



ARTE: UMA QUESTÃO EPISTEMOLÓGICA

Marcos H Camargo¹

RESUMO: a arte como uma produção estética demanda pesquisa e desenvolvimento como qualquer outra atividade do conhecimento humano. A questão epistemológica que é abordada aqui se refere ao cientificismo de instituições públicas de fomento à pesquisa, que enxergam a arte em segundo plano, quando comparada a outros ramos da ciência, reservando ao campo estético poucos recursos ao desenvolvimento de suas pesquisas.

PALAVRAS-CHAVE: CNPq, pesquisa, conhecimento, estética, ciência.

ABSTRACT: art as an aesthetical production demands research and development as anyone other human knowledge activity. An epistemological question summarized here talks about the scientificism of the public institutions for research support that sees art as less important production compared with other scientific areas, bringing to the aesthetical production few resources to the development of its researches.

KEY WORDS: CNPq, research, knowledge, aesthetics, science.

Introdução - o Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) destina-se ao desenvolvimento científico, tecnológico e de inovação, assim como à formação de recursos humanos para a pesquisa no país. Entretanto, naquilo que concerne à sub-área de pesquisa em estética e arte ainda não foram colocadas por esse órgão diretrizes aplicáveis que posicionem o campo estético-artístico como um legítimo gerador de conhecimento, tecnologia e inovação, de maneira a minimizar os entraves burocrático-acadêmicos ao fomento gerido pelo **CNPq** - especialmente no que se refere a bolsas de iniciação científica discente e de pesquisa e desenvolvimento para docentes em artes.

O fato do **CNPq** ter um perfil científico é plenamente justificável. Contudo, se a finalidade dessa instituição é promover o desenvolvimento, a inovação e a divulgação de

¹ Detém 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). E-mail: marcoshcamargo@yahoo.com.br



conhecimento, salientamos aqui a condição da estética (arte) como conhecimento autônomo, embora interdependente, tão decisivo para os objetivos sociais e político-institucionais do **CNPq**, como são as pesquisas científicas e tecnológicas. Por essa razão, apresentamos esta “carta aberta ao **CNPq**” propugnando por um posicionamento dessa instituição em relação ao atual contexto da pesquisa em artes.

De modo a iniciar o que pretendemos venha se tornar um proveitoso debate desenvolvemos a seguir alguns preceitos acerca da participação da estética (artes) no conjunto das atividades de pesquisa, desenvolvimento tecnológico e inovação.

1. O que é o conhecimento - nos últimos duzentos anos a importância da ciência e tecnologia só fez crescer no ocidente, estabelecendo entre nós uma ideologia dominante conhecida por “cientificismo”. Sem desconsiderar o valor estratégico do desenvolvimento da ciência nacional, mas até para reafirmá-lo e colaborar com tal esforço, precisamos nos lembrar que sempre se tratou, na realidade, de expandir o *conhecimento*. E o viés científico do conhecimento não deve ser generalizado para outras áreas.

Conceito tradicional de conhecimento

A raiz da palavra ‘conhecimento’ refere-se a ‘nome’ (*gnomen*)². Ou seja, conhecer, na origem, significava dar nome às coisas. Trata-se, portanto, de uma operação intelectual que nomeia conceitos construídos a partir da compreensão de características identitárias na definição de várias coisas particulares. Desse modo, para os antigos só poderia haver

² **Conhecer** – (lat. *Cognoscere*) formado do prefixo *cum* (partícula de intensificação), da raiz protoindo europeia *gno* (saber) e da raiz latina *gnarus* (aquele que conhece), significa “apreender o ser das coisas com o intelecto”. Etimologicamente, admite-se um grau de parentesco entre o verbo “conhecer” (*cognoscere*) e o verbo “nomear” (*cognomen*), de modo que a sobreposição dos seus significados permite-nos deduzir que os antigos entendiam o conhecimento como o poder de “nomear” as coisas, significando-as. *Onoma* (nome) é a palavra grega que designa o signo verbal, representante das coisas (*pragma*) para o *logos* (a mente platônico-aristotética). Assim, de uma maneira ancestral, ‘conhecer’ é dar nome às coisas, isto é, incorporá-las à linguagem verbal por meio de sua compreensão num conceito.



conhecimento se o *logos* (palavra, discurso, mente, ideia, razão) presidisse à concepção de um nome para a classificação de algo concreto ou abstrato, segundo sua submissão a uma categoria ou 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 marginais ou inválidas (falsas) quaisquer outras fontes de conhecimento, especialmente aquelas advindas da *cognitio sensitiva* (estética). Desse modo, o *logos* tornou-se o princípio fundamental do pensamento no ocidente, uma espécie de matriz ancestral, da qual todas as filosofias (e ciências) são geneticamente descendentes.

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

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

Elaborada como método para alcançar o bom pensamento, a lógica se tornou sinônimo de inteligência, na medida em que essas duas instâncias visam o conhecimento interno dos padrões e códigos que regem a manifestação das coisas. Aliadas, ambas abstraem mentalmente as identidades que emergem com os fenômenos, para procederem a suas classificações, generalizações e especificações das características comuns entre as coisas, de modo a criar conceitos sobre o real. Conceitos que são blocos de ideias, com os



quais a mente constrói um mundo abstrato, fixo e protegido do atrito transformador que a diversidade do real impõe.

Esse mundo lógico que se constitui por meio da cognição intelectual torna-se o molde abstrato em que o mundo real deve se encaixar, independentemente das consequências, para justificar as previsões (os pré-conceitos) do pensamento racional.

O processo de inferência lógico-intelectual desenvolvido pelo *logos* filosófico há milênios divide-se em etapas aparentemente conscientes, devido a seu viés analítico, partindo do sujeito do conhecimento, até alcançar o conhecimento do sujeito (objeto). Nesse percurso, muitas vezes, o conhecimento racional acumula hábitos intelectuais tão sedimentados que nos esquecemos de questionar sua validade, para emprestar verdade a conclusões geradas por fórmulas abstratas que nem sempre garantem mais conhecimento do real, do que uma intuição estética poderia oferecer.

Conceito contemporâneo de conhecimento

Ainda influenciada pelo ideal moderno, a sociedade atual tende a adjetivar o conhecimento com o qualificativo 'científico'. Esse cientificismo generalizado, no entanto, é um grave limitador da noção de conhecimento. “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, o conhecimento científico não está isento de idealizações e de ideologias que se colocam como filtros diante da realidade. Se não houver entre nós uma aplicação de outras formas de conhecimento para contrastar-se com o viés cientificista, e dar limites a este, ficamos sempre sujeitos a ideologias que se tornam perigosas, porque travestem-se de “provas irrefutáveis” extraídas de “métodos comprováveis”, que muitas vezes nos obrigam a aceitar preconceitos no lugar de realidades.

Hoje é preciso considerar que...



o conhecimento não é uma série de teorias autoconsistentes que converge para uma concepção ideal; não é uma aproximação gradual à verdade. É, antes, um sempre crescente *oceano de alternativas mutuamente incompatíveis*, no qual cada teoria, cada conto de fadas e cada mito que faz parte da coleção força os outros a uma articulação maior, todos contribuindo, mediante esse processo de competição, para o desenvolvimento de nossa consciência. (FEYERABED, 2007, p. 46)

Portanto, “[É] aconselhável deixar as próprias inclinações irem contra a razão *em quaisquer circunstâncias*, pois isso deixa a vida menos restrita e pode beneficiar a ciência”. (FEYERABED, 2007, p.169) A pesquisa científica, assim, ganha muito quando seus agentes agem de maneira “artística”, experimentando mais esteticamente seus objetos de estudo, do que apenas arrumando logicamente os elementos para se encaixarem confortavelmente 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 idéias extravagantes, eliminam dificuldades mediante procedimentos *ad hoc*, colocam-nas de lado ou simplesmente recusam-se a levá-las a sério. (FEYERABEND, 2007, p. 209)

De fato, “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”. (FEYERABEND, 2007, p. 319) Portanto, fiar-se na ideia de ciência (ou no cientificismo) como ápice do desenvolvimento cognitivo de nosso tempo seria negligenciar outras formas de conhecimento, que ao fazer fronteira com a ciência conseguem inclusive conformá-la aos seus próprios parâmetros. Assim, entendemos que o **CNPq** é uma instituição, cuja finalidade de fomentar pesquisas conduza à ampliação do conceito de conhecimento que, por sua vez, apresenta-se de variadas formas.



Conhecimento filosófico

Em grande parte de sua obra, Platão ocupa-se em defender a “nova” forma de conhecimento, a filosofia, enquanto combate de maneira sistemática a sofística e a mitologia de seu tempo. Em *A República*, livro X, os poetas, bardos e rapsodas, assim como os pintores e dramaturgos, são julgados severamente por Platão ao implantarem “na alma dos indivíduos a má conduta” e criarem “fantasmas a uma distância infinita da verdade” (CAUQUELIN, 2005, p. 29). Em função da advertência platônica contra o modo mitológico de conceber o mundo, as artes (que à época confundiam-se com as narrativas dos mitos) sucumbiram ao preconceito e à desconfiança dos pensadores e só puderam ser aceitas como uma qualidade intrínseca da moral e manifestação da harmonia do mundo racional; qualquer outro emprego da atividade artística resvalaria para o mito, falsidade, ilusão ou, pior ainda, em revolta contra a ‘república’ idealista.

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

A clara intenção de Platão, assim como de seus posteriores, era subtrair a componente mitológica da manifestação artística e submetê-la à ordem do *logos*. Desde então, o projeto filosófico do ocidente foi reduzir a complexidade do mundo sensível à uniformidade da abstração. Por isso, já era consensual entre os clássicos, que o *logos* habitava os fundamentos das linguagens verbal e matemática (já então consideradas as únicas ferramentas legítimas do conhecimento humano), com a missão de afastar o pensamento da entropia – e prevenir-nos do abismo caótico dos afetos.

Conhecimento científico



A ciência, tal como a entendemos hoje, nasce com a era moderna e o método cartesiano, pois antes disso seu campo de investigação e seus objetos eram cobertos pelo que se entendia como 'filosofia da natureza'. Essa origem revela duas questões importantes, sendo a primeira delas o fato de que a ciência é tributária do pensamento filosófico, pois a busca sistemática da verdade, preocupação maior da ciência, foi herdada da filosofia. Sua outra preocupação fundamental provém do respeito à autoridade dos antigos mestres, pela maneira com que busca preservar suas teorias e seus métodos.

Atada de vários modos ao grande campo da filosofia, a ciência ainda visa o objetivo pelo qual se constituiu, qual seja, sua característica metodológica de previsão e antecipação dos fatos para a consecução do domínio e do poder sobre a natureza (aí incluído o ser humano).

Tanto na filosofia, como na ciência, por muitos séculos buscou-se o padrão, a regra, a norma, a lei, e desprezou-se o irregular e o anormal. Como a norma, o padrão, a regra coadunam-se com o pensamento abstrato, antes de baixar à empiria o pesquisador deveria ater-se aos conceitos previamente construídos pelas premissas evidentes, respeitando as conclusões já elaboradas em silogismos de valores constantes, determinados lá atrás, por uma teoria aceita pelos pares. Tudo o mais, ou seja, todo o esforço investigativo do cientista deveria focar-se na comprovação das regras universais do pensamento ou na descoberta das relações de determinação impostas pelos conceitos abstratos ao mundo concreto. Não existe, portanto, ciência do particular - é a ideia universal prevalecendo sobre as "ilusões movediças" do mundo sensível.

Conhecimento estético ou sensível

Embora as principais correntes de pensamento à época estivessem fortemente inclinadas a cuidar tão somente da "realidade abstrata" das ideias, o humanismo do século XVIII também produziu "materialistas" que entendiam haver no homem não apenas uma razão 'soberana', mas também um corpo capaz de sentir o mundo, ou seja, conhecer o real



a partir de sua sensibilidade. Dentre esses pensadores, Alexander Baumgarten buscou em seus escritos por uma ciência que conduzisse ao conhecimento sensível (*cognitio sensitiva*) do mundo.

A estética nasceu como um discurso sobre o corpo. Em sua formulação inicial, pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten, o termo não se refere primeiramente à arte, mas, como o grego *aisthesis*, a toda a região da percepção e sensação humanas, em contraste com o domínio mais rarefeito do pensamento conceitual. A distinção que o termo 'estética' perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre 'arte' e 'vida', mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e idéias (...) (EAGLETON, 1993, p. 17)

As mais diversas epistemologias existentes constituem suas divisões do conhecimento aproximadamente da mesma maneira, classificando-os em pensamento mitológico, filosófico, científico e de senso comum. A estética, por sua vez, é considerada uma disciplina normativa (porque dita normas às artes), juntamente com a ética e a lógica. E essas três disciplinas estariam subordinadas à filosofia, que as fundamenta com seus princípios metafísicos.

Em nosso entender, contudo, a ideia baumgarteniana de estética como ciência da cognição sensível capaz de gerar um conhecimento do real pela via da percepção inaugura todo um campo de pesquisas e formação de conhecimentos que, embora se avizinha da filosofia na forma de um *analogon rationis*, tem características autônomas próprias que a 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 percepção e 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. Desse modo, a estética não pode ser entendida como um



ramo da filosofia geral, devido a natureza diversa com que produz conhecimento. 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, G., GUATTARI, F., 2009, p. 13)

Ao constituir-se num tipo de pensamento que cria conceitos para representar o mundo em nossa mente, a filosofia se distingue nitidamente 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 espiritual, 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 diversos autores contemporâneos aceitam haver formas de conhecimento não submetidas à representação lógica derivada de conceitos. De fato, embora a filosofia e a ciência sejam modos de inferência distintamente próprios, esses campos do conhecimento têm por objetivo derradeiro formar conceitos sobre o real, ao passo que a estética gera conhecimento inconcebível do mundo. Por esse motivo, 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 abstrato 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, manter a estética como um instrumento conceitual auxiliar da reflexão filosófica sobre as artes tornou-se insustentável, 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.

A comunicação do conhecimento científico-filosófico



A obrigatoriedade da produção de um texto verbal (e/ou matemático) para comunicar a pesquisa realizada condena a produção científico-filosófica à redução das investigações sobre o real à forma linguística. Trata-se, ainda, da submissão institucional à tradição do conhecimento como capacidade de “nomeação” de fenômenos. Isso se deve muito provavelmente à crença arquetípica de que a estrutura da linguagem verbal representa e corresponde à estrutura da realidade (ECO, 2002, p. 51) Até a Idade Média, a Torá, suas palavras e códigos, era vista como o esquema que Deus utilizou para criar o mundo. No livro de Gênesis, capítulos 10 e 11, o Criador ensina a Adão o “nome” que corresponde às coisas. Desse modo, a língua perfeita que emularia completamente o mundo das ideias eternas se torna um projeto de Dante (*De vulgari eloquentia*), avança com o mesmo propósito entre os gramáticos de Port Royal no século XVII, ganha cientificidade com a filologia oitocentista e pode ser reconhecida nos critérios que estabelecem a gramática gerativa de Chomsky. A força da tradição ainda visa submeter todo e qualquer conhecimento auferido pela pesquisa ao garrote da gramática e/ou da matemática, ambas *technè* do *logos*.

Como registro tradicional de conhecimento a escrita tipográfica não inventou a causalidade, a simetria, a uniformidade, a univocidade, a linearidade, a teleologia, nem sequer a lógica, uma vez que tais conceitos são conhecidos dos seres humanos desde muito tempo. Contudo, a regularidade homogênea com que as palavras são dispostas em um impresso, a isonomia gramatical, morfológica e ortográfica de seus textos oferecem tamanha estabilidade e universalidade aos preceitos lógico-linguísticos, que ao longo dos últimos quinhentos anos a cultura ocidental conformou-se completamente àqueles valores, constituindo com eles os fundamentos de nossa consciência sobre o mundo.

A cultura do livro impresso, desde a invenção de Gutenberg, reinou soberana durante pelo menos quatro séculos. Entretanto, a multiplicação crescente, a partir da Revolução Industrial, dos meios de produção de linguagem veio colocar em crise a hegemonia da cultura livresca, também chamada de era de Gutenberg. Estendendo-se do século XV até o XIX, essa foi a era das letras, quando a linguagem verbal escrita dominou como produtora e difusora do saber e da cultura. Nas seculares



universidades européias, incrementadoras do desenvolvimento da ciência moderna e fontes de inspiração para os ideais iluministas, o livro encontrou morada privilegiada, desempenhando sua função de registro e transmissão do saber humanista e científico. O primeiro grande golpe na hegemonia do livro e da cultura das letras foi dado pela invenção da fotografia. (SANTAELLA, 2001, p.391)

Novos registros de conhecimento

Com o advento e a posterior massificação das mídias audiovisuais, o registro e transmissão das imagens, sons e movimentos do mundo permitiram a revelação de sua complexa existência material e concreta, que a linguagem verbal (na forma de livros e outros impressos) jamais pôde representar, porque só comunica ideias gerais sobre as coisas, e nunca poderá presentificá-las em suas singularidades.

Se considerarmos o livro como a grande mídia da modernidade, não podemos desprezar o papel das mídias audiovisuais para o registro e comunicação do conhecimento na contemporaneidade. Diferentemente do léxico e da gramática dos textos verbais, apropriados para a comunicação de utopias, a sintaxe e as mensagens dos textos audiovisuais estão bem mais aptos a representar e emular a empiria dos fatos concretos do mundo real.

A mundialização da audiovisualidade recoloca a questão da *aisthesis* no âmbito do conhecimento, porque o registro e a transmissão de imagens, sons e movimentos popularizaram alguns tipos de mensagens estéticas. Daí a necessidade de adquirir competência no âmbito do conhecimento sensível.

Em relação às escrituras verbais, portadoras privilegiadas do *logos*, as mídias audiovisuais – que também comunicam sua versão do *logos* – põem em circulação textos estéticos que oferecem ao perceptor um conhecimento diferente daquele auferido pelos conceitos abstratos transmitidos por livros, artigos e outros impressos. Esse conhecimento provém majoritariamente de linguagens audiovisuais (imagética, sonora, musical, cinestésica etc.) que simulam o real, produzindo efeitos virtuais de presença das coisas.

O registro tecnológico da imagem, do som e do movimento permitiu o desenvolvimento da representação das coisas, diferentemente da representação das ideias



gerais sobre as coisas, oferecida pela escrita verbal e matemática. Essas outras linguagens são um desafio para o pensamento tradicional, por conta de sua ‘excessiva’ materialidade - o audiovisual nos apresenta o mundo denso, variado, caótico, no lugar do monocromático conceito abstrato comunicado pelas letras e números.

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

Ao contrário dos textos verbais e matemáticos, que comunicam adequações abstratas do real, os textos audiovisuais comunicam sensações cinéticas, óticas e sonoras da presença do real, independentemente de seu potencial para a criação de mundos fantásticos e virtuais. Nessa operação, as mensagens audiovisuais deixam vaziar a complexa diversidade do mundo constituída de particularidades, singularidades e acidentes, revelando-nos o imenso abismo que separa o conceito de uma coisa, do rastro de sua presença no mundo. Quando as mídias audiovisuais se globalizaram, a sociedade escolheu tomar conhecimento do mundo por meio da reprodução de seus movimentos, sons e imagens, mais do que pela representação de ideias semânticas acerca do real.

A mudança do texto verbal para os textos audiovisuais não se trata de mera questão formal ou tecnológica. Quando se altera a forma de uma mensagem, por exemplo, de literária para audiovisual, modifica-se profundamente a natureza do conhecimento comunicado. Surgem dessa transformação *novos* conhecimentos que precisam ser socializados.

Daí segue uma importante questão insuperada pelo **CNPq**, **Capex** e centros acadêmicos de ensino superior: nenhuma dessas instituições permite que a defesa, a apresentação e/ou o registro de uma pesquisa seja compilado e comunicado em mídia audiovisual ou apresentado em performance, sem que paralelamente um texto verbal lhe dê suporte e garanta a *inteligibilidade* do conhecimento construído pelo pesquisador. Esse



excessivo tradicionalismo pode ser debitado ao temor que a cultura letrada mal disfarça em relação ao avanço das linguagens audiovisuais.

Conhecimento estético

Enquanto o conhecimento lógico se interessa pela leitura interna [*intus* (dentro) + *legere* (ler) = intelecção] dos padrões e leis que causam e determinam as coisas, o conhecimento adquirido pela estética educa a percepção para a leitura das manifestações provenientes da coisa por si mesma, desenvolvendo assim a leitura sensível de sua existência no mundo e na interrelação com as outras coisas particulares que habitam a vizinhança. Por exemplo, um esportista sabe imprimir (causar) um efeito na bola produzindo uma curvatura em seu trajeto, com a aplicação da força cinética de seu chute, atingindo assim o seu objetivo. Ele faz isso sem o concurso de cálculos de balística, nem reflexões sobre a resistência do ar em movimento, muito menos sondando a ontologia da bola como um ser.

De fato, cremos que seja a estética³ o primeiro conhecimento humano, quando ainda se processava a linguagem verbal primitiva. Foi a percepção, mais do que a intelecção, que garantiu nossa sobrevivência e prosperidade enquanto a linguagem verbal ainda não simulava adequadamente as ideias sobre o mundo. Esse primeiro conhecimento, amortecido e amordaçado pela hegemonia do *logos*, precisa ser novamente ativado, de vez que novas exigências comunicativas emergem com a mundialização da audiovisualidade e da tatilidade.

³ **Estética** – (gr. *Aisthētikòs*) esta palavra provém da raiz grega *aisthesis* (sensação, sentimento) em junção com o termo *technè* (ciência, técnica) e significa “conhecimento sensível”, “aquele que conhece pelos sentidos físicos”. A palavra ‘estética’ em sua primeira significação não está diretamente vinculada às artes, mas a um modo de conhecimento pela via da percepção de sinais captados do mundo real (no qual se encontram também os textos da cultura), diferindo-se do conhecimento intelectual, que se alcança pela antecipação lógica dos padrões de comportamento do mundo real (e dos textos da cultura).



Portanto, a estética deve ser reconhecida na cena cultural como uma disciplina dedicada ao desenvolvimento e aplicação da *cognitio sensitiva* no âmbito da pesquisa em novos conhecimentos. Como contraparte à leitura interna (*intus + legere = inteligência*), a leitura sensível (estética) não é um inventário ligeiro de aparências e superficialidades do senso comum. Enquanto a leitura interna (intelectual) se interessa apenas pelo mundo invisível e insensível das leis, normas e padrões que atuam sobre as coisas e eventos, sem considerar a materialidade de suas existências individuais, a leitura sensível dedica-se à cognição estética das qualidades fenomênicas das coisas e eventos reais que afetam a percepção humana.

Além disso, a maioria das novidades, especialmente as científicas, tem início com a leitura sensível (percepção) de fenômenos ainda não compreendidos (conceituados). Somente quando a leitura estética do evento ou da coisa é realizada com eficiência, torna-se possível sua adequada leitura interna, ou seja, a dedução das leis e normas que regem os fenômenos percebidos. A leitura sensível do mundo é a melhor garantia contra os devaneios intelectuais da razão.

A “utilidade” da 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 desenvolve-se sob o preceito romântico da “arte pela arte” em conexão com a ideologia burguesa a partir de fins do século XVIII.

Embora se possa propugnar pela autonomia do campo da estética (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 a 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 separar da ideologia.

Não queremos dizer com isso, que a arte deva voltar a ter “utilidade” na edificação da moral religiosa, por exemplo, emulando a crença espiritual na forma de pinturas, músicas, esculturas ou performances. Assim como também não estamos concluindo que a arte perdeu sua autonomia ao ser massificada ou empregada tão-somente 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, de modo a exemplificar sua ideia de “quebra de paradigmas”, e demonstrar 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. Mas, a arte teria outras “utilidades” além de ser paradigma da história científica?

Como foi sugerido anteriormente, a cognição estética gera um tipo de conhecimento que não pode ser negligenciado, sob pena de se constituir um desenvolvimento cognitivo claudicante e ineficiente para a apreensão do real. É preciso considerar que não há o que inteligir, sem antes perceber, ou seja, a percepção humana é sempre anterior à intelecção. Mesmo quando ideias abstratas são transmitidas sem a prévia experimentação, de mente para mente por meio de palavras e números, devemos nos lembrar que no princípio dessa cadeia de conceitos houve uma experiência que lhe deu partida. Não se trata aqui de entrarmos no mérito das discussões sobre o inatismo, mas certamente explicitar a função da percepção estética (*aisthêtikòs* como teoria da sensibilidade) na experiência que, posteriormente, irá gerar a ideia. E mesmo considerando-se os instrumentos laboratoriais, que geram 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.



Desse modo, é correto supor que uma percepção estética mais bem educada conduz a uma inteligência mais apurada. Portanto, uma sólida educação estética deveria fazer parte da formação de cientistas e pesquisadores, não apenas em função de seu caráter humanístico ou para adquirir competência de outros campos do conhecimento, mas também para aperfeiçoar sua habilidade de *perceber* novos fenômenos, *intuir* novas abordagens de fenômenos conhecidos ou *criar* outras experiências para se aproximar de seus objetos de estudo.

A estética (e a arte como sua experiência concreta) é um conhecimento obscuro apenas para aqueles que se negam a experimentar sua ciência. Por transitar na fronteira epistemológica (entre aquilo cujos padrões são detectáveis e aquelas coisas que fogem ao domínio da lógica), a estética (e as artes) 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.

Em vista disso, propomos ao **CNPq** o alargamento de sua abordagem em relação à pesquisa em arte, não apenas pelo seu valor pedagógico implícito, mas também como uma “tecnologia” de sensibilização que reflete positivamente na criatividade e no desenvolvimento cognitivo de cientistas e pesquisadores de quaisquer outras áreas.

E por assim dizer, gostaríamos de expor aqui algumas formas de pesquisa em arte - sem prejuízo de outras classificações - que contribuem para uma educação estética a ser empregada no aperfeiçoamento da percepção de fenômenos reais.

Formas de pesquisa em arte

Sem deixar de ser arte nem desconsiderar seu principal objetivo de desenvolver o conhecimento estético, porém, propugnando por uma aproximação com os requisitos da ciência - dentro do modelo proposto pelo **CNPq** -, entendemos que a produção artística pode realizar pesquisas em seu próprio campo e, ao mesmo tempo, contemplar outros interesses do ponto de vista científico-tecnológico.



Em vista disso, certos parâmetros podem ser colocados em discussão, como apropriados para um intercâmbio mais aproximativo entre a produção artística e a produção científica.

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 independente. 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 estranhamento do novo devemos aprender a abolir ou suspender temporariamente o automatismo lógico-científico ou lógico-filosófico. Embora seja um exercício anti-intuitivo para cientistas e filósofos, estão justamente nos breves instantes em que ocorre a cognição estética o vislumbre do além-fronteira e o contato com o desconhecido. É nesse aspecto *ultramontano* que o conhecimento sensível se produz, por exemplo, nas seguintes áreas da pesquisa em arte:

Fronteira epistemológica

Há várias produções artísticas que permitem aos perceptores a experiência limítrofe da sensação de suspensão das leis naturais e, assim, no 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.

Criatividade – embora não seja domínio exclusivo da arte, pois a criatividade ocorre em todos os campos de conhecimento humano, o chamado “estado da arte” surge num campo quando alguém inova métodos, equipamentos, abordagens ou teorias, rompendo com padrões e antigas leis ou 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. Ou seja, a criatividade emerge da competente atuação da subjetividade na superação ou no rompimento das regras objetivas de um dado sistema.

Sensibilização – a arte tem seus próprios meios de persuasão, e a velha e boa fórmula da retórica clássica para a eficiente performance oratória recomenda aos artistas o tríptico *docere, delectare e commovere*, ou seja, educar, deleitar e comover. Com o tempo a arte deixou de ser meramente técnica auxiliar na edificação da moral ou da ideologia vigentes, mas conservou sua habilidade de entreter e comover, enquanto educa a sensibilidade para a percepção dos paradoxos culturais e para a idiossincrasia dos sentimentos humanos. Desse modo, a sensibilidade apurada pela arte permite estranhar o senso comum, isto é, desnaturalizar (desautomatizar) conceitos arraigados, conduzindo-nos a vê-los por ângulos inusitados - como também convém à observação científica dos fenômenos naturais.

Educação estética – 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 para a divulgação do conhecimento. Como na atualidade 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/ou números, quanto o movimento, o som e a imagem comunicam informações e conhecimentos imprescindíveis para a ciência, como para quaisquer outros campos do saber. A arte, por sua vez, ao experimentar e produzir obras e eventos baseados em movimento, som e imagem torna-se um exercício fundamental para a educação da percepção humana, condição necessária e anterior à inteligência.

Marco regulatório da pesquisa em arte

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 ou ‘logicizar’ a arte. Sua propositura tem por intenção o convívio



e o relacionamento eficientes com uma instituição de direito público (**CNPq**) que demanda, por força de lei, o estabelecimento de regras e critérios para o fomento da pesquisa.

Ao propormos esta questão epistemológica ao **CNPq**, o principal interesse é dar continuidade a um amplo debate, cuja finalidade precípua é desenvolver um ‘marco regulatório’ que estabeleça critérios, segundo os quais o investimento na pesquisa em arte, apoiado pelo **CNPq**, seja mais bem organizado e tenha oportunidade de se estabelecer em paridade com os demais campos do conhecimento.

REFERÊNCIAS

- AUROUX, S. **A revolução tecnológica da gramatização**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.
- CAUQUELIN, A. **Teorias da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- 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.
- ECO, U. **A busca da língua perfeita**. Bauru, SP: EDUSC, 2002.
- FOUCAULT, M. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FEYERABEND, P. **Contra o método**. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- KIRCHOF, E. R. **Estética e biossemiótica**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro: EDIPUCRS, 2008.
- KUHN, T. **A estrutura das revoluções científicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Nietzsche contra Wagner**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- RANCIÈRE, J. **O inconsciente estético**. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- 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.
- SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Ed. Vozes, 2006.
- WEEDWOOD, B. **História concisa da lingüística**. São Paulo: Parábola Editorial, 2002.