

---

# A Experiência Estética na Perspectiva Naturalista

## The Aesthetical Experience in the Naturalistic Perspective

Alberto Marinho Ribas Semeler<sup>1</sup>

Leonidas Roberto Taschetto<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo analisa algumas questões da neuroestética e suas relações com as reflexões históricas sobre a base biológica da experiência estética. A constatação dos vínculos entre biologia e estética não é novidade do mundo tecnológico, pois os gregos já pensavam a esse respeito, como é o caso da teoria naturalista de Aristóteles. O sentido da visão é compreendido enquanto meio produtor de conhecimento e intelecto visual. A neuroestética estabelece um diálogo entre tradição e inovação ao compreender as artes visuais como um subproduto da função evolutiva cerebral revalorizando-a no contexto da pesquisa científica.

**Palavras-chaves:** Estética; Neuroestética; Naturalismo; Bioestética.

**Abstract:** This article analyzes some issues in neuroaesthetics and their relations with the historical reflections on the biological basis of aesthetic experience. The recognition of the links between biology and aesthetics is no novelty in the world of technology, for the Greeks have thought about it, as in the case of the Aristotle's naturalistic theory. The sense of vision is understood as a way of producing knowledge and visual intellect. Neuroaesthetics establishes a dialogue between tradition and innovation to understand the visual arts as a byproduct of brain's evolutionary function, revaluing it in the context of scientific research.

**Keywords:** Aesthetics; Neuroaesthetics; Naturalism; Bioaesthetics.

### Considerações iniciais

*One evening, I sat the beauty on my knees, and I found her bitter, I abuse her.*<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Artista Plástico. Doutor em Poéticas Visuais/Arte e Tecnologia. Professor Adjunto do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Líder do Laboratório de Pesquisas em Tecnopoéticas, Cognição e Educação (LAPTECE) – UFRGS/CNPq. semeler@terra.com.br

<sup>2</sup> Psicólogo. Doutor em Educação pela UFRGS, com estágio doutoral na Université Paris 8 – Vincennes-Saint-Denis. Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Educação da UNOCHAPECÓ. Líder do Laboratório de Pesquisas em Tecnopoéticas, Cognição e Educação (LAPTECE) – UFRGS/CNPq. Pesquisador do Grupo de Pesquisas Sobre Educação e Análise de Discurso (GPEAD) – UFRGS/CNPq. leontaschetto@yahoo.com.br

Propomos neste texto a discussão sobre uma possível base biológica da experiência estética, levando em consideração alguns elementos da tradição estética ocidental e os novos conhecimentos científicos da neurobiologia. Nesse sentido, acreditamos na importância de se retomar antigos pressupostos que têm concebido o fenômeno estético numa dimensão inata/adquirida.

Se restringirmos o sentido da visão a receptores de comprimento de onda e detectores de borda e, posteriormente, o pensarmos como um fator preponderantemente inato teríamos que pressupor o olho como um dispositivo regulador e determinante da percepção estética. Contudo, a experiência humana é algo singular que faz com que os dados brutos oriundos do olho sejam interpretados de modo individualizado. Assim, nosso cotidiano (condições ambientais) e nossas experiências culturais (vivências sociais, estéticas e cognitivo-sensoriais) acabam influenciando a maneira como interpretamos o mundo (ONIAN, 2007).

Na Antiguidade Clássica, Aristóteles pensava a estética intimamente relacionada ao orgânico, identificada com os ciclos biológicos da vida. Contemporaneamente, sua tese é retomada pelas diferentes perspectivas teóricas que vinculam biologia e estética, ou pelo que podemos chamar de “naturalização da experiência estética”. Essa tese de origem aristotélica é reforçada pelo advento da neuroestética na década de 1990, que emerge como uma radicalização da concepção naturalista da estética, em outras palavras, se estabelece posicionando a experiência estética como um ato cognitivo-fisiológico.

Primeiro aspecto a ser destacado: a neuroestética compreende a arte como um subproduto da função evolutiva cerebral que é revalorizada no contexto da pesquisa científica. Significa dizer que os processos mentais passam a ser investigados considerando-se sua base neuroquímica e fisiologia celular. Cada vez mais, busca-se compreender os processos culturais pelo prisma da atividade neuronal. Em decorrência disso, assistimos a um processo

---

<sup>3</sup> Tradução nossa: Esta noite eu estive com a beleza aos meus pés, encontrei sua amargura e dela abusei.

de naturalização do humano. O que antes era interpretado como uma ação mental puramente abstrata, imaterial, agora passa a ser reduzida à atividade neuroquímica cerebral. Disso decorre pensar e investigar os processos cerebrais e, por consequência, as artes em sua fisiologia e neuroquímica celular.

A naturalização do fenômeno estético reposiciona a tradição ocidental das artes e passa a ser concebida a partir da ciência e da tecnologia num processo de retroalimentação. Esse processo contemporâneo de naturalização da função estética não nega, contudo, alguns elementos da tradição. Os conhecimentos que antes eram vistos como meramente intuitivos ou teórico-filosóficos, podem ser refutados ou legitimados através do acompanhamento do córtex visual numa aproximação entre ciência e arte.

### **Breve incursão histórica do processo de naturalização da estética**

A naturalização da estética é um programa importante na ampla agenda de discussões contemporâneas sobre a “naturalização do conhecimento”. O rápido avanço científico e tecnológico nas últimas décadas tem possibilitado observar, de forma não-invasiva, a ocorrência dos fenômenos cognitivo-cerebrais, o que tem contribuído de forma decisiva para o rearranjo de diversos campos de investigação, cujo objetivo central é encontrar uma propriedade fisiológica (natural) para alguns fenômenos do conhecimento humano. Essa tendência naturalista é detectada no crescente diálogo que tem ocorrido entre filósofos, artistas e teóricos da arte com neurocientistas, refletindo-se no surgimento de recentes subáreas de investigação: neurofilosofia e neuroarte, por exemplo.

Grosso modo, a principal característica da posição filosófica conhecida como naturalismo é justamente a tentativa de fundamentar a epistemologia, a moral, a linguagem e a estética a partir de propriedades naturais (submetidas ou sujeitas às leis do mundo natural). Essa característica por si só permite situar o naturalismo de maneira contrária aos modelos filosóficos que pressupõem a existência de qualquer propriedade que não esteja sujeita aos processos e eventos do mundo natural. Assim, qualquer intervenção ou reafirmação de elementos “sobrenaturais” (propriedades fundacionais

autoevidentes, propriedades necessárias que existem por si mesmas) será interpretada pelo naturalismo como ilusória e desnecessária.

O termo naturalismo, contudo, tem sido empregado de modo bastante flexível. Por um lado, muitas posições teóricas distintas são frequentemente denominadas naturalistas. Por outro lado, é possível classificar as posições naturalistas em dois grandes grupos: os naturalistas reducionistas e os naturalistas pragmáticos. Os primeiros procuram explicar certos fenômenos em termos de propriedades fisio-biológicas; o segundo grupo procura explicar os mesmos fenômenos em termos de certas regularidades práticas (padrões convencionais de atividade). Isso por si só nos autorizaria a classificar ambos os grupos na categoria naturalistas, visto que em ambos dá-se o abandono de pressupostos substancializados ou “sobrenaturais” que permeavam as discussões filosóficas clássicas.

Neste sentido, as bioestéticas são versões robustas do naturalismo reducionista, sobretudo porque procuram investigar a experiência estética através de mecanismos causais biológicos. A amplitude do termo naturalismo nos permite incluir teóricos de orientações bastante díspares como, por exemplo, Gilles Deleuze (modelo rizomático), Semir Seki (bases biológicas do prazer estético visual), Ernest Gombrich (padrões comportamentais de base biológica), Ruth Millikan (teoria das funções-próprias e a seleção de mecanismos na evolução biológica).

Já a estética naturalizada de viés pragmático procura mostrar que a experiência estética é profundamente dependente de nossos hábitos linguísticos. Neste sentido, as posições de Arthur Danto e de Nelson Goodman podem ser consideradas tipos de naturalismo pragmático (não-reducionistas), pois ao mesmo tempo que evitam as explicações “sobrenaturais” da experiência estética (recusando as ideias substancializadas de beleza, sublime, gosto), eles defendem que propriedades semânticas e pragmáticas são suficientes para explicá-la (um tipo de gramaticalização da experiência). Poderíamos aqui pensar que a posição de Wittgenstein sobre a determinação do significado pelo uso seria um tipo de naturalismo pragmático, pois ele assume o pressuposto de que nenhum elemento *a priori* é necessário para a explicação das práticas linguísticas.

É claro que os aspectos problemáticos dos projetos de naturalização são muito amplos para serem abordados aqui, todavia, é importante perceber que essa tendência de pensamento é praticamente irreversível e dominante na esfera contemporânea e traz consigo uma série de novos e antigos problemas, sobretudo no que diz respeito aos âmbitos metodológicos da historiografia e crítica de arte. Se a experiência estética é o fruto de processos causais biológicos (disposições), então qual é o papel da historiografia da arte? Não seria o papel do crítico particularmente impotente para “guiar” nossos mecanismos cerebrais no sentido de garantir determinado prazer estético?

O artista e crítico de arte e tecnologia Edmond Couchot (2012), em *La nature de l'art: ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*, analisa o processo de naturalização em suas diversas etapas. Sua análise parte da cibernética onde o vivo e o artificial encontram um terreno comum. Ele define o processo cognitivo não mais como em mera ativação de representações mentais pré-existentes; a cognição não é apenas um espelho do mundo que nos rodeia, mas sim uma “ação incarnada”, resultante de experiências sensório-motoras múltiplas com o ambiente, sendo essas o verdadeiro gatilho dos processos cognitivos. Para Couchot, a cibernética de Norbert Wiener e a teoria da informação de Shannon da década de 1950 serviram como inspiração para as primeiras teses cognitivistas – manipulação dos símbolos segundo regras pré-determinadas. Assim, para ele, o conexionismo está imbricado na noção de informação, o que dá permanência às estruturas dos sistemas vivos que se auto-organizaram indo ao encontro do equilíbrio interno. Cruzando fenômenos naturais e culturais, essa compreensão de mundo da informação implicaria na naturalização. Para Couchot, a naturalização é vista como uma vertente filosófica que busca definir o humano, por vezes de forma reducionista, a partir de causas e fenômenos naturais, submetida como qualquer outro objeto no mundo a leis e regras da natureza. Assim como qualquer outro fenômeno cultural humano, a arte entendida desde uma perspectiva naturalizada seria uma espécie de objeto biológico com um modo de existência singular que segue regras de uma bioestética particular.

### **Algumas discussões preliminares sobre estética**

Prosseguindo nossa discussão, as palavras de Raymond Bayer são esclarecedoras:

Não há, propriamente falando, estética de Aristóteles, como não há de Platão. Mas se toda a filosofia de Platão é estética, Aristóteles não é um artista. É um naturalista, e expôs as suas ideias com a secura e a precisão dum sábio. A sua obra estética compreende, por um lado, opiniões práticas sobre a criação artística, por outro lado, um capítulo da ciência da arte em que tratou um problema determinado de tal maneira que sempre a ele se recorre: um genial esquiço da tragédia. Além disso, na *Metafísica* de Aristóteles, há que procurar qualquer coisa que se pareça com uma estética, uma estética implícita (BAYER, 1995, p. 47).

A questão ‘implícita’ que destacamos no primeiro momento de interpretação das palavras de Bayer (1995) se refere à característica fundamental do que chamaríamos a estética de Aristóteles, ou seja, a presença ineludível da *physis* e de toda a fisiologia que daí deriva. A *physis*, como sabemos, é algo caro aos gregos e tem a ver com tudo aquilo que diz respeito ao corpo e à matéria orgânica. Para Aristóteles, ao contrário de Platão, a primeira forma de conhecimento é a *empeiria*. Traduzida por experiência, investe na relação do humano com o circundante através do corpo. A experiência em Aristóteles é então a forma primeira do conhecimento e que demanda os sentidos e sensações que constituem o corpo, conhecida como *aisthesis*. Por isso, Bayer (id., p. 180) nos lembra que “a *Esthetica*, em grego, é o mundo das sensações que se opõe à lógica”. Logo, a origem etimológica da palavra refere o sentir: a raiz grega *aisth* vem do verbo *aisthanomai*, que significa sentir; no entanto, ela restringe esse sentimento às percepções físicas, excluindo qualquer sentido afetivo e emocional (SANTAELLA, 1994).

Mesmo sabendo dessa ambivalência, no que se refere ao âmbito da arte, a Antiguidade Clássica usava dois princípios básicos para defini-la: *tekné* e *mousiké*. A noção de *tekné* implicava no domínio e conhecimento de ferramentas para produção de objetos, estando a pintura e a escultura inscritas neste domínio. A noção de *mousiké* era empregada para designar as chamadas “verdadeiras” artes, a música, a dança, e a poesia que, segundo Platão, eram de inspiração divina (GIANNETTI, 2006).

A palavra arte tem sua origem epistemológica do termo latino *ars* que, por sua vez, tem sua gênese da tradução do grego antigo *tekne*, que até o século XV se referia a um conjunto de atividades ligado à perícia e aos ofícios essencialmente manuais. No entanto, é preciso lembrar que os gregos antigos não efetuavam qualquer distinção entre arte e técnica. Durante a Idade Média estabeleceu-se uma distinção entre as artes liberais<sup>4</sup> que eram ensinadas nas universidades, as artes do espírito, as artes mecânicas, as artes da mão (LACOSTE, 1986). Em decorrência disso, desde as culturas mais antigas até nossos dias é difícil estabelecer uma dissociação entre estética e arte. A estética (*aesthetica*) aparece como vocábulo e, portanto como disciplina autônoma, na metade do século XVIII, com a publicação, em 1750, da obra *Aesthetica sive theoria liberalium artium* (Estética ou Teoria das Artes Liberais), do filósofo e professor alemão Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762).

Em *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*, o crítico de arte norte-americano Artur Danto (2006) refere que os gregos antigos não dispunham em seu vocabulário de uma palavra específica para o que hoje denominamos arte. No entanto, isso não impediu que realizassem discussões sobre o conceito de arte, e por isso mesmo a cultura grega é considerada o berço da filosofia da arte. Para Sócrates, a semelhança com a vida, como esculturas e pinturas que lembravam atos ou objetos cotidianos, bem como a tragédia, que contavam atos heroicos ou episódios históricos não faziam parte do conceito de arte. Seu pensamento foi largamente aceito em sua época.

Para Danto (2006), as análises sobre o conceito platônico de arte se caracterizavam por um tipo de gradação. Nessa perspectiva, pensar o conceito de arte implicaria numa semelhança com a vida (ou mimese) que era, em parte, um problema relacionado ao gosto ou sua função, portanto a representação era somente uma parte de sua definição. Essa reflexão platônica sobre a arte é ratificada por Danto que vê na representação apenas uma faceta da definição da arte. Danto propõe duas condições à arte: uma semântica (sentido interno e filosófico) e outra pragmática (envolver de certo modo propriedades formais como a noção de beleza). Talvez por esse motivo ele seja considerado um dos

---

<sup>4</sup> As artes liberais constituíam os segmentos curriculares do *Trivium* (lógica, gramática, retórica) e do *Quadrivium* (aritmética, música, geometria, astronomia).

precursores da separação entre a filosofia da arte e a estética, usando o fórceps da filosofia analítica no sentido de banir o que ele considera propriedades tóxicas da arte: a beleza, o sublime, o gosto. Em sua perspectiva, não se trata de negar radicalmente a necessidade de uma condição pragmática à arte, mas destaca que devemos antes entrincheirá-la e não justificar ou mesmo referendar a beleza como sua lógica pragmática.

Para Platão, a beleza nunca encarna nas obras de arte, por isso mesmo ele condena as “belas artes”. Contudo, o uso da filosofia platônica como referência primeira às reflexões sobre a beleza no século XVIII começa a ser definida a partir do prazer estético, mais ou menos puro, mas radicalmente subjetivo. Assim, desde seu nascimento no mundo grego, passando pela conquista da autonomia no século XVIII, enquanto ciência e filosofia da arte e do belo, até seu desaparecimento enquanto pressuposto para a arte no século XX, a estética tem gerado polêmicas e servido a uma diversidade de interpretações. Enquanto teoria e filosofia do belo, ela deixa de ter sentido a partir da arte moderna, passando a desligar-se radicalmente da ideia de beleza que lhe fora atribuída no sentido clássico, passando, por um lado, a perseguir o feio de forma obsessiva e, por outro lado, a buscar uma essência metafísica e linguística para a experiência estética.

A noção de beleza passa a sofrer consecutivos “abusos” desde o século XVIII. Danto defende a ideia que em nossos dias ela se transformou apenas em uma opção a mais para a arte, perdendo o seu estatuto de *conditio sine qua non*. “No entanto, não é uma opção para a vida, mas sim uma condição necessária, sem a qual não viveríamos” (DANTO, 2006, p. 160). A arte contemporânea concebe a beleza como uma luxúria do espírito, portanto passa a ser consecutivamente abusada. O primeiro abuso da beleza é de ordem religiosa, associada à moral, à bondade, à verdade e à religião; assim, ela não teria por que existir numa sociedade que aos poucos passa a ser laica. O segundo abuso é de ordem política: a beleza é interpretada como uma afetação burguesa, portanto esse estado de alienação representado pela ideologia da beleza deve ser radicalmente combatido. Por último, a beleza sofre um abuso filosófico: a estética enquanto subdivisão da filosofia é associada ao embelezamento, à futilidade, ao ornamento e à superficialidade, passando a não



ter mais relevância enquanto um ramo específico da filosofia que estuda a beleza. Dessa forma, a arte deve ser, antes de qualquer coisa, uma questão que concerne à filosofia e à linguagem: ela deve fazer sentido.

A beleza passa a adquirir um peso moral, sendo vista apenas como uma das diversas qualidades estéticas, como a verdade e a bondade, reposicionando a religião na arte contemporânea. A beleza passa a não ser mais essencial à obra de arte, pois a contemplação do belo é um ato moral que deve ser banido, e sua remoção passa a se configurar em um ato político.

A nosso ver, o pensamento de Danto inscreve-se nas teorias contemporâneas da arte que buscam referendar a experiência estética a partir de uma perspectiva linguística, delimitando-a a partir de um tipo de “gramaticalização da experiência estética”, ou seja, enquanto um fenômeno passível de descrição e experimentado a partir da linguagem. Essa leitura do objeto artístico a partir da linguagem pura, herdeira do pensamento socrático que pensava o humano como medida de todas as coisas é atacada pelas estéticas de base biológica; o homem deve fazer uma retrospectiva sobre si mesmo (SIMONDON, 2008). Assim, a partir de um tipo de leitura rasa do pensamento de Wittgenstein que, na nossa concepção, acaba enquadrando a experiência estética num núcleo de pura linguagem, sendo a mesma vista apenas em seus aspectos de pura gramaticalidade. Em consequência disso, acabaria funcionando como uma lógica da “demonização da estética e seus derivativos”, dando uma excessiva ênfase à linguagem.

### **Estéticas de base biológica**

Podemos abordar a estéticas e suas relações com a biologia desde um nível mais elementar, ou seja, enquanto força de organização das estruturas vivas que antecede e extrapola o humano, fazendo-se presente desde os princípios básicos de organização formal da natureza até níveis mais complexos que envolvem padrões comportamentais (GOMBRICH, 1984).

No horizonte dessa relação entre a estética e a biologia (ou estéticas de base biológica) podemos identificar duas vertentes investigativas, o que não exclui a possibilidade de hibridismos entre ambas.

Começaremos, num primeiro momento, contextualizando de modo

breve as teorias miméticas oriundas do pensamento de Aristóteles e Platão, demarcando as diferenças do conceito de mimese na obra dos dois filósofos.

Para Platão, o pintor é um imitador do real, ele deturpa o real, pois o constrói não como é em sua essência, mas como aparenta ser: a arte é concebida como uma cópia degradada do mundo real; a pintura afasta-se do verdadeiro produzindo um simulacro ou ídolo (LACOSTE, 1986).

Já na perspectiva aristotélica, o conceito de mimese deriva de uma adequação necessária entre arte, vida e natureza, fazendo-se, portanto, crucial para o mesmo. A arte busca imitar atividade produtiva da natureza, deixando de adquirir o estatuto de mera cópia, passando a ser criação, ocorrendo um deslocamento do conceito de mimese para o conceito de representação. A arte não imita conceitos, ideias ou objetos, ela opera como agente que se revela orientada aos princípios formativos da natureza (SANTAELLA, 1994). É por essa característica que a estética naturalista tem uma origem no pensamento aristotélico e se desenvolve através da história da arte de forma progressivo-intuitiva. A estética naturalista sempre esteve presente nas discussões sobre a arte – às vezes sendo afirmada, às vezes sendo refutada – com o objetivo de estabelecer uma relação de proximidade entre as forças naturais e a experiência estética.

Consideramos o filósofo Gilles Deleuze um importante representante da filosofia contemporânea desse pensamento naturalista da arte. Ele se apropriou de conceitos oriundos tanto da biologia como de outras áreas do conhecimento com o objetivo de ampliar, potencializar, ressignificar velhos conceitos filosóficos. São muitos os exemplos dessas operações transpostas como conceitos filosóficos que poderíamos aqui destacar: ritornelo, corpo sem órgãos, rizoma, cartografia, mapa, imagem-movimento, molar e molecular, literatura menor e literatura maior, entre outros. O conceito de ritornelo, muito empregado na filosofia deleuziana em diferentes momentos de sua produção escrita, é retirado da escrita musical. Outro conhecido conceito deleuziano é o de corpo sem órgãos, extraído do teatro da crueldade de Antonin Artaud. O modo como Deleuze se apropria desses conceitos reverte o *modus operandi* com que a filosofia historicamente firmou suas bases epistemológicas, configurando desenhos metodológicos bastante incomuns no campo da filosofia, o que lhe

confere certa originalidade, coragem e ousadia. Para ele, o modo superior com que a filosofia tradicionalmente se relaciona com a arte e demais áreas, ou seja, como objeto externo, lugar aonde a filosofia viria a legitimar seu corpus conceitual propondo um sistema estético que buscaria dar conta do fenômeno criativo, passa a ser fortemente criticado e combatido.

Em certa medida, podemos considerar a obra deleuziana em sintonia com esse processo de naturalização da estética, pois nela encontramos uma insistência em aproximar o homem bem mais da lógica da sensação do que do intelecto, o que nos autoriza inferir que seu pensamento acaba se alinhando a um “modelo biológico” para a experiência humana e estética. Logo na abertura de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari empregam um termo da botânica, o rizoma, para mostrar como a natureza pode se revelar mais sábia que o homem. Talvez as implicações desse conceito acabem tendo outros importantes efeitos. Esse termo extraído da botânica e plantado no coração da filosofia poderia funcionar como uma espécie de erva daninha na horta das ideias bem plantadas e enraizadas do pensamento filosófico. Portanto, o rizoma teria um efeito político, sobretudo porque ele também cumpre a importante tarefa de substituir o modelo linguístico verticalizado da árvore – e sua estrutura – propondo um “modelo rizomático” horizontalizado e descentrado para a filosofia, eliminando a possibilidade de se colocar o homem na posição de superioridade em relação aos demais seres vivos, animais e vegetais. Nas palavras dos autores:

Os esquemas de evolução não se fariam mais somente segundo modelos de descendência arborescente, indo do menos diferenciado ao mais diferenciado, mas segundo um rizoma que opera imediatamente no heterogêneo e salta de uma linha já diferenciada a uma outra (Deleuze; Guattari, 1995, p. 19).

O rizoma é, portanto, também uma tentativa de se estabelecer uma antigenealogia, abrindo caminho para os devires não humanos do homem:

[...] devires animal, vegetal, molecular, devir zero [...] Que terror invade a cabeça de Van Gogh, tomada num devir girassol? Sempre é preciso o estilo – a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor – para se elevar das percepções vividas

ao percepto, de afecções vividas ao afecto (Deleuze; Guattari, 1992, p. 220-21).

Eles se referem às percepções e às afecções vividas como sendo as percepções e as afecções que grudam/colam/decalcam em nossas existências humanas criando uma espécie de imagem interiorizada que enraíza o homem, uma personificação da ordem do mundo, ou seja, toda uma “psicologia” das afecções e das percepções que nos mantém cativos, presos a identidades humanas e a esquemas pré-estabelecidos, prontos, nos impedindo de experimentar outros modos de existência diversos dos modelos humanos instituídos.

É também em *Mil Platôs* que Deleuze e Guattari defendem a existência de uma espécie de sabedoria das plantas. O devir-planta – ou devir-vegetal – do homem é a possibilidade de uma experiência outra que proporcione um aumento do território por desterritorialização, movimento que marcaria a emergência de uma existência “esparramada” e desterritorilizada. O devir, no entanto, não se confunde com um “parecer com”, não significa uma experiência de tipo mimética, na qual se imitaria uma planta, um animal, vegetal, tampouco “fazer como”. Os devires não tem relação com o sonho ou com o imaginário, eles são a própria consistência do real, “devir é uma realidade” (ZOURABICHVILI, 2004, p. 48). Deleuze e Guattari recorrem a um trecho do livro de Carlos Castañeda, *A erva do diabo*, em que o índio e mestre Don Juan sinaliza o caminho ao protagonista, não o caminho meramente descritivo que queria o antropólogo e pesquisador, mas o caminho que deve ser experimentado integralmente, com seu próprio corpo:

Primeiro, caminhe até tua primeira planta e lá observe atentamente como escoia a água de torrente a partir deste ponto. A chuva deve ter transportado os grãos para longe. Siga as valas que a água escavou, e assim conhecerá a direção dos escoamentos. Busque então a planta que, nesta direção, encontra-se o mais afastado da tua. Todas aquelas que crescem entre estas duas são para ti. Mais tarde, quando estas últimas derem por sua vez grãos, tu poderás, seguindo o curso das águas, a partir de casa uma destas plantas, aumentar teu território (CASTAÑEDA apud DELEUZE, 1995, p. 21).

Apesar de a filosofia de Deleuze possuir um caráter transgressivo e crítico em relação ao sistema e às instituições, sua produção teórica passou

quase totalmente alheia para o campo das artes. Ele próprio não dedicou uma crítica às transformações estéticas radicais ocorridas na arte de seu tempo. Se de um lado ele faz algumas poucas incursões nas artes visuais da contemporaneidade, por outro lado ele escreve muito sobre a pintura e quando discorre sobre os movimentos contemporâneos estabelece uma crítica sutil à arte conceitual. Estaria ele propondo a pintura como um paradigma às artes visuais? Seria ele apenas um necrófilo a manipular o cadáver já dissecado da pintura morta-viva preconizada por Hegel? Ou estaria ele buscando “a nova carne da pintura”, uma reencarnação ainda capaz de afetar e causar “blocos de sensações”?

Em outra obra, *Francis Bacon – lógica da sensação*, Deleuze (2007) parece querer trilhar esse caminho em direção a um “modelo biológico” dialogando com a pintura de Francis Bacon. O próprio título da obra já é uma provocação, melhor dizendo, uma proposição. Ao escolher esse título Deleuze deixa um “traço” sobre qual campo da experiência deveríamos situar as artes visuais: a “lógica da sensação” agindo no campo da expressão e do sensorial. Sua leitura contrapõe-se à leitura racionalista, linguística, discursiva da Arte Conceitual. A obra de arte é um “ser de pura sensação”, e como sensação, ela só existe em/por si. Para Deleuze, há duas maneiras de superar a figuração: primeira, rumo à forma abstrata (cerebral); segunda, rumo à figura, inscrita no corporal ou carnal, agindo direto no sistema nervoso, desencadeando blocos de sensações, ficando aí evidente sua estratégia fisiologista. Para ele, a função da arte é a de conservar, e ela é a única coisa no mundo que se conserva, não à maneira da indústria que acrescenta a química, mas através de um bloco de sensações perceptos/afectos. Dessa forma, ao situar a arte no campo do sensorial, ele se contrapõe à lógica da arte conceitual; a arte como ideia é da ordem do cerebral e do intelectual, sobretudo porque despreza os afectos e os perceptos que estão conectados ao nervoso, ao orgânico. A arte acontece na composição, e o que não compõe não é estético, sendo assim, não é arte (DELEUZE, 1992).

Percebe-se nessa obra a tentativa de Deleuze em pensar uma estética que se aproxime o mais que se possa de uma abordagem de base biológica, no sentido de se evitar a lógica maléfica e inútil da representação nas artes. Ao

conceituar o figural, que para ele é uma espécie de desvio, ou reversão da representação, Deleuze recorre a uma estratégia fisiologista. Ele retoma o ponto de vista de Cezanne sobre a sensação, propondo que a forma abstrata age no osso via sistema nervoso cerebral e a figura na sensação e na carne.

Ao escolher a obra do pintor Francis Bacon, Deleuze surpreende e desestabiliza. A crítica inglesa incluía o pintor no movimento da *disgusting art*, como um pintor da “sensação”. Bacon usa em suas pinturas alguns elementos considerados bastante tradicionais nas artes plásticas: a manutenção do suporte (tela de pintura), técnica de pintura a óleo, ilusionismo, perspectiva tradicional, uso do retrato e do autorretrato (trabalho considerado extremamente autoral). Bacon foi um artista que trabalhou na contramão de sua época e de seus contemporâneos, mantendo a pintura como um campo de experiência. Sua escolha o marginalizava em relação aos movimentos mais “engajados” politicamente, que não cansavam de anunciar a morte da pintura. Ele pintava figuras engaioladas, confinadas em cômodos ou então solitárias, geralmente mostrando sofrimento e terror, com corpos dilacerados, corrompidos, manifestando a sensação de dor. A pintura de Bacon, na concepção de Deleuze, é figural porque o pintor consegue “isolar” as figuras impedindo que se instaure o império da representação: “Isolar é, então, o modo mais simples necessário, embora não suficiente, de romper com a representação, interromper a narração, impedir a ilustração, liberar a Figura: para ater-se ao fato” (DELEUZE, 2007, p. 12). Essa definição deleuzeana de figural sobre o trabalho artístico de Bacon inscreve-se na categoria do simulacro. A arte deveria liberar-se da representação e da semelhança negando qualquer referência a um original, estabelecendo-se uma relação de diferença sem, no entanto, desvincular-se de uma série ou conjunto; instaurando-se na corporeidade da obra um acontecimento onde o virtual é atualizado através da arte.

Em outra obra que Deleuze escreve em parceria com Félix Guattari, *O que é a filosofia?*, o tema da arte surge para compor uma triangulação harmoniosa com a filosofia e a ciência, momento em que eles aproximam e diferenciam as características de cada uma delas: pensar por conceitos (filosofia), pensar por funções (ciência), pensar por sensações (arte): “As

molduras da arte não são coordenadas científicas, como as sensações não são conceitos ou o inverso” (DELEUZE, 1992, p. 254). Eles também referem duas tentativas para aproximar a arte da filosofia: a arte abstrata e a arte conceitual:

A arte abstrata procura somente refinar a sensação, desmaterializá-la estendendo um plano de composição arquitetônico em que ela se tornaria um puro ser espiritual, uma matéria radiante pensante e pensada, não mais uma sensação do mar ou da árvore, mas uma sensação do conceito de mar ou do conceito de árvore (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 254).

Sobre a aposta feita pela arte conceitual, na concepção de Deleuze e Guattari, as coisas se dariam um pouco diferente:

A arte conceitual procura uma desmaterialização oposta, por generalização, instaurando um plano de composição suficientemente neutralizado (o catálogo que reúne obras não mostradas, o solo recoberto por seu próprio mapa, os espaços abandonados sem arquitetura, o plano *flatbed*) para que tudo tome aí um valor de sensação reprodutível até o infinito: as coisas, as imagens ou clichês, as proposições – uma coisa, sua fotografia, na mesma escala e no mesmo lugar, sua definição tirada do dicionário (1992, p. 254).

Deleuze e Guattari são categóricos ao afirmar que a arte conceitual não consegue atingir a sensação nem tampouco o conceito, sobretudo porque o seu plano de composição se faz de modo meramente informativo e “a sensação depende da simples “opinião” de um espectador, ao qual cabe eventualmente “materializar” ou não, isto é, decidir se é arte ou não” (DELEUZE; GUATTARI, 1992, p. 254).

O francês Paul Ardene segue os caminhos trilhados por Deleuze propondo uma arte que ele chama de contextual, em que o artista deve apresentar sua obra *in-situ*, buscando uma vinculação estreita com a ecologia local, seja ela de ordem urbana potencializando micropolíticas, ou mesmo literalmente posta no meio ou ambiente natural – a arte é muitas vezes refém da cultura e de seus aparelhos; a natureza permite que a arte se desligue desses pressupostos oferecendo um contexto ilimitado (ARDENE, 2006).

Deleuze e seus intérpretes fazem um movimento contrário ao pensar questões referentes à filosofia e, por conseguinte, sobre a arte. Eles elaboram

seus conceitos de forma exógena, como é o caso da apropriação e uso de termos científicos como o rizoma, o molar *versus* molecular, para problematizar questões da filosofia e da arte. Como exemplo de movimento contrário, podemos pensar nas leituras endógenas da arte feitas contemporaneamente a partir da filosofia da linguagem de Wittgenstein que pensa o mundo a partir do que eles consideram essenciais, ou seja, a linguagem.

Podemos ainda citar a experiência artística de base biológica proveniente dos progressivos avanços científicos que estão interessados em compreender como ocorrem os complexos processos corticais implicados nos mecanismos de percepção, construção e sensação da imagem. Atualmente, essas investigações são potencializadas pelo desenvolvimento das tecnologias digitais de visualização, através das interfaces gráficas de visualização no computador, possibilitando o acompanhamento e observação dos fenômenos perceptivos em tempo real, de modo não invasivo, como é o caso dos exames PET (tomografia por emissão de pósitrons) e fMRI (Exame Funcional de Ressonância Magnética Modificada).

Em *Neuroarthistory: from Aristotle and Pliny to Baxandall and Zeki*, John Onians (2007), historiador inglês, faz uma revisão da história da arte levando em consideração as recentes descobertas científicas sobre o funcionamento do córtex visual. Onians reinterpreta as teorias da arte à luz das pesquisas científicas. Exemplo disso é a associação que ele estabelece entre a teoria mimética da arte e um grupo específico de neurônios, os neurônios espelho, descoberto pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolatti entre as décadas de 1980 e 1990, permitindo a observação pura do processo de aprendizado. Os neurônios presentes no córtex pré-motor mostram com aprendemos mediante processos imitativos, mesmo sem que compreendamos o significado da ação e sem realizarmos nenhum movimento. Ao observarmos alguém realizando uma tarefa qualquer ativamos em nós a mesma área do córtex cerebral (ONIANS, 2007).

O cientista inglês Semir Zeki, criador da neuroestética como um novo ramo da estética, busca uma base biológica à compreensão científica do prazer estético visual. Zeki lecionou neurobiologia na University College de Londres na década de 1970 e foi o primeiro a aplicar o conhecimento científico da



neurobiologia, neuroanatomia e de áreas afins à compreensão da arte, o que lhe conferiu o estatuto de referência internacional no estudo e na pesquisa do cérebro visual. Pode-se dizer que a neuroestética, em certa medida, acaba retomando algumas questões da estética aristotélica que associava mimese ao prazer ao investigar os mecanismos cerebrais implicado no prazer estético (ONIAN, 2007).

Em *Inner vision: an exploration of art and the brain*, livro publicado em 1999, Zeki discorre sobre o resultado de sua investigação sobre o cérebro, partindo da convicção de que, em larga medida, a função da arte e a função do cérebro visual são as mesmas. As artes visuais são uma função do cérebro visual – toda arte visual é expressa pelo cérebro e, portanto, segue suas leis (ZEKI, 1993). Zeki considera os pintores modernos como sendo uma categoria de neurologistas, pois ao produzirem suas obras até atingirem o efeito desejado por intermédio de investigações pictóricas singulares, acabam encontrando o prazer pessoal e, assim, gratificam seus cérebros. Ao encontrarem o prazer na produção de suas obras pictóricas, acabam gratificando tanto a si como a seus espectadores. E ao encontrarem prazer cerebral visual em si e em outros cérebros, acabam desvendando grande parte das leis de organização neural e os caminhos cerebrais para obtenção de gratificação cerebral, mesmo desconhecendo por completo os detalhes envolvidos nesse processo ou até mesmo desconhecendo sua existência (ZEKI, 1999).

Na perspectiva da teoria de Zeki, os seres humanos enxergam para que possam conhecer o mundo. Algumas espécies vivas têm pouco sucesso nessa empreitada com seus ambientes em função de seus mecanismos visuais rudimentares, o que dificulta sua sobrevivência no aspecto evolutivo. Apesar da visão não ser considerada a única via de aquisição de conhecimento, algumas categorias de conhecimento como reconhecimento de expressões faciais ou de uma superfície colorida não são apreendidas sem visão. Dessa forma, pode-se dizer que o cérebro estaria mais interessado em constâncias, permanências das propriedades dos objetos e superfícies do mundo exterior. O sentido da visão é um processo ativo em que o cérebro tende a descartar mudanças extraíndo o necessário para que consiga categorizar os objetos no

ambiente. Exemplo disso é a constância da cor que nos permite visualizar objetos em diferentes condições de iluminação, ângulos e distâncias; um objeto deve ser categorizado de acordo com sua cor, por isso mesmo somos capazes de distinguir uma fruta madura de uma fruta verde. Mesmo que ocorra mudança de cor na luz ambiente, os objetos mantêm-se reconhecíveis devido à sua constância cromática. Durante o processo de evolução da espécie humana, a percepção da cor permitiu-nos uma evolução significativamente superior em relação aos demais primatas, possibilitando-nos reconhecer alimentos de diversas tonalidades e conseqüentemente nos permitindo um enriquecimento de nossa dieta com nutrientes, o que nos permitiu uma evolução cortical de nosso cérebro (ZEKI, 1993).

As pesquisas de Zeki promovem um reencontro entre a tradição e a inovação nas ciências e nas artes, devolvendo à experiência visual a importância que a mesma perdeu em algumas correntes artísticas contemporâneas. Nesse sentido, a neuroestética enquanto campo investigativo não se restringe apenas à análise das artes, sobretudo porque ela vai tomar o fenômeno estético como uma função que evoca estados psíquicos que envolvem percepção, sensorialidade, estados cognitivos e emocionais tanto em quem cria quanto em quem observa, considerando que esses estados têm uma base neurobiológica.

## **Conclusão**

Ao longo dos séculos, as diferentes abordagens humanistas têm sustentado a ideia da experiência estética como uma espécie de produto cultural promotor de uma distinção entre o humano, o animal e as máquinas. Tanto o animal como os objetos técnicos têm sido colocados num patamar inferior, cumprindo com um papel de pura funcionalidade: força para o trabalho, matéria-prima usada pelo homem no aquecimento contra o frio, alimento para matar a fome, cobaias involuntárias em experimentos científicos. Assim, a retaguarda do humano apela à religião e a um deus cristão que, sistematicamente, tem sustentado o discurso da diferença enquanto superioridade – a alma.

Para o filósofo francês Gilbert Simondon (2008), Sócrates “inventa” o homem ao negar sua natureza comum com o animal, distinguindo razão e

instinto. Afirmando a diferença radical entre o humano e a natureza, entre homem e animal, a lição socrática propõe que o homem deve fazer uma retrospectiva sobre si mesmo, levando os sofistas a proporem “o homem como medida de todas as coisas”.

A ciência contemporânea tem constatado a importância de se levar em consideração a pesquisa do fenômeno estético e artístico por a mesma como uma exteriorização dos mecanismos cerebrais, assim, na perspectiva de Zeki, fazer arte é fazer avançar a ciência.

Em certa medida, podemos considerar a abordagem deleuziana da experiência artística em sintonia com esse processo de naturalização da estética proposto pela ciência. Deleuze propõe a arte como “lógica da sensação”, ou seja, pressupõe a base biológica na sensorialidade do mundo, desviando da lógica maléfica e inútil da arte enquanto resultado de uma operação meramente intelectual, racional, discursiva e linguística: a arte é um “ser de pura sensação”, e como sensação, ela só existe em/por si, porém ela interessa ao universo científico na medida em que exterioriza os complexos mecanismos e caminhos sensoriais que ocorrem no córtex.

### Referências Bibliográficas

- ARDENNE, P. *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Traducción de Françoise Mallier. Murcia: Cendeac, 2006.
- BAUMGARTEN, A. G. *Estética a lógica da arte e do poema*. Tradução de Míriam Sutter Medeiros. Rio de Janeiro: vozes 1993.
- BAYER, R. *História da estética*. Tradução José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.
- COUCHOT, E. *La Nature de l'art: ce que les sciences cognitives nous révèlent sur le plaisir esthétique*. Paris: Hermann Éditeurs, 2012.
- DANTO, A. C. *The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art*. Chicago: Carus, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* (V.1). Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de

- Janeiro: Editora 34, 1995.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon – lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: ZAHAR, 2007.
- LACOSTE, J. *A filosofia da arte*. Tradução de Álvaro Cabral Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- MILLIKAN, R. *Language a Biological Model*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- \_\_\_\_\_. *White Queen Psychology and Other Essays for Alice*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- GIANNETTI, C. *Estética digital: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia*. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.
- GOMBRICH, E. H. *The sense of order: a study in the psychology of decorative art*. London: Phaidon, 1984.
- ONIAN, J. *Neuroarthistory: from Aristotele and Pliny to Baxandall and Zeki*. London: Yale, 2007.
- SANTAELLA, L. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- \_\_\_\_\_. *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo, 2008.
- SIMONDON, Gilbert. *Dos lecciones sobre el animal y el hombre*. Buenos Aires: La Cebra, 2008.
- ZEKI, S. *A vision of the brain*. London: Blackwell, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Inner vision: an exploration of art and the brain*. London: Oxford, 1999.
- ZOURABICHVILI, F. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

Data de Recebimento: 10/06/2013

Data de Aprovação para Publicação: 20/07/2013