



LUIZ FERNANDO PEREIRA
MARCOS H. CAMARGO
SOLANGE STECZ

ARTE E CONHECIMENTO TUDO A VER

Τέχνη
ocleção technê

Quando examino meus métodos de pensar, chego à conclusão que o dom da **fantasia** significa muito mais para mim que qualquer outro talento para pensar positiva e abstratamente.

A. Einstein



ISBN 0-9553010-0-5



9 780955 301001 >





© 2016 Pereira, Luiz Fernando; Camargo, Marcos H.; Stecz, Solange.

P4144 Pereira, Luiz Fernando.
Arte e conhecimento : tudo a ver! / Luiz Fernando
Pereira, Marcos H. Camargo, Solange Stecz
Curitiba: Alvaro Henrique Borges, 2016.
137p. il.

eISBN 978-85-917818-2-9

1. Teoria do conhecimento. 2. Epistemologia. 3. Filosofia
I. Camargo, Marcos H. II. Stecz, Solange. III. Arte e conheci-
mento : tudo a ver!

CDD : 121

Mary Tomoko Inoue

Bibliotecária Responsável

Wanderson Barbieri Mosco

Capa/Projeto Gráfico/Diagramação

Vinícius Conoti

Revisão Ortográfica

Imagem de capa: “Einstein playing the violin” - Getty Images
Publicado originalmente por ‘Berlinger Morgenpost’, em 1929.

τέχνη
COLEÇÃO TECHNĒ

**Luiz Fernando Pereira
Marcos H. Camargo
Solange Stecz**

ARTE E CONHECIMENTO
tudo a ver!

1ª edição

Curitiba
ALVARO HENRIQUE BORGES
2016

Governo do Estado do Paraná
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
Universidade Estadual do Paraná

Antonio Carlos Aleixo

Reitor

Frank Mezzomo

Pró-reitor de Pesquisa e Pós Graduação

Aurélio Bonna Júnior

Pró-reitor de Extensão e Cultura

Solange Stecz

Diretora de Cultura da UNESPAR

Pierangela Nota Simões

Diretora do Campus de Curitiba II

Salete Sirino

Diretora do Centro de Área de Artes

André Egg

Diretor do Centro de Área de Música e Musicoterapia

Nadia Moroz Luciani

Chefe da Divisão de Extensão e Cultura

Marcos H. Camargo

Chefe da Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação

Noemi Nascimento Ansay

Editora Chefe dos Periódicos

Gláucia Orlandine

Secretaria

Comissão institucional de pesquisa (CIP)

Campus de Curitiba II:

Amábilis de Jesus da Silva; Cristiane Wosniak;

Gislaine Vagetti; Luciano Lima;

Luiz A. Zahdi Salgado.

Comitê assessor de campus (PIC):

Cíntia Veloso da Silva; André Ricardo de Souza; Lívia
Sudare de Oliveira; Luiz Fernando Pereira; Sheila Volpi;

Sônia Tramujas Vasconcelos; Tiago Alvarez.

SUMÁRIO

Modo de leitura	09
O que é o conhecimento	11
TEORIAS DO CONHECIMENTO	16
Conhecimento tradicional	16
Conhecimento filosófico	27
Conhecimento científico	45
Conhecimento estético	60
CONHECIMENTO E MEMÓRIA	77
Educação cientificista	89
CULTURA E CONHECIMENTO	97
Para que serve a cultura?	98
O que é cultura?	99
Mudanças culturais	110
ARTE E CONHECIMENTO	114
Pesquisa em arte	119
Marco regulatório	130
Referências	132

Modo de leitura

A maioria das instituições de fomento e amparo à pesquisa se destina ao desenvolvimento científico, tecnológico e de inovação. Naquilo que concerne à pesquisa em arte, no entanto, ainda não foram pacificados critérios aplicáveis ao campo, mesmo porque muitos não consideram essa área do conhecimento uma legítima geradora de tecnologia e inovação. Faz-se necessário minimizar os preconceitos epistemológicos contra a pesquisa em arte, motivo pelo qual publicamos esse ensaio, de modo a contribuir com o debate sobre a arte como um conhecimento epistemológico, capaz de desenvolver tecnologia e inovação em variados campos de interesse geral.

O fato das agências de fomento e amparo à pesquisa terem quase sempre um perfil cientificista pode ser até justificável, na medida em que um viés economicista sempre abalroa os financiamentos públicos e privados, prevendo o desenvolvimento de tecnologias mais “apropriadas” para o mercado. Contudo, se a finalidade dessas instituições é promover o desenvolvimento, a inovação e a divulgação de *conhecimento*, salientamos aqui a condição da estética (arte) como conhecimento efetivo, tão decisivo para os objetivos sociais e político-institucionais da sociedade, quanto são as pesquisas científicas e tecnológicas. Por esse motivo, neste breve ensaio empreendemos uma reflexão contemporânea acerca do contexto de formação de conhecimento, em uma perspectiva que denuncia o preconceito epistemológico (ideológico) do senso comum.

A academia ainda se demora para constituir uma boa definição sobre o tipo de conhecimento que a arte desenvolve (Se é que a arte produz algum conhecimento! – ainda pensam alguns), como também sobre a construção de um modelo de política cultural que ultrapasse o mero entretenimento, ampliando dentro das instituições o diálogo com a sociedade. Ainda se faz necessária muita discussão para que, de fato, a cultura seja entendida em suas três dimensões: como expressão simbólica, direito de cidadania e potencial para o desenvolvimento econômico. É preciso sensibilizar gestores, docentes, discentes e agentes universitários para a ideia de que a cultura é, ao mesmo tempo, o conjunto de elementos que identifica um povo e a base para as transformações sociais, cuja realização deve pautar a formação pedagógica e cidadã da comunidade acadêmica.

Este ensaio não tem a pretensão de eliminar o preconceito cognitivo que se abate sobre os tipos de conhecimento que não se vinculam ao cientificismo vigente. Porém, o modo como os temas são abordados aqui visa superar o isolamento oposto pelo tradicionalismo epistemológico, a fim de que o pensamento, a ciência, a arte e a cultura possam reestabelecer laços cognitivos capazes de enfrentar as divisões dogmáticas que ainda hoje prejudicam a pesquisa em várias áreas do conhecimento.

Aqui, pretendemos demonstrar o conhecimento humano sob ponto de vista da estética, ao olharmos a partir da arte, para os demais tipos de conhecimento. Queremos que a filosofia e a ciência enxerguem a si mesmas, porém, de uma forma artística. Quem sabe assim, a partir dessa experiência de deslocamento perspectivo e epistemológico, passemos a praticar um pensamento menos logicista e buscar por uma tecnologia menos cientificista.

O que é o conhecimento

Quando examino meus métodos de pensar, chego à conclusão que o dom da fantasia significa muito mais para mim que qualquer outro talento para pensar positiva e abstratamente.

A. Einstein

Nos últimos duzentos anos, a importância da tecnociência só fez crescer no ocidente, estabelecendo entre nós uma ideologia dominante conhecida por “cientificismo”.

As pessoas de senso comum, quando se defrontam com obras de arte moderna, contemporânea ou não-ocidental, se veem em condições de recriminá-las peremptoriamente: não entendem suas propostas, mesmo assim as condenam. Quando elas se deparam com as equações de Leibniz, Euler, Maxwell, Einstein, declinam respeito silencioso a um saber que reconhecem ignorar: não entendem, mas respeitam – isto é cientificismo!

Sem desconsiderar o valor estratégico da tecnociência, mas até para reafirmá-lo e colaborar com seu desenvolvimento, precisamos nos lembrar que sempre se tratou, na realidade, de expandir o *conhecimento*. Por isso, o viés científico do conhecimento não deve ser generalizado para todas as áreas.

A raiz da palavra ‘conhecimento’ refere-se a ‘nome’ (*gnomen*)¹. Ou seja, conhecer, na origem, significava dar

1 Do latim *cognoscere*, formado do prefixo *cum* (partícula de intensificação), e da raiz protoindo-europeia *gno* (saber). Etimologicamente, o substantivo *cognitio* admite um grau de parentesco com o verbo “nomear” (*cognomen*), de modo que a sobreposição

nome verdadeiro às coisas. Trata-se de uma operação intelectual que nomeia conceitos construídos a partir da definição de algumas características gerais e comuns a grupos de coisas particulares. Ex.: ‘cadeira’ é um substantivo feminino que também é conceito, porque compreende e define qualidades comuns a um grupo de coisas semelhantes, como pernas, assento e encosto – mas se lhe acrescentarmos ‘rodas’, não será mais ‘cadeira’, porque cairá em outro conceito: transporte.

Para os antigos, só poderia haver verdadeiro conhecimento se o *logos* (palavra, discurso, mente, ideia, razão, ordem cosmológica) concebesse um nome próprio para uma classe de coisas/ideias. 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 *cognitio sensitiva* (estética²).

dos seus significados permite deduzir que os antigos entendiam o conhecimento como o poder de “nomear” as coisas, dando sentido e significado a elas. Originalmente, ‘conhecer’ é dar nome às coisas, isto é, incorporá-las à linguagem verbal por meio da compreensão de sua essência em um conceito.

2 Do grego *aistetikòs*, significa a ‘ciência que conhece por meio das sensações e percepções’. Originalmente, a ‘estética’ não é uma teoria do belo, nem uma filosofia da arte, porque se refere à percepção e sensibilidade humanas. Atualmente, pesquisadores vêm oferecendo à estética uma ampliação de campo, para além do campo da arte, colocando-a como uma grande teoria da percepção, vinculada à memória experimental e produtora da *cognitio sensitiva* – o conhecimento sensível desenvolvido por meio da experiência do corpo no mundo. Fazem parte do campo da estética, além da arte, todos os demais conhecimentos constituídos por meio dos sentidos físicos. Ex.: desde a habilidade manual de um cirurgião, até a de um pintor; desde a percepção espacial de um piloto, até a de um dançarino; desde a habilidade auditiva de um engenheiro acústico, até a de um músico; desde a acuidade de visual de um *videomaker*, até a de um escultor, entre outros. Assim como nem todo som é música, mas toda música

Em seu princípio, o pensamento ocidental estabeleceu um método pelo qual a razão pode alcançar a verdade mesmo antes da ocorrência dos fatos sobre os quais pode proferir juízo: o pensamento dedutivo-apriorístico foi (e continua sendo) o modo de inferência mais prestigiado entre os pensadores e cientistas. Mas, a antecipação do futuro, por meio do conhecimento dos padrões de comportamento da realidade, acabou por gerar a soberba da razão, que imagina conter o mundo todo em suas abstrações ideacionais. “Traduzindo-se toda a amplitude do *logos* como *ratio*, privilegiam-se a medida e a norma (...) Esse dogmatismo decorre da ideia do *logos* como redução da diversidade do real (a infinitude de opostos, o mistério da diferença) no império da unidade”. (SODRÉ, 2006, p. 25)

Entendida como o método para alcançar o bom pensamento, a lógica (a ciência do *logos*) se tornou sinônimo de inteligência, na medida em que essas duas instâncias visam conhecer a mecânica das normas, padrões e códigos que regem a manifestação das coisas. Mas os códigos desenvolvidos pelo homem não são ordens naturais, apenas interpretações humanas do mundo, com as quais a mente constrói uma utopia pacífica, fixa e protegida do atrito transformador que a diversidade do real nos impõe.

Talvez a mais frustrante de todas as dificuldades acerca do conhecimento seja a impossibilidade de sair de nossa condição humana, para julgar de forma isenta o que alguém pode, de fato, conhecer. Tal insuficiência também alcança os demais juízos do saber, pois nada podemos medir senão segundo nossa própria natureza – processo

participa do universo do som, nem tudo o que é estético se deve à arte, mas a arte participa do universo da estética.

que se denomina *antropocentrismo*. Aqui reside a maior de todas as tentações que assombram o conhecimento, pois muitos sucumbem à vaidade de se crer na posse do método definitivo para alcançar a verdade.

Mas o conhecimento não se resume ao que os clássicos, medievais e os modernos pensavam dele. Antes de qualquer teoria, precisamos compreender que o conhecimento é o resultado do mais básico e fundamental instinto de sobrevivência. O conhecimento pode ser entendido como o conjunto de informações eficientes acerca dos ambientes em que o indivíduo habita, de modo a garantir sua sobrevivência e prosperidade.

Todo conhecimento tem início em uma operação biológica denominada *cognição*. Segundo interpretações contemporâneas das ciências cognitivas, a cognição humana tem dois aspectos distintos, porém, interdependentes. Em um de seus aspectos, a cognição é gerada pela percepção (órgãos dos sentidos) dos afetos causados pelo atrito do corpo humano com os demais corpos e eventos existentes no mundo real – podemos denominar essa qualidade cognitiva de ‘sensível’ ou ‘estética’. O outro aspecto da cognição também provém da percepção de sinais dos ambientes, cuja interpretação está codificada como representação de ideias comuns a uma comunidade – podemos denominar essa qualidade da cognição de ‘lógica’, ‘simbólica’ ou ‘intelectual’. Ambos os aspectos da cognição (estético e lógico) são versos de uma mesma moeda que vale o conhecimento.

Ao entender a profundidade dessa questão, Francis Bacon (1561-1626) cunhou sua famosa frase, segundo a qual *scientia est potentia*³. Em suma, o conhecimento é

3 “Conhecimento é poder”. E a chave do poder é o segredo com que se trata aquilo que se conhece.

a atividade mnemônica que permite relacionar dados e informações, emprestando ao indivíduo o relativo poder de enfrentar e superar as peculiaridades e inconstantes transformações dos ambientes em que vive. Por isso, o conhecimento é o bem mais precioso de se possuir e o mais dispendioso para se auferir.

TEORIAS DO CONHECIMENTO

Conhecimento tradicional

Por conhecimento tradicional, denominamos todo o conjunto da sabedoria empírica que pode ser resumida pelo índice do *saber como*. Dos duzentos e cinquenta mil anos de evolução do *Homo sapiens*, apenas os últimos cinco mil anos foram cobertos pela escrita verbal e outros tipos de registros artificiais de conhecimento. A sobrevivência e a prosperidade humanas nos duzentos e quarenta e cinco mil anos anteriores foram garantidas pelo conhecimento acumulado pelos milênios, à base da “tentativa e erro”.

O saber popular, conhecido também por “bom senso” ou “senso comum”, guarda uma memória profunda calcada nas práxis cotidianas de milhares

gerações, que ensinaram o homem a *saber como se faz* isso ou aquilo, quando o interesse acerca do *porquê* das coisas nem era imaginado.

Proveniente da experiência, este saber jamais deixou de ser importante entre nós, pois o conhecimento intelectual provido pelas linguagens lógicas não representa toda sabedoria necessária à administração da vida humana. Desde o conhecimento sobre plantas venenosas, medicinais ou comestíveis, passando pela arte de tecer, caçar, nadar, fabricar equipamentos, observar o comportamento da natureza ou domesticar animais, o conhecimento empírico continua fundamental e intraduzível em outras formas cognitivas.

Do mesmo modo como os idealistas tentam aprender a nadar antes de entrar na água, sempre nos frustraremos na tentativa de substituir o conhecimento experimental por um manual de conceitos. Este é um tipo de conhecimento vinculado necessariamente ao corpo do conhecedor. De fato, trata-se de um “conhecimento incorporado” pela práxis, pelo exercício continuado, pela experimentação e automação fisiológicas que resultam em uma memória sensível (feita de lembranças de experiências). Desde um nativo que reconhece a eficácia asfixiante de uma seiva e com ela pesca peixes, até o médico que enxerga problemas de saúde em uma imagem tomográfica, todos se utilizam de um conhecimento experimental, corporificado, portanto, estético.

Também faz parte do conhecimento tradicional as inquietações psíquicas que acompanham o humano em sua relação com a realidade misteriosa do mundo, exigindo de nós um contato com a origem inaudita de nossa existência. É por isso que no *Gênese*, livro da bíblia judaico-cristã, encontramos o mito segundo o qual o homem teria

sido criado e habitado um paraíso até o dia em que toma do fruto da *árvore do conhecimento* e é expulso de sua condição edênica. Em resumo, a lenda descreve justamente a saída do homem de sua condição meramente natural, para constituir a cultura, segundo seu próprio esforço de conhecer o mundo. Ao empreender esse êxodo do mundo natural rumo à cultura, o homem evade-se do *paraíso* da inconsciência e desenvolve a linguagem e a razão, como modelos de pensamento capazes de transmitir conhecimentos aos membros do grupo social, deixando de depender exclusivamente do arbítrio das intempéries do clima e do meio ambiente (tornando-se independente dos deuses).

Opensamento protológico e o desenvolvimento de ferramentas de trabalho vão paulatinamente oferecendo mais controle ao homem sobre os elementos da natureza, de modo que o registro de imagens, construção de calendários, estabelecimentos de tabus, monumentos, totens, dentre outros artifícios, vão tornando cada vez mais complexa a nascente cultura, desenvolvendo o mundo profano, enquanto afastam a humanidade de sua origem obscura na noite do sagrado. Organizam-se as linguagens, assentam-se os fundamentos da consciência, se estabelecem os costumes e a divisão de trabalho, na medida em que o homem abandona o nomadismo no início da agricultura. Aqui, a humanidade cria seu próprio espaço onde se constitui de modo diverso da natureza. Ao escapar de sua origem, o homem se torna *profano*, termo latino, cuja etimologia indica “aquilo/aquele que está fora do lugar sagrado” – para longe dos laços que outrora nos vinculavam à misteriosa natureza inconsciente.

Porém, mesmo com o desenvolvimento da cultura, o homem jamais deixou de ser um produto da natureza. Em sua trajetória evolutiva, o homem não se esqueceu de sua origem no fundo das florestas e savanas africanas. Por conta daquele eco ancestral que sempre ressoa pelos labirintos de nossa própria carne, era preciso encontrar um meio, um lugar e um tempo para que o homem dedicasse um pouco de sua vida a recepcionar em sua sensibilidade os misteriosos conhecimentos provenientes de sua encarnação. Ouvir o instinto, dar vaza à intuição, assombrar-se com percepções insensatas, perder-se em imaginações fantasmagóricas e deixar-se invadir (*entheos*) por ideias que habitam um plano para além do cotidiano de nossas vidas profanas. Este é o mundo das mais intensas sensações (*aisthesis*), e a técnica (*technè*) para lidar com esse plano da existência denomina-se *aisthetikòs* (estética).

Aqui, a estética e o sagrado encontram seu espaço comum. Porém, é preciso recompor essa relação que, de fato, é bem diversa daquela que a teologia ensinou à filosofia. A estética não deve ser confundida com uma filosofia da arte, mas considerada um conhecimento perceptivo-experimental, porque o sagrado e o estético provêm da mesma origem obscura e confusa do começo dos tempos – quando os afetos⁴ orientavam o pensamento.

4 *Afetividade* – deve ser entendida como sinônimo de poder ser ‘atacado’, ‘atingido’, isto é, afetado por algo. Trata-se da possibilidade de ser afetado pelos sinais do mundo real, como também pelos sinais codificados (signos) das linguagens. Só processamos conhecimento quando sinais naturais e da cultura nos afetam consciente e inconscientemente, de modo que a partir da experiência de ser afetado pelo mundo é que procedemos a algum tipo de juízo. “A dimensão do afeto sempre foi ideologicamente tratada como o lado obscuro, senão selvagem, do que se apresenta como o rosto glorioso e iluminado do entendimento, ou seja, do principal procedimento da razão” (SODRÉ, 2006, p. 44). Sem a afetividade não há como entender.

A atração da origem é sempre demasiado forte para ser simplesmente deixada de lado em favor do cotidiano, do trabalho e das relações sociais. Invasiva, a presença do sagrado se faz inconstante e convulsiona o caos da criação, motivo pelo qual precisa ser contido num lugar especial (templo), acessado tão somente num tempo específico (efemérides) e cultivado a partir de regras estritas (rituais e sacrifícios), de vez que seu extravasamento, seu transbordamento ilícito e irracional em meio à comunidade, traz o perigo de subverter a ordem lógica e profana da cultura.

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

“Sagrado” (lat.: *sacrum*) é uma palavra de raiz indo-europeia que significa ideias acerca de ‘separação’, ‘distinção’ e até ‘oposição’ ao tempo, lugar, eventos e coisas da ordem cultural. O sagrado refere-se ao mundo estético da sensibilidade insensata que os humanos entendem como alheio à razão e, por isso mesmo o temem, ao mesmo tempo em que são atraídos para ele, como quem se vê magnetizado pela origem de sua própria criação. Dessa forma, os elementos ditos sagrados, da maioria

das religiões, têm por função precípua gerir as relações conflitantes que frequentemente ocorrem entre o plano estético da vida e o plano lógico da cultura.

Por seu turno, o *logos*, como entendiam os gregos, significa tanto a manifestação da ordem cósmica, quanto o fundamento (*archê*⁵) da cidade humana (*polis*) e a base da linguagem capaz de comunicar essas ordens – o discurso e a lógica! Contudo, embora a lógica seja o instrumento por excelência do relacionamento do homem com a ordem do cosmos, ela encontra seu derradeiro limite na medida em que se aproxima do campo do ilógico: daquilo que guarda a origem da ordem – o caos primordial.

O sagrado, sempre exuberante e prolixo, se manifesta em meio à confusão de todos os sinais, na entropia⁶ e no próprio caos; é a indistinção entre o bem e o mal, a confusão do justo com o injusto e a interpolação da verdade com a falsidade – trata-se do plano da estética em que habitam a entropia dos sinais, a confusão e a indistinção. O cosmos é a parte do mundo em que vigora a razão, as leis gerais, o *logos* e o sentido atribuído pelas linguagens. Porém, o caos é a origem do cosmos. E a tenebrosa visão que o homem obtém dessa *arché* gera uma inominável angústia, por conta da presença do abismo entrópico do sagrado no fundamento de nossa subjetividade.

5 Do grego *archi*, significa ‘princípio’, ‘primado’, ‘origem’, ‘antiguidade’. Participa de palavras portuguesas como ‘arquiteto’ (artífice máximo), ‘autarquia’ (governo próprio), ‘arquetipo’ (tipo primitivo).

6 Do grego *entropé*, significa um movimento de retorno, ‘confusão’, ‘desordem’. Na físico-química, especialmente em termodinâmica, mede a desordem das partículas de um sistema. Neste estudo, ‘entropia’ deve ser entendida em seu sentido literário e etimológico, como ‘na teoria da informação, em que mede o grau de incerteza de uma mensagem.

A experiência desse temor provoca em nós a necessidade de uma separação entre o caos e o cosmos. Surge daí a tarefa da religião, a necessidade dos rituais, dos sacrifícios, das relíquias, dos encantamentos e dos deuses, inventados pela cultura e investidos de poder para mediar as relações confusas e obscuras entre esses dois níveis da realidade.

Para dar conta dos limites entre essas dimensões em que o homem habita, o papel principal da religião é separar (gerando a experiência do sagrado) o plano insensato e caótico da entropia fundadora do mundo, do plano lógico e ordenado da cultura humana, apartando o indistinguível, do distinto; afastando o indefinível, do definido; distanciando o estético, do lógico e o vir-a-ser (*devenir*), do ser.

Habitantes da esfera do sagrado, os deuses eram entendidos como forças misteriosas que atuavam caprichosamente além e fora da ordem cósmica natural e social. Por esse motivo, quando agem sobre o mundo dos homens, as forças do universo sagrado não distinguem dor nem alegria, não medem seus atos pela justiça humana, nem sequer reconhecem a medida racional da harmonia, da proporção ou do equilíbrio.

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

Seguir extasiado em meio à zona do sagrado, flutuando em sua dimensão entrópica ou entusiasmado por um deus, conduz o homem e sua sociedade ao completo aniquilamento. O homem não pode viver por longo tempo na ausência de códigos, de modo que para sua sobrevivência e seu desenvolvimento a humanidade evadiu-se da esfera do sagrado (de sua origem primitiva), através do desenvolvimento e da aplicação da racionalidade, tanto no pensamento como nas instituições sociais. A razão é a maquinaria cognitiva que instaura a ordem e inventa o ser das coisas para estabelecer, por exemplo, que uma cadeira é uma cadeira e não outra coisa. Mas, para o sagrado uma coisa é ela mesma e também outra e mais outra ainda. Em contraposição, para o homem, a lógica é o método desta razão que institui a essência das coisas, cujo princípio de não-contradição nos garante que uma coisa é uma coisa e não outra.

O principal objetivo da razão é sustentar um sistema de regras redundantes com o qual geramos o entendimento comum, mas de onde nada provém de criativo. Pelo contrário, a importância da razão resulta da permanência de suas regras, o máximo de tempo possível, sem transformação alguma – para a garantia das identidades (não-contradição). A razão é útil, porque ao definir os significados das palavras, colocar finalidade nas coisas e garantir que elas sejam o que são, pode fazer com que os membros de um grupo social se entendam sobre variados aspectos da vida comunitária – é uma convenção que permite reduzir a angústia do imprevisível.

A necessidade de intercâmbio social, político, comercial e bélico, fez com que os gregos inventass em um meio de falar com todos os homens através de uma racionalidade universal, inaugurada pelos sofistas e filósofos, que se baseia nos ‘princípio de identidade’, ‘princípio de não-contradição’, ‘princípio do terceiro excluído’ e ‘princípio de causalidade’, organizando o conhecimento daquilo que é e que não é, das causas e das oposições entre os seres, permitindo ao grego não se assombrar com a insensatez do mundo. Disso evoluiu o imenso trabalho que a humanidade realizou para robustecer os critérios da razão, mesmo que não tenha conseguido eliminar completamente a noite do sagrado que irrompe, vez por outra, na subjetividade do indivíduo.

Entre os gregos, o sacrifício raras vezes era operado para se obterem graças de quaisquer deuses, nem para comercializar fidelidade em troca da conquista de algum bem. Em vez disso, os sacrifícios eram realizados para manter afastadas as quimeras dos deuses, porque sua invasão era terrificante. Exemplo disso, em Édipo, o horror resulta do desejo de conhecer sua origem. O sacerdote, primeiramente, se nega a dizer, mas ao insistir, Édipo obtém a verdade, segundo a qual casaria com sua mãe e mataria seu pai.

A tragédia grega consiste justamente na sucumbência ou na superação empreendida pelo personagem diante da confusão dos códigos, em sua entrada súbita no mundo indiferenciado da insensatez do sagrado, onde a vida, o incesto e o assassinato são igualmente belos e justos (GALIMBERTI, 2012).

Édipo precipitou-se na confusão dos códigos: sua esposa era a rainha, “mas, também” a sua mãe; o rei

era o inimigo que ele matara, “mas, também” o seu pai. Édipo não era só o filho, “mas, também” o marido de sua mãe – a confusão dos códigos. Foi por isso que Sigmund Freud nomeou o fenômeno do amadurecimento psíquico como “complexo de Édipo”, em vista da transformação dos sentimentos do filho, cuja passagem à fase adulta demanda uma superação e separação do sagrado que habita a infância do homem – pois sua mãe não pode ser também sua mulher! Aqui se estabelece o tabu, o interdito que define a mãe como a mulher de seu pai.

Além de nossas raízes greco-romanas, outra fonte do caráter ocidental é o judaico-cristianismo. A lenda bíblica de Jó é um exemplo dessa relação absurda entre o homem e o plano do sagrado. Jó se diz um homem justo, enquanto seus filhos e sua mulher o abandonam, seu gado adocece, seus amigos o evitam. Jó, então, invoca a justiça de Iavé, questionando os fatos que lhe acometeram. Porém, não se pode tomar os deuses por seres racionais, porque eles não reconhecem leis de recompensa pelo mérito – os deuses estão fora do cenário do razoável.

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

Da mesma forma como entre os judeus, o deus cristão é onipotente, ou seja, pode fazer todas as coisas e seu contrário também. Porém, o cristianismo cindiu o universo do sagrado em duas partes inconciliáveis. Aos céus coube representar tão somente o bem, a justiça, a misericórdia; ao inferno coube todo o mal, toda injustiça e iniquidade. A separação entre o bem e o mal, realizada pelo cristianismo é, de fato, um desvio em direção ao mundo da racionalidade. Dizer que o bem não é o mal, que o justo não é o injusto e que essas condições se diferem qualitativamente, significa evadir-se do âmbito do sagrado, que sempre será a indistinção dos sinais, ausência de valores e hierarquias. Assim, quando a teologia cristã perpetrou a conciliação entre a fé e a razão, evadiu-se da dimensão do sagrado e dessacralizou a religião.

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

O sagrado está fora da cultura, porque não é compreensível. A cognição que provém do sagrado é ininteligível – não pode ser substantivada, não pode ser nomeada, não pode ser dita, falada ou significada. Deuses não habitam livros sagrados – esses textos são meras visões antropológicas, coleção de ordenamentos, ritos e

procedimentos cerimoniais estabelecidos pelo próprio homem para conter a sagrada insensatez longe da cidade (*polis*) humana.

Somente a estética, que conhece os afetos e não se descuida de sua cognição, pode restaurar a importância do evento religioso que, diferentemente do filósofo ou do cientista, sabe colher a *constituição originária da consciência*, a qual, como reconhece Aristóteles, aprendeu a inquirir a partir da dor e do estupor, ou seja, por meio do regime dos afetos, e não daquelas ‘ideias claras e distintas’ (GALIMBERTI, 2012, p. 315).

Então, como lidar nos dias de hoje com o conhecimento advindo do sagrado, diante da visível falência das velhas religiões institucionais? Quem sabe devemos considerar alguns substitutos contemporâneos para suprir a ausência das antigas fórmulas de contato com o sagrado, envolvendo-nos em atividades relacionadas à fruição da arte, à prática do esporte, ao prazer da aventura, às práticas da meditação, ao tempo do lazer, do entretenimento, do sexo e das drogas.

Conhecimento filosófico

A palavra *mithos*, do grego clássico, significa “narrativa”, “conto”, “crônica”. Porém, trata-se de uma narrativa ficcional, alegórica, de uma visão poética da natureza, dos sentimentos humanos e com fortes componentes metafóricos (elementos básicos da significação por analogia) em seus processos discursivos.

A mitologia nunca manteve compromissos com aquilo que os filósofos entendem ser a verdade, porque sua utilidade sociocultural está no registro do olhar poético que os antigos tinham para com a natureza e sobre si próprios. Portanto, para o estabelecimento de uma nova forma de pensamento acerca do homem e do mundo era preciso desqualificar o pensamento mitológico e exaltar as qualidades positivas de outro método capaz de alcançar a verdade: a filosofia.

A luta dos primeiros filósofos pelo estabelecimento da verdade como a finalidade do conhecimento conduziu ao combate contra o arrebatamento, a catarse e a paixão gerados pela forma poética das narrativas mitológicas, que empregavam métodos hoje entendidos como artísticos, para gerar crença e convicção favoráveis na audiência de suas poesias, músicas, peças teatrais, entre outras. O que sempre incomodou Platão em seu esforço pelo estabelecimento da verdade como a meta do pensamento foi a força retórica do mito, que emprega a arte em sua comunicação.

Em *A República*, livro X, os poetas, bardos e rapsodas, assim como os pintores e dramaturgos, são condenados por Platão ao implantarem “na alma dos indivíduos a má conduta” e criarem “fantasmas a uma distância infinita da verdade” (CAUQUELIN, 2005, p. 29). Em função dessa censura platônica contra a concepção mitológica do mundo, as artes (que à época se confundiam com as performances mitológicas) sucumbiram ao preconceito e à desconfiança dos filósofos e só puderam ser aceitas quando vinculadas à promoção da moral e como manifestações da harmonia do mundo racional;

outra forma de manifestação da arte resvalaria para o mito, falsidade, ilusão ou, pior ainda, em revolta contra a ‘república idealista’.

O *belo*, para Platão, é o rosto do *bem* e da *verdade*. São três princípios intimamente ligados: nada pode ser considerado belo se não for verdadeiro; nenhum bem pode existir fora da verdade. 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 discípulos, era subtrair a componente mitológica da manifestação artística e submeter a arte à ordem do *logos*. Desde então, o projeto filosófico do ocidente buscou pela redução da complexidade do mundo sensível para favorecer a uniformidade da abstração⁷. Por isso, desde os clássicos, o *logos* já habitava os fundamentos das

7 Do latim *abstractus*, significa ‘retirar’, ‘destacar’ as qualidades essenciais de uma coisa, para criar uma ideia geral que a define. ‘Abstrair’ é retirar de uma coisa apenas a ideia que se faz dela, desprezando sua realidade material. Quando a linguagem verbal dá um nome para uma coisa, na verdade está nomeando o conjunto de ideias que fazemos dessa coisa. Ex.: a palavra ‘uva’ indica apenas a ideia que temos do fruto da videira, *abstraindo* sua existência real, *retirando* sua matéria biológica, seu aroma, gosto, volume, forma. Sem a abstração não é possível pensar com palavras. Por isso, não devemos confundir o conceito abstrato de uma coisa, com a coisa em si mesma. No mundo da abstração tudo pode ser ordenado, segundo espécies, gêneros, categorias, classes etc. – mas no mundo real tudo está num *continuum* fluído, confuso e obscuro.

linguagens verbal e matemática (então consideradas as únicas ferramentas legítimas do conhecimento humano), com a missão de afastar o pensamento da entropia – e nos prevenir do abismo caótico dos afetos.

A grosso modo, duas correntes do pensamento grego disputaram a hegemonia filosófica no ocidente. Sofistas e alguns filósofos pré-socráticos escolheram variadas formas de materialismo e perspectivismo, relativizando o poder da palavra e do número em transmitir o conhecimento. Filósofos idealistas, como Platão, Aristóteles e seus discípulos, preferiram crer na possibilidade de conhecer verdades universais, baseados na crença ancestral de que o cerne da sabedoria consiste em conhecer o nome verdadeiro das coisas. Esses metafísicos se tornaram dependentes dos atributos da matemática e da gramática, cujos métodos permitiram a abstração do real, exilando o pensador deste mundo.

A criação de um “outro mundo além do mundo”, isto é, da metafísica⁸, foi uma operação ideológica que tomou certo tempo para se constituir, tendo em Platão seu primeiro grande articulador. Dentre as fontes das quais surgiu a metafísica, GALIMBERTI nos lembra daquela que talvez seja sua matriz principal.

8 Do grego *metaphisikè*, este termo constitui uma curiosidade técnica, na medida em que surge como título de um grupo de obras de Aristóteles. Andronico de Rodes (século 1 a. C.), primeiro organizador dos trabalhos aristotélicos, separou as obras do mestre grego a partir daquelas que tratavam da natureza e da física (*phýsis*), para depois acrescentar os livros referente ao pensamento abstrato. Desse modo, “depois da física” (metafísica) vinham os textos sobre o ser, *De anima*, entre outros. Mas a tradição filosófica passou a usar o termo ‘metafísica’ para se referir a tudo sobre transcendência, essências, substâncias, ideias e o ser (ontologia). Não demorou muito para que a palavra ‘metafísica’ passasse a significar o “mundo verdadeiro”, modelo ideal do mundo de aparências no qual vivemos.

Dessa fé cósmica nasce a primeira reflexão ontológica da filosofia ocidental, quando no *Parmênides* Platão pensa a relação entre o múltiplo e o Uno. A conclusão dessa reflexão é que o Todo tem precedência sobre as partes e é melhor do que as partes. É nele que as partes estão, aí encontram a sua causa e também o significado das suas existências. (2006, p. 33)

A crença de que há uma criação primordial de que tudo se deriva, e para a qual tudo retornará ao final dos tempos, é transformada em um *a priori* de onde provêm as “partículas” de um “Uno”, que se supõe anterior a tudo. Aqui surge o embrião do pensamento metafísico que nega, de imediato, a origem do real em meio à entropia natural, assumindo sem qualquer prova ou exame, a crença de que a origem do mundo está fora do mundo. Via de consequência, aquilo que origina o mundo não está no mundo originado, mas se encontra em outro mundo original, enquanto este mundo aqui em que vivemos se torna mero reflexo fragmentado (formado de partículas, manifestações singulares e simulacros de uma realidade extramundana) do “outro mundo” que, então, passa a ser considerado o mundo verdadeiro.

Ao criarem um mundo ideal mais permanente e pacífico do que o mundo das aparências movediças e transitórias do real, os idealistas imbuíram-se da portentosa tarefa de tornar “melhor” o homem e seu mundo “imperfeito”. Impuseram-se o trabalho de submeter o devir aos parâmetros do pensamento claro, exato, distinto e objetivo da razão. E as gerações de pensadores que prepararam o edifício doutrinário hoje conhecido como racionalismo ocidental assentaram as

bases intelectuais da única forma de pensar considerada verdadeira, isto é, aquela cuja principal estratégia provém da abstração da exuberância do real e da vida. “O que chamamos de razão ocidental não somente busca, mas afirma atingir, desligando-se de todas as condições históricas e particulares, o permanente, o incondicionado e o verdadeiro. A busca pela verdade é a base daquilo que chamamos razão ocidental” (MOSÉ, 2011-B, p. 95).

O abuso cometido pela tradição filosófica foi descrever da abundância diversificante do mundo e nos fazer acreditar na verdade ideal das abstrações essenciais⁹. A petulância orgulhosa do pensador chegou à delirante conclusão de que a razão humana, subsidiada pela linguagem, poderia, cabalmente, alcançar a perfeição e a universalidade, qualidades imprescindíveis à contemplação da verdade eterna. Por isso mesmo, diferentemente da propalada busca pela adequação do pensamento às coisas, a verdade filosófica acabou por se fazer estranha ao mundo real, para flutuar no plano metafísico das proposições essenciais.

Segundo a tradição, a verdade não está ali para servir como a melhor interpretação semiótica que conduza

9 Do latim *essentia*, esta palavra significa o ‘ser’ de uma coisa (*esse*), aquilo que constitui sua substância. A tradição filosófica imaginava que a essência era real e existia num mundo suprassensível como modelo das coisas perecíveis deste mundo em que vivemos. Mas desde os sofistas já havia o entendimento de que a essência de uma coisa era a lembrança que ela deixava na ideia. Ou seja, a essência de algo, nada mais é do que a ideia que fazemos deste algo. ‘Essência’ é uma palavra fundamental para a metafísica, que sempre julgou poder conhecer as causas que constituem os seres. Mas, o que de fato a metafísica fazia conhecer eram as representações de pensamentos sobre as coisas. Pois só existe essência (interpretação) nos signos das linguagens da cultura. As coisas e eventos que os signos representam não têm essência, apenas existência.

a um entendimento da realidade do fenômeno, mas para dirigir o pensamento para fora deste mundo, na base de uma concordância entre as regras da razão. Nietzsche supõe que “a verdade quer alguma coisa, e o que ela quer é um outro mundo, uma outra vida. O mundo ‘pensado’ é o mundo simplificado, codificado, tornado linguagem” (MOSÉ, 2011, p. 37).

O programa da tradição filosófica, que ainda permeia parte do debate contemporâneo, tem por objetivo implícito fazer crer que o conhecimento passa pelo verbo, na medida em que acredita que todo o real é inteligível. Credo ser a realidade redutível a substâncias¹⁰ inteligíveis, os guardiões da palavra podem manipular mundos a seu bel prazer, projetar utopias universais, criar um ‘novo’ homem, transformando a gramática numa espécie de chave geral do conhecimento. “Na interpretação de Nietzsche, a filosofia não conseguiu dar um passo além da gramática: toda filosofia é, em última instância, uma ‘filosofia da gramática’” (MOSÉ, 2011, p. 139).

Por conta de uma manobra diversionista da tradição, a lógica gramatical se impôs como método de exposição do pensamento filosófico, descolando a produção do discurso reflexivo do chão das coisas para o céu das ideias. Por isso, “a metafísica decorre de um aperfeiçoamento da linguagem. Linguagem e razão são

10 Do latim *substantia*, esta palavra se forma das partículas *sub* e *stare* (estar sob, basear) e designa tudo aquilo que há de permanente em uma coisa, em contraste com tudo aquilo que nela se transforma. Aparentada à ideia de ‘essência’, a substância diz respeito aos elementos que definem algo como ele mesmo. Melhor dizendo, tudo aquilo que permite dizer que cachorro não é gato, se deve à substância do cachorro. A controvérsia a respeito, consiste no fato de que tudo se transforma e nada resta de permanente, a não ser o conceito das coisas, como do cachorro e do gato. Por isso que, atualmente, a metafísica entrou em colapso, pois as substâncias que constituem o ser nada mais são do que as qualidades linguísticas que definem uma palavra.

‘aparelhos’ de produzir duração. É a linguagem que ‘advoga’ a favor do erro metafísico do ser: raciocinar é submeter o pensamento a este sistema” (MOSÉ, 2011-B, p. 164). Mas, o pobre “filósofo que crê alcançar por reflexão significações puras tropeça nos mal-entendidos acumulados pela história das palavras” (MERLEAU-PONTY, 2012, p. 56).

Livres do atrito que o fluxo do real impõe às coisas, os conceitos filosóficos refugiam-se na linguagem, cujo estatuto de estabilidade garante sua duração. A impressão que se tem, então, é que a verdade dos conceitos só é universal porque dura o tempo que a linguagem resiste contra as derivas semânticas. A ilusão de estabilidade do sentido é a miragem com a qual a linguagem ilude os incautos metafísicos, que creem na verdade como permanência e identidade das essências.

Uma das constantes urgências a que a humanidade sempre se obriga, é conhecer melhor o ambiente em que habita, de modo a garantir sua sobrevivência e prosperidade. Todo e qualquer conhecimento, portanto, deve contribuir para o sucesso do homem em seu relacionamento com a realidade do mundo. E por ser uma espécie gregária, a humanidade também tem entre seus imperativos biológicos o compartilhamento de tais informações no interior de seus grupos sociais. Em vista disso, as linguagens dão suporte à consciência que, por sua vez, refere-se ao conhecimento comunitário comunicado pelo conjunto das formas simbólicas, assimetricamente distribuídas entre os membros de uma coletividade. Mas, como repositório da sabedoria comunitária, a consciência não é universal, porque sempre se trata da história cultural de uma sociedade específica. Transmitida por meio das linguagens, de geração em geração, seu justo

papel é fornecer às pessoas os modelos de representação psicológica e social aos quais elas devem se submeter para garantir seu pertencimento a uma comunidade.

[A] consciência é o lugar da semelhança, do nivelamento, da vulgaridade. Por ser a valorização da linguagem, do pensamento, da tradução em signos de comunicação, a consciência diz respeito, exclusivamente, ao tornar-se rebanho, mediano, comum. A consciência é uma grade interpretativa que traduz a vida para um universo específico de conceitos e valores e se tornou a instância moral por excelência. (MOSÉ, 2011-B, p. 45)

Por outro lado, existe em cada indivíduo um conjunto de conhecimentos subjetivos, pessoais, privados e singulares, impossível de ser socializado pelas linguagens, porque se compõe de experiências pessoais adquiridas a partir do exercício das percepções, sensações, emoções, sentimentos e afetos, formadores da memória sensível (estética). Esse conhecimento estético está na base da constituição da personalidade individual e se junta (harmônica e/ou conflituosamente) à consciência coletiva internalizada socialmente pelo indivíduo, dando forma à sua personalidade irrepetível.

Porém, se considerarmos que a consciência é da ordem do coletivo, a ideia de “autoconsciência” de um sujeito¹¹ se parece com uma piada metafísica de mau

11 Do latim *subjectum*, este termo é formado pelo prefixo *sub* (sub, abaixo), e o verbo *jacere* (lançar) e significa “colocar debaixo de”, “o que está embaixo”, “o que está submetido”. Antigamente imaginava-se que o ‘sujeito’ seria o polo oposto ao 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

gosto. Pois a consciência pessoal, de fato, é aquela parte do conhecimento coletivo que todo membro da sociedade incorpora em sua *psyché*, como condição necessária de seu pertencimento ao grupo social. No âmbito da consciência, portanto, não tem como predominar um ‘eu’, mas obrigatoriamente um ‘nós’. Este é o caso, por exemplo, do domínio filosófico da ética – a regra, por excelência, da convivência comunitária.

Toda ética é obra e reflexo de longa sedimentação de valores no interior de uma comunidade, que passam ao indivíduo pela comunicação da consciência (*cum + scientia* = ciência de todos), que se coletiviza, na medida em que é sempre mais comunicada e reafirmada pela tradição. Mas a consciência não é mais que a superfície de um lago, que reflete apenas os valores da comunidade. E como espelho, a consciência reproduz o que existe pelo lado de fora e nos dá a ciência do mundo exterior ao ‘eu’. Somente os processos não-conscientes pertencem exclusivamente ao indivíduo.

Note o parentesco entre reflexo, coisa de espelho, e reflexão, coisa do pensamento: reflexão é pensar os reflexos. [...] As águas profundas são o corpo. A psicanálise fala de ‘inconsciente’. O inconsciente é o lugar onde mora a sabedoria, os saberes que o corpo

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.

sabe sem que deles a consciência tenha consciência. Por isso, eles não podem ser ditos. Na profundidade das águas, tudo é silêncio. A sabedoria do corpo não pode ser dita com palavras-conceitos. Ela só pode ser sugerida por meio de metáforas. (ALVES, 2011, p. 71-72)

Por ser produto dos discursos das linguagens, a consciência se parece muito com, por exemplo, a linguagem verbal: é comum a todos e ninguém a possui, cada indivíduo se utiliza dela, mas por ela é moldado; a linguagem não existe sem os indivíduos, mas ela controla suas existências. Por isso, a consciência é determinada pela comunicação social de símbolos e valores.

Porém, se a sociedade é formada por pessoas, precisamos ter ao menos duas ciências para lidar com nossa humanidade. Uma delas é a 'consciência', necessária para nos relacionarmos com o outro, a partir de sistemas simbólicos e discursos que estão presentes da cultura. O outro conhecimento que faz par com a consciência provém da nossa *ipseidade*¹², ou seja, refere-se ao conhecimento que acumulamos por meio de nossas experiências pessoais e que permite a alguém se individualizar em relação a todos os demais membros da comunidade.

Como não existem comunidades sem indivíduos, a coletividade e a individualidade são conexas. Assim, a noção de *ipseidade* não tem como se opor à consciência,

12 Do latim medieval, *ipseitas* é um termo atribuído a Duns Scotus (1265-1308), formado do prefixo *ipses* (próprio, particular, individual, único), que se refere às características singulares de um ser. Em outras palavras, a 'ipseidade' designa a irrepetibilidade da personalidade de um indivíduo. Refere-se a todo conhecimento pessoal adquirido por um ser humano, a partir de sua experiência existencial, que não pode ser compartilhado por qualquer outra pessoa, nem por sua comunidade, nem mesmo colocada em discurso, o que remete às características do inconsciente.

pois ambos os conhecimentos (do outro e de si) são necessários para a congregação humana. No entanto, se adotarmos essa interpretação, a consciência não pode agora ser entendida como a mente individual desperta em estado de vigília, nem como sinônimo de subjetividade, mas como um conjunto de cognições e valores comunitários impostos ao/ou apropriados pelo indivíduo durante o aprendizado necessário para tornar-se membro de sua comunidade.

A *ipseidade*, por sua vez, não pode ser considerada uma oposição à consciência, tão pouco a totalidade do inconsciente, mas o conjunto de cognições individuais e subjetivas adquirido pela experiência do corpo em atrito com o fluxo do real – que forma a memória estética, em seu processo natural de egocentramento. Grosso modo, podemos inferir que a consciência é o ambiente *profano* e racional, ao mesmo tempo social e psicológico, em que o *logos* predomina, enquanto que a *ipseidade* é o meio *sagrado* e estético, apropriado para a formação de cognições perceptivas e da memória afetiva (experimental).

Naquilo que se refere à cognoscência humana, essas regiões cognitivas (consciência e *ipseidade*) não são opostas, mas complementares e interdependentes. De modo que para se obter um conhecimento eficiente do mundo real, a sabedoria humana deve se utilizar de cognições que comportem processos semióticos baseados nas linguagens (formadores da consciência), e de cognições baseadas em experiências estéticas (formadoras da *ipseidade*) – o que demanda uma educação estética, a par com a educação intelectual.

Mesmo assim, muitos pensadores vinculados à tradição ainda creem que fora do conceito abstrato da

lógica filosófica não há salvação para o conhecimento. Neste caso, tais pensadores imaginam que o ser humano deve se esforçar para ampliar ao máximo as instâncias da consciência, entendida por eles como a sede de nossa humanidade, se necessário submetendo toda psicologia humana aos grilhões da racionalidade, como o justo modo de nos livrar das obscuras pulsões passionais que, segundo esses, ameaçam as conquistas da razão e tramam sua queda para fazer retornar a humanidade ao reino da barbárie.

Comenta Luc Ferry (2003) que, antes de Freud, Nietzsche já teria dito que a consciência é um produto da linguagem verbal, desenvolvida a partir da necessidade de comunicar. Desse modo, o ser humano teria se tornado consciente apenas daquilo que é comunicável, partilhável e comum. Nietzsche, ainda segundo Ferry (2003), disse que a consciência não pertence completamente à existência individual do homem, mas veio a nós por conta de algo que em nossa biologia nos induz ao rebanho.

Mas, por meio das linguagens, o homem também produziu a concórdia, que por sua vez criou a civilização. Desse modo, as regras das linguagens tornaram-se as regras da comunidade (e vice-versa), criando-se o princípio do *logos* como o acordo geral que o homem sonha fazer entre si e o real, a ponto de imaginar que as palavras e sua gramática provêm das próprias coisas (*nomina sunt consequentia rerum*¹³). Entre os gregos se imaginava o *logos* como o sentido da ordem cósmica partilhado por todas as coisas e igualmente presente no interior do verbo.

13 “As palavras são consequência das coisas”. Este conceito provém da crença de que as palavras emitidas pela linguagem humana mantêm vínculos metafísicos com as coisas que denominam, o que faria da palavra um elemento da realidade ou daquilo que formata a realidade. Trata-se da crença de que o homem possui o poder de criar mundos por meio de sua linguagem e pensamento. Note-se que no livro do *Genesis*, Javé cria o mundo proferindo as palavras “Fiat lux”.

O *logos* também é comum enquanto princípio de acordo entre potências diversas, de entendimento entre quem fala e quem escuta, de unidade pública e ação conjunta entre os membros de uma dada comunidade política. O *logos* é todas essas coisas porque o termo significa não apenas o discurso dotado de sentido, mas o exercício da inteligência enquanto tal, (...) *logos* significa não simplesmente 'linguagem', mas também discussão racional, cálculo e escolha: a racionalidade tal como expressa na fala, no pensamento e na ação. (KAHN, 2009, p. 132)

Desse modo, a lógica (*logos + technè*) desenvolveu-se ao longo dos milênios como a base constituinte da filosofia, da ciência, como também das instituições sociais, tornando-se nesse processo a própria maquinaria da consciência, sob a qual os indivíduos se tornaram 'sujeitos'. A construção da ordem geral e do acordo político em torno do qual o governo apascenta o rebanho humano, demandou o desenvolvimento da racionalidade, cuja base hermenêutica é o *logos*. Hospedeiro das entranhas da consciência, o *logos* se alojou no cerne do pensamento filosófico e ganhou com a modernidade cartesiana seu mais representativo modelo teórico.

Fundada na cisão entre sujeito e objeto, a herança deixada pelas filosofias da consciência (de Descartes a Husserl) foi a separação e oposição entre corpo e alma, matéria e espírito, mundo e consciência, fato e ideia, sensível e inteligível. (...) Torna-se o projeto de posse intelectual do mundo, domesticado

pelas representações construídas pelo sujeito do conhecimento. (CHAUÍ, 2010, p. 267)

A filosofia moderna continua crendo no *logos* como o lócus privilegiado da verdade (alcançável apenas por suas duas *technai*: gramática e matemática), enquanto transfere todas suas preocupações de ordem reflexiva para o exercício da consciência como modelo humano a ser imposto ao mundo, inclusive aos outros homens. Em sentido contrário, o *logos* mantém isolado sob o tapete epistemológico, o conjunto desarticulado das forças sensoriais, das percepções sensoriais, das paixões pulsionais, dos desejos e necessidades fisiológicas, que perfazem o reino obscuro da *ipseidade*.

Esse abismo cognitivo sobre o qual o olhar transcendental do filósofo pouco se demora é ...

O conhecimento do sensível, da não razão, dos estados que antecedem a distinção entre sujeito e objecto [que] constitui um território ainda muito pouco explorado. (...) O meu corpo, cuja coesão é a de uma 'coisa', é preso no tecido do mundo, o qual é percebido como qualquer coisa de contínuo. (PERNIOLA, 1998, p. 114-115)

O que incomoda a tradição é a impossibilidade de abstrair o corpo humano e torná-lo invisível, para que sua carne deixe de ser essa coisa sensível, atada a este mundo em inconstante transição, material e concreto, que sempre desafia a imagem excelsa dos conceitos da razão.

O bimilenar esforço do idealismo filosófico e religioso para dessensibilizar o mundo real contaminou também o senso comum. Em seu famoso livro *O pequeno*

príncipe, Antoine de Saint-Exupéry escreve que “o essencial é invisível aos olhos”. Se o autor definiu o termo “essencial” como o conjunto de características gerais abstratas que forma o conceito de uma classe de coisas, concluímos que realmente as essências são invisíveis aos olhos. Ou podemos entender que “essencial” para o escritor é tudo aquilo de mais importante. Neste caso, Saint-Exupéry faz coro com o senso comum cartesiano que ainda vige, ao repetir que “o mais importante é o conteúdo”, emprestando às abstrações inteligíveis maior peso do que para as coisas do mundo real, que afetam nossos sentidos como fenômenos.

O hálito morno que exala da boca dos corpos vivos talvez seja aquilo de invisível que realmente importa para a vida, mas não os castelos de vento das utopias intelectuais que visam transcender a biologia e a fisiologia dos corpos para criar um novo mundo. Atualmente, vemos aumentar o grau de desconfiança com relação às promessas jamais cumpridas pela racionalidade e nos sentimos algo fatigados de tanto pensamento abstrato e transcendental, de modo que uma revolução silenciosa caracterizada por uma onda estética *lato sensu* abre espaço para a elaboração de uma ideia mais concreta de pensamento.

Além de existirem outros conhecimentos (e, conseqüentemente, outros pensamentos) gerados a partir da atuação de diversas linguagens e sistemas simbólicos não-verbais, encontra-se disponível em nosso campo cognitivo todo conhecimento inefável¹⁴ derivado de

14 Do latim *Inexfabillis*, esta palavra é uma formação que inclui a partícula *in* (negação), associada à partícula *ex* (expressável), acrescida da declinação *fa* (do verbo *fari* – falar), e do sufixo *billis* (capaz de...) e significa literalmente “incapacidade de ser comunicado por palavras”. Trata-se de uma limitação da linguagem verbal já conhecida entre os clássicos e escolásticos. No século XX, quando convencidos de que a palavra não poderia traduzir o mundo, muitos filósofos concordaram

percepções e experiências sensoriais que constituem vasta soma de conhecimentos eficientes acerca do mundo.

Quando a filosofia se vê como uma reflexão sobre o conhecimento humano, precisa deixar de se traduzir apenas e tão somente pelo verbo. O conhecimento humano tem várias faces, dentre elas aquelas que não se configuram por meio da gramática, nem da matemática¹⁵. Textos de linguagens, como a imagética, musical, cinética, dentre outras, permitem um imenso volume de informações capazes de gerar, transmitir e registrar conhecimentos vitais para a sociedade humana. Além disso, a memória afetiva e experimental produzida pela sensibilidade do indivíduo em contato com o mundo, também é outro recurso cognitivo indispensável ao sucesso da humanidade em sua busca pelo conhecimento.

A filosofia contemporânea já entendeu que a função do filósofo não é mais justificar o real ou transformar o mundo em pensamento, nem criar um novo homem. Agora é preciso inventar conceitos, tal como um

amargamente com a famosa frase de Ludwig Wittgenstein: “Sobre aquilo de que não se pode falar, deve-se calar”. Assim, os filósofos preferem consolar-se com o mutismo inevitável, a aceitar a introdução de outras linguagens para comunicar o que a palavra não alcança.

15 Do grego *Mathematike*, este termo provém da raiz *mathema* (conhecimento, doutrina, estudo, saber, ciência), acoplada ao 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, fórmulas, algoritmos e funções) que comunicam representações abstratas de quantidades, grandezas, relações de proporção, entre outras. O nível de abstração do raciocínio matemático é tal que muitos têm dificuldades de ver a matemática como uma linguagem de representação, confundindo-a com a imagem original da própria realidade. Isso se deve aos vinte e cinco séculos de idealismo platônico que fez o ocidente acreditar na realidade do mundo das ideias.

artista inventa sua obra, de modo a oferecer às pessoas variadas opções de imagem do real, algo novo com o que possamos vislumbrar outras facetas do conhecimento. Abrir-se para outros vieses da cognição demanda evadir-se do *logos*, que se mimetiza em meio aos ordenamentos da gramática à maneira de um Minotauro no labirinto; esta é uma condição sem a qual não alcançaremos outras formas de pensamento que reclamam nossa mais aguda atenção.

Ora, o mundo, que se torna presente sob as espécies do sensível, não se organiza sob a forma de *um* sentido (o que se dá a ver, a ouvir, a tocar) mas sob a forma de um complexo de sensações – o *sensível*. O que vem a nós ocorre sob a forma da *confusão* (na terminologia de Baumgarten), sob a forma do sensível, que é na explicação de Mikel Dufrenne, ‘aquilo relativamente ao qual não há recuo, aquilo sobre o qual não podemos construir um ponto de vista’ (FERRY, 2003, p. 16).

A crer na máxima ditada por Heráclito, *panta rhei* (Tudo flui!), o estado real do mundo se parece com o movimento inconstante das coisas, cujo fenômeno vem a nós pela percepção estética. A imagem movediça do real embaralha as velhas retinas dos sóbrios pensadores, que reafirmam sua rejeição ao mundo, meditando sobre suas essências universais como anteparos marmóreos, brancos e frios, a proteger suas múmias inteligíveis do turbilhão da realidade. A velha meditação já perdeu toda sua dignidade simbólica, “tornou-se ridículo o cerimonial e a atitude solene daquele que reflete; não se poderia mais suportar um sábio da velha escola. Pensamos muito rápido, e a caminho, em plena marcha, em meio a negócios de toda sorte, mesmo quando se trata das coisas mais graves...” (NIETZSCHE, 1976, p. 43).

Conhecimento científico

Ao mesmo tempo em que são considerados os pensadores que definiram o campo da ciência como conhecimento autônomo, Descartes, como também Galileu, Bacon, Pascal, Leibniz e seus contemporâneos, foram os responsáveis pelo início da matematização da filosofia.

Se, por um lado, o pensamento moderno ganha mais racionalidade com o viés matemático de pensar a verdade, por outro, aumenta ainda mais seu grau de abstracionismo e de idealismo. Por mais importante que seja, a matemática não é a forma do real capturada imediatamente pelo intelecto, visto que também se trata de uma linguagem de representação de ideias humanas acerca do real.

O poder (mas também a fragilidade) da linguagem matemática reside no fato de que seus conceitos são aplicados de modo universal, não se levando em conta a contextualização e a singularidade do fenômeno a ser mensurado. Ou seja, um círculo e sua equação são os mesmos aqui e em Júpiter; a equação da parábola se aplica tanto na Lua como no Tajiquistão. Devido a axiomas e equações que independem de contexto, história ou lugar, cujas regras resultam em provas sempre idênticas e previsíveis, o pensamento matemático empresta uma grande sensação de confiança naquele que busca por verdades permanentes. Daí, até extrapolar a matemática como a própria engrenagem do mundo, basta um pequeno alento da vaidade intelectual.

Porém, como qualquer linguagem, a matemática assemelha-se a um jogo, do tipo que Ludwig Wittgenstein

atribuiu à gramática. Apesar das regras rígidas e códigos estáveis, a matemática permite inúmeras formas de “jogo” – cálculos aplicáveis a um sem-número de situações conhecidas, além daquelas que a criatividade possa inventar. Essas regras e suas abstrações matemáticas fazem parte da cultura humana, elas são invenções do homem, como ferramenta interpretativa adaptada para lidar com o real de maneira vantajosa para nossa sobrevivência e sucesso biológico. Portanto, a matemática não revela a essência do mundo para nós, mas afirma o nosso próprio modo antropocêntrico de pensar e ver o mundo em que vivemos.

Embora a lógica interna às regras matemáticas busque mimetizar a ordem que o homem percebe na natureza, como ferramenta de interpretação do mundo, a matemática jamais emula completamente o padrão natural da realidade em suas equações, de vez que toda linguagem é mapa de um território, mas não o substitui.

[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 longo dos séculos modernos, a matemática abandonou aquela cautela que os gregos se impuseram em sua relação com a realidade e se tornou a linguagem

de representação das ciências, o que permitiu avanços impressionantes que conduziram a civilização humana a níveis de desenvolvimento jamais imaginados. Contudo, o idealismo das formas matemáticas também trouxe aos cientistas a mesma soberba dos filósofos – a caprichosa pretensão de extrapolar matematicamente o mundo, pretendendo que os fenômenos naturais respondam universalmente às cadeias categoriais e classificatórias, antecipadamente definidas pelos matemáticos.

Para o grego, a matemática é a ordem da natureza, e não a ordem que o homem impõe à natureza. Fazer matemática, para o grego, significa, então, captar tudo o que a natureza (*phýsis*) oferece à visão (*ideîn*) e não resumir a natureza numa série de hipóteses aprioristicamente construídas pelo homem. Na Grécia, portanto, havia a matemática, mas não o matematicismo, ou seja, a absorção da natureza num sistema conceitual abstrato e pré-constituído pelo homem, em que os elementos sensíveis e visualizáveis cessam de ter relevância em si, para adquirir uma relevância proporcional à sua tradutibilidade em entidades matemáticas não sensíveis e não visualizáveis. (GALIMBERTI, 2006, p. 338)

A qualidade da “exatidão”, com a qual a ciência se identifica, na verdade é uma ilusão verbal que esconde a real incapacidade de apreender a natureza em conceitos. Proveniente do latim, a palavra *exactus* (exato) compõe-se da partícula *ex* (fora, ausência, negação) e do particípio passado do verbo *agere*: *actus* (ação, atividade, movimento). Etimologicamente, a ‘exatidão’ que as ciências perseguem implica um conhecimento formado

na *ausência do movimento* do mundo. Só quando a ciência se evade do movimento do mundo, da assimetria, da irregularidade, da obscuridade e vagueza do real, ela pode apresentar resultados “exatos” (com *rigor*, no sentido de imobilidade), produzindo resultados matematicamente perfeitos, a partir de equações simétricas e obedientes a regras apriorísticas, antecipadas pela ordem lógica do pensamento abstrato. O curioso é saber que a ciência só alcança a máxima *exatidão* quando deixa de corresponder ao mundo real, que é fluído, irregular, obscuro e confuso.

A estética, por seu turno, tem muito a oferecer às ciências, na medida em que pode criticar os limites de sua exatidão, demonstrando ao cientista outras condições do conhecimento, a partir da percepção da confusão e da obscuridade do real. A estética (e a arte, em particular) pode demonstrar às ciências como evitar o *rigor mortis* de suas teorias, de modo a pesquisar o real em pleno movimento, ao investigar o mundo sem tolher suas assimetrias.

Por outro lado, o “poder da matemática vem de sua liberdade, de não estar necessariamente ligada à realidade física, tentando ‘explicar’ o mundo” (GLEISER, 2014, p.289). Ao contrário do que pensa o senso comum, a desenvoltura com que a matemática projeta cenários com seus cálculos não se refere à eventual intimidade que ela desfruta com o real, mas se deve à sua liberdade com relação ao mundo. Os desenvolvimentos mais avançados da matemática não se vinculam com experimentos ou fatos realmente existentes, mas a resultados extraordinários derivados de suas próprias regras. Apenas alguns desses experimentos abstratos encontram utilidade na vida prática.

[A] maioria das construções matemáticas habita um

mundo abstrato, desvinculado da realidade em que vivemos. Este transplante de ideias, abstraindo formas e números da Natureza para uma melhor manipulação conceitual, explica por que a matemática, mesmo quando aplicada ao mundo, é sempre uma aproximação da realidade, não a realidade em si. (GLEISER, 2014, p. 289)

A arbitrariedade dos conceitos matemáticos permite a seus usuários constituir fantásticos universos teóricos, cuja simetria e proporção fascinam seus operadores, a ponto de fazê-los crer terem alcançado algum nicho misterioso da realidade. Há os que chegam a acreditar que as abstrações matemáticas constituem o DNA da realidade em si mesma, de onde podem sacar frutos da mítica árvore do conhecimento que se situaria no centro do mundo dos números.

O que a estética (e a arte, em particular) pode demonstrar ao matemático e ao cientista está na possibilidade de conhecer a diferença entre a manifestação sensível das coisas em meio ao fluxo inconstante do real e a interpretação objetiva¹⁶ do mundo, aproximando

16 Do latim *objectum*, esta palavra é formada com o prefixo *ob* (diante de, contra), e o verbo *jacere* (lançar), também é proveniente do verbo *obicere* (apresentar, colocar no caminho de, opor) e significa: “o que está 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 ideia 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. 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 ideia 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

a ciência do real, por outro caminho, ao considerar a singularidade das coisas¹⁷, melhorando a acuidade da abordagem científica do mundo.

Porém, o que encanta os platônicos da ciência, de fato, são as simetrias perfeitas, a pacificação eterna dos conflitos e a identificação completa do mundo com o pensamento humano. No entanto, para que esse mundo fantástico prospere em suas mentes, é preciso sonegar o fato de que as equações matemáticas são, por certo, meras aproximações abstratas em relação ao fluxo inconstante do real.

[A] noção de que “a verdade é bela e a beleza é verdade”, ou seja, de que existe uma estética de beleza na matemática que se espelha na Natureza, é falaciosa. (...) a maioria das simetrias é fruto de aproximações e todos os objetos reais são essencialmente assimétricos, mesmo que alguns apenas de forma sutil. (...) o poder criativo da Natureza emerge principalmente das imperfeições, não de simetrias e perfeições. (GLEISER, 2014, pp. 293/294/296)

O mundo real depende muito dos desequilíbrios, das assimetrias e desproporções entre os sistemas, as representam o conceito da coisa.

17 Dolatin *causa*, termo de baixa latindade que significa ‘algo causado’, isto é, criado – o efeito de uma causa; ‘aquilo que existe’ na ordem do real. De certo modo, a palavra ‘coisa’ é tratada pelo idealismo de maneira pejorativa – a parte do mundo que não tem nome, nem substância e, portanto, é descategorizada: “é uma coisa”. Além do fato de não ter substância, ao contrário dos objetos, as ‘coisas’ são excessivamente fisiológicas para ter lugar definido no mundo logocêntrico. A ‘coisa’ é um conjunto de singularidades que não pode ser generalizado numa categoria de conceitos, porque não é ideal.

coisas e os elementos, para criar o movimento que faz fluir a vida. Os idealistas só veem a ordem estática e se maravilham com seu rigor. Mal admitem, no entanto, que aquilo que define a forma da ordem é o fundo de desordem que tudo envolve. Por conta disso, é um engano afirmar que fazer ciência é apenas buscar pela ordem e definir generalizações rigorosas, visto que o conhecimento do mundo demanda considerar em maior proporção o desequilíbrio e o movimento que alimentam as assimetrias e a singularidade das coisas.

O que a estética pode oferecer à ciência é sua ampla intimidade com a desproporção das manifestações sensíveis, o conhecimento perceptivo das assimetrias, que confundem e obscurecem a mentalidade idealista dos lógicos. Ao invés de se prender tão somente nas manifestações da ordem e nas regras do método, a ciência pode se utilizar da arte (estética) para enriquecer seu conhecimento do mundo, trabalhando melhor o imprevisível e o acaso.

A Natureza precisa do desequilíbrio para criar. Benoît Mandelbrot, o inventor dos fractais, expressou isso de forma bem clara: “Nuvens não são esferas, montanhas não são cones, as costas dos países não são círculos, os troncos das árvores não são lisos e os relâmpagos não viajam em linha reta”. A riqueza que identificamos na Natureza não vem de isolarmos a ordem acima de tudo, mas ao contrastarmos ordem e desordem, simetria e assimetria, como aspectos complementares de nossa descrição do mundo natural. (...) O perigo (e aqui identificamos a origem da falácia platônica) é considerar as simetrias uma característica essencial da Natureza quando na verdade são ferramentas

conceituais que usamos para descrever o que vemos e medimos no mundo. (GLEISER, 2014, pp. 293/294/296)

Como, então, superar uma ideia de ciência que ainda se pratica, com seus cacoetes platônicos, que buscam tão somente pela ordem e pelo padrão? É preciso considerar que a ordem em si mesma não é suficiente para explicar o real. A ordem, isto é, a regularidade que o cientista encontra (ou fabrica!), não é suficiente para esgotar o conhecimento de um dado sistema, visto que tais padrões são formações sobre um fundo de desordem e movimento. Enxergar apenas o padrão, significa tropeçar inevitavelmente em seus limites, além dos quais as assimetrias reinam soberanas.

A primeira pergunta que o cientista tradicional faz, no entanto, refere-se a como conhecer cientificamente o caos, pois toda maquinaria intelectual da ciência está voltada apenas para recepcionar a ordem em seus cálculos. Obviamente, não será com essa tradição científica que poderemos abordar a realidade das assimetrias. A entropia é incalculável. Porém, nem todo conhecimento provém de cálculos racionais e metodológicos. A cognição experimental, pela qual o cérebro investe a maior parte de seus recursos, conhece esteticamente o real. A cognição estética é a forma de conhecimento mais apta a realizar a interação entre as formas simbólicas da cultura e as formas inconcebíveis do real, permitindo ao pesquisador experimentar a assimetria entre a ordem e a desordem do mundo.

O conhecimento humano não deve se limitar apenas a contabilizar sistemas e subsistemas ordenados e simétricos, com os quais se pretendem representar o

mundo. O conhecimento precisa expandir suas fronteiras incluindo modos de cognição estética que permitam inclusive validar a metodologia utilizada pela ciência.

Considere, portanto, que a totalidade de nosso conhecimento acumulado constitua uma ilha, que eu chamo de “Ilha do Conhecimento” (...) cercada por um vasto oceano, o inexplorado Oceano do Desconhecido, onde, inevitavelmente, ocultam-se inúmeros mistérios. (...) O crescimento da Ilha do Conhecimento tem uma consequência tão surpreendente quanto essencial (...) vemos que, quando a Ilha do Conhecimento cresce, nossa ignorância também cresce, delimitada pelo perímetro da Ilha, a fronteira entre o conhecido e o desconhecido: aprender mais sobre o mundo não nos aproxima de um destino final (...) mas, sim, leva a novas perguntas e mistérios. Quanto mais sabemos, melhor entendemos a vastidão de nossa ignorância... (GLEISER, 2014, pp. 22/23)

Prestemos atenção a isto: o senso comum se engana ao imaginar que há um fim (uma finalidade) para o conhecimento, alcançável pelo esforço humano, no intuito de atingir a verdade plena sobre as coisas. Ledo engano! A metáfora da “ilha do conhecimento”, utilizada pelo autor citado, é bem útil para percebermos que, na medida em que a ilha do conhecimento cresce, expande seu litoral, da mesma maneira aumenta o contato com o mar da ignorância. Toda vez que o conhecimento humano se amplia, entra em relação com mais mistérios a serem superados e, assim, sucessivamente, quanto mais sabemos, mais entendemos não ser possível tudo conhecer.

Por essas e outras, não devemos nos limitar a

um só modo inteligível de conhecer, visando apenas a ordem e os sistemas. Os famosos testes de Quociente de Inteligência¹⁸ (QI) não medem o conhecimento de uma pessoa, mas apenas sua capacidade de decifrar signos e as relações lógicas das linguagens. Precisamos acrescentar ao infindável esforço de entender o mundo os modos perceptivos, experimentais e estéticos da cognição, como prática de uma pesquisa mais aberta, que considere todos os aspectos do conhecimento acessíveis à cognoscência humana.

A “ciência é uma criatura dos olhos. Surgiu como uma tecnologia para ver melhor. Esse é o sentido da palavra ‘teoria’: no grego ela quer dizer ‘contemplar’. Saber é ver” (ALVES, 2011, p. 62). Mas, os filósofos e cientistas preferem ver somente a ordem que determina os fenômenos, evitando o convívio com as coisas. O mito da objetividade filosófica e científica persiste na crença de que o olhar crítico do pensador/cientista pode controlar qualquer participação subjetiva no exame do objeto recortado. Contudo, qualquer recorte realizado pelo pensador/cientista, para pesquisar uma parcela do *continuum* real, implica numa opção antropocêntrica e subjetiva. Por causa da humanidade dos cientistas, a ciência não caminha por si mesma, para realizar objetivamente suas metas universais;

18 Do latim *intellectus*, este termo provém o verbo *intelligere*, composto do prefixo *intus/inter* (interno, dentro, por dentro) e da raiz *legere* (ler, interpretar, captar), e significa etimologicamente “ler por dentro”. Daí decorre que a ‘inteligência’ é uma das faculdades da cognição humana, especializada na leitura e apreensão de informações extraídas de interpretações lógicas e codificadas de sintomas, signos e símbolos—trata-se da leitura de significados padronizados por sistemas significantes. A ‘inteligência’ é um tipo específico de conhecimento, baseado em interpretações (traduções), cuja memória de significados gera ideias codificadas acerca do mundo. Para as ciências cognitivas, a inteligência não cobre a totalidade do conhecimento humano, sendo apenas um de seus aspectos.

muito pelo contrário, a ciência é o conjunto desarticulado das mais variadas pesquisas, aleatoriamente distribuídas segundo interesses, por vezes, muito pouco racionais e até contraditórios.

O impulso natural pela sobrevivência e prosperidade é uma necessidade vital que empurra as espécies para uma angustiada e permanente investigação sobre as mutações e as permanências características do ambiente em que vivem. Encontrar as (ir)regularidades que atuam no comportamento de um ambiente faz a diferença entre a vida e a morte. Por isso, a ordem sempre fascinou o homem, porque ela permite que se façam previsões. *“Esse espanto perante a ordem é a primeira inspiração da ciência. Quando o cientista enuncia uma lei ou uma teoria, ele está contando como se processa a ordem, está oferecendo um modelo da ordem”* (ALVES, 2009, pp. 28-29).

Entretanto, a ordem é incorporeal, no sentido de que tais leis não residem nas coisas, mas as determinam de fora. Para a filosofia, tanto quanto para a ciência, as coisas são meros fatos produzidos pela atuação das leis invisíveis que regem o mundo. No entanto, só se pode tomar conhecimento da ordem invisível a partir da percepção aguçada de seus efeitos sobre as coisas particulares que habitam a realidade sensível – o que implica uma percepção e sensibilidade educadas para distinguir as simetrias e assimetrias que se manifestam na aparência das coisas.

Mas, os cientistas facilmente se esquecem de que lidam tão somente com modelos explicativos das ordens fornecidos pelas linguagens, enquanto o real continua a fluir em absoluta idiotia. Prova disso são os inúmeros fracassos experimentados por aqueles que aplicam com rigor os modelos científicos diretamente sobre a realidade

natural e/ou social. O que lhes falta considerar, para o sucesso de suas adaptações, é a leitura das assimetrias do real que abarcam toda e qualquer manifestação de caráter material, individual e singular.

[A ciência] nos dá apenas modelos hipotéticos e provisórios. Modelos: o que é isso? Miniatura de um original? Talvez. Um aeromodelo é uma miniatura. Como se faz para construir um aeromodelo? Antes de mais nada é necessário conhecer o original. A partir do original constrói-se uma réplica, em escala reduzida. Quando dizemos que um modelo é bom? Quando, comparando-o com o original, verifica-se que ele está reproduzido, copiado, de forma precisa. Ora, isso só é possível se conheço o original. (ALVES, 2009, p. 47)

Contrariamente à ingênua crença na sabedoria inata do homem, construir um conceito, um modelo explicativo de algum fenômeno real, depende exclusivamente da melhor experiência a se obter de coisa sob análise. Ou seja, antes de qualquer teoria é preciso experimentar o fenômeno com todos os órgãos dos sentidos disponíveis, fazendo-se da relação coisa-coisa (corpo humano-fenômeno real) a primeira atitude cognitiva, cuja memória sensível agirá como juíza da fidelidade do modelo a ser estabelecido pela linguagem.

A ciência é máquina semantizadora, derivada das linguagens, que nos oferece modelos replicantes do real. Aparelho de significação do mundo, a ciência demanda uma forma de explicação para conhecer o real, que os cientistas denominam método. Entretanto, todo método é uma rede de captura ajustada para identificar apenas a ordem previamente deduzida na teoria ou na

hipótese antecipatória. Não há método científico que revele ordens desconhecidas ou singularidades originais, pois todos os métodos são – antes de tudo – apriorísticos e antropomórficos. Isto é, assim como o próprio olho não se vê, o homem não pensa fora de sua humanidade.

Talvez, se pudéssemos extrapolar nosso antropocentrismo por um pouco, quem sabe entenderíamos a verdade comunicada por este fragmento de Heráclito: “A mais bela ordem do mundo é extensão amontoada varrida ao acaso” (KAHN, 2004, p. 106). Esta descrição milenar acerca da natureza do real parece nos dizer que não devemos enxergar apenas a ordem, quando olhamos para o mundo. A ordem não provém de outra ordem mais geral, mas da desordem primordial, advém do caos. A ciência já sabe, através da segunda lei da termodinâmica, que tudo está a caminho da entropia. Acossada pela desordem, a ordem está em fluxo. Houve um tempo em que ela não existia e um dia irá desaparecer.

A arte manipula a matéria para gerar uma comunicação entrópica por meio de uma obra singular. A linguagem, da qual a ciência se utiliza para comunicar seu conhecimento, lida com signos previamente codificados, que não podem ser livremente formulados para gerar uma comunicação particular; o signo já está preparado de antemão para permitir apenas as interpretações gerais.

A percepção e a experiência estética são eventos que desvelam a incompatibilidade entre o real e o método abstrato. É preciso descrever das fórmulas, desconfiar das identidades artificiais entre o pensamento e o mundo, para escapar do autismo intelectual que impede uma boa comunicação com o real.

Ao desprezar as faculdades sensíveis da cognição

humana, a ciência se debate com a dificuldade de expandir suas fronteiras, na medida em que se constrange à busca pela identidade, ignorando a miríade de singularidades que habita o real. Atada ao pressuposto da generalidade, a ciência ainda persegue apenas os fundamentos da ordem que causa as coisas, enquanto menospreza o testemunho sensível que as coisas reais oferecem como provas dos efeitos da ordem e do caos. Por conta dessa ortodoxia, a ciência também se prende às suas próprias idealizações, na medida em que enxerga as coisas no mundo real com os óculos do método que abraça, ao invés de experimentar as coisas tal como se manifestam no mundo.

Uma dessas idealizações científicas responde pela crença de que a especialização contínua faria surgir uma orquestra de disciplinas e campos de pesquisa capazes de compor em conjunto uma sinfonia metodológica unificada e coerente. Ledo engano! – *o todo não é melhor que suas partes*. “Físicos não entendem os sociólogos, que não sabem traduzir as afirmações dos biólogos, que por sua vez não compreendem a linguagem da economia, e assim por diante” (ALVES, 2009, p. 11).

A visão romântica de uma ciência ordenada e progressiva se deve ao viés idealista do conhecimento, herdado da tradição platônica. Por isso, é preciso que a ciência (ou, quem sabe, a epistemologia) recomponha-se a partir de sua própria história, que um dia se baseou na dúvida metódica. “O grande lance é a hesitância, é a dúvida. O não-saber produz o saber. Em outras palavras, a ciência se funda na pergunta, e não nas respostas” (PINTO, 2002, p. 14). A ciência não deve se esquecer de duvidar de seus processos e, nesse gesto, garantir o próprio avanço, a invenção de novos métodos, novas “redes” para capturar dados ainda não observados.

Atualmente, a fronteira da ciência está se movendo para além dos limites da tradicional noção de distinção e clareza, inclusive no âmbito das ciências ditas ‘exatas’. “O que é certo e que a actual ‘nova ciência’ está fortemente a redescobrir é a virtude do *quase* [grifo nosso]. (...) O universo do impreciso, do indefinido, do vago mostra-se pois rico de sedução para a *mentalidade* contemporânea” (CALABRESE, 1999, p. 171).

Ao adentrar pelo mundo da vagueza, do incomensurável e da obscuridade inerentes ao fluxo do real – campo da estética –, a ciência se depara com a relatividade, a incerteza, a complexidade, tendo de incorporar em seus métodos e procedimentos as ferramentas da cognição sensível. A estética contemporânea, entendida aqui como uma teoria da percepção cognoscente, dispõe das trilhas sensitivas capazes de conduzir o cientista em direção das singularidades dos corpos habitantes do fluxo do real e de suas inter-relações indefiníveis.

A virtude do método é separar aquilo que é, daquilo que não é cientificamente adequado, mas nenhum método é capaz de identificar o novo fenômeno ou uma nova ordem, porque seus procedimentos são previamente definidos para capturar tudo aquilo que o cientista desconfia já existir, segundo hipóteses logicamente antecipadas. Por isso mesmo, quando algo realmente novo aparece é identificado apenas como uma variação heteróclita de algo que já existe, reduzindo a real estranheza da novidade a uma variável esquisita do conhecido.

Por outro lado, se a ciência não pode prescindir de seus métodos, ela mesma não tem como julgar sua eficiência por meio de juízos internos aos mesmos métodos que pretende testar. Seria razoável submeter a razão ao

tribunal da própria razão? Não seria paradoxal, bizarro até, exigir que um instrumento critique sua própria natureza e sua própria competência, fazendo o reconhecimento de seu próprio valor, força e limites? Não é essa ciência que diz ser necessário um parâmetro externo para julgar algo de modo objetivo?

Devemos buscar por esse juízo independente em uma instância externa à ciência. Neste caso, que parâmetro estrangeiro serviria para julgar a efetividade do conhecimento científico? Obviamente, não pode ser a filosofia geral, nem as teorias do conhecimento científico (epistemologia), porque estas partilham parentesco íntimo com a ciência.

Certamente, a ciência – e mesmo a filosofia – deveria considerar a estética (e a arte, em particular) como instrumento inferencial capaz de validar seus limites, métodos, procedimentos e resultados. Somente a ciência do singular – a estética – pode oferecer os contornos que definem de fora, as ciências do geral.

Conhecimento estético

Por muito tempo, as principais correntes do pensamento ocidental estiveram inclinadas a cuidar tão somente da “realidade abstrata” das ideias. No entanto, o humanismo do século XVIII começou a produzir “materialistas” que entenderam haver no homem não apenas uma razão suprassensível, mas também um corpo capaz de sentir o mundo, ou seja, conhecer o real a partir de sua afetividade. 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 ideias (EAGLETON, 1993, p. 17)

Várias epistemologias constituem suas divisões do conhecimento aproximadamente da mesma maneira, classificando-os em pensamento mitológico, filosófico, científico e de senso comum. A estética, para muitos autores, ainda é considerada uma disciplina normativa (porque dita regras às artes), juntamente com a ética (regras do comportamento) e a lógica (regras do pensamento). Essas três disciplinas estariam subordinadas à filosofia, que as fundamentaria com seus princípios metafísicos.

Em nosso entender, contudo, a ideia baumgarteniana de estética como ciência da cognição sensível, capaz de gerar conhecimento do real pela via da percepção, inaugura todo um campo de pesquisas que, embora se avizinha da filosofia na forma de um *analogon rationis*¹⁹, tem características autônomas próprias que a

19 “Análogo à razão”. Diz-se do conhecimento que, embora não esteja submetido aos padrões da racionalidade, tem efetividade ‘semelhante’

impedem de reduzir-se ao campo da reflexão ou da ciência.

A estética contemporânea não se limita mais a discutir parâmetros ou cânones para a fatura artística, os efeitos patêmicos de sua manifestação e a (in)definição da arte, mas ampliou seu espaço para alcançar também as questões relativas à sensibilidade, oferecendo interfaces com as teorias da percepção e ciências cognitivas. Ao deixar de ser automaticamente sinônimo de filosofia ou teoria da arte, a estética se torna um campo do conhecimento que processa suas informações a partir da percepção de fenômenos sensíveis provenientes do mundo real, gerando inferências inconfundivelmente diversas da filosofia, da ciência e do senso comum.

Aquilo que mais bem caracteriza o pensamento filosófico, por exemplo, está no trabalho desenvolvido pelo filósofo, cuja atividade precípua é a invenção de conceitos.

O filósofo é o amigo do conceito, ele é o conceito em potência. Quer dizer que a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em *criar* conceitos. (...) Os conceitos não nos esperam inteiramente feitos, como corpos celestes. Não há céu para os conceitos. Eles devem ser inventados, fabricados ou antes criados, e não seriam nada sem a assinatura daqueles que os criaram. (DELEUZE; GUATTARI; 2009, p. 13)

Ao constituir-se num tipo de pensamento que cria conceitos para representar o mundo na cultura, a filosofia

(análoga) aos conhecimentos advindos da razão.

se distingue da estética, porque esta engendra a cognição do mundo sem conceituá-lo, sem criar o duplo da representação, porém *presentificando* as coisas por meio da experiência de sua percepção e do ataque aos sentidos ocasionado pela proximidade com o real.

A filosofia preocupa-se com o que os gregos chamam *nous* (mente), que comporta o mundo das ideias, teórico e abstrato, enquanto que a estética tem por preocupação a formação de conhecimento a partir do que os mesmos gregos chamam de *physis* (matéria), que abarca o mundo físico dos corpos confusos em atrito inconstante. Segundo Friedrich Nietzsche, “a estética não passa de fisiologia aplicada” (1999, p. 53).

Como contrapartida ao pensamento científico-filosófico, a revolução silenciosa da estética abre espaço para a elaboração de uma ideia de cognição sensível denominada por Jacques Rancière de “não-pensamento”; em suas palavras,

... existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento [*analogon rationis*]. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. (2009, p. 34)

Se traduzirmos o “não-pensamento” de Rancière para o que entendemos como uma cognição estética, podemos observar que há formas de conhecimento que não se submetem à representação lógica derivada

de conceitos. Aristóteles diz que não há pensamento conceitual sem imagem; o conceito nasce apoiado em sua base sensível que é a imagem, gerada na experiência do fenômeno observado e interpretada pela mente de acordo com os perceptos. Porém, se não existem pensamentos conceituais sem elaboração de imagem, como nos ensina Aristóteles, certamente há imagens percebidas por nós que não derivam de conceitos na mente, de modo que podemos inferir a existência de pensamentos não-conceituais – que não são devaneios, sonhos, nem delírios, mas impressões de afetos, cuja memória é indispensável ao sucesso do humano em sua experiência do real.

Os que inadvertidamente colocam a estética sob as comportas categoriais da filosofia, na forma de um departamento do grande campo reflexivo (como filosofia da arte), enganam-se ao submeter tanto a filosofia, quanto a estética, ao mesmo objetivo cognitivo. Atualmente, a “reconhecimento” e a representação [atividades reflexivas da filosofia e da ciência], ainda que úteis do ponto de vista da sobrevivência do homem em sua cultura, são ultrapassadas em favor de um pensamento que ousa criar novos parâmetros e novas formas de existência” (SCHÖPKE, 2004, p. 174). Este nada novo tipo de pensamento atende pelo nome de estética, por que está vinculado a “novas” formas de perceber o mundo, de fato, arrancadas ao domínio milenar imposto pelo *logos*. Este velho-novo conhecimento estético emerge das ruínas do logocentrismo moderno, que não teve mais como conter em seu quadrado lógico toda manifestação do mundo real comunicada pelas mídias audiovisuais que, por sua vez, influíram no resgate da sensibilidade humana há dois milênios sequestrada e aprisionada pela tradição do pensamento suprassensível.

Portanto, tornou-se insustentável manter a estética como um instrumento conceitual auxiliar da reflexão filosófica acerca das artes, porque a filosofia não pode abstrair conceitos sobre as artes, e a produção artística já é bem pesquisada pelas teorias da arte, que vêm constituindo um enorme patrimônio cultural em seu campo. Por outro lado, como conhecimento autônomo, a estética pode voltar a pensar o real sem abstrair dele seu movimento singular.

Simetria, harmonia, proporção e equilíbrio formavam os principais critérios estabelecidos entre os antigos gregos para a definição do que lhes representava a beleza. Para aqueles gregos a beleza também era um atributo da verdade, como dissera Platão. Ora, uma das mais importantes definições da verdade, bem sabemos, é o resultado da mais feliz adequação do pensamento ao real. O que implica dizer que o grego também encontrava beleza na melhor lógica de uma proposição sobre o mundo.

Os critérios acima estabelecidos (simetria, harmonia, proporção e equilíbrio) também foram empregados para deduzir as características das formas inteligíveis e abstratas das interpretações verdadeiras; e parte desses critérios clássicos da verdade proveio da matemática (geometria), importante *technè* da lógica. Em vista disso, desde os antigos gregos, os cânones da beleza guardam uma estreita relação com a ordem das letras e dos números.

Os gregos desenvolveram o conceito de número áureo, uma fórmula geométrica criada para representar a harmonia universal na proporção das formas. A ideia de que o belo reside em determinados padrões geométricos provém da crença racional de que a verdade é bela, e a beleza só existe na verdade, de modo que ambas (verdade e beleza) produzem o bem geral.

Educada por esse indelével platonismo que permeia o senso comum, a percepção ocidental da beleza está quase sempre ligada à necessidade de medir e ordenar o mundo. Mas, de fato, essas relações, proporções e números nada têm a ver com a estética. *Aisthesis* traz o significado de “faculdade de percepção pelos sentidos”. Para Baumgarten, a estética era um estudo da *sensibilidade* como um tipo específico de cognição, a cognição das coisas particulares, em vez de conceitos “abstratos” (HERWITZ, 2010, p. 29).

Com o objetivo de retirar a faculdade da sensibilidade do domínio exclusivo da beleza, até então reconhecida como a imagem sensível da razão e da verdade, Baumgarten pensa sua estética como uma disciplina técnica capaz de produzir conhecimentos “análogos aos da razão”. Com o impacto dessa nova estética, as ‘aparências’ artísticas “abandonam o status de meras ilusões ou signos ‘fracos’ em relação a representações do intelecto – consideradas mais nítidas e, portanto, mais confiáveis – para almejar o caráter de manifestações de *verdades e valores essenciais*” (SUAREZ, 2010, p. 132).

O “outro” da razão – o *analogon rationis* de Baumgarten –, não pode ser proferido pela lógica linguística ou matemática, por que produz e comunica um pensamento que, semanticamente, não tem sentido. O erro de Descartes – sua excessiva crença na razão humana – já vinha sendo exposto por sensualistas modernos, em meio a questionamentos acerca da irrealidade do *cogito*. A estética que surge daí participa da rejeição dos empiristas britânicos ao racionalismo cartesiano, tanto quanto apoia sua ênfase na experiência dos sentidos como a origem de todo conhecimento e a derivação da ciência a partir da percepção humana. “A sensibilidade é libertada

da negatividade e avaliada como uma fonte básica de confirmação empírica e, desse modo, de ganho científico” (HERWITZ, 2010, p. 26).

Como um conjunto organizado (e a organizar-se) de conhecimentos perceptivos e sensíveis, a estética nasce humanista, na medida em que empresta ao corpo do homem considerável importância na constituição do conhecimento, afastando-se das crenças racionalistas acerca do vínculo do pensamento com o plano transcendente das ideias universais. Porém, até o século XVIII, a influência de um difuso platonismo nas filosofias da arte compelia a um julgamento do gosto pelos critérios idealistas da beleza, atada à verdade e à razão. À filosofia da arte cumpria erigir proposições universais que visavam colocar a arte a serviço da evocação do sublime. Era função das filosofias da arte encontrar tais padrões universais de critério do gosto e da beleza, especialmente para distinguir e classificar a arte modelar (erudita) em oposição às artes populares e não-ocidentais.

E mesmo que os gostos possam ser comparados, ordenados, discutidos, que seja possível provar que são melhores ou piores em cada gênero, na medida em que o domínio em questão se diversifica, a comparação torna-se menos plausível. Como é possível comparar (ou, talvez menos possível, classificar) a ópera italiana com o teatro japonês ou com a ópera chinesa; as pinturas expressionistas abstratas com a arte das cavernas, as máscaras do oeste da África, os pilares-totem Tlingit e as colchas americanas feitas pelas comunidades Amish no século XIX? Não é essa uma tarefa ridícula? (HERWITZ, 2010, p. 38)

Desde o século XVIII, a estética não pode mais ser apenas uma disciplina do critério do gosto e do belo, muito menos do ‘sublime’ – a qualidade supostamente objetiva que teria como função dizer o que poderia ou não ser a arte. Ora, o termo “sublime”, cuja etimologia indica a qualidade do excelso, elevado, alto, eminente, ou seja, superior, prescinde de uma medida objetiva que seja repetível em qualquer experiência de comparação obra a obra, gênero a gênero. A crítica que insistia nessa “sublimação purificadora da arte” não fazia mais do que avaliar o grau de fidelidade da obra em relação aos cânones impostos de antemão, enquanto aplicava o anestésico semântico dos conceitos reconhecíveis pela razão, insensibilizando a experiência estética de modo a reduzi-la à verdade.

É impossível buscar fora da humanidade um critério isento e objetivo que possa julgar a obra do homem. Por muito tempo, a arte também foi vítima da soberba humana de crer-se capaz de encontrar nela leis e ordens universais independentes do juízo humano. Os cânones que um dia ordenaram a fatura artística no ocidente nada tinham de naturais, nem tão pouco de objetivos – ao contrário, sempre foram arbitrários, sujeitos ao modo de ver de cada tempo e de cada sociedade.

O homem acredita que o mundo está cumulado de beleza – *esquece* que ele próprio é a causa disso. Somente ele lhe presenteou a beleza, ah, apenas uma beleza muito humana, demasiado humana... No fundo, o homem se espelha nas coisas, ele julga belo tudo aquilo que devolve sua imagem: o juízo “belo” é a *vaidade de sua espécie*... (NIETZSCHE, 2013, p. 331)

A arte, como qualquer outra experiência estética que se apresente a nós, não é mais do que a projeção da sensibilidade de um esteta, tão humano quanto os receptores que acolhem suas impressões. A arte não gera vínculos com planos transcendentais, porém é sempre um marco da manifestação de estranhamento que o humano experimenta diante do mundo realmente existente.

O rastro deixado na história do pensamento pelo modo como Nietzsche entendeu a estética começa a reaparecer com o refluxo da maré idealista. Em razão disso, a estética vai deixando de ser filosofia da arte, para se tornar um tipo de conhecimento não-conceitual, do qual faz parte a arte, assim como também um conjunto bem maior de produções humanas inexplicáveis pelo discurso racionalizante.

Por outro lado, tanto o senso comum, quanto várias correntes da veneranda filosofia da arte ainda entendem a estética como um método para semantizar e dar sentido judicativo a conceitos sobre arte. Nesses casos, a arte ainda é vista como um sistema de signos paralelo e complementar à linguagem, capaz de emular a verdade por meio de uma aparência, que serviria de dispositivo didático para a comunicação da inteligência. No entanto, esse mesmo público também desconfia e alimenta certo temor em relação ao campo da estética. À maneira de Platão, o senso comum repele justamente os elementos dissonantes e insensatos que acompanham o corpo das obras de arte, por conta do que imagina serem desvios 'inconcebíveis', que rompem com os critérios semânticos e intelectuais (distinção e clareza) da lógica discursiva, distorcendo aquilo que seria a missão e o destino da arte: auxiliar o pensamento inteligível a elucidar a verdade.

E é esta a definição da arte e só dela: ser o encanto de uma aparência de verdade. Disso resulta que a arte deve ser condenada ou tratada de maneira puramente instrumental. (...) A arte aceitável deve ser submetida à vigilância filosófica das verdades. É uma didática sensível cujo propósito não poderia ser abandonado à imanência. A norma da arte deve ser a educação. E a norma da educação é a filosofia. (BADIOU, 2002, p. 13)

Assim, no entender da tradição filosófica que se ocupa desse objeto, a arte em si mesma não faz sentido e se torna até mesmo perigosa, na medida em que produz falsos conhecimentos que levam o homem ao engano, senão lhe forem atribuídos critérios mediados pela razão filosófica. Porém, essa estética tradicional, que vê a arte como veículo sensível da verdade, é incomensuravelmente diversa da estética contemporânea, que tende a aumentar progressivamente a distância interposta entre seu pensamento sensível e perceptivo, e a filosofia tradicional da arte.

Enquanto todas as coisas estéticas acabam escapando a qualquer definição filosófica, nenhum conceito pode corretamente conter uma noção geral da estética. E como a filosofia é um método teórico de produção de conceitos, ela não tem muito o que dizer acerca da estética.

Definir a arte como propriedade exclusiva da teoria (portanto, produzir um universal, uma definição filosófica) é perder de vista a complexa circunstância à qual a teoria adere. (...) Esses dois lados ou jogos, o teórico e o estético, nem sempre se acomodam

confortavelmente ou mesmo coerentemente um ao outro. (...) Quando um filósofo produz uma definição [da arte], ela deve tanto excluir quanto incluir ou esclarecer algo, e o estético não pode ser corretamente eliminado, não importa quão surpreendente isso torne a definição. (HERWITZ, 2010, p. 139)

É um dogma da tradição filosófica a crença, segundo a qual o conhecimento verdadeiro só se constitui na medida em que é traduzido por um conceito abstrato e racional, pois a impermanência da sensorialidade e das aparências do mundo sensível impediriam a formação de uma verdade estável sobre as coisas.

A tradição filosófica lançou fora as impressões dos sentidos físicos, a percepção, a intuição, a emoção²⁰ e a paixão²¹, considerando-os instrumentos inaptos

20 Proveniente do termo latino *emotionem*, derivado de *emotus*, particípio passado de *emovere*, significa: “transportar para fora”, “agitação”, “movimento”. Em seu primeiro significado, o termo ‘emoção’ não tem o sentido de indicar estados psicológicos arrebatados ou destemperados, avessos à serenidade da razão. ‘Emoção’ significa, por outrolado, uma resposta psicofisiológica gerada pela transformação física e/ou intelectual, provocada por uma experiência, um evento estético ou até mesmo por uma proposição intelectual. Uma resposta psicofisiológica a um estímulo co-movente, capaz de reunir forças incomuns a serviço de pequenos e grandes propósitos. ‘Emoção’ designa a co-moção trágica (como em Nietzsche) que impulsiona o ser humano a realizações, que a ‘apatia’ racionalista jamais teria energia para construir.

21 Proveniente do termo grego *pathos*, a ‘paixão’ significa a capacidade de sentir, sofrer, suportar, aguentar... a carga emocional positiva ou negativa imposta sobre nós, por algo ou por um evento que nos move até o íntimo, arrastando-nos para uma existência paralela ao *logos*, na qual nos tornamos ‘pacientes’ (*pathos*) de sentimentos muito pouco compreensíveis, mas fartamente perceptíveis do ponto de vista estético. A paixão, normalmente vinculada pela tradição filosófica à dor e a estados psicológicos debilitantes, ainda sofre interpretações pejorativas do ponto de vista intelectual, não apenas porque ‘turva’ a clareza do raciocínio, mas principalmente porque toma conhecimento

para elaborar o conhecimento, e os tratou sempre como frutos da ignorância natural do corpo humano. Assim, a razão filosófica julgou apropriado exilar o corpo e suas influências psicossomáticas, de modo a purificar o plano do inteligível, em que habitam os conceitos abstratos em eterna fidelidade hermenêutica, livres da mestiçagem incompreensível do patêmico.

[A filosofia] reivindicou sempre a tarefa de desfazer a mistura, numa purificação que é ascese, libertação do sensível e do corporal em direção ao inteligível e ao espírito, porque só neste plano se encontra o eterno e o repouso contra o histórico e o mutável do mundo empírico. (FERRY, 2003, p. 15)

Se a razão for entendida como purificação e ascese, então, a ignorância que ela combate é queda em direção ao mundo, mergulho no devir, cognição do sensível e do corporal, momento presente, história e mutação. Ora, é disto aqui que se trata a estética.

Hoje, a estética não pode se entender como um empreendimento lógico-filosófico, mas como um campo do conhecimento que tem por base cognitiva a sensibilidade humana, capaz de conhecer o mundo analogamente à razão. A estética contemporânea não deve nem precisa manter especulações e reflexões acerca do belo, do gosto, nem mesmo ater-se tão somente à obra de arte ou sua fruição. A estética trata justamente daquilo

do mundo de forma diversa daquela proposta pelo intelectualismo. Em outras palavras, o patêmico, a passionalidade, é o resultado do ataque aos sentidos desferido pelos sinais estéticos provenientes do mundo real – é a condição do sofrimento. Mas não apenas em relação à dor ou situações ruins, como também em função do prazer, da investida biológica de um desejo, do prêmio de um gozo – o exercício das sensações.

que o racionalismo chama de ignorância, mas não porque lida com conhecimentos falsos, e sim porque compõe seu conhecimento por meio de processos bem diversos dos lógico-proposicionais e metafísicos.

[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 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)

Quando a razão aparta de si as manifestações sensíveis do real e invoca as elucubrações suprassensíveis da metafísica, nomeia seus processos lógico-gramaticais

como ‘pensamento’, considerando tudo o mais como “não-pensamento”. Por contraponto, a estética tem por interesse cognitivo e epistemológico tanto aquilo que a tradição chama de ignorância, quanto o não-pensamento.

[A estética] não designa nenhuma teoria da arte. Designa o domínio do conhecimento sensível, do conhecimento claro mas ainda confuso que se opõe ao conhecimento claro e distinto da lógica. (...) Isto é, ela faz do “conhecimento confuso” não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa*. (RANCIÈRE, 2009, p. 13)

O que é o mundo real em que habitamos, senão um emaranhado de forças e relações interdependentes que se misturam e se fundem rizomaticamente, sempre deixando de ser o que era e vindo a ser coisa diversa?

Este não é o mundo da razão, nem dos conceitos universais que definem categorias, classes e identidades, mas o mundo empírico das sensações, das coisas e dos corpos. Aqui, na confusão inconstante do real, o pensamento tradicional da razão não tem como pensar, pois não pode estabelecer conceitos confusos.

Ao lhe perguntarem sobre seu processo de pensamento, Albert Einstein respondeu: “penso 99 vezes e nada descubro; deixo de pensar, mergulho em profundo silêncio: e eis que a verdade se me revela”. Para conhecer o mundo em que vivemos também se faz necessário um pensamento que não pensa de forma lógica, mas que produz cognição a partir da percepção de sintomas das coisas que afetam os sentidos físicos. Ao contrário do

que condena a razão, o pensamento confuso²² não é falso, nem um mal pensamento – mas análogo ao estado real do mundo.

A distinção lógica dos conceitos é artificial e cultural – não se encontra no mundo, mas na ordem semiótica da comunicação humana. O mundo não se distingue em espécies, classes, nem em categorias ou ordens. Conceitos claros e distintos são representações da linguagem que permitem aos humanos comunicar ideias acerca do mundo, mas tais signos não provêm do mundo, onde existem apenas coisas.

Se a estética é o campo do conhecimento sensível, vinculado às nervuras do real; se a filosofia é o campo de geração de conceitos para comunicar ideias gerais acerca do real, ambas podem conviver em simbiose, cada qual no âmbito de suas atuações. Porém, a estética contemporânea já deixou de ser um departamento do campo filosófico, encarregado de normatizar a arte. E assim como devemos apartar a estética do campo da filosofia, também é preciso, por outro lado, libertar a arte de seu vínculo automático com a estética.

De fato, arte e estética, se relacionam, porque tratam do mesmo tipo de conhecimento sensível. Entretanto, libertar a arte, da estética (e a estética, da filosofia),

22 Participante do verbo latino *confundere*, e do participiopo passado *confusus*, a palavra ‘confusão’ significa “fundir junto”, “misturar”, como também “turvar”, no sentido de embaçar a ‘clareza’ do entendimento racional. A confusão é o estado natural do mundo. O real nos afeta de maneira confusa, motivo pelo qual a tradição filosófica sempre buscou ‘distinguir’ e ‘esclarecer’ as causas das coisas, de modo que pudessemos gerar e comunicar o conhecimento conceitual delas. Mas, ao buscar pela ‘explicação’ das coisas, a tradição filosófica viola a natural confusão do real, que a estética respeita e busca captar em sua cognição sensível, tomando conhecimento do mundo sem transformá-lo num esquema transparente e abstrato.

significa reconhecer que a arte é soberana e autônoma, de modo que não precisa de uma disciplina que a defina e classifique. A arte já tem seu pensamento: as teorias da arte que se dedicam a analisar os processos de produção artística são muito eficientes em sua crítica especializada acerca da fatura artística. Enquanto a crítica filosófica discute sempre a partir de um paradigma da verdade, a crítica de arte discute por comparação obra a obra, sem colocar a questão da verdade da arte. Por sua vez, a estética contemporânea tem mais o que fazer do que figurar como um projeto falido da filosofia, que não conseguiu reduzir a arte a conceitos universais.

Libertar a estética da filosofia também abole em nós a exigência do “bem pensar que alcança a verdade” e toda sua vetusta moralidade que vê na espécie *Homo sapiens* a gravidade de um elo com a eternidade, a causa e a finalidade do mundo da razão. Livre dessa austeridade reflexiva, a estética pode finalmente auferir conhecimento por meio da ludicidade dos corpos e da realidade material e energética que nos cerca.

O intelecto de quase todas as pessoas é máquina grave, obscura, e rumorosa que se recusa a pôr-se em marcha; chama a isso “levar a coisa a sério” quando desejam trabalhar e pensar bem com essa máquina – Oh! Como deve ser penoso para elas “bem pensar”! A grácil besta humana parece perder seu bom humor sempre que se põe a bem pensar; torna-se “séria”! E “onde há risos e alegria não há pensamento”, é o preconceito dessa besta casmurra contra toda “gaia ciência”. (NIETZSCHE, 1976, p. 210)

CONHECIMENTO E MEMÓRIA

O mais afirmativo dos instintos biológicos é a preservação de vida. Todos os seres vivos se debatem em torno dessa necessidade muitas vezes irresistível. De tal modo que a vida exige sua autodefesa e, portanto, precisa *conhecer* o ambiente do qual depende sua existência e que determina suas chances de sucesso biológico. Por isso, o conhecimento está no âmago do mais vital de todos os instintos. Conhecer o modo como o ambiente age sobre e reage ao indivíduo é a primeira de todas as urgências do ser vivente.

Sabe-se que a manutenção do relacionamento harmônico de um espécime com o meio ambiente é determinante para a sobrevivência do organismo. Em espécies complexas, perceber os sinais e reagir ao entorno natural e social requer um grande esforço do sistema nervoso (SN) que promove essa resposta. No *Homo*

sapiens, a base do eventual sucesso biológico advém de fenômenos morfofuncionais básicos, iniciados ainda durante a gestação do corpo humano.

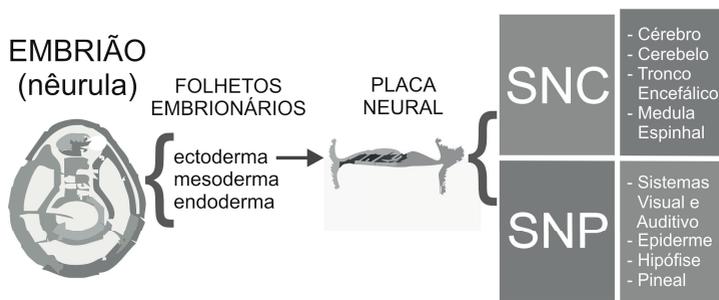


Figura 1: Sistema nervoso. Fonte: Autores (2016).

É bem conhecida a fase embrionária (gastrulação) em que são formados os três folhetos (endoderma, mesoderma e ectoderma). Nas estruturas do ectoderma, durante a neurulação, são disparados sinais bioquímicos (tais como fatores de crescimento TGF- β , Shh e BMPs) que induzem diferenciações nesse folheto, originando a placa neural e outras estruturas do embrião, importantes para a senso-percepção no organismo (MOORE; PERSAUD; TORCHIA, 2011). Entre as estruturas fundamentais formadas no ectoderma encontram-se o sistema visual, auditivo, epidérmico, além do cérebro, cerebelo, tronco encefálico e medula espinhal. Note-se, aqui, o fato genético incontestável que se apresenta no vínculo embrionário entre o cérebro e os órgãos dos sentidos. Essa origem comum demonstra que o sistema nervoso não se resume ao encéfalo e à medula espinhal, mas compõe-se também de todos os órgãos dos sentidos capazes de recepcionar sinais, sintomas e signos do mundo interno e externo ao

indivíduo, com a função de processar mensagens de tipo afetivo e semântico. A *Figura 1* sumariza tal fenômeno.

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

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

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

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

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

Atualmente, os cognitivistas dividem a memória de longo prazo em dois tipos distintos, contudo interagentes: aquela que se forma nos processos emocionais, sensoriais e/ou motores, se chama ‘memória implícita’ e se refere ao *saber como* nadar, digitar, tocar um instrumento musical, manusear uma ferramenta, montar uma

máquina, completar um quebra-cabeça, dirigir um carro, andar de bicicleta, jogar futebol ou distinguir o gosto das frutas (JANATA, 2009; GHETTI et al., 2010). A ‘memória explícita’ visa *saber que* um sintoma/sinal significa uma coisa ou ideia, ou seja, seu modelo semântico se concentra na interpretação de signos, símbolos, palavras, imagens e demais representações semióticas naturais e culturais (IZQUIERDO, 2004, p.1167).

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

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

A aquisição desses elementos formadores da memória se processa por meio de uma seleção de dados (aleatória e/ou focada) dos fatos mais relevantes para a cognição, capazes de serem armazenáveis pelos sistemas mnemônicos, de vez que não é possível capturar a totalidade de informações sobre as coisas e eventos, devido a incomensurável fluidez do real. A depender da necessidade e da importância que um fato adquire para o indivíduo, uma parte dos dados capturados permanece

registrada, dando forma à memória de longo prazo; enquanto o restante dos dados segue para a memória de curto prazo que, utilizada ou não, vai ao esquecimento – a diferença entre o que é armazenado e o que é esquecido constitui-se na arquitetura da memória de longa duração, responsável pela disponibilidade de conhecimentos que podem ser então ilimitadamente evocados.

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

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

A memória implícita constitui-se a partir da formação de conhecimento que ocorre de modo muitas vezes independente da consciência. Essa aquisição de conhecimento implícito é de difícil verbalização, de vez que tais habilidades são raramente comunicáveis; por exemplo: não se pode explicar com palavras como andar de bicicleta, nem é possível aprender a nadar somente com as explicações de um manual.

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

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

Mais recente, no que se refere à evolução humana, a memória explícita subdivide-se em *episódica* (envolvendo a memorização de 'episódios' da vida, do tempo), quando se recordam fatos e acontecimentos que ocorrem no ambiente externo; e, em *semântica* (quando envolve a interpretação de símbolos e de ordens lógicas), que se relaciona com o *saber que* tal signo significa algum tipo de informação (LENT, 2010).

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

A memória explícita envolve uma aprendizagem que demanda muita atenção, como também a vontade deliberada do indivíduo para gerar processos de interpretação, que são de três tipos: (1) *supressão representacional* – que isola um ou mais estímulos para privilegiar outros, tal como estabelecer as diferenças entre figura e fundo, no processo de percepção de formas imagéticas/musicais ou para a leitura de palavras em superfícies. Tal supressão é necessária, pois é mais difícil perceber todas as partes das coisas e dos eventos de modo concomitante. Ex.: destacar a voz de uma pessoa em meio a outros sons; (2) *suspensão representacional* – que inibe uma função e substitui por outra. Em um jogo de faz de conta, por exemplo, uma criança brinca de fazer comida com a areia da praia e quando oferece a um adulto não espera que este a confunda com comida verdadeira; e (3) *redescrição representacional* – diz respeito à reelaboração, refinamento e flexibilização de nossos conceitos em geral, compreensão de mundo, de nós mesmos e dos outros, a partir de paradigmas (PAULA; LEME, 2010, p. 17-18). Notemos, por conseguinte, que a memória explícita relaciona-se com a faculdade de *escolher, intercambiar e (re)interpretar* representações simbólicas, relacionando-se com a consciência.

Por seu turno, a memória implícita mantém vínculos com o aprendizado espontâneo, assistemático

e experimental, adquirido no exercício das percepções: visão, audição, tato, olfato, paladar e háptico (HARVEY et al., 2013). Esta memória se constitui, ainda, por meio do treinamento e automatização de habilidades físicas e de experiências somáticas (percepções, sensações, emoções, sentimentos, paixões, apetites, impulsos). Por isso, a memória implícita participa dos processos inconscientes do indivíduo, entendidos como atividades individuais e subjetivas de aquisição de conhecimentos.

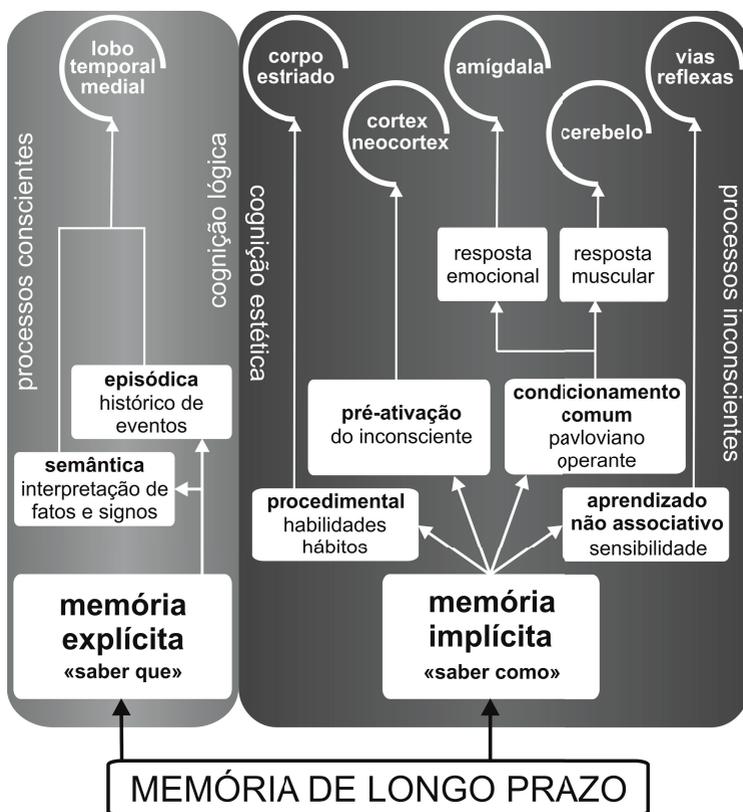


Figura 2: Taxonomia dos sistemas de memória de longo prazo. Fonte: Autores (2016)

Em resumo, a memória implícita é produzida pela experiência subjetiva do corpo cognoscente, em sua relação com as coisas e os eventos do ambiente concreto e real (do qual faz parte dos corpos humanos). A memória explícita provém da percepção, leitura e interpretação de signos objetivos naturais e culturais, para a comunicação de informações partilháveis por linguagens e outras formas simbólicas.

Levando-se em conta o que ilustra a *Figura 2*, pode-se observar com clareza o volume de recursos orgânicos empregados pela biologia humana, com o objetivo de elaborar os dois tipos de memória de longo prazo. Note-se que o SNC utiliza de um número bem maior de regiões cerebrais para o processamento da memória implícita, se comparado aos sítios reservados à memória explícita. Quando acrescentarmos a isso o vínculo necessário entre a memória implícita e os processos inconscientes, podemos afirmar com bom grau de acerto que o volume de processos referentes ao pensamento inconsciente é tremendamente maior, utiliza muito mais recursos cerebrais e assume uma importância central na elaboração de informações, em comparação com os processos conscientes apoiados pela memória explícita.

Estudos realizados por pesquisadores interessados em avaliar a capacidade de processamento humano (revisados por Norretranders²³) lançam luz a esta instigante questão. A informação foi medida em *bits*, de forma a permitir comparações entre diferentes

23 Tor Norretranders (1955), autor dinamarquês, especializado em divulgação científica, apresenta os mais recentes desenvolvimentos em ciências cognitivas em seu livro *The user illusion*. (ver bibliografia)

modalidades (visual, auditiva, tátil, etc.), e a quantidade de informação dos sentidos somados foi considerada a capacidade total de processamento. Nosso sofisticado sistema visual sozinho responde pelo processamento de 10 milhões de *bits* por segundo, enquanto todos os outros sentidos somam mais 1 milhão de bits a cada segundo. Ou seja, nosso inconsciente processa um total de 11 milhões de *bits* a cada segundo. A capacidade de processamento da consciência é fraca em termos de comparação e depende da tarefa desempenhada, como ler silenciosamente (máximo de 45 *bits* por segundo, o que corresponde a algumas palavras), ler em voz alta (cerca de 30 *bits* por segundo), multiplicar dois números (apenas 12 *bits* por segundo). Se adotarmos uma média de 50 *bits* a cada segundo (um valor considerado otimista) como a capacidade de processamento consciente, chegamos à conclusão surpreendente de que o processamento inconsciente é cerca de 200 mil vezes maior do que o consciente. (CALLEGARO, 2011, pp. 26/27)

Ao colocar-se essa imensa desproporção de recursos morfofisiológicos em um sentido evolucionista, infere-se com certeza que a memória implícita (inconsciente, inefável, subjetiva, sensível) não é apenas a mais primitiva, porém a mais importante, sem a qual a posterior memória explícita (consciente, lógica, discursável) não tem como se haver com o imenso volume de informações disponíveis. Não é por acaso que a biologia humana sustenta tamanha assimetria de recursos em favor da memória implícita – pois ali residem os melhores recursos mnemônicos para a solução criativa de novos problemas que a impermanência dos ambientes impõe

ao homem, já que a memória explícita (consciente) trata majoritariamente da solução de problemas recorrentes, comuns, devidamente semantizados pela sociedade, por meio das linguagens lógicas.

Por conseguinte, podemos inferir que a memória implícita, desencadeada no/com os órgãos dos sentidos, guarda características de esteticidade (*aisthesis*), desde que se entenda por estética o conhecimento processado por meio de percepções, sintomas, sensações, sentidos, afetos e intuições. Seria, por isso mesmo, igualmente verdadeiro afirmar que a memória explícita detém maior grau de logicidade, desde que entendamos o *logos* como a base cognitiva para o reconhecimento de ordens, leis e padrões comunicados pelas formas simbólicas das linguagens.

A clara distinção que é possível vislumbrar com relação às memórias implícita e explícita, motiva a pensar que existem duas qualidades cognitivas na biologia da espécie humana, em função da divisão cerebral em áreas com funções mnemônicas distintas: memórias estéticas e memórias lógicas. Porém, a própria citoarquitetura do cérebro humano, cujas estruturas vêm sendo progressivamente desveladas pelas imagens tecnológicas (tomografia computadorizada - TC, tomografia por ressonância nuclear magnética - RNM, tomografia por emissão de pósitrons - PET) operadas pelas ciências cognitivas, indica com razoável precisão que a cognição se processa a partir de impulsos eletroquímicos (bioeletrogênese) que viajam através de vias neurais por todas as áreas do cérebro, de modo a realizar a tarefa de gerar a cognição. Isso implica dizer que mesmo sendo qualitativamente diversas – e geradas

em setores diferentes do cérebro –, a cognição estética (implícita e subjetiva) e a cognição lógica (explícita e objetiva) interagem constantemente para dar conta do necessário conhecimento do mundo interno e externo ao homem (MACHADO, 2003, p. 319-323; JANATA, 2009; SILVERTHORN, 2010; GHETTI et al., 2010).

Desse modo, o pensamento implícito (estético) e o pensamento explícito (lógico) não têm como elaborar, isoladamente, conhecimentos eficientes acerca do ambiente interno e externo ao homem. Sua interação os torna mutuamente dependentes, enquanto revela a falsa noção de hierarquia epistêmica entre razão e sensibilidade, como também a enganosa ênfase nas disciplinas intelectuais, como se observa nos tradicionais currículos escolares.

Educação cientificista

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

Porém, desde aquela época o conhecimento estético (implícito) e lógico (explícito) estavam envolvidos em ferozes disputas que tiveram lugar entre os pensadores de origem sofisticada e filosófica. Heráclito e seus partidários defendiam a historicidade do conhecimento, tendo em vista as impermanentes transformações que se operam no mundo real. Parmênides e seus discípulos, dentre

eles Platão, foram os que acreditaram ter encontrado o parâmetro inumano e metafísico, segundo o qual seria possível constituir o conhecimento objetivo das coisas.

Devido às íntimas relações entre o platonismo e a teologia cristã, pelos dois mil anos seguintes o pensamento explícito (inteligível, lógico, simbólico, metafísico e objetivo) foi cultuado como o único acesso possível ao conhecimento. Desse modo, uma grande tradição de desconfiança foi incentivada no ocidente em relação aos conhecimentos advindos do corpo (implícitos, perceptivos, sensíveis, intuitivos), com base em preconceito moralista, representado pela oposição ‘aparência/essência’, respectivamente, entre estética e lógica.

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

Hoje sabemos, segundo a neurociência, que não há como o conhecimento lógico constituir-se de interpretações e significados capturados de símbolos derivados de linguagens, sem o imprescindível auxílio da memória implícita, que lhe entrega a impressão afetiva da percepção dos sinais naturais e/ou arbitrários, para seu

juízo. Logo, não há como inteligir adequadamente, sem uma boa educação da sensibilidade.

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

Desde a década de 1960 surgiram alertas para os riscos envolvidos na *supervalorização* do pensamento lógico, em detrimento da percepção e da afetividade, componentes do pensamento estético – pois a biologia da cognição emprega de modo complementar os dois tipos de conhecimento, fazendo com que algo seja apreendido esteticamente e verificado logicamente. Este é o principal motivo pelo qual a ausência de uma efetiva educação estética no currículo escolar prejudica sobremaneira o ensino-aprendizagem, pois os processos cognitivos implícitos não apenas favorecem os modos de aquisição do conhecimento explícito, como embasam sua constituição (PAULA; LEME, 2010, p. 20).

A ideia da complementaridade dos conhecimentos implícito e explícito não é nova, pois nos anos 1950 surgia a obra *Personal Knowledge: towards a post-critical philosophy*, de Michael Polanyi, apresentando uma abordagem bem mais favorável ao papel desempenhado pelo pensamento e memória implícitos, denominados pelo autor, nesta obra, de conhecimento “tácito”, pois este

termo provém da raiz latina *tacere*, que significa ausência de palavras.

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

A figura do *iceberg* ilustra a importância do conhecimento implícito, quando se compara os recursos biológicos mobilizados pelo inconsciente, diante daqueles dedicados à memória explícita (ver *Figura 2*). Ou seja, a neurociência vem revelando o real papel desempenhado pelos processos cognitivos da afetividade humana, que se mostra bem mais amplo e vital para a geração de conhecimento, do que a cognição intelectual tomada isoladamente. Ao privilegiar tão somente o conhecimento explícito (objetivo, consciente, simbólico, discursivo e lógico), a tradição pedagógica negligencia a realidade do conhecimento implícito (subjetivo, inconsciente, sensitivo, tácito e estético), cuja participação na cognição humana sempre será bem mais fundamental do que o senso comum jamais admitiu.

A geração de conhecimento é uma determinação evolutiva, que faz do conhecimento tácito (implícito, perceptivo, estético) um componente demasiado importante para ser negligenciado pela educação. Via de consequência, a grande questão pedagógica que se

coloca hoje é como processar o aprendizado deste tipo de conhecimento, na medida em que a contemporaneidade já está saturada de tantas narrativas e discursos logicistas (ALBUQUERQUE VIEIRA, 2009, p. 17).

Hoje, cresce a urgência em obter capacidade de leitura e apreensão de conhecimento a partir de muitas outras linguagens, além da verbal e matemática. Isso demanda uma educação voltada para a percepção de imagens, sons, movimentos e tatilidade, de vez que as mensagens socialmente comunicadas pelas mídias digitais são formadas de perceptos e signos híbridos, sinestésicos e polissêmicos.

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

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

Seria preciso que a pedagogia deixasse de crer que olhar, escutar, mover ou sentir são habilidades naturais que dispensam aprendizado sistemático. Assim, bastaria

a introdução de atividades que educassem os sentidos, de modo a permitir o aluno *saber como* ver, ouvir, mover-se, sentir-se em meio ao ambiente interno, externo e social. Porém, onde se encontram os fundamentos dessa educação estética que a escola deve oferecer?

A arte (estética) corresponde a um tipo de cognição estética, muito útil à formação da memória e pensamento implícitos. Embora já existam disciplinas artísticas em grande parte dos sistemas educacionais, a arte ainda enfrenta o preconceito intelectual que a acusa de não formar um verdadeiro conhecimento, sendo inútil para o estabelecimento da verdade, como condição fundamental do saber instituído. O senso comum cientificista sustenta essa ideologia em grande parte popular, segundo a qual o conhecimento intelectual é o mais apropriado para a gestão da sociedade.

Sabemos hoje, devido ao avanço das ciências cognitivas, que ignorar a sensibilidade, a percepção e a afetividade não garante um conhecimento eficiente, antes pelo contrário, ameaça a sociedade com a perigosa armadilha da falsa autossuficiência intelectual. Logo sobrevém, então, os monstros que o sonho da razão alimenta.

Ao considerar o fato científico das memórias implícita e explícita, a epistemologia contemporânea admite, por conseguinte, os aspectos estéticos e lógicos da cognição humana como princípios da formação do conhecimento. A importância do conhecimento estético (implícito, tácito, subjetivo, sensível, artístico) vem ampliando o entendimento de muitos mecanismos cognitivos, até então pouco considerados pelo logicismo teórico. Como evidência da inter-relação entre os

conhecimentos implícito e explícito, podemos apresentar os efeitos estéticos da poesia, gerados a partir da mesma linguagem que constitui o domínio do discurso intelectual.

A poesia tem uma dimensão discursiva, pelo fato de conter palavras substantivas numa relativa ordem gramatical, enquanto consegue carrear componentes do pensamento tácito (implícito, estético) ao afrontar a ortodoxia dos significados semânticos.

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

De fato, nesses versos, FERREIRA [Gullar] (2010, p. 335) apresenta toda a dinâmica da cognição humana, para demonstrar poeticamente que a disputa entre razão e sensibilidade, entre lógica e estética, prejudica a construção do conhecimento, pois o homem é tanto linguagem, quanto vertigem.

Uma parte de mim é todo mundo.

Outra parte é ninguém – fundo sem fundo.

Uma parte de mim é multidão.

Outra parte estranheza e solidão.
Uma parte de mim pesa, pondera.
Outra parte delira.
Uma parte de mim almoça e janta.
Outra parte se espanta.
Uma parte de mim é permanente.
Outra parte se sabe de repente.
Uma parte de mim é só vertigem.
Outra parte, linguagem.
Traduzir uma parte na outra parte – que é uma questão de
vida ou morte – será arte?

CULTURA E CONHECIMENTO

Quase tudo aquilo que constitui a humanidade provém de nossas relações com a natureza e com nossos instrumentos artificiais, forjados a partir do conhecimento acumulado em nossa memória (percepções, sentidos, linguagens, racionalidade). A soma desses intercâmbios com o mundo – equipamentos materiais, processos imateriais, saberes e linguagens produzidos pelo gênero humano – responde pelo nome de ‘cultura’. Essa totalidade é o que nos define como humanos.

A cultura tem sido adjetivada de variadas maneiras, tais como cultura antiga, cultura moderna, cultura nacional, cultura ocidental, cultura oriental, cultura indígena etc. De fato, se trata de um conceito muito amplo, uma espécie de “ônibus semântico” em que tudo cabe, talvez porque tudo com o que nos importamos, de algum modo, tem a ver com a cultura.

Como somos uma espécie social, a humanidade desenvolveu inúmeros mecanismos sensíveis e abstratos, com a finalidade de promover o relacionamento entre o indivíduo e seus pares. O inconsciente (o Eu) e a consciência (os Outros) forjam os campos cognitivos de onde a cultura emerge para se tornar a grande *arché* que dá sentido à ideia de sociedade. Do relacionamento entre ego e o *alter* nascem a linguagem e arte, respectivamente, a preservação do saber coletivo e a transformação do conhecimento – movimentos cognitivos que nos envolvem e ultrapassam, criando por atrito, a cultura do homem.

Para que serve a cultura?

Uma tola pergunta merece como resposta outra pergunta inútil: para o que serve tudo o que importa?

O senso comum mantém com a cultura um relacionamento esquizofrênico e ambíguo, ora valorizando e até promovendo seus bens, ora menosprezando sua manifestação como afetamento inútil. O senso comum, infelizmente, influencia comportamento das políticas públicas, que investem desordenadamente em certos aspectos da cultura, enquanto abandonam quase completamente outros bens culturais.

Em um exemplo, podemos explicar ao senso comum a importância estratégica da cultura, para o sucesso histórico de um país e de seu povo. Comparemos a cultura com a produção econômica: as mercadorias conhecidas como *commodities* (grãos, minérios, madeira) são vendidas por quantidade, pois individualmente suas

unidades têm pouco valor comercial. Por outro lado, as mercadorias que detêm *identidade de marca* (bens industriais, tecnologia avançada, serviços especializados) somam mais valor em cada produto individual, sendo comercializados pela qualidade de seus atributos. A cultura está para a civilização, assim como a identidade de marca está para o mercado. Quanto mais forte for a “marca” de seus bens culturais, mais valor essa sociedade terá no “mercado” da civilização.

Quando os Estados Unidos da América exportaram seu *american way of life* para todo o mundo, de fato, divulgavam sua identidade de marca, na forma de uma cultura nacional que sobrepujou outras culturas menos protegidas, dando vaza ao conceito de *colonialismo cultural*. Atrás da cultura norte-americana vieram todos os produtos e serviços de sua indústria, transformando aquela nação na maior economia do mundo.

Se uma sociedade negligencia sua própria cultura, acaba por ter de assumir uma cultura alheia. Isso pode parecer fantasia de um nacionalismo ingênuo, mas as consequências concretas, materiais, econômicas e sociais do abandono da própria cultura, são a permanente submissão e alienação social, econômica e política de uma nação.

O que é a cultura?

Do latim *colere* provém a raiz da palavra “cultura”, que significa muitas coisas entre ‘cultivar’, ‘habitar’, ‘cuidar’ e ‘adorar’. De seu significado de ‘habitar’ evoluiu o termo *colonus* (aquele que coloniza a terra e nela habita) e, mais modernamente, o substantivo ‘colonialismo’,

que adquiriu uma conotação pejorativa, justamente por significar a submissão de culturas locais em favor da hegemonia imperial de uma cultura estrangeira.

Cultura remete a ‘cultivo’, não somente da terra, mas dos bens e valores que formam a identidade nacional de um povo. Aqui cabem desde as formas tradicionais de produção agropecuária, artesanal, econômica, passando pelos costumes sociais, a legislação, a arte e tudo o mais que contém os saberes produzidos por uma sociedade. Esse cultivo implica na preservação de bens materiais e imateriais, tanto quanto em seu aperfeiçoamento e inovação.

É comum pensarmos que a cultura se opõe à natureza, como se fosse possível separar a *polis*, da onipresença da *physis*. De certo modo, a cultura tem a ver com a natureza, não apenas por conta das origens agrícolas; o ‘cultivo’ sempre significou essa experiência e zelo derivados da sabedoria envolvida na plantação. Por analogia, aquilo que hoje entendemos por cultura também significa plantar, cultivar e fazer crescer os bens materiais e imateriais que compõem a ‘ciência comum’ (*cum + scientia*) de um povo.

Francis Bacon escreve sobre “o cultivo e adubação de mentes”, numa hesitação sugestiva entre estrume e distinção mental. (...) “Cultura” denotava o início de um processo completamente material, que depois foi metaforicamente transferido para questões do espírito. A palavra, assim, mapeia em seu desdobramento semântico a mudança histórica da própria humanidade da existência rural para a urbana, da criação de porcos a Picasso, do lavrar o solo à divisão do átomo. (EAGLETON, 2005, pp. 9/10)

Do ponto de vista da antropologia, a cultura

abrange a totalidade das representações interpretadas dos padrões da natureza e desenvolvidas pelo ser humano como ferramentas materiais e abstratas, para diversos usos sociais. Essa ideia de cultura tem por objetivo preservar o saber de uma coletividade, obtido em função de sua organização espacial e temporal, da manutenção e defesa de suas formas de relação humana. De acordo com a filosofia, a cultura é o conjunto de manifestações humanas que contrastam com a natureza ou o comportamento natural; forma o conjunto das interpretações coletivas e pessoais da realidade, destinada a fornecer respostas humanas aos desafios impostos pela natureza.

Podemos dizer que a cultura corresponde a todas as interpretações coletivas que se voltam a um esforço por informações sobre o meio ambiente natural e social, com a manifesta intenção de produzir soluções para problemas práticos e teóricos, tendo em vista o sucesso evolucionário do indivíduo e da coletividade humana.

Cultura significa um complexo de conhecimentos que envolve todos os saberes, a arte, as crenças, as técnicas, a lei, a moral, os costumes, os hábitos e aptidões adquiridos pelo ser humano e por nossa sociedade, podendo ser manifestada pela tecnologia, mitologia, filosofia, ciência e a arte.

A natureza produz cultura que transforma a natureza (...) Nadar é uma imagem apropriada dessa interação, uma vez que o nadador cria ativamente a corrente que o sustenta, manejando as ondas de modo que elas possam responder mantendo-o à tona. (...) Se a natureza é sempre de alguma forma cultural, então as culturas são construídas com base no incessante tráfego com

a natureza que chamamos trabalho. As cidades são construídas tomando-se por base areia, madeira, ferro, pedra, água e assim por diante, e são tão naturais quanto os idílios rurais são culturais. (EAGLETON, 2005, pp. 12/13)

Pode parecer tautológico afirmar que nós, seres humanos, pertencemos ao reino da natureza, mas sempre é bom lembrar aos idealistas que a carne que nos constitui não veio de outro lugar senão do húmus da terra, de onde provêm todos os outros animais e plantas. Pode-se dizer que a cultura é uma forma de natureza antropogênica, ou seja, gerada em grande parte pela ação humana. Essa condição original nos obriga a colocar o fundamento de toda ação humana nos termos que a natureza nos impõe. A cultura, vista por esta perspectiva, tem origem natural, certamente estimulada pelas características naturais de nossa espécie.

Mas se desejamos saber do que se trata a cultura, devemos distingui-la da natureza. Contudo, essa distinção precisa ser bem medida, a fim de que não nos enganemos acerca da presença da natureza em nossa cultura. Pelo que se infere da citação acima, a diferença entre a cultura e a natureza é a mesma que se coloca entre ser engrenagem de uma imensa máquina natural e ser o controlador dos recursos naturais. Diferentemente dos animais que apenas vivem na natureza, o homem também está nela, mas consegue enxergá-la de uma distância capaz de torná-la em objeto. A cultura nasce quando o homem deixa de ser completamente conduzido pela natureza e passa, a partir do trabalho humano, a conduzir uma parte crescente de seus recursos, em favor da humanidade – cultura é trabalho; trabalho é conhecimento.

A ideia de cultura, então, significa uma dupla recusa: do determinismo orgânico, por um lado, e da autonomia do espírito, por outro. É uma rejeição tanto do naturalismo quanto do idealismo, insistindo, contra o primeiro, que existe algo na natureza que a excede e a anula, e, contra o idealismo, que mesmo o mais nobre agir humano tem suas raízes humildes em nossa biologia e no ambiente natural. (EAGLETON, 2005, p. 14)

Algumas interpretações atuais reconhecem a relação simbiótica entre cultura e natureza, cada qual definindo os contornos de uma e outra, de fato, delimitando o trabalho humano como um todo. A cultura passa a ser esse construto social, de um lado caracterizado pela necessidade natural e, de outro, pelo esforço de superar as condições impostas pela natureza. Diferentemente dos outros animais, o *Homo sapiens* desenvolve uma relativa autonomia da natureza, constituída por um conhecimento exclusivamente humano, que podemos denominar de cultura.

Em vista dessa característica humana, não é apenas a natureza que molda nosso comportamento; a cultura se tornou entre nós uma segunda natureza, capaz de formatar nossas ações, pensamentos e sentimentos, em função da necessidade de pertencimento a uma coletividade.

Cultivo, entretanto, pode não ser algo que fazemos a nós mesmos. Também pode ser algo feito a nós, em especial pelo Estado. Para que o Estado floresça, precisa incutir em seus cidadãos os tipos adequados de disposição espiritual; e é isso o que a ideia de cultura

ou *bildung* (no sentido de ‘construção’) significa numa venerável tradição de Schiller a Matthew Arnold. (EAGLETON, 2005, p. 16)

Ao longo da trajetória de nossa espécie, a cultura se tornou um importante espaço de modelagem do caráter humano, na medida em que valores culturais são forjados e cultivados com o objetivo de garantir a prosperidade coletiva, parte das vezes em detrimento da liberdade individual. Com o avanço da civilização, o aumento da complexidade social é tanto efeito como causa do desenvolvimento de valores culturais que não visam apenas os pactos de convivência coletiva, mas objetivos gerais de governo, no sentido de construir um Estado e um novo homem.

O viés ideológico da cultura muitas vezes conduz os indivíduos a comportamentos antinaturais, alguns dos quais úteis à coletividade, enquanto outros produzem clientes para os divãs psicanalíticos. O termo alemão *Kultur* (cultura) guarda justamente esse conceito de civilização, que se confunde com noções de desenvolvimento, educação, bons costumes, etiqueta e comportamentos elitizados. Essa confusão entre cultura e civilização possibilitou o surgimento da dicotomia (hierarquização) entre cultura erudita e cultura popular ou não-ocidental.

[O] conceito de *Bildung*, tanto quanto o conceito grego de *physis*, indica algo que não reconhece nada que lhe seja exterior, isto é, não conhece nenhum fim que já não esteja dentro de si mesmo. Diferentemente de *Kultur*, termo que pode ser traduzido por cultivo de uma

determinada faculdade ou disposição, e que, portanto, implica uma vontade que é capaz de dar início a um processo, *Bildung* remete à ideia de apropriação e, do ponto de vista histórico, ao resultado de um processo. (FABRI, 2007, p. 38)

As técnicas, instrumentos e comportamentos humanos que visam desenvolver um espaço cultural diferenciado da natureza respondem pelo termo *Bildung*, de vez que foram criados pela observação e conservados pela tradição, de modo a adaptar o ser humano ao ambiente natural – nessa perspectiva de cultura encontram-se os nativos americanos e africanos, por exemplo. *Kultur* implica um passo além da adaptação e envolve as noções de finalidade e destino. Esta outra face do conceito de cultura contribui para a noção de civilização.

Embora ambas as noções complementem o conceito de cultura, precisamos nos ater à segunda interpretação de cultura, por conta da construção de um conhecimento mais complexo, em vista da intenção política e econômica de grandes grupos sociais e internacionais.

Atualmente, a questão da cultura nacional tornou-se ainda mais estratégica, não apenas porque ela representa o conjunto dos conhecimentos socialmente desenvolvidos, mas porque vem sendo cada vez mais utilizada como amalgama social, com a missão de manter coesas estruturas políticas que ameaçam ruir diante da dinâmica com que valores culturais globais viajam pelo mundo à velocidade da luz.

A cultura, que se define pelo que cria (arte, tecnologia e ciência) e pelo que preserva (tradição,

bens e costumes), vem sendo mais empregada pelo seu viés conservador, como reação nacional à violenta globalização tecnológica e político-econômica. Inserir-se no movimento globalizador da contemporaneidade implica gerir a cultura nacional, regional e local, em função da invasão acelerada de valores e bens culturais estranhos ao *bildung* paroquial, dos burgos e vilas. Vários modelos de gestão da cultura nacional, pela sociedade e pelo estado, têm sido empregados para dar conta dessa inescapável relação com a realidade global.

Surge daí um curioso paradoxo que se refere ao fato de que a identidade cultural é convocada pela sociedade com a missão de afastar e de se defender da diversidade cultural, por meio de um esforço de diferenciação cultural – buscamos nos diferir daquilo que nos é diferente.

Assim, a identidade cultural se torna uma faca de dois gumes. Ela tanto pode proteger e incentivar valores culturais que servem à preservação política (no sentido grego da *polis*) de uma sociedade, quanto ser utilizada como instrumento de opressão política sobre aqueles que discordam de seus valores e lutam por transformações sociais.

A categoria da identidade não é, ela própria, problemática? É possível, de algum modo, em tempos globais, ter-se um sentimento de identidade coerente e integral? A continuidade e a historicidade da identidade são questionadas pela imediatez e pela intensidade das confrontações culturais globais. (...) [A] globalização tem, sim, o efeito de contestar e deslocar as identidades centradas e ‘fechadas’ de uma cultura nacional. Ela tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo

uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação, e tornando as identidades mais posicionais, mais políticas, mais plurais e diversas... (HALL, 2006, p. 84/87)

Outra ironia da história está no reconhecimento de que foi a própria globalização cultural que lançou luz sobre as culturas nacionais, regionais e locais, de vez que antes desses movimentos internacionalistas a cultura de cada sociedade era considerada “natural” e “normal”, portanto invisível como o ar que se respira (vital, mas despercebida). De fato, a globalização cultural não é somente um grande desafio às identidades culturais nacionais, regionais e locais, mas igualmente um incentivo ao reconhecimento de sua importância estratégica, tanto quanto uma inflexão sobre a conservação e transformação dos valores culturais de cada sociedade.

Entretanto, a cultura, entendida como o repositório de todos os conhecimentos coletivos e individuais de uma sociedade, tem melhor sorte ao se relacionar com outras culturas, do que permanecer no isolamento espontâneo ou forçado. Exemplo disso foram as sociedades americanas pré-colombianas que viviam em isolamento natural: ao serem confrontadas abruptamente com a cultura europeia entraram em rápido colapso civilizacional.

Em vista disso, é preferível que se administre a cultura tanto pela via da preservação de certos valores nacionais, regionais e locais, como pela transformação e absorção de outros valores estrangeiros, que se mostrem mais eficientes para garantir a prosperidade social.

O trabalho da cultura não consiste tanto em sua

autoperpetuação quanto em garantir as condições para futuras experimentações e mudanças. Ou melhor, a cultura se “autoperpetua” na medida em que não o padrão, mas o impulso de modificá-lo por outro padrão continua viável e potente com o passar do tempo. (BAUMAN, 2012, p. 28)

Do ponto de vista das dimensões institucional e sociológica da cultura, parte de seus fenômenos ocorrem por meio a construções que se dão no plano cotidiano, na forma de valores, identidades, diversidades, que se refletem aquilo que Michel de Certeau chama de “equilíbrios simbólicos, contratos de compatibilidade e compromissos mais ou menos temporários”. Essa dimensão sociológica da cultura visa a construção de sentidos e depende de meios e canais para sua expressão.

Em outras palavras, a dimensão sociológica da cultura refere-se a um conjunto diversificado de demandas profissionais, institucionais, políticas e econômicas, tendo, portanto, visibilidade em si própria. Ela compõe um universo que gere (ou interfere em) um circuito organizacional, cuja complexidade faz dela, geralmente, o foco de atenção das políticas culturais, deixando o plano antropológico relegado simplesmente ao discurso. (BOTELHO, 2001, p. 73)

BOTELHO ainda destaca que,

quase sempre são os militantes da área cultural (criadores, produtores, gestores etc.) os únicos a defender a ideia de que a cultura perpassa

obrigatoriamente todos os aspectos da vida da sociedade e de que, sem ela, os planos de desenvolvimento sempre serão incompletos e, como alguns defendem, fadados ao insucesso. (2001, p. 76)

O conceito de cultura, antes restrito às artes e ao patrimônio histórico, tem se ampliado com a incorporação de vários outros segmentos que lhe dão uma perspectiva maior e mais inclusiva. Em 2010, o texto-base da II Conferência Nacional de Cultura definiu a cultura como o conjunto de modos de viver, que variam de tal forma que só é possível falar em culturas no plural e reafirmando a ideia da cultura como um direito. Em paralelo, alargase a transversalidade da cultura, implicando em sua articulação com a ciência, tecnologia, educação, economia etc. A inserção do Sistema Nacional de Cultura (SNC) como Emenda Constitucional, dando origem ao artigo do 216-A da Constituição brasileira, promulgada em novembro de 2012, passou a garantir o pleno exercício dos direitos culturais a todos os cidadãos brasileiros.

Em função desse reconhecimento oficial, na importância da cultura brasileira, as políticas culturais desenvolvidas por governos, assim como pelas universidades e outras instituições, devem considerar as várias dimensões e a inevitável transversalidade da cultura, pois sendo a cultura o conjunto de tudo aquilo que o homem conhece, não pode se reduzir a um enfeite abandonado na prateleira empoeirada da história.

Mudanças culturais

Enxergar na cultura um espaço de conservação e outro de transformação tem a ver com o modo como uma sociedade lida com o conhecimento. De fato, é o tipo de conhecimento valorizado pela sociedade, que vai indicar sua disposição pela conservação ou pela transformação cultural. Com o crescente contato intercultural entre as nações, em vista da globalização tecnoeconômica, tornou-se ainda mais crítica a imprescindível harmonia política entre a conservação e a transformação. A ninguém mais será dado o direito de manter intacta sua identidade cultural. A todos tem sido imposta, cada vez mais, a necessidade de considerar as vantagens e desvantagens que se acumulam nas opções políticas pela permanência e pela mudança. A cultura tornou-se o cenário, mas também o objeto, de onde e por onde se realizam as finalidades sociais e políticas da sociedade.

[A] análise social contemporânea passou a ver a cultura como uma condição constitutiva da vida social, ao invés de uma variável dependente, provocando, assim, nos últimos anos, uma mudança de paradigma nas ciências sociais e nas humanidades que passou a ser conhecida como a “virada cultural”. (HALL, 1997, p. 9)

A cultura é dinâmica. Como mecanismo adaptativo e cumulativo, ela sofre mudanças. Traços se perdem, outros se adicionam, em velocidades distintas nas diferentes sociedades. Dois mecanismos básicos permitem a mudança cultural: a invenção ou introdução de novos conceitos, e a difusão de conceitos a partir de outras culturas.

Toda mudança acarreta em resistência. Visto que os aspectos da vida cultural estão ligados entre si, a mínima alteração de somente um desses pode ocasionar efeitos em todos os outros. O ambiente exerce um papel fundamental sobre as mudanças culturais, embora não único: os homens mudam sua maneira de encarar o mundo, tanto por contingências ambientais, quanto por transformações da consciência social. A resistência à mudança tem sua utilidade, no sentido de que somente as modificações realmente proveitosas e amplamente aceitas acabam por ser adotadas, evitando a influência de turbulências passageiras.

As transformações, isto é, as viradas culturais têm como principal veículo de comunicação a linguagem (linguagens), cuja lógica semiótica precisa ser questionada, quando se deseja alterar significativamente um discurso, para torná-lo portador de mudanças culturais.

A “virada cultural” está intimamente ligada a esta nova atitude em relação à linguagem, pois a cultura não é nada mais do que a soma de diferentes sistemas de classificação e diferentes formações discursivas aos quais a língua recorre a fim de dar significado às coisas. O próprio termo “discurso” refere-se a uma série de afirmações, em qualquer domínio, que fornece uma linguagem para se poder falar sobre um assunto e uma forma de produzir um tipo particular de conhecimento. O termo refere-se tanto à produção de conhecimento através da linguagem e da representação, quanto ao modo como o conhecimento é institucionalizado, modelando práticas sociais e pondo novas práticas em funcionamento. (HALL, 1997, p. 10)

Uma eficiente transformação cultural nasce de quebras de paradigmas instalados pela tradição na gramática das linguagens, quando não apenas a semântica, como também a sintaxe, são alteradas no ato da mudança, gerando novas formas de pensamento, práticas e sentimentos. Para dar guarida a movimentos de ruptura da norma, a mesma cultura que sofre da ação questionadora de sua regulação normativa tem de prever um lugar para a contestação, cuja base constitui-se da criatividade artística.

[O] alicerce genuíno sobre o qual se assenta a utilidade cognitiva de se conceber o habitat humano como o “mundo da cultura”, é entre “criatividade” e “regulação normativa”. As duas ideias não poderiam ser mais distintas, mas ambas estão presentes – e devem continuar – na ideia compósita de “cultura”, que significa tanto inventar quanto preservar; descontinuidade e prosseguimento; novidade e tradição; rotina e quebra de padrões; seguir as normas e transcendê-las; o ímpar e o regular; a mudança e a monotonia da reprodução; o inesperado e o previsível. (BAUMAN, 2012, p. 18)

A mudança gera a novidade inesperada, a imparidade, aquilo que a identidade cultural teme em aceitar, por instinto de preservação. Entretanto, justamente aquilo que importa para a sobrevivência da identidade cultural é sua capacidade de absorver as transformações, que lhe garantem a integridade de suas características, na medida em que as modifica.

Uma das grandes fontes de transformações culturais é a arte. Curiosamente arrolada como um dos principais dispositivos de afirmação cultural, a arte é um

paradoxo da cultura, pelo que tem de revolucionária da ordem normalizadora. Uma das principais funções da cultura, vista de certo ângulo, consiste em ‘mesmificar’ os indivíduos, para que esses se conformem a uma identidade social. A arte, que participa dessa mesma cultura, cumpre o papel de ‘desmesmificar’, melhor dizendo, diversificar o pensamento, a prática e o sentimento dos indivíduos, fazendo com que eles estranhem sua identidade social. Pode-se dizer, dialeticamente, que a arte é a antítese que germina das entranhas fisiológicas da grande tese da cultura.

A arte é vizinha da cultura, mas as aproximações entre uma e outra acabam na zona movediça que de algum modo delimita os territórios de uma e outra. (...) Mas, localizar as diferenças quando se está acostumado e acomodado na ideia de que a tônica é sempre dada pelas identidades, pelas igualdades, pela condição de tudo ser igual a tudo, é tarefa árdua. A noção mesma de uma inequação entre cultura e arte parece um paradoxo. (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 117)

Paradoxo da cultura, a arte é, de fato, uma garantia de solvência da identidade cultural, quando se leva em conta a economia da vida. Se a cultura é uma coleção de valores e bens cultivados por uma sociedade, a arte é seu mecanismo de revitalização, salvando os valores e bens sociais da esclerose histórica, ao oferecer alternativas mais eficientes para gerar novos paradigmas e pactos sociais.

Se a cultura é o conjunto dos conhecimentos acumulados por uma sociedade, a arte é um conhecimento específico, que visa gerar e gerir novos horizontes de transformações e mudanças paradigmáticas, com o efeito de oferecer alternativas adaptativas para o indivíduo e o coletivo.

ARTE E CONHECIMENTO

Ao concordarmos que a cultura é o conjunto de tudo aquilo que o homem conhece, evidentemente não podemos reduzir o conhecimento humano à ciência. Da mesma forma como a arte ou a filosofia, a ciência é um conhecimento específico, e como tal, não representa a totalidade da sabedoria humana, muito menos seu caráter geral. Estabelecidas essas condições, podemos então proceder a uma aproximação entre a arte, a tecnociência e a filosofia, na medida em que todas são importantes produtoras de conhecimentos formadores da cultura.

Lembremo-nos de que nem todo tipo de conhecimento efetivo e útil à humanidade provém de ‘explicações’, tal como procedem a filosofia e a ciência. A etimologia latina do termo ‘explicar’ remete a um processo de “alisar”, “desdobrar” e “simplificar”, provém de *ex* (fora, ausência, negação), somado ao radical *plicare* (dobrar,

pregar, torcer), de onde evoluiu a palavra francesa *plissé*, que nomeia vestimentas com dobras. Por decorrência, o vocábulo ‘explicar’ se refere a ‘descomplicar algo’ para torná-lo inteligível e compreensível. Portanto, aquilo que é ‘explicado’, de fato é retirado de sua existência real e transformado em imagem abstrata, ou seja, virado em conceito. Por isso, a filosofia e a ciência são exímias ‘explicadoras’ do mundo.

A estética produz conhecimentos do real por meio da memória de percepções, sensações, emoções e intuições, sem gerar *explicações* sobre as coisas, porque não as reduz a abstrações, mas se relaciona com a materialidade de suas formas. As ‘dobras’ estéticas das obras de arte não podem ser ‘alisadas’, pois ao ‘explicarmos’ uma música, pintura, escultura, instalação, filme, dentre outras obras, corremos o risco de amputar suas principais qualidades cognitivas, deformando o conhecimento que podemos auferir de sua presença em nossos sentidos.

De acordo com os cânones de uma velha epistemologia, o papel da ciência é ‘descobrir’ algo que *já foi previsto dedutivamente pela teoria*. Esta visão ingenuamente idealista empresta maior valor para a especulação filosófica, do que para a atividade científica propriamente dita. ‘Descobrir’ é encontrar uma coisa que já existe, mas está velada. Fazer ‘ciência’, segundo aquela crença, seria encontrar os elementos empíricos da realidade, de modo que nessa operação se revelasse a verdade do conceito previamente elaborado pela teoria (paradigma). Assim, não só a atividade científica existiria para confirmar o que a mente filosófica já concebeu (hipóteses, teses), mas todas as demais áreas do conhecimento também estariam submetidas a este cacoete apriorístico, que faz do pesquisador apenas um ‘provador’ de teorias antecipatórias.

Por outro lado, hoje se entende que as linguagens fazem a intermediação de 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 do pesquisador/pensador para justificar novos afloramentos do real alcançados pela percepção e pela inteligência. 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) Rigor, exatidão e explicações precisam ser contrabalanceados por meio de um modo mais “artístico” de pesquisar, experimentando os objetos de estudo mais esteticamente, ao invés de apenas considerar os argumentos lógicos que se encaixam no paradigma antecipatório.

Ao inventar teorias e contemplá-las de maneira relaxada e “artística”, os cientistas com frequência empregam procedimentos proibidos por regras metodológicas. Por exemplo, interpretam a evidência de modo que se ajuste a suas ideias extravagantes, eliminam dificuldades mediante procedimentos *ad hoc*, colocam-nas de lado ou simplesmente recusam-se a levá-las a sério. (FEYERABEND, 2007, p. 209)

Então, o que é, de fato, a ciência? Paul FEYERABEND diz 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)

Por outro lado, quebrar paradigmas é o que faz a arte e a ciência caminharem para longe do que a epistemologia e a estética tradicionais diziam acerca destas atividades. Do mesmo modo que 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, não deveríamos nos abrir para “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 como a 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 a cognição sensível dos sinais que o mundo lança em direção de nossos sentidos não há nem arte, nem ciência.

A impossibilidade real de se definir tanto a arte como a ciência abre espaço para a abordagem da estética como a primeira ação cognitiva, focada no momento primordial do conhecimento – quando a percepção inaugura em nós o pânico de nossa presença no mundo.

Por fim, é preciso considerar que o saber estético não visa o desvelamento dos padrões, leis, ordenamentos e modelos que determinam a manifestação das coisas no mundo, como opera a inteligência por meio de métodos filosóficos e científicos. Porém, a ação estética busca o insólito, o singular e o extraordinário – as exceções às regras. Nessa atitude irracional, a estética flerta com a paradoxia.

Um paradoxo é o afloramento de uma incompatibilidade entre o mapa (gramática e matemática) e o território (mundo real). Ou seja, se utilizarmos apenas as representações gramaticais e matemáticas (nossos mapas ideacionais) sobre o que conhecemos do real, não pode haver ciência, filosofia ou arte.

A noção platônica de que a arte serve tão somente para produzir prazer e deleite guarda resquícios de um preconceito da lógica universalista contra as manifestações singulares do mundo. A experiência estética (e a arte, em particular) não gera apenas prazer e deleite, mas também constitui um poderoso meio de investigação e inferência do real, ao qual o pensamento abstrato não tem acesso.

As pesquisas filosóficas e científicas demandam um novo relacionamento com o mundo e com o objeto de suas pesquisas. Essa nova atitude diante das coisas e das experiências deve se alimentar do frescor da originalidade, da inesperada emergência dos fenômenos que vêm a nós apenas quando abandonamos nosso cacoete intelectual, que é a fuga para o “alto”, para o exílio da mente no firmamento da abstração desencarnada.

Trata-se, portanto, de fazer filosofia e ciência com mais artisticidade. As artes, 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 (1997, p.11) 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”.

Pesquisa em arte

O estabelecimento de um estatuto autônomo para arte/estética, liberto das prescrições religiosas, independente do mecenato aristocrático, do comércio e das censuras políticas, conduz à criação de obras de artes que valem por si mesmas e dispensam critérios de utilidade ou do cumprimento de funções alheias ao campo artístico. Este conceito de autonomia da arte desenvolveu-se sob o

preceito romântico da “arte pela arte”, em conexão com a ideologia burguesa, a partir de meados do século XVIII.

Embora se possa afirmar a autonomia do campo da arte como um conhecimento diverso da ciência ou da filosofia, a ideia excessivamente ingênua da “inutilidade” da arte como pressuposto de sua independência cognitiva em relação à lógica filosófica, científica ou tecnológica (conhecimentos “úteis”), não resiste ao um exame mais detalhado. Mesmo considerando-se a arte como revolucionária, subversiva da percepção comum e problematizadora da existência, que nos perdoem os românticos de todos os séculos, mas a arte é histórica, influenciada por valores filosóficos, socioculturais, econômicos e políticos. A independência da arte em relação a tais influências é tão frágil, quanto a constante luta da ciência para se livrar da ideologia. Não queremos dizer com isso, que a arte deva voltar a ter “utilidade” na edificação da moral religiosa, nem estamos concluindo que a arte perdeu sua autonomia ao ser massificada ou empregada como ilustração de propaganda comercial ou política.

Em seu famoso livro “A estrutura das revoluções científicas”, Thomas KUHN aponta para a “periodização em termos de rupturas revolucionárias de estilo...” (2007, p. 258) da literatura, da música, das artes visuais, de modo a exemplificar sua ideia de “quebra de paradigmas”, demonstrando a não-linearidade e a historicidade do desenvolvimento científico. Ao empregar a arte para explicar o desenvolvimento histórico da ciência, de certa forma Kuhn sugere sua “utilidade” fora de seu campo de produção e manifestação estética.

Além desse emprego inusitado, feito pelo mais famoso filósofo da ciência, a arte teria outras “utilidades”, além de ser parâmetro do desenvolvimento científico?

Como já afirmamos, a cognição estética gera um tipo de conhecimento que não pode ser negligenciado, sob pena de se constituir um desenvolvimento cognitivo claudicante e ineficiente, com relação à apreensão do real. É preciso considerar que não há o que entender, sem antes perceber, ou seja, a percepção humana é sempre anterior à compreensão. Mesmo quando ideias abstratas são transmitidas por linguagens sem a prévia experimentação, devemos nos lembrar que no princípio de toda cadeia de conceitos há uma experiência que lhe dá partida. Mesmo considerando-se os instrumentos laboratoriais, que auxiliam as experiências científicas para desmentir ou comprovar conceitos epistemológicos, devemos entender que tais equipamentos são próteses das percepções humanas, que estão por detrás deles para fazer a leitura do real.

Não se trata de disputar sobre a primazia da cognição, mas de afirmar a função da percepção estética (*aisthêtikòs*, como teoria da sensibilidade) na experiência que, posteriormente, irá gerar a ideia. Desse modo, é correto supor que uma percepção estética educada conduz a uma compreensão mais apurada.

Uma sólida educação estética deveria fazer parte da formação das pessoas, de cientistas e pesquisadores, não apenas para adquirir competência de outros campos do conhecimento, mas também para aperfeiçoar sua habilidade de *perceber* novos fenômenos, *innovar* abordagens de fenômenos conhecidos ou *criar* experiências para capturar fenômenos desconhecidos.

A estética (e a arte, como seu fenômeno concreto) é um conhecimento obscuro apenas para aqueles que se negam a experimentar sua ciência. Por transitar na

fronteira epistemológica (entre os padrões detectáveis e aquelas coisas que fogem ao domínio da lógica), a estética (e a arte) não deve ser evitada ou temida, mas *utilizada* como um batedor em terra ignota, de vez que a boa pesquisa aponta sempre para o desconhecido.

Sem deixar de ser arte, nem desconsiderar seu principal objetivo de desenvolver o conhecimento estético, porém, propugnando por uma aproximação com os requisitos da pesquisa acadêmica, entendemos que a produção artística pode realizar importantes investigações em seu próprio campo e, ao mesmo tempo, contemplar outros interesses do ponto de vista tecnocientífico. Em vista disso, certos parâmetros podem ser colocados em discussão, como apropriados para um intercâmbio mais aproximativo entre a produção artística e a produção tecnocientífica.

De início, não devemos imaginar que a arte seria aqui transformada em “treinamento” para a boa inteligência científica, mas considerar desde já a educação da sensibilidade, por si mesma, como um objetivo cognitivo por si só necessário. Entretanto, é dessa relativa autonomia que emerge o desafio que a estética sempre propõe à lógica, pois é lá, no âmbito da estética, que nascem as possibilidades de um novo conhecimento.

E para educar a percepção de maneira que ela nos predisponha ao desvelamento do novo, devemos aprender a abolir ou suspender temporariamente o automatismo lógico-científico e lógico-filosófico. Embora seja um exercício anti-intuitivo para filósofos e cientistas, justamente nos breves instantes em que ocorre a cognição estética surge o momento da criatividade e da inovação. É por esse aspecto inusitado e antissistêmico, que a pesquisa

no campo da estética pode se transformar em produtos e serviços, por exemplo, nas seguintes áreas:

Educação estética – a arte tem seus próprios meios de persuasão, e a velha e boa fórmula retórica recomenda aos artistas o tríptico *docere, delectare e commovere*²⁴. Com o tempo, a arte deixou de ser meramente técnica auxiliar na edificação da moral ou da ideologia vigente, mas conservou sua habilidade de entreter e convencer, enquanto educa a sensibilidade para a percepção dos paradoxos culturais e para a idiosincrasia dos sentimentos humanos. Desse modo, a sensibilidade apurada pela arte permite estranhar o senso comum e desnaturalizar (desautomatizar) conceitos arraigados, permitindo vê-los por ângulos originais – como convém à especulação filosófica e à observação científica dos fenômenos.

Desde os primeiros registros externos do conhecimento humano (as pictografias pré-históricas), até o surgimento das diversas escritas, a educação dos sentidos para a leitura de símbolos tornou-se fundamental na divulgação do conhecimento. Como dispomos de outras mídias além da escrita verbal, se faz necessário educar os sentidos para a leitura de sua comunicação. Tanto os conceitos traduzidos em palavras e números, quanto o movimento, o som e a imagem comunicam informações e conhecimentos imprescindíveis para quaisquer campos do saber.

24 Respectivamente: ‘educar’, ‘deleitar’ e ‘comover’. Estes três aspectos do apelo retórico alimentam a força persuasiva de um discurso (de qualquer linguagem da cultura); são propriedades discursivas recomendadas pelos oradores (*retor*), de modo a angariar apoio às teses apresentadas ao público. Educar significa etimologicamente ‘conduzir’ – a educação *conduz* o aluno ao saber. Deleitar é uma função estética que visa a *agradabilidade* do discurso, preparando a audiência para aderir à tese. Co-mover implica na capacidade de *mover* a audiência, de sua prévia posição para uma nova posição, transformando sentimentos e pensamentos em função da tese apresentada pelo discurso.

A arte, por sua vez, ao experimentar e produzir obras e eventos baseados em movimento, som e imagem, torna-se uma propedêutica fundamental para a educação da percepção humana, ação necessária e anterior à inteligência. A noção platônica que vige na pedagogia, segundo a qual a teoria precede a prática, deve ser invertida, para que a arte seja a primeira didática a ser empregada, de vez que não é possível entender os signos sem uma boa educação dos sentidos físicos. O currículo escolar deve começar pelo treinamento da percepção e da sensibilidade, através da arte, de modo que num segundo momento a leitura intelectual de signos e textos seja favorecida.

A diferença imagética entre um 'c' e um 'ç' é mais percebida (lida) a partir de uma *acuidade visual* educada, desenvolvida com o exercício das artes pictóricas. A *sensação sonora* da vocalização das palavras 'amássemos' e 'amassemos' é intelectualmente mais distinguível pelos que experimentarem as artes musicais. A inteligência dos significados de um '5' e de um '10' é mais bem definida, a partir da noção de volume adquirida com a *experiência tátil* das formas singulares. As equações da parábola e do círculo são mais assimiláveis, na medida em que as *formas cinéticas* de um movimento pendular e de um movimento circular são percebidas, a partir da experiência fornecida pela dança. A *energia retórica* de um gesto de interrogação e de um gesto de exclamação é semanticamente mais compreendida após uma experiência teatral.

Feitas as relações entre a arte e o conhecimento, é possível argumentar que a educação estética está na base de qualquer aprendizado possível, porque sustenta toda cognição humana. A arte é a mais eficiente das didáticas.

Fronteira epistemológica – há várias produções artísticas que permitem aos perceptores a experiência limítrofe da sensação de suspensão das leis naturais/sociais. De um aquém-além da sensação de regularidade/irregularidade, o fruidor experimenta a ‘fronteira epistemológica’, exercitando sua sensibilidade de modo a perceber com mais facilidade a ocorrência de padrões ou a insistência da entropia.

O teste dos limites do possível pode ser realizado dentro do âmbito da estética (arte), pois a lógica filosófica e científica tem por objetivo a redundância das leis naturais/sociais que investiga. Além da fronteira da razão e da lógica situam-se todas as possibilidades criativas e a originalidade necessária ao surgimento do novo – daquilo que realmente transforma cosmovisões e paradigmas. Na arte se encontra essas condições insensatas capazes de colocar o humano em contato com a inovação e a revolução do conhecimento.

Desenvolvimento cultural – o Plano Nacional de Cultura (PNC), instituído por lei em 2010, vem organizando a implementação de políticas públicas voltadas à proteção e promoção da diversidade cultural brasileira, expressa em práticas, serviços, bens artísticos e culturais, determinantes para o exercício da cidadania, a proteção e promoção do patrimônio e da diversidade étnica, artística e cultural. Entre seus principais objetivos encontram-se a ampliação do acesso à produção e fruição da cultura (arte e patrimônio cultural), a expressão simbólica e o desenvolvimento socioeconômico do país.

A lei que criou o PNC prevê 53 metas para a área da cultura, estabelecidas por meio da ampla participação da sociedade e de gestores públicos. Dentre essas metas, se

destacam: *meta 12*: 100% das escolas públicas de educação básica com a disciplina de Arte no currículo escolar regular com ênfase em cultura brasileira, linguagens artísticas e patrimônio cultural; *meta 21*: 150 filmes brasileiros de longa-metragem lançados ao ano em salas de cinema; *meta 23*: 15 mil Pontos de Cultura em funcionamento, compartilhados entre o Governo Federal, Estados e Municípios, integrantes do Sistema Nacional de Cultura.

Criatividade e inovação – embora não seja domínio exclusivo da arte, pois a criatividade ocorre em todos os campos de conhecimento humano, o chamado “estado da arte” surge em uma área quando alguém inova métodos, equipamentos, abordagens ou teorias, rompendo com padrões, antigas leis ou velhos paradigmas. As produções artísticas, por sua vez, são sempre criativas – mesmo quando obedecem a estilos e gêneros bem definidos ou quando são interpretações de obras existentes –, de vez que são criadas ou ‘recriadas’ pela subjetividade dos autores/intérpretes.

A criatividade emerge da competente atuação da subjetividade na superação ou no rompimento das regras objetivas de um dado sistema. A pesquisa em arte, inclusive com a produção de artefatos e eventos artísticos, perfaz excelente exercício para o treinamento da criatividade em qualquer campo do saber. Criatividade é a geração de novas ideias – tanto novas maneiras de olhar para problemas existentes, como a visão de novas oportunidades, exploração de tecnologias emergentes ou mesmo catalisando mudanças que ocorrem no cotidiano. A inovação vem em seguida, como a exploração bem-sucedida das novas ideias – o processo, segundo o qual as novas ideias são traduzidas em novos produtos, novos serviços, novas maneiras de conduzir a gestão da vida, da

sociedade e da produção econômica.

Arte e saúde – são reconhecidos e bem estabelecidos os métodos terapêuticos que se utilizam de diversas modalidades artísticas para alcançar o bem-estar de pacientes acometidos pelos mais diversos tipos de enfermidades. A dança contribui decisivamente para a recuperação da atividade motora em pacientes com mobilidade reduzida; o teatro auxilia na superação de diversos tipos de psicopatias, distúrbios cognitivos e fobias sociais; as artes visuais servem como terapia cognitiva para a recuperação de déficits de atenção, déficit motor, psicopatias diversas; a música, em seu aspecto terapêutico, conta com a musicoterapia, ciência que vem ampliando sua atuação nos âmbitos da psicologia e neurociências. A arte tem ampla aplicação em terapias médicas devido à sua grande capacidade comunicativa, que alcança níveis conscientes e inconscientes, promovendo a homeostase orgânica auferida pela experiência direta com a atividade artística.

Economia Criativa – segundo John Howkins, em seu livro *The creative economy* (2001), este novo setor econômico compõe-se de atividades que resultam do exercício da imaginação e da exploração de seu valor econômico. A economia criativa pode ser definida como processos econômicos que envolvem criação, produção e distribuição de produtos e serviços, que utilizam o conhecimento, a criatividade e o capital intelectual como principais recursos produtivos. O conceito de economia criativa deriva da importância de aproveitar as oportunidades geradas pela globalização cultural e pelas mídias digitais, como forma de utilizar a criatividade das pessoas para contribuir com o desenvolvimento socioeconômico. Essa ideia ganhou força na Inglaterra, a partir dos anos 1990, para fazer frente à crescente

competição econômica global.

[A] cultura tornou-se gradativa e firmemente um dos maiores motores da economia do país que ainda é o centro econômico do mundo, os EUA, onde um único domínio da produção cultural, o audiovisual, vem sendo reiteradamente um dos dois principais setores (junto com a indústria aeronáutica) mais significativos em termos de montante de recursos gerados, e onde, em 1996, a soma total do produto cultural (audiovisual, livros etc.) correspondeu ao primeiro lugar da lista dos componentes dessa mesma obsessão contemporânea, o PIB, produto interno bruto. (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 7)

À época, o governo inglês criou uma força tarefa multissetorial, encarregada de analisar as tendências de mercado e as vantagens competitivas nacionais. Como fruto desse trabalho foram identificados treze setores de maior potencial para a economia britânica – modelo que acabou replicado em diversos países. A esse conjunto de setores, cujo fio condutor é a geração de direitos de propriedade intelectual, deu-se o nome de “indústrias criativas”, compondo-se das seguintes áreas socioeconômicas e mercantis: *gastronomia, arquitetura, publicidade, design, artes, antiguidades, artesanato, moda, música, editoração e publicações, artes cênicas e performáticas, rádio, fotografia, cinema, videografia, televisão, videogames, softwares de lazer, shows, patrimônio histórico, museus e galerias.*

O maior mérito dessa proposta foi diluir as fronteiras entre os setores produtivos, promovendo discussões e estudos acerca das políticas industrial e

econômica, como também quanto à revisão do sistema educacional, à valoração dos bens intangíveis e ao reposicionamento do papel da cultura na estratégia socioeconômica. O *Relatório de Economia Criativa da Organização das Nações Unidas*²⁵ publicado em 2013, informa que o comércio mundial de bens e serviços criativos totalizou um recorde de US\$ 624 bilhões (2011), duplicando seus números, quando comparados a 2002. Além disso, nesse mesmo período, as exportações de produtos do segmento criativo registraram crescimento médio anual de 12%, nos países em desenvolvimento. No Brasil, a contribuição dos segmentos criativos foi de 2,7% do PIB em 2011 (mercado de R\$ 165 bilhões em 2015), segundo estudo realizado pela Federação das Indústrias do Estado do Rio de Janeiro - FIRJAN. Esse resultado colocou o Brasil entre as maiores economias criativas do mundo, superando Espanha, Itália e Holanda.

Devido ao potencial de crescimento da economia criativa no Brasil, foi implantada em 2011, a Secretaria da Economia Criativa, sob o comando do Ministério da Cultura. Sua missão é conduzir a formulação, a implementação e o monitoramento de políticas públicas para o desenvolvimento local e regional, priorizando o apoio e o fomento aos profissionais e aos micro e pequenos empreendimentos criativos brasileiros.

A economia criativa revela o verdadeiro perfil da inovação e originalidade, por meio da agregação de valores intangíveis, a bens e serviços de natureza artística,

25 EMPREENDEDORES CRIATIVOS. ONU divulga Relatório de Economia Criativa. Disponível em: <<http://www.empreendedorescriativos.com.br/noticias/onu-divulga-relatorio-de-economia-criativa/>>. Acessado em 07 de setembro de 2015.

educacional, de entretenimento e cultura. Trata-se de uma economia de processos colaborativos e da prevalência de aspectos culturais na geração de valor. É uma economia do conhecimento, que empresta ênfase ao trinômio: tecnologia, qualificação de trabalho e geração de direitos de propriedade intelectual.

Marco regulatório

O estabelecimento de um ‘marco regulatório’ para a pesquisa em arte não visa definir o que é ou não é a arte, nem preestabelecer cânones antecipatórios como fronteiras intransponíveis à criatividade artística, muito menos limitar a prática artística individual e das instituições de ensino, nem ‘logicizar’ a arte. Sua propositura tem por intenção o convívio e o relacionamento eficientes com as agências de fomento e amparo à pesquisa, que demandam por força de lei e procedimentos regulamentares, o estabelecimento de critérios para o apoio às investigações acadêmicas.

Ao propormos este ensaio sobre as relações entre a arte e conhecimento, um dos motivos implícitos é dar continuidade a um amplo debate, cuja finalidade precípua é desenvolver um ‘marco regulatório’ que estabeleça regras, segundo as quais o fomento à pesquisa em arte seja visto com olhos mais estéticos e menos cientificistas, oferecendo a oportunidade de se estabelecer uma paridade epistemológica entre o campo das artes e os demais campos do conhecimento.

Os cursos de graduação e pós-graduação em artes, das universidades nacionais, vêm desenvolvendo

critérios objetivos para avaliação acadêmica da produção artística de discentes e docentes, inclusive para admissão em programas de pós-graduação *stricto sensu*, que podem ser aperfeiçoados em instâncias deliberativas, de modo a constituir uma metodologia de avaliação externa e independente, capaz de tornar visível às agências de fomento e amparo à pesquisa, a medida do conhecimento produzido pela arte.

Convidamos os pesquisadores em arte para construirmos essa metodologia de avaliação, que permitirá não apenas melhores orçamentos aos projetos provenientes das áreas artísticas, mas também o reconhecimento acadêmico do conhecimento estético.

Referências

- ALBUQUERQUE VIEIRA, J. **Teoria do conhecimento e arte**. Revista Musica Hodie, Vol. 9, nº 2, 2009.
- ALVES, R. **Filosofia da ciência: introdução ao jogo e a suas regras**. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- _____. **Variações sobre o prazer [Santo Agostinho, Nietzsche, Marx e Babette]**. São Paulo: Planeta, 2011.
- BADIOU, A. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação liberdade, 2002.
- BAUMAN, Z. **Ensaio sobre o conceito de cultura**. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.
- BAUMGARTEN, A. G. **Estética**. In: DUARTE, R. (org.) **O belo autônomo. Textos clássicos de estética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- BOTELHO, I. **Dimensões da cultura e políticas públicas**. São Paulo, v. 15, n. 2, p. 73-83, 2001. Disponível em: <<http://goo.gl/lg1u7x>>. Acesso em 10 Jan. 2016.
- CALABRESE, O. **A idade neobarroca**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CALLEGARO, M. **O novo inconsciente**. Porto Alegre: Arned, 2011.
- CASSIN, B. **Aristóteles e o logos: contos da fenomenologia comum**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- CERTAU, M. de **A invenção do Cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.
- CHAUÍ, M. **Merleau-Ponty: o que as artes ensinam à filosofia**. In: HADDOCK-LOBO, R. (org.) **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.
- EAGLETON, T. **A ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- _____. **Ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano. A essência das religiões**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- ECO, U. **A definição da arte**. Lisboa: Edições 70, 2000.
- _____. **A busca da língua perfeita na cultura europeia**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- FABRI, Marcelo. **Fenomenologia e cultura: Husserl, Levinas e a motivação ética do pensar**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2007.
- FERREIRA, J. R. (Gullar). **Toda poesia**. (2010) 19^o ed. Rio de Janeiro: José Olympio.
- FERRY, L. **Homo aestheticus: a invenção do gosto na era democrática**. Coimbra: Almedina, 2003.
- FEYERABEND, P. **Adeus à razão**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GALIMBERTI, U. **Psiche e technè: o homem na idade da técnica**. São Paulo, Paulus, 2006.
- _____. **Cristianesimo. La religione dal cielo vuoto**.

- Milano: Giangiaco­mo Feltrinelli Editore, 2012.
- GHETTI, S.; DEMASTER, D.; YONELINAS, A.; BUNGE, S. **Development of Medial Temporal Lobe Contributions to Memory.** *J. Neurosci.* v.30, n.28, p. 9548-9556, 2010.
- GLEISER, M. **A ilha do conhecimento: os limites da ciência e a busca por sentido.** Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.
- GREENBERG, C. **Arte e cultura, ensaios críticos.** São Paulo: Ed. Ática, 1996.
- GUIMARÃES et al. **Comunicação e expressão estética.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir.** Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro, DP&A Editora, 2006.
- _____. **A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo.** *Educação & realidade*, v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.
- HARVEY, B. M.; KLEIN, B. P.; PETRIDOU, N.; DUMOULIN, S. O. **Cortex Topographic Representation of Numerosity in the Human Parietal.** *Science.* v.341, p.1123-1126, 2013.
- HERWITZ, D. **Estética: conceitos-chave em filosofia.** Porto Alegre: Arned, 2010.
- IZQUIERDO, I. **Fisiologia da aprendizagem e da memória.** In: CINGOLANI H. E.; HOUSSAY A. B.; COLS. **Fisiologia humana de Houssay.** 7ª ed. Porto

- Alegre: Artmed, 2004.
- JANATA, P. **The Neural Architecture of Music-Evoked Autobiographical Memories.** *Cerebral Cortex.* v. 19, n. 11, p. 2579-2594, 2009.
- KAHN, C. H. **A arte e o pensamento de Heráclito: uma edição dos fragmentos com tradução e comentários.** São Paulo: Paulus, 2004.
- KANT, I. **Crítica da razão pura.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.
- KERFERD, G. B. **O movimento sofista.** São Paulo: Edições Loyola, 2003.
- KRUCHININA, O.; GALPERINA, E.; KATS, K.; SHEPOVALNIKOV, A. **Factors Affecting the Variability of the Central Mechanisms for Maintaining Bilingualism.** *Human Physiology.* v. 38, n. 6, p.15-3, 2012.
- KUHN, T. S. **A estrutura das revoluções científicas.** São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LEFRANC, J. **Compreender Nietzsche.** Petrópolis: Vozes, 2011.
- LENT, R. **Cem bilhões de neurônios.** 2ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Atheneu, 2010.
- MACHADO, A.; HAERTEL, L. M. **Neuroanatomia funcional.** 3ª Ed. Rio de Janeiro: Ed. Atheneu, 2014.
- MACHADO, N. J. **Objetividade e subjetividade na construção do conhecimento.** In: ARANTES, V. A. **Afectividade na escola: alternativas teóricas e práticas.** São Paulo: Summus, 2003.
- MACHADO, R. **Deleuze, a arte e a filosofia.** Rio de Janeiro:

- Zahar, 2009.
- MERLEAU-PONTY, M. **A prosa do mundo**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- MOORE, K.; PERSAUD, V.; TORCHIA, M. **The Developing Human: clinically oriented embryology**. 9th ed. Philadelphia: Saunders, 2011.
- MOSÉ. V. **Nietzsche e a grande política da linguagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- _____. **O homem que sabe: do homo sapiens à crise da razão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2011-B.
- NIETZSCHE, F. **A gaia ciência**. São Paulo: Hemus, 1976.
- _____. **Além do bem e do mal ou o prelúdio de uma filosofia do futuro**. São Paulo: Hemus, 1977.
- _____. **Nietzsche contra Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. **A filosofia na era trágica dos gregos**. In.: **Friedrich Nietzsche: obras escolhidas**. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- NORRETRANDERS, T. **The user illusion: cutting consciousness down to size**. New York: Peguin Books USA, 1999.
- OLIVA, A. D.; DIAS, G. P.; REIS, R. A. de M. **Plasticidade Sináptica: Natureza e Cultura Moldando o Self**. *Psicologia: Reflexão e Crítica*. v.22, n.1, p.128-135, 2009.
- PAULA, F. V.; LEME, M. I. da S. **Aprendizagem implícita e explícita**. *Psicologia em Pesquisa, UFJF*. v. 4, n. 1, p. 5-23, 2010.

- PERNIOLA, M. **A estética do século XX**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- PINTO, J. **O ruído e outras inutilidades; ensaios de comunicação e semiótica**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed 34, 2009.
- ROSSET, C. **O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2008.
- SANTAELLA, L. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2001.
- SCHÖPKE, R. **Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade**. São Paulo: Edusp, 2005.
- SILVERTHORN, D. U. **Fisiologia Humana: Uma abordagem integrada**. 5ª Ed. Porto Alegre: Artmed, 2010.
- SODRE, M. **A estratégia sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Editora Vozes, 2006.
- STEUERMAN, E. **Os limites da razão: Habermas, Lyotard, Melanie Klein e a racionalidade**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2003.
- SUAREZ, R. **Nietzsche: a arte em o nascimento da tragédia**. In: HADDOCK-LOBO, R. **Os filósofos e a arte**. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- TEIXEIRA COELHO, J. **A cultura e seu contrário: cultura, arte e política pós-2001**. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2008.

AUTORES



LUIZ FERNANDO PEREIRA - Graduado em Biologia pela PUC-PR (1981), mestrado em Ciências (Bioquímica/Bioenergética) pela UFPR (1991) e doutorado em Ciências (Bioquímica/Bioenergética) pela UFPR (1999). Professor titular da PUC-PR e professor da FAP (UNESPAR). Tem experiência nas áreas de Fisiologia e Bioquímica. Atua nos temas que envolvem compostos mesoiônicos (MI-D) e atividade de fenômenos elétricos sobre a membrana corioalantóica (CAM) de embrião de galinha. É referee do periódico *Pharmaceutical Biology* (ISSN 1388-0209), do periódico *Thai Journal of Pharmaceutical Sciences (TJPS)* (ISSN 1905-4637), da *Revista Brasileira de Cineantropometria & Desempenho Humano* (ISSN 1415-8426) e do periódico *Brazilian Archives of Biology and Technology* (ISSN 1516-8913). Da *Revista Estudos de Biologia* (ISSN 0102-2067) foi editor Chefe.



MARCOS H. CAMARGO - Detém curso de Especialização lato sensu em História do Pensamento Contemporâneo (PUCPR-1987), Economia e Sociologia (PUCPR-1988), possui Mestrado em Comunicação e Linguagens pela Universidade Tuiuti do Paraná (2003) e Doutorado em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UNICAMP (2010). Realizou pós-doutoramento junto ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Faculdade de Artes do Paraná (UNESPAR), onde leciona Filosofia, Estética e Semiótica. Tem experiência na área de Comunicação, Semiótica e Linguagens, com ênfase em Estética.



SOLANGE STECZ - Diretora de Cultura da Universidade Estadual do Paraná. Doutora em Educação pela UFSCAR. Mestre em História pela UFPR. Professora do Curso de Cinema e Vídeo da UNESPAR/FAP, UTP e UP. Conselheira pela área do audiovisual do Conselho Estadual de Cultura do Paraná - Gestão 2012-2016. Secretária Nacional do Centro de Pesquisadores do Cinema Brasileiro. Membro e vice-presidente do Instituto dos Jornalistas do Paraná - Gestão 2012-2014. Integrou a Comissão do Mece-nato Incentivado do Município de Curitiba e a Comissão de Controle e Fiscalização do programa de Apoio e Incentivo à Cultura do Município de Curitiba. Tesoureira da Associação Brasileira de Preservação Audiovisual Gestão 2011/2012 Diretora da Cinemateca de Curitiba- 2008-2013. Analista Técnica para construção do Plano Estadual de Cultura do Paraná MINC/UFSC 2013/2014. Membro da diretoria do Congresso Brasileiro de Cinema - gestão 2014/2016. Membro do Comitê Nacional do Brasil do Programa Memória do Mundo da UNESCO-MOWBRASIL.