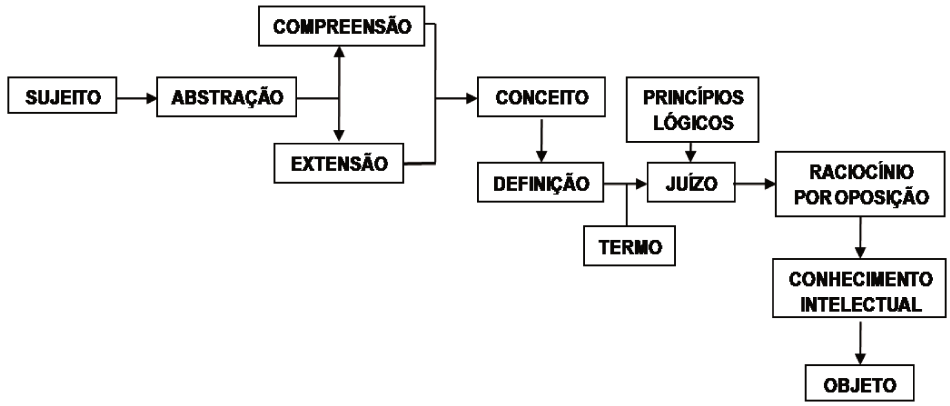
> Traduzindo-se toda a amplitude do logos como ratio, privilegiam-se a medida e a norma e se abre caminho para um dogmatismo que, a pretexto de adesão à gravidade do pensamento, desconhece, irrefletidamente, a potência emancipatória contida na ilusão, na emoção do riso e no sentimento de ironia. Esse dogmatismo decorre da idéia 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, ambas abstraem mentalmente as identidades que emergem com os fenômenos, para procederem a suas classificações, generalizações e especificações das características comuns entre as coisas, de modo a criar conceitos sobre o real. Conceitos que são blocos de idéias, 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 torna-se o molde abstrato em que o mundo real deve se encaixar, independentemente das conseqüências, para justificar as previsões (os pré-conceitos) do pensamento racional.

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

PROCESSOS DE INFERÊNCIA LÓGICA



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

O papel da lógica é antecipar o futuro, prever o que deve acontecer, caso certas condições permaneçam. Milhões de anos foram necessários para que o gênero *homo* aperfeiçoasse noções de lógica e as codificasse em signos para sua comunicação.

Por conta disso é fato que um logocentrismo fortemente arraigado ainda seja sintoma comum no ocidente, especialmente nos discursos técnicos, científicos, filosóficos e morais, devido ao cultivo milenar do processo de cognição intelectual, apoiada no indispensável instrumento da escrita (léxico e gramática) que, repetimos, trouxe incalculáveis benefícios à humanidade, ao fixar em nossa cultura suas características de logicidade, homogeneização, denotação, linearidade, seqüencialidade, verticalização, descontextualização, idealidade e diacronia – para citar as principais -, embora também tenha produzido como efeitos colaterais distorções imensas no entendimento do real, com conseqüências severas para a história do ocidente.

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

Quando a ética sofre os efeitos gravitacionais do logocentrismo, corpo e alma colocam-se como opostos irredutíveis. A esquizofrenia gerada com a ética sobredeterminada pelo *logos* já é conhecida desde Freud, embora antecipada por Nietzsche e outros pensadores. Uma ética que obedece ao apriorismo do pensamento dedutivista, hierarquizada e instrumentalizada pela lógica lingüística, 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, entre os estóicos, pelos pensadores medievais e modernos, porque nele se consuma a ruína da identidade. O corpo é o campo das diversidades, particularidades e acidentes, e 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 padronizantes, de vez que obliteram a formação dos caracteres homogeneizantes da identidade.

Por outro lado, palavras e números representam idéias que buscam pelo que é comum entre as coisas, de modo a montar um conjunto de regularidades e formar um mesmo (idem, identidade) conceito, oferecendo ao intelecto uma constante universal, imutável e atemporal, no lugar das coisas que, de fato, são sempre muito diferentes entre si. A identidade se escora do discurso, mas não no mundo real.

> A aprendizagem lingüística, 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 lingüística 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 do ser humano é encarcerado na cultura logocêntrica por 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*, uma interferência mais ou menos contingente, 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. "Os estóicos radicalizaram a concepção de razão hegemônica, encarregada de suprimir ou controlar os impulsos. O ideal [estóico] do sábio é (...) a vida natural [que] consiste na expulsão das paixões, em sua forma mais completa, que é a ataraxia". (SANTAELLA, 2000, p. 18)

Para os gnósticos,

> 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)

Nunca houve, em qualquer século da história ocidental, um intervalo, por menor que fosse, sem que a condenação do corpo não desenvolvesse uma ética da alma, própria para punir quaisquer manifestações fisiológicas, ou meramente afetivas. Ininterruptamente, desde os pré-socráticos até os cristãos medievais e os modernos, a ética 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).

Mas, nós "não pensamos *apesar* do corpo, mas *com* o corpo". (ECO, 2000, p. 201) A biologia já sabe que nas primeiras fases do desenvolvimento 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, glânglios nervosos, pituitária e retina).

Ao contrário do pensamento clássico, a natureza jamais separou mente e corpo – muito pelo contrário: a pele e os sentidos físicos (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 a pele e os sentidos físicos 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 a pele e os sentidos físicos (que capturam sinais do ambiente externo) com o cérebro formador da consciência, de modo que a oposição 'mente versus corpo' é tão falsa como severamente prejudicial ao processo do conhecimento.

O cérebro humano, 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 diferentes, mas uma mesma coisa. A divisão milenar entre mente e corpo começa com Platão, que cria o conceito de Mundo das Idéias, de onde nossa alma teria vindo antes de encarnar-se. Desde aquele tempo desenvolveu-se 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 conseqüências pelos cristãos, que precisavam salvar suas almas dos pecados do corpo. E com a dissociação entre a mente e o corpo, elegeu-se a idéia para comandar e subordinar a carne ao conceito de verdade, antes filosófica com Platão, depois religiosa, com a Igreja.

Assim, os princípios fundamentais do pensamento foram aplicados por uma ética logocentrada, de modo a gerar e gerir uma sociedade em que cada sujeito e todo o grupo submetem seus atos aos ditames de um pré-conceito antecipadamente estabelecido sobre os limites de sua ação pessoal. Em primeiro lugar, todos devem agir da mesma (igual, idem) maneira, observando-se o princípio da identidade. Há normas e padrões ideais a serem seguidos pelos corpos, pois os que se desviam são considerados "anormais" e exilados do convívio social. O princípio da não-contradição e do terceiro excluído também se aplicam observando-se que uma pessoa pode ser isto ou aquilo, conforme as normas *logo*éticas antecipam, mas em tempo algum ser as duas coisas, nas mesmas condições; homem é homem, mulher é mulher, mas não se admite um *tercius* masculino-feminino, nem tão pouco qualquer hibridismo entre bem e mal, pois as pessoas são consideradas invariavelmente boas ou inapelavelmente más. E o princípio da causalidade tem sua aplicação *logo*ética no conceito de livre-arbítrio. Afinal de contas, como responsabilizar as pessoas pela "causa" de seus atos, se elas alegarem estar sob "efeito" de uma paixão ou desejo? Se o ser humano crer que muitas de suas ações são "efeitos" das necessidades

biológicas e desejos do corpo, como poderia a razão justificar seu controle sobre as pulsões?

O livre arbítrio é mais um mito logocêntrico derivado da ilusão de que a razão sempre pode e deve estar no controle do corpo, porque, 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 estabelecido pelo *logos*. Somos responsabilizados pelas conseqüências de nossos atos porque decidimos livremente (logicamente) sobre eles, assim homogeneizando todos os seres humanos, independentemente do tipo de acesso que temos aos recursos da racionalidade.

O apagamento completo da materialidade do corpo, em favor de uma racionalidade idealista atingiu tal grau de paroxismo na modernidade, 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" (na expressão Foucault) os atos humanos garroteados no reducionismo conceitual, os pensadores colocaram até a arte a serviço do controle dos corpos. Mas, desde ...

> 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 crescentemente se tornando o nó górdio no qual as reflexões contemporâneas são amarradas. (SANTAELLA, 2004, pp. 27-28)

Desde os gregos clássicos, até nossos dias, muitos pensadores ainda defendem de uma forma ou de outra que o...

> sensível são coisas materiais ou corpóreas cujo conhecimento nos é dado por meio de nosso corpo na experiência sensorial ou dos órgãos dos

> sentidos e pela linguagem baseada nesses dados. O sensível nos dá imagens das coisas tais como nos aparecem e nos parecem, sem alcançar a realidade ou a essência verdadeira delas. As imagens sensíveis formam a mera opinião – a *doxa* -, variável de pessoa para pessoa e variável numa mesma pessoa dependendo das circunstâncias. O *inteligível* é o conhecimento verdadeiro que alcançamos exclusivamente pelo pensamento. São as idéias imateriais e incorpóreas de todos os seres ou as essências reais e verdadeiras das coisas. Para Platão, a Filosofia é o esforço do pensamento para abandonar o sensível e passar ao inteligível. (CHAUÍ, 2005, p. 43)

A dicotomia entre aparência e realidade, da qual não podemos nos libertar por causa da nossa natureza (ou melhor, da constituição dos nossos órgãos sensoriais e do nosso sistema nervoso), é uma preocupação constante da ciência logocentrada, em que pesem os desmentidos de teorias já comprovadas, como a da relatividade, aleatoriedade e do princípio da incerteza. A *logo*ciência 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 seres vivos que podem fazê-lo, o mesmo se passando com os ultra-sons). Por conta disso, a *logo*ciência despreza a percepção sensível para focar-se exclusivamente na pesquisa das características identitárias das coisas, julgando cobrir a maior parte das qualidades materiais, a ponto de lançar fora os sinais singulares e particulares dos fenômenos pesquisados.

Mas a ciência logocentrada se esquece convenientemente de que o intelecto só lê do mundo o que a percepção nos permite sentir. E o movimento das coisas contraria o fundamento da identidade perseguida pela *logo*ciência. Ao apresentar-se 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 *logo*ciência 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 coisas em uma classe, gênero ou categoria. Neste ato, o intelecto ‘abstrai’ os acidentes e as particularidades da coisa singular (que foi encaixada numa classe) e destaca

apenas os elementos que lhe são gerais. Para abstrair é preciso separar, tolher do singular toda a sua concretude e movimento, ou seja, desmaterializar a coisa para estocá-la na mente, em representações semióticas de suas principais qualidades e, com estas, buscar no almoxarifado de conceitos previamente dados pela lógica, a classificação universal em que a idéia da coisa se encaixa, a referência mental que permite etiquetar a coisa dentro de um grupo arbitrariamente reunido.

A *logo*ciência tornou-se um método que emprega a inteligência para fazer filosofia tradicional. Inteligir é 'ler por dentro' a natureza, a essência, a substância do real concreto, abstraindo sua sensibilidade material e externa à mente. Ou seja, trata-se de um ato de desprezar as superfícies aparentes que se apresentam para nós como singulares, sensíveis e particularizadas, com o propósito de produzir um diagrama intelectual da coisa. "O que deve servir de base não é o particular, não são as particularidades, os objetos, os fenômenos, etc., senão a idéia. Devemos começar a partir desta, do universal" (HEGEL, 1985, p. 23). Portanto, buscar a ordem, normalidade, regularidade ou padronagem é fazer ciência centrada no *logos*.

O senso comum científico, em outras palavras, a ciência logocêntrica tem o hábito automatizado de crer na oposição 'aparência versus essência', emprestando a esta última a primazia do conhecimento. Mas, como separar cabalmente a essência, da aparência de uma coisa? Se definirmos a essência de uma coisa como sendo o conjunto de suas características identificáveis que a permitem situar-se numa classe ou gênero, devemos recordar que as classificações são arbitrariamente construídas de modo abstrato, pelo pensamento do observador, isto é, tais caracteres não estão nas coisas, não são propriedades delas, mas conceitos que nós fazemos delas – a essência, portanto, é uma idealidade do sujeito, que se constitui em objeto (conhecimento intelectual) de uma coisa.

Por outro lado, se considerarmos a essência de uma coisa como sendo os efeitos qualitativos gerados por sua sujeição a normas, padrões e regulamentos naturais e/ou culturais, devemos nos lembrar que tais padrões, normas e leis que atingem e perpassam as coisas, influenciam de fora o comportamento de suas manifestações no mundo,– ou seja, não estão nas coisas. A lei da gravidade não está na maçã que cai, mas influencia de fora os seus processos naturais. Desse modo, permanece a pergunta: onde está a essência da coisa? Não é a toa que a disputa milenar entre a primazia da essência ou da existência pende,

agora, em favor desta última, pois a essência é uma fantasia do intelecto – resto de uma metafísica longínqua que ainda sobrevive na *logo*ciência.

Diversamente, o que conhecemos do mundo, por meio de nossos sentidos, senão a aparência dos elementos? As coisas, que são objetos de nosso interesse cognitivo, têm – segundo a dicotomia aparência-essência -, uma superfície sensível e, pretensamente, uma essência inteligível. Por esse raciocínio, sensibilidade e inteligência seriam dois conhecimentos irredutíveis, duas abordagens diferentes, 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 em que vamos tomando 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* o 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 sucessivamente, a cada camada da coisa, 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.

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 idéia que não tem existência independentemente daquele que pensa os objetos. As coisas apenas existem; elas não se dividem em essência e aparência.

Portanto, fazer ciência implica no entendimento da complexidade de um mundo agora aceito como absurdo, ininteligível, inefável e irregular, mas mesmo assim passível de ser conhecido ao menos em parte, desde que não desprezemos a aparência sensível para focar unilateralmente uma essência idealista da coisa sob investigação.

Ainda considerando a influência do logocentrismo na cultura ocidental vemos que o Estado, a mais importante de todas as instituições de uma sociedade moderna, jamais

poderia excluir-se do campo gravitacional do *logos*. Muito pelo contrário, devido à importância crucial do Estado como modelador, normatizador e generalizador de grupos e indivíduos, aqui mesmo é que o logocentrismo instalou suas principais baterias teóricas, de modo a materializá-las em uma legislação com poder de polícia, para impor os princípios fundamentais do pensamento como estruturantes das idéias e ações humanas.

O Estado weberiano, por exemplo, que visa uma ação eminentemente racional, como princípio de direito universal, só alcança seus objetivos civilizatórios na medida em que segue fielmente as grandezas lógicas manifestadas num corpo de leis (texto verbal escrito) que o constitui.

A ação racional do Estado deve contrapor-se à ação tradicional dos costumes e a ação emocional dos indivíduos, se preciso com violência, para impor o império da lei (racional). Para o Estado, o indivíduo desaparece como *res extensa* (coisa real) para se tornar um "tipo ideal" reduzido a estatísticas (ciência do Estado) que visam categorizar as regularidades e padronizar a todos conforme o modelo ideal proposto pela lógica embutida na legislação.

"Uma sociedade que é baseada em um conjunto de regras restritivas e bem definidas, de forma que o ser humano torna-se sinônimo de obedecer a essas regras, *força o dissidente a uma terra de ninguém sem regras nenhuma e despoja-o* (...) *de sua humanidade*". (FEYERABEND, 2007, p. 225) É assim que o Estado encontra seus inimigos, uma vez que é muito fácil escorregar para fora de sua lógica legiscrativa.

Acostumados à linearidade, homogeneidade, universalidade e uniformidade culturais, "os ocidentais altamente letrados sempre idealizaram condições de integração social – mas a sua própria cultura letrada é que tornava impossível uma real uniformidade das raças". (McLUHAN, 2003, p. 355) Em boa parte, é o logocentrismo homogeneizante automatizado no interior das culturas letradas ocidentais que explica o racismo científico (tudo o que não pode ser identificado, é mal). A eugenia, por exemplo, é um conceito altamente racionalista, uma vez que busca eliminar os "defeitos", a "não-conformidade" e a "anormalidade" de raças que não são reconhecidas (identificadas) como portadoras da verdade universal. Essa idealização desenvolveu-se como uma característica moderna, por que Michael FOUCAULT (1997) também assinala o final do século XVIII (o período da

Deusa Razão) como o tempo da segregação da loucura (des-razão), transformada em doença.

Lembremo-nos do sucesso e da larga aceitação das teorias eugênicas (homogeneidade e identidade raciais) entre alemães, ingleses, franceses e norte-americanos até os anos 1930, assim como as justificativas lógicas para os *apartheids* até os anos 1960. 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 Internacional de Eugenia, dominado pelos EUA, e o centro em *Cold Spring Harbor* era base de treinamento de eugenistas do mundo todo (BLACK, 2008)

"O sonho da razão produz monstros"
Francisco Goya (1799)

> 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, seu limite 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 revelaram uma acachapante decepção com a incapacidade da razão, como um fim em si mesmo, 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 doentia (figura) – justamente na Alemanha da primeira metade do século XX, um país altamente letrado e reconhecidamente admirado pelo seu apego incondicional ao logocentrismo. O que é a 'solução final' perpetrada pelos nazistas, senão o maior e mais odiento processo de eliminação de não-conformidade ao modelo categorial (conceito de pureza ariana)?

No campo das artes a influência do logocentrismo se faz a partir de uma filosofia que tratou de apascentar o rebanho dos artistas imputando-lhes significado e sentido; retirou

a arte do campo das técnicas e a garroteou para dentro de seus domínios, criando um compartimento para a atividade artística, que mais tarde denominar-se-ia 'estética'. Estava assim selado o destino da estética, agora departamentalizada em casa alheia, sofrendo o desprezo de seus senhores, os pensadores, que julgaram ter dominado a estesia dos afetos reduzindo-os 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 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 européias. (*in* NOVAES, 1994, p. 127)

Cativo do cristianismo no medievo, o ocidente colocou a filosofia sob jugo da teologia, e a escolástica transformou-se em *ancilla theologiae*. Mais tarde, a partir da era moderna, a filosofia racionalista vai colocar a arte às suas expensas (transformando-as em *ancilla philosophiae*).

Da mesma maneira como a epistemologia faz com o conhecimento científico, a estética moderna 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), como força auxiliar dos discursos lógicos (verbal e matemático).

> [Não] é excessivo falar de uma 'matematização da arte' na época do Quatrocento. 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, capturáveis – e mesmo matematizáveis – 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 são outra coisa que manifestações de um mesmo universal externo ao indivíduo particularista. "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).

A longa permanência das idéias pitagóricas e platônicas acerca de uma arte atada ao universal e à verdade não cedeu 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 cibernética. 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)

Mimesis* como *adequatio – explícita ou implicitamente, ainda hoje a epistemologia e a lógica filosófica buscam por uma verdade que signifique a melhor correspondência (*adequatio*) do pensamento ao real (MOSER, MULDER, TROUT, 2009, p.75). A *adequatio* epistemológica e filosófica gera uma espécie de duplo cognitivo (correspondência, representação) do mundo real no interior do pensamento, pelo emprego de padrões lógicos que simulam as normas e leis que se crêem existirem na natureza. De modo semelhante, a *mimesis* (imitação) é a verdade visual - uma versão artística da definição lógica de verdade.

Enquanto o conceito deve refletir (corresponder a) seu objeto no espelho da mente, segundo o método da lógica, a mimese é a simulação do objeto com a produção de uma 'figura', cuja origem etimológica provém da palavra latina *fingo*, que significa "formar", dar forma com as mãos. Assim como o conceito é uma representação do objeto abstraída pelo pensamento, a mimese é a representação do objeto por semelhança ou analogia

realística. Em outras palavras, do mesmo modo como o conceito de uma coisa é produzido pelo método da lógica, utilizando-se de proposições verbo-matemáticas que 'simulam' os padrões pretensamente existentes na realidade, a mimese também é um simulacro do real, embora por meio de um texto não-verbal, que se constitui num análogo figurativo da coisa, como o conceito é um análogo abstrato do objeto.

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 o conceito de verdade como adequação do pensamento às coisas, o conceito de arte como figuração de coisas também está profundamente arraigado na cultura ocidental, de vez que sobrevive por mais de dois mil anos, desde os gregos clássicos até nossos dias.

Contudo, o nível de conformidade da arte imitativa à lógica filosófica nem sempre foi aceito de modo pacífico. 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). A mesa pintada pelo artista era, por exemplo, uma simulacro da mesa feita pelo artesão; esta por sua vez, era a cópia do conceito de mesa – habitante do Mundo das Idéias, origem e fim de tudo. Em função da advertência platônica, o belo só pode ser aceito como uma qualidade intrínseca da moral e a manifestação da harmonia do mundo racional; qualquer outro emprego da atividade artística resvalaria para a degenerescência, falsidade, engano ou, pior ainda, em revolta contra a 'república'.

> 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 posteriores, era submeter toda expressão estética (incluída aí também a arte) à ordem do *logos*. Desde sempre, o projeto filosófico do ocidente é reduzir a complexidade do mundo sensível à uniformidade da abstração. Por isso, já era consensual entre os clássicos, que o *logos* habitava os fundamentos das linguagens verbal e matemática, com a missão de afastar o pensamento da entropia – prevenir o ser 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 expressão 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 deveria ser ou não ser arte já não são mais o ponto focal do debate filosófico, mas por outro lado, o que ainda se queria saber era se a razão poderia abarcar o tipo de conhecimento trazido ao ser humano pela arte. A solução encontrada por Kant foi a concepção de um 'juízo do gosto', porém, ficou claro após o filósofo de Köningsberg, 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, estilo, seguiu seu milenar caminho até o advento da fotografia e do cinema (nas artes plásticas), catalisando uma sensação incômoda que já habitava o coração dos novos artistas.

Uma vez que a reprodução imagética (mimese) da natureza podia, agora, ser alcançada por meios tecnológicos, a função representacional da obra de arte sofria profundos abalos. A mimese não seria mais produzida pelas mãos do artista (figura, *fingo*), como o pensador produz seus *adequatio* filosóficos, porque a tarefa imitativa seria, de agora em diante, realizada por uma máquina. Desse modo, a arte visual não poderia resumir-se 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 platônico-aristotélicos começa a derrapar em sua missão de definir e 'enquadrar' a arte dentro de seus cânones solidamente estabelecidos pela tradição. O princípio da mimese é paulatinamente abolido para dar lugar a um 'olhar' não-retiniano.

Fazendo sua análise da arte moderna em 1925, 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, em princípios do século XX já era possível perceber o progressivo abandono da mimese 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 natural ou social.

> 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. Sem exagerar, poderíamos dizer que toda a estética ocidental, da antiguidade até a modernidade, não cessa de contar a história desta separação. Sem dúvida ela conserva ainda hoje suas seqüelas. (JIMENEZ, 1999, pp. 194/195)

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

> O poder de transformação dos meios [de comunicação] é fácil de explicar, mas a ignorância desse poder não o é de modo algum.
>
> **Herbert Marshall McLuhan**

O registro de imagens e sons em movimento - embora mantida fora da 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 devido lugar dentre os conhecimentos humanos acabou por se realizar no conjunto de invenções técnicas que ocorreram entre o século XIX e XX – as mídias audiovisuais. Dentre as muitas diferenças existentes entre o conhecimento produzido por palavras e números, e aqueles gerados pelo som e imagem em movimento, podemos destacar que as palavras (assim como os números) representam idéias abstratas acerca das coisas materiais ou imaginárias, enquanto que as imagens e os sons representam as coisas mesmas, seja por semelhança, como também por indícios. Uma palavra não é o indício material da existência de uma coisa, mas o nome de uma idéia que fazemos dela. O som produzido por um sino não é uma idéia do sino, mas um indício concreto de sua existência. A imagem fotográfica de uma coisa não é o registro de sua idéia, mas o registro de sua presença. Palavras e sons (assim como palavras e imagens) são signos que formam textos radicalmente diversos. Desse modo, produzem conhecimentos diferentes.

A humanidade sempre conviveu com textos sonoros e visuais, mas a oportunidade de presenciar um músico e ouvir suas canções ou estar diante de um quadro ou escultura para apreciar suas formas eram atividades pouco comuns, restritas a pessoas das classes abastadas. Com o advento dos meios de comunicação audiovisuais, a sociedade ocidental assiste à massificação de produções culturais que geram outras formas de conhecimento, não mais derivadas apenas do *logos*, mas que contêm agora fortes aspectos da *aisthesis*.

O choque de culturas que tem início lá atrás com o advento da fotografia, fonografia e cinematografia, inflamou-se de vez com a chegada da televisão. A cultura livresca e seus

batalhões de defesa se entrincheiraram sob a herança iluminista e racionalista do livro, em busca de uma justificativa para o cerceamento do que já foi classificado como 'paganismo tecnológico'. Entre os detratores da imagem técnica, Charles BAUDELAIRE declara em uma famosa carta que escreve 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)

Até hoje, a luta indiscriminada contra a cultura audiovisual recruta intelectuais 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 modernidade. Também são convocados moralistas entre religiosos e políticos demagógicos, de modo a convencer os telespectadores a passarem mais tempo com a família e desligar suas televisões 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, que trouxeram a humanidade a outro

patamar de desenvolvimento. Esses valores não podem ser menosprezados, nem sequer ameaçados pelos vários obscurantismos que rondam a contemporaneidade.

Porém, quando os logocêntricos assistiram estarrecidos ao declínio do hábito saudável da leitura e até mesmo da freqüência aos teatros, em favor do cinema, do rádio e da televisão, sua reação foi de imediato repúdio às novas tecnologias da comunicação, classificando-as como corruptoras dos valores representados pela cultura letrada, temendo um eventual *retorno* da barbárie.

Mas a televisão, ao contrário do que dizem, não veio 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 sobre a natureza, a arqueologia ou mesmo sobre a história permitiram a milhões de pessoas inteirarem-se de fatos até então enclausurados nas estantes empoeiradas dos sonolentos institutos acadêmicos?

A televisão não inventou o entretenimento e nem a alienação. Ambos já eram praticados com sucesso pelos livros. Assim como não vemos na televisão sempre aquilo que desejamos, também é raro encontrar livros que satisfaçam inteiramente o gosto dos críticos. 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.

Dizer que a televisão reinstalou a barbárie do particularismo contra o universalismo da razão é se esquecer convenientemente de que as generalizações (ideo)lógicas veiculadas pelos livros tiveram participação nas maiores tragédias do século XX, opondo crenças racionalistas como o coletivismo e liberalismo em lutas fratricidas em favor de ideais desencarnados de realidade. As mídias audiovisuais demandam uma democracia com a participação concreta de corpos reais. Ou seja, não mais aquelas oposições de idéias abstratas sobre temas conceituais e o embate entre grandes sistemas filosóficos sem a menor conseqüência prática para o cotidiano das pessoas.

Por fim, imaginar que o conhecimento compõe-se apenas daquelas manifestações diáfanas da lógica lingüística ou matemática, encerradas na cripta da razão, é desconhecer

as reais dimensões físicas do corpo e a extensão da cognição humana nas dimensões da imagem, da música, da cinestesia e da estesia sensorial.

A relativização do papel da escritura verbal, em função da emergência de outras mídias, não vai nos transformar em "midiotas". Encontramo-nos no início de um novo milênio em que o conhecimento e a cultura estão impregnados pelas linguagens audiovisuais e pela mensagem televisiva. Desta forma, parece-nos claro que se queremos manter e, por ventura, ampliar o nível de educação que corresponda às exigências de nosso tempo temos de criar as condições para que sociedade e audiovisualidade se complementem nessa urgente tarefa. (FREIXO, 2002, p. 255)

Enquanto a televisão expandia suas fronteiras mundo afora, em meados do século XX emergem das entranhas do mundo cibernético alguns programas destinados a interligar os principais computadores norte-americanos, com vistas ao emprego militar na segurança nacional. Logo em seguida o sistema passou a ser utilizado por pesquisadores, com o objetivo de trocar informações acerca de suas investigações científicas. Colocar computadores espalhados em várias regiões dos EUA, em contato permanente para permitir consultas remotas aos seus dados era uma idéia revolucionária que lutava contra a incredulidade de muitos especialistas da área cibernética. Mas dos testes emergiram as programações, e daí os sistemas que mais tarde desembocaram na rede mundial de computadores (W.W.W.).

No mesmo período, a Apple e a IBM já haviam posto no mercado seus computadores pessoais. Saltar da interligação de computadores laboratoriais e militares para uma rede mundial da qual participassem pessoas de todo o mundo, por meio de seus PCs, não foi sequer sentida pelos futurólogos de plantão. Era uma revolução silenciosa e assim permaneceu por alguns anos, antes que despertasse a atenção do mundo.

> As mídias de massa: imprensa, rádio, cinema, televisão, ao menos em sua configuração clássica, dão continuidade à linhagem cultural do universal totalizante iniciada pela escrita. Uma vez que a mensagem midiática é lida, ouvida, vista por milhares ou milhões de pessoas dispersas, ela é composta de forma a encontrar o 'denominador comum' mental de seus destinatários. (LÉVY, 2003, p. 116)

Como uma nova mídia, a Internet se difere substancialmente das demais mídias eletroeletrônicas como o cinema, o rádio ou a televisão. Estas mídias operam

preferencialmente com o conceito de irradiação, isto é, distribuem suas mensagens indistintamente a partir de um ponto gerador, de modo unilateral, independentemente dos efeitos produzidos no receptor ou de suas respostas. No caso da Internet, as fontes geradoras de informação (Portais, *Websites*) estão disponíveis ao acesso do internauta, que gera ele próprio o percurso de suas investigações.

Ao contrário da escrita, o (hiper)texto cibernético não estimula uma leitura linear; quando o internauta está navegando, acessa os *websites* de modo aleatório, conforme seu súbito interesse direcionado por vínculos (*hiperlink*) que o projetam para outros *websites*, sem que haja uma seqüência definida, induzida ou obrigatória. A navegação é feita aos saltos, rizomaticamente, toda vez que o internauta aporta em um hipertexto.

> O hipertexto é um *texto-leitura* em sentido eminente, porque aqui se privilegia o leitor, enquanto esse texto é feito para lhe permitir escolher entre diversos percursos de leitura. Aqui a leitura não se desenrola em sentido linear, em um sentido único, o "sentido exato" com base no qual, com sua autoridade, o autor força o leitor a se mover segundo a ordem da exposição e em função daquilo que o autor quis dizer, não deixando que ele tenha um espaço próprio e que se mova livremente em função daquilo que, ao contrário, a leitura lhe provoca a cada passo como ininterrupto afluir de idéias, estímulos e associações. (PONZIO, CALEFATO, PETRILLI, 2007, p. 43)

Por criar uma rede de informações completamente acessível, descentrada e anti-hierárquica, a Internet permitiu pela primeira vez a fusão do produtor com o consumidor de mensagens. Se no passado os escritores e produtores audiovisuais detinham o controle da produção cultural, enquanto que aos leitores, ouvintes e telespectadores era reservada apenas a tarefa de ler e interpretar as obras literárias e audiovisuais, com a Internet qualquer um pode ser ao mesmo tempo emissor (gerando seu *website* ou Portal) e receptor (navegando pelos *websites* e Portais).

> No hipertexto, o que importa é o texto e a multiplicidade de itinerários segundo os quais pode ser lido. A censura diante de uma leitura não linear, "desordenada", aos saltos, que se dispersa e vai à deriva, cai em conseqüência do próprio modo em que esse texto, caracterizado pela hipertextualidade e pela multiplicidade, foi produzido. Com esse tipo de censura vai também cair o respeito pela autoridade, a do autor [produtor de conteúdos], com a qual se costuma ler um texto. O texto-leitura aqui se sobrepõe ao texto pré-escrito. Também porque o texto multimídia não é a

> palavra de um autor, mas o resultado de uma multiplicidade de contribuições, de competências, de meios de expressão. (PONZIO, CALEFATO, PETRILLI, 2007, p. 44)

Agora, as pessoas deixaram de *reagir* aos livros, aos filmes e aos programas de rádio e de televisão, para *interagir* com outros internautas em tempo real enquanto navegam aleatoriamente pela Internet. "A emergência do ciberespaço, de fato, provavelmente terá – ou já tem hoje – um efeito tão radical sobre a pragmática das comunicações quanto teve, em seu tempo, a invenção da escrita". (LÉVY, 2003,, p. 113)

Embora o termo 'cibernética' provenha do grego *kibernetes*, e signifique em sua origem "timão", isto é, controle e governo, estas primeiras funções exercidas pelos antigos cérebros eletrônicos evoluíram para o computador pessoal que agora promove a autonomia individual inclusive em relação aos governos e quaisquer outros controles arbitrários.

Os prolegômenos de uma nova linguagem cibernética retomam o conceito de hipertextualidade a partir de um ponto em que se começa a romper drasticamente com os limites mentais impostos pelas noções de tempo seqüencial, lógica mecanicista e homogenia massificante. "[A] hipertextualidade 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 idéias de margem, de hierarquia, de linearidade, por outros de multiplicidade, nós, *links* e redes". (RAMAL, 2002, p. 234)

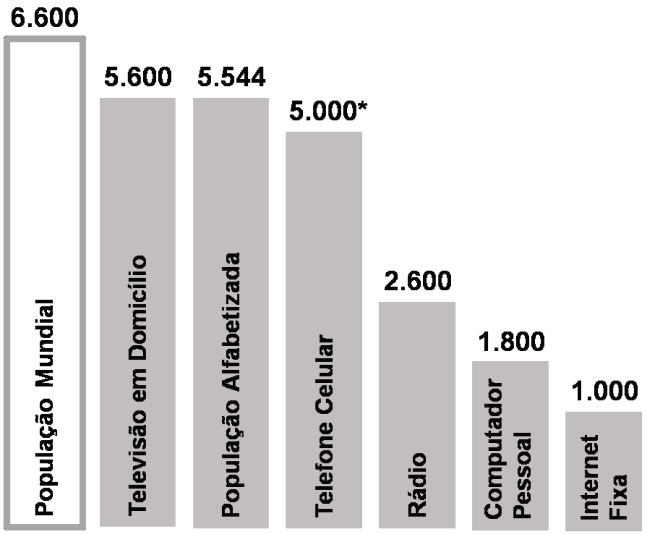
Na Internet nós aproveitamos todas as conquistas auferidas pela pesquisa das linguagens verbais e não-verbais, tais como a voz, escrita, som, música, imagem fixa, imagem em movimento, gesto, dança e tantos outros códigos comunicativos, que formam mensagens sincréticas e que estão acessíveis nos inumeráveis portais e *websites* que compõem a imensa nuvem do ciberespaço. Agora não há mais o que separe as linguagens componentes dos textos sincréticos, 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 hipermídia significa 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 (figura), fruto de uma conscientização que custou a se incorporar em muitos governos nacionais, as mesmas estatísticas também informam o avanço mundial das mídias audiovisuais e seu enorme impacto no modo como os seres humanos estão se comunicando. Notemos que a par com a alfabetização (letramento) da população, a exposição social aos meios eletrônicos e digitais já é sensivelmente maior, abrindo perspectivas para uma cultura audiovisual que vem 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 e sua forma. Os conhecimentos difundidos agora são concretamente diversos daqueles veiculados pelas mídias verbais (livros, revistas, jornais e impressos em geral).

PARTICIPAÇÃO MUNDIAL DAS MÍDIAS



Fonte: Population Reference Bureau and United Nations (2008); http://stats.uis.unesco.org/unesco; www.wirelessintelligence.com; www.telegeography.com; www.teleco.com.br. Acessados em 02 de março de 2009.
(*Em milhões de indivíduos*)
(*) Estimativa para 2010.

A mundialização da audiovisualidade, através de suas mídias, recoloca a questão da *aisthesis* no âmbito do conhecimento, porque o registro e a transmissão de imagens, sons e movimentos popularizaram alguns tipos de cognição sensível em relação à 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.

Em relação às escrituras verbais, portadoras privilegiadas do *logos*, as mídias audiovisuais – que também comunicam sua versão do *logos* – põem em circulação textos icônicos e indiciais que oferecem ao intérprete um conhecimento diferente daquele auferido

pelos conceitos abstratos transmitidos por livros e outros impressos. Esse conhecimento provém majoritariamente de linguagens audiovisuais (imagética, sonora, musical, cinestésica etc.) que simulam o real, produzindo efeitos virtuais de presença das coisas.

O registro tecnológico da imagem, do som e do movimento permitiu o desenvolvimento da representação das coisas, diferentemente da representação das idéias gerais sobre as coisas. Essas outras linguagens são um desafio para o pensamento tradicional, por conta de sua 'excessiva' materialidade – o audiovisual nos apresenta o mundo denso, variado, caótico, 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 audiovisuais comunicam sensações óticas e sonoras da presença do real, independentemente de seu potencial para a criação de mundos fantásticos e virtuais. Nessa operação, as mensagens audiovisuais deixam vazar a complexa diversidade do mundo constituída de particularidades, singularidades e acidentes, revelando-nos o imenso abismo que separa o conceito de uma coisa, do rastro de sua presença no mundo.

Quando as mídias audiovisuais se globalizaram, a sociedade escolheu tomar conhecimento do mundo por meio da reprodução de seus sons e imagens, do que apenas pela representação de idéias acerca do real, reduzido em conceitos lógicos abstratos. Essa opção comunicacional fez emergir antigos e novos conhecimentos que ingressaram na sociedade contemporânea, à revelia da cultura letrada.

A nova oralidade - desde a invenção do telefone, do fonógrafo, do cinema, do rádio e da televisão, a versão oral-auricular da linguagem verbal refortaleceu sua presença na cultura ocidental. Por outro lado, nos últimos cem anos, a arte epistolar decresceu de importância pela imensa facilidade de falar-se ao telefone, ouvir o rádio ou assistir à televisão. Embora o correio eletrônico tenha ressuscitado a escrita epistolar, já não são os mesmos tipos de cartas que recebíamos pelo correio tradicional. Além disso, com a

disseminação da Internet de banda larga, aumentarão as transmissões de e-mail "falado" (mensagem de voz) ou audiovisual. Daqui a pouco, também chegará o videofone para completar uma espécie de retorno à oralidade.

Quem não percebe com clareza a diferença entre as palavras escritas em uma carta, e as palavras pronunciadas em um diálogo telefônico? Ao telefone, qualquer dúvida sobre o que está sendo dito pode ser resolvida rapidamente com um pedido de explicação entre os interlocutores. Já em uma carta, o texto escrito precisa explicar-se por si mesmo, mas quando não o faz levanta dúvidas que precisam ser solucionadas mediante outra carta em resposta, que por sua vez pode conter mais imprecisões e, assim por diante.

Além da comunicação da voz humana, que traz de volta muito de subjetivismo e pessoalidade da antiga oralidade, os meios eletroeletrônicos e digitais de comunicação também passaram a veicular outros textos, tal como a música. No passado, antes da invenção das mídias audiovisuais, era preciso estar diante de um músico para apreciar a execução de uma melodia, o que diminuía muito a freqüência 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 música instrumental, por exemplo, não é um texto silogístico, no sentido verbal; trata-se de texto com alto grau de esteticidade, cuja cognição gerada não tem relação com o conhecimento produzido pelas palavras. Mesmo assim, assume hoje um valor social evidente e tem lugar de destaque na produção socioeconômica.

A palavra escrita privilegia a introspecção e o silêncio reflexivos, afastando o som (qualquer um) para um terreno adjacente à cognição intelectual, próprio para depositarem-se os *nonsense*, sem serventia para o conhecimento institucionalizado. É bem conhecido o temor de Santo Agostinho, descrito em seu diálogo filosófico 'De Música', acerca do 'perigo e do prazer' que a música provoca a ponto de se perder os espíritos. O som era considerado por demais concreto e sensual para tomar um lugar de destaque na hierarquia do mundo abstrato em que a escrita reinava soberana.

Após os últimos quinhentos anos, a sociedade ocidental está algo desconfiada de tanta abstração literária e de suas promessas não cumpridas (ideologias e utopias). Assim, as mídias audiovisuais trouxeram de volta a concretude 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 também o corpo do receptor. O som não informa apenas significados abstratos e mentais, mas também sensações biofísicas potentes, capazes de transmitir informações de caráter estético e cinestésico.

Para ver é preciso focar. Não dá para enxergar aquilo que está atrás de nós. Para ouvir não é preciso postar-se numa direção; ouve-se de qualquer lado ou ângulo. 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 que o som provém do interior da coisa e segue diretamente para o interior do corpo do ouvinte. O som incorpora. A visão esclarece e distingue; o som unifica e harmoniza.

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 "animação" do conto, utilizando-se da fala, gestos, expressões faciais e corporais, tonalidades diferentes, pausas, ritmos e posturas que podem hoje ser observadas nos atores de filmes, telenovelas, apresentadores de televisão 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 simultaneamente de palavras, som, imagem e movimento).

A ‘nova’ oralidade *copia* 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 audiovisuais veiculadas pela televisão, cinema, rádio ou Internet, geram um efeito mais concreto da presença do espaço-tempo. Já com a escrita, o mundo é ideal; seu passado, presente e futuro são construídos pelo tempo dos verbos; um tempo artificial que pode ser revisitado a qualquer instante. Com as mídias atuais, a comunicação em ‘tempo

real' recria o ambiente da oralidade. Quando falo ao telefone com alguém estamos no "mesmo" contexto. Na escrita, o tempo do emissor não é o mesmo do receptor.

A nova oralidade tende a ganhar espaço em relação à escrita. Diferentemente da oralidade tradicional, em que o poder da palavra tinha caráter mítico, o desenvolvimento das tecnologias de reconhecimento de voz redundarão em um novo poder efetivo. Hoje, não apenas um mago prestidigitador, mas qualquer pessoa pode proferir em alto e bom tom a sua senha misteriosa: "Abracadabra!" E seu computador pessoal reconhece o timbre de sua voz e a sucessão de sons articulados que formam a senha, para ligar-se com a Internet, colocando o "mago" cibernético em contato com o mundo.

A imagem – a força da imagem como texto comunicativo não reside apenas no fato dela inundar o mundo através dos meios audiovisuais, mas também na capacidade dela existir em várias dimensões semióticas. A imagem pode ser tanto uma representação como a palavra, quanto ser simbólica como uma metáfora; pode ser tanto significante na forma, como carregar significados no conteúdo, porém, também pode ser figurativa, mas não conter sentido codificado, como ser abstrata e carregar informação estética.

Devido essa versatilidade comunicativa, que pode auxiliar na inferência lógica e conotar expressões estéticas, por vezes ao mesmo tempo, a imagem não é totalmente redutível a uma definição, pois parte dela 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 logocentrismos, 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 lingüístico. Comumente, porém, a sensata contestação da lingüisticidade 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 Lingüística) (1971, p. 97).

De maneira diversa da lingüística, que se ocupa tão somente da linguagem verbal, a semiótica é uma disciplina que estuda todas as linguagens da cultura humana, e outras formas de comunicação orgânica. Portanto, deixando de lado os que acreditam ser o verbal

o único sistema de signos legítimo, vamos abrir o conceito de linguagem para abarcar outras expressões comunicativas, como a imagem.

Toda linguagem é um sistema de representação do mundo, que se utiliza de signos combinados em textos para gerar mensagens comunicáveis entre seus usuários. A imagem não é um signo, mas um conjunto deles, que formam o texto visual. Portanto, a imagem pode ser uma representação, especialmente quando ela simula uma coisa que pode ou não estar diante de nós.

> Diferentemente do som que inexoravelmente passa sem deixar rastro a não ser uma suave impressão na memória, o visível tem algo de estável, destaca-se de um fundo amorfo, adquire a compleição de um objeto. Os objetos visuais não são fontes de luz, mas luz refletida em uma superfície. (...) 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, por esse senso de externalidade que acompanha a percepção visual, 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 para nosso cérebro. Desse modo, a imagem a olho nu já é um texto visual. A imagem técnica (das mídias audiovisuais) é mais facilmente compreendida como representação visual das coisas, quando se prestam a reproduzir o mundo real.

Por conta da histórica hegemonia do logocentrismo em nossa cultura, sempre houve o cacoete de interpretar a imagem pelo viés da lingüística. Daí as críticas contra a "incapacidade" da imagem em significar todas as idéias e conceitos tão bem comunicados pela linguagem verbal. Porém, cada linguagem comunica suas próprias mensagens. Certamente a palavra também é "incapaz" de substituir uma imagem.

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 (fotografia analógica), ao mesmo tempo. Ela pode representar por convenção, por semelhança e/ou por indicialidade.

> Qualquer signo, seja ele de ordem lingüística 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 pêlo lanoso e um temperamento afável e brincalhão. (PINTO, 2002, p. 63)

A leitura do mundo pela via da imagem, e o conseqüente conhecimento daí advindo, se dá a partir do momento em que abrimos os olhos e capturamos a 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 serem impressionadas pelo reflexo de coisas concretas, 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 vêem conceitos abstratos; não contemplam idéias *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*), 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. Embora também possa ser lida como signo convencional, a imagem das coisas é o registro visual de particulares e acidentes que ocorrem fora do conceito abstrato e genérico definido pela palavra (e pelos números).

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 etc. Vale dizer que o primeiro meio de comunicação externo ao ser humano teve início com a criação de imagens (simulações do mundo real).

Estamos acostumados a ouvir que "Deus criou o homem à sua imagem e semelhança". O termo imagem, especialmente neste caso, significa o reflexo em uma superfície, isto é, nós refletimos a divindade em nossas atitudes, pensamentos e obras. Outros filósofos, como Platão, também definiram a imagem como sombra. É basicamente como um "fantasma" do real que o senso comum vai entender 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; tanto no que significa, quanto no que deixa entender. Mas a palavra só deixa entender se for entendida, isto é, se o falante/leitor entender a língua. Caso contrário, a palavra é morta, apenas um som ou traço sem sentido. A imagem, como representação visual, simplesmente se vê. Nós não olhamos para uma imagem em português ou em alemão, simplesmente a vemos. Ela é global, mesmo que tenha significados diferentes em outras culturas.

A força da imagem é de tal magnitude na civilização ocidental 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 ser humano toma conhecimento do mundo, a visão é um dos mais sofisticados. Desse modo, a imagem, para a humanidade, representa profundos arquétipos, e de sua ancestralidade ela retira a imensa força com que imanta nossas consciências e inconsciências.

Em grego, o termo para imagem é *eikon*. O ícone é definido como uma imagem virtualmente semelhante à coisa que imita. Sua força representativa gerou conseqüências culturais profundas como a "Querela das Imagens" que abalou todo o ocidente cristão entre os séculos IV e VII, e opôs iconófilos (amantes das imagens, idólatras) a iconoclastas. 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 ser humano outra forma de pensar, diferentemente da maneira como raciocinamos com as palavras. Qualquer sinal, que de alguma maneira pode ser lido, contribui com algum tipo de saber para nós. A imagem é riquíssima em informações, desde que se saiba como interpretar seus textos. Mas, ao se pensar a imagem através do verbal, acaba-se 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 co-relação 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. Isto é, a imagem torna as coisas visíveis para nós em determinadas condições, de modo que podemos lhes atribuir sentido, a partir do efeito de real que ela 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 idéias. 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)

Desse modo, ainda segundo Vilém Flusser, as palavras foram meios de que se valeram os seres humanos para registrar "imagens", ao tempo em que isso (o registro de imagens) ainda era dispendioso, quando não impossível. Agora, como o registro de imagens tornou-se bem mais acessível, em muitos casos o recurso à escrita vai se tornando paulatinamente desnecessário.

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 as partes significantes), a leitura da imagem se dá por meio da analogia.

De fato, a interpretação de uma imagem é, comumente, uma relação analógica 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, luz etc.), o modo de representar, a escolha do ângulo, e outros componentes também participam da interpretação da imagem. 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 imagem 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 idéia ou sensação expressa por um signo ou sinal. A escrita também se compõe de formas que são lidas pelos olhos, tal como as outras imagens. Porém, as formas da escrita (as letras e outros sinais) são abstratas, arbitrárias (convencionais) e não se encontram na 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 lingüístico específico é possível extrair conteúdo desses desenhos bizarros que são as letras.

No caso da imagem é diferente. Um chinês, um moçambicano e um esquimó podem ler um conjunto enorme de imagens dando-lhes 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 extrai o seu significado diretamente de sua forma. Quando as leituras se dão de modo diferente o conhecimento que elas propiciam também se difere. A escrita visa o conhecimento lógico das inferências, enquanto que a imagem proporciona o conhecimento pela analogia que produz em relação à 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 audiovisuais, especialmente em sua versão cibernética, 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 compreendidos completamente.

A cinestesia – o movimento (humano, animado ou inanimado) torna-se um meio (*medium*) para exprimir informação (pensamento ou sensação) quando pode ser interpretado, assim transformando-se em signo de uma linguagem: a cinestesia.

O movimento, assim como a linguagem musical, depende basicamente do espaço e da duração para comunicar o seu saber. Quando vemos pessoas caminhando detectamos seus movimentos e isso nos informa uma série de dados, como direção, velocidade, intenção etc. Há outra linguagem que se interpõe à imagética, que é a cinestésica, cujos textos são formados pelos gestos, sinais e expressões de vários tipos de corpos. O movimento dá às coisas uma vitalidade que não há nas imagens fixas nem nas descrições verbais, distinguindo-as e colocando-as em revelo, corporificando-as.

Assim como o som é a matéria de algumas linguagens, como a verbal e a musical, o movimento (cinestesia) também é fundamental na constituição de outras linguagens, como a dança. "Considerando-se a dança como um sistema aberto, cujos signos serão os movimentos e gestos – ícones cinéticos, supõe-se que o sentido/significado a ser apreendido a partir da execução do texto não verbal se manifestará no contexto da linguagem. Em outras palavras: a dança – predominantemente cinética – só tem sentido se dançada" (WOSNIAK, 2006, p. 109). O que conduz à compreensão de que se trata de uma experiência estética, já que seu entendimento só pode ser alçando *a posteriori*.

A dança – especialmente, a dança contemporânea – é uma coisa, cujos signos estão nela mesma. Não podendo ser descontextualizado para exercer sua atividade de representação a distância o signo icônico cinético da dança é sempre uma experiência de corpo presente (no duplo sentido).

A comunicação cinestésica é "acima de tudo, uma relação entre mim e o outro ou os demais. Por isso, ela não se reduz à linguagem, menos ainda à linguagem estruturada e codificada numa língua. Ela ultrapassa e é mais eficiente que esse formato, realizando-se no silêncio, no contato dos corpos, nos olhares, nos ambientes". (MARCONDES FILHO, 2004, p. 16)

A complexidade material do mundo - com o advento e a posterior massificação das mídias audiovisuais, o registro e transmissão das imagens, sons e movimentos do mundo 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 idéias planas sobre as coisas, e nunca poderá presentificá-las em suas singularidades. Por exemplo, a palavra 'flor' traz à mente a idéia geral de sua categoria de objetos (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 idéia geral de flor, mas não uma flor real. Trata-se de um modelo abstrato concebido intelectualmente antes (*a priori*) do aparecimento do fenômeno, que serve para quando virmos uma coisa com aquelas características podermos nomeá-la de 'flor'.

Pelo contrário, quando as mídias audiovisuais 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. De modo que, utilizando-nos de uma terminologia aristotélica, com as tecnologias da imagem e do som as pessoas descobriram que os 'acidentes' (que ocorrem fora das convenções) de uma única coisa são em número muito maior do que as características gerais da categoria a que eventualmente essa coisa esteja submetida por seu conceito.

Por mais de dois mil anos o conhecimento apriorístico do mundo (a receita) imperou hegemonicamente sobre o conhecimento sensível (o bolo). Mais precisamente, entendemos que 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 regem, de modo a prevê-los, simulá-los abstratamente, reproduzi-los, evitá-los ou tirar deles as vantagens que trouxeram à sociedade um desenvolvimento material e tecnológico jamais comparável.

Por milênios, a leitura interna (inteligente) ofereceu-nos a "receita" do mundo, com a qual pensávamos poder construir quaisquer mundos, inclusive melhores do que o realmente existente – o anseio das utopias. Bastava conceber (conceituar) em idéia uma "receita" para compreendermos o mundo; bastava inteligir as essências das coisas, para que tivéssemos delas não apenas o melhor, mas o seu completo "DNA" metafísico e, assim, podermos dominá-las (*domine* = senhor), nos assenhoreando de sua própria essência, de sua vida.

O que é a “receita”, senão o pensamento dedutivo desenvolvido a partir de preceitos fundamentais extraídos de verdades evidentes, que se transformaram em crenças basilares das idéias gerais sobre o mundo? A crença, dos primeiros pensadores, de que haviam concebido o *modus operandi* do real por meio da observação de seus padrões de ocorrência permitiu uma extrapolação dedutiva que levou aos sistemas lógicos clássicos, mas que ainda influenciam as novas lógicas da atualidade. A “receita” é a leitura conceitual do mundo, que acredita ser possível simular o real a partir de suas determinações.

O que é o “bolo”? Ah! Este aí é o problema real. O “bolo” não é apenas o resultado da aplicação da “receita” no mundo real, mas também o próprio mundo real que a “receita” não prevê completamente. Ficaríamos assim resolvidos, não fosse a pretensão dos fabricantes de “receitas” em dar mais valor a elas, do que aos “bolos”, que são considerados meros objetos derivados e secundários, ou completamente desvelados pela descrição dos padrões, normas e leis que os definem.

Entretanto, qualquer confeiteiro sabe que a “receita” não é o “bolo”; assim como qualquer músico sabe que a partitura não é a música; qualquer 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 lógica -, se com a “receita” posso fazer quantos bolos quiser?

Quando se aceita que a “receita” não é o “bolo’, isso implica em concordar que o pensamento lógico-dedutivo não cobre a totalidade do mundo para representá-lo completamente, de modo que a verdade (como adequação do conceito ao real) é sempre relativa e sujeita a constantes revisões. O pensamento intelectual (que lê o mundo por dentro) visa o conhecimento dos padrões que regem os fenômenos, mas não extrai dos fenômenos a leitura externa, que só pode ser alcançada pela 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 “receita” 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 do mundo, que é tão importante quanto a capacidade de leitura interna dos fenômenos; este conhecimento adquire-se no

aperfeiçoamento da leitura externa (cognição sensível) das coisas singulares que pululam nosso cotidiano.

Nas coisas do mundo há muito mais elementos que a leitura interna de suas determinações (intelecção) tem condições de representar em palavras e números. Vazam entre as garras da lógica uma profusão de sinais estéticos que só podem ser eficientemente lidos quando afetam nossos sentidos físicos dando-nos a percepção de sua exterioridade.

A leitura externa do mundo - em relação às coisas e idéias que podem ser representadas Charles S. Peirce dividiu os signos em três tipos: índices, ícones e símbolos. Índices são signos fisicamente conectados com os objetos que representam. O rastro de um animal é o signo de sua presença (um indício). O perfume de uma flor é signo de sua proximidade. Ícones são os signos que se definem basicamente por serem semelhantes aos objetos que representam, por serem analogias das coisas. Por exemplo, uma pintura, um desenho, uma videografia etc. Símbolos são os signos que representam seus objetos por meio de uma convenção ou lei, uma regra ou hábito; assim, o símbolo é um signo generalizante, tal como uma norma. Exemplo: uma palavra, um sinal de trânsito, uma insígnia, um código de gestos, de bandeiras, tipos de vestimentas etc. Notemos, então, que 'ícones' e 'índices' vinculam-se preponderantemente às imagens e rastros das coisas, enquanto que o 'símbolo' freqüenta mais comumente a idéia das coisas.

Grosso modo, se colocarmos os tipos de signo numa ordem seqüencial teremos pelo menos duas direções para auferir conhecimento. Partindo do 'índice', avançando pelo 'ícone' e chegando ao 'símbolo', fazemos o percurso do elementar concreto até o conceito abstrato – rota logocêntrica, que visa generalizar o conhecimento do mundo para compreendê-lo na ordem intelectual. Porém, ao invertermos a direção, escapando do 'símbolo', passando pelo 'ícone' e chegando ao 'índice', fazemos o percurso do conhecimento sensível, afastando-nos da abstração conceitual em direção à estesia do mundo.

A iconicidade de um signo é sua capacidade de comunicar a representação de uma coisa pela via da semelhança formal com ela, o que é comum em imagens, assim como também em alguns tipos de sons. Ao mesmo tempo, as imagens e os sons também capturam a indicialidade porque tornam visível e audível o rastro (ótico e/ou sonoro) deixado pela coisa em referência. Desse modo, podemos inferir que as linguagens audiovisuais estão

mais aptas a nos fornecer uma boa leitura externa (sensível) do mundo real, por que comunicam com mais facilidade o conhecimento das particularidades, dos acidentes que ocorrem nas coisas individuais.

Quase vinte anos após a formulação original de seu modelo triádico (símbolo, ícone, índice), Peirce compreendeu o valor do índice para o estudo da semiótica, ao entender a "relevância teórica desta forma de *contato com o externo* [grifo nosso] através da oposição e da resistência causada dinamicamente pela alteridade do mundo e do outro" (GUIMARÃES et alii, 2006, p. 161).

Enquanto o símbolo é sempre uma representação *in absentia*, pelo fato de fazer apenas uma idéia geral e abstrata das coisas que representa, o índice comunica algo *in praesentia* real ou virtual de seu objeto, na medida em que está fisicamente conectado a seu referente. Essa presentificação fornecida pelo índice (e muitas vezes também pelo ícone) tem profundas conseqüências para o entendimento da estética.

Como contraparte (mas não uma oposição) à leitura interna (*intus* + *legere*), a leitura externa (estésica) não é um inventário ligeiro de aparências e superficialidades. Enquanto a leitura interna se interessa apenas pela interpretação das leis, normas e padrões que atuam sobre as coisas e eventos, sem considerar a materialidade de suas existências individuais, a leitura externa (estética) dedica-se à cognição sensível das qualidades expressivas das coisas e eventos reais que afetam a percepção humana. Lembremo-nos, por exemplo, do vasto campo dos diagnósticos por imagem na medicina contemporânea. Diante de uma tomografia computadorizada nenhum médico despreza os indícios singulares de alterações morfológicas num tecido ou órgão, considerando-os meros acidentes ou particularidades que habitam as aparências, para abandonar-se a uma idéia geral e abstrata sobre o corpo humano. São justamente as particularidades da forma material que geram conhecimento sensível do real.

Além disso, todas as novidades, especialmente as científicas, têm início com a leitura externa (percepção) de fenômenos ainda não significados (logicizados). Somente quando a leitura externa do evento ou da coisa é realizada com sucesso, torna-se possível sua leitura interna, ou seja, a dedução das leis e normas que os regem. A leitura externa (sensível) do mundo é a única garantia que temos contra os devaneios intelectuais da leitura interna.

3. O complexo de Dante

O Mundo das Idéias, concebido por Platão, de algum modo ainda influencia muitos que têm a impressão de que só as palavras e os números alcançam o entendimento de uma "realidade ideal", autonomamente existente, que faz direta oposição ao mundo material e transitório; tal concepção foi muito reforçada pelo cristianismo, interessado em afirmar sua crença numa vida ideal fora deste mundo de pecados e tormentos tão materiais. "O idealismo é a doença congênita da filosofia platônica e, com seu cortejo de ascensões e quedas, a forma maníaco-depressiva da própria filosofia" (DELEUZE, 2006, p. 131).

Hoje sabemos que a palavra e o número representam idealidades, isto é, não são signos de coisas, mas dos conceitos que fazemos delas. Tais conceitos criam na imaginação um simulacro do real – um lugar que não existe senão em nossa mente -, embora sirva de referência do mundo real. Como os conceitos não existem no mundo, mas nas idéias, em última análise, eles são representações de um *não-lugar* = utopia.

No auge da modernidade a utopia era um valor positivo, porque se emprestava muita importância para o conhecimento intelectual gerado pelas letras, que parecia modificar o mundo para melhor.

> A cultura do livro impresso, desde a invenção de Gutenberg, reinou soberana durante pelo menos quatro séculos. Entretanto, a multiplicação crescente, a partir da Revolução Industrial, dos meios de produção de linguagem veio colocar em crise a hegemonia da cultura livresca, também chamada de era de Gutenberg. Estendendo-se do século XV até o XIX, essa foi a era das letras, quando a linguagem verbal escrita dominou como produtora e difusora do saber e da cultura. Nas seculares universidades européias, incrementadoras do desenvolvimento da ciência moderna e fontes de inspiração para os ideais iluministas, o livro encontrou morada privilegiada, desempenhando sua função de registro e transmissão do saber humanista e científico. O primeiro grande golpe na hegemonia do livro e da cultura das letras foi dado pela invenção da fotografia. (SANTAELLA, 2001, p.391)

Foi sintomática a violenta reação dos logocêntricos à invenção da fotografia no século XIX, pois a imagem técnica revelou a imensa fragilidade das palavras e números diante da 'grosseira empiria' do registro das imagens concretas do mundo real. A delicada e

suave utopia das letras, tão própria para a criação de lugares fantásticos, agora via seu ordeiro mundo ideal invadido pela bárbara concretude das imagens do mundo real.

Depois, o surgimento do fonógrafo foi entendido como outro desconcertante assalto ao domínio do pensamento abstrato, tendo em vista que o registro do som não tem o mesmo destino do registro das letras. Como se não bastassem as eróticas manifestações do mundo de relações e formas que exercem terrível fricção nos corpos, lhes alterando a "correta" intelecção dos conceitos, surgia agora a possibilidade de registrar e transmitir a rebeldia dessas formas matéricas. Não mais apenas as idéias e conceitos teriam seu registro por meio de palavras e números, mas também os acidentes e incongruências materiais podiam ser dali em diante, "eternizados" por máquinas demoníacas, que com sua irreverência em relação ao "verdadeiro" conhecimento, agora elevavam a imagem e som ao nível da palavra.

Quando o padronizado campo do pensamento verbal-matemático parecia já haver sido irremediavelmente perturbado pelo registro do som fonográfico e da imagem fotográfica, emergem das profundezas do "paganismo tecnológico", a cinematografia, a televisão e a Internet. Suprema erotização dos sentidos humanos, a aliança da imagem com o movimento na cinematografia foi o golpe de misericórdia no *logos* como um *a priori* do mundo sensível.

A valorização do abstrato, do utópico, é típica do logocentrismo que mantém o cacoete de anteceder-se aos acontecimentos, pré-conceituando-os, como forma de prevê-los. Mas essa previsão só alcança eficiência máxima no ordeiro sítio do pensamento, já que na real empiria do mundo o imenso volume de particularidades e incoerências impede previsões de grande alcance. Quando o mundo cabia na cuba da lógica gramatical era fácil criarem-se utopias críveis, porque se supunha que o gênio humano seria capaz de transformar qualquer idéia em realidade concreta. Mas, a história dos fracassos das utopias de quaisquer tipos é tremendamente maior do que de seus eventuais sucessos. Teorias científicas não tiveram mais sorte do que as teorias sociais.

Os últimos séculos estão repletos de lápides sob as quais jazem as maiores utopias modernas. Foram mundos imaginários criados por livros que incendiaram a mente de milhões de pessoas, levando-as a crer na possibilidade de se criar uma sociedade perfeita, um ser humano perfeito. Mas, o grande cemitério das utopias modernas encontra-se entre

os escombros da Segunda Guerra Mundial e mais adiante, nas mais recentes 'necrópoles de conceitos', como o Maio de 1968, a queda do Muro de Berlim, o esfacelamento da URSS e o 11 de setembro de 2001.

Qualquer acidente ou fato, como os declinados acima, não ocorre espontaneamente, mas são construídos por diversas forças que atuam na sua realização. Uma dessas potências criadoras de fatos é o conjunto dos meios de comunicação de massa. Enquanto a Segunda Guerra Mundial foi o digladiar dramático de utopias modernas que adoeceram, desde Maio de 1968 os acontecimentos históricos tem sido fruto de uma luta titânica do logocentrismo contra uma nova cultura ainda nascente.

Se considerarmos o livro como a grande mídia da modernidade, não podemos desprezar o papel das mídias audiovisuais no advento dessa nova cultura. Diferentemente do léxico e da gramática dos textos verbais, apropriados para a comunicação de utopias, a sintaxe e os signos dos textos audiovisuais estão bem mais aptos a representar a empiria dos fatos concretos do mundo real. O choque entre a utopia (aquilo que deveria ser) e a empiria (aquilo que realmente é), vem esgarçando a crença na palavra como portadora da verdade, relativizando assim o valor da leitura interna (inteligente) do mundo, em favor da leitura externa (sensível).

A virada dantesca - um dos nomes basilares da arte e filosofia ocidentais, Dante Aligheri fez de toda sua obra uma imensa elegia ao *logos*, como seria de se esperar de um autor profundamente comprometido com o mundo intelectual, cuja herança se estendia desde os gregos Platão e Aristóteles, passando pelos romanos Sêneca e Virgílio e chegando à cristandade com Agostinho, Abelardo e Tomás de Aquino.

Apoiado naqueles vultos do passado e na escolástica medieval, Dante concebeu a Divida Comédia como uma grande linha de ascensão humana, partindo de nossa origem no húmus gélido e lodacento (lugar inferior, inferno), passando pelas provações da vida (encarnação como purgatório de pecados), até alcançar a glória excelsa das almas no paraíso celeste. É o mesmo percurso do *logos* clássico, que tem início nas percepções físicas "inferiores", passando pelo árduo trabalho do aprendizado prático, para depois alcançar o paraíso da teoria no mundo das idéias. Como se acreditava à época que a essência vinha antes da existência, a subida ao paraíso seria, na verdade, um retorno ao sem-tempo, origem e princípio de tudo – o Deus cristão como causa primária de todas as

coisas. Mais tarde, no século XVIII esse Deus seria substituído pela deusa razão, mas o caminho nunca se inverteu.

Em sua obra mais famosa, Dante salientou uma carência humana lamentando a incapacidade da linguagem verbal em comunicar as coisas maravilhosas do céu. Diz um comentador do grandioso poema, que o

> *Paraíso* encerra-se com uma visão do mistério da Trindade, visão que, como assinala o próprio autor, excede a possibilidade de apreensão e compreensão por meio da linguagem e da poesia. Essa inefabilidade derradeira da Trindade é, na verdade, a culminância de uma inefabilidade mais ampla de todo o Paraíso. O grande desafio de Dante, nessa parte da sua obra, é conseguir transmitir em medida humana cenários e situações que, a rigor, nada têm a ver com os padrões terrenos. Por contraste, a paisagem do Inferno, com seus rios, rochas, fossas, elevações e declives, parece apenas uma variação de nossa paisagem cotidiana. (STERZI, 2008, p. 127)

Hoje sabemos que a razão, a lógica, a teoria e o conceito só se manifestam porque podem ser postos em discurso - são mais produtos que causas das linguagens. Mas Dante coloca a inefabilidade no paraíso pela incompetência humana de compreender a superioridade do pensamento divino, algo que nos seria tão alheio que não poderíamos dividir uma linguagem com aquele plano excelso. Desde seus primórdios, a cultura ocidental crê haver uma escala na qual as coisas mundanas, dentre elas nosso corpo, estão na soleira da hierarquia, enquanto os valores da razão – que reside na alma – flutuam no topo habitando o espaço celestial com os valores da divindade.

Na atualidade, em que ainda nos relacionamos com a herança racionalista ocidental, paira sobre nós uma intuição inquietante que faz vibrar a sensibilidade de alguns: algo parece falsear essa escala automática, que vai do inferno da estesia, subindo ao purgatório das exigências do corpo, para alcançar a pureza do pensamento abstrato, lá no céu da lógica. Em contraste com o real, a ascese racional visa livrar-se da materialidade do corpo para ascender a um plano que, de fato, não lhe é possível imaginar sem o concurso da encarnação. Assim, para dar conta dessa imensa singularidade mundana (o corpo) que insiste em alertar-nos sobre sua existência e importância, é necessário dissolver a hierarquia de valores desenhada na Divina Comédia, e colocar Dante de pernas para o ar.

Toda revolução nas artes, nas ciências e nas filosofias, de certo modo, só ocorre por meio de *viradas* improváveis, devido a pessoas dotadas de mais coragem, do que bom senso. Thomas Kuhn chamou a atenção em seu livro "A estrutura das revoluções científicas", para o fenômeno dessas "viradas" espetaculares, denominando-as de "quebras de paradigmas".

Nosso entendimento do cosmos estava congelado pelo antigo geocentrismo aristotélico até que o matemático e astrônomo Nicolau Copérnico comprovou que a Terra não era o centro do universo, como também girava em torno do sol. A grande *virada copernicana* do heliocentrismo abalou profundamente o ocidente cristão. No século XVI, René Descartes desenvolve seu método que vai influenciar toda a ciência dali para frente; a decisiva *virada cartesiana* transforma a reflexão filosófica moderna ao escapar do realismo ingênuo das coisas, rumo ao *cogito* (penso, logo existo). Ao publicar seu mais famoso livro, "A origem das espécies", Charles Darwin golpeia a orgulhosa crença na separação entre o homem e a natureza oferecendo uma *virada darwiniana* com sua teoria evolucionista. Podemos chamar de *virada marxista* o profundo desencanto provocado por Karl Marx no pensamento moderno, ao comprovar as limitações do livre arbítrio e as determinações econômicas sobre o destino dos seres humanos. Sigmund Freud desconstrói definitivamente a ilusão do sujeito racionalmente íntegro e autônomo e provoca uma *virada psicanalista* desmanchando certezas arraigadas. Eduard Monet, Vincent van Gogh e os impressionistas são personagens de uma *virada estética* ao questionar a milenar teoria mimética, horrorizando seus contemporâneos com a liberdade de suas formas. Albert Einstein faz sua grande *virada relativista* ao escandalizar o absolutismo da física newtoniana com sua teoria da relatividade. Marcel Duchamp e, depois, Andy Warhol, com seus ready-mades e reproduções dão início à *virada semiótica* do conceitualismo, para o desespero daqueles que ainda acreditavam numa essência da arte.

Agora, mesmo sem autores ou iniciadores consagrados, é a mundialização das mídias audiovisuais que promove por todos os lados os fatores culturais para uma *virada dantesca* (no duplo sentido), torcendo terrivelmente de cima a baixo todos os valores que ainda vigoram na baixa modernidade.

O 'complexo de Dante' – o dogma ancestral da ascese humana, da possibilidade do ser humano escapar de sua condição terrena para ascender às alturas do mundo das

idéias, embalou as crenças de pensadores e religiosos que até hoje buscam meios e modos de livrar-nos dos perturbadores determinismos da carne para alcançarmos uma existência livre e puramente abstrata, na essência da razão. Chamo aqui de 'complexo de Dante' todo automatismo intelectual que só enxerga o mundo em uma direção – de baixo para cima, em *contra-plongé*. Esse cacoete logocêntrico coloca o *logos* numa posição superior a qualquer elemento da empiria, submetendo o sensível ao jugo de sua tirania esclarecida.

O 'complexo de Dante' é o vício intelectual de absolutizar os valores da lógica, relativizando o saber auferido pelos sentidos, por crer que o conhecimento conceitual estabelecido pela inteligência não apenas é superior ao conhecimento sensível (estético) extraído da experiência da percepção, mas também independe deste por ser *a priori*. Isto é, a razão se pensa tão superior ao mundo concreto que imagina precedê-lo em essência. Ainda existem múltiplas formas evidentes ou subliminares de inatismo, reivindicando a antecedência do pensamento sobre a percepção.

Selva Escura

Dante Aligheri (Divina Comédia). Inferno, 1º Canto: "no meio da jornada de nossa vida me vi diante de uma selva escura". Ilustração de Gustave DORÈ, 2008.

> A imagem do filósofo, tanto popular como científica, parece ter sido fixada pelo platonismo: um ser das ascensões que sai da caverna eleva-se e se purifica na medida em que mais se eleva. Neste 'psiquismo ascensional', a moral e a filosofia, o ideal ascético e a idéia do pensamento estabelecem laços muito estreitos. Deles dependem a imagem do filósofo nas nuvens, mas também a imagem científica segundo a qual o céu do filósofo é um céu inteligível (...) A operação do filósofo é então determinada como ascensão, (...) como o movimento de se voltar para o princípio do alto. (...) Nietzsche duvidou dessa orientação pelo alto e se perguntou se, longe de representar a realização da filosofia, ela não era, ao contrário, a degenerescência e o desvio começando com Sócrates. (DELEUZE, 2006, p. 131/132)

Por conseguinte, o diáfano mundo das idéias que teve na modernidade o apogeu de sua hegemonia, apoiado por sua principal mídia de divulgação – o livro -, agora se vê acossado pela audiovisualidade e suas formas de conhecimento que parecem emergir da

selva escura (figura) da estesia para reclamar seu posto no centro da vida humana. Portanto, chegou a hora da *virada dantesca*.

Hic et nunc – a lógica verbal busca simular a coerência das leis naturais que os gramáticos e filósofos pensam existir no mundo real. O problema é que a cada instante a ciência descobre novas facetas do real, muitas destas desmentindo o logicismo dos antigos. Daí provém o fato de que a lógica gramatical não copia eficientemente a dinâmica do real, criando na mente ilusões e crendices. A lógica verbal cria o passado para prever o futuro, contando com a teleologia embutida em sua gramática, mas desde que o pretérito seja perfeito e o futuro seja coerente, não se transformando em outra coisa imprevista. A imagem e o som, pelo contrário, tendem a ser a representação visual da coisa capturada em sua presente configuração, produzindo conhecimentos sobre o *aqui* e *agora*.

A *virada dantesca* se dá diante da inevitável constatação de que a lógica do verbo não é mais suficiente para compreender o conhecimento que o ser humano necessita para empreender sua caminhada em meio ao ambiente real. Agora, se faz urgente mudar o 'sentido' do conhecimento e buscar sua outra face na estesia do real. 'Descer' ao mundo outrora classificado pelo logocentrismo como inferior (infernal), para lá encontrar o liame perdido com o real, pelo projeto idealista.

Contrariando "a tradição filosófica anterior, desde Aristóteles até Leibniz e Wolff, Baumgarten acredita que a obscuridade [a *selva escura* em Dante] do conhecimento sensível ou estético não deve ser vista de forma pejorativa: trata-se tão somente de uma maneira diferente de conhecer, capaz de ampliar o conhecimento lógico". (KIRCHOF, 2003, p. 54)

Já no século XVIII, Alexander Baumgarten pretendia que a ciência fosse aproximada do domínio da sensibilidade, considerando o sensível no mesmo status do conhecimento intelectual. A *virada dantesca* reside na disposição de enfrentar nosso 'complexo de Dante', suspendendo o juízo de valor hierárquico para encarar a proposta de abandonar o caminho da ascese idealista, e considerar que não há alto nem baixo, superior ou inferior, válido ou desclassificado ao menos quando se trata de conhecimento e cultura.

Res sensitive cognoscendae - ao considerar a sensibilidade uma forma inferior de conhecimento (obscuro e matérico) os renascentistas Leibniz e Wolff não faziam mais do que confirmar o humanismo triunfante do período, que visava programaticamente opor-se à

teocracia medieval ainda por combater. A doutrina humanista da renascença não podia fazer concessões ao "irracional", ao não-lógico, sob pena de ter de aceitar os mistérios da fé, os milagres sem causa, a autoridade carismática da religião e todo o desenho político do antigo regime daí derivado. Valorizar a capacidade de raciocínio do ser humano, sua autonomia diante do sobrenatural, era o programa geral dos pensadores do século XVI e XVII, que seguiu firme até inclusive o iluminismo, no século XVIII. Mas quando Kant empresta à sensibilidade um papel fundamental na constituição do conhecimento humano, atribuindo à estética um valor positivo em plena vigência do racionalismo iluminista, merece os créditos pela coragem de contradizer o senso comum filosófico ao negar que a estética seja um tipo inferior de saber obscuro e confuso, que só poderia existir desde que subordinada ao *logos*.

> [A] estética idealista ensinou-nos que a verdadeira invenção artística nasce nesse instante da intuição-expressão que se consome totalmente na interioridade do espírito criador; a exteriorização técnica, a tradução do fantasma poético em sons, cores, palavras ou pedra, era apenas um fato acessório, que não acrescentava nada à plenitude e definitude da obra. Foi precisamente como reação a esta atitude que a estética contemporânea (1963) voltou a valorizar a matéria com bastante convicção. Uma invenção que tem lugar nas pretensas profundidades do espírito, uma invenção que nada tem a ver com os estímulos da realidade física concreta, é realmente um pálido fantasma; e esta posição manifesta, além do mais, uma espécie de neurose maniqueísta, como se a beleza, a verdade, a invenção e a criação existissem apenas nos domínios de uma espiritualidade angelical e não existissem, de modo nenhum, relacionados com o universo comprometido e sujo das coisas que se tocam, que se cheiram, que quando caem fazem barulho, que vão para o fundo por causa da inevitável lei da gravidade (e não para o céu, como o vapor ou as almas dos pobres defuntos), e que estão sujeitas a desgaste, transformação, decadência e modificação. (ECO, 2000, p. 200)

"A faculdade perceptiva (*aisthesis*) permite que a alma apreenda *imagens* dos objetos percebidos, armazenadas na *imaginação*, entregues à faculdade intelectiva para a obtenção do *logos*" (KIRCHOF, 2003, p. 223). Isto nos leva a pensar que sem uma 'faculdade perceptiva' plenamente desenvolvida as informações enviadas ao *logos* para seu juízo do mundo serão deficientes, senão falsas. O 'complexo de Dante' se manifesta no desprezo ou na recusa em ativar, desenvolver e amadurecer o conhecimento estético, gerando uma falha perigosa no processo de apreensão do mundo pelo *logos*.

A *virada dantesca*, por seu turno, indica a disposição em reconhecer a precedência do conhecimento sensível em relação ao intelectual, uma vez que este nada pode sem as informações processadas por aquele. O conhecimento estético se posta, não acima ou abaixo, mas em paridade com o conhecimento lógico para somar-se no esforço de oferecer à cultura um entendimento mais eficiente do mundo.

Uma visita ao Inferno - aos que encontram forças para quebrar o vínculo de fidelidade com o ordeiro regaço da lógica abstrata, devemos prevenir que seu retorno ao mundo das coisas, sítio sensacional das estesias emocionantes, implicará numa experiência fisiológica tão intensa que há de queimar as frágeis naves conceituais, impedindo seu pleno retorno ao *logos*. Aguçar os sentidos físicos para além da trincheira do conceito nos conduz a um mundo sem sentido, desordenadamente original, em que a ausência de gravidade lógica dá leveza e potencialidade a todos os sinais. Mais do que a visão do mundo sensível, sua experiência transforma a pessoa numa coisa entre as coisas, sem qualquer finalidade, e a liberta da tirania da ascese.

Porta do Inferno

Dante e Virgílio às portas do Inferno (Divina Comédia). Inferno, 3° Canto: "Abandone toda esperança aquele que entra". Ilustração de Gustave DORÈ, 2008.

A esperança é uma das três virtudes canônicas do cristianismo, derivada da noção platônica sobre a preexistência da alma. Antes de Cristo, o Mito de Er, narrado por Platão, já falava das punições e recompensas à espera das almas e, evidentemente, da esperança de uma vida eterna no mundo das essências. O cristianismo adaptou o Mito de Er para explicar sua noção de salvação individual, ou melhor, da esperança em conquistar a vida eterna ao crer nas palavras do Cristo. Esperar pela salvação é a mais radical de todas as teleologias – a idéia de que tudo tem uma finalidade e um sentido, nos ilude com a esperança de alcançá-los (figura).

Os que visitam o inferno da estesia entram pelo caminho do saboroso conhecimento sensível do mundo, abandonam a fixidez das categorias universais para alcançarem o prazer de perder as esperanças. Quando entendemos que não há finalidades cósmicas para

nossa condição humana colocamo-nos mais humildes diante da natureza, prontos a aceitar um aprendizado fundamental que não se encontra na mente, mas na experiência estética produzida pelo nosso corpo.

A sociedade contemporânea empresta ao corpo um lugar mais central nas relações sociais. Por isso o crescente cuidado com o corpo, não apenas com a saúde física. O corpo é agora um veículo de expressão tão válido como um texto que pede para ser lido. Mostrar o corpo hoje equivale à antiga exibição de racionalidade ao tempo da cultura escrita. "A experiência de uma pessoa é sempre superior à sua compreensão, e é a experiência, mais do que a compreensão, que influencia o comportamento". (McLUHAN, 2003, p. 358)

Por outro lado, não há conhecimento, seja intelectual ou sensível, se não houver memória (lógica ou estética). Desviando-nos da tutela da razão, o tempo de duração de uma "verdade" é determinado pela memória física. Ao contrário da memória lógica, treinada para congelar indefinidamente o significado dos conceitos, a memória estética (afetiva) vincula-se à experiência semovente da sensação. Seja um beliscão, um orgasmo ou uma epifania estética, a memória da sensação se encerra no corpo.

Em outras palavras, a memória intelectual é apoiada por textos representativos que encontram suportes externos ao corpo, como livros, audiovisuais, pinturas, desenhos, músicas etc. Essas mídias auxiliam na perpetuação da memória lógica tornando-a perene. Por outro lado, a memória afetiva das experiências estéticas é psicofisiológica e não pode ser posta em suportes externos ao corpo, de vez que não se conforma em textos nem em representações discursivas. Desse modo, enquanto a memória lógica se perpetua inclusive ultrapassando a história de civilizações inteiras, a memória afetiva é subjetiva e dura a vida de um indivíduo. Contudo não devemos considerar positiva a qualidade de perenidade de uma e negativa a efemeridade de outra, por que há vantagens e desvantagens em ambas. As mídias externas da memória lógica perpetuam conhecimentos vitais para a civilização humana, enquanto a memória estética de um artista nem sequer é fielmente reproduzida em suas obras. Entretanto, a memória lógica também eterniza inúmeros discursos, conceitos e crenças lamentavelmente anacrônicos que escravizam e cristalizam a mente das gerações com a cadeia de idéias retrógradas de pensadores mortos. Por seu lado, a memória estética é semovente e acompanha o movimento do mundo a que pertence o corpo humano tornando-nos mais afeitos a mudanças culturais.

Como o corpo e a experiência vivencial se transformaram nos suportes privilegiados dos novos critérios de julgamento, a sustentação de valores é mais precária, dura menos tempo. Assim, por exemplo, as relações pessoais, os empregos, as convicções, os gostos, os amores, os ódios deixam de ser para toda a vida, para obedecer a uma *bio*lógica de ritmo físico.

Entretanto, embora a memória física seja mais epifânica do que a memória racional, ela é muito mais intensa. Por isso, o amor é infinito enquanto dura. Ao contrário da cultura escrita, que privilegia a objetividade, racionalidade e a lógica dualista, assim como a impessoalidade e o distanciamento analíticos, a cultura audiovisual e cinestésica é mais subjetivante, porque aumenta a importância da experiência do indivíduo e alça o sensorial como critério de avaliação.

Curiosamente, mas não sem motivo, na Divina Comédia o "Inferno tem forma de abismo – abismo formado pela queda de Lúcifer sobre a Terra, no hemisfério austral". (STERZI, 2008, p. 113). A palavra grega para 'abismo' é *chaos*. Assim, tanto para a lógica filosófica e científica ocidentais, quanto para o cristianismo aristotelizado de Dante, os lugares infernais estão reservados para a insensatez, para o insignificante, para o imenso campo das estesias que a razão não pode normalizar em conceitos abstratos. Todas as coisas inconcebíveis e inefáveis conduziriam o ser humano ao abismo da incompreensão e ao caos das emoções incontroláveis.

Notemos ainda que o inferno dantesco encontra-se no "hemisfério austral", local desconhecido à época, habitado por fantasmas e criaturas quiméricas, lugar de mistério terreno, provavelmente um abismo a engolir os incautos apaixonados. Não por acaso, a composição de Chico Buarque e Ruy Guerra, "Não existe pecado ao sul do Equador", serve como um longínquo protesto contra o logocentrismo ocidental que vê 'infernos' onde há desejo, paixão, sensação, emoção ou afeto.

Um abraço no *diabolòs* - a palavra 'diabo', do grego *diabolòs*, significa: "aquele que separa". Do prefixo *dia* (colocar-se entre, separar), e *bolòs* (colocar), quer dizer literalmente "colocar-se entre", isto é, aquilo ou aquele que mantém duas coisas separadas; na religião significa a separação entre o homem e Deus. A palavra 'símbolo', proveniente do grego *symbolon* significa: signo, convenção, pacto. Composto pela partícula *syn* (junto com), e o sufixo *bolòs* (colocar) significa literalmente "colocar junto", no caso, um sinal e

seu significado, gerando um signo. O 'símbolo' é aquilo que une, enquanto o *diabolòs* é aquilo que desune ou mantém duas coisas separadas.

Desde Platão e Aristóteles, utilizam-se o vocábulo 'símbolo' para designar o signo verbal que une uma palavra a seu significado. Inclusive Peirce mantém a nomenclatura platônica nomeando como 'símbolo' todos os signos arbitrários que são convenção, norma, lei ou pacto. Trata-se de um signo da *terceiridade*, considerado o mais lógico e completo da tipologia peirceana.

Por outro lado, se abrirmos mão dos significados religiosos que abundam de sentidos negativos o vocábulo *diabolòs*, vamos notar que se trata de uma palavra que serve para indicar uma impossibilidade de união entre um sinal e uma interpretação (significado) codificada em lei, norma ou hábito. Ou seja, os sinais estéticos são os *diabolòs* que a percepção captura, dos quais temos apenas a sensação, mas não a intelecção.

Ao contrário do *symbolon*, que se trata de um sinal codificado e interpretado coletivamente, o *diabolòs*, que mantém separado o sinal expresso de uma interpretação padronizada, é um mecanismo subjetivante, de vez que permite apenas uma cognição pessoal, individual, de um ou vários sinais capturados do mundo das coisas. O *diabolòs* se encontra mais freqüentemente nas experiências e coisas estéticas, nas obras de arte e em tudo de original, particular e singular que nossos sentidos conseguem perceber, sem emprestar a tais expressões um significado codificado.

O *diabolòs*, portanto, é a condição do sinal estético que dificulta sua padronização e conseqüente conceituação num signo lógico, porque o mantém separado de um significado codificado deixando-o no âmbito da cognição estética, sem cruzar a fronteira rumo à intelecção. A condição "diabólica" do sinal estético, assim, é a qualidade que o impede de reduzir-se à representação sígnica, devido ao frescor de sua insistente singularidade.

Para transformar a percepção estética em conhecimento legítimo precisamos, então, abraçar o *diabolòs*. Isto é, treinar e aguçar a percepção estética de imagens, sons, cinestesias, mas também o tato, o olfato e o paladar. E assim, constituir conhecimento sensível por meio da captura dos sintomas que o mundo nos comunica. Os sinais estéticos (**Capítulo 5**) formam a base do *cognitio sensitiva*.

4. O conhecimento estético

Chegou o tempo de levar a sério tudo o que os espíritos sérios consideram frívolo.

Michael Maffesoli

Formas do conhecimento estético - a raiz da palavra 'conhecimento' refere-se a 'nome' (*gnomen*)[1]. Ou seja, conhecer, na origem, significava dar nome às coisas. Trata-se, portanto, de uma operação intelectual que nomeia conceitos construídos a partir da compreensão de características comuns a várias coisas individuais.

Desse modo, para os antigos só poderia haver conhecimento se o *logos* presidisse à concepção de um nome para a classificação de algo concreto ou abstrato, segundo sua submissão a uma categoria ou classe de coisas. A exclusividade do *logos* para auferir conhecimento verdadeiro tornou-se um dogma de milhares de anos no ocidente, a ponto de ainda hoje muitos considerarem inválidas (falsas) quaisquer outras fontes de conhecimento, especialmente aquelas advindas da cognição sensível (estética).

Mas a polêmica sobre a estética (sensação, sentimento, emoção, paixão, afeto etc.) ser conhecimento ou mero "saber" é respondida quando distinguimos conhecimento de informação (saberes). Informação é quando "sabemos o quê", enquanto conhecimento é quando também "sabemos como".

A passagem de um conjunto de informações, do campo do saber, para uma área do conhecimento ocorre quando a consciência da existência de uma coisa se junta à consciência das interrelações que garantem sua existência.

O conhecimento também pode ser auferido pela estética, de vez que esta educa a percepção para a detecção de sinais provenientes da coisa sob estudo, desenvolvendo assim

[1] **Conhecer** – (lat. *Cognoscere*) formado do prefixo *cum* (partícula de intensificação) e da raiz proto-indo européia *gno* (saber) e da raiz latina *gnarus* (aquele que conhece), significa "apreender o ser das coisas com o intelecto". Etimologicamente, admite-se certo grau de parentesco entre o verbo "conhecer" (*cognoscere*) e o verbo "nomear" (*cognomen*), de modo que a sobreposição dos seus significados permite-nos deduzir que os antigos entendiam o conhecimento como o poder de "nomear" as coisas, significando-as. *Onoma* (nome) é a palavra grega que designa o signo verbal, representante das coisas (*pragma*) para o *logos* (a mente platônico-aristotética). Assim, de uma maneira ancestral, 'conhecer' é dar nome às coisas, isto é, incorporá-las à linguagem verbal por meio de sua compreensão num conceito. Por esse motivo, instintivamente, os logocêntricos não consideram que os textos provenientes de outras linguagens possam desenvolver conhecimento autêntico, senão apenas saberes utilitaristas (senso comum, artes, técnicas etc.).

a leitura externa de sua existência no mundo e na interrelação com as outras coisas particulares que habitam a vizinhança, observando assim a ocorrência das causas e efeitos em questão. Um esportista sabe imprimir (causar) um efeito na bola produzindo uma curvatura em seu trajeto, com a aplicação de uma força cinética, atingindo assim o seu objetivo (efeito). Ele faz isso sem o concurso de cálculos de balística, nem reflexões sobre a resistência do ar em movimento, muito menos sondando a ontologia da bola como um ser.

De fato, cremos que seja a estética[2] o primeiro conhecimento humano, quando ainda se processava a linguagem verbal primitiva. Foi a percepção, mais do que a intelecção, que garantiu nossa sobrevivência e prosperidade enquanto a linguagem verbal ainda não simulava adequadamente as idéias sobre o mundo. Esse primeiro conhecimento, amortecido e amordaçado pela hegemonia do *logos*, precisa ser novamente ativado, de vez que novas exigências comunicativas emergem com a mundialização da audiovisualidade e da tatilidade.

Portanto, a estética deve ser trazida de volta à cena cultural, não mais apenas como na filosofia da arte, mas como uma disciplina dedicada ao desenvolvimento e aplicação da *cognitio sensitiva* em nossa sociedade. 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, então, não é domínio do *logos*, não se reduz a discursos, mas constitui conhecimento legítimo a partir da percepção da presença (real ou virtual) das coisas que nos afetam os sentidos físicos, e precisa relacionar-se mais intimamente com as ciências cognitivas, a psicologia evolutiva e as teorias da percepção. Mesmo Kant, em sua primeira *Crítica*, utiliza o termo 'estética' para definir a disciplina que se ocupa da *intuição* dos fenômenos através da *sensibilidade*, em oposição à *lógica*, que se ocupa da formação de *conceitos* através do *entendimento* (KIRCHOF, 2008, p. 170), oferecendo à estética uma relação de paridade com a lógica.

---

[2] **Estética** – (gr. *Aisthetikòs*) esta palavra provém da raiz grega *aisthesis* (sensação, sentimento) em junção com o termo *technè* (ciência, técnica) e significa "conhecimento sensível", "aquele que conhece pelos sentidos físicos". A palavra 'estética' em sua primeira significação não está diretamente vinculada às artes, mas a um modo de conhecimento 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 pela antecipação 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 àquele primeiro sentido da 'estética' que devemos recorrer para entender suas relações com a lógica, dentro deste estudo.

Nascimento da estética - certa vez, Willian BLAKE 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 literato inglês conseguiu expor-nos 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, percebido, 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 ser humano formar uma imagem mental icônica das coisas do mundo e dos objetos abstratos que a mente reflete (os denominados *phantasmata*, de onde provém outro termo importante: *phantasia*).

Por seu turno, *Imago*, termo latino que denominava primitivamente a máscara mortuária que acompanhava os defuntos nas cerimônias fúnebres romanas, dá origem a palavra 'imagem' como um fantasma das coisas que imita. E se lembrarmo-nos de que *imago* e *phantasia* praticamente são sinônimos, entenderemos que para os antigos 'imagem' e pensamento tinham vínculos profundos, relacionando a sensibilidade com a lógica.

Por outro lado, quando Aristóteles trabalha o patêmico tanto na Poética, como na Retórica, já prenuncia uma estética teórica e sistemática. Assim, não é a toa que muitos autores vão colocar estética e poética como semi-sinônimos, trazendo a influência da lingüística para dentro das teorias sobre a arte. Aqui têm início as relações incestuosas entre o *logos* e a *aisthesis*. Com sua vocação para capturar o universal na armadilha do verbo a lógica rapidamente se impôs à atividade artística, definindo-a como um tipo de verdade. Mas não uma verdade lógica que propugnava pela adequação (*adequatio*) do pensamento humano ao real, e sim, uma verdade visual, que adequaria um artefato humano à natureza, pela via da imitação (*mimesis*). Desse modo, ao artista restava imitar 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* precisava controlar, impondo ao sensorial o governo da razão. Desse modo, manietaram a teoria e a prática da arte durante milhares de anos.

Depois do centenário processo de mundanização do conhecimento, que tem início na renascença, o humanismo encontra seu tempo apropriado no iluminismo, auge da confiança absoluta na razão humana. Embora as principais correntes de pensamento estivessem fortemente inclinadas a cuidar tão somente da "realidade abstrata" das idéias, o humanismo do século XVIII também produziu "materialistas" que entendiam haver no homem 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 conduzisse ao conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*) do mundo.

> 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 idéias (...) 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 idéia baumgarteniana de estética como cognição sensível capaz de gerar um conhecimento do real pela via da percepção. Embora todas as demais concepções de estética sejam igualmente válidas, todas elas vinculando seu estudo aos domínios da arte, preferimos aqui retomar o projeto baumgarteniano, diferenciando a relação entre estética e arte, daquela mais comumente lembrada 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 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 educar-se 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.

São muitas as atividades humanas que dependem do conhecimento sensível para sua efetividade. Concomitantemente, as novas mídias do conhecimento exigem participação cada vez mais acurada dos sentidos físicos, de modo a termos sucesso nos processos sociocomunicativos, o que implica na necessária 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 sujeito[3] idêntico a si mesmo e o objeto estável". (EAGLETON, 1993, p.196) O pensamento contemporâneo já se deu conta de que o sujeito é uma construção discursiva imposta aos indivíduos por condicionamentos culturais, enquanto que o objeto nada mais é do que a projeção que nosso pensamento realiza sobre as coisas. Não só não temos contato

[3] **Sujeito** – (lat. *Subjectum*) este termo é formado pelo prefixo *sub* (sub, abaixo), e o verbo *jacere* (lança) e significa "colocar debaixo de", "o que está embaixo", "o que está submetido". Antigamente imaginava-se que o 'sujeito' seria o pólo oposto do objeto, fazendo da relação sujeito-objeto uma oposição entre aquilo que somos (e que está dentro de nós), e o mundo exterior, que está "lá fora" para ser moldado pela inteligência do 'sujeito'. Hoje sabemos que 'sujeito' não é sinônimo de indivíduo, muito menos de corpo humano, mas se trata de uma construção textual da cultura que visa a defesa e a prática dos valores esposados pela sociedade a que pertence o indivíduo. Quando nascemos, prontamente começamos a receber dos 'outros' os retalhos culturais com os quais vamos formando ao longo da vida o pesado cobertor simbólico que somos instados a carregar, de modo a cultivar uma identidade programada pela sociedade em que estamos imersos – este cobertor simbólico é o sujeito que envolve e abafa o indivíduo de carne e osso. E essa crosta de significados culturais é tanto mais eficiente, quanto mais o indivíduo acredita nela.

imediato com nosso eu real, como também não tocamos imediatamente as coisas. Assim, sujeito e objeto[4] são construções intelectuais, mas não realidades concretas. Desse modo, não apenas a ciência tradicional, mas também a estética clássica se tornam problemáticas na medida em que se iludem com a separação categorial entre o sujeito e o objeto. Portanto, é correto afirmar que não são as coisas e as pessoas, não é o sujeito versus objeto, mas o evento desse encontro (entre indivíduo e coisa) que proporciona a experiência estética.

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 uma expressão padronizada a um ou mais conteúdos codificados. Assim, a semiose é o encontro lógico entre uma expressão intencionalmente definida com seu conteúdo previamente estabelecido por convenção ou hábito.

As condições para a experiência estética se dão no evento que produz um encontro afetuoso entre a expressão espontânea de sinais estéticos que vão em direção da percepção dos sentidos físicos do corpo humano provocando sensações singulares no indivíduo. Este encontro se denomina 'estese'.

O vocábulo 'estese', daqui para frente será utilizado para descrever a tensão existente entre o texto ou coisa e o indivíduo, entre o campo dos códigos culturais e a inesperável emotividade da sensação do mundo, para além do conceito. 'Estese' é o que ocorre quando nos invade a sensação angustiante de algo que nos seduz, inquieta e nos afeta até o ponto de desorientar a conexão entre nosso pensamento e o mundo, pela interferência marcada da alteridade da coisa (ou evento) que está diante de nós, manifestando-se com sua erótica inadequação que resiste ao *logos*.

---

[4] **Objeto** – (lat. *Objectum*) palavra formada com o prefixo *ob* (diante, contra), e o verbo *jacere* (lançar), também é proveniente do verbo *obicere* (apresentar, colocar no caminho de, opor) e significa: "o que é colocado à frente (da mente ou da vista)". Aquilo que é lançado para fora do sujeito - a projeção do mundo forjada pelo intelecto. 'Objeto' não é sinônimo de 'coisa', se entendermos por 'coisa' algo material e concreto, pertencente ao mundo real. 'Objeto' é a idéia preconcebida que a mente lança sobre uma coisa significando-a como um ser. 'Objeto' não se opõe ao sujeito como entes separados, de vez que é o sujeito que cria os 'objetos', a partir de seu pensamento intelectual. Portanto, objetividade não é uma forma de leitura do mundo isenta de subjetividade, porque só um sujeito pode ser objetivo. Podemos dizer que um signo verbal representa um 'objeto', já que a palavra significa a idéia de uma coisa (não a coisa em si), porém um ícone ou índice representam respectivamente a imagem ou rastro de uma coisa, não apenas o seu 'objeto', se entendermos por "objeto" o acúmulo de significados abstratos codificados que representam o conceito da coisa.

Mesmo que entendamos a beleza (como valor cultural de um juízo de gosto) de um texto que manifesta a harmonia abstrata de um cânone clássico em sua mais adequada proporção, a estese continua sendo o encontro dos sentidos humanos com as coisas reais, e essa é a principal condição para a ocorrência da experiência estética.

Objetos da experiência estética - como dissemos atrás, a formação do conhecimento era privilégio do *logos*. Pela tradição, o campo da estética não produzia conhecimentos válidos ou autênticos, mas apenas saberes (*tecnè*: arte ou técnica profissional). Desse modo, os objetos da experiência estética não deviam, 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 lançado 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 que tenho sobre uma coisa material ou abstrata. Se o conhecimento lógico advém de significações, o objeto de meu conhecimento é 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 sígnica. (PINTO, 2002, p. 18)

Mas as coisas sensíveis e o nosso encontro com elas não produzem apenas semiose (constituição de textos interpretativos), mas também estese. Ao não produzir um conhecimento lógico, o resultado da estese não se compõe com o 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 na experiência de um evento – estese). Existe nas coisas algo explicável (objeto) e algo inexplicável (estésico). Denominar algo de 'objeto estético' é enxergá-lo

apenas em sua parcela logicizável. Assim, toda operação de 'objetivação' de uma coisa, material ou abstrata, trata-se de sua desestetização.

Até que ponto uma coisa[5] é objeto? Quanto mais objeto uma coisa for, tanto mais semantizada ela estará. Esta semantização implica nas camadas sucessivas de significados e sentidos depositadas na coisa – esse depósito de significados se denomina 'objeto'. A zona estética da coisa é, justamente, aquela que não pode ser ou ainda não foi semantizada (objetivada). Portanto, a expressão 'objeto estético' é uma contradição em termos, já que quanto mais objetiva, tanto menos estética será a coisa.

Existem as coisas do mundo, dentre elas as imateriais, mas nem todas são objetos de sujeitos, porque há coisas que não são conhecidas ou compreendidas. Objeto são as expectativas lançadas pelo sujeito rumo à coisa que se encontra sob sua percepção. Sujeito é o signo (texto ou discurso) que emula o ser 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 corpos ou 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 lei da gravidade, que estão sujeitas a desgaste,

[5] **Coisa** – (lat. *Causa*) termo da baixa latinidade que significa '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 conteudismo de maneira pejorativa – aquilo que não tem nome, que não tem substância e, portanto, é descategorizado: "é uma coisa!". Além do fato de não ter substância, como os objetos, as 'coisas' são excessivamente fisiológicas para ter lugar privilegiado no mundo logocêntrico. A 'coisa' é um particular que não pode ser generalizado numa categoria de conceitos, porque não é ideal.

> transformação, decadência e desenvolvimento. (...) Para a maior parte da arte contemporânea a matéria não é mais e apenas o corpo da obra, mas também seu fim, o objeto do discurso estético. (...) Muitas vezes o artista deixa falar os próprios materiais... (ECO, 2004, p. 405)

Por mais conceitual que a arte possa ser ela é sempre composta, de um modo ou de outro, por *res extensa*, por coisas que existem no mundo. Com exceção de textos poéticos e retóricos, as idéias abstratas não costumam produzir sensações, de vez que são mais utilizadas para a reflexão objetiva; de modo que para se gerar a estese é preciso que algo seja sentido pela percepção física, para constituir uma experiência estética. Pelo viés baumgarteniano, 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 no homem. Se o estético só se manifesta pelo/no mundo, não pode ser com a inteligência que formaremos conhecimento da esteticidade das coisas. Portanto, o termo "objeto estético" é inaplicável.

Conteúdo da experiência estética - nos textos lingüísticos não são apenas a expressão verbal e o registro de palavras que estão amplamente codificados, também existe a preocupação com a codificação do conteúdo, evitando-se interpretações dúbias ou insensatas. O conteúdo de uma mensagem verbal é extraído da forma material (letras) e da forma abstrata (gramática) de seu texto, mas se trata de uma interpretação antecipadamente prevista. Quando falo, escrevo ou leio a palavra 'banana' tenho certeza de que seu conteúdo será o conjunto de características que formam seu conceito de ser uma fruta tropical proveniente da bananeira, saborosa, amarela quando madura, que serve ao alimento humano e animal. Raríssimas vezes queremos que a palavra 'banana' chegue a ser interpretada pela idéia de uma 'jibóia'. Essa estabilidade do sentido, da extração de um conceito pré-determinado, empresta ao usuário da linguagem verbal a impressão de que os conteúdos residem no interior das expressões sígnicas, quando de fato, estão apenas na mente interpretante.

Por outro lado, no âmbito de um evento estético o conteúdo não está predeterminado, pois cada um dos perceptores experimenta uma estese diferente, mesmo diante de um único fenômeno. "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 alii, 2006, p. 55). A efêmera experiência estética difere radicalmente do conteúdo da verdade lógica, que por meio do conceito busca o valor universal (eternizar-se no tempo e no espaço). Ao contrário, todo evento estético é epifânico, ou seja, como diz a origem grega da palavra *ephifanéia*, trata-se de uma aparição, um fantasma, como na *phantasmata* aristotélica.

O conteúdo da experiência estética é um evento, cuja duração no tempo é irrelevante, mesmo porque a súbita estese provocada pelo fenômeno distorce a percepção lógica do tempo como duração, para nos parecer intensa. Ou seja, sem extensão, mas energeticamente viva. Esta pálida descrição de um momento estésico nem sequer chega perto de desvelar a esteticidade de uma experiência, de vez que cada perceptor produzirá seu próprio conteúdo, na forma de uma epifania particular.

Além do mais, a idéia de conteúdo também é logocêntrica, na medida em que gera a falsa oposição 'expressão e conteúdo', sustentando o dogma da essencialidade das coisas. É o modo inteligente de pensar, que busca em tudo a leitura interna das coisas. Para o logocentrismo, o conteúdo só pode existir se for o resultado codificado da expressão de um texto. Ou seja, um conteúdo que não é predeterminado esbarra na conotação ou na polissemia, situação em que o *logos* não se estabelece.

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 o conteúdo não reside 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 ao menos ser processada, dependendo da capacidade sensitiva do perceptor.

Mas, se uma das principais condições para o processamento do conhecimento é a memória, como pode algo sem conteúdo definido constituir uma cognição efetiva? Esta é uma pergunta logocêntrica que nós fazemos quando cremos que a memória só pode ser formada de conteúdos codificados por uma ou mais linguagens. Ocorre que a biologia já sabe que o corpo todo é um registrador mnemônico extremamente sofisticado, capaz de memorizar um sem número de experiências, sensações, emoções, afetos etc., que se transformam em conhecimento sensível sem a necessidade dos sinais estéticos serem codificados numa ou noutra linguagem.

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

Efeitos da experiência estética - a experiência estética é sempre a experiência de uma coisa materialmente existente, porque depende da percepção para gerar a cognição sensível. A abstração dos conceitos não costuma gerar efeitos estéticos, porque no ato da generalização necessária à conceituação, a lógica abstrai as particularidades e acidentes das coisas em exame, desmaterializando-as em modelos ideacionais e transformando-as em discursos, mas a experiência estética é inefável, ou seja, o cerne de seu efeito estético não pode ser conceituado em nenhuma linguagem codificada pela cultura.

No limite, uma experiência estética não pode ser interpretada, caso entendamos como interpretação a semiose que une um signo-texto a seu significado codificado pela cultura. A interpretação correta, ou seja, aquela consagrada pela tradição, só pode ser a mais codificada entre as possíveis versões. De modo que uma experiência estética não pode ter seus efeitos postos em discursos interpretativos porque, ou a linguagem rouba a existência real do momento estético, traduzindo-o num discurso em favor do *logos*, ou abafa o processo de estese com o tampão intelectual da conceituação. Toda interpretação, portanto, é uma traição à realidade dos fatos. O conceito intelectivo que traduz o mundo traz a nós a face de uma traição – como dizem os italianos: *tradure è tradire*.

Embora a estética não tenha a verdade como seu *telos*, seus efeitos nos aproximam bem mais do mundo realmente existente, do que o *adequatio* intelectual. O efeito gerado no indivíduo, por uma estese, poderia 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 legítima de conhecimento. Porém, cada tipo de conhecimento vem a nós por um modo diverso de comunicação[6].

---

[6] **Comunicação** – (lat. *Communicatio*) significa: "repartir, compartilhar". Derivado do termo latino *communis* que, por sua vez, designa a idéia do que é "comum, geral, de todos", trata-se de um conceito muito importante e presente neste estudo, pelo fato de tratarmos aqui da comunicação de signos, textos e discursos lógicos, assim como de sinais e expressões estéticas, além do conhecimento que eles veiculam. A 'comunicação' é o fundamento da partilha de significados dos signos convencionados por uma comunidade de uso. A 'comunicação' de sinais estéticos, embora resulte em conhecimentos afetivos individuais, também se processa no interior de uma comunidade com a dimensão física dos corpos humanos e das coisas singulares.

A comunicação do conhecimento lógico advém de textos produzidos com as linguagens da cultura. A comunicação do conhecimento estético provém do efeito produzido no corpo pelos sinais da presença de uma coisa ou evento, que afetam a sensibilidade do indivíduo, mas não podem ser compreendidos num conceito. Essa comunicabilidade estética é a garantia de uma cognição sensível.

Mas se o efeito de uma experiência estética é sempre subjetivo e singular, como 'comunicar' seu conhecimento? Uma comunidade de seres 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 urdidura de signos, que são compostos de sinais codificados relacionados a conteúdos codificados. Por outro lado, 'esteticidade' é a qualidade de parte de um 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 (expressa) sensações diversas das semioses produzidas pelos códigos utilizados na parte significável. Desse modo, o termo 'texto estético' é de definição no mínimo complexa, senão 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 (expressas no âmbito da materialidade do texto). Desse modo, pelo fato de compor-se de uma parte material (expressão) todo texto da cultura tem *logicidade* e *esteticidade* em variados graus, dependendo do que se dá a comunicar entre os perceptores.

Vejamos a música como exemplo de texto majoritariamente estético. Semelhante a outras experiências sensitivas, a audição musical facilita o entendimento de que há formas codificadas logicamente que, ao serem expressas geram sensações e emoções que afetam o receptor de modo estético, isto é, sem qualquer significado codificado. Embora a música faça "sentido", isso não conduz necessariamente a um significado, como num texto verbal ou mesmo em uma imagem convencional. Embora a música seja fruto de uma organizada e codificada expressão sonora (pelo sistema tonal e a partitura) que responde pela logicidade de seu texto, o resultado comunicativo é, de longe, uma epifania estética. É um evento intensivo que não existe antes da audição da música e deixa de existir imediatamente após o acorde ser executado. Ocorre aí uma comunicação estética provocada com a estese, ou seja,

com o encontro presencial entre a música e seu perceptor. Como o efeito dessa comunicação estética não é codificável, de vez que cada indivíduo construirá seu próprio 'conteúdo' da experiência, a música é um texto cuja esteticidade é evidente.

De outro modo, também podemos verificar o "zoneamento" dos textos culturais entre sua logicidade e sua esteticidade, empregando alguns conceitos peirceanos. "A convencionalidade, a iconicidade e a indicialidade estão, todas as três, sempre presentes nos signos [textos], isto é, nas relações interpretado-interpretante, embora algumas sejam prevalentemente 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). Quando seguimos da *terceiridade*, passando pela *secundidade* e chegando à *primeiridade* também fazemos o percurso de saída da cultura rumo ao inesperado, ao abismo da insignificância.

Considerando o fato de que a convencionalidade, iconicidade e indicialidade estão sempre presentes em <u>todos</u> os textos da cultura, poderíamos, desse modo, detectar-lhes os pólos da logicidade e da esteticidade, reservando àquele a convencionalidade de um *terceiro*, e a este, a icônico-indicialidade de um *primeiro*. Dessa maneira, poder-se-ia dizer que o 'texto estético' é, de fato, aquele com maior graduação de esteticidade e se apresenta em signos majoritariamente icônicos e indiciais – imagens, sons e cinestesias. Embora se possa capturar variados níveis de esteticidade em textos verbais (e matemáticos), como no caso de equações, poemas, discursos retóricos e prosas literárias, a palavra e o número são símbolos 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 idéia de 'texto estético' deve ser utilizada com parcimônia, senão evitada, para não cairmos na tentação logocêntrica de 'textualizar' um evento estético ou uma obra de arte.

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 está no cerne da logosfera que sempre se repete a si mesma para gerar identidades, mesmificando-se constantemente. O ‘texto estético’ é fronteiriço (indefinível); abalroa e freqüentemente penetra uma zona misteriosa que poderíamos denominar de ‘estesiosfera’. Alguns podem até considerar o ‘texto estético’ como sinônimo de obra ou evento artístico.

Estética, arte e o belo - a teoria da arte e a fatura 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 inclusive a filosofia sucumbe ao império da teologia cristã e se torna sua ‘serva’. 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 as coisas. O belo, agora ‘salvo’ da mundanidade da arte pelas mãos da Igreja, continua ligado à verdade, mas à ‘Verdade Divina’, enquanto sua expressão legítima só é possível na contemplação do mundo criado por Deus. O ‘Belo Ideal’ (influência 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) ganha um status secundário, justamente porque não é outra coisa senão a mera imitação do mundo natural, agora sacralizado.

De qualquer modo, a vinculação entre a arte e o belo nunca foi automática nem constante. Platão, em seu tempo, fazia a diferença clara entre o que ele denominava ‘idéias eternas’, que continham nelas o *belo em si*, e as imitações de tais idéias manifestas em artefatos criados pelos seres humanos. No medievo, a escolástica, apoiada em seu platonismo cristianizado, também desvincula a arte humana do belo, elegendo a beleza natural como manifestação divina no mundo, deixando à arte um lugar subalterno vinculado a técnicas de produção de imitações. Somente no romantismo alemão, com Hegel à frente, a vinculação entre o belo e a arte se estabelecerá como um cânone.

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. O que se torna interessante para uma diacronia da estética é que nesse período (renascimento) desaparece o ‘pensamento único’ em arte para dar lugar a duas tendências; uma delas

neoplatônica (para se apreender o belo na arte dever-se-ia possuir previamente sua idéia 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, A. Baumgarten, acabasse a meio caminho do esquecimento, enquanto I. Kant, até hoje, representa a primeira das grandes teorizações acerca da estética.

Kant oferece-nos sua 'estética transcendental', conforme comenta E. R. Kirchof, considerando que todo fenômeno é composto de *matéria* (que nos permite perceber e sentir) e *forma* (dada pelas relações internas e externas, conforme o estoque de idéias *a priori* que temos das coisas do mundo). Mas, como para Kant o espírito humano também é dotado de outra forma de conhecimento, o entendimento (lógica), que permite *pensar* o objeto da intuição sensível, assim, deveria haver um complemento entre estética e lógica para o alcance da verdade.

Posteriormente, Kant sobrepõe outro conceito acerca da estética. Para o filósofo alemão 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 que se estabelece nas relações codificadas do signo (toda significação tem sua função teleológica, uma finalidade de uso previamente concebida). De modo que o juízo objetivo é de natureza diversa do juízo subjetivo, porque este nunca está totalmente codificado e, não sendo previsível, torna-se impossível ao entendimento abstrato empregá-lo para a antevisão prévia (*a priori*) do mundo.

Embora Kant tenha feito a distinção acima, que se tornará bastante útil para nosso debate, sua inclusão da questão do gosto e do belo no interior da estética denuncia seu 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).

Era o início do romantismo alemão e a sobriedade intelectual kantiana cedia lugar ao arrebatamento metafísico espiritualista, uma das formas do idealismo alemão. Schiller

eleva a arte a instrumento de contato com o divino, enquanto os neoplatônicos Fredrich Schlegel, Novalis e Schelling misturam estética com uma metafísica do belo encharcada de religião. Essa visão se completa com a filosofia de F. Hegel 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. Este 'espírito' também é compreendido pelo filósofo racionalista como o "Verdadeiro", de modo que – neoplatonicamente – o belo só é real se participa da verdade, que conduz ao bem.

Segundo Hegel, se o espírito da Razão cria a Beleza ao realizar a Verdade que informa o Bem, torna-se dispensável uma disciplina específica para a arte, tendo em vista que esta seria finalmente subsumida no interior dos ramos da filosofia racional. De modo que, para Hegel, seu tempo presenciava o fim da estética.

Apesar das previsões exageradas de Hegel, em seu próprio tempo (século 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 definições da estética e da arte, que desafia 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 mantinha-se 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, que levava, conseqüentemente, à necessária valorização das peças artísticas em si mesmas, uma espécie de essência da arte que habitaria as coisas, desde que estas contivessem certas qualidades imanentes definidas *a priori* 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 XIX. Um movimento

comum entre alguns pesquisadores supera as diferenças classificatórias mais evidentes, para revelar algumas tendências do pensamento estético contemporâneo, que ensaia um considerável distanciamento do neoplatonismo moderno quando rejeita a metafísica do belo e/ou da obra de arte.

Embora, para muitos, ainda hoje, a palavra "estética" representa todo o universo artístico, da filosofia da arte e do belo, em outras searas, contudo, já se consolidou a divisão entre estética e teoria (ciência) da arte, e "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, portanto, o campo da estética vem se diferenciando progressivamente do campo da arte, considerando esta última um tipo particular de coisa ou evento estético, como faz Jean-Marie Schaeffer, que distingue claramente o estético, do artístico. Segundo alguns autores, qualquer experiência humana tem uma dimensão estética, por conta de sua singularidade. "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).

Hoje, muitos consideram "estético" o efeito da cognição sensível causado no perceptor, tanto por uma obra de arte, como por coisas e textos os mais diversos, o que leva a conclusão de que nem sempre há correspondências diretas entre o estético e o artístico.

Assim, retorna com força a discussão acerca do primeiro entendimento sobre estética dado pelo criador da palavra, Alexander Gottlieb 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 intelecto. Baumgarten não tinha a intenção de vincular sua nova ciência ao estudo da arte e do belo, embora eventualmente fizesse referências ao mundo artístico, simplesmente por que a arte é uma excelente expressão do conhecimento sensível.

Todas essas diversas reivindicações acerca da estética demonstram certa falta de unidade da disciplina, mas que não compromete, pelo contrário enriquece seu campo de

estudos. Agora, podemos dispor de "várias" estéticas, permitindo assim que a pesquisa do grande campo se beneficie com a variedade.

Ao optarmos pela noção de estética oferecida por Baumgarten, juntando a esta um aparato conceitual semiótico, sentimo-nos autorizados a encontrar uma "outra" estética, com o objetivo de torná-la em uma ferramenta de entendimento do cultural e do natural, permitindo inclusive um olhar diversificado para a arte, como também para a epistemologia e outras ciências.

Essa outra estética, da qual nos utilizaremos à frente para construir modelos de percepção do natural e do cultural, não se distancia tanto de alguns preceitos da estética moderna, considerando, por exemplo, a importância do novo, elemento a que damos o nome mais apropriado de "originalidade". Neste quesito é importante ressaltar o envolvimento da estética com tudo aquilo que ainda não foi representado na cultura e o estranhamento em relação às representações cristalizadas.

Toda e qualquer representação só existe na medida em que se torna uma relação codificada (arbitrada pela comunidade de uso) entre a coisa a ser representada e o texto cultural utilizado para representar a coisa. Esta operação, por mais natural ou automática que pareça, dependerá sempre do conhecimento prévio dos usuários do sistema de representação para produzir seus efeitos comunicativos. Isto, no entanto, leva algum tempo, assim como também elimina qualquer novidade ou originalidade, uma vez que o processo de representação instaura regras comunitárias de relacionamento entre referência e referente. De modo que, por manifestar a qualidade da originalidade, a parte propriamente estética de qualquer coisa (sua esteticidade), foge – neste quesito – ao processo de representação; em outras palavras: a originalidade não pode ser representada; não há um signo previamente arbitrado por qualquer comunidade de uso, que signifique o novo ou o original. Assim, as qualidades estéticas de uma coisa, ato ou percepção não podem ser significadas. Por esse critério, a esteticidade de um texto corresponde às suas "zonas" *insignificantes*.

Para o estudo que ora apresento, estética, arte e o belo devem ser considerados conceitos independentes e nem sempre relacionados entre si. A beleza faz parte do juízo de gosto de uma sociedade que elege seus próprios critérios arbitrários para julgar o belo, enquanto entendo a arte sempre como uma produção (*poiesis*) material que gera uma

comunicação estética com seus perceptores. Mas, a comunicação estética refere-se ao campo da cognição sensível, que extrai conhecimento legítimo da leitura externa do mundo real. Agora, podemos dizer que a obra de arte é um texto cultural com alto grau de esteticidade, que pode, não necessariamente, ser bela.

A obra de arte - embora não seja 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 primeiro esta comunicação de afetos, emoções, paixões, sensações e sentimentos que perfazem um mundo inteiro de conhecimentos extremamente importantes para nós.

A arte participa de *outro* gênero de conhecimento, que não é baseado na *logikè*, mas no *aisthetikòs*. Os conhecimentos advindos da estética, e da arte em particular, não são sistematizáveis por meio de inferências lógicas nem traduzíveis em conceitos categoriais abstratos, porque são frutos da produção (*poiesis*) de artefatos e atividades que pertencem ao mundo das coisas reais.

A aquisição de conhecimento legítimo acerca do mundo real, tendo por base a investigação estética, utiliza-se de um tipo de cognição vinculada à sensação da *forma* singular dos fenômenos; enquanto que a investigação lógica visa determinar uma categoria abstrata para inserir nela o conceito do fenômeno inteligido, derivando daí um *conteúdo* genérico – uma idéia da coisa.

Assim, toda forma reconhecida pela cultura pode ser analisada sob o ponto de vista de sua esteticidade, tanto quanto de sua logicidade. Melhor dizendo, toda forma que participa da cultura pode ser (apenas em parte) conceituada. Porém, no extremo, existem formas que não têm conceito (conteúdo), pois são aquelas que a cultura ainda não apreendeu. Essas têm apenas sua esteticidade como ponto de partida cognitivo, enquanto o *logos* não estabelece um conteúdo para elas.

No que concerne ao presente estudo, a obra de arte é um texto cuja esteticidade é dominante em relação à logicidade. Mas a obra de arte 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 apreciadores que a transformarão em símbolo (peirceano) e, daí, em representação – exercício derradeiro do *logos*.

O fenômeno de logicização de uma coisa seja ela artística ou não, deve-se à busca ancestral do ser humano pelo conhecimento de seu mundo. Tudo que é exposto aos sentidos humanos merece sua atenção e provoca um trabalho de entendimento que se inicia com a percepção das formas até a elaboração de representações lógicas pela observação dos padrões que regem a coisa sob análise.

A 'semiosfera', um conceito da semiótica da cultura, é justamente 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 expressões estéticas nos interstícios e lacunas dos discursos.

Desse modo, a obra de arte é sempre um elemento fronteiriço composto de zonas ininteligíveis (sua esteticidade) e traços reconhecíveis e significáveis (sua logicidade). E o trabalho do *logos* é sempre esse: arrastar para dentro da cultura tudo aquilo que surge na fronteira da semiosfera. A obra de arte permanece como tal enquanto não sucumbe à força centrípeta do *logos*.

5. Uma teoria para a comunicação estética

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

Para descrever a comunicação de idéias, desde Platão e Aristóteles até nossos dias, utilizamos a relação sígnica, 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 geral de significação foi concebido tendo como base a linguagem verbal tanto falada como escrita.

Contudo, a palavra não representa, nem significa (não é signo de...) uma coisa, mas um conceito abstrato (genérico) acerca da coisa. A palavra (assim como as equações matemáticas) é um signo simbólico que representa a idéia de uma coisa por meio de uma convenção. A lógica da representação (significação) reside na regularidade (padrão, norma) com que a convenção é aceita pelos usuários da linguagem.

A lógica, portanto, 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. Mas, apesar da simulação ser eficiente, ela não cobre a totalidade dos fenômenos perceptíveis. Pelo fato da simulação (significação) ser incompleta (parcial), emerge a convicção de que o mundo real não pode ser coberto pela lógica. E assim, grandes extensões da realidade escapam da normatização, padronização, unificação e universalização empreendidas pela representação sígnica.

"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). Entretanto, pode haver comunicação sem significação, e esta é majoritariamente estética.

A parte do mundo real que não pode ser representada pelos conceitos universalizantes é formada por um conjunto de particulares ("particular" vem de partícula

do todo universal), e de "acidentes" aristotélicos que ocorrem fora da norma (na interpretação da lógica).

Muitos desses particulares e acidentes são sinais do mundo real percebidos pelos sentidos (sensação = *aisthesis*) humanos, embora as linguagens não possam logicizá-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 (isto é signo do que?). Portanto, o signo é o resultado de uma interpretação convencionada logicamente para representar um conceito genérico do objeto. Ex.: o signo verbal "mesa" não representa uma mesa em particular ou seus acidentes (cor, textura, tamanho, lugar, cheiro 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), apenas uma idéia geral. 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, melhor dizendo, uma operação estético-cognitiva.

Enquanto a *logicidade* captura e controla a parte dos textos e coisas que podem ser representados ou significados por conceitos abstratos generalizantes, a *esteticidade* das coisas e textos encontra-se presente numa zona de singularidades (concretas, materiais, anormais e insignificantes) que não se submete às generalizações, uniformizações e padronizações abstratas e conceituais. Desse modo, além das fronteiras da lógica, tem início o campo da estética. Lógica e estética não são contraditórias, mas complementares.

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. Isto é, não há "signo" estético que não esteja na própria coisa (um particular), já que a comunicação estética ocorre necessariamente com a forma física sensível. Não há outra coisa (signo) que represente o artefato ou o evento, senão ele mesmo ou sua reprodução virtual midiatizada, embora esta última não comunique exatamente o que é expresso pela presença real. A coisa ou evento estético são únicos, por que são singulares; pode-se reproduzi-los parcialmente, mas não se pode representá-los (ou significá-los) por meio de outra coisa senão por eles mesmos. Por exemplo: a crítica de uma execução 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, nem as representam.

Não é por meio de signos representativos (lógicos) que a esteticidade das coisas comunica seus efeitos, mas pelos sinais estéticos causados por sua presença original (ou de sua reprodução) diante da percepção do fruidor. A "mensagem estética [é] auto-reflexiva, comunica igualmente sua organização física, e desse modo é possível asseverar que, na arte, forma e conteúdo são inseparáveis" (ECO, 2004-B, p. 109).

Embora esteja presente, o sentido lógico do signo representativo não predomina no artefato ou evento estético, porque para comunicar seus significados o signo separa-se do seu objeto de modo a gerar uma representação abstrata deste último. Diferentemente, a cognição sensível (estética) não provém de uma entidade separada do artefato ou evento, mas constrói-se na presença da própria coisa (ou de sua reprodução), com a afetividade gerada pela percepção de seus sinais estéticos (estese).

A *esteticidade* dos textos da cultura e dos fenômenos naturais é formada por um conjunto de qualidades manifestadas por sinais que provocam a estese no perceptor, gerando a cognição sensível apenas quando experienciamos real ou virtualmente uma coisa ou evento. Por outro lado, a *logicidade* dos textos da cultura e dos fenômenos naturais abriga-se na operação abstrata (conteúdo) constituída pela representação, de modo a permitir as classificações normativas e as universalizações. Desse modo, a estética tende a privilegiar a forma (física, sensível, material), assim como a lógica busca pelo conteúdo (ideal, intelectual, abstrato). Porém, forma e conteúdo não são contraditórios, mas complementares.

Não fosse pelo surgimento das mídias audiovisuais a partir do século XIX, a começar pela fotografia e, em seguida, pelo gramofone, cinema, rádio, televisão e as mídias cibernéticas, a discussão entre forma e conteúdo ainda estaria anelada ao logocentrismo lingüístico, submetendo a forma à função conteudística dos significados verbais. Com o advento das mídias audiovisuais, a reprodução virtual de particulares e acidentes (imagens icônicas, sonoras e cinéticas) 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 audiovisuais, pois a arte sempre esteve aí na história para comprovar a

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

A comunicação da esteticidade produz uma crise na ordem probabilística da lógica, por estar vinculada à originalidade do particular. A originalidade da mensagem estética é a decorrência 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 fisicalidade (particularidade) das coisas e dos eventos pode ser virtualmente reproduzida pelas mídias audiovisuais, abrindo ao entendimento perceptivo de bilhões de pessoas um mundo mais material e subjetivo, tão diversificado que choca a inteligibilidade dos logocêntricos, porque eles não conseguem submeter esse mundo icônico, indicial e espetacular à regularidade de sua lógica convencional e abstrata.

Diferentemente da cognição lógica, cujo objetivo é transcender os fenômenos para dar-lhes uma ordenação hierárquica para além de suas ocorrências, 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 só é um conhecimento autêntico devido à atividade positiva da percepção humana que permite uma leitura complexa do mundo real, pela via da sensação provocada pelos fenômenos, pelas emergências que nos 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 engendrar o entendimento lógico. Mas se a percepção estética não é perfeita, os signos lógicos estão longe de representarem

completamente o mundo. Assim, o correto não é desprezar a sensibilidade e fiar-se apenas na lógica, 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 – 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* [grifos nossos]; essas unidades são definidas como 'SINAIS', mas não são 'signos'" (ECO, 2002, p. 15). Da mesma maneira, uma teoria da comunicação estética deve buscar pelos 'sinais' capturados pela percepção sensorial na experiência extraordinária e subjetiva que o perceptor obtém de suas relações com as coisas e eventos do mundo, *independentemente de seu significado possível*.

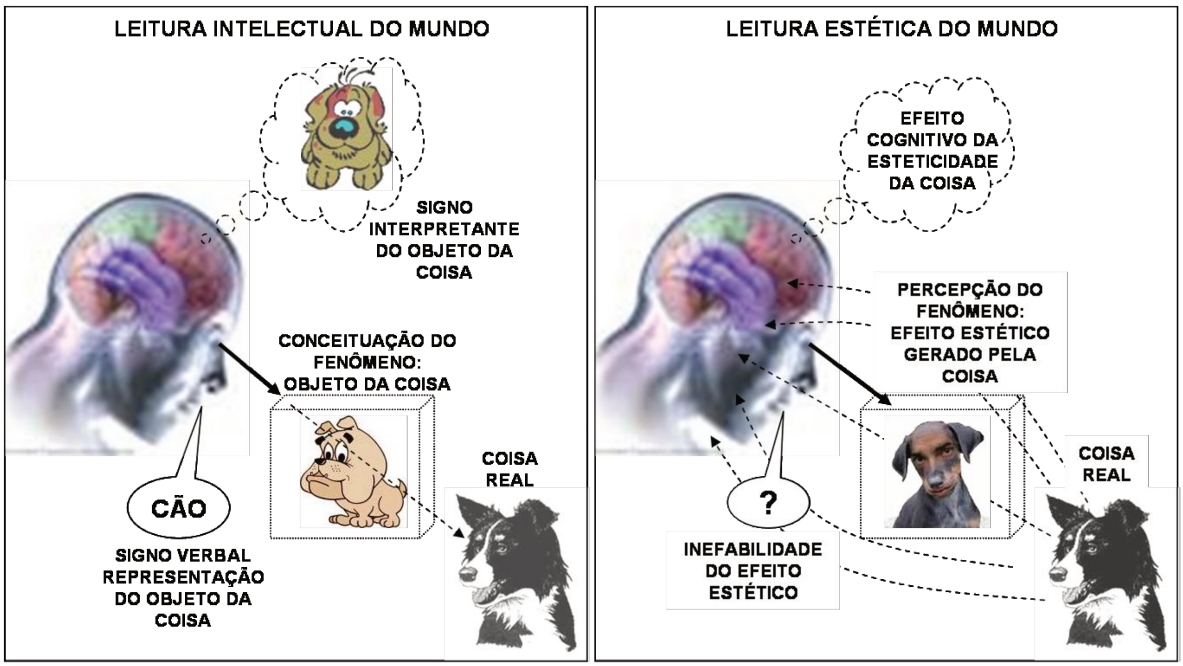
Enquanto a comunicação lógica se dá por meio de signos previamente codificados pelos usuários de uma linguagem qualquer, a comunicação estética se dá por meio de sinais percebidos pelos sentidos físicos. Um signo é um sinal codificado relacionado a uma ou mais interpretações codificadas. Os sinais estéticos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

A impossibilidade de definir um artefato ou evento estético se deve a que os sinais capturados pela percepção não encontram significados codificados pela cultura para formar uma tecitura de signos; de modo que não havendo signos para gerar os textos, não se constitui uma narrativa que represente a porção estética da coisa artificial ou natural. As

narrativas formadas de mensagens significantes só representam (definem) a parte logicizável das coisas.

O que se costuma denominar de "signo estético", de fato é uma contradição em termos. O estético não produz signos, mas sinais insignificantes. Desse modo, o "signo estético" não é outra coisa do que um cacoete logocêntrico para nomear coisas e eventos estéticos (artísticos), pelo hábito de imaginar que tudo pode ser significado logicamente. Não devemos confundir "signo estético" com textos saturados de esteticidade como, por exemplo, as obras de arte. O que existe, portanto, são os indefiníveis sinais estéticos que compõem a esteticidade dos textos culturais e dos fenômenos naturais.

Embora os sinais estéticos não formem signos, isso não impede que eles sejam lidos 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 seres humanos: a leitura intelectual e a leitura estética.



Conforme as figuras acima, verificamos que inclusive a 'leitura intelectual do mundo' 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 *a priori* de conceitos uma

categoria abstrata para incluir a representação da coisa percebida (conceito), de modo a 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, homem viril) das coisas, reduzindo-as a representações controláveis (signos e textos lógicos). A leitura intelectual do mundo encontra um conceito para cada coisa e o significa verbalmente (ou matematicamente) nomeando a idéia da coisa para reter-lhe os predicados identitários na memória, de modo a pensar a coisa mesmo na sua ausência.

A "leitura estética do mundo" também se processa a partir da percepção dos fenômenos gerados pela presença das coisas no mundo (ou de suas reproduções virtuais nas mídias), mas volta sua atenção para a cornucópia de sinais estéticos capturados das formas, relações e materiais, que afetam de vários modos os sentidos físicos submetidos à presença real ou virtual das coisas e eventos. 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 auferido pela esteticidade 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* = paixão), porque se coloca de modo 'passivo' para sofrer 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, mas devem ser entendidas como complementares, de modo a estabelecer um conhecimento mais eficiente do mundo. Ambos os tipos de leitura são viáveis em textos da cultura e em fenômenos naturais, já que em todos eles se pode encontrar logicidade e esteticidade, mas para aquelas expressões fenomênicas que ainda não participam da semiosfera cultural o caminho mais recomendado é a leitura estética de suas formas sensíveis, 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, sobre como reduzir e compreender o mundo em conceitos abstratos. Por outro lado, este estudo visa à aprendizagem da leitura das coisas e eventos por meio de sua manifestação exterior, que se faz notar quando excita a percepção humana, constituindo assim o conhecimento de sua presença, em relação a outras emergências fenomenais.

A leitura exterior (estética) não pode ser confundida com o que o senso comum filosófico trata por "aparências", mas entendida como um modo de "apresentação" da coisa ou evento para a percepção, no lugar de sua "representação" sígnica para o intelecto.

Ao constituir-se por meio da percepção, a leitura exterior 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 arbitrários, os sinais estéticos não podem ser previamente concebidos, mas entendidos somente após sua ocorrência nos sensibilizar. Ainda assim, cada qual os interpretará de modo particular, sendo impraticável padronizar a informação sensível que porventura alcance o perceptor. Entretanto, mesmo sendo impossível conceituar tais sinais, podemos tipificar algumas de suas qualidades – embora não exaustivamente – distinguindo-as entre as complexas manifestações reais das coisas que não são visadas pelo pensamento intelectual e abstrato.

Embora a tipificação a ser empregada aqui possa ser constituída de modos completamente diferentes, já que os sinais estéticos são legíveis praticamente de qualquer maneira, a discriminação dos sinais estéticos tem por objetivo esclarecer ao menos algumas de suas qualidades que a percepção humana é capaz de capturar da 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, como o deste estudo. Portanto, sem alcançar a real esteticidade de suas manifestações, procuramos ao menos indicar nesta narrativa o 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 tal como em uma operação de definição e modelagem abstrata. Antes pelo contrário, a intenção desta descrição não é outra senão despertar a atenção do perceptor para a multidão de sinais

estéticos que transbordam dos textos da cultura e dos fenômenos naturais, e se postam diante de nossa percepção para serem lidos.

Em contraste com a leitura interna (intelectual) dos fenômenos, que conduz à mente um insípido diagrama abstrato da coisa sob análise da lógica, os sinais estéticos dão início à nossa cognição sensível pela percepção das formas materiais que compõem as coisas/eventos. Desse modo, um dos tipos de sinais que devemos perscrutar 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, os sinais inconcebíveis, já que estes 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; tratam-se dos sinais insignificantes.

Por meio de suas qualidades entrópicas esses três tipos de sinais (sensíveis, inconcebíveis e insignificantes) manifestam a sensibilidade, indefinibilidade e insignificância da região estética dos textos culturais, como também das manifestações extra-semióticas da natureza.

A importância de tecermos alguns comentários acerca das qualidades desses sinais estéticos é fundamental para este estudo, na medida em que explicita as ocorrências extra-lógicas (extra-semióticas) 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 utilizarmo-nos da linguagem verbal para comunicarmos algo sobre esses sinais não seremos capazes de colher sua esteticidade, senão apenas falarmos sobre seus efeitos estéticos sem jamais podermos 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 extra-semiótico 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 pela 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, incutindo-nos a lógica aristotélica subliminada na gramática verbal, deveria também adestrar-nos na percepção e leitura de sinais estéticos por meio de uma "educação da sensibilidade" que, ao invés, é deixada ao acaso do autodidatismo das relações individuais.

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 na sutileza da atenção que prestamos a detalhes fenomenais que passam despercebidos 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 (o significante, a expressão codificada) é vetor de conteúdo convencionado que informa o intérprete objetivamente. No sinal estético, a parte material (sons, imagens, movimentos, aromas, sensações, etc.) perfaz a própria informação que afeta o perceptor subjetivamente. Enquanto a lógica busca pelo conhecimento dos conteúdos, a estética nos oferece a ciência das formas materiais particulares.

> 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, apóia-se antes nas formas não lingüísticas. A lingüística 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, sutil, 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 e nos interstícios que elas não cobrem reside a maior parte do mundo que não pode ser conceituado pelos signos lógicos. Essa parte do mundo emite sinais sensíveis de sua presença, que o ser humano captura por meio da estese provocada pela tensão entre essas formas insignificantes e nossa capacidade sensitiva, gerando uma cognição estética bem capaz de se tornar conhecimento – desde que nos atenhamos às informações que tais sinais estéticos têm a nos oferecer.

Os sinais sensíveis provenientes da natureza também podem ser objeto de conhecimento estético, mesmo não chegando a formar signos. Por outro lado, os textos culturais compostos de signos lógicos também emitem sinais sensíveis pelo fato de serem, em parte, materiais; portanto, embora marcados de logicidade, também apresentam sinais de esteticidade, de modo que só a gradação (+ lógico ou + estético) é que "separa" o discurso técnico-científico, o discurso filosófico, da expressão estética.

Os sinais sensíveis que povoam nosso ambiente sensorial, assim como também o interior das linguagens, oferecem-nos informações extra-semióticas na forma de qualidades manifestáveis que somente a sutil 'sensacionalidade' do perceptor consegue apreender quando se liberta de seu 'complexo de Dante'. Tais qualidades sensíveis constituem, a seu próprio modo e meio, um conhecimento *extra*ordinário do mundo.

Sensacionalidade - essa qualidade do 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 um neologismo aqui empregado para evitar a carga semântica do termo 'sensibilidade', excessivamente ligado às faculdades sublimes da alma, como na oposição 'razão e sensibilidade'. Este neologismo é formado da raiz latina *sensatio*, que significa 'sensação' proveniente dos sentidos físicos. O novo termo ainda provém de 'sensacional', mas não como na definição corrente, de uma futilidade novidadeira; porém com outra semântica relativa à sensação, sentimento e excitação dos sentidos físicos.

É a sensacionalidade do sinal estético que permite sua percepção pelo ser humano, tanto na natureza, quanto em meio aos textos da cultura, na parte expressiva dos signos que transmite informação estética para além do significado codificado.

Agostinho (354 – 430), o decano dentre os pensadores cristãos, 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 conseqüência de si mesmo". (TODOROV, 1996, p. 50)

Aqui, Agostinho acrescenta um elemento novo à relação sígnica 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 sempre negligenciado pelos idealistas. Atualmente, o reconhecimento da importância da percepção para a leitura do mundo vem facilitar o entendimento dos sinais estéticos que se destacam da materialidade das coisas.

Entre o mundo real e a mente existe o processo perceptivo que tem início nos sentidos físicos. Nos seres humanos há os sentidos (visão, audição, olfato, paladar e tato) tradicionalmente conhecidos. Alguns animais dispõem dos mesmos sentidos, só que bem mais especializados do que os do ser humano. 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; e morcegos têm ouvidos estruturados como radar. Mas há outros sentidos encontrados em animais, como em alguns peixes. 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 órgãos da percepção; quanto mais bem educadas essas janelas nos aproximam do real com mais eficiência, permitindo-nos um conhecimento mais preciso do mundo. Os sentidos físicos do ser humano são frágeis e pouco diferenciados, se comparados com os de muitos animais. Entretanto, nós contamos com linguagens mais sofisticadas, que nos permitem "preencher as lacunas" de nossas percepções com razoável eficiência, embora a maior parte dos sinais sensíveis fique de fora, pelo fato de que toda representação cultural é reducionista.

Em boa parte, as lacunas que preenchemos entre uma percepção e uma idéia, isto é, as interpretações que fazemos dos sinais que recebemos do exterior não correspondem

eficientemente ao mundo real. Em relação a uma pessoa de cultura urbana, o habitante do deserto analisa coisas que o citadino sequer perceberia, como sinais de tempestade de areia, miragens, sinais de água etc. Da mesma maneira, um esquimó reconhece (lê) 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 citadino em seu lugar morreria de fome, sede, ataques e picadas de animais. Em compensação, o esquimó, o índio e o berbere do deserto 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 físico-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 à universalidade do conhecimento lógico.

Por outro lado, é possível ao ser humano ampliar em muito 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, aspereza, 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 som, 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 ou 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 semiotizado pelas linguagens da cultura. Para adentrar esse estranho campo da percepção é preciso ater-se à sensacionalidade dos sinais estéticos que se encontram tanto fora da cultura, como em meio aos intervalos insignificantes de seus textos.

Só lemos um signo (texto) quando este se refere habitualmente a um objeto ou experiência já anteriormente codificada. Mas existe uma parte considerável do mundo que pode ser percebida, embora não significada, sentida, contudo não compreendida, porque para ser representada precisaria estar ausente, quando, de fato, encontra-se 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)

A sensacionalidade não é qualidade apenas dos sinais estéticos, mas também um atributo da *cognitio sensitiva* que já existe no ser humano, bem antes de ele arquitetar seus primeiros conhecimentos intelectuais. Esta qualidade ancestral, quando tornada consciente pelo treinamento, educação e exercícios constantes enriquece enormemente o conhecimento do mundo real.

Afetividade – do ponto de vista de uma estética da percepção a qualidade da afetividade deve ser entendida como sinônimo de poder ser 'atacado', 'atingido', isto é, afetado por algo. A possibilidade de ser afetado pelos sinais do mundo real, como também pelos sinais codificados das linguagens (significantes) 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 subconscientemente, de modo que a partir da experiência de ser afetado pelo mundo é que 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 crêem 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. Esta, entronizada pelo ascetismo judaico-cristão e pelo pensamento liberal-utilitário, proclama-se parceira do espírito e alheia ao corpo." (SODRÉ, 2006, p. 44)

A afetividade, como qualidade de um sinal estético, é altamente dependente da atenção que o perceptor empresta à experiência estética; portanto, ela varia de indivíduo para indivíduo e freqüentemente é obliterada pelo pré-conceito lógico que antecipa abstratamente o aparecimento das coisas, deixando de ler o afeto que se encerra em sua presença. A ânsia em inteligir as coisas ensurdece o sujeito para a vibração das formas matéricas do real.

A afetividade, como possibilidade de ser afetado pelo mundo, não é apenas uma condição humana, mas também uma qualidade que os sinais estéticos possuem de nos afetar com sua presença física diante de nossos sentidos. A cultura logocêntrica nunca favoreceu uma educação dos sentidos que promovesse a percepção de sinais extra-semióticos, mas apenas dos signos de textos mais adaptados para veicular o *logos* como única via de interpretação do mundo. Nessa operação milenar da cultura ocidental, o *logos* saturou de conceitos abstratos os canais de expressão de nossos sentidos, embaraçando nossa capacidade de perceber os sinais estéticos do mundo. Daí é fácil compreender porque só vemos aquilo que acreditamos ver e só entendermos aquilo que já codificaram para nós.

Com o advento e massificação das mídias audiovisuais, as imensas porções de esteticidade dos textos culturais e dos fenômenos naturais vieram à tona exigindo um novo tipo de leitura, ao mesmo tempo gerando uma rápida obsolescência dos modos tradicionais de interpretação do mundo. 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 agora está deixando de ser apenas o domínio do *logos*.

Emotividade - uma das faces da expressão estética, a emotividade é outra qualidade provocada pelos sinais sensíveis, que conduz à possibilidade de gerar 'emoção'[7]. Esse vocábulo está vinculado a noções de movimento, de onde também provém a palavra latina *commuovere*, velha conhecida de artistas e políticos, que significa mover os sentimentos das pessoas para determinada direção.

A tradição logocêntrica nunca apreciou a mutabilidade, de vez que sempre buscou pela verdade universal, que não pode transmutar-se, para permanecer sempre idêntica a si mesma. O *logos* também evita os sacolejos das emoções vitais porque, segundo a lógica, para alcançarmos o entendimento racional do mundo é preciso um distanciamento crítico em relação aos sentimentos, de vez que se torna muito difícil analisar intelectualmente as coisas que se movem (*emovere*) sensivelmente.

A emotividade é um importante aspecto dos sinais sensíveis que emergem das coisas e eventos estéticos, por que diz respeito à capacidade desses sinais em 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 psicológica) está na eloqüência desses sinais, que ao modo da retórica aristotélica persuadem o perceptor a dar-lhe uma atenção que não dispensa aos elementos ordinários de seu ambiente, já que estes foram convenientemente significados. A emoção participa do conjunto das qualidades dos sinais sensíveis provocadas por coisas e eventos, na medida em que essas expressões despertam estranhamento, a surpresa que algo novo – ou visto de uma nova maneira – causa na percepção.

[7] **Emoção** – (lat. *Emotionem*) termo derivado de *Emotus*, particípio passado de *Emovere*, significa: "transportar para fora", agitação, entusiasmo. Em seu primeiro significado, o termo 'emoção' não teve o sentido de indicar estados psicológicos arrebatados, lacrimosos ou arroubos destemperados, típicos de dramalhões folhetinescos, condenados pelos logocêntricos como comportamento próprio do populacho, avesso à serenidade da razão. 'Emoção' significava, por outro lado, a expressão de vitalidade somática auferida pelo entusiasmo do indivíduo diante de uma experiência ou evento estético. Uma resposta visceral a um estímulo comovente, capaz de reunir forças incomuns a serviço de pequenos e grandes propósitos. 'Emoção' designava a comoção trágica (como em Nietzsche) e dramática que impulsiona o ser humano a realizações que a 'apatia' racionalista jamais teria energia para construir.

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, expõe-nos ao vento inclemente do inesperado que nos revela desnudos no mundo.

Até por isso, 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 categoriais. Entretanto, o *logos* desconhece que ao invés de imperar soberano no interior da razão humana é um instrumento operativo de nossas emoções, especialmente quando elas se travestem de valores morais como, por exemplo, no caso da emoção justificada racionalmente.

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 ao ser humano conhecimentos fundamentais para a leitura do mundo.

Emocionar-se, isto é, ser co-movido pelos sinais estéticos que nos afetam é o caminho mais eficiente para transpormos as barreiras lógicas que nos fixam no firmamento da abstração, e proporcionarmos as transformações que nossos anseios reclamam. A emotividade é a qualidade dos sinais estéticos que excita nossa vontade a realizar o desejo que nos empurra (*emovere*) pela vida afora.

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

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

Proveniente do grego *pathos*, a 'paixão' se transforma no vocábulo latino *patio* para significar a capacidade de sentir, sofrer, suportar, agüentar... a carga emocional positiva ou negativa imposta sobre nós por algo ou por um evento que nos comove até o íntimo, arrastando-nos para uma existência paralela ao *logos*, na qual nos tornamos 'pacientes'

(*patio*) de sentimentos muito pouco compreensíveis, mas fartamente perceptíveis do ponto de vista estético.

A paixão, normalmente vinculada pela lógica 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 principalmente porque toma conhecimento do 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 um susto, a investida biológica de um desejo, 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' extrairmos o conhecimento sensível do mundo. O *logos* não se apaixona porque é 'impaciente', não quer ser transformado pelo mundo, mas transformá-lo em conceito.

Os sinais sensíveis que nos predispõem à passionalidade encontram-se 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 arriscando-nos à paixão daí resultante e, após esse áspero e prazeroso percurso, tornarmo-nos sensíveis a ponto de entendermos o mundo.

Eroticidade - para os logocêntricos, estética é um termo freqüentemente considerado obscuro, ambíguo e vago, simplesmente por que não é definível como os esclarecidos conceitos do idealismo lógico. O campo da estética não se refere tão-somente aos domínios da arte, mas se estende para além das obras de arte, a outros artefatos, coisas naturais e toda gama de conhecimentos sensoriais e perceptivos.

Segundo um conceito nietzschiano, devemos entender que a estética tem suas origens firmemente plantadas no reino dionisíaco. Mas o preconceito logocêntrico, consciente ou inconscientemente comunicado pelas mais clássicas definições de estética, manifesta sua sistemática repulsa a qualquer vínculo da sensibilidade com coisas e experiências eróticas de qualquer espécie, como a sexual. Buscam-se, com todos os

argumentos inteligentes, distinguir o evento estético da experiência erótica, tanto quanto das percepções alteradas artificialmente por drogas.

Mas se as representações imagéticas e verbais de temas claramente eróticos e sexuais fazem parte de boa quantidade de obras de arte, até revelando certo voyeurismo entre nós, porque a experiência erótica deveria ser excluída do campo da arte, ou mesmo da estética? Certamente porque o sexo e o erótico nunca foram perfeitamente domesticados pelos cânones do logicismo idealista, para enjaular em conceitos abstratos suas manifestações mais vivamente sensoriais.

Mas a rejeição da experiência erótica como pertencente ao campo da estética não se baseia apenas em considerações teóricas e conceituais firmemente estabelecidas, ao contrário, esconde preconceitos idealistas e 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, escapando, sempre na sua inteireza, da marca do significante. (EAGLETON, 1993, p. 194)

Filósofos como Micheal Foucault e George Bataille já enfatizaram que o sexo e as alterações da percepção por drogas podem gerar experiências limites capazes de produzir superações com relação ao pensamento convencional, transformando perspectivas e o senso comum da realidade.

Os sinais estéticos comunicam-se primeiramente com o corpo - esta coisa excessivamente concreta -, que o logocentrismo denuncia como o lugar do pecado da irracionalidade. Mas, o corpo também 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 idéias acerca do corpo. Assim como existem profundas diferenças entre uma coisa e a idéia dessa coisa definida num conceito abstrato, o corpo não cabe totalmente nos textos culturais, pois mais do que uma hipótese 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 imprescindível para realizarmos o conhecimento sensível do mundo. O fator erótico se encontra tanto nas coisas e eventos, como na capacidade humana de capturar essa qualidade no mundo real. Mas o erótico é um problema para o logocentrismo filosófico e religioso na medida em que não se submete a qualquer representação. Sabemos que a lógica só se relaciona com representações abstratas das coisas e eventos, mas quase nunca com as coisas e os eventos por eles mesmos. Enquanto os logocêntricos estão protegidos do mundo sensorial por conta das representações lógicas de suas manifestações, a presença física de algo ou de um evento diante do logocêntrico se torna um embaraço 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 matérica. Trata-se de uma forma de gravidade que nos arrasta doce e violentamente para sua 'erosfera' emocionante. Mas, como a distante e fria Lua que precisa girar rapidamente para não cair na 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.

A eroticidade também participa dos efeitos de sedução gerados pelos sinais sensíveis que afetam o perceptor. A sedução é um dos fatores da eloqüência com que as coisas e eventos nos comovem, potencializando a paixão que nos perturba e as sensações que nos envolvem, quando nos sentimos erotizados por algo ou por alguém.

Superficialidade - durante mais de dois mil anos, o substancialismo permaneceu como o tipo hegemônico de conhecimento. Até hoje muitos crêem que a cognição intelectual de conteúdos é a única indiscutível forma de inferência legítima do mundo. E o

intelectualismo tornou-se padrão universal de conhecimento, relativizando a importância dos demais 'saberes', especialmente aqueles advindos da percepção e sensibilidade.

Como a história do pensamento é narrada pelos substancialistas, obviamente a inteligência passou de um mero substantivo para um adjetivo extremamente positivo, com características universalizantes. Testes de coeficiente de inteligência (QI) ainda são aplicados indistintamente e apreciados por uma imensa legião de cultores da inteligência, quando sabemos ser a 'intelecção' uma leitura parcial das coisas e eventos.

Para a inteligência as coisas em si mesmas não têm valor ou interesse, porque em seu idealismo o intelecto visa ler apenas a causalidade, ou seja, as constantes influências que provocam o surgimento da coisa como um efeito de leis universais que atuam sobre os corpos. A inteligência não lê a coisa individual como se fosse um existente, porque não se importa pelo mundo concreto, mas pelas forças "invisíveis" (leis, padrões, modelos, normas) que dão forma ao existente. As superfícies do mundo concreto são, para a inteligência, apenas provas da atuação das influências "invisíveis" que não estão nas coisas, mas que as causam. Daí decorre o grande valor que o *logos* empresta ao ideal (invisível e ausente do mundo), e o desprezo pela aparência das coisas concretas.

No entanto, nenhuma leitura interna de quaisquer artefatos ou eventos pode ser realizada sem a anterior leitura externa – as coisas precisam ser percebidas para serem lidas. 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 os padrões anteriormente fixados em conceitos, para gerar sua escalação valorativa (crítica).

Portanto, ser 'inteligente' não basta para prosperar num mundo em que a velocidade de leitura das coisas demanda uma habilidade sutil para sua percepção no contexto. Precisamos nos adestrar na leitura externa dos particulares, porque o tempo para a reflexão intelectual tornou-se decisivamente oneroso e escasso, levando a uma assustadora e veloz *dessubstanciação* das coisas e dos eventos em nossa volta.

'Substância' é uma palavra que vem dos vocábulos latinos *sub stare*, ou seja, aquilo que está sob a superfície ou no interior de alguma coisa. Somente a substância, e não a aparência singular pode ser conceituada pelo intelecto, a partir da crítica dos padrões e normas que formam a classe a que pertence a coisa. Daí provém a palavra 'substantivo',

que nomeia o conceito da coisa – aquilo que idealmente ela é (ser = *essentia*), gerando a clássica oposição 'aparência-essência'.

Por outro lado, ao mesmo tempo em que os pensadores e cientistas aceitam apenas noções claras e evidentes (aquilo que se vê diretamente), de modo a compor seus juízos generalizantes, negam valor à imagem aparente das coisas. Porém, idéias claras que sejam por si só evidentes são encontráveis só na superfície dos fenômenos.

Por mais que se escavem as coisas para desvelar sua essência[8] ou substância, o que vem à tona não é mais do que outra superfície, outra aparência. Se aprofundarmo-nos 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 conduz à ilusão intelectual de que sob essa superfície capturada "apenas" pelos sentidos físicos encontra-se a 'verdadeira' essência das coisas. Isto é, o que as coisas são, de fato, estaria oculto em suas identidades conceituais acessíveis somente ao intelecto.

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 idéias (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, de fato, 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 categorizado. Assim, o logocentrismo também é a ilusão de que o intelecto humano deve fecundar as coisas aparentes com substâncias ideais, para dar-lhes a essência (= ser), ou seja, torná-las aquilo que são. No entanto, já sabemos que as coisas e eventos que ocorrem no mundo são meras superfícies, emergências de fenômenos, formas que, para algumas dessas damos significados (conceito). De fato, a substância ou essência não está na coisa, nem no fenômeno ou evento, mas no discurso que o *logos* faz do mundo. Quando conseguimos escapar do fetiche da substância (a *phantasmata* lógica), enfim percebemos os

[8] **Essência** – (lat. *Essentia*) como um substantivo derivado do verbo latino *esse* (ser) esta palavra significa "conteúdo", "substância", "o ser das coisas". 'Essência' é uma palavra fundamental para a metafísica, que sempre julgou poder conhecer o ser das coisas, que constitui suas substâncias. Mas, o que de fato a metafísica fazia conhecer eram as representações de pensamentos sobre as coisas. Pois só existe conteúdo nos signos codificados das linguagens da cultura. As coisas e eventos que os signos representam não têm essência, nem substância, apenas existência.

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 popular ditado logocêntrico para justificar a verdade da substância. Mas as aparências enganam somente aqueles que não sabem lê-las. Os sinais sensíveis capturados das coisas e eventos existem como superfícies insubstanciais, pressentidos na 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 logocentrismo, mas uma qualidade dos sinais sensíveis que revela ao ser humano a realidade das aparências. O mundo real é o lugar privilegiado das singularidades aparentes e de suas texturas inconcebíveis. Essa diversidade só existe nas aparências, pois as substâncias são idênticas ao intelecto.

5.2. Sinais inconcebíveis

Faz mais de dez anos (desde 1998) que a entidade física denominada "energia escura", cuja principal característica parece que é opor-se à força gravitacional e arrastar as galáxias para longe umas das outras, atormenta os cientistas que não conseguem encontrar uma explicação (conceito, significação, sentido) para tal "mistério".

Do ponto de vista da semiótica, esses astrônomos 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, categorizá-lo para definir-lhe um conceito. O interessante é observar que não basta nomear o fenômeno (energia escura) para dominar seus mistérios, a palavra em si mesma não abre para nós o conhecimento da coisa.

Enquanto permanece no limiar da cultura, de vez que os cientistas não conseguiram traduzir o fenômeno em nenhuma linguagem, temos dele apenas seus sinais estéticos, sinais que de fato também são 'inconcebíveis', porque a eles não foi possível ainda juntar uma interpretação correta, de modo a transformá-los em signo e, daí, em conceito.

Tal como a 'energia escura' que habita a fronteira do entendimento, os sinais inconcebíveis também pertencem ao campo da estética que, por sua vez, faz limite com

aquele da significação, onde tem início do 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 um significado codificado) signo de um texto científico.

Quando falamos da construção de um signo (sinal codificado + interpretações codificadas) quase sempre referimo-nos à linguagem verbal, porque até hoje muitos acreditam que a prova de conhecimento "verdadeiro" se dá quando alguém transforma em palavras (em conceito) um fenômeno qualquer. Por isso temos o cacoete lingüístico de considerar o pensamento verbal como o único capaz de abrigar verdades, enquanto que aos outros tipos de pensamento – mais precários, no entender da lingüística – 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 idéias independentemente da linguagem, está-se falando de pensamento conceptual. (FIORIN, 2005, p.34)

O pensamento "pré-verbal", de fato, é o pensamento não-verbal obtido com as demais linguagens da cultura. Contudo, podemos concordar com a citação do lingüista José Luiz Fiorin num aspecto importante: "Quando se diz que não há idéias independentemente da linguagem [verbal], está-se falando de pensamento conceptual". Ou seja, admite-se então que há pensamentos que podem se processar em cognição não-verbal – o que implica dizer que existem idéias 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 domínio da linguagem conceitual. A essa concordância, acrescentamos que os seres humanos também somos animais; de modo que a nós nos cabe inclusive uma "certa orientação no mundo", mesmo fora da linguagem conceitual, pois a maior parte do que existe para conhecer só pode ser acessada fora do verbo.

A linguagem verbal é uma imensa máquina de conceituação, cujo objetivo primordial é identificar as coisas, ou seja, igualar os diferentes para tornar familiar ao homem a furiosa e indômita 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 ser humano é aquilo que ele não consegue compreender (conceituar). Fora da linguagem (verbal) o mundo é inconcebível porque nele habitam formas ainda não conspurcadas com o conteúdo imposto 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 do mundo (estética).

Incompreensibilidade – em muitas de suas mais importantes manifestações o modernismo (versão estilística da baixa modernidade) rendeu importantes homenagens ao *logos*, seu fundamento primeiro, conduzindo a arte rumo ao puro conceito. O "Urinol" de Marcel Duchamp, 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 expressão estética produzida pelo artista, mas a inteligência de 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 moderna ao privilegiar a criação de signos, por meio da manipulação de formas materiais - o que implica na criação de um conteúdo que só pode ser entendido 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. Sabemos que também se trata de um protesto intelectual contra o comércio da arte, até certo ponto justificável, mesmo porque o "Urinol" de Duchamp só funciona como conceito de arte no contexto de uma galeria ou exposição. Uma vez colocado em uma sala burguesa não passa de uma piada de mau gosto. Entretanto, para se purgar de seu pecado burguês (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 outros conceitos) por meio de uma operação de descontextualização. A arte conceitual reprime 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' – processo de delimitação de características que compreendem um conceito; são sinais inconcebíveis que escapam da identificação empreendida por um modelo ideal.

A cultura logocêntrica tende a considerar a 'incompreensão'[9] como uma qualidade negativa, porque tudo aquilo que não pode ser compreendido dentro de um conceito deve ser desprezado como inútil para o conhecimento intelectual. No entanto, hoje sabemos que todas as expressões que não podem ser reduzidas a conceito somam a maior parte do que existe no mundo. Desprezá-las ou negligenciá-las seria recusar-se a obter um conhecimento precioso da realidade.

A incompreensibilidade dos sinais inconcebíveis evita que eles se reduzam a signos, mantendo-os como "radicais livres" em meio aos textos da cultura, tanto quanto nos fenômenos naturais, sendo alcançados pelo perceptor apenas quando este 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. Está no espaço de incompreensibilidade de algo o frescor de um possível novo conhecimento.

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 deduz a compreensão de idéias sobre as coisas, pois as coisas em si mesmas não são compreensíveis. Mas como extrair informação de algo 'incompreensível'? Utilizando-nos

[9] **Compreensão** – (lat. *Comprehendere*) proveniente do prefixo *cum* (junto), e da raiz *prehendere* (segurar), esta palavra significa: "abraçar com a mente as idéias", "prender junto" algumas características dentro de uma categoria. Um dos processos da geração de conceitos, 'compreender' passou a designar 'entender', 'saber' ou ainda 'tomar conhecimento'. Entretanto, seu primeiro sentido era apenas o de gerar um conjunto de características identificáveis para formar uma definição de algo. 'Compreender', portanto, é limitar, cercar, enjaular um grupo de impressões que fazemos acerca de algo, de modo que possamos 'dizer o que ele é' para nossa mente. Os sinais estéticos, por exemplo, são 'incompreensíveis', pois eles não podem ter suas manifestações 'compreendidas' num grupo de idéias convencionadas para representá-los.

da percepção dos sinais que vem a nós pela tensão da experiência com uma coisa ou um evento.

Intensividade - um fenômeno é tudo aquilo que aparece diante de nossos 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 (no sentido de poder ser apreendido por uma linguagem).

Por outro lado, o efeito estético de um fenômeno (resultante da manifestação efetiva de uma coisa ou evento) é intenso – ocorre subitamente em nossos sentidos, de modo instantâneo, como uma epifania; um verdadeiro 'susto' que nos invade o corpo cruamente, abole nosso juízo e domina a nossa atenção. Um caso extremo desse ataque aos sentidos pela 'intensidade' 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 do indivíduo a fenômenos estéticos, como obras de arte.

Reza a lenda que o novelista francês Stendhal (pseudônimo de Henri-Marie Beyle) visitou Florença em 1817, passando o dia todo observando igrejas, museus e galerias de arte, comovendo-se a cada detalhe arquitetônico e artístico. Mas quando chegou a majestosa igreja de Santa Croce sentiu-se aturdido, com palpitações, vertigens e uma sensação de angústia no peito. O médico que fora 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, por que 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 subjetividade – das particularidades incomunicáveis por textos.

Caso o efeito estético provocando em nós não fosse intenso, 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 dos sinais inconcebíveis que afeta o perceptor é inarticulável, e dessa "desarticulação" provém o susto que subitamente nos ataca ao revelar a insensatez (ausência de sentido codificado) de sua manifestação. Não há senso, não há sentido que vá de uma parte a outra (como do signo para seu objeto) da epifania com que a experiência estética nos brinda; ao se dar de modo intenso ela suspende o tempo (função do espaço), por não haver extensão suficiente em sua ocorrência, impossibilitando uma articulação de sentido.

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

A experiência estética não é analisável, porque ocorre de modo intenso, e por não haver extensão suficiente para dividi-la em partes, ela também não pode ser discursiva. Nem mesmo o termo 'Síndrome de Stendhal' é suficiente para conceituar a intensividade da experiência estética.

Incomensurabilidade - o que não é extenso, não pode ser medido e, portanto, é incomensurável.

Ao romper com a moldura, Mondrian 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 moderno-contemporâneo já ensaiam misturar-se com o espectador, rompendo com a cerca tradicional que confina atores no palco e o público na platéia; o cinema, vez por outra, já mistura não-atores em não-cenas captadas em *realities* filmados, enquanto as performances de promotores culturais derramam-se 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 indistinguível no espaço do perceptor, que também perde seus parâmetros para se transformar em autor, borrando-se os antigos limites e medidas da autoridade.

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 pensa poder capturar com seu entendimento lógico. A tal "emolduramento" o logocêntrico denomina 'objeto'. O objeto é um conceito (concebido pelo pensamento) acerca da coisa que a mente focaliza. O objeto do meu entendimento é sempre um objetivo do meu pensamento.

Aquilo que não pode ser medido (definido), não pode ser compreendido (colocado dentro de uma moldura – classe, categoria, espécie), e essa incompreensão é muito comum no campo estético, principalmente naquele das artes. Como o fenômeno estético, dentre eles o artístico, é intensivo – ocorre simultaneamente como uma epifania -, não há extensão suficiente para medi-lo. Sem essa medida não há como capturar o tempo, muito menos gerar segmentação suficiente para constituir signos e textos. Daí os sinais de incomensurabilidade de um fenômeno indicar sua esteticidade.

O preceito logocêntrico de que 'o homem é a medida (*metron*) de todas as coisas' revela o grau de soberba da lógica, ao imaginar-se capaz de mensurar o mundo para compreendê-lo em seus conceitos. Mas a interminável lista de fracassos da razão nos pôs mais humildes a ponto de percebermos que o mundo é infinitamente maior do que o pequeno trecho que as linguagens de nossa cultura conseguiram em parte significar. Desse modo, nos instantes em que a vigilância do *logos* fenece, 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 obriga-nos a um silêncio insignificante diante do fenômeno estético - o silêncio das linguagens. "[Mas, 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 encontram-se os efeitos da incomensurabilidade do mundo real.

Atemporalidade - basicamente, o ser humano entende o tempo como uma duração, uma passagem de um momento a outro. Mas tal consciência de tempo demanda que haja um espaço em que a ação sobre as coisas ocorra, pois somente em um dado espaço é que os estados se modificam. De modo que não pode haver tempo senão houver espaço (extensão).

Ao contrário, o que é intenso não tem extensão a ser medida e assim se torna instantâneo, portanto, dispensa 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 verdade insofismável. A conseqüência dessa maneira de pensar conduz a outra idéia: 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, das coisas 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 seqüência de pretéritos coordenados é usada para reproduzir a sucessão de ocorrências relatadas". A ordem temporal dos eventos enunciados tende a espelhar no tempo ou na importância a ordem dos eventos ocorridos. (Jakobson *appud* SANTAELLA, 2001, p. 273)

A linearidade temporal é um dos fundamentos do pensamento (teleo)lógico, de vez que o *telos* implica numa distância a ser percorrida desde o pensamento até o objeto de sua atenção, para a constituição do significado, por meio de um sentido atribuído *a priori* pela lógica (gramatical). Mas essa distância demanda certa noção de tempo, porque se estabelece no que parece ser um espaço existente entre o sujeito e o objeto de seu conhecimento.

Se relativizarmos ou abolirmos o tempo entre o sujeito e o objeto de sua atenção, por meio de uma presentificação direta e simultânea desta mesma coisa diante do indivíduo, obliteramos a constituição de um texto que o represente, assim derretendo a dimensão do tempo, com a qual o pensamento conceitual gera o sentido, que é sempre o sentido de uma direção rumo ao futuro – um projeto (todo conceito de algo é um projeto abstrato deste mesmo algo). Por constituir-se de conceitos abstratos *a priori*, o pensamento lógico sempre se antecipa aos acontecimentos para prevê-los, assim gerando uma linha de tempo que vai do "antes" na mente ao "depois" no real. Essa linha temporal está representada nas linguagens, mas ela não existe necessariamente no mundo real.

O modo de perceber o tempo se difere de cultura para cultura. O tempo em si mesmo não existe como tal, mas trata-se de uma função do espaço, por isso o uso do termo 'espaço-tempo'. 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 categoria tão cara à 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", Marilena Chauí busca fazer entender que não há tempo sem a existência de seres, isto é, de entes, existentes, coisas, eventos, etc. que são extensos, pois se compõem de materiais e de formas sensíveis e, 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? 'Ser' vem do termo latino *esse*, que gera a palavra 'essência', nossa velha conhecida da metafísica. Vimos atrás, que 'substância' e 'essência' são abstrações lógicas que não se encontram nas coisas (não há essência nas coisas, apenas existência), 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, como texto de signos.

Para o budismo, o tempo acontece apenas na mente humana, enquanto que no mundo real é sempre um "aqui e agora". Ocorre que nós observamos somente o movimento na realidade, mas não no tempo. A idéia 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 momento que medimos em relógios. Relógios não marcam o tempo, mas o espaço entre seus ponteiros. O movimento ocorre no espaço. O tempo não é energia, portanto o movimento não pode ocorrer no tempo.

Nos termos da física, o tempo pode ser substituído completamente pelo espaço. Assim, conclui-se que o tempo não existe no universo, que por sua vez é atemporal. O que existe em nossa mente é a percepção de nossas experiências ocorrendo em movimento seqüencial (linear) e a sensação de sua duração é transformada em signo em nossa mente, de modo que possamos pensar sobre 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".

De fato, a medida de duração de todos os movimentos e mudanças materiais é outro movimento que a Terra faz em torno do seu eixo (24 horas). Inventamos os relógios para comparar o movimento do planeta com todos os demais movimentos. Daí obtemos apenas uma medida de movimento relativa a outra medida de movimento.

A idéia 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 exato 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 *in*significância 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. Lembremo-nos, contudo, que essa 'atemporalidade' do fenômeno estético está longe de se assemelhar à a-historicidade do

universalismo idealista, que conta com o tempo para fixar a permanência de um conceito. Uma coisa é afirmar que a verdade é uma adequação permanente do pensamento ao mundo real, outra coisa bem diferente é perceber a instantaneidade (atemporalidade) de uma epifania estética que embaraça nosso senso comum de 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. Mas escapamos da prisão temporal imposta pela lógica, quando vivemos o instante presente, sem *a priori* ou 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 de sinais inconcebíveis que percebemos em coisas, cuja representação textual não consegue impor-lhes uma linha temporal. São sinais estéticos que permitem a percepção de uma suspensão do tempo, como em Caravaggio; um *still life* (lato senso) que não ocorre apenas na arte, mas em todo campo da estética.

Diversidade - em 'Funes, o Memorioso', Jorge Luis Borges 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 qual diverso do outro, é fundamental para o funcionamento do pensamento intelectivo, de vez que este processa comparações, qualidades, grandezas etc. que só existem em esquemas e diagramas reduzidos pela mente a essências abstratas.

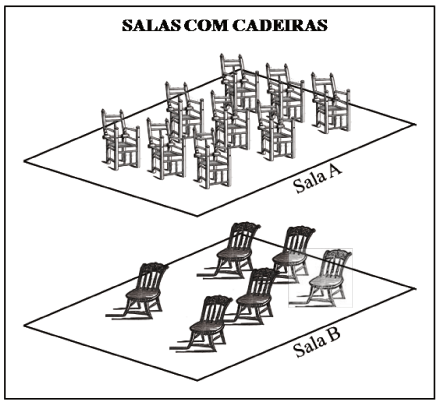
Por exemplo, não podemos comparar bananas com abacates porque são diferentes entre si. Não posso dizer que esta banana é mais bonita do que aquele abacate, ou que aquela flor é mais bela do que aquele gato, pois só posso avaliar entre itens da mesma categoria – entre esta e aquela faca, a segunda é mais afiada. Em vista disso, para gerar as comparações necessárias de modo a atribuir valores, o pensamento intelectual sempre busca pelas semelhanças (identidades) em relação a um modelo hipotético e abstrato, tal como Platão ensinou existir em seu mundo das essências.

O processo de 'abstração' é um esquema intelectual que afasta as singularidades icônicas e indiciais de uma coisa, para que um signo lógico possa representar o conceito

que dela fazemos 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 que se conformam a um modelo hipotético como representação de uma categoria.

Essa operação intelectual era mais facilitada ao tempo em que a principal mídia do conhecimento era o livro. Pois as palavras não significam as coisas, mas apenas as idéias gerais que fazemos delas; o que os livros transmitem são diagramas mentais sobre o mundo. "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 massificação das mídias audiovisuais, a sociedade deixou de interpretar o mundo apenas por meio de palavras, incluindo em seus processos de leitura os sons, imagens e movimentos que não comunicam apenas idéias, mas também formas singulares, particulares, incapazes de serem generalizadas, de vez que são reproduções icônicas e indiciais das coisas do mundo. Ícones e índices não comunicam apenas as idéias gerais sobre as coisas (como as palavras e os números), mas também boa parte de suas individualidades e singularidades que povoam a imensa diversidade existente no mundo real.



Por exemplo, se utilizamos apenas as palavras para comunicar o conceito de "salas com cadeiras", mesmo que outros vocábulos entrem para colaborar na definição, não há como escapar da homogeneização – trata-se de salas *gerais* com cadeiras *gerais*. Podem ser até duas salas com cadeiras, mas mesmo assim seria impossível distingui-las – diferenciá-las.

Pela figura vemos que as palavras desprezam completamente as singularidades das coisas para informar tão-somente a idéia de 'salas com cadeiras'. Isso nos dá a exata diferença entre a comunicação de abstrações por meio de palavras ou números e a comunicação icônico-indicial das particularidades e singularidades das coisas que acompanham suas imagens, sons e movimentos transmitidos pelas mídias audiovisuais.

O que choca a inteligibilidade dos logocêntricos é o fato de que a tecnologia da audiovisualidade provou ser o mundo extrema e irredutivelmente diversificado em si mesmo, inviabilizando o diagramático e reducionista 'raciocínio por oposição' comunicado pelas letras. 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 pólos opostos – verdadeiro-falso, bem-mal, masculino-feminino, natural-cultural -, os logocêntricos cegaram-se para toda a imensa gama de variações que existe entre eles, e constituem as coisas reais que nos afetam os sentidos. Não existe oposição entre as coisas do mundo, mas apenas nas classificações e categorizações abstraídas pela mente. Os logocêntricos buscam pela harmonia intelectual entre os opostos, mas sempre tropeçam na diversidade existente inclusive 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 e sons em movimento.

Diz o pensador de Éfeso que "o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia" (HERÁCLITO, 1985, p. 80). Desde os gregos pré-socráticos já se sabia disso: apenas a diversidade entre as coisas garante ao ser humano sua própria existência. O mundo tornado idêntico, homogêneo, abstrato, tende ao equilíbrio das energias, o que acarreta na indistinção geral – uma das definições de entropia. É, pois, a própria tensividade existente entre as diferenças inidentificáveis que gera a variação de potencial necessária para a manutenção 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, paladares, aromas etc.). Qualquer memória, só pode ser a memória de uma diferença. Seria de se perguntar: o que é o ser humano sem memória?

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 - o real é denso em diversidades; não é esquemático como a inteligência. As oposições binárias (O que é, é! O que não é não pode ser!) mais se parecem

com quimeras idealistas que se tornam possíveis apenas na mente. Somente na abstração é que o *tertium non datur* se aplica 'razoavelmente'.

O pensamento intelectual processa conceitos opostos para gerar a possibilidade do juízo (crítica), de modo a hierarquizar valores segundo pensa ser uma 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 estabeleceram-se dois conceitos: cidadão e não-cidadão, sem caber aí qualquer coisa intermediária, nenhum *tertius*.

Como os conceitos são formados de verdades evidentes, todos devem tê-los como irrefutáveis e, por isso mesmo, fazer coro (em uma única voz – unívoco) com a ciência que os concebeu. "A univocidade significa a identidade do atributo noemático e do expresso lingüístico: acontecimento e sentido. (...) 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, o contrário do que foi estabelecido pela lógica só pode ser um 'equívoco'[10]. Isto é, algo que fere e difere da voz única da verdade. Por isso, segundo a lógica, os equívocos devem ser evitados, pois conduzem a lugares de inverdades, onde se escondem os descategorizados e desclassificados – 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 entre uma verdade e uma falsidade. A despeito das ameaças (muitas vezes cumpridas) da ordem,

[10] **Equívoco** – (lat. *Aequivocus*) formado do prefixo *aequos* (igual, similar) e da partícula *vox* (voz, vocábulo) a palavra significa: "aquilo que se interpreta de modo semelhante", mas não igual. Ou seja, interpretações que diferem daquela considerada verdadeira podem induzir a erro. De acordo com o princípio lógico da não-contradição, uma coisa ou é ou não é, negando-se a possibilidade de ser duas coisas ao mesmo tempo, nas mesmas condições. Isto implica dizer que um 'equívoco' trata-se de uma violência a, pelo menos, um dos princípios lógicos. Quase um sinônimo de conotação ou polissemia, o termo 'equívoco' é a contraparte da palavra "unívoco" que, por sua vez, significa "uma única interpretação": a verdadeira. Desse modo, tudo o que não é definido de modo lógico, está em 'equívoco'. Mas como inventar novas maneiras de entender o mundo, como gerar conhecimento estético sobre as coisas e eventos, senão arriscarmos ao rompimento com a univocidade do *logos*?

ousaram (ousam) vagar em equívoco, extraindo de lá muito conhecimento e novos sentidos para coisas e eventos até então ignorados pela ordem lógica.

"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 algo novo. 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, no âmbito da estética. Não devemos, portanto, nos prevenir do aroma dos equívocos que exala de algo ou de um evento que aparenta evadir-se 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 por ventura detectados em um texto cultural ou em uma expressão natural, sabemos que eles não podem ser significados ou representados, mas devem ser sentidos 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 compreender e definir em um conceito. De fato, 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 há signo quando um grupo interpreta coletivamente um sinal. Não há signo, nem texto de qualquer linguagem sem o acúmulo de sentido socialmente estabelecido.

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 das qualidades dos sinais estéticos é o fato de eles serem insignificantes, isto é, não se tornam 'significantes' de uma relação (significante + significado = signo) sígnica, 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 e movimentos no interior da cultura, uma vez que na natureza não há textos de qualquer modo.

Pelas figuras ao lado podemos fazer uma comparação satisfatória entre os modelos lógico e estético de comunicação das mensagens (textuais e não-textuais). Enquanto no modelo lógico da mensagem há um signo verbal (cão) que serve como um intermediário (mídia) abstrato e convencional entre os interlocutores, transmitindo-lhes um conceito socialmente partilhado, no modelo estético da mensagem o emissor materializa seus afetos numa forma (coisa ou evento estético), que por sua vez evoca no receptor suas próprias sensações pessoais. Portanto, não há no âmbito estético de um texto ou coisa a comunicação de uma convenção socialmente estabelecida, nem sequer a comunicação de sentimentos ou sensações comuns entre emissor e receptor – na experiência estética os pólos da comunicação (emissor e receptor) estão "separados" (*diabolòs*) pela coisa ou evento estético, cada qual experimentando o fenômeno de modo subjetivo.

Ao contrário do signo lógico que garante a unidade do sistema com a regularidade de sentido, 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 freqüência com que a 'diabólica' insignificância do fenômeno estético apresenta-se nas expressões artísticas enseja os motivos pelos quais os logocêntricos filosóficos e religiosos sempre

desconfiaram da arte, do artista e de todo o campo da estética, por que ali o *logos* não se estabelece.

A experiência estética produzida por uma coisa ou evento não pode ser substituída (representada, significada) por um signo-texto-discurso. E aquilo que não fornece um significado codificado é insignificante. A insignificância dos sinais estéticos produz a diferença entre a comunicação lógica e a comunicação estética em uma mensagem.

Se, no passado, o que prevalecia era a comunicação de conteúdos das palavras e números, deixando ao campo da forma (estética) material uma pequena participação no âmbito da arte (tutelada pela lógica lingüística), com o advento das mídias audiovisuais o campo da forma material ganha mais eficiência na comunicação de sua esteticidade. Mas não se trata apenas de mais textos e mensagens à disposição da sociedade, porém, de um modo diverso de comunicar mensagens concretamente diferentes.

Vejamos o caso da comunicação dos fenômenos sonoros. A música é um texto (que também contém logicidade) majoritariamente estético 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. Mesmo os "signos" da partitura não podem ser traduzidos por expressões matemáticas, orações verbais ou imagens; (4) não há outros signos que substituam (representem) os signos da música, que pode ser reproduzida, mas 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 um significado) e objetivo.

Na imagem e no movimento, por exemplo, também há elementos não-representativos (in-significantes), 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 inteiro 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. Isto ocorre com certa freqüência no exercício do pensamento intelectual, porque estamos acostumados a inferir conceitos sobre algo novo utilizando-nos das velhas categorias que sacamos de nosso repertório cultural.

Mas, por sua própria expressão, 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 quimera que só pode surgir da constituição de textos, de vez que no real não há paradoxos. Semelhantes absurdos são muitas vezes encobertos pela distância entre a coisa e sua representação abstrata, causando muita cegueira inteligente e nos impedindo de ver o mundo de maneira mais aberta. O paradoxo não existe no mundo real, mas como uma discrepância gerada no interior dos códigos das linguagens. Levantar os paradoxos das linguagens é fundamental para desvelar a naturalização gerada pelas representações na mente e nos sentidos humanos.

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 tem nenhuma representação anteriormente codificada. 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', embora ainda não significada. Neste ponto é importante lembrar que a novidade se apresenta à nossa percepção como um sinal estético que se coloca *à margem da significação* lógico-gramatical.

A paradoxia é uma das qualidades estéticas do novo. Como a cultura humana só pode ser eficiente se nos auxiliar na adaptação a um mundo em constante transição, a apreensão de paradoxos trazidos diante de nossa percepção, pela experiência corporal em meio ao ambiente, torna-se fundamental 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 tão somente pela percepção estética de seus sinais. A lógica só resolve problemas conhecidos, isto é, situações que são explicáveis pela aplicação de leis e normas previamente estabelecidas. Para novos problemas só 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 dar-lhes sentido ou significado. Enquanto forem sinais paradoxais podemos apreendê-los por meio de nossa percepção estética.

Irregularidade - Galileu disse que o "livro da natureza está escrito em caracteres matemáticos", afirmando com isso ser a matemática a linguagem dos fenômenos naturais. Vejamos algumas conseqüências da afirmação do astrônomo florentino: em primeiro lugar temos na frase a clara influência da mídia 'livro', como se a natureza pudesse se encerrar em suas representações verbo-matemáticas. Em segundo lugar revela-se a excessiva confiança na capacidade humana de interpretar completamente a natureza reduzindo-a 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, certamente, existe hoje muita gente que ainda pensa como Galileu, imaginando haver uma ordem reguladora no mundo capaz de ser totalmente identificada pelas linguagens humanas, especialmente pela 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. Com Pitágoras nasce a visão estético-matemática do universo: todas as coisas existem porque refletem uma *ordem* e são

> ordenadas porque nelas se realizam leis matemáticas que são ao mesmo tempo condição de existência e de Beleza. (ECO, 2004, p. 61)

A longa hegemonia do *logos* no pensamento ocidental forçou-nos 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 estética das categorizações, as formas abstratas dos conceitos, o amor à idéia. De modo que aquilo que não pode ser submetido a números ou palavras habita o inferno da feiúra, e da irregularidade.

Como linguagem, a matemática[11] não é a coisa que ela representa, mas a matemática é uma das linguagens mais adaptadas para a definição e invenção de regularidades abstratas e reais. Entretanto, muitas vezes os modelos matemáticos que visam identificar-se com a realidade falham em variados aspectos, especialmente naqueles em que imaginam haver regularidades naturais, quando tais ordens se encontram somente na linguagem.

O fascínio que a linguagem matemática exerce em muitos de nós decorre do fato de suas equações representarem denotadamente a ordem natural que simulam em seus textos. Isto é, enquanto as palavras chegam a significar vários conceitos, resvalando na imprecisão semântica da polissemia, os números e as equações "sempre" representam as grandezas e valores dos quais se tornaram textos, significando precisa e denotadamente os mesmos conteúdos uma vez atribuídos a eles.

Mas a fidelidade representativa da linguagem matemática nunca garantiu que os números e equações, de fato, simulassem completamente o mundo real. Prova disso são os freqüentes 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

[11] **Matemática** – (gr. *Mathematike*) proveniente do termo grego *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 mais uma linguagem de representação, confundindo-a com a imagem natural e imediata da própria realidade, fora da semiosfera. Isso se deve aos vinte e cinco séculos de idealismo platônico que só aceitava a realidade no mundo das idéias.

linguagem, a matemática também é entendida de variadas maneiras, ou seja, nem sequer entre os números há um modo regular de interpretar seus textos.

Assim como há leis e padrões que podem ser encontrados na natureza e na cultura, a irregularidade do mundo é produto da individualidade das formas. Graus de padronagem e de irregularidade permutam-se no real, de modo que o olhar normatizador do *logos* é míope quando vê apenas a regra.

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 contrapõe-se ao regular, na medida em que é percebido como algo que surge no momento mesmo da sensação de sua presença ou quando é realizado, isto é, 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 geradora; de novo); não se encontra em nenhum fundamento de sistema codificado de comunicação.

Em vista disso, a originalidade, um dos componentes da criatividade artística, científica e filosófica, aumenta muito o grau de imprevisibilidade das mensagens e não é bem-vinda em sistemas que visam se conservar idênticos a si próprios, como recomenda a idéia que o senso comum tem da cultura e da natureza. Todo sistema que busca antecipar corretamente a resposta a um estímulo regular evita qualquer originalidade em seus códigos.

Por outro lado, não se deve entender a originalidade de, por exemplo, uma obra de arte, como sua "irreprodutibilidade" material (Benjamin). Concepções como essa não só são idealistas como sobrevivem em muitas outras posições filosóficas, e tendem a sobrepor, sem distinguir, diversas acepções de repetibilidade.

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 antiga idéia de “aura” da obra de arte nunca proveio de sua originalidade, mas do constante acúmulo de significados que torna o artefato um símbolo de estilo ou de tradição – nada pode ser mais codificado. A unicidade de uma coisa não garante sua originalidade, já que no extremo todas as coisa são únicas. Sinal de originalidade é o frescor do rompimento com a norma, é a alegria do desbaratamento de um código e a hilaridade de um novo ponto de vista.

Porém, no momento em que o aspecto original de uma coisa começa a habitar com freqüência o interior de uma cultura, perde progressivamente sua propriedade estética (sua esteticidade) em razão da paulatina codificação de um conteúdo dado à sua forma, pela comunidade de usuários da informação, que empresta sentido à originalidade do fenômeno, finalmente, transformando-o em signo. Portanto, 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). Da primeira vez, como nos lembra Marx, a história acontece como tragédia original, mas da segunda vez como farsa redundante. A repetição constante abastarda as idéias e os fatos originais, transformando-os em clichê – modelos regulares de significação codificada.

Lembremo-nos de que uma ‘representação’ é uma re-apresentação daquilo que já esteve presente anteriormente diante da percepção e do intelecto. Ou seja, não há originalidade, nem novidade nas representações, elas servem como dispositivos mnemônicos para reforçar 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 ou evento que causa revoluções imprevistas no modo de ver o mundo. Ou seja, 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, Martin HEIDEGGER menciona que “a palavra é a morada do ser. Em sua morada habita o homem e os pensadores e poetas são os vigilantes dessa morada” (2005, p. 17). Ao crermos nisso devemos considerar o ser como um discurso.

Desde a crítica desferida por Kant, a metafísica veio cambaleando pelos dois séculos seguintes, até definitivamente vulgarizar-se como senso comum após a Segunda Guerra Mundial. A metafísica, encarregada por séculos da compreensão do ser, simplesmente o descobre como um discurso, porque apenas nós podemos dizer o que ***são*** as coisas. Isto é, algo só pode vir a ***ser***, desde que o ser humano o diga: isto ***é***!

O que é o ***ser***? Esta pergunta metafísica, hoje sabemos, responde-se simplesmente dizendo: ***é*** isto! De modo que, apenas quando significamos e nomeamos certas qualidades de uma coisa, ela se torna um ***ser*** (*essere* ➔ essência ➔ substância). As coisas não têm qualidades em si mesmas, intrínsecas a elas, como varinhas de condão, espadas de Scalibur, obras de arte ou ossos de santos. A idéia metafísica de que o ser é por ele mesmo o autor de suas próprias qualidades há muito não se sustenta, por que concluímos desde Kant que o juízo sobre o que são as coisas só vem do homem. Somos nós que emprestamos às coisas (aí incluídas outras pessoas) suas qualidades de ser, sem o que as coisas **não-são**.

Uma das propriedades das coisas e eventos está em que parte deles não pode ser significada em palavras, sendo, portanto, inefável[12]. A estética da percepção 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 podem ser significados (nomeados) e, por sua vez, não se reduzem a conceitos de essências (ser).

A inefabilidade das coisas e dos eventos é sua qualidade de não ser dizível. Tudo aquilo que ainda não foi conceituado, ou não pode ser conceituado; tudo aquilo que ainda não foi logicizado, ou não pode ser logicizado, pertence ao âmbito dos sinais estéticos ou da esteticidade de uma coisa, evento ou texto.

---

[12] **Inefável** – (lat. *Inexfabillis*). Esta palavra é uma formação que inclui a partícula *in* (negação), associada à partícula *ex* (expressável), e 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 escolásticos e clássicos. No livro sobre o Céu, na Divina Comédia, Dante declara a linguagem verbal humana incompetente para compreender a comunicação divina entre os habitantes celestes, mesmo porque sempre houve a crença de que tudo o que era terreno a palavra podia representar. Mas, quando já no século XX, os pensadores descobrem que a palavra não pode traduzir o mundo, a decepção de muitos filósofos foi amargamente retratada na famosa frase de Ludwig Wittgenstein: "Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar". Assim, parece-nos que os filósofos da linguagem preferem consolar-se com o mutismo inevitável, do que aceitar a introdução de outras linguagens para comunicar o que a palavra não alcança. Tudo isso evidencia o fato de que há um reconhecimento geral acerca da limitação e falibilidade da palavra e a inevitável conseqüência de que existem comunicação e conhecimento para além do verbo.

> 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 rígido 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, mas quem se cala é o *logos*. Capturada em sua impotência pela inefabilidade das coisas, a lógica encontra sua definição (*de finis*) e se compreende na sua finita extensão – perdendo assim a sua pretensa universalidade.

Não somos nós que precisamos nos calar, pois que entram em cena outras linguagens, como a imagética, cinestésica, musical etc. que dão vez e vaza a outras formas de pensamentos e conhecimentos. 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-categorial, um reino da efusividade pura." (ECO, 2000, p. 164).

Se considerarmos que o 'pré-verbal' umbertiano se trata também de um 'pós-verbal' e de um 'não-verbal', temos todas as chances de nos aproximar com eficiência do inefável e perceber com certa clareza os sinais de inefabilidade capturáveis em coisas e eventos do mundo.

A linguagem verbal consiste de representações de idéias gerais sobre as coisas, enquanto que a linguagem imagética, por exemplo, representa as coisas pela comunicação de suas aparências físicas. Justamente no ponto em que Wittgenstein sugere o silêncio da língua em relação ao mundo, tem início a possibilidade de comunicá-lo por outras linguagens. Além das idéias gerais, a imagem também pode mostrar uma coisa que verbalmente é inefável. A inefabilidade se encontra inclusive 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 aplica 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. [Mas, 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 o historiador da arte austríaco, o 'animal classificador' deve saber que sua gana logicizadora constrói abstrações que muitas vezes não encontram correspondência na realidade, embora tal ansiedade em significar as coisas existe por que o mundo real precisa ser conhecido. Desse modo, 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 lingüísticas, inclusive negando existência para aquilo que não pode ser dito. O verbo não pode ser moeda de troca de todo conhecimento auferido pelo ser 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 esteticidade que permeiam todos os textos da cultura, assim como as coisas e eventos que emergem diante de nossa percepção, antes de serem organizados por quaisquer linguagens. Os sinais de inefabilidade são mais facilmente percebidos em coisas e eventos estéticos, embora os fenômenos naturais observados pela ciência também sugerem tais sinais, especialmente enquanto não se estabelece a inteligibilidade dos casos.

Efemeridade - pelo conceito medieval, derivado do pensamento clássico greco-romano, de que *esse est ordo* (o ser é ordem), podemos avançar algumas suposições, dentre essas o fato de que as coisas existem para o pensamento lógico na medida em que detectamos intelectualmente sua organização, sua obediência a padrões e categorias. O que a lógica enxerga no mundo é a ordem que submete as coisas, mas não as coisas mesmas.

Se acrescentarmos a esse ordenamento medieval outra sentença, segundo a qual "a palavra é a morada do ser" (Heidegger), podemos concluir que, também para a filosofia moderna a palavra ainda é a ordem que possibilita a existência do ser.

Se, ontologicamente, o ser é ordem, portanto, a desordem – a entropia – deve ser evitada, sob pena de não reconhecermos mais as coisas que são. Desse modo, uma situação

de caos refere-se a um estado exterior a existência do ser, situação em que não há ordem para ser inteligida pela razão e organizada conceitualmente pela linguagem.

Todavia, devemos lembrar que, pelo pensamento por oposição, caos e ordem só existem intelectualmente, por conta de nosso hábito mental de opor qualidades inversamente proporcionais em objetos de nossa atenção. Não é provável que tal oposição exista no mundo real. Entre a ordem lingüística e a inefabilidade do mundo existe uma extensa gama de coisas e eventos que são apenas em parte reconhecidos pela lógica, mas que de fato pertencem mais ao campo da estética.

Ao contrário da estética, a meta da lógica é encontrar uma ordem universal que seja sempre a mesma! Que nunca mude, de modo a ser um porto seguro para o pensamento intelectual – uma referência imóvel e perpétua, em relação a qual tudo no mundo poderá ser criticado (julgado) numa escala de valores universais.

Mas, para a lógica, as coisas e eventos só ganham existência na medida em que se transformam em textos, cuja permanência se prolonga com o registro mnemônico e escrito, livrando o conceito do atrito das transformações reais. 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 já não serão as mesmas coisas, nem a mesma relação.

O entendimento de que as linguagens da cultura são inevitáveis mediações entre o ser humano e o mundo real sugere o fato de que não podemos ‘determinar’ nenhum conceito ou definição de uma coisa, que não seja um conjunto de opiniões passageiras, remetendo-nos sempre à indeterminação subjetiva como condição última de nossa leitura do real.

A efemeridade é uma qualidade insignificante do sinal estético detectável em coisas e eventos, cujas existências não dependem inteiramente da linguagem, escapando da paralisia 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 textos da cultura, assim como em manifestações da natureza que escapam do determinismo tirânico da lógica, cujo

inescapável objetivo sempre será o de fixar eternamente toda definição de seus conceitos sobre o mundo para garantir a permanência das identidades (as coisas devem *sempre* ser o que são). Mas a fluidez do mundo que desmente a ilusão de permanência revela-se 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, tendo por meta uma finalidade. Portanto, o entendimento lógico das coisas que existem deve levar em consideração sua conformidade a fins.

Porém uma direção (sentido) não indica apenas seu fim, mas também sua causa (ou princípio). A apreensão da causalidade (causas e efeitos) por meio de conceitos da lógica fornece ao sujeito o sentido das coisas. A conformidade a fins revela-se em toda a seqüência de causas e efeitos, sendo que os elos dessa cadeia de sentido funcionam como meios que conduzem aos fins. Embora dependa do código estabelecido *a priori* para indicar o modo de representação, 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. Isto é, o caminho mais lógico que vai do signo à coisa. Quando não há signo, também não há sentido.

"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 doação de sentido. (...) o sentido não é nunca princípio ou origem, ele é produzido" (DELEUZE, 2006, p. 74/75). Isto é, o horror à insensatez 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 fundamenta toda a conceituação sobre o mundo emprestando sentido às coisas, uma finalidade, uma razão de ser a todos os entes, que só é compreendida de modo abstrato pela mente.

Se comumente definimos o signo como 'algo que está no lugar de alguma outra coisa' (sua representação), uma experiência estética que se apresenta à percepção como original não pode ser 're-apresentada', de vez que nunca foi apresentada antes à mente. Logo, os fatos estéticos têm a qualidade de não ser representáveis, nem de constituir signos que revertam sentidos na direção de seus objetos – são insensatos.

O signo lógico é, de fato, "teleológico", uma vez que ele tem sempre uma finalidade, uma meta, qual seja a de representar (*a priori*) o conceito de um objeto – trata-se de um pré-conceito antecipado por convenção. Por outro lado, a esteticidade das coisas e eventos não pode ser aprioristicamente prevista, porque ela não ocorre antecipadamente – trata-se de uma forma material existente no espaço-tempo que se comunica esteticamente apenas em sua presença real ou virtual. Assim, as coisas e os eventos estéticos (ex.: uma obra de arte, um susto, um beijo) não podem ser teleológicos, não têm finalidade externa a si próprios, não remetem a outras coisas, não têm sentido 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, isto é, o fato de ter ou não algum objetivo previamente estabelecido, uma meta, um sentido. 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 que extraímos dele não tem por finalidade entender "outra coisa", não se trata de uma representação ou conceito abstrato de um real ausente.

Nos sistemas codificados, os signos são representações de coisas que não estão ali; ao ler o signo a mente nos conduz à idéia de algo, em direção a algo – este é o seu sentido. Mas as sensações despertadas pela esteticidade das coisas e eventos são construídas por quem se posta diante deles. Embora muitas coisas, obras de arte ou eventos estéticos tenham capacidade representativa, conceitual, a sua esteticidade não conduz o perceptor em direção a nada além da própria coisa ou fato que está perante ele. Assim, no caso da arte, a obra não se completa senão na relação singular que se estabelece entre indivíduo e coisa artística. Essa "relação singular" (estese) não é representável, não é concebível, nem ao menos comunicável significativamente.

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" (GUIMARÃES et alii, 2006, p. 23).

O pensamento inteligente tem uma direção, um sentido, qual seja o de dirigir-se para o mundo de modo a dizer o que ele é, assenhorando-se de sua existência material para conformá-lo em uma linguagem abstrata. A percepção dos sinais de insensatez das coisas demanda uma abolição do sentido único da lógica em direção ao mundo, para que se possa ser paciente de seus afetos e, assim, conhecer esteticamente a caleidoscópica manifestação da realidade. A insensatez não é a 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 real novidade?

Longe de ser desprezível, a insensatez dos sinais estéticos deve ser considerada como constituinte da cognição sensível do mundo, pois habita em diversas coisas e eventos que circulam na cultura, tanto quanto naqueles que ainda estão fora da semiosfera.

6. Estética da percepção: uma ferramenta de trabalho

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 seu melhor 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 tenham desenvolvido sua lógica particular, entre os gregos antigos Parmênides e Heráclito representam, como foi dito anteriormente, dois tipos de matrizes lógicas do conhecimento que se alternam até na atualidade.

Platão, muito 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), desprezando e lançando ao lugar infernal (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 imutáveis. 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 recognição (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 equivocidade.

O conhecimento lógico como conteúdo de um texto representativo que se adéqua à realidade material é uma conquista fundamental da civilização humana. Mas a intuição de suas limitações inspira a busca de outros processos de cognição que permitam o exame desses fragmentos representacionais. Os efeitos colaterais do automatismo e da repressão do diverso causados pelo representacionismo se revelam com alguma facilidade quando expomos à atenção exemplos estéticos ou artísticos; a obra artística e 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 além do lugar e da própria coisa que eles são.

> 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, 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 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 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 Idéias, 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 (ser uma *representação*) do mundo modelar das idéias 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 em que habita a Idéia. Assim, todo conhecimento deve ser uma re-apresentação (representação da Idéia) 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 (re-cognição) da Idéia por conta de sua "relação interior", "noológica", 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 Idéia.

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 Idéias). E o que são esses simulacros para Platão? Com exceção da palavra e do número, que são cópias espirituais da Idéia, 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 Idéias, 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 Idéia 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 irredutível 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* e sensual alienado da Idéia, que perturba o caminho do pensamento rumo à essência do *logos* universal. Não é a toa que Santo Agostinho, pensador cristão e neoplatônico, alerta para os perigos e a luxuria da música.

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 Idéia 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 Benjamim, 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', 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) Não apenas como fantasmas da cópia, mas também como fantasias da imaginação humana, os simulacros estão libertos da adequação à Idéia, 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, 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 uma realidade. E a partir dos interstícios, intervalos e insignificâncias dos textos verbais, matemáticos, imagéticos, sonoros, cinestésicos, 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 conseqüências 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 própria 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 (epistemologia[13]) - 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 idéia 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 contanto com o mundo real mediado por sua percepção, que captura sinais em sua

[13] **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.

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 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, 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 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 referenciada à filosofia fica agora 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 mistério e da primitividade, algo de que a arte não teria como se livrar. Mas, o cacoete logocêntrico de buscar sempre o padronizável (o reconhecimento de métodos, gêneros e 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 lógicos da estética à mesma crise paradigmática em que se encontram outros campos do conhecimento, como a epistemologia, 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 esquadrinhar 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 matéria e 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 *meta*teoria 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', *refletindo o mundo* no espelho da mente) 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 seqüência 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 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. 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. Portanto, ser "artista [e cientista] é não levar a sério o homem tão sério que somos quando não somos artistas [cientistas]". (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 77)

Outra estética – se a estética vinculada 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 idéias 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 – lingüística 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, lingüística 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 é 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 (lingüísticas, matemáticas, miméticas, sonoras 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 gostaria de desperdiçar espaço neste estudo para ousar instituir uma nova estética; a 'estética da percepção' não deve ser vista como uma disciplina, nem como uma teoria, mas como uma técnica (*technè*), um saber que visa 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 serve, como também não visa constituir um sistema, cânone ou dogma. A estética da percepção precisa ser tomada como um instrumento de observação, cuja meta é tatear nas coisas o limite de sua logicidade, assim como também auscultar a vibração de sua esteticidade. Ou seja, a estética da percepção deve servir como uma ferramenta de inferência das qualidades estéticas e lógicas de textos culturais e de fenômenos naturais.

Como uma ferramenta percepto-conceitual, 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 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 faz o trabalho de um *sommelier* ou de um barista, não apenas de vinhos e cafés, mas do fenômeno cultural e natural.

Ao considerarmos a noção peirceana de 'primeiridade', que de algum modo relaciona-se com a indicialidade, devemos entender que – antes de qualquer outra consideração - o ser humano percebe e experimenta o mundo real (onde também se

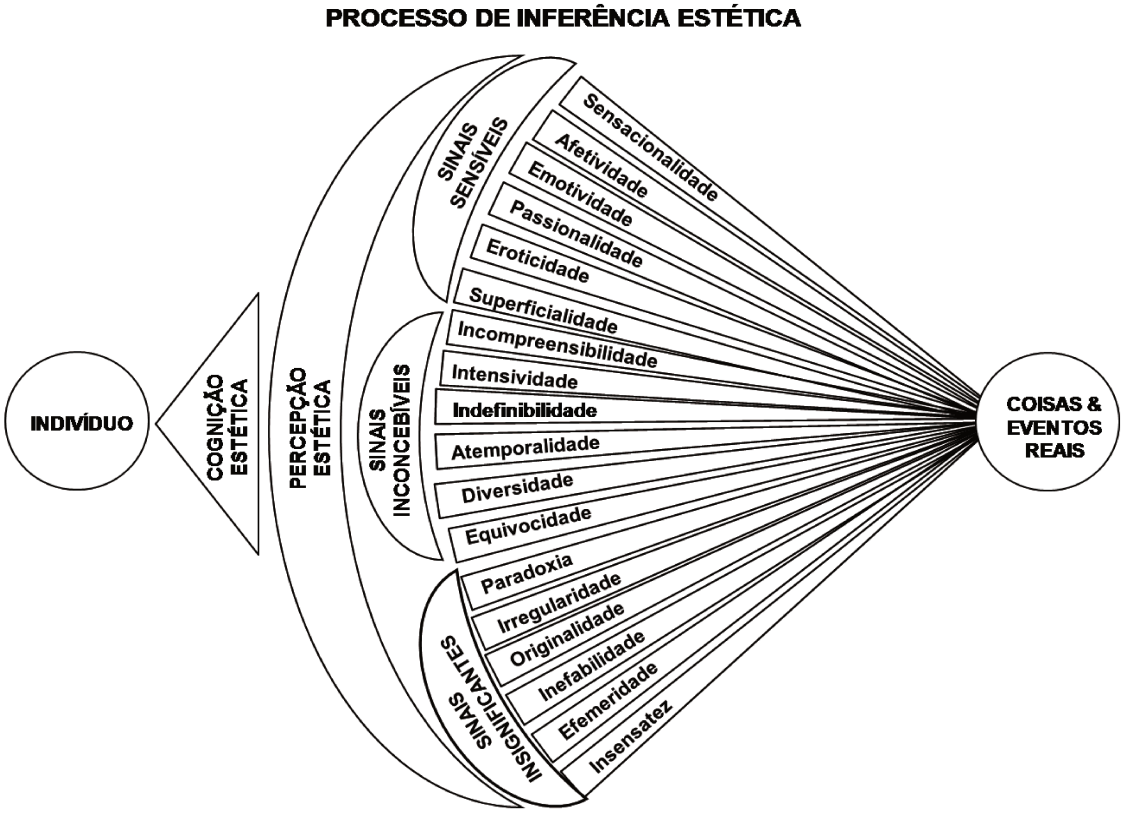
encontram os textos da cultura) de um modo estético, por meio de sua qualidade monádica, "imediaticidade qualitativa, simples sentimentos sem eira nem beira, desgovernado e difuso, indefinido e flutuante, (...) sem qualquer comparação com algo que lhe seja semelhante, sem qualquer discriminação daquilo que lhe dá corpo e sem qualquer intelecção da lei que 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, inconseqüente", 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 a 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.

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 lingüisticamente sobre os sinais estéticos certamente perdemos muito de sua esteticidade. Portanto, é importante que acrescentemos às descrições verbais 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 acima (figura), distribuímos 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.

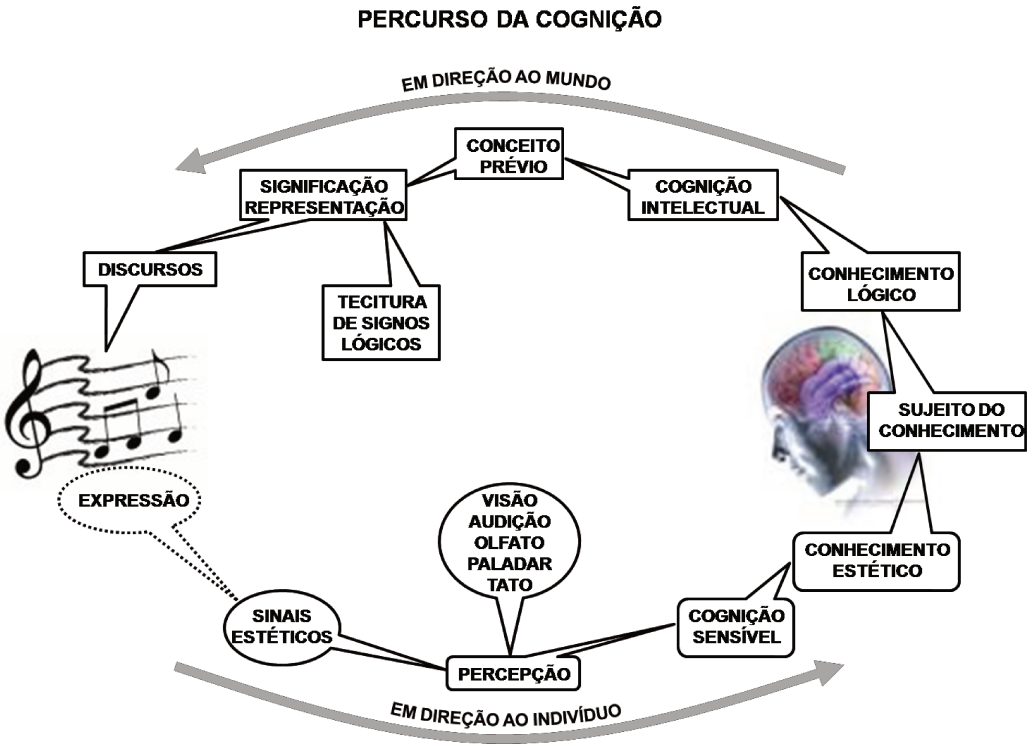
Provenientes dos corpos que habitam conosco o ambiente e capturadas por meio de nossos sentidos físicos a partir da presença real ou virtual das coisas e eventos que ocorrem no mundo, as qualidades dos sinais estéticos afetam a percepção humana de variados modos e geram no indivíduo o conhecimento sensível 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-los ou compreendê-los 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.

Cognição bidirecional - ao contrário da inferência lógica, que avança do sujeito em direção ao mundo carregada de uma idéia prévia (*a priori*) que visa definir e compreender as coisas e eventos mesmo antes de suas ocorrências fenomenais, a inferência estética é gerada pela percepção de sinais da existência de um evento ou coisa (*a posteriori*) que vem em direção à sensibilidade do indivíduo. Trata-se de uma via de mão dupla: enquanto a inferência lógica dirige-se ao mundo para compreendê-lo (no sentido de abstrair o real em conceito), a inferência estética provém do mundo (no sentido de abrir-nos para a experiência do real). Desse modo, enquanto a inferência lógica é formada no interior da construção ideológica do sujeito e segue em busca de um objeto supostamente exterior e habitante do mundo, a inferência estética ocorre com a percepção da presença de coisas e eventos realmente existentes (figura), que afetam a sensibilidade física do indivíduo.

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 idéia do mundo em uma mente humana, na medida em que esta busca normatizar a parcela

cognoscível do real, segundo pressupostos previamente definidos por um programa – é a vontade viril do homem que avança na direção do mundo para transformá-lo.

Por outro lado, no arco estético, que parte das coisas e eventos habitantes do mundo em direção ao indivíduo, a inferência é um exercício de paciência, ou seja, o perceptor é um paciente (*patio* = paixão, passionalidade) que 'sofre' a influência do real, que lhe aciona os sentidos físicos por meio dos sinais estéticos, entregando para a memória afetiva um



conhecimento sensível das coisas e eventos existentes – é o entendimento humano de pertencimento ao mundo.

Em outras palavras, o pólo lógico de inferência contém características de um comportamento masculino (yang), porque erige conceitos com o poder de penetrar as entranhas do mundo para dominá-lo e, obviamente, esse cacoete machista da reflexão filosófica se deve ao simples fato da imensa presença de homens entre os produtores de conceitos.

Na outra face, o pólo estético de inferência reflete um processo mais feminino (yin), de vez que o conhecimento que produz deriva da paciência necessária à percepção dos sinais do mundo que penetram o corpo e fecundam a memória afetiva do indivíduo com suas expressões fenomênicas. 'Yang' e 'yin' são aspectos indissociáveis da realidade, cuja

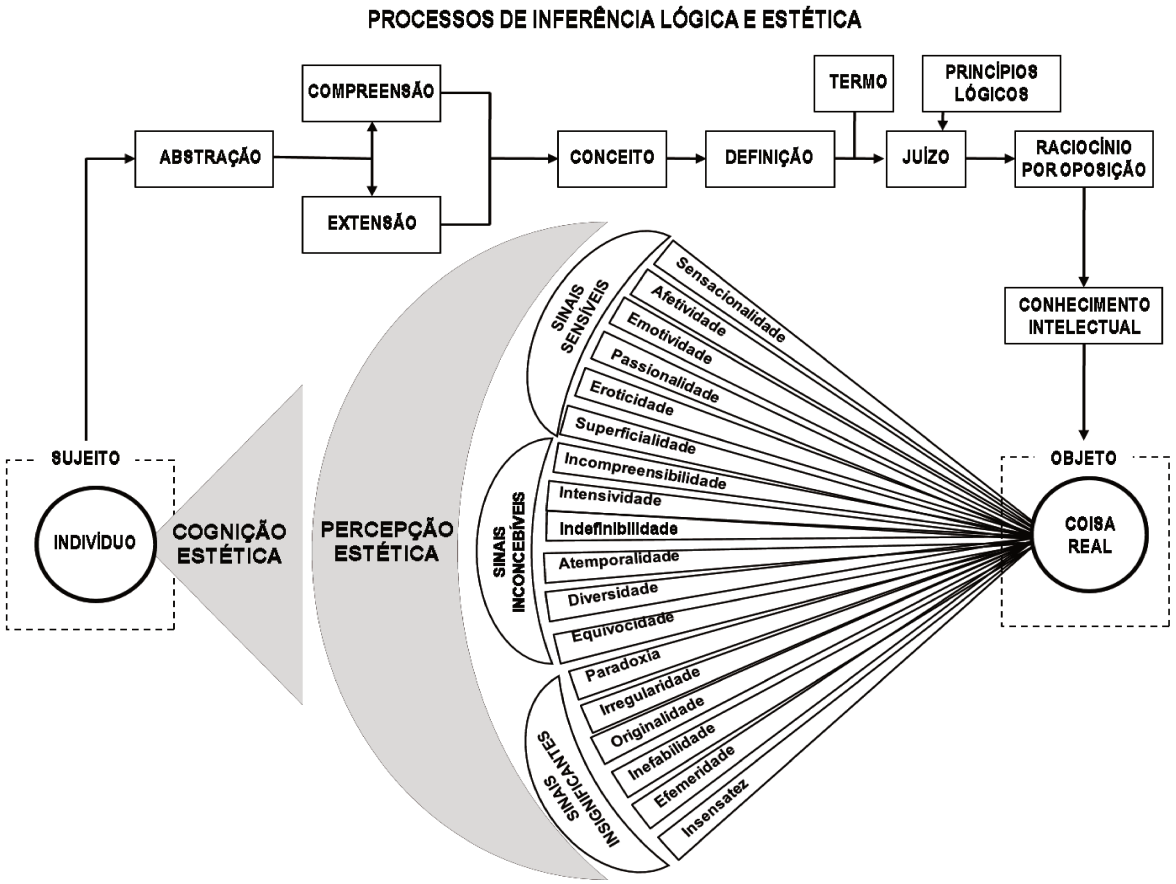
cognição não é eficiente se tomada apenas por um dos tipos de inferência (lógica ou estética). A parte cognoscível do mundo que cabe ao ser humano só é alcançada quando penetramos seus processos codificáveis, ao mesmo tempo em que nos deixamos sofrer com o ataque de seus sintomas que invadem nossa percepção.

Por vezes não é possível perceber em uma coisa ou evento a presença de todos os sinais estéticos apresentados no capítulo anterior, seja porque o grau de esteticidade varia, enfraquecendo a expressão de alguns sinais, seja porque a percepção humana (sempre variável) não os detecta, ou então porque tais sinais misturam-se, mesclando-se de muitos modos, porém principalmente porque a leitura dos sinais estéticos é obliterada pela inferência lógica habitual (nosso logocentrismo generalizado) que avança significados previamente codificados sobre o mundo, embaçando nossa capacidade de perceber a originalidade do real.

Mas quando invade a percepção do indivíduo, afetando-lhe os sentidos, os sinais estéticos dirigem-se diretamente aos órgãos do corpo, nem sempre sendo reconhecidos pela consciência, muitas vezes amortecida pelo logocentrismo. Daí a necessidade de abrirmo-nos para o mundo, apurando nossa sensibilidade para sofrer o afeto da esteticidade das coisas e eventos que pululam em nosso ambiente. O conhecimento estético só é alcançável quando nos tornamos pacientes, a ponto de permitir o ataque de um conjunto de sinais estéticos sobre nossos órgãos perceptores, de tal modo que nos revele a presença das coisas e eventos que habitam conosco o mundo real.

Para nos dirigirmos ao mundo (logicamente) é imprescindível que antes o mundo nos afete (esteticamente). Somente após nos entregarmos a essa operação apaixonada, fonte primeira da cognição humana, é que teremos condições de oferecer ao *logos* os melhores dados do mundo para a decorrente conceituação intelectual. Daqui pressupõe-se que os processos de inferência lógica e estética (figura), de certa maneira, não têm como se dar isoladamente um do outro.

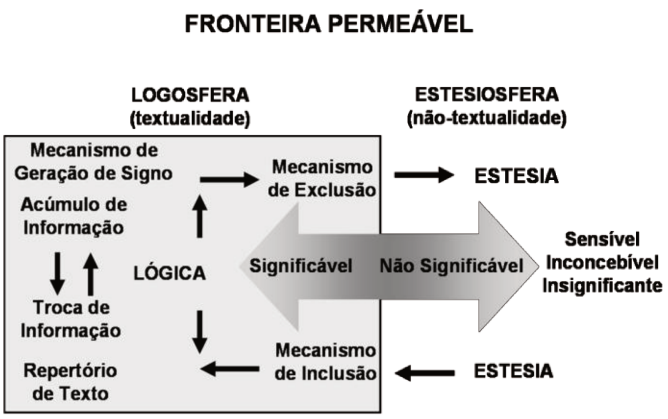
O caminho dos sinais do mundo em direção de nossas faculdades perceptivas segue diretamente das coisas (que ainda não são objetos de sujeitos) para o corpo do indivíduo (que ainda não se constitui como sujeito do conhecimento). No laboratório da intelecção se processa uma resposta cognitiva aos afetos do mundo, na forma de diagramas abstratos como resultado do entendimento lógico acerca daqueles afetos. De posse desse simulacro intelectual, a vontade humana (agora adestrada como sujeito) se projeta sobre o mundo com a intenção de objetivá-lo, ou seja, de humanizá-lo à sua imagem e semelhança, a fim de exercer seu domínio e poder sobre o ambiente (aí incluídos outros seres humanos).



Do estético ao lógico – como foi mencionada anteriormente, a grande capacidade adaptativa do ser humano deveu-se (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.

Uma das armas de sobrevivência da espécie humana é o pensamento lógico produzido com os dados extraídos da empiria pela cognição estética, que implica na representação de uma parcela do mundo por meio de idéias intercambiáveis, capazes de significar a mesma coisa para o grupo de usuários de uma linguagem. Em razão disso, o ser 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, especialmente no ocidente, 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 pólo da lógica, com uma conseqüente desidratação do pólo da sensibilidade, que foi relacionada como mero comutador biológico dos dados do mundo. À lógica coube a missão de 'textualizar' o mundo, transformando-o em discurso interpretável, contido numa 'logosfera', enquanto mantém fora de seus domínios, como "não-texto", os elementos da sensibilidade (figura).



No entanto, a lógica das linguagens visa transformar em texto justamente aquelas impressões que "vem de fora", para incorporar à cultura um novo conhecimento sobre o mundo. Desse modo, é importante manter permeável a fronteira entre o lógico e o sensível. Mais que isso, é preciso evitar o isolamento categorial e deixar-se penetrar pelos sinais não significáveis, provenientes do mundo real, de modo a proceder a uma interpretação, 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. E as artes nos dão bons exemplos disso. A 'Composição em vermelho, amarelo e azul', de P. Mondrian (1921), típica representante do neoplasticismo, inicialmente uma 'arte de pesquisa' que propunha um retorno às cores primárias e a busca

de uma originalidade elementar, com o passar das décadas foi absorvida pela logosfera (interpretada) e transformada em signo: motivo de estamparia para roupa (figura).

Os primeiros acordes do primeiro movimento da quinta sinfonia de Beethoven (1808), o famoso "tcham-tcham-tcham-tcham!", era (ainda é) uma experiência estética espetacular, oferecendo-nos a novidade de uma sensação singular ao ouvirmos o início da majestosa criação do compositor alemão. Mas, com o passar do tempo, o "tcham-tcham-tcham-tcham" passou a ter uma interpretação geral e transformou-se em signo; em uma fórmula de suspense, de impasse, de surpresa, incorporando-se aos textos da cultura – não mais apenas como arte -, mas agora como informação lógica.

> 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 expressões musicais, sonoras, cinestésicas, como principalmente as imagens que são reduzidas a informações codificadas, mas ainda assim criticadas pelo logocentrismo justamente por sua rebeldia em não se adequar completamente aos requisitos lingüísticos.

> [A] dimensão estética da imagem se vê subsumida a uma função estritamente social: tornada informação, para participar das redes de info-entretenimento, marketing e vigilância, a imagem deve, no limite, esvaziar-se de toda virtualidade – ou seja, daquilo que nela é invisível, inapreensível, inaudito. (...) A partir dessa intensa racionalização do visível, a imagem passa a valer menos pelo que pode provocar, pelo que a excede, e mais pelo que é capaz de mostrar, evidenciar, transparecer. Ou seja, pelo que nela *in-forma*. (GUIMARÃES, 2006, p. 89/90)

De modo automático, porque praticamente subconsciente, 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 inevitável destino do *logos*. Assim sendo, o cientista, o filósofo ou o artista deve conscientizar-se 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 logosfera 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.

É o caso do duelo, com o qual se lavava a honra em sangue. Há muito 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, suscitando o apego pela história, muito comum entre nós. 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 àquela época. É feito de uma liga de metal que hoje não resistiria a um tiro de revolver, mas impressiona pela plasticidade do antigo trabalho metalúrgico; em suma, trata-se de uma relíquia cuja singularidade de sua existência atribui-lhe um 'valor de culto' e vai ao encontro do que entendemos por expressão estética, mesmo não se tratando de um trabalho produzido com

essa intenção. Assim, o antigo capacete desliza do pólo 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 expressões originais vão ganhando sentido para um grupo social cada vez maior, com o tempo tais expressões vão se logicizando em textos consensuais, tornando-se modelos (clichês, moldes, gêneros, fórmulas) de referência, ou seja, exemplares de categorias a caminho da homogeneização (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 esteticizando na medida em que se afastam do convívio dos grupos sociais, passando a ser "revisitados" vez por outra como expressões "cult".

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 vôo 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 logosfera, é preciso reaprender a extrair conhecimento dos processos de percepção estética dos sinais que o mundo nos envia de fora da cultura ou em meio aos seus interstícios.

Para a melhor intelecção do mundo é imprescindível uma experimentada captura de sinais estéticos por parte de um perceptor com sensibilidade treinada. A mais sofisticada das elucubrações intelectuais se torna pura abstração despida do menor vínculo com a realidade, quando o fundamento sensível do pensamento não é eficiente para informar a

lógica de modo adequado. Se os dois milênios de intelectualismo ocidental serviram para desenvolver imensamente a capacidade de raciocínio lógico, chegou o tempo de nos dedicarmos ao conhecimento sensível, tanto pelo seu valor intrínseco, como até para ampliar os horizontes da própria lógica.

Mesmo que seja apenas por interesse específico o conhecimento da esteticidade e logicidade das coisas e eventos se torna importante, não só pelo simples exercício de localizar a presença de sinais estéticos em textos da cultura e em fenômenos naturais, como também pelo fato dessa operação treinar o observador para perceber nuances antes desprezadas, mas que agora ganham importância devido a atual necessidade de aumentar a precisão nas inferências e investigações do real.

Os textos da contemporaneidade vêm se tornando cada vez mais sincréticos, ou seja, mesclados de várias linguagens como nas expressões audiovisuais e cinestésicas, sem contar a profusão de novas mídias que a cada instante exigem mais sofisticação dos nossos sentidos para operar seus recursos comunicativos. 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.

Quem sabe um método – se a estética da percepção é um instrumento para o exame da esteticidade e logicidade dos textos da cultura e dos fenômenos naturais, sua utilização eficiente requer uma prática que acaba por redundar num método.

Como não há um critério absoluto para mensurar qualquer coisa que seja, seria ainda menos viável criar-se um marco universal em relação ao qual pudéssemos seguramente escalar os graus de logicidade e esteticidade de coisas e eventos. Desse modo, talvez a avaliação mais recomendável seja aquela que compara duas coisas ou dois eventos da mesma família de casos. Lembremo-nos de que aqui é inescapável a utilização dos procedimentos lógicos, de vez que trazer para a crítica tais comparações implica em submeter o exame dos casos aos grilhões das linguagens. Desse modo, qualquer método, mesmo o melhor método, tem lá suas insuficiências referenciais com relação ao objeto de estudo.

Se houver o objetivo de localizar os sinais estéticos em textos, coisas e eventos é preciso posicioná-los em relação a seus complementares, isto é, compará-los às qualidades lógicas presentes nos fenômenos semióticos e naturais, desse modo, encontrando também o

grau de logicidade dos textos, coisas ou eventos em exame. Assim, a maior ou menor esteticidade e logicidade serão evidenciadas na comparação entre dois exemplares afins e entram no cálculo de suas posições relativas.

Por outro lado, é preciso ressaltar que qualquer observador altera quaisquer medidas de um fenômeno observado, não apenas em função do tipo e da capacidade do método utilizado, mas também por conta de sua presença diante do fenômeno e de sua interpretação particular. Desse modo, um método para localizar a esteticidade e logicidade das coisas e eventos não pode pretender a exatidão que ilusoriamente se busca em experimentos científicos ou em definições filosóficas. Por outro lado, também é preciso considerar que nos textos, nas coisas e nos fenômenos o estético e o lógico vêm juntos, e que a separação processada pelo método é artificial e meramente analítica.

Em seguida, vamos expor em exame algumas produções culturais de vários campos, com o objetivo de gerar comparações acerca de suas esteticidades e logicidades. O importante a destacar aqui é que não se trata de definir o que é arte, muito menos em apontar a artisticidade de algo em comparação com qualquer modelo exemplar. Estes exercícios não dizem respeito a nenhuma teoria da arte, nem têm por finalidade uma escala de valores que aponte para uma hierarquia posicionando este ou aquele artefato como mais ou menos artístico, ou mais ou menos importante no âmbito da estética. Aqui as noções de estética referem-se ao conhecimento perceptivo e não a uma teoria da arte. A arte se compõe de textos complexos nos quais participam valores que vão além (e cumprem outras funções) dos sinais estéticos que se comunicam com o perceptor.

Como tudo aqui é relativo, inclusive o método da estética da percepção, consideramos pertinente a suspensão do juízo de valor diante do resultado dos exercícios propostos, porque sua finalidade não é atribuir valores, mas treinar a sensibilidade na captura dos sinais estéticos, em comparação com os signos lógicos.

É importante destacar, também, que a interpretação da logicidade e esteticidade dos exemplares dispostos no Diagrama de Graduações (figura) deve levar em conta:

a) a distribuição espacial das marcações que permitirá a visada geral comparativa.

b) o fato de nenhuma qualidade ser absoluta, ou seja, não há logicidade nem esteticidade totais em nenhum dos aspectos observados.

c) a possibilidade de inversão da graduação dos itens tomados isoladamente em relação a algumas de suas qualidades, dependendo dos textos, coisas ou eventos em comparação.

d) a possibilidade de deixar a posição comparativa sem anotação, quando uma qualidade é difícil de perceber ou de se graduar.

e) a liberdade de constituir outros quadros comparativos, conforme o destaque que desejamos dar a certos tipos de sinais estéticos.

Se quisermos buscar pelos motivos que justificam a realização desses exercícios comparativos, podemos, sem dúvida, afirmar que sua importância reside no treinamento da sensibilidade em buscar e reter na memória afetiva e psicossomática os efeitos dos sinais estéticos que constituem o conhecimento sensível do mundo.

Pietà – o tema da piedade de Maria para com seu filho (Jesus de Nazaré) morto, diante da cruz ou após a crucificação, foi amplamente explorado por inúmeros pintores e escultores ao longo dos dois milênios de arte cristã. A carga de informação simbólica dessa cena é evidente por si mesma, tendo em vista que praticamente ninguém desconhece aquela passagem dos evangelhos canônicos. Para fazer uso do método comparativo mencionado acima, temos aqui dois quadros, sendo que o da esquerda é de Eugéne DELACROIX (2009), pintor católico francês, posto em comparação com o quadro de Vincent van GOGH (2009), pintor holandês, de cultura protestante, que homenageou o primeiro com esta "citação". (figura)

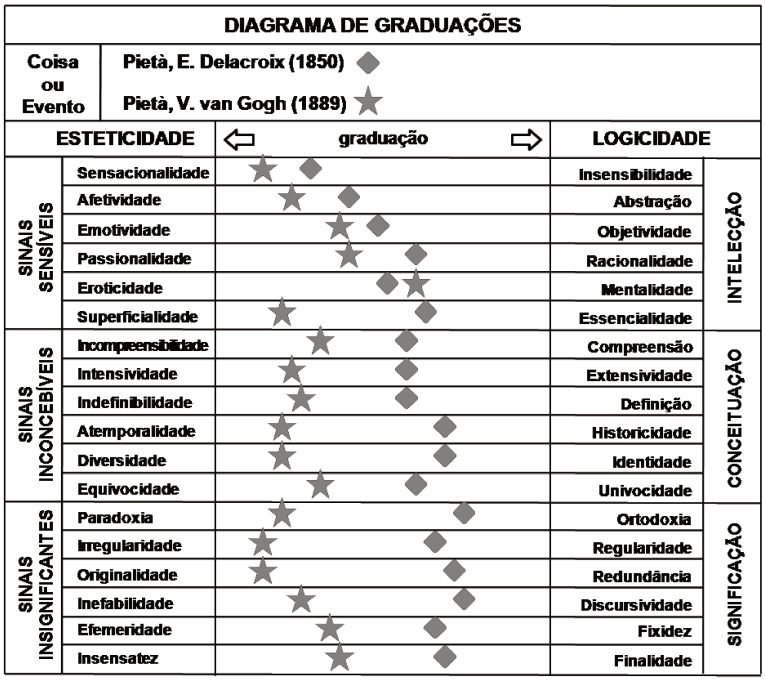
Eugene Delacroix
Pietà, 1850.

Vincent van Gogh
Pietà, 1889.

A ***Pietà*** de Delacroix evidencia seu aspecto romântico e é o resultado de um estilo canônico, hoje conhecido como um *trompe l'oeil*, que visava retratar a "realidade espiritual" por meio da mimese pictórica. Entre a pintura de 1850 e a homenagem de van Gogh a Delacroix, quarenta anos

depois (1889), ocorre a popularização da fotografia e de outras mídias, permitindo que as artes visuais acelerassem seu processo de superação da mimese como metateoria da arte; nesse mesmo período emerge o impressionismo com seu desinteresse pela reprodução fiel da realidade, dando à luz e ao movimento muito mais importância do que para o conteúdo representativo do tema. A ***Pietà*** de Vicent van Gogh já é uma peça pós-impressionista que valoriza bem mais a cor e a bidimensionalidade, do que a antiga preocupação com o realismo perspectivo da cena.

Utilizando-nos de um Diagrama de Graduações (figura) vamos proceder a uma comparação entre os dois quadros, distinguindo suas qualidades estéticas e lógicas, por meio de um jogo de pesos entre a esteticidade e logicidade de ambos. Embora a função do Diagrama de Graduações seja justamente oferecer um panorama geral, de modo que possamos verificar as posições relativas das duas peças nos quesitos da esteticidade e logicidade faz-se necessário discorrer atentamente sobre os itens em comparação para, depois, deduzirmos suas posições relativas.



Sensacionalidade – Insensibilidade: estas qualidades (estética e lógica) dizem respeito à capacidade relativa dos textos pictóricos em provocar sensações afetivas e inferências lógicas no perceptor. Ambos os quadros guardam claramente essa capacidade de sensibilizar o observador, embora do ponto de vista do exame comparativo, a obra de van Gogh parece guardar um pouco mais de 'sensacionalidade' tendo em vista seu foco na materialidade do quadro (pinceladas, tinta, cores, contornos imprecisos) e na conseqüente opacidade que permite ao perceptor enxergar além do conteúdo, a forma que o atualiza. Embora também mobilize as sensações do perceptor, o quadro de Delacroix é um pouco

mais transparente, isto é, tenta disfarçar a materialidade da obra para direcionar o olhar do perceptor para o motivo (conteúdo) que domina o fazer artístico do pintor francês. O quadro de Delacroix é mais 'ocular' em relação ao quadro de van Gogh, mais tátil. O olho é sempre mais analítico se comparado com o tato, que parece depender mais das sensações físicas para trazer conhecimento estético ao perceptor.

Afetividade – Abstração: da mesma forma como na comparação das qualidades anteriores, aqui é bom recordar que o significado de 'afetividade' não diz respeito a ternura ou carinho, o que reservaria ao quadro de Delacroix um destaque maior, porém, essa qualidade estética relaciona-se com a capacidade de 'afetar' a sensibilidade do perceptor. Neste caso, parece-nos que o quadro de van Gogh causa mais impacto (afeta mais) devido ao estranhamento provocado por suas cores e formas que fogem do mimetismo comum, em relação à 'normalidade' da figura construída por Delacroix, que suscita mais reflexão sobre o conteúdo abstrato de sua mensagem, do que sensação relacionada à suas formas.

Emotividade – Objetividade: a obra de van Gogh pode ser considerada mais subjetiva, se comparada com a **Pietà** de Delacroix, devido ao fato de que em van Gogh a representação é mais pessoal e menos 'objetiva', isto é, não se importa com a fidelidade mimética que significa uma verdade visual. Por ser mais subjetiva, a obra de van Gogh vincula-se mais facilmente com a emotividade, em comparação com a objetividade informativa (uma cena canônica dos Evangelhos) do quadro de Delacroix.

Passionalidade – Racionalidade: a palavra 'razão' é o sinônimo latino da lógica grega. Desse modo a racionalidade visa a verdade como representação do real e, a crer nisso, devemos entender que o quadro de Delacroix está mais próximo da racionalidade devido sua obediência ao milenar instituto da mimese, que sempre buscou pela verdade visual. Por outro lado, a **Pietà** de van Gogh solicita mais paciência (*pathos*, *patio*) do perceptor, de vez que o conhecimento de seu texto não se dá de modo tão identificável. Ou seja, há bem mais do que mimese na representação do pintor holandês, obrigando-nos a ser pacientes de sinais estéticos originais que acompanham as informações lógicas da imagem.

Eroticidade – Mentalidade: nesta única dupla da graduação as posições dos pintores se invertem, porque a ***Pietà*** de van Gogh é menos carnal, menos tridimensional que a de Delacroix. O protestantismo e o modernismo de van Gogh são mais cerebrais e conotam na obra do holandês certo puritanismo nas formas menos naturais e nas cores mais frias, se

comparadas com o romantismo sensual do católico Delacroix, mais familiarizado com a herança imagética das igrejas romanas. Tal como em o "Êxtase de Santa Tereza", de Bernini (século XVII), a face de Maria na **Pietà** de Delacroix mistura a expressão de piedade a certos sinais estéticos de uma sensualidade difusa, enquanto o rosto de Maria em van Gogh guarda certa dureza distante típica das feições de operárias e camponesas.

Superficialidade – Essencialidade: a opacidade da tela de van Gogh, ou seja, sua visível estratégia de mostrar o quadro como uma superfície, contrasta com a mimese de Delacroix que precisa transparecer o quadro de modo que ele se torne uma janela translúcida de onde se vê a "realidade" da cena. Dessa maneira, a obra de Delacroix referencia-se pela essência que pretende transmitir, enquanto a peça de van Gogh também se interessa em explorar as sensações provenientes das formas materiais de que se compõe o quadro – a textura de sua superfície e a estranheza de suas linhas e cores não miméticas.

Incompreensibilidade – Compreensão: nenhum artefato ou evento estético é completamente compreensível, na medida em que escapam por entre suas narrativas codificadas muitos sinais estéticos que não se compreendem em conceitos ou proposições necessários à definição de um objeto. Desse modo, as obras de Delacroix e van Gogh detêm níveis de compreensão e incompreensão. Contudo, o quadro do pintor francês é mais compreensível, de vez que a mimese ali é mais consentânea com a verdade visual, ampliando o espaço das relações lógicas de identidade entre a figura e a "realidade espiritual" retratada. Por outro lado, em van Gogh a figura perde parte considerável de sua identidade mimética com a "realidade" pela incorporação de formas, linhas, cores, texturas etc. que não se coadunam com o conceito de verdade visual.

Intensividade – Extensividade: como já foi comentado anteriormente todas as coisas e eventos têm partes dizíveis (seu objeto) e partes inefáveis que não podem ser colocadas em discurso. Essa dicotomia é mais detectável em artefatos estéticos, dentre eles as obras e eventos artísticos. Quanto mais semantizado pela cultura tanto mais dizível é o objeto e mais articulado o seu discurso. A articulação gerada entre as partes de que se compõem uma representação demanda uma extensão, uma duração, de modo que possa ser posta em texto. A intensividade, por outro lado, é a qualidade daquilo que não tem extensão ou duração e pertence às zonas inarticuláveis e indizíveis das coisas. Em Delacroix, o discurso artístico é amplamente articulado por conta dos significados e sentidos ali depositados pela

grande tradição da mimese, deixando menos espaço para a expressão de intensividade de uma epifania estética. Em van Gogh, no entanto, percebemos mais embaraço na constituição de um discurso que represente objetivamente a materialidade da obra, devido à maior dificuldade em estabelecer uma profunda identidade mimética, deixando mais espaço para a intensividade da epifania estética.

Indefinibilidade – Definição: a operação intelectual de definição de um objeto tem início na categorização de um exemplar individual em um gênero que compreende características comuns, idênticas, que ocorrem em todos os objetos listados naquele conjunto. Ou seja, toda definição é um processo de identificação. Desse modo, quanto mais definido um objeto, mais idêntico ele é em relação a um modelo abstrato representante de sua categoria. A **Pietà** de Delacroix observa alto grau de definição porque ela se identifica (pela mimese) com a "realidade" retratada, assim como também com um gênero bem definido (romantismo) e com uma mensagem bem definida (piedade maternal cristã). Embora também guarde certo grau de definição, a **Pietà** de van Gogh, por seu turno, apresenta espaços indefiníveis (inidentificáveis, não miméticos) em suas formas, linhas, cores, texturas etc. que não podem ser identificados com a "realidade", devido à expressão de sua originalidade.

Atemporalidade – Historicidade: a história se concebe como produto das linguagens e de seus discursos, em que o tempo gramatical visa simular o "tempo natural" em representações semióticas. Quanto mais discursável é um objeto, tanto melhor será a sua historialização. A logicidade dos códigos semióticos está na base da constituição dos discursos que constroem a história. Portanto, a historicidade é uma qualidade lógica. Por outro lado, a 'atemporalidade' só ocorre fora do discurso porque ela é inefável e se apresenta à percepção por meio de sinais estéticos inconcebíveis. Por ser mais narrativo, o quadro de Delacroix tem mais historicidade, não apenas porque representa um "evento histórico", mas principalmente pelo grau de identidade com uma idéia. A qualidade da 'atemporalidade' é mais perceptível no quadro de van Gogh pela abundância de sinais estéticos inconcebíveis provenientes da originalidade de parte de suas formas, linhas, cores, texturas etc.

Diversidade – Identidade: as qualidades lógicas da identidade, como já foi mencionado acima, encontram-se com mais facilidade na obra de Delacroix, que visa

‘mesmificar-se’ com a idéia de piedade maternal cristã, mimetizando-se com a “realidade espiritual” para se tornar uma mensagem verdadeira. Por seu turno, a pintura de van Gogh guarda uma diversidade mais acentuada por conter elementos estranhos que não se identificam com a normalidade das formas reais. A identidade na obra de Delacroix ainda se estende ao gênero a que pertence e aos cânones da estética clássica que vigoravam em seu tempo. Embora a **Pietà** de van Gogh tenha sucumbido a uma identidade de gênero (pós-impressionismo) ela ainda guarda certa diversidade com relação aos conceitos estéticos de seu tempo, que até hoje pode ser percebida pelo estranhamento que a obra provoca.

Equivocidade – Univocidade: o discurso unívoco é aquele que congrega um grande volume de significados codificados pela cultura e se torna a expressão da maioria. Trata-se da voz hegemônica que submete grande volume de manifestações fenomênicas a algumas poucas identidades de modo a reduzir a complexidade do diverso em representações lisas e abstratas. O senso comum estético participa dessa univocidade e tem por objetivo promover a identidade como manifestação do belo. A mimese é a grande operadora da identidade entre a obra artística e a realidade que ela busca representar. De modo que quanto maior a mimese, proporcionalmente maior será a univocidade de um objeto ou discurso. Enquanto a **Pietà** de Delacroix guarda estreita relação com a mimese o discurso dessa obra será unívoco com o senso comum estético. Por outro lado, a **Pietà** de van Gogh apresenta boa quantidade de ‘equívocos’ em relação à mimese, o que a afasta do senso comum estético.

Paradoxia – Ortodoxia: as noções de ‘ortodoxia’ e ‘univocidade’ guardam estreitas relações, mesmo diferindo-se em certos aspectos como o fato de que a primeira significa a crença correta e verdadeira, enquanto que a segunda guarda o sentido de permitir-se apenas uma única voz (vocábulo) – a palavra verdadeira. Para os clássicos e logocêntricos existe apenas uma única verdade, que é a melhor aproximação possível com o real. Todas as demais representações seriam, portanto, falsas. De modo que quando algo escapa da unidade de sentido passa a ser tratado como um paradoxo. A verdade visual, ou seja, a mimese se relaciona univocamente com a ortodoxia. Assim, entre os dois quadros em análise, podemos afirmar que a **Pietà** de Delacroix flerta mais com a ortodoxia, enquanto que a obra de van Gogh se apresenta como um paradoxo (especialmente para o senso comum estético de sua época).

Irregularidade – Regularidade: regular é algo que está sujeito a normas, padrões, leis e hábitos, como no caso das codificações lógicas encontradas nas representações semióticas das linguagens da cultura. Não há discurso que não seja fruto de uma regularidade representativa, porque se assim não fosse seria impossível estabelecer o sentido e seus significados, que são sempre coletivos. O irregular é algo que se apresenta à percepção pela primeira vez, por isso muitas vezes se confunde com o original. Por não estar sujeito a normas ou leis que o submeta a uma codificação coletiva, é quase sempre motivo de desconfiança e estranhamento. A **Pietà** de van Gogh detém mais traços de 'irregularidade' na reprodução do tema, em vista da 'regularidade' mimética da de Delacroix. A comparação entre estes dois quadros parece evidenciar maior esteticidade na peça de van Gogh, em relação à de Delacroix, devido ao primeiro estar menos codificado (logicizado) pela cultura de massa, do que o segundo, cujo figurativismo reproduz em boa parte o senso comum mimético.

Originalidade – Redundância: a logosfera da cultura busca sempre pela segurança na identificação dos significados e sentidos dos textos. A segurança advém da constante reafirmação dos mesmos significados por parte da comunidade usuária dos textos. Aquilo que se repete é redundante, e toda redundância é fundamento de uma lógica. Desse modo, a logicidade das coisas, textos e eventos que ocorrem na cultura possibilita suas representações em construtos semióticos, que só afirmam seus significados na medida em que se repetem, se redundam. A mimese é uma espécie de repetição dos traços singulares de uma coisa na forma de um artefato que tem a finalidade de redundar sua imagem e manifestação. Como o quadro de Delacroix mantém maior proximidade com o conceito milenar da mimese, seus aspectos pictóricos são mais redundantes e conformados com o senso comum estético. O original se apresenta, mas não se 're-presenta' porque se contrapõe ao redundante na medida em que surge pela primeira vez para a percepção e intelecção. Assim, a peça de van Gogh nos parece mais original, porque guarda traços irrepetíveis, que não se encontram na redundância mimética do senso comum.

Inefabilidade – Discursividade: como já foi mencionado em outra parte deste estudo, as coisas em si mesmas não são dizíveis (*individuum est inefabillis*), pois só podemos representar em palavras as idéias que concebemos acerca das coisas. As obras de artes podem gerar conceitos, mas elas mesmas não são conceitos, mas sim coisas existentes

no mundo real. Como as coisas têm logicidade e esteticidade, somente a graduação dessas qualidades é que pode nos revelar sua 'discursividade' e sua 'inefabilidade'. A parte representável de uma coisa permite a constituição de um discurso sobre ela, mas toda representação provém de uma codificação anterior que se processa por meio da redundância de significados dizíveis. Mas aquilo que não pode ser dito ou colocado em discurso (inefabilidade) é justamente o que não é representável nem redundante, ou seja, tratam-se dos aspectos da originalidade da coisa. Desse modo, podemos encontrar na obra de Delacroix maior discursividade, se comparada com a **Pietá** de van Gogh, que guarda algo visivelmente inefável em sua manifestação estética.

Efemeridade – Fixidez: a estabilidade com que se fixam os sentidos dos conceitos reside na necessidade de que os signos e seus textos signifiquem "sempre" a mesma coisa, caso contrário instala-se na comunidade de uso da linguagem uma espécie de Torre de Babel em que ninguém mais entende seu interlocutor. A sensação de fixidez (da verdade eterna) provém da constância com que os signos lógicos significam as idéias e do fato dos conceitos não estarem sujeitos ao atrito com o mundo real. A fixidez não se encontra no real, mas na constância com que o conceituamos. As linguagens que usamos para representar o real são formadas por signos de significados constantes, fazendo-nos crer que a verdade é eterna, e a contemplação dessa verdade é o belo eterno. Por outro lado, aquilo que é efêmero, como uma epifania estética, não participa do concerto da verdade, que é verdade porque se fez eterna. A obra de Delacroix é a representação pictórica de uma verdade eterna, enquanto o quadro de van Gogh também apresenta estranhamentos em relação à verdade visual da mimese, provocando no perceptor sensações efêmeras de uma epifania estética que flerta com a inconstância de sentidos.

Insensatez – Finalidade: o quadro do pintor francês deixa transparecer certa preocupação intencional de comover o perceptor, aparentemente, com o fito de comunicar-lhe uma verdade espiritual, o que aproxima a obra de uma finalidade e, portanto, de um sentido que se remete para fora do próprio artefato, ressaltando-o como a representação de um conceito. A despreocupação de van Gogh com a evidência de suas pinceladas, linhas e cores tão visíveis revela o fato de que seu quadro não tem a intenção de ser representação de uma verdade, como a **Pietà** de Delacroix. O divórcio com a mimese já se manifesta em van Gogh, na medida em que sua preocupação reside no livre exercício de tons, formas e

num bidimencionalismo que realça o quadro como coisa opaca, existente no mundo, ao contrário da estratégia mimética de Delacroix em transformar sua obra numa janela para a "realidade".

Esteticidade – Logicidade: voltando-nos para o Diagrama de Graduações podemos observar em um plano geral que as duas obras distanciam-se relativamente em seus graus de esteticidade e logicidade. Pelo método proposto neste estudo nota-se uma sensível diferença entre os dois exemplares evidenciando mais esteticidade na **Pietà** de van Gogh, em comparação com as evidências de maior logicidade no quadro de Delacroix.

Manjubas e sardinhas – as duas imagens a seguir (figura) são textos que servem bem à comparação, não apenas por que detêm temas formais assemelhados, mas também por conta dos diferentes propósitos de sua produção.

A ilustração impressa na tampa da lata de sardinha (século XIX) obedece aos principais requisitos retóricos de uma mensagem publicitária visivelmente intencional, cuja finalidade é comunicar as informações de um produto comercial para o consumidor. Trata-se de um texto verbo-icônico com considerável expressão de objetividade, praticamente destituído de alguma conotação, o que revela seu alto grau de *logicidade*.

Fotografia Cínica.
Mauricius Farina (2003).
Instituto de Artes
UNICAMP

Sardine Museum.
Seal Cove, Grand Manan.
New Brunswick (USA).
Século XIX.

Por outro lado, a fotografia de Mauricius FARINA (2009), extraída de sua exposição em 2003, na Galeria de Arte do IA (UNICAMP), não tem por objetivo um conteúdo informativo ou intencional que embora presente não se destaca como finalidade da comunicação estética; mesmo que a representação indicial (fotografia analógica produzida com filme químico) das manjubas na lata de sardinha transmita uma identidade de forma, a peça não é veículo de um conteúdo óbvio, ou seja, apesar da mimese automática da imagem técnica não se deve buscar em sua analogia com o real o entendimento desta fotografia.

A esteticidade e a logicidade das duas imagens acima estão distribuídas no Diagrama de Graduações (figura) por meio do destaque às posições relativas das qualidades estéticas e dos sentidos lógicos de cada uma delas, como expomos a seguir.

Sensacionalidade – Insensibilidade: a imagem publicitária não tem por objetivo final a expressão estética de sua forma, porque busca pelo entendimento do conteúdo abstrato da mensagem, qual seja a comunicação de um produto alimentício colocado à venda para o consumo; não visa, portanto, comunicar sensações eventualmente produzíveis pela imagem, mas utilizar-se da figura como informação tão somente. Por outro lado, as manjubas de Farina despropositadamente colocadas em uma lata de sardinhas pregada à parede não podem ser percebidas como informação, de vez que o sentido lógico da imagem não se estabelece com clareza. Pelo contrário, a imagem das manjubas traz a nós um conhecimento mais estético por meio das sensações que ela nos provoca – o brilho das escamas, o prego atravessando a lata e ferindo a parede.

Afetividade – Abstração: a clara finalidade da imagem publicitária da lata de sardinhas é gerar em seu intérprete um conceito: trata-se de um produto industrial que pode ser consumido como alimento. Ao remeter o intérprete na direção (sentido) de uma idéia específica a mensagem publicitária visa um significado que não está em sua forma material (em seu design), mas no entendimento abstrato do sujeito. Ao passo que a fotografia de Farina não visa "dar a entender" uma mensagem que remeta o perceptor rumo a uma idéia ausente da imagem. Sem podermos estabelecer aqui um sentido codificado ou um significado evidente, resta ao perceptor da fotografia uma aproximação afetiva, isto é, absorver os sintomas estéticos de que se compõe a imagem das manjubas na lata de sardinha e recepcionar em seus sentidos os afetos produzidos pela expressão da imagem.

Emotividade – Objetividade: em contraposição à subjetividade, a 'objetividade' é entendida comumente como a qualidade daquilo que está fora do sujeito, é uma característica do objeto externo ao ser humano. Mas também vimos neste estudo que 'objeto' é o conjunto de conhecimentos lógicos que acumulamos sobre a manifestação fenomênica de uma coisa. Daí entendemos que a imagem publicitária da lata de sardinhas visa o conhecimento objetivo do produto comercial, ao contrário das manjubinhas de Farina, que se coloca diante de nossa percepção para *co*-mover nossos sentidos,

emocionando-nos por meio de sua expressão, ao contrário do conteúdo da informação publicitária.

Passionalidade – Racionalidade: ao buscarmos pela 'racionalidade' de algo devemos prestar atenção às suas manifestações codificadas. No exemplo das duas imagens podemos perceber com facilidade que a mensagem publicitária da lata de sardinhas visa o raciocínio do perceptor, ou seja, busca pelo entendimento lógico do conteúdo da mensagem que é uma idéia: sardinhas como alimento. Diferentemente, as manjubinhas de Farina não estão ali para despertar a fome do perceptor, que deve buscar pelo entendimento da imagem pela via da sensação, isto é, colocar-se diante daquela expressão icônica para sofrer (*pathos*, *patio*) o ataque de seus sinais estéticos sem qualquer tentativa de estabelecer um sentido exterior à fotografia.

Eroticidade – Mentalidade: dois milênios de uma cultura religiosa que sempre manifestou sua clara ojeriza ao corpo tornaram irremediavelmente pejorativa qualquer acepção do erótico, além de privilegiar incessantemente a abstração mental como lócus da alma humana. Segundo conta Hesíodo, em sua "Teogonia", Eros, o deus grego do amor, é filho do Caos, a primeira divindade a surgir no universo. Desse modo, a ancestralidade do erótico já era entendida pelos gregos clássicos como uma força sedutora que perturba a mente (*perturbatio animi*) com sua comoção. A mensagem comercial na lata de sardinhas está praticamente isenta de eroticidade, porque sua finalidade objetiva é anunciar um alimento para o consumo. Poderíamos considerar que a imagem publicitária visa seduzir o consumidor, no entanto, não se utiliza da eroticidade, mas investe em outro desejo: fome. Porém a qualidade da eroticidade não pode vincular-se apenas ao significado de um amor sensual, mas também ao desejo que a beleza desperta. As manjubinhas de Farina não devem ser entendidas apenas como uma informação (isto são manjubinhas!), mas principalmente pela 'sensualidade' de suas formas, a expressão do serrilhado da tampa da lata etc. Ainda segundo a "Teogonia" de Hesíodo, Eros se casa com Psiquê, que deu à luz a Hedonê (prazer), levando-nos a entender o fato de que podemos extrair prazer estético do entrelaçamento do sensual com o mental, isto é, entre a esteticidade e logicidade das coisas e eventos do mundo (dentre eles os textos da cultura e os corpos humanos).

Superficialidade – Essencialidade: como vimos em outra parte deste estudo, a essência das coisas e eventos só existe na interpretação que fazemos dos textos da cultura.

A essência de um fenômeno é o significado que extraímos de sua representação semiótica. Assim, podemos atribuir à mensagem publicitária da lata de sardinhas um grau mais acentuado de 'essencialidade' devido aos significados de sua comunicação, que conduz a uma idéia utilitária na mente do intérprete. Como a fotografia de Farina não visa a comunicação de significados codificados ela embaraça a formação de uma essência abstrata na mente interpretadora, obrigando o perceptor a entrar em contato com a imagem por meio de sua expressão superficial.

Incompreensibilidade – Compreensão: quanto mais objetivo é um texto tanto mais características codificadas ele compreende em sua categoria. A imagem da lata de sardinha visa o entendimento fácil e claro de sua mensagem, evitando sinais de conotação incompreensíveis para o leitor de sua informação – por isso a redundância de significados codificados que habitam as categorias de conceitos comuns a grande número de intérpretes. Na fotografia de Farina a carência de significados comuns a uma grande comunidade de leitores conduz à percepção de sinais estéticos que não se compreendem num conceito codificado, confundindo o entendimento lógico da mensagem fotográfica. Sendo mais incompreensível a imagem produzida por Farina não permite o estabelecimento de um sentido automático, pois precisa ser acessada pela via da percepção estética.

Intensividade – Extensividade: a mensagem verbo-icônica da lata de sardinhas produz um discurso cujas partes demandam certa extensão ou duração para a articulação de sentido em uma expressão codificada. Por outro lado, a dificuldade do estabelecimento de um discurso significativo para a fotografia de Farina conduz o perceptor a um entendimento estético derivado de uma epifania sensitiva, ou seja, buscamos reter na memória afetiva a experiência intensiva dos sinais estéticos que atacaram nossa percepção quando nos colocamos diante das manjubinhas virtuais. Uma epifania estética não tem duração, não é extensa o bastante para permitir um discurso representativo, como no caso da lata de sardinhas.

Indefinibilidade – Definição: como sabemos, a 'definição' é uma das operações intelectuais necessárias ao estabelecimento de um conceito abstrato sobre algo. Dar limites (*de finis*) é estabelecer um conjunto finito de características formadoras da identidade de objetos que pertencem a uma categoria conceitual. Nós ocidentais aprendemos a identificar as coisas abstraindo suas diferenças em conceitos que comunicamos por meio de textos

semióticos (palavra, número, imagem e som codificados). A imagem da lata de sardinhas visa nossa identificação abstrata com o alimento disponível para o consumo. Nesse processo a mensagem publicitária gera conceitos bem definidos, de modo a facilitar nosso entendimento lógico da idéia que ela expressa. Por apresentar sinais estéticos estranhos ao conjunto de características identitárias que o *logos* tenta atribuir à fotografia de Farina, a imagem das manjubinhas na lata de sardinhas pregada à parede não se identifica com qualquer sentido ordinário ou significado automático que esteja estabelecido em um conjunto de características definidoras de um conceito.

Atemporalidade – Historicidade: o significado da duração – o tempo nas linguagens – participa do estabelecimento de conceitos abstratos sobre as manifestações dos fenômenos (objetos). As linguagens, com seus cortejos de sentidos direcionais (do antes, do agora e do depois) estabelecem as condições intelectuais para a narração do tempo. O tempo propriamente dito é uma especulação filosófica, mas sua representação semiótica permite a historialização de fatos dispondo-os em sentidos produzidos no interior dos discursos. A mensagem publicitária da lata de sardinhas insere-se em uma diacronia na medida em que projeta no tempo o potencial relacionamento do produto comercial com seu consumidor. A propaganda é sempre um discurso deliberativo (nos termos da retórica clássica) porque visa uma tomada de decisão que só pode ocorrer após (no futuro) o convencimento da audiência. Essa relação com o antes e o depois, própria dos textos mais lógicos, não pode ser estabelecida na fotografia de Farina, porque a imagem das manjubinhas displicentemente alojadas na lata presa à parede não gera um sentido (uma direção rumo a um significado ou a um tempo) definível que a coloque em um ponto na linha temporal de um discurso.

Diversidade – Identidade: os sinais estéticos que apresentam a qualidade da 'diversidade' em uma expressão fenomênica são justamente os elementos que fogem de quaisquer processos de identificação, simplesmente porque não se "mesmificam", isto é, não se assemelham a outras características comuns que participam da constituição de um conceito. Identidade é o reconhecimento apenas das características comuns que encontramos em várias coisas que podem ser agrupadas numa categoria. A fotografia da carteira de identidade visa justamente relacionar os traços comuns entre aquela imagem técnica e o rosto do proprietário do documento. Para garantir a comunicação da informação

comercial, o emissor da mensagem publicitária visa uma identificação entre o texto verbo-icônico inscrito na lata de sardinhas e seu entendimento lógico por parte do consumidor. Por seu turno, a fotografia de Farina não se identifica com nenhum sentido que se possa produzir a partir da imagem que comunica. Embora possamos ver as manjubas dentro da lata pregada na parede não há como identificar um significado para sua expressão tão exótica. E não havendo suficiente identidade de sentido para o juízo lógico, o perceptor da fotografia tem de lidar com a diversidade de sinais estéticos que se apresentam aos seus sentidos.

Equivocidade – Univocidade: o sentido produzido pela lógica de um conceito se torna unívoco na medida em que sua codificação é comunicada a um crescente volume de utentes da linguagem. Portanto, a 'univocidade' é uma das componentes da redundância que alimenta a logosfera. A publicidade comercial da lata de sardinhas não pode correr o risco de ter sua mensagem obliterada por equívocos na comunicação com a coletividade dos utentes da linguagem. Para alcançar um grande número de consumidores a propaganda precisa atender à voz única da coletividade, investindo fortemente na 'univocidade' de seu discurso. A fotografia de Farina, por sua vez, não produz uma mensagem codificada pela coletividade de utentes da linguagem, porque a 'equivocidade' de seu texto icônico-indicial gera interpretações subjetivas, pessoais, mas nunca grupais ou coletivas.

Paradoxia – Ortodoxia: o olhar retiniano que enxerga apenas a verdade visual produzida pelas imagens miméticas alimenta a crença (*doxa*) de que tais discursos visuais conduzem à prova de seu contato direto com a realidade. Ao alimentar a certeza (*orto*) da verdade visual na imagem informativa o emissor da mensagem publicitária tem por objetivo a vinculação da vontade do consumidor com a 'realidade' do consumo da sardinha em lata. O 'inacreditável' registro fotográfico de Farina situa-se algo além (*para*) da razoabilidade de uma crença (*doxa*) que se codifica pelo hábito coletivo da repetição de uma experiência. A visão de algo incomum que se apresenta pela primeira vez surge na cultura como paradoxal.

Irregularidade – Regularidade: regras, normas, padrões, leis e hábitos perfazem a logicidade das representações culturais, cujos textos são codificados pelos procedimentos lógico-semióticos. A 'regularidade' com que um fenômeno se expressa permite o desenvolvimento de um texto que o represente. Assim, o discurso sobre algo representa a

regularidade de sua expressão. A força comunicativa da mensagem publicitária reside na freqüência (regularidade) com que habita a percepção do consumidor e obedece a seus hábitos culturais de leitura do mundo. Ao invés disso a fotografia de Farina guarda sinais de 'irregularidade' na medida em sua expressão não se encontra freqüentemente diante do perceptor, nem obedece ao hábito coletivo do olhar.

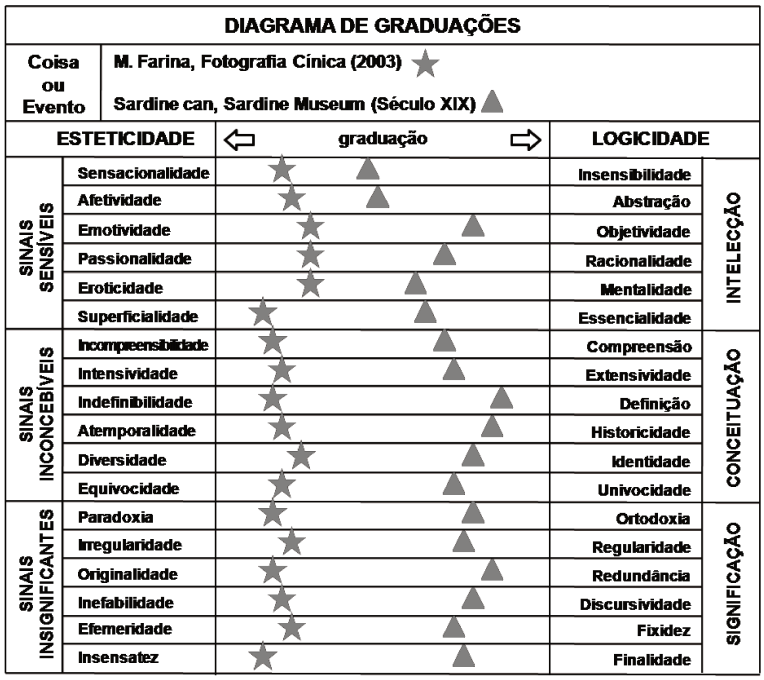
Originalidade – Redundância: os sintomas da 'originalidade' de um texto, coisa ou evento, devem-se aos sinais estéticos que não se conformam a quaisquer significados ou sentidos previamente definidos pela cultura. Basta que não consigamos estabelecer um sentido lógico como na fotografia de Farina, para sentirmos a presença desses elementos primevos que permanecem obscuros e abortam o es*clare*cimento da inteligência. Tudo o que é original permanece como tal enquanto não cruza o limiar da repetição por meio de um molde (lógica). A comunicação publicitária da lata de sardinha, por seu turno, aposta justamente na redundância de sua ocorrência para alcançar sua finalidade. Enquanto isso, toda vez que olhamos para a fotografia de Farina menos entendemos sua finalidade, e mais ainda mergulhamos em *terra ignota* além-fronteiras da lógica.

Inefabilidade – Discursividade: todo discurso é sempre a narrativa de uma repetição (representação). Sempre discursamos algo *sobre* (acerca de) uma coisa, mas nunca discursamos *a* coisa porque ela é inefável. A publicidade da lata de sardinha discursa *sobre* a possibilidade do consumo de um alimento, enquanto a fotografia de Farina não gera sentido o bastante para articular um discurso. Quando a 'discursividade' era um valor inquestionavelmente positivo tudo o que era insignificante merecia não mais do que o desprezo da inteligência. Mas depois que a semiótica e outras ciências demonstraram os limites e a finitude das linguagens, o interesse sobre o inefável ganhou corpo em vários campos de estudos. A imagem proposta por Farina não tem o que nos dizer, mas a importância de sua expressão reside justamente em sua 'inefabilidade'.

Efemeridade – Fixidez: como diz o dogma logocêntrico, "o importante é o conteúdo", pois a 'efemeridade' das formas materiais é insignificante se comparada com a estabilidade (fixidez) do conceito. A sensação estética provocada pelas expressões matéricas dos fenômenos é efêmera e gera um conhecimento estético sempre subjetivo e incodificável. Ao passo que o entendimento lógico de um conceito é sempre coletivo, porque é a expressão abstrata de um código estável (fixo) que não sofre atrito com o real.

Em comparação com a mensagem publicitária da lata de sardinhas, a fotografia de Farina é epifânica, ou seja, provoca sensações estéticas indefiníveis que não podemos partilhar coletivamente por serem particulares. Como as coisas (dentre elas os corpos humanos) não existem na cultura, mas no mundo real, seus estados físicos e perceptivos são efêmeros.

Insensatez – Finalidade: a utilidade, ou seja, a 'finalidade' de uma representação é emprestar sentido (direção) à mente interpretadora, de modo que ela se oriente no mundo por meio de textos que o significam. O mundo não tem sentido; por meio do estabelecimento e da comunicação de seus códigos, são as linguagens que inauguram um sentido em nossas consciências, uma direção e uma finalidade que devemos perseguir para interpretar o mundo como verdade. A parte dos fenômenos culturais e naturais que não pode ser representada por textos de uma linguagem perde sentido tornando-se insensata, equivocada, subconsciente, inútil e apartada da verdade – qualidades que recentemente vêm despertando interesse acadêmico em vários estudos científicos. A fotografia de Farina é um exemplo dessa nova noção de insensatez.



Esteticidade – Logicidade: de acordo com os rastros dos sinais estéticos e os sentidos lógicos das partes representativas das imagens analisadas, podemos inferir com alguma segurança que a fotografia de Farina guarda em sua expressão maior grau de esteticidade, enquanto que a imagem publicitária da lata de sardinhas está mais identificada com a logicidade de um discurso codificado (figura).

Capacetes – o exame das graduações de esteticidade e logicidade pode ser aplicado a praticamente quaisquer coisas ou eventos, desde reconhecidas obras de arte até as peças mais prosaicas do cotidiano, de vez que tudo na cultura e na natureza pode ser conhecido

lógica e esteticamente. Assim, temos aqui dois capacetes de batalha (figura); um deles provém do período clássico grego (século IV a.C.) e se encontra em um museu como um artefato arqueológico, exposto à visitação pública. O outro capacete é um utensílio bélico de alta tecnologia (Século XXI d.C.), fabricado com um material sintético denominado kevlar e, segundo seu fabricante, resistente aos impactos de arma de fogo. Ambos os capacetes foram criados com o mesmo propósito de proteção militar, mas estão separados por vinte e cinco séculos de história. Guardadas as devidas proporções, os dois capacetes são produtos de conhecimentos industriais sofisticados e, normalmente, não seriam motivo de comparação estética pelo fato de habitarem planos da cultura distantes das elucubrações filosóficas acerca do belo. Entretanto, a estética da percepção tem por objetivo treinar e aguçar os sentidos físicos para aprofundar entre nós a comunicação dos conhecimentos sensíveis (*cognitio sensitiva*), que podem ser auferidos praticamente de quaisquer formas materiais detectadas por nossa percepção.

Capacete grego. Período Clássico. Século IV a.C.

Capacete à prova de bala. Século XXI d.C.

Para constituir a distribuição espacial representada no Diagrama de Graduações (figura) procederemos em seguida aos comentários sobre o conjunto de qualidades estéticas e lógicas das duas peças.

Sensacionalidade – Insensibilidade: é comumente sabido que a lógica evita os sacolejos das sensações de modo a fixar na abstração os seus conceitos sobre o mundo. Desse modo, a 'insensibilidade' da lógica é uma de suas condições de operação. Quanto maior a logicidade de um texto menos importância será dada à sua forma sensível e mais atenção será dispensada ao seu conteúdo funcional. A forma do capacete contemporâneo foi desenvolvida tendo em vista sua função precípua: é a lógica da função sobredeterminando a forma da expressão. Como a função lógica do capacete grego não está mais assegurada, pela inadequação de sua forma material às exigências atuais de segurança, seu caráter de "inutensílio" remete a leitura que fazemos dele para o terreno da

‘sensacionalidade’, privilegiando sensações de afeto que emergem de sua estranheza, em comparação com a redundância da forma contemporânea do capacete militar.

Afetividade – Abstração: abstrair é a operação que visa extrair da forma material apenas suas qualidades identitárias, essenciais, para o desenvolvimento de uma forma conceitual (abstrata). A seriação, limpeza e a geometrização da forma nas concepções do minimalismo dos anos 1960 até os 1980 são exemplos dessa redução da forma ao estrito cumprimento de sua função. Não há qualquer concessão ao “inútil”, à insensatez de um adorno, pois a forma do capacete contemporâneo se configura tão-somente a partir das funções que lhe são atribuídas; se tem um formato ovalado é para a proteção da cabeça e se há uma protuberância em cada lado é para abrigar as orelhas; não resta nesse item militar nada que escape à utilidade, e se quisermos localizar seus sinais de esteticidade devemos buscar pela textura do material empregado ou quem sabe no efeito que sua presença provocaria fora do contexto habitual. Por outro lado, o capacete grego perdeu suas qualidades essenciais, porque na atualidade não se identifica com nenhum emprego possível para sua forma. Colocá-lo na cabeça para se defender dos projéteis atuais seria insensato, de vez que o material com que é feito não resistiria ao impacto das armas de fogo. Essa peça arqueológica comunica a nós mais sensações estéticas do que lógicas e sua presença diante de nós mobiliza muito mais a nossa afetividade, do que a lógica de sua função.

Emotividade – Objetividade: segundo definições aceitas a palavra ‘objeto’ significa as projeções de nossas idéias acerca de uma coisa. A comunicação de idéias objetivas se dá a partir de representações discursivas que, por sua vez, compõem-se de significados lógicos, ordinários. O capacete contemporâneo é uma coisa do mundo real amplamente coberta de objetividade e construída de acordo com uma lógica científica e industrial. Nossa relação com esse capacete atual é objetiva e lógica, voltada a seu “valor de uso” e raramente despertando no perceptor sensações estéticas. Por outro lado, o “valor de culto” atribuído ao capacete grego provém da importância dada à peça em si mesma, e não de uma possibilidade de seu emprego em qualquer atividade contemporânea. Ao deslocar-se para o plano do “inutensílio” o capacete grego relaciona-se com o perceptor muito mais esteticamente, do que logicamente, provocando em nós sensações que nos movem (*emotus,*

emovere) para um estado atemporal em que por instantes incomensuráveis vinculamo-nos eroticamente à existência daquele ente ancestral.

Passionalidade – Racionalidade: outra tradução para a palavra 'razão' é cálculo, motivo. O capacete contemporâneo só existe por um motivo específico, cuja forma material obedece a cálculos precisos. 'Necessidade' e 'certeza', elementos da formação do raciocínio, são atributos inseparáveis da 'razão de ser' do capacete atual. Por seu turno, o capacete grego é "desnecessário" e não tem motivos para existir; de modo que em sua presença devemos buscar por uma relação estética, na qual assumimos uma postura passional, ou seja, para adquirir o conhecimento sensível que advém de sua manifestação diante de nós precisamos sofrer o ataque de seus sinais estéticos capturados por nossa percepção.

Eroticidade – Mentalidade: o fetiche das formas exóticas do capacete grego se destaca provocando uma relação de sedução com seu perceptor. As linhas curvadas, o desenho dos olhos e a proteção para o nariz e a face fazem emergir dali a sensação de uma presença humana longínqua, de rastros e indícios de humanidade que perduram apesar dos milênios, convocando nossas emoções com a perspectiva da existência histórica do soldado que o utilizou. Ao invés daquela 'humanidade metalizada' no capacete grego, o kevlar do equipamento contemporâneo revela seu caráter de repetição mecânica em uma linha industrial – a redundância lógica da produção em massa. Enquanto a raridade do capacete grego lhe empresta sensações de originalidade e uma fisicalidade singular, a massificação do equipamento contemporâneo serve ao instituto da identidade, da homogeneidade daquilo que é ordinário e concebido abstratamente por um *pro-jectum* da mente.

Superficialidade – Essencialidade: dizer que as duas peças são capacetes e, por isso, partilham da mesma essência conceitual é forçar uma identificação (definição) na qual esses artefatos não se encontram. Com sua forma determinada antecipadamente pela função a que se destina, o capacete contemporâneo é o resultado material de um conceito essencial definido em *pro-jectum* categorial, sem nenhum espaço para uma singularidade, um adorno ou um elemento estético que lhe empreste alguma originalidade. O capacete grego, ao invés, compõe-se apenas de expressões singulares, cujas particularidades e acidentes figurativos residem fora da norma contemporânea para a construção desse artefato: sua

relação com o perceptor só ocorre com a sensação que sua superfície material evoca nos sentidos.

Incompreensibilidade – Compreensão: a operação de 'compreensão', como já foi mencionada, é um dos processos que a lógica emprega para o desenvolvimento de um conceito porque compreende em uma categoria todas as características identitárias que são comuns a várias coisas assemelhadas. O modo mais eficiente de compreender todas as características de uma categoria no corpo de uma coisa que lhe pertence é reproduzir seus símiles homogeneamente, como em uma linha industrial. Assim, podemos atribuir ao capacete contemporâneo mais proximidade com a lógica. Entretanto, mesmo no artesanato manual encontram-se diferenças entre as peças que respondem por suas singularidades. Quando uma peça é rara ou única, o grau de sua incompreensibilidade tende ao máximo e, com este, o grau de sua esteticidade. Por conta disso, aceitamos que o capacete grego deve ser conhecido por meio da estética.

Intensividade – Extensividade: as coisas que se tornam ordinárias e comuns têm seus conhecimentos inseridos na logosfera, dada a redundância de suas presenças entre nós, como é o caso do capacete contemporâneo normalmente avistado nas reportagens jornalísticas, dos filmes e nas ruas das cidades em conflito. Qualquer conhecimento redundante tem representações fortemente semantizadas, que podem ser analisadas (divididas em partes do discurso) porque são extensas e/ou têm duração. A comoção sensorial provocada pelo impacto de sinais estéticos na percepção humana assemelha-se a um susto ou uma epifania tão intensa e fugaz que se revela inarticulável e sem duração definível. A experiência estética de se postar diante de um capacete grego de vinte e cinco séculos e perceber as imperfeições deixadas pelo martelo do metalúrgico, a coloração irrepetível da liga, o encaixe singular entre as partes, a plasticidade da forma desenvolvida a partir da experiência subjetiva do artesão, dentre outras particularidades, são vivenciadas pelo perceptor em instantes incapazes de transformarem-se em discursos.

Indefinibilidade – Definição: algo que pode ser considerado bem definido é aquilo que perdeu quase tudo que poderia surpreender um observador treinado. A máxima definição das coisas sempre foi um valor bem apreciado pela cultura logocêntrica, simplesmente porque é missão do *logos* dizer o que o mundo é (ser, essência). Porém, a metafísica e mesmo as mais recentes ontologias vêm deixando de ser eficientes

instrumentos operativos do pensamento contemporâneo para comporem gradativamente o campo da história da filosofia. A definição clássica é um processo de economia discursiva que escolhe, segundo a 'navalha de Occam', a explicação mais simples entre as que concorrem para a definição de algo. Porém, a simplicidade das definições encontra-se nos discursos, enquanto o real é complexo e, por conseguinte, na sua maior parte indefinível. Embora os dois capacetes sejam coisas do mundo real, o contemporâneo é mais 'simples' e definido por ser o resultado de uma logicidade profundamente instalada nos processos de produção industrial; o grego guarda traços da pessoalidade de seu artífice que se somam a sinais indefiníveis que atacam a sensibilidade do perceptor surpreendendo-o esteticamente.

Atemporalidade – Historicidade: à primeira vista ninguém titubearia em afirmar que há mais 'historicidade' no capacete grego em relação ao capacete contemporâneo. Mesmo considerando que as qualidades estéticas e lógicas são relativas, isto é, ambos os capacetes têm graus de 'atemporalidade' e 'historicidade', precisamos perscrutar sentidos mais profundos para observar tais qualidades. A história é um produto do registro técnico semiótico de narrativas, sem as linguagens verbais e audiovisuais não há história. A 'historicidade' de uma coisa está vinculada às suas partes discursáveis. As imagens e os discursos acerca de uma coisa perfazem seus registros históricos. O que não pode ser semiotizado em palavras, números, imagens, sons e outros signos lógicos está fora da história. Em vista disso a estética da percepção considera a 'atemporalidade' uma das qualidades dos sinais estéticos que atingem nossa percepção comunicando-nos sensações fora da ordem semiótica das linguagens. Portanto, o capacete contemporâneo se reveste de alto grau de historicidade, porque é o produto de milhares de anos de registros semióticos acerca da técnica construtiva desse artefato bélico, que se serve também da histórica evolução da indústria e da ciência militar. Ninguém duvida que há traços históricos no capacete grego, porém, a estética da percepção não visa postar as coisas e eventos numa linha de tempo gramatical, mas presentificar sensações de modo que revelem a esteticidade de algo, independentemente de sua "idade". Ao levar-nos a perceber a pessoalidade dos traços deixados no capacete grego pelo trabalho do seu artesão, os sinais estéticos emitidos pelos rastros singulares das marteladas, pela cor e textura da liga metálica e por seu formato trazem para o "agora" da nossa percepção a humanidade de pessoas distantes que se comunica individualmente com nossas sensações, suspendendo o sentido do tempo.

Diversidade – Identidade: é impressionante o amor que a cultura ocidental dedica ao princípio da identidade. Dispensável enumerar os fatos históricos que narram a luta centenária pelo estabelecimento de processos identitários em todas as instituições sociais do ocidente. Mas seria interessante observar a aplicação desse princípio lógico até mesmo na indústria, lugar aparentemente improvável para uma influência filosófica. A fabricação do mesmo, do igual, do idêntico em formatos padronizados não é fruto apenas de uma visão de mundo, mas rendeu à indústria ocidental imensas oportunidades de crescimento, transformando o planeta completamente. Contudo, experimentamos hoje certa desconfiança da massificação do idêntico, uma fadiga do material ideológico que fundamentou essa crença racional. Assim, emergem das entranhas ainda desarticuladas do pensamento contemporâneo a idéia da 'diversidade' do individual frente à ameaça do coletivismo identitário. A importância que emprestamos à experiência estética derivada da presença singular do capacete grego diante de nossa percepção deve-se ao impacto que o diverso sempre tem sobre nosso entendimento. Ao passo que o tédio da mesmice se abate sobre o capacete contemporâneo visto assim como um elemento ordinário.

Equivocidade – Univocidade: o terno latino *vox* se traduz ao português por 'palavra' e designa por extensão um 'conceito' ou 'proposição'. A idéia de 'univocidade' vincula-se à crença racionalista de que há uma só verdade, posta em conceito, para cada coisa do mundo. Desde os gregos clássicos a lógica acredita poder encontrar essa 'voz única' da verdade por meio de procedimentos analíticos desenvolvidos sistematicamente pela filosofia a partir de Aristóteles. Se existe uma única verdade para cada coisa, todas as outras proposições acerca do assunto são falsas. Mas se a autoridade para aplicar tais juízos não fosse usurpada pelo poder talvez não houvesse tantos totalitarismos, inquisições e tiranias esclarecidas, que se utilizam da idéia de 'univocidade' para exigir e implantar a única voz do sistema, encarcerando e proibindo outras 'vozes' com o argumento de que seriam falsas e equivocadas. Se há apenas uma única verdade para representar cada coisa, qual dos dois capacetes é verdadeiro? Esta pergunta levanta um paradoxo lógico porque os dois são verdadeiros, falsos ou um deles é falso, enquanto o outro é verdadeiro. De fato, o problema não reside nos capacetes, pois ambos são coisas reais. O problema está em utilizar-se de uma única palavra para designar coisas diferentes, como faz a lógica quando abstrai o diverso para identificar o homogêneo e gerar suas categorias. Assim, podemos

perceber que dentro da mesma categoria de capacetes há diferenças irredutíveis que enfraquecem a 'univocidade' de uma representação. Visto por outro ângulo, o capacete contemporâneo pode ser considerado mais *uní*voco devido sua *uni*formidade industrial, em comparação com a 'equivocidade' do capacete antigo que apresenta traços de diversidade em si mesmo e em relação ao conceito de capacete contemporâneo.

Paradoxia – Ortodoxia: a voz única da verdade conduz logicamente à crença (*doxa*) correta (*orthos*). A crer que conhecendo a verdade ela nos libertará, de pronto seguimos em sua busca e crendo alcançá-la aceitamos sua correção e tornamo-nos ortodoxos. E tudo o que esteja em desacordo com nossa verdade se torna um paradoxo. Os conceitos permanecem longamente entre nós porque cremos representarem a realidade do mundo. Dessa crença depende o estabelecimento da verdade. A experiência estética, por seu turno, não se relaciona com a verdade, porque não depende da crença do perceptor. Nós sofremos ou não sofremos uma experiência estética como efeito psicossomático de um ataque real aos nossos sentidos, independentemente de crermos nisso ou naquilo. Podemos nos negar a sentir a emoção dos afetos por conta de tabus e pré-conceitos, mas nós os sentiremos à revelia de nossas crenças. Desse modo, o que está além da verdade é paradoxal e habita o reino da estética. Por estar longinquamente afastado da ortodoxia que define a lógica industrial do capacete contemporâneo, o capacete grego é mais paradoxal.

Irregularidade – Regularidade: a 'regularidade' é uma das qualidades lógicas das representações semióticas que participa da estrutura e garante a estabilidade dos códigos que relacionam, combinam e regem os signos na formação dos textos. Por outro lado, a 'irregularidade' é uma qualidade *diabólica* dos sinais estéticos que embaraça a aplicação de códigos, dificulta a atribuição de significados aos textos e desestabiliza o sentido de expressões culturais. Ao colocarmos os dois capacetes em perspectiva podemos aceitar que o antigo é mais irregular devido à profusão e instabilidade dos sinais estéticos que emite em direção ao perceptor de sua forma material. Ao passo que o capacete contemporâneo é fruto de uma regularidade formal produzida pelas técnicas industriais, e de uma regularidade conceitual advinda do *pro-jectum* que o concebeu.

Originalidade – Redundância: não devemos entender a 'originalidade' apenas como uma qualidade estética do novo, mas também acerca de tudo aquilo que é percebido de um modo diverso do usual. 'Redundância' não é apenas um atributo das representações que se

repetem, mas também é uma operação que oferece segurança na interpretação coletiva de expressões culturais. Por ser raro e bem diferente dos exemplares atuais, o capacete grego se reveste de originalidade, aqui também percebida como "nova" por sua inusual existência. A peça de kevlar, por sua vez, encontra-se em abundância nos cenários atuais de conflito ou perigo iminente. Em contraposição à existência única do capacete grego, o equipamento contemporâneo é redundante. A unicidade da peça clássica convida o perceptor a se abrir para os atributos estéticos advindos de sua raridade, na forma de sinais que capturamos de sua superfície sensível.

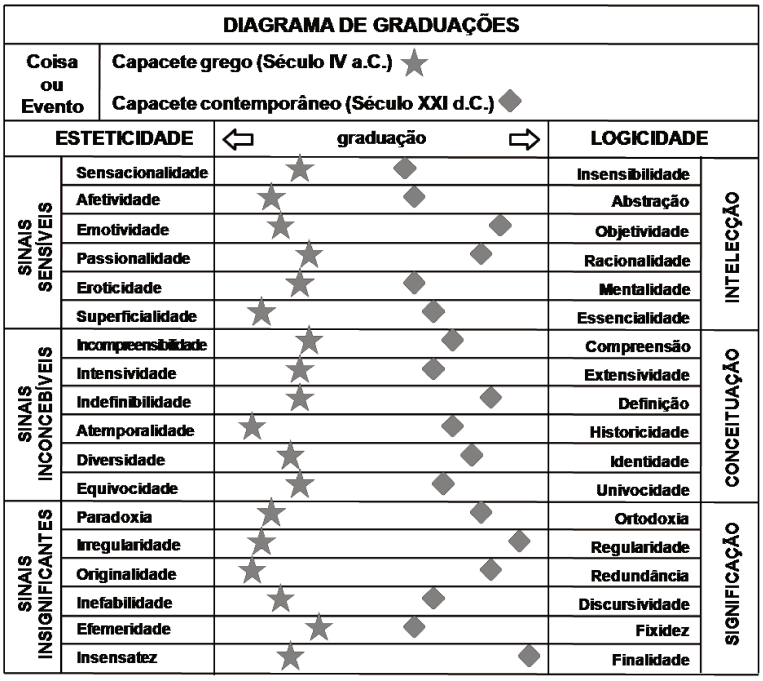
Inefabilidade – Discursividade: como coisas existentes no mundo ambos os capacetes no limite, são inefáveis. A 'inefabilidade' das coisas individuais já é conhecida desde o medievo. Entretanto, o minimalismo da forma material do equipamento contemporâneo desvela sua submissão à função específica estabelecida *a priori* pelo pensamento. Como só se constituem discursos sobre idéias e pensamentos que temos das coisas, o capacete atual parece permitir-nos mais 'discursividade', do que o equipamento clássico, cujas características singulares garantem seu estado de coisa única, portanto inefável.

Efemeridade – Fixidez: pelo fato de ter resistido às intempéries naturais por vinte e cinco séculos o senso comum supõe que o capacete grego tem mais qualidades de 'fixidez' do que o capacete contemporâneo, por este ser um produto industrial descartável e, portanto efêmero. Mas como vimos anteriormente, o que permanece fixo, idêntico, permanente, constante, estável, são as interpretações e conceitos extraídos de textos discursivos que durante todo o tempo contam a mesma história. Por outro lado, a experiência estética de estar diante de uma peça arqueológica oferece-nos a efêmera oportunidade de perceber seus sinais de singularidade, a raridade de sua forma material, a textura de sua liga metálica, a humanidade do trabalho etc. A 'fixidez' que se revela no capacete contemporâneo resulta não apenas da regularidade industrial com que é produzido, mas da perpetuação do conceito de sua função materializada em sua forma.

Insensatez – Finalidade: é mais do que visível a 'finalidade' com que é fabricado o capacete contemporâneo. Obviamente, a criação do capacete grego observou a mesma 'finalidade' em seu tempo. Contudo, de uma distância de vinte e cinco séculos os fins a que se destinava o equipamento antigo deixaram de existir. Não faz sentido, ou seja, seria uma

‘insensatez’ fabricar atualmente capacetes clássicos com uma tecnologia de dois e meio milênios atrás. Ao adquirir status de “inutensílio” o capacete grego desliza de seu “valor de uso” para seu “valor de culto” como as relíquias de qualquer espécie, cuja importância reside em sua raridade. Por seu turno, o capacete contemporâneo está perfeitamente adaptado à ‘finalidade’ para a qual é produzido.

Esteticidade – Logicidade: depois de constituídos acima os pares de atributos lógicos e estéticos dos capacetes, o Diagrama de Graduações (figura) revela as posições de suas esteticidades e logicidades, demonstrando espacialmente que o capacete grego agrupa maior volume de esteticidade, em relação à maior logicidade do capacete contemporâneo. Mas ao lembrarmo-nos de que o exercício acima não se trata de um método para verificar a maior ou menor artisticidade de ambas as peças; também devemos estar cientes de que os conceitos de estética aqui desenvolvidos não se referem a uma teoria ou filosofia da arte, porém a uma concepção baumgarteniana que pretende constituir um conhecimento sensível do mundo a par com o conhecimento lógico. Os capacetes são exemplos de que praticamente tudo pode ser visto do ponto de vista estético, oferecendo-nos a oportunidade de dialogar com a lógica para constituir um conhecimento mais eficiente do mundo.



As comparações acerca da logicidade e esteticidade de coisas e eventos poderiam estender-se indefinidamente, assim como também poderiam realizar-se de variadas maneiras sempre dependentes dos perceptores em debate. Porém, o mais importante para o exercício da estética da percepção como ferramenta de cognição do real não é a exatidão

dos graus de logicidade e esteticidade, mas o despertar do perceptor para os sinais estéticos antes ignorados pelo logocentrismo dominante.

De modo a preparar o perceptor para o necessário exercício de sua sensibilidade estética é importante operar uma vasta dessubstanciação do conhecimento, emprestando mais valor à sensação da presença das coisas e de eventos, do que para o automático cacoete de abstrair conceitos desencarnados do real. A leitura externa (expressiva) das coisas não se trata da ingênua visada das aparências (como pensam os logocêntricos), mas de efetivas inferências que resultam em conhecimento autêntico do mundo, pela via da percepção dos sinais de sua existência real.

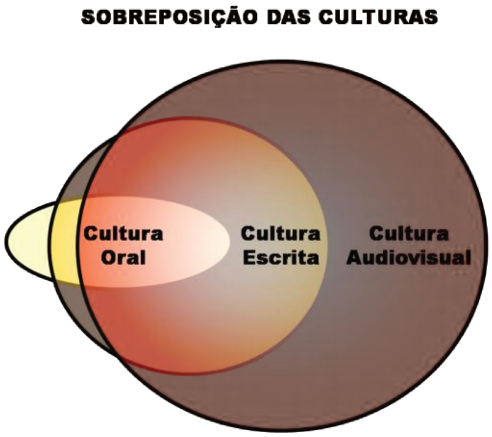
Os sinais estéticos são imprescindíveis por que fundamentam toda observação do cultural e do natural, não apenas para a estética e a arte, como também para a lógica e suas vizinhanças, como a tecnologia, a ciência e a filosofia. De modo que a percepção dos sinais estéticos conduz a um conhecimento próprio (*cognitio sensitiva*) que não deve ser negligenciado, mas pelo contrário, estimulado em pesquisas e em sua utilização mais freqüente no cotidiano, sendo que para isso é necessário abolir o 'complexo de Dante' que subjaz a tradicional acepção do conhecimento.

Inconclusão

'Conclave' e 'reclusão' são termos aparentados da palavra 'conclusão', que é proveniente do termo latino *conclusionem*, do verbo *com-cludere* ou *claudere* (*clave* = chave), e significa "colocar um limite", "fechar uma questão, dando-lhe um fim". As 'conclusões' também estão entre as mais curiosas pretensões da lógica, que imagina poder dar fim (tanto na finalidade, como no limite) para as coisas e eventos, circunscrevendo-os em conceitos e categorias definíveis.

No mundo real as coisas não se concluem nem se definem, mas se transformam e se adaptam enquanto se mantêm interrelacionadas, de modo que não podemos compreendê-las senão apenas suas representações. Desse modo, após o que apresentamos neste estudo iludirmo-nos com uma 'conclusão' seria no mínimo contraditório.

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 construção do conhecimento logocêntrico. Da mesma maneira, a cultura audiovisual (e a cibercultura) vem se constituindo a partir dos fundamentos oferecidos pela cultura letrada (figura).



Para nós, cuja geração tem o privilégio de viver justamente no período de transição entre eras, o melhor a fazer é degustar o espetáculo do vai-vem das tendências, da submersão e emergência de fenômenos, 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. Para nós, desta geração, também compete a tarefa de fazer a transição juntamente com as novas gerações que já nasceram imersas na cibercultura, oferecendo uma tradução convincente dos fenômenos atuais para aqueles que tropeçaram na baldeação entre a modernidade e a contemporaneidade.

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 nova cultura audiovisual "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 estar destruindo, 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, geralmente veiculadas por novas mídias, provoca alterações na forma e no conteúdo dos saberes intercambiados, exigindo daqueles que têm o conhecimento como objeto de estudo uma reflexão mais ampla do que a mera tradução dos novos textos num único código verbal hegemônico. É preciso considerar que não há tradutibilidade entre linguagens diferentes, mas apenas dentro de uma mesma linguagem. 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 verbal, mas que nos oferecem seus próprios caminhos cognitivos para a leitura do real.

Por outro lado, fora da logosfera (conjunto de todos os textos e discursos baseados em linguagens), mas também em seus interstícios, circulam ainda 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.

A estética da percepção como primeira epistemologia - um novo modo de conhecer a atual realidade exige de nós uma 'virada dantesca' (**3. O complexo de Dante**): ao invés de alçarmo-nos rumo ao lúcido regaço da inteligência fulgurante (o Paraíso metalingüístico de Dante), voltemo-nos para a matérica sensibilidade de nosso corpo encarnado no húmus do mundo real (o Inferno extralingüístico de Dante).

A ciência está para a lógica, assim como a arte está para a estética. Como aplicação prática da lógica, a tecnologia e a ciência têm sua produção; e como produtora de

experiências sensíveis, a arte materializa os sinais estéticos. Assim, tornemos nossos olhos para o mundo realmente existente, tal como ele se nos apresenta em fenômeno, e fixemos nossa atenção ao produto (*poiesis*) concreto da natureza e da cultura, afastando, ao menos por instantes, a intermediação das representações.

Tal exercício visa esgarçar os vínculos que nossa mente mantém com os textos que a iludem com suas abstrações, para, por um breve momento, vislumbrarmos o real a partir dos sinais que o mundo lança em nossa direção. Desse modo, ao invertermos o sentido em que normalmente se orienta o esforço humano pelo conhecimento, entendemos que a estética (da percepção) precisa ser a primeira epistemologia, ou seja, o primeiro conjunto de atitudes cognitivas que deve preceder qualquer abordagem lógico-semiótica da realidade.

No processo do conhecimento a percepção é mais ampla e importante do que a intelecção, porque não há o que inteligir sem antes perceber; assim como nenhuma percepção precária resulta numa boa intelecção somente a sensibilidade treinada pode conduzir a uma boa ciência, pois aquele que menospreza, desconhece ou não consegue perceber os sinais estéticos provenientes da empiria 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 que se pode empreender para ampliar a sensibilidade necessária à percepção dos sinais estéticos proveniente dos textos da cultura e dos fenômenos da natureza.

> Com efeito, quando pela primeira vez os filósofos se interessaram pela arte, o que reteve antes de tudo sua atenção foi a influência que ela não podia deixar de ter sobre a vida social dos indivíduos. Platão expulsa os poetas da *República*, porque eles constituem um perigo para o futuro da Cidade terrestre, e mais tarde os padres da Igreja irão condenar as seduções da arte, que retardam ou impedem a realização da Cidade divina. Há muito tempo, portanto, já se percebera que a arte não é um simples jogo individual sem conseqüências, mas que, pelo contrário, agindo sobre a vida coletiva, pode transformar o destino das sociedades. (BASTIDE, 1979, p. 3)

A intuição estética na ciência - costumeiramente, a maioria das classificações coloca a lógica, a ética e a estética dentre as chamadas disciplinas "normativas". Como é a

base da ciência a lógica estaria, pelo entendimento de muitos, vinculada à ética e a estética por laços de necessidade. Segundo alguns, a lógica deve governar o pensamento, enquanto a ética dispõe sobre qual direção (sentido) ele deve seguir para alcançar sua finalidade, dada pela estética, quando desvela o que é admirável (o "bem" que arrasta o olhar e a atenção). Mas a palavra 'admirável' provém do latim *mirabilis*, ou seja, miraculoso – aquilo que não tem explicação lógica. Parece um tanto paradoxal que o caminho do pensamento verdadeiro se inicie com a lógica, ganhe direção com a ética, só para alcançar o... ilógico?

Mesmo oferecendo-se a estética uma posição mais teleológica entre as ciências normativas, o próprio caráter de normatividade implica aí uma tutela do sensorial, da conduta e do pensamento. Neste caso, o controle do processo retorna à lógica, pelo cacoete logocêntrico de impor a busca da verdade como meta, submetendo a ética (não importam os meios, desde que se alcancem os fins) ao imperativo da causalidade e desprezando a estética como afetamento irracional. Assim, até para a modernidade, a estética só pode existir como o rosto do bem e da verdade.

Por outro lado, se considerarmos de fato que a estética – não como ciência normativa, mas como *cognitio sensitiva* – provê um sentido para a ética tendo a lógica como um *modus operandi* do pensamento conceitual, poderíamos aceitar que o seu papel na vida do ser humano é tremendamente mais importante do que até aqui se entendia. Porém, não é possível concordar que a estética (sucumbindo à teleologia logocêntrica) venha a ser o "fim último" de toda atividade humana, entendido como a direção em que o pensamento deve seguir para alcançar seu mais profundo sentido – a não ser que se imagine a estética, outra vez, como o rosto do bem e da verdade – o olhar do *logos* para o sensível.

Essa seqüência linear (lógica ➔ ética ➔ estética) é falsa, na medida em que as linguagens da cultura produzem textos com graus de logicidade e esteticidade, que informam valores (ética). Daí não ser possível hierarquizar causas e conseqüências, partindo da lógica, com uma parada na ética, rumo à estética. Todas estas três áreas do conhecimento convivem no interior dos textos que simulam o mundo. Os textos culturais (compostos de signos lógicos e sinais estéticos) estão mesclados de logicidade e esteticidade, de modo que só a gradação (+ lógico ou + estético) é que "separa" a ciência, a filosofia, da estética (aí incluída a arte).

Uma vez que o sinal estético provém diretamente da coisa que o gera, é questionável encaixá-lo na mesma definição dada ao signo lógico (representativo). No mínimo, o sinal estético é um tipo especialíssimo de signo. Nos termos de Peirce, o sinal estético é uma forma de índice (um indício de presença), porque é afetado materialmente pela coisa. Mas, de fato, trata-se de uma *radicalização* da indicialidade, porque os sinais estéticos compõem as coisas que provocam a experiência sensitiva. Por sua vez, a radicalização da indicialidade conduz a uma iconicidade analogamente radical, gerada pela semelhança extrema entre o indício e a coisa que o gerou. Pode-se entender a passagem da estética moderna para a pós-moderna (contemporânea) pela tendência de seguir do simbólico-representacional, para o icônico-indicial.

A extrema semelhança com a coisa que o produz faz do sinal estético um índice-ícone pleno, em comparação com a *terceiridade* (simbolização) do signo lógico, cujo tipo de representação implica numa diferença real entre signo e seu objeto (conhecimento da coisa). Assim, não existe um signo simbólico que seja majoritariamente estético, porém, a indicialidade e a iconicidade que estão contidas na forma de qualquer texto garantem algum grau de esteticidade inclusive a certos discursos lógicos (como os científicos, filosóficos e até mesmo os matemáticos). Por outro lado, os textos artísticos são aqueles considerados com maior grau de esteticidade.

Os signos lógicos e a logicidade dos textos comunicam os elementos ordinários dos objetos, definidos em conceitos previamente deduzidos para classificar os eventos da empiria. Mas não existe nenhum texto na cultura que seja completa e integralmente lógico e objetivo, porque os signos são em parte materiais, sendo possível localizar aí sinais sensíveis que apontam para seu grau de esteticidade, por menor que seja.

Por outro lado, no campo da esteticidade dos textos e dos fenômenos naturais se encontra uma multidão de sinais com facetas icônicas e indiciais provenientes de uma zona extraordinária que não se submete ao *logos*. A presença desse conjunto de sinais estéticos nos textos da cultura e nos fenômenos naturais é capturada pela subjetividade inerente ao perceptor. Tais sinais geram expressões fora da cultura e mesmo em seus interstícios, que não se configuram em texto porque não formam signos convencionais. Essas expressões podem ser consideradas estéticas porque delas se têm apenas a sensação de sua presença, indícios de sua passagem pela nossa percepção. São as futuras novidades, ou ainda

sensações de estranhamento que não penetraram a cultura, como também são novos materiais pré-semióticos a serem textualizados em novas significações.

Quando não há uma interpretação codificada do sinal, não existe aí o signo. Muitas manifestações estéticas percebidas pelo ser humano não chegam a formar um texto lógico, permanecendo como sinais incompreensíveis, inexplicáveis, que estão fora da ordem, ou seja, são extraordinários e ininterpretáveis. Mas isso não impede que tais sinais estéticos sejam de algum modo comunicados e contabilizados como conhecimento humano. Eles são, de fato, os *cognitio sensitiva* já pensados por A. Baumgarten no século XVIII.

Por outro lado, se a dedução e a indução são modos de inferência lógica do mundo, também se pode inferir o conhecimento sensível com uma técnica apropriada. Comenta Peirce em seus escritos, que a "inferência abdutiva se dilui no julgamento perceptivo sem qualquer linha de demarcação mais clara entre eles ou, em outras palavras, nossas primeiras premissas, os julgamentos perceptivos, devem ser encaradas como um caso extremo de inferências abdutivas" (ECO, SEBEOK, 1991, p. 23).

Produto de um conhecimento sensível do mundo fornecido pela percepção sensorial, a inferência abdutiva peirceana é um modo de intuição que passa ao largo dos procedimentos dedutivos e indutivos da lógica embora não seja de todo ilógico. Trata-se de um processo de inferência do real pela via da sensibilidade que aufere conhecimento com a captura de uma expressão sem significado – ou que talvez jamais venha a ter sentido –, porque o processo de significação não pode ser completado.

As abduções, como as induções e ao contrário das deduções não são logicamente completas e precisam ser validadas externamente. Peirce refere-se, às vezes, às abduções como hipóteses. (ECO, SEBEOK, 1991, p. 78) As abduções são hipóteses extraídas de indícios - uma conjectura que não convive com sistemas rígidos. "Abdução é o processo de formação de uma hipótese explanatória. É a única operação lógica que apresenta uma idéia nova. (...) A Dedução prova, que algo *deve ser*; a Indução mostra que alguma coisa *é realmente* operativa; a Abdução simplesmente sugere que alguma coisa *pode ser*". (PEIRCE, 2003, p. 220)

A abdução peirceana é, de fato, uma intuição estética do novo que serve tanto à arte como também à ciência e à filosofia. Fazer ciência nem sempre é confirmar experimentalmente os conceitos antecipados por uma teoria, mas também errar pelo vasto

campo dos sinais indistintos do mundo, que a sensibilidade do corpo nos oferece como dados de um possível novo conhecimento.

O drama da condição humana reside no fato de que nós somos as únicas coisas que se iludem pensando termos consciência plena de nossa existência, quando de fato temos notícia de um modelo abstrato de ser humano desenhado pela cultura formada por gente que já morreu. Nosso superego é um texto em retalhos que improvisamos com os conceitos fornecidos por outros, enquanto nosso corpo nos dá sinais indistintos, cujo conhecimento só podemos auferir caso tenhamos a coragem de confrontar o que pensamos ser com aquilo que materialmente somos. "Já vimos que todo estado da consciência é uma inferência; de modo que a vida não é senão uma seqüência de inferências ou um fluxo de pensamentos. Portanto, a todo momento o homem é um pensamento, e como pensamento é uma espécie de símbolo, a resposta genérica à pergunta 'que é o homem?' é que ele é um símbolo" (PEIRCE, 2003, p. 306). Mas também precisamos perceber em nós as expressões de iconicidade e indicialidade provenientes de um corpo entre outros corpos no mundo, clamando por ser conhecido esteticamente. O novo conhecimento, preocupação da ciência corajosa, só tem início como um sinal estético pedindo para ser percebido por um corpo treinado em perceber-se no mundo.

Ciência e arte: a mão dupla – de acordo com os cânones de uma velha epistemologia tudo o que faz a ciência é 'descobrir' algo que *já foi previsto dedutivamente pela teoria*. Esta visão irredutivelmente idealista empresta maior valor para a especulação filosófica sobre a ciência, do que para a atividade científica propriamente dita. 'Descobrir' é encontrar os elementos fornecidos pela empiria de modo que esta operação revele a realidade da imagem já previamente elaborada pela teoria (paradigma). Assim, não só a atividade científica existiria para confirmar o que a mente filosófica já concebeu (conceitos, paradigmas), mas todas as demais áreas da cultura também estariam submetidas a este pensamento apriorístico.

Por outro lado, hoje se entende que as linguagens da cultura intermedeiam nosso relacionamento com o real, impondo-nos 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 é preciso considerar 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 confortavelmente no paradigma antecipatório.

> Ao inventar teorias e contemplá-las de maneira relaxada e "artística", os cientistas com freqüência empregam procedimentos proibidos por regras metodológicas. Por exemplo, interpretam a evidência de modo que se ajuste a suas idéias 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 é, de fato, 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 atividade 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 epistemologia é uma boa provocação para tornar evidente um paradoxo. Para o senso comum misturar ciência com arte é um despropósito inútil, mas sabemos que sem o entendimento sensível dos sinais que o mundo nos apresenta não há nem arte, nem ciência.

Neste estudo buscamos estabelecer o entendimento de alguns (não todos) sinais estéticos mais comuns, de modo a despertar a atenção do perceptor para uma cognição mais sensível do mundo, sugerindo-lhe um balanço da esteticidade e logicidade dos textos, coisas e eventos da cultura e da natureza.

A impossibilidade real de se definir tanto a arte como a ciência abre espaço para a abordagem de uma estética da percepção como primeira epistemologia, anterior a qualquer método, mas focada no momento primordial da cognição – quando a percepção inaugura em nós o pânico de nossa presença no mundo.

A atitude estética: o aroma dos paradoxos – o conhecimento estético não visa o desvelamento dos padrões, leis, ordenamentos e modelos que determinam a manifestação das coisas no mundo, como opera a inteligência. Porém, a ação estética busca o insólito, o singular e o extraordinário – as exceções às regras -, embora nesse processo também vislumbre uma acepção dos padrões e normas. Em conseqüência, 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.

A estética da percepção demanda uma atitude de estranhamento em relação às convenções, de vez que seu papel é subvertê-las, na medida em que aponta para fora do sistema de signos utilizados para compreender (resumir) o mundo. Assim como opera a lógica abstratamente apartando o joio (sensorial) do trigo (racional), também a estética da percepção se utiliza dessa 'separação', mas escolhe o joio que é muito mais abundante na

realidade, do que o ralo trigo da razão. Nessa atitude irracional, a estética da percepção flerta com a paradoxia.

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 utilizarmo-nos apenas das representações (nossos mapas ideacionais) sobre o que já conhecemos do real não pode haver ciência, filosofia ou arte, na medida em que a tarefa dessas áreas do conhecimento é detectar as incongruências do mapa e produzir uma adaptação melhorada de seus textos (*adequatio*) em comparação com o território.

A idéia logocêntrica de que as artes servem tão somente para produzir prazer e deleite guarda resquícios de um preconceito da lógica universalista contra as expressões particulares. O prazer gerado pela experiência estética (catarse) provém da libertação da convencionalidade do código lógico. Mas, a experiência estética (principalmente nas artes) não gera apenas prazer e deleite, ela também é um poderoso meio de investigação e inferência do real podendo oferecer à lógica muitos elementos para sua análise crítica, aos quais o pensamento abstrato não tem acesso por meio de deduções e antecipações categoriais.

> A experiência [estética] é o que resta quando as grandes idéias, os grandes pensadores não satisfazem mais, são as brechas abertas em sistemas demasiado acabados, fechados ou que se tornam fechados, ortodoxias para crentes, cacoetes para epígonos. A liberdade do caminho, das infidelidades e traições teóricas, dos deslocamentos institucionais, das derivas existenciais, dos encontros ocasionais e inesperados. GUIMARÃES et alii, 2006, p.121)

A investigação científica ou filosófica demanda uma nova maneira de nos relacionarmos com o mundo e com o objeto de nossa atenção. Essa nova atitude diante das coisas e das experiências deve alimentar-se do frescor da originalidade, da inesperada emergência dos fenômenos que vêm a nós apenas quando abandonamos nosso 'complexo de Dante', que é a fuga para o "alto", o exílio da mente no firmamento da abstração desencarnada.

Trata-se, portanto, de fazer ciência e filosofia com mais artisticidade. "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 una seu poder e o da ciência" (2007, p. 357) foi a conclusão a que chegou Paul FEYERABEND 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**. http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf Acessado em 12 de outubro de 2009.

BLACK, E. **The Horrifying American Roots of Nazi Eugenics**. History News Network. Disponível em <http://hnn.us/articles/1796.html>. Acessado em 05 de dezembro de 2008.

BLAKE, W. **O matrimônio do céu e do inferno**. São Paulo: Editora Madras, 2004.

BRIGGS, A. e 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.

CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005-B.

CHAUÍ, M. **Convite à filosofia**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

COMTE-SPONVILLE, A. **A sabedoria dos modernos**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DELACROIX, E. **Pietà (1850).** Óleo sobre tela. Nasjonalgalleriet, Oslo, Noruega. <http://www.abcgallery.com/D/delacroix/delacroix21.html>. Acessado em 23 de janeiro de 2009.

DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

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

DERRIDA, J. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

DORÉ, G. **Divina Comédia**. Ilustrações. Disponível em <http://dante.ilt.columbia.edu/images/dore/inf.html> Acessado em 2008.

EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.

ECO, U. **A busca da língua perfeita na cultura européia**. Bauru, SP: EDUSC, 2002-B.

_____. **A estrutura ausente**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.

_____. **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

_____. **(org.) A história da beleza**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.

_____. **As formas do conteúdo.** São Paulo: Perspectiva, 2004-B.

ECO, U., SEBEOK, T. **O signo de três: Dupin, Holmes, Peirce**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FARINA. M. M. **Fotografia cínica (2003).** 1 Fotografia, color. 16 cm X 11 cm., Galeria de Artes, Instituto de Artes da UNICAMP. Disponível em <http://www.iar.unicamp.br/m_farina/index.htm>. Acessando em 23 de janeiro de 2009.

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.

_____. 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.

_____. **Estética doméstica: observações sobre a arte e o gosto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GUIMARÃES et al. **Comunicação e expressão 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.

_____ . **A estética antes da estética**. Porto Alegre: Editora da ULBRA, 2003.

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

MAFFESOLI. M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Ed. Vozes, 1998.

MARCONDES FILHO, C. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?: uma reflexão sobre o processo de individuação e formação**. São Paulo: Paulus, 2004.

McLUHAN, 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.

NIETZSCHE, F. **A origem da tragédia grega proveniente do espírito da música**. São Paulo: Madras, 2005.

NOVAES, A. **Artepensamento**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

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.

PEIRCE, C. S. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

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.

_____. **A teoria geral dos signos**. São Paulo: Editora Pioneira, 2000-b.

_____. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.

_____. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulos, 2004.

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

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). Ciberlegend**a. Disponível em <www uff.br/mestcii/tânia 1. htm.> Acessado em 24 de janeiro de 2005.

STERZI, E. **Por que ler Dante**. São Paulo: Editora Globo, 2008.

TODOROV, T. **Teorias do símbolo**. São Paulo: Papirus Editora, 1996.

Van GOGH, V. ***Pietà* after Delacroix (1889).** Óleo sobre tela, Van Gogh Museum, Amsterdam. Disponível em <http://www3.vangoghmuseum.nl> Acessado em 23 de janeiro de 2009.

WEBER. A. **Cognition as expression: on the autopoietic foudations of na aesthetic theory of nature.** Sing system studies 29.1 (2001), p. 160. *In*: KIRCHOF, E.R. **Estética e biossemiótica**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: EDIPUCRS, 2008.

WEEDWOOD, B. **História concisa da lingüística**. 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.