

ESTÉTICA E POLÍTICA

BIBLOS

REVISTA DA FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DE COIMBRA

EDMUNDO BALSEMÃO PIRES

Faculdade de Letras da UC

A ARTE DA ESTÉTICA

Resumo

Há um argumento central que o presente artigo pretende demonstrar relativamente à teoria estética. A Estética ocupa-se de determinadas tecnologias. Refiro-me, primeiramente, a uma tecnologia corporal da sensação, da memória e da imaginação mas ainda às tecnologias extracorporais, como entre outras a da Arte, que remodelam em meios externos processos sensório-motores, imaginários, do pensamento e comunicativos. A Estética como disciplina filosófica esteve historicamente dependente de fundamentações das suas descrições sobre essas tecnologias de referência nos âmbitos da Metafísica e da Filosofia da Natureza, da Gnosiologia e da Lógica e da Ética e da Política. Nas justificações não se desenvolvem só concepções gerais mas esclarecimentos sobre o nexos dos sentidos e sobre o ideal da percepção. Uma vez liberta das condições históricas do seu ponto de partida em virtude das transformações na sua base tecnológica a Estética envereda por outros caminhos que não se podem conceber nos âmbitos justificativos indicados mas não deixam de tomar como referência uma remodelagem tecnológica dos processos sensório-motores e do pensamento.

Palavras-chave: Estética, Belo, Media, Tecnologia, Comunicação, Percepção.

Abstract

There is a central argument that this article aims to prove regarding aesthetic theory. Aesthetics deals with definite technologies. I'm referring, firstly, to a technology of the bodily sensation, memory and imagination but also to extra-corporeal technologies such as among others the Arts, remodelling in external media the sensorimotor processes, imagination, thought and communication. Aesthetics as a philosophical discipline has been historically dependent on the foundations of its descriptions of the technologies of reference in the fields of Metaphysics and the Philosophy of Nature, Theory of Knowledge and Logic and Ethics and Politics. Justifications do not involve only general

concepts but also clarifications about the nexus of the senses and the ideal of perception. Once freed from the historical conditions of its starting point because of changes in the technological focus Aesthetics turns to other ways that are inconceivable in the former supporting disciplines. Nevertheless, the modern aesthetical conceptions continue to take as a reference the technological reshaping of the sensorimotor processes and of thought.

Keywords: Aesthetics, Beauty, Media, Technology, Communication, Perception.

1. A Arte da Estética clássica

1.1. Belo

O que continuamos a chamar Estética em virtude de uma arrumação disciplinar pouco esclarecida é um produto histórico do século XVIII e do cruzamento de três tipos de descrições que encontramos nesta época. Uma primeira linha mais caracteristicamente filosófica relaciona-se com o que na obra de Alexander G. Baumgarten, popularizada por Georg Friedrich Meier, se designou por Gnosologia Inferior ou “scientia cognitionis sensitivae”, está voltada para o estudo da percepção sensorial, no grau de clareza específico das suas ideias, da relação com as emoções e com a agradabilidade do sentimento interno e do belo, identificando-se aqui com uma “ars pulcre cogitandi”¹. Uma segunda orientação relaciona-se com a tradição mais antiga das Poéticas, continuando a obra aristotélica, que havia conduzido à investigação dos modos da imitação nas artes e a preceptivas, que revemos na “Querela dos Antigos e Modernos”, em Johann C. Gottsched e já na forma amadurecida e crítica no *Laocoonte* de Gotthold E. Lessing. Um terceiro tipo que encontramos em embrião nos comentários aos *Salons* de Denis de Diderot nasce consonante com a emergência do conceito de público no século XVIII e chamou-se “Crítica de Arte”.

O que quer que hoje associemos ao conceito de uma Estética dificilmente se pode dissociar do emaranhado de temas que se adensou no nexos destas três fontes de descrições. Entre elas se desenvolveu proximidade e distância. Porém, a Estética como disciplina académica garantiu a relação entre as descrições sobre as artes e o discurso sobre o belo ancorando-a em questões de índole lógica, metafísica, teológica e ética mais gerais. Nas épocas do seu nascimento e da sua difusão foi esta relação que caracterizou a Estética em sentido restrito.

O estatuto do belo na Arte e na natureza nunca se conseguiu dissociar de descrições sobre o ideal e as funções das obras de Arte ou dos discursos filosófico ou científico sobre a natureza em que se lêem

¹ ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Aesthetica*, 1750; cf. MAXIMILIANO H. MARCOS, “Teoría de la Sensibilidad, Teoría de las Humanidades. El Proyecto Filosófico de la Estética en A. G. Baumgarten” in *Cuadernos Dieciochistas* 4 (2003), pp. 81-121.

interpretações sobre os fenómenos e os seus nexos, causalidade, sobre a imanência ou a transcendência da ordem ou sobre a auto-suficiência da natureza ou a Criação. Quer dizer que o belo nunca possuiu um valor independente e muito menos objectivo, a não ser nas crenças, que se pudesse desligar de observações ou descrições dotados de funções retóricas identificáveis, algumas delas ligadas às resistências académicas do saber mais tradicional. Por isso, pretender encontrar no belo o objecto da Arte é tão enfatizado e vão como procurar na verdade o objecto da Ciência. Se nos fixarmos no laço entre Filosofia da Natureza e Estética, especialmente no que se refere a uma Natureza Humana, percebemos no século XVIII o confronto entre uma corrente Iluminista ordeira, acomodada a uma transição gradual da época e outras tendências que podemos designar por “Iluminismo Radical” e o contra-Iluminismo mais interessadas, genericamente, em descer às profundezas da natureza como pulsão e força cega.

As dificuldades e paradoxos para não dizer mesmo a impossibilidade de uma definição do belo², como critério do sentido estético, na sua relação com a natureza e com os processos sensoriais são evidentes desde a Antiguidade, nos diálogos platónicos, no neoplatonismo, na tradição cristã com Agostinho ou na modernidade, em Lorde Shaftesbury, em Christian Wolff e na sua escola, em Francis Hutcheson e David Hume³, nas observações sobre Arte de Denis Diderot ou em Immanuel Kant e no “Idealismo Alemão”⁴. No século XVIII essas dificuldades exprimem a própria variedade do Iluminismo e os problemas de uma fixação da Natureza Humana.

Na História da Filosofia, no quadro do Iluminismo ordeiro, a obra de C. Wolff sobre Psicologia constituiu um ponto decisivo na identificação do belo com o prazer e juntamente com a noção do sentido moral e estético ou a identidade do “pulchrum et honestum” de Shaftesbury

² Um reflexo das dificuldades tradicionais recuperadas à luz de problemas contemporâneos encontra-se em Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 2001.

³ Cf. PETER KIVY, *The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 2003.

⁴ Cf. JOHN SHANNON HENDRIX, *Aesthetics and the Philosophy of Spirit. From Plotinus to Schelling and Hegel*, New York, Washington, D. C., Berlin, Peter Lang, 2005.

deve considerar-se uma inflexão na direcção da investigação das condições subjectivas do sentimento estético.

Na escola de C. Wolff o prazer sinaliza que a sensação e a vida psíquica em sentido mais geral atingiram uma sintonia com o objecto da representação. O prazer estético, a agradabilidade, representa um grau de perfeição na natureza e é como uma suma da natureza sensitiva interior, do Homem, e exterior, da vida, em sentido genérico.

Adicionalmente, nas obras de C. Wolff que continuam os pressupostos da Metafísica de Leibniz, era possível encontrar o enquadramento metafísico, lógico e ético para uma disciplina da Estética em que fosse necessário discutir a faculdade sensitiva do Homem na sua relação com a vida em sentido geral. Aqui, a sensação teria de aparecer como o primeiro grau do conhecimento a ser continuado no intelecto e na razão, mas em relação com as expressões da vida afectiva como o prazer ou a dor e com o conhecimento das bases morais das relações sociais entre os indivíduos.

É contudo na relação entre auto-afecção e sensação que se desenvolve o que há de interessante para as futuras concepções da Estética, nomeadamente na expressão transcendental.

A concentração da descrição estética nas impressões sensoriais e suas traduções no sentimento interno, nas ideias e nos juízos do sujeito não deixaria de ficar afectada pelas disputas sobre teoria do conhecimento, nomeadamente aquelas que marcaram o debate psicológico e gnosiológico sobre o inatismo.

Por outro lado, na linha da renovação das Poéticas não se pode evitar situar o belo frente ao verdadeiro ou relativamente à discussão do estatuto de uma Arte verdadeira frente a uma Arte definida na relação com a beleza e o agradável.

A referência ao sentimento e ao sentido interno nas correntes modernas não afastou as dimensões tidas por objectivas no belo, como por exemplo uma certa diversidade ou variedade na unidade, a ordem, regularidade ou simetria e, daqui, o valor atribuído à concordância entre o sentimento interior do uno no diverso, a natureza e a vida. A determinação de dimensões objectivas do belo apoiava-se nas ideias de Platão e Aristóteles sobre o ser vivo, como relação animada e congruente de partes e todo e as acções humanas, como motivo central, de que dependia, segundo a Poética do Estagirita, a própria imitação da Arte.

A insubordinação do belo aos ditames da verdade factual não permite identificar o belo na natureza com os fenómenos naturais. Foi esta diferença entre beleza e factos que levou Hegel na Estética a postular o seu conceito de Ideal, como conciliação entre o modo como a Arte representa o real e o afastamento dos factos imediatos nessa representação ou ainda a procura nos fenómenos de dimensões que eles não podem directamente exprimir. O tema dos limites da representação da dor e da violência na Arte está relacionado com a relação entre o belo e o verdadeiro mas pela via do ilusório, pois se a Arte tivesse com a verdade um compromisso essencial teria de exprimir a dor como dor. Num sentido mais geral e na linguagem dos modernos a relação entre Arte, belo e verdade não podia deixar de colocar o problema do significado do sistema da natureza, como encadeamento de causas e fins, o sentido da vida, da Criação ou o sentido da História para a representação artística. Vemo-lo nas observações de Diderot sobre a origem do belo, nas especulações estéticas com base em Teodiceias, evidentemente também em Kant e nas reflexões do século XX sobre as consequências na Arte do mal na História.

Fazendo eco da “Querelle des Anciens et des Modernes”, o wolfiano Johann C. Gottsched⁵ propôs como tópico da Poética alemã do século XVIII o tema da imitação e transformou Horácio num autor modelar. A discussão sobre o significado estético da Arte tinha aqui de se situar na relação mimética e particularmente na relação entre poesia e pintura.

No *Ensaio sobre a Origem e a Natureza do Belo* de Denis de Diderot tem lugar uma extensa exposição sobre as doutrinas recebidas sobre o belo demonstrando o autor a circularidade, paradoxia ou insuficiência das definições. Contudo, na sua própria tese Diderot não se afasta da relação do objecto e do sujeito, mesmo quando no lugar de predica-dos e qualidades introduz as suas “relações”. Ou seja, o belo terá de se encontrar em uma certa acomodação de relações objectivas, ditas fora de mim, e relações subjectivas, interiores⁶. Evitam-se assim, aparente-

⁵ JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED, *Versuch einer kritischen Dichtkunst für die Deutschen*, Leipzig, Bernhard Cristoph Breitkopf, 1737.

⁶ DENIS DIDEROT, *Recherches Philosophiques sur l' Origine et la Nature du Beau*, in Idem, *Beaux-Arts, Essai sur la Peinture*, Paris, Librairie Garnier Frères, s/d, pp. 19 e ss.

mente, os paradoxos de uma concepção atributiva, objectiva, do belo de que facilmente se acusaria uma Estética Metafísica dogmática.

Neste quadro genérico se progrediu, já na Estética do séc. XX, sem os pressupostos da Psicologia especulativa da tradição antiga, ainda sob os efeitos do impasse da *Crítica da Faculdade de Julgar*, até às questões estéticas implicadas na dualidade gnosiológica de sujeito e objecto, na corrente fenomenológica, ou até ao tema heideggeriano do mundo da obra de arte.

De um modo integrador, entre a linha de renovação das Poéticas, a Estética filosófica e a “Crítica de Arte” Gotthold E. Lessing descreveu a atitude de Johann J. Winckelmann sobre a História de Arte da Antiguidade como a de uma admiração da simplicidade das artes plásticas dos antigos, em que reinaria grandeza e na revelação do sofrimento dominava sobranceira a paz e a calma. A vitória do carácter moral sobre a dor e a má fortuna está presente na representação da lenda de Laocoonte e na escultura homónima datada possivelmente de 40 a. c., redescoberta no séc. XVI, que resumiriam estas características atribuídas à Arte clássica e ao belo. É a propósito de Laocoonte e dos juízos de J. J. Winckelmann que tem lugar no ensaio de Lessing o tratamento do valor do sofrimento e da serenidade na Arte antiga e na moderna, a que vamos regressar por momentos⁷.

Ao isolar o tipicamente grego comparou o autor a escultura do Laocoonte à narrativa de Virgílio na Eneida (Laocoonte e as Serpentes) e ao sofrimento do Filoctetes de Sófocles. Em nenhum destes dois últimos exemplos há um domínio tão exemplar sobre a dor como no Laocoonte escultórico, em parte devido à diferença entre escultura e poesia. Na Arte, as paixões exprimem forças e estas revelam-se nas obras plásticas em sulcos, linhas que são belas quando transmitem directamente um domínio calmo na tensão de paixões e forças em presença.

Com este sentido geral, um dos desenvolvimentos de Lessing reside na definição do belo como “a mais elevada lei da Arte imitativa” e na caracterização dos limites da utilização do feio na Arte. Outro desenvolvimento trata da diversidade dos modos de representar o belo, pintura e poesia, seguindo a linha tradicional das Poéticas. Por fim, a diferença

⁷ GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1870.

entre os antigos e os modernos é revisitada e revela o alcance das transformações históricas da Arte para além do cânone grego, sumamente ilustrado na escultura.

Os gregos não imitaram qualquer coisa, mas focaram-se exclusivamente no belo. Este designa no exemplo da escultura do Laocoonte a força concentrada e calma vitoriosa sobre a dor. Não se define o belo pela ordem, a simetria ou a unidade no diverso mas pela tensão contida resultante de forças dominadas de modo sereno o que, na visão do observador, resulta em prazer. Por outro lado, se o belo deve ser como a “lei da Arte imitativa” significa que a Arte não procura representar tudo o que as coisas são, enquanto na sua verdade, mas apenas na sua beleza. A Arte procura então um objecto muito restrito e é só frente a este que ela deve conceber o seu dever mimético. Seguindo estes pressupostos da Arte clássica, Lessing concluía que o belo não deve ter uma vinculação imediata à verdade.

Estamos perante o enunciado de um conflito. Se o compromisso da Arte é com o belo o artista não pode retratar as convulsões mais profundas da dor que resultariam em linhas demasiado feias para serem representadas. O feio se torna assim um limite da Arte. Mas um limite interno. A Arte sendo imitativa não imita tudo, mas precisa do feio. Este não pode ser expulso porque a sua ausência tornaria o objecto artístico desprovido de qualquer tensão. Ele deve estar aí para dar a sua vitória ao espírito, do mesmo modo que o bem triunfa do mal. A instrumentalização do feio e da dor na Arte clássica, que Lessing exemplifica com os limites do uso do grito na escultura, é o que a torna Arte ilusória e fonte de prazer.

Lessing diz-nos, sob o peso dos prejuízos da sua época, que ninguém poderia suportar ver o feio nas linhas da contorção agónica. A Arte feia mesmo sendo verdadeira seria Arte sem espectadores, porque a Arte procura o prazer nos seus observadores. O autor mantém o essencial da relação do belo com o prazer de Baumgarten e de Meier para concluir que a proximidade do belo e do verdadeiro não pode ser integral quando estiver em causa, nos factos, o excesso do feio e do sofrimento que torna impossível a distensão da força psíquica na compaixão dos espectadores e o nascimento consequente da piedade.

É neste contexto, no *Laocoonte*, que surgem as referências à simpatia como sentimento essencial para a Arte. A simpatia subordina-se a regras típicas das relações sociais, que na obra se descrevem a par-

tir dos ensinamentos de A. Smith na *Teoria dos Sentimentos Morais*. Entre eles se conta a noção de que simpatizamos mais facilmente com os bem aventurados do que com aqueles que sofrem excessivamente. A dor excessiva é irrepresentável na Arte porque ela não consegue gerar qualquer empatia no observador, mas ao contrário repulsa.

A representação da dor tem de possuir um carácter mediado e o ameaçador retratado à distância e com as dimensões de algo de ilusório. É assim que o horror se tem de representar para poder ser compatível com as exigências estéticas da Arte. Algo de semelhante se passa com um certo tipo de ridículo. Mas a dor como fonte de tensão e dinamismo não pode ser totalmente afastada, pois é ela que garante a acção, sobretudo no caso da poesia dramática. Por isso, a impassibilidade recomendada em textos de Cícero é de evitar na Arte e na poesia dramática.

As referências a A. Smith e à simpatia revelam como a Arte para Lessing não pode prescindir da antecipação da percepção dos seus observadores e nesta medida, rematamos nós, ela envolve uma tecnologia da comunicação, ou seja, o ver e o escutar de referência não são nunca o primeiro acto sensitivo do criador, mas sim o que este antecipa no seu observador. Na criação artística não lidamos com os olhos ou o ouvido dos autores de obras mas com as suposições simpatéticas sobre como vêem e escutam outros. A fonte do belo só pode residir nesta simpatia sensorial em que se envolvem o criador e o observador. A expressão por Lessing da norma estética e artística do Iluminismo ordeiro está contida na sua apropriação dos “sentimentos morais” para manifestar um dever estético para a Arte, uma conformação da sensibilidade ao que é esperado na comunicação.

1.2. Mimésis

No século XVIII, o belo dificilmente pode caracterizar uma categoria estética quando aplicada à Arte se o desvincularmos das formas e dos discursos da observação artística. É evidentemente para a “crítica” no seu nascimento que nos temos de voltar para perceber como se estrutura de modo discursivo a atribuição do belo a obras. Quando deixar de servir como categoria estética ao belo deixará de se pedir também o critério identificador da obra de Arte conseguida. A função da crítica obedecerá a outras exigências quando a Arte deixar de se definir pelos

anteriores cânones estéticos. No entanto, mesmo atribuindo-lhe uma oscilação histórica entre uma época mais firme na convicção sobre o belo e outros períodos, o discurso da crítica foi desde o início mais flutuante e menos cingido a um conceito imediato, directo, do belo do que se possa imaginar. É isto precisamente porque o que a crítica tem de promover é a orientação da atenção do público para certos predados que uma vez ligados entre si geram na consciência o sentimento da perfeição ou do “conseguido”. Graças ao discurso da crítica de Arte que se desenvolve crescentemente para um público, depois de ter sido um discurso para entendidos ou amigos, podemos rever e identificar as regras do belo nos artifícios, detalhes e técnicas com que o compositor das obras, mediante a antecipação da percepção, pretende dirigir a atenção dos observadores das suas criações.

No *Ensaio sobre a Pintura* de 1765 D. Diderot, em explícita aproximação a Helvetius, pretendia enquadrar o seu conhecimento da Arte numa doutrina estética que partia da ideia de natureza como de uma noção universal que tudo englobava, que se podia exprimir na causalidade universal e em uma diversidade ordenada. A Arte devia cuidar de imitar a natureza dos seres, segundo o conhecimento que devemos ter das suas causas e relações⁸. Assim, a imitação seria tanto mais perfeita quanto mais desenvolvido fosse o nosso conhecimento dos nexos causais a partir das situações vitais. O conhecimento da vida seria assim central e podemos inferir que o mau artista é, antes de outro juízo, o ignorante da vida. Da competente apreensão das relações da vida depende uma correcta apreensão do belo natural.

Mas o autor revela as dificuldades da aplicação destas concepções ao afazer concreto dos artistas. No afã de copiarem os seus modelos segundo os preceitos académicos, os pintores muitas vezes confundem a fantasia arbitrária com a verdade. Esta sua prática artística não pode ter o mesmo valor que aquela dos que se dedicam à imitação do autêntico funcionamento da vida, na complexa relação entre partes e todo. Ao artista é então essencial adquirir o “sentimento da carne”⁹. Ora, este último só pode ser avaliado pelos critérios técnicos da boa composição. Do conhecimento da vida na natureza se passa para a proficiên-

⁸ DENIS DIDEROT, “Essai sur la Peinture pour faire suite au Salon de 1765” in IDEM, *Salons*, vol. I, Paris, J. L. J. Brière, 1821, p. 408.

⁹ DENIS DIDEROT, *op. cit.*, p. 423.

cia técnica da composição. A crítica revela ao público a coerência ou incoerência entre o cumprimento da exigência de concordância com a natureza e a consonância com os requisitos da boa composição no sentido técnico. Aqui se constitui uma forma comunicativa que é típica da comunicação da Arte moderna. A vida na sua variedade, na multiplicidade e unidade das suas formas, o nexos característico dos organismos complexos é fonte da Arte mas ela só é apreendida na composição feliz, conseguida, graças a uma boa proporção entre unidade e multiplicidade e esta só é percebida pelo público se este for crítico ou guiado pelo crítico, em suma se for dotado de “bom gosto” e de uma faculdade de julgar amadurecida.

Primeiramente, o problema central na relação entre a Arte e as exigências normativas que nascem da teoria estética é o de saber como imitar a natureza. Nesta auto-descrição, que é seguramente “clássica”, a Arte está ao serviço da geração de valores denotativos de um tipo especial. Assegura-os mediante a orientação da percepção dos observadores segundo determinada composição de meios e objectos que se estruturam segundo regras. Quer dizer que não dispensa interpretações ligadas a descrições. São estas que permitem a um observador saber onde parar na investigação dos nexos causais e dizer “eis a imagem perfeita, conseguida!”.

No saber imitar, ou composição, deve entrar o conhecimento da proporção justa dos aspectos eufóricos e disfóricos da cena para um observador possível, ou seja, a antecipação das emoções e a antecipação da percepção em outrem. Compreensivelmente, segundo estes pressupostos, Diderot dá conselhos aos jovens pintores sobre como olhar os objectos para observarem adequadamente as cenas, como adequar forma e cor, esboço e quadro, sobre aquisição de técnicas com mestres consagrados, sobre distribuição de sombra e luz, técnicas da perspectiva e é nesta acepção que vemos delinear-se a componente técnico-normativa das suas teorias estéticas. Esta supõe sempre o observador implícito, antecipação de emoções e de percepções. Há então na forma estética com que a Arte clássica lida um nexos denotativo, um nexos compositivo dos objectos e dos meios materiais e a antecipação da percepção. Sobre os três aspectos é possível emitir juízos separadamente, mas o julgamento crítico por excelência está voltado para a adequação de um nexos aos restantes.

Esta constelação, que em Lessing e em Diderot é muito clara, configura o essencial sobre o modo como descreveremos as artes da Estética – como *tecnologias da percepção e da cognição*.

Quando faz as suas observações sobre a “Ressurreição de Lázaro” de Rembrandt¹⁰ para lembrar que nem tudo na pintura pode ser tomado como imitação servil, Diderot introduz o critério adicional do “ponto de vista” do artista. Mas é claro que este último supõe ainda a cena representada e é frente a esta, como base denotativa do quadro, na natureza, que a subjectividade do criador, a sua liberdade de escolha das partes da cena, pode ser autorizada. A noção de expressão serve de ligação entre o “ponto de vista”, reflectido em respostas emocionais e sentimentais que se presumem no observador a partir da escolha pessoal do criador, e a cena objectiva com os seus caracteres físicos, sociais e os personagens.

A propósito da pintura e da escultura, a leitura dos *Salons* de Diderot permite comprovar como, na sua formação, a crítica cumpriu relativamente às obras uma função descritiva que não mobilizou apenas categorias estéticas bem identificadas, mas genéricas, como belo e feio, o agradável e o desprazer, mas igualmente noções sobre adequação dos materiais, luz e cor, proporções, génio e gosto ou transmissão de valores morais. É de toda esta informação que resultam juízos como “é belo”, “agradável”, “com graça”, “elegante”. Se é certo que a Arte deve seguir o ideal da imitação da natureza, do belo natural, mais propriamente, ela não está menos sujeita às instruções técnicas sobre a boa composição. É aqui que a distinção a reter não é a do belo em oposição ao feio, mas a do “adequado”/“não-adequado”; “conseguido”/“não-conseguido”, “ajustado”/“não-ajustado”.

A correcta correspondência entre a boa composição e o ideal estético do belo na Arte só pode ser alcançado na disposição simpatética do público, mas Diderot, ao contrário de Lessing, não explora esta dimensão da tecnologia comunicativa da Arte com muito pormenor.

Na *Poética* de Aristóteles era evidente a preocupação pela diversidade dos modos da imitação e em redor deles se discriminaram as artes. São contemporâneos de Lessing vários ensaios sobre o significado do dito clássico “ut pictura poesis”, noções correntes sobre a pintura como “poesia silenciosa” e sobre a poesia como “pintura falada”, variações

¹⁰ DENIS DIDEROT, *op. cit.*, p. 442.

sobre Horácio, que encontramos logo em J. C. Gottsched, e genericamente sobre a proximidade e diferença dos tipos de Arte na sua relação com o belo. J. J. Winckelmann e o seu trabalho sobre a Arte dos Antigos nas artes plásticas integra-se neste contexto.

No *Laocoonte* apercebemos a profundidade do tema da diferença de modos de exprimir o belo. A atenção muito posterior à densidade medial das artes prepara-se aqui. Mas nesta obra lemos a preocupação pela descrição da conexão entre a actividade sensorial, a Arte como tecnologia e as antecipações das emoções e da percepção, que constitui o centro da teoria estética.

Lessing descreve a diferença entre poesia e pintura, intriga e mimé-
sis, na distinção entre o que um ouvido pode fazer e o que um olho pode fazer, na imaginação. São distinções propositadamente sobrepostas. Nelas se revela do ponto de vista sensorial a diferença entre as artes. No *Laocoonte* desenvolve-se a diferença do elemento poético e do plástico no carácter temporal-auditivo e no tipo instantâneo-escópico, respectivamente. A poesia exprime no tempo as acções enquanto a Arte plástica revela o pensamento instantaneamente na cena focada, colocando os objectos lado a lado. Quer dizer que pelo ouvido se captam essencialmente os signos acústicos que remetem para a sequência temporal de acções e pelo olho os volumes ou as linhas do instante simbólico. A pintura seria obrigada a gerar várias cenas para reproduzir o percurso temporal das acções poéticas. Deste modo, o eixo sucessão-simultaneidade descreve os meios das artes assim como a capacidade de apreensão sensorial dos órgãos sensoriais. Tendo consciência da diversidade dos meios das artes se torna para ele interessante a discussão sobre se no caso do Laocoonte foi o poeta que imitou o escultor ou inversamente. Este tema torna-se mais complexo à medida que é examinado o que significa imitar no caso da lenda do Laocoonte. O artista plástico e o poeta colocaram-se frente ao mesmo modelo primitivo, de que retiraram, cada um segundo os limites mediais da sua Arte, as suas concepções da lenda? Ou um deles copiou o outro, o poeta o artista ou este aquele, tendo desta imitação da imitação, desta ekphrasis, concebido a sua própria obra¹¹? É possível num meio artístico reproduzir-se o meio de outra Arte ou reproduzir o conteúdo sem a expressão do meio no conteúdo?

¹¹ GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *op. cit.*, p. 47.

Nestas questões de Lessing se contém o problema da fonte mimética da Arte, os comentários a Horácio mas também a apreciação do mérito de uma obra que assumidamente é imitação de uma outra condição medial da mimésis: a poesia que imita a escultura ou a escultura que copia a poesia. Transferimos este problema directamente para a expressão sensorial e tentamos perceber se há o mesmo mérito e estão presentes as mesmas possibilidades na mimésis das ideias e na imitação que um olho faz da capacidade de um ouvido ou um ouvido da capacidade de um olho.

À visão o artista plástico tem de oferecer abstracções personificadas de modo a serem apreendidas na simultaneidade do instante visual enquanto o poeta pode construir gradualmente o seu objecto ao longo das acções que vai narrando, na sucessão. A diferença entre mimésis propriamente dita e intriga é patente, mas é sintomático que Lessing não arrisque o suficiente na tese de que a ideia é diferente consoante o meio, tendo de ser sempre ideia sensível e obedecendo em virtude disso à estrutura e especificidade dos órgãos sensoriais envolvidos na percepção. As suas variações sobre a diferença do meio poético e do meio plástico, as referências à alegoria e à personificação, aos símbolos tipicamente pictóricos e aos poéticos, as indicações sobre os diferentes recursos estilístico-retóricos num caso e no outro, em suma, conduzem-no à convicção de que há ideias apropriadas à poesia e outras só apropriadas só à tela ou à pedra.

Ao contrário do poema, o retrato da acção dos personagens na pintura tem de se sujeitar à escala da tela, como o “teatro visível” do que está simultaneamente frente aos olhos, característico da coexistência dos objectos no espaço. O adequado à tela do ponto de vista estético não é a acção, o movimento, o tempo ou a conservação do tempo da acção na memória auditiva atenta ao narrado, mas sim o corpo na relação interna das partes e na relação externa com outros corpos coexistentes. Quer dizer que o apropriado à tela é a acção concluída e não a acção em curso.

Na pintura o invisível só se mostra pelo visível. Não se pintam seres invisíveis nem directamente abstracções morais sem recurso a técnicas descritivas especiais ou a símbolos. A restrição da pintura a um “teatro visível” coloca-a em dificuldades no que se refere à representação dos deuses. A forma da grandeza supra-sensível e supra-humana é igualmente um desafio para a escultura. De acordo com esta concepção, a

afiguração plástica do visível é a prisão das artes plásticas. Estas só podem mostrar o invisível a partir do visível, não como uma passagem gradativa mas como instauração simbólica.

Lessing quis perceber se pode haver uma equivalência ou uma imitação entre a invisibilidade gerada por meios visíveis na pintura e a invisibilidade descrita por meio dos signos arbitrários da linguagem, na poesia, cuja base sensorial está no ouvir. É uma tal equivalência que segundo ele não é possível postular. Com um quadro esteticamente meritório não é possível imitar um poema esteticamente meritório, conclui contra as teses do Conde Caylus.

As diferenças entre artes plásticas e poesia não são apenas evidentes no caso do tratamento do belo nos corpos e nas acções. Também o feio merece um tratamento diferenciado num caso e no outro.

Podemos conceber uma ideia válida na Arte que não esteja já num meio ou se torne consistente por intermédio de um meio? Na Arte as ideias podem estar desvinculadas da antecipação da percepção e dos órgãos envolvidos na percepção? Um ensaio de resposta a estes problemas coloca-nos perante a necessidade de descrever a imitação já dentro de um molde sensorial, se quisermos manter o esquema tradicional da mimésis. Mas a nossa discussão será sobre uma tecnologia de um tipo particular. A dificuldade de Lessing está na sua própria hesitação e em querer mostrar a diferença entre o plástico e o poético, o ver e o escutar, como distinções de um género comum que seria o pensamento, as ideias, as noções sobre os seres e as acções, quando não é viável encontrar quaisquer ideias esteticamente utilizáveis fora da sua concretização medial. Quando nos diz que há ideias só da poesia e ideias só da pintura continua a conceber como ideia do pensamento o que já tem existência sensível num meio determinado caracterizado precisamente como poético ou plástico. O raciocínio é evidentemente circular. A mesma circularidade se aplica à concepção da linguagem quando Lessing nos diz que a linguagem pode descrever a coexistência espacial por ser constituída por signos arbitrários mas essa capacidade não traduz o uso poético da linguagem, que não se aplica preferencialmente à descrição da coexistência espacial dos objectos¹². Por outro lado, a linguagem, como tal, dificilmente se pode entender como um recipiente neutro das ideias

¹² GOTTHOLD EPHRAIM LESSING, *op. cit.*, XVI, p. 88.

e é o próprio que nos mostra como uma imagem poética em grego não tem equivalente imediato em alemão.

Assim, a pergunta sobre que ideias são apropriadas a um meio só a partir do meio se pode responder. Fora da pressuposição do meio a pergunta não faz sentido. O meio não só modifica as ideias, cria-as no sentido mais completo.

O alcance desta conclusão ver-se-á mais adiante. Mas aqui já pode antecipar-se o seu pendor não representacional.

A imitação por uma Arte de outra Arte não é a imitação de uma ideia, de um pensamento, de uma representação, mas do meio em que alguma coisa foi efectivamente comunicado, segundo um conjunto de pressupostos materiais que determinam a antecipação da percepção de observadores possíveis.

A forma clássica da teoria estética é aquela que parte de um modelo e da natureza ou da vida como esse modelo. O modelo deve estar simplesmente aí, intocado pelo observador. Quando esta visão da natureza se altera e se torna impossível descrever o natural fora dos esquemas da observação e dos observadores torna-se também irrealizável a crença num modelo a imitar não contaminado pelo observador¹³. A natureza torna-se tecnológica no sentido em que a ela não se pode aceder fora de meios particulares instaurados por observadores particulares segundo regras também específicas ao tipo de observação.

Partindo da Arte moderna e contemporânea mas reavaliando concepções clássicas da teoria estética, as apreciações críticas de N. Goodman à concepção da mimésis centraram-se no problema semântico da denotação e em questões de sintaxe simbólica¹⁴. Mas não tomaram em conta o facto de a Arte mesmo quando quis ser rigorosamente mimética supor, sem qualquer ingenuidade, que a imitação era para ser vivida como tal por um observador e não no próprio objecto ou na mente do produtor. Quer dizer que o laço mimético nunca esteve verdadeiramente na relação do objecto original com a obra, mas sim entre o objecto original e os traços que a obra deve conter para criar no observador a ilusão da própria coisa. É em virtude deste vínculo que a Arte da Estética se

¹³ MATTHEW POTOLSKY, *Mimesis*, New York and London, Routledge, 2006, pp. 92 e ss.

¹⁴ NELSON GOODMAN, *Languages of Art*, Indianapolis, Cambridge, Hackett Publishing Company, 1976.

empenhou numa discussão sobre os sentidos e as faculdades sensoriais. N. Goodman não viu que a crítica da mimésis se tem de dirigir a uma auto-descrição estética das artes como tecnologias do belo, envolvendo percepção, emoções e comunicação. A mimésis não se desenrola nem se critica no terreno sintáctico e semântico sobre uso de símbolos.

1.3. Arte feia

Há na tese de Hegel de que o diabo é uma figura esteticamente inutilizável¹⁵ uma expressão grandiosa da resistência da Arte clássica e da exigência do equilíbrio e da harmonia como categorias estéticas. A obra de Arte tem de exprimir num mundo de figurações sensíveis os poderes éticos essenciais, pelo que ela não parte de tais forças como de poderes abstractos, mas como se fossem realidades individualizadas. A individualização é o que garante a possibilidade da representação artística do belo feito de tensões equilibradas. O “mais claro exemplo” da figuração expressiva dos poderes éticos na individualidade está nos deuses gregos que entram em cena, desenvolvem entre si e os mortais toda uma intriga para se afastarem, por fim, e assim regressarem a uma determinada autonomia e repouso que a escultura ilustra na modalidade de individualidades idealizadas. Foi a respeito do culto da figura humana que Hegel introduziu a noção de uma “individualidade plástica”, em que ressoa a importância por ele atribuída à escultura entre as formas de Arte mais típicas da Arte grega clássica¹⁶. No seu juízo está também em causa a conexão entre a individualidade e o *pathos* trágico, mas de tal modo que este último só aparece como verdadeiramente belo quando entra no repouso da forma escultórica.

Mas no *Laocoonte* Lessing referia a importância que na sua época o feio havia adquirido para os artistas “modernos”, independentemente de qualquer consideração particular de equilíbrio com as dimensões da

¹⁵ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik I* in Idem, *Werke*, Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, org., Band 13, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1994, p. 288.

¹⁶ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *op. cit.*, p. 291.

beleza¹⁷. Para estes “modernos” desde que o retrato do feio fosse comprovativo da competência mimética do artista, o feio podia ser considerado modelo da Arte. A Arte moderna desenvolveu-se assim para domínios anteriormente interditos à representação artística segundo os cânones clássicos dominados pela beleza. É neste sentido que o autor opõe a verdade e o modelo expressivo dos modernos ao belo dos antigos.

A crise da ideia triunfante do belo na Arte resultou em parte da exploração dos valores estéticos do feio, da dor, do desagradável, do terror e da ruína, que se anunciavam já na consciência romântica, colocando deste modo a relação entre a Estética e a Arte num terreno mais alargado, de tipo experimental e mais propício a várias conexões. A limitação da Arte à imitação do belo em que Lessing reviu o essencial da lição grega torna-se um estorvo. O cânone do belo cuja função essencial foi manter a dependência entre o cânone da obra de Arte e a representação da natureza como obra divina, apaziguadora, significou tanto para a Arte como para a Estética uma opressão. A introdução de um feio triunfante na Arte, o horror sem reconhecimento, a descrição da ruína de todas as coisas do expressionismo de G. Trakl ou de G. Benn ou na pintura de G. Grosz da I Guerra Mundial indiciam primeiramente a separação morfológica e estilística entre a obra de Arte e o ideal da Estética como acontecimento trágico e doloroso para, seguidamente, ocasionar o cultivo experimental da forma estética liberta das exigências do Hino à Natureza, já na posse de uma nova e imprevisível agilidade. O feio libertou, de facto, a Arte.

¹⁷ Embora a discussão semântica sobre o uso atributivo ou não-atributivo das categorias estéticas do belo ou do feio possa ter um valor para a Linguística dificilmente lhe podemos reconhecer uma relevância mais abrangente, por exemplo no modo como opera a significação concreta destas categorias nas artes. O carácter opositivo das duas categorias depende de uma forma semântica também opositiva, binária. Nas artes se percebe como a fixação binária é fluída, móvel e encenada. Ela não põe só em jogo os elementos de um enredo mas também as expectativas sobre respostas sensório-emocionais dos observadores. Veja-se a propósito uma ilustração de análise estritamente semântica sobre o feio, que nos parece limitada, em “Some Notes on Ugliness” in Frank Sibley, J. Benson et al., *Approach to Aesthetics: Collected Papers on Philosophical Aesthetics*, Oxford, Clarendon Press, 2001, pp. 190-206.

A possibilidade de, primeiramente pelo feio, a Arte se libertar do belo e permanecer contudo vinculada à dimensão estética da experiência depende da emancipação do sensível e do sentimento em geral relativamente ao ideal divino da Natureza, o que na cultura europeia se desenvolveu de uma forma constante desde a crise céptica do século XVII e se prolongou nas vias do “Iluminismo Radical” até ao século XX. O desligamento entre a Arte e o belo manifestou-se, assim, nos dois lados da corrente que liga a Arte à Estética, como perturbação do Ideal naturalista da obra de Arte e nas consequências do sentimentalismo moderno e da sua contestação, ainda imprecisa, do laço entre sentimento de si e realidade objectiva.

Na *Teoria Estética* T. Adorno dedicou várias considerações ao valor do feio na Arte moderna. Mostrou como o feio foi recebido como a categoria responsável pela criação do negativo, que se exprime como dissonância ao lado do luto, do negro e do aterrorizador. Retoma em parte a noção dialéctica de que o belo surgiu do feio mais do que o contrário¹⁸, segundo uma emergência dramática de que a própria obra de Arte dá testemunho, mas quer ir além dela. É neste sentido que a *Teoria Estética* conclui que não é exacto ou é mesmo totalmente errado tomar o belo como a única categoria estética. A experiência do terror deve poder ser considerada uma experiência primitiva, da qual nasceu, por meio de uma luta, o que chamamos belo. O distanciamento frente à angústia primitiva que S. Freud descreveu como consequência da pulsão de morte, causada pelo terror de uma totalidade opaca, pela ausência de distinção ou pela “continuidade ontológica” de G. Bataille é o que pode justificar a crença na autonomia do belo na forma estética mais geral. Uma dupla orientação feita de forças contraditórias agita a Arte, segundo T. Adorno. Por um lado encontra-se a pulsão mimética que relaciona a criação com a existência e o lado mágico da natureza. Mas, por outro, é inegável a impossibilidade de a Arte se confundir integralmente com o mágico-natural, pois também participa das estruturas da racionalidade e do distanciamento que são consequências do “desencantamento do mundo”.

Os juízos sobre a diferença entre tecnologia e Arte que conduzem T. Adorno a uma reavaliação do belo natural são dos mais típicos da

¹⁸ THEODOR ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 1981, p. 81 e pp. 81-123.

incapacidade do autor de se desvincular totalmente de uma Estética normativa, historicamente muito localizada e sobretudo muito restritiva quanto à liberdade inventiva da Arte. A *Teoria Estética* ao identificar a repressão do belo natural na estética idealista pós-kantiana apontou uma repressão igual daquelas potências que se costumam representar como dimensões da natureza: o animal, a paisagem e a mulher. Mas T. Adorno não entendeu que o seu conceito de uma resistência da natureza e do belo natural e a sua reivindicação de uma remagificação da natureza contra os poderes do desencantamento não são mais que características gerais de um tipo particular de tecnologia da percepção e da cognição de que a Arte moderna se emancipou acompanhando a crise irremediável da Natureza Humana.

Na Arte contemporânea o belo e o feio não são categorias estéticas em tensão dialéctica ou dramática. A Arte feia depois de originar a crise do belo revelou no belo uma construção tecnológica da própria Arte. Evidentemente, trata-se de um efeito de re-entrada da Arte na Arte em que culmina o declínio da objectividade e da natureza apaziguadora do Iluminismo ordeiro. O mesmo havia de acontecer com o feio. Quando a Arte não sabe já que destino dar a conceitos como o belo ou o feio é porque o seu suporte tecnológico os pode ignorar e os rejeita efectivamente para organizar a percepção e o conhecimento em observadores possíveis com outros recursos.

Como se relaciona a Arte com o sensível, eis o que deve, então, tornar-se o tema.

A Arte recorre a um mecanismo geral de simulação da aparência sensível e de projecção de estímulos sensoriais, emocionais e intelectuais para observadores possíveis. Mediante esta forma tecnológica geral a Arte produz formas sensíveis que se destinam à comunicação com observadores. A possibilidade de replicar em formas singulares e sempre novas o mesmo mecanismo leva-nos a aproximar a Arte da tecnologia e especialmente de uma tecnologia da percepção.

2. Autonomia dos sentidos e fantasmas sensoriais

2.1. Divisão e sequencialidade dos sentidos

A utilização do método retórico da *ekphrasis* serviu a Ovídio para manter na escrita literária as dimensões da tactilidade e da visualidade.

A *ekphrasis* representa um mecanismo retórico baseado na tradução intermediática¹⁹. No caso das *Metamorfoses*²⁰ o que está sobretudo em jogo é a tradução na linguagem escrita do que só pode exprimir-se na pintura ou na escultura pela visão e pelo tacto ou simulação do tacto. Assegurar esta tradução é o que a própria ideia de metamorfose pretende concretizar. Isto quer dizer que a intermedialidade é uma prática literária e estética muito antiga, embora a exploração do alcance comunicativo e tecnológico dos seus recursos possa ser muito mais recente.

Metamorfoses é uma obra sobre a transmutação do sensível, sendo que o seu motivo condutor está na própria alteração do mundo sensível, começando com a narrativa sobre a disposição das formas a partir do caos. Metamorfose significa aí geração, divisão e reorganização de formas. O começo é o informe, a amálgama, de que se produzem formas por divisão e separação e seguidamente por colecção e agrupamento. Na perpétua divisão e colecção dos elementos das formas é a agitação do mundo sensível que Ovídio dá a ler. A convulsão do sensível expande-se da matéria e da vida animal às formas humanas, aos grupos sociais e políticos e às épocas da História Humana. Ao descrever estas ocorrências extraordinárias Ovídio fá-lo, contudo, primeiramente, mediante a perspectiva da observação antiga do cosmos, ou seja, segundo a visão de um observador destacado da própria mobilidade interna das formas em crise, em divisão e colecção. É este tipo de observador que lhe per-

¹⁹ A prática retórica designada por “ekphrasis” designa genericamente a redescrção do que se exprimiu num meio em outro meio, a palavra escrita narra uma pintura ou uma escultura uma pintura, etc. Enquanto exercício retórico serviu para produzir efeitos estéticos particulares mas também para ilustrar a imitação na arte, em geral, a título de conclusão doutrinal. Alguns historiadores da Literatura Latina comprovaram a forte dimensão visual da técnica da ekphrasis em poetas latinos, em que a componente reflexiva relacionada com as imagens nas águas, rios, em outros elementos líquidos em repouso ou em movimento, em mosaicos e em vitrais é vincada. A semântica da semelhança e da iconicidade, dos fantasmas, das figuras reflectidas, distorções, ilusões ópticas e jogos de ilusão visual é abundante (cf. Anna Wilson, “Reflections on Ekphrasis in Ausonius and Prudentius” in Doreen Innes, H. Hine et al., *Ethics and Rhetoric: Classical Essays for Donald Russell on his Seventy-Fifth Birthday*, Oxford, Oxford University Press, 1995, pp. 149-161). Nas *Metamorfoses* a complexidade do uso da ekphrasis se deve a que não se limita à retomada intermedial mas inclui a reflexão directa ou indirecta sobre o valor da conexão sensorio-motora subjacente ao dispositivo retórico.

²⁰ OVID, *The Metamorphoses*, translated by Thomas Orger, London, 1814.

mite descrever a metamorfose como se ela fosse objectiva. No entanto, como se trata de formas sensíveis a descrição não deixa de requerer a suposição de um outro observador, daquele que sente e que sente como alguém implicado na própria revolução das formas. É então que a sinestesia cumpre o seu papel na retórica literária. Esta assegura que a mobilidade das formas descrita pelo observador destacado é efectivamente percebida pelo leitor como observador implicado. É um compromisso entre a forma objectiva da descrição e o carácter sensível das formas descritas. No reenvio do espectador diferenciado para o observador implicado podemos rever o estatuto da Arte em geral na sua relação com as formas sensíveis.

Ovídio percorre nas *Metamorfoses* a alteração do sensível como dimensão da vida animal, de que o Homem participa, sem se comprometer com o enunciado de regras das boas e belas formas e sem temer exprimir o monstruoso como figura latente nos elementos dos tipos fenoménicos mais banais. Para nos revelar a transmutação de todas as formas conjuga o movimento imanente proveniente das formas vivas com as modificações mecânicas do mundo inorgânico e ainda com a intervenção dos deuses, mas de tal modo que, por meio da mitologia, o que pertence ao mecânico e inorgânico se descreve como se fosse vivo e animado e mesmo a intervenção dos divinos se torna em uma dimensão deste jogo da forma sensível consigo mesma, na sua geração e corrupção.

Ao combinar expressamente os recursos da exposição diegética com as significações que somente se exprimem nas artes miméticas, as *Metamorfoses* dão sistemática atenção ao sentido háptico, sublinhando o valor da imaginação táctil na compreensão dos eventos relatados. Nas estrofes em que narra concretamente o processo metamórfico as imagens são sobretudo tácteis. Na transformação de Dafne em loureiro o que o leitor é levado a perceber é a alteração da forma tridimensional mas como um processo cinético. O facto de o poeta narrar a cena da transformação de Dafne mediante a combinação de representações tácteis e cinéticas revela a articulação interior do tacto e do movimento na construção do volume e da profundidade. É ainda o movimento que torna possível a sobreposição das sequências visuais e das sequências tácteis e a captura da experiência háptica no fantasma ocular da sequencialidade táctil. A arte descobre a sensibilidade organizada segundo múltiplas sequências e conseqüentemente frente ao que separa encena o tema da unidade do mundo sensível. Porém, é esta unidade do mundo

sensível que a arte pretende redescobrir que, novamente pela arte, uma vez entrevista ou insinuada, novamente se dissolve. A arte pode assim ser entendida como a demonstração do carácter sequencial do sensível segundo a especialização sensorial dos órgãos sensoriais e da fantasia de totalidade projectada por cada sequência relativamente às restantes. Na medida em que a arte se tem de fragmentar, pois só fragmentada segundo a especialização sensorial pode ser arte, ao exprimir fragmentária mas sequencialmente o sensível ela retém do feixe integrador da experiência o seu fantasma sensorial; no tacto a visão ou na visão o tacto; no ouvir o ver, etc..

A transmutação da pedra em carne ocorre na obra fora do contexto da narrativa sobre Pigmaleão, logo no Livro I, quando se refere a transformação das pedras duras que amolecem e por fim se transformam em carne e quando se afirma que a espécie humana veio da pedra.

O mito de Pigmaleão recebeu tratamento literário no Livro X em que o autor narra a história de um escultor que se tinha enamorado de uma estátua feita por ele. O seu amor é tão intenso que por intercessão de Vénus a estátua ganha vida para satisfazer o desejo de Pigmaleão²¹.

²¹ O paganismo vive em grande parte da crença na animação do mundo sensível e, por conseguinte, na transmutação de todas as formas. O mundo pagão é metamorfose. É possível que exista uma influência egípcia na corrente que inspira a visão das estátuas vivas. Para os egípcios o escultor era designado pelo mesmo termo que serve para nomear “aquele que dá vida”. Na religião Hindu permanecem vários traços da crença na animação de estatuetas por exemplo na representação de Shiva. Daedalus é a figura mitológica grega a que se atribui a responsabilidade de “abrir a boca aos ícones”. Do mundo antigo há testemunhos não só de estátuas a que se atribui movimento e animação intencional mas também linguagem. Da conjugação de todos estes aspectos resulta a ideia de que no centro da própria ideia pagã do sagrado na natureza está a tecnologia e o uso da tecnologia. De certo modo nada há de mais contrário a esta visão antiga do que a oposição frontal entre sagrado e tecnologia. O uso de estatuária para invocar poderes ocultos mostra-nos uma articulação primitiva entre o sagrado, a magia, a arte e a técnica. A noção de autómatos foi, por conseguinte, muito anterior à emergência histórica da cibernética, da robótica e da inteligência artificial ou mesmo ao culto do séc. XVII de máquinas que imitavam o homem ou partes do funcionamento do corpo humano. A representação do sagrado no cristianismo não se podia libertar facilmente deste nexos com a representação pagã do mundo sensível nas imagens. A figura do Cristo no Barroco volta a reproduzir intensamente a carnalidade viva, o movimento e o sentimento das imagens volumétricas, como que animadas e também por isso se expõe à crítica dos falsos ícones e à rejeição moral e religiosa da representação

No entanto, a narração é mais complexa que este relato de síntese. Ela é antecedida pela história das propétidas, mulheres condenadas por Vénus por não a venerarem e por viverem dissolutas. O comportamento vicioso e a prostituição das propétidas motiva a condenação por Vénus. As mulheres acabam transformadas em pedras. Ora, o importante, para o nosso propósito aqui, é que Ovídio atribuiu o celibato de Pigmaleão ao mau comportamento destas fêmeas gerando assim uma conexão entre as duas histórias.

O episódio sobre Pigmaleão revela a intermedialidade como prática artística, para além de derivar do dispositivo conhecido da retórica literária. O tacto ou a visão é uma alternativa falaciosa. O que se descobre é a sinestesia e a *ekphrasis* directamente no plano sensorio-motor.

O objecto esculpido uma vez animado fica dotado de movimento e de um princípio interno de moção. O volume é mais que a inscrição da pintura nos olhos no mármore. Torna-se vida. Mas ambos, o objecto imóvel e o animado, resultam do querer intencional do seu criador. É nesta medida que a história de Pigmaleão narra o tipo da criação divina dos seres vivos. Nos limites da criação finita de esculturas semelhantes a seres vivos a ligação que se gera é entre a obra e o artista. É o que este projecta na obra que serve de fonte motriz e de princípio de animação intencional da própria obra. O corpo animado da estátua é uma parte da vida de Pigmaleão. É a vida intencional deste último que está projectada naquela. Isto não significa apenas que um é o criador da outra, o responsável pelo sopro de vida, como causa eficiente. Significa que a beleza da mulher está em Pigmaleão. Este é, de certo modo, a beleza da sua escultura na imanência. Como uma projecção assumida no projectado, segundo a continuidade háptica, a estátua forma-se, anima-se e move-se em conformidade. É assim que percebemos que o sonho de Pigmaleão se possa e tenha de transformar no desejo da sua criação. O mito narra assim, também, o desejo de disciplinar o corpo feminino segundo os moldes masculinos do homem modelador.

Na intermedialidade e na projecção psíquico-sensorial se pode rever o desejo da unidade sinestésica da experiência, mesmo sabendo que o olho não sente como a mão. O que parece alcançar-se na conjunção da

do divino (Cf. Georges L. Hersey, *Falling in Love with Statues: artificial Humans from Pygmalion to the Present*, Chicago, The University of Chicago Press, 2009).

mão e do olho é a intersecção do mundo bidimensional com a terceira dimensão. O que a estátua que se mexe demonstra à sua maneira é a entrada do corpo do espectador no fantasma da unidade da experiência. Sabemos como a tecnologia cumpre este fito gerando os autómatos.

Justifica-se outra travessia intratextual nas *Metamorfoses*, como é o caso da que leva do episódio de Pigmaleão ao de Eco e Narciso no Livro III. Na descrição da paixão de Narciso está um querer sair do seu corpo para captar a sombra e com esta se fazer um só. No enamoramento pela sua sombra, Narciso está longe de estar ensimesmado. Na relação com a sua sombra revemos o fora-do-de-dentro. Ele duplica-se, sai de si para se contar duas vezes e assim revela o enigma da identidade, que mais não é do que este duplicar do um. Esta forma dual que é a do Narciso auto-enamorado pela sombra encena a identidade do corpo, mas de um modo paradoxal, pois a pulsão, na ambição de posse, leva-o para fora do um psíquico encerrado no corpo idêntico e dualizado na sombra.

No quadro metamórfico sobre Pigmaleão e a estátua não estamos muito longe deste um-dual, pois aqui o criador quer captar na sua criatura o seu desejo, como desejo do objecto encarnado na figura exterior e assim alienado da posse subjectiva. Um dos aspectos desta alienação do sujeito do desejo reside no tópico da Arte que imita a vida para a vida imitar a Arte. A unidade na relação com a dualidade atravessa todas estas narrativas.

Na modalidade da voz e não já da visão, o fora-do-de-dentro é ainda o que Eco representa pela sua vocalização repetitiva da última parte do dito do primeiro vocalizador, que ela quer igualmente fazer seu para se unir amorosamente a ele. É o corpo vocal do outro novamente na forma de voz fragmentada. Ela devolve em voz a significação do seu desejo, como mimetismo aprisionador ou o querer reduzir o dois ao um.

Narciso diz: – “Oh! Se eu pudesse separar-me do meu corpo”. Mas o que quer isto significar? Que desejo é este de um ver que se quer unir ao seu ser visto? Que o seu amor pela sua imagem significa que ele não é sem o tal fora-do-de-dentro? Para ser um ele precisa ser dois, mas apenas para re-entrar novamente no um. Não bastará então afirmar que ele se deseja a si mesmo. O que o define é, antes, o estar fora de si na imagem e ter neste outro a sua mais convincente razão de ser sujeito. Ele vive o seu uno-dual como a sua própria verdade. A sua forma bidimensional projectada nas águas representa tudo o que ele quer. Adicionalmente, ambiciona desligar-se de si como fonte do ver, cumprindo

assim o seu desejo escópico, ele quer desincorporar-se e abandonar o involucro tridimensional. Este desejo de sair do corpo e de se juntar à imagem transforma esta última no verdadeiro actor do desejo, como se a forma tridimensional de Narciso no seu corpo fosse a projecção holográfica da imagem bidimensional nas águas. Como se, além disso, a sua visão aprisionada no seu corpo fosse, de facto, o motivo real da separação frente ao objecto do desejo.

Aqui se localiza uma das diferenças entre a imagem e o corpo, entre a forma pictórica e a escultura. O dois do de-fora é o autêntico agente do um do de-dentro pulsional. No caso de Narciso esta distinção está articulada no plano da pulsão escópica, ou seja, ela supõe a visão e o observador ocular. Concretamente, é Narciso que ao se manter no corpo tridimensional representa a negação do seu desejo, a privação do seu dois bidimensional. Ao contrário, ao se identificar até à anulação de si com o fora-do-de-dentro bidimensional se nega a si mesmo como foco corpóreo da visão ou, então, instaura a visão no seu mínimo, ou seja, como vértice do cone visual. O que o seu desejo visual quer a condição corpórea da sua visão nega, mas para o desejo desejar a sua visão tem de ver. Neste paradoxo está instaurada a visão como órgão do desejo de desincorporação do sujeito, que atravessa a cultura estética e filosófica do Ocidente e o belo natural.

A obra de Ovídio originou um longo processo de recepção em que naturalmente foi dado relevo ao episódio de Pigmaleão²². A crítica cristã veio logo com Clemente de Alexandria em nome da rejeição do culto de ídolos de pedra e prolongou-se numa aceção positiva e com fascínio séculos mais tarde. No processo de recepção inclui-se a literatura, a escultura e pintura e também as concepções filosóficas sobre Estética. Há uma unanimidade entre os críticos e historiadores da Literatura em considerar o século XVIII como a época de apogeu do mito de Pigmaleão.

O desenvolvimento da escultura religiosa e sensual do barroco e do rococó deve ter incentivado a ideia de um amor pelas formas escultóricas que justifica o interesse pelo mito. A estatuária de Bernini invoca para além das formas sensuais o movimento e os sentimentos dos retratados, o que as aproxima muito da imaginação das estátuas-vivas. Adi-

²² GEORGES L. HERSEY, *op. cit.*, passim.

cionalmente deve notar-se que é Bernini que usa as *Metamorfoses* de Ovídio e glosa na sua estatuária o tópico da metamorfose dos personagens uns nos outros e da pedra morta na carne viva, por exemplo em “Apolo e Dafne”²³.

Com esta nota se pretende referir o carácter vincadamente táctil da visão transmitida por uma das mãos de Plutão fincada na coxa de Persefone. Mas o tacto, o movimento e a expressão da vida interior dos retratados constituem aspectos de uma experiência única da observação. É Bernini que consegue, mediante a apropriação do tópico da metamorfose ovidiana transmitir a impressão de um ver com as mãos que vai ser influente na determinação do estatuto do volume e das três dimensões nas artes figurativas. É um dos aspectos centrais da articulação entre pintura e escultura que está aqui igualmente em causa.

J. J. Rousseau foi um dos responsáveis pelo renascimento do tópico do Pigmaleão, além de ter fixado no nome de Galateia a representação da estátua amada. O seu drama *Pigmaleão* teve grande êxito em toda a Europa.

Começa com o lamento do artista homónimo por haver perdido a inspiração e a capacidade de criar objectos mais próximos da realidade viva do que os produtos da sua Arte, com excepção de um. A constatação do génio criador extinto só é compensada pela memória da sua grande obra – Galateia. Pigmaleão considera esta a sua grande criação, fruto do génio, identificada com o belo. A beleza da escultura é tão grande que o artista a compara a uma obra dos deuses e a um ser vivo. Para o cotejo com um ser vivo ser adequada a escultura só precisava ter alma. O drama é tecido no paradoxo ou na alternativa impossível de Pigmaleão dar a sua vida por Galateia e continuar vivo para a observar. O autor encenava assim os limites e os liames entre tecnologia e Arte; entre criação e observação das obras de Arte.

Diderot no seu comentário no *Salon* de 1763 às esculturas de E. Falconet representando Pigmaleão e Galateia aponta novamente a dimensão táctil do processo metamórfico como prova da subordinação da matéria à vida. Mais concretamente, a matéria que cede à pressão do

²³ É a respeito de “Plutão e Persefone” que alguns Historiadores da Arte consideraram estarmos perante uma viragem da escultura para “valores tácteis”. Cf. Paul Barolsky, “Bernini and Ovid” *Notes in the History of Art* vol. 16, n. 1, 1996.

tacto é o que mostra a animação de um corpo e é também essa ilusão que prova o génio do escultor na sua imitação da vida.

No ensaio *Plastik* de J. G. Herder voltamos a encontrar um eco de Pigmeleão, mas já em consequência de uma história da recepção amadurecida, em que se vão cruzar os problemas gnosiológicos sobre o inatismo, as perspectivas de Diderot sobre visão e tacto, continuando as discussões do “problema de Molyneux” e distinções conceptuais que reflectem a sintonia com a Estética sentimental²⁴.

Na corrente de recuperação do tópico das estátuas-vivas há no século XVIII um momento de particular interesse que coincide com o *Tratado das Sensações* de Condillac e com o seu experimento mental sobre uma estátua inicialmente desprovida de sentidos e a que se vai emprestando progressivamente capacidade sensorial. É este um texto em que se reúnem a corrente de recepção dos motivos ovidianos e o tema da codificação da experiência sensorial nos diferentes sentidos atribuídos aos diferentes órgãos sensoriais, que na época moderna está presente na Filosofia explicitamente na *Dióprica* de Descartes.

Ao tentar resolver o problema da passagem das nossas sensações para o conhecimento dos corpos ou do que designa simplesmente por “extensão” no *Tratado das Sensações*, Condillac, voltando-se contra as teses inatistas sobre a origem do conhecimento humano, exprime com clareza a separabilidade do sensível e da experiência sensorial segundo o tipo de actividade e o produto de cada órgão sensorial. Não é por acidente que usa a imagem da estátua no seu experimento conceptual. Esta serve-lhe de modelo para revelar o carácter composto do conhecimento sensorial de um ser vivo dotado de todos os sentidos, mediante a reconstrução da singularidade do contributo de cada um dos canais sensoriais. No ponto de partida do seu experimento está uma figura feita de mármore que é dotada de capacidade de formar ideias como nós, mas é inicialmente privada delas. O condutor da experiência vai abrindo progressivamente a estátua ao exterior começando pelo olfacto e indo progressivamente juntando as outras fontes sensoriais, acompanhando assim um processo equivalente ao da emergência da apreensão sensorial na ontogénese.

²⁴ JOHANN GOTTFRIED HERDER, “Plastik” in Idem, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, Frankfurt/M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 243- 326.

Assim podemos perceber o que é que a estátua-viva vai reter destas e daquelas capacidades dos órgãos sensoriais. A estátua vai evoluindo à medida que os órgãos sensoriais lhe vão transmitindo informação parcial até que se torna em um animal completo, dotado da totalidade sensorial e capaz de responder pela sua própria conservação. As actividades intelectuais superiores do Homem devem entender-se como modificações das sensações. Mas o importante, além disso, é reconhecer que a estátua na relação consigo mesma só adquire capacidade de auto-apreensão integral quando reúne todos os sentidos. Na medida em que ela é só olfacto não é só o mundo exterior que é constituído apenas por cheiros, ela própria é, para si mesma, cheiro. Nesta tese, Condillac mostra como a auto-apreensão é uma função da sensibilidade e do mundo sensível condicionado pelas qualidades apreensíveis pelos órgãos sensoriais particulares. Mesmo a memória lhe aparece como uma modificação da sensação, do tipo de sensação, e como uma outra forma de sentir.

Sensação e memória ou sentir na actualidade e sentir na forma da virtualidade são as duas modalidades básicas da orientação primitiva do sensível.

Ora, a estátua de Condillac, acrescento, não tem qualquer noção sobre existência de objectos no mundo externo. É neste ponto que o experimento com a estátua tem toda a sua importância. O sensível tem uma capacidade interior de auto-ligação sequencial, nomeadamente com a memória, que o filósofo anteviu sem desenvolver completamente. Para o *Tratado das Sensações* o importante era mostrar como na memória a estátua se comportava de uma forma activa e na sensação actual de um modo passivo relativamente a ela mesma.

Mas sendo a estátua atravessada de modo actual ou mnésico pela sensação a estátua é toda ela o sentir da sensação na forma da actualidade ou da rememoração. Quer dizer que ela se resume à sequencialidade psíquica modulada segundo a estrutura e alcance funcional dos órgãos sensoriais. Esta sequencialidade é o que qualifica o sentir para a vida psíquica.

O que o *Tratado* evidencia em esboço é o que percebemos como essencial para a investigação estética: um entendimento da sensibilidade como encadeamento de sequências e como processo metamórfico que se inicia na relação entre actualidade e memória, sentido percebido

e sentido rememorado, e que se articula, de novo, na relação entre diferentes séries sensoriais de diferentes sentidos.

A ideia central que acompanha esta descrição, de que C. Renouvier, H. Bergson e W. James tirarão lições, diz-nos que nas sensações não estão directamente espelhadas as qualidades dos objectos externos. Nas sensações está a “modificação da nossa alma”²⁵. Ou seja, aquilo a que a alma assiste nela própria é à (sua) transfiguração, em que têm lugar as sensações.

Entrando na primeira das consequências desta tese, o *Tratado* conclui que a estátua-viva considerada na percepção de si mesma com base em processos sensoriais isolados é odor se limitada ao olfacto; luz e cor se reduzida à visão; ruído ou som se tiver audição; etc. Ou seja, pelos sentidos se constitui um determinado tipo de auto-afecção e se percebe a génese de um tipo particular de sujeito da experiência do mesmo modo que o sujeito do sonho se confunde com a própria significação imaginária do acto de sonhar no exemplo da borboleta de Tchuang-Tsu.

É a propósito da visão em especial que é formulado o que é um tema indispensável da teoria estética. Trata-se de saber o que tem justificado e o que pode legitimar que se parta da informação atribuída às sensações relacionadas com os respectivos órgãos sensoriais para conceber o que está nos objectos ou o que nós atribuímos aos objectos situados fora da sensação. É o problema do carácter representativo da sensação e do processo sensorial. Quando se afirma que só sentimos com os sentidos e em nós mesmos pode haver nisto a tese que nega um fundamento representativo às sensações, entendendo por representação a réplica psíquica de um original não-psíquico. O que é que permite reconhecer uma ligação essencial entre o espaço exterior, a extensão, e o que nós sentimos em nós mesmos na modalidade da sequencialidade psíquica? O tacto parece ter um papel nesta capacidade de estabelecer a relação entre o que os outros sentidos constroem para o sentido interno da auto-afecção e o que se reporta à relação entre os significados construídos e o espaço exterior. Mas o *Tratado* não introduz por acaso esta referência ao tacto nas observações dedicadas à visão. Ele considera que o tacto instrói a visão. Um cego nato a quem o dom da visão fosse

²⁵ ETIENNE BONNOT DE CONDILLAC, *Traité des Sensations, a Madame la Comtesse de Vassé, suivi du Traité des Animaux*, in *Oeuvres de M. Abbé de Condillac*, T. III, Paris, Chez les Libraires Associés, 1792, cap. IX, p. 76

concedido pela primeira vez não conseguiria formular a diferença entre um globo e um cubo. Este experimento sobre a restauração da visão em cegos, recebida de William Molyneux e de J. Locke, significa, para o autor, que, em pessoas normais do ponto de vista sensorial, a visão constrói a sua informação sensorial em relação estreita com o tacto. A origem da noção de extensão está numa selecção determinada, segundo um novo ponto de vista, daquilo que se dá no plano da sucessão psíquica. Como se disse já, a sensação está sempre orientada de um ponto de vista sequencial, sucessivo, e é esta sequencialidade que é condicionada e torna possível, por seu lado, a articulação da sensação actual com a memória.

A noção de extensão pode estar ligada à capacidade do tacto para instruir a visão e nesta medida modificar a sucessão em simultaneidade na construção do espaço externo?

Se a estátua permanecer apenas concentrada na sua visão ela será combinação de luz e cor, mas para conceber a cor ela não deixará de perceber a distinção entre as diferentes cores, ou seja, entre o vermelho, o amarelo, o azul, etc. Contudo, para dotar de significado esta diferença a estátua tem de gerar um determinado intervalo e um determinado valor para cada uma das cores. O espectro cromático é percebido na estátua na modalidade da projecção do sucessivo na extensão simultânea graças ao auxílio da memória e da comparação entre o actual e o inactual. O filósofo não o afirma, porém devemos concluir que esta comparação com recurso aos traços mnésicos é ela própria desenvolvida no plano de uma actualidade imaginativamente modificada em que a diferença cromática pode ser experimentada.

Ao contrário dos sons que não podem originar nenhuma ideia de extensão, cujo carácter exclusivamente sucessivo parece evidente, as cores implicam a contiguidade e é esta que pode induzir a noção de extensão em nós. A estátua ao perceber a diferença de cor tem de se perceber a ela própria fora dela mesma²⁶. Ora, esta forma de auto-percepção é mais complexa que as outras formas sensitivas. Ela refere-se à projecção do que anteriormente designámos por uno-dual. A discussão da diferença entre sons e cores e a atribuição de extensão visual às cores leva a clarificar o modo como elas se inserem em superfícies

²⁶ ETIENNE BONNOT DE CONDILLAC, *op. cit.*, pp. 81 e ss.

e como se integram em figuras. Condillac concebe a visão como uma síntese de diferentes actos de divisão e colecção de sensações visuais que vão conduzir a uma única imagem-síntese. Esta imagem-síntese é geralmente apercebida no sentido interno de um modo quase automático. Todavia, quando ela foi primeiramente formada na estátua ela precisou de ir do simples ao complexo, de um modo gradual. A visão ajuíza e os juízos relacionados com a visão ao implicarem divisão e colecção na experiência visual supõem também alguma forma de movimento. No entanto, na fase em que à estátua foram emprestados os quatro sentidos com exclusão do tacto a expressão do movimento é ainda reduzida.

No capítulo primeiro da segunda parte o *Tratado* introduz o tacto e sugere de que modo a estátua é metamorfoseada segundo a forma sensorial exclusiva do tacto. Começa então por mostrar que é pelo tacto que a estátua apreende as partes do seu corpo e concebe as relações das partes umas com as outras. Mas vai mais longe e afirma que elas acabam por se traduzir num sentimento de unidade de existência corpórea a que chama o eu (*moi*)²⁷. Este (m)eu como o resultado da integração das partes fragmentadas do corpo num único feixe sensório-motor é considerado somente viável pelo tacto. Este último introduz gradualmente na estátua o sentimento da continuidade entre o que no corpo era apenas apercebido como o um-fora-do-outro das diferentes sensações reportadas a diferentes fragmentos corpóreos.

Por outro lado, é em consequência da análise diferenciada do tacto na estátua que se começa a tornar evidente a influência recíproca da formação da ideia sensível do corpo próprio e os efeitos dos objectos externos. Parece claro que neste ponto o autor tem em vista o sistema sensório-motor e concebe a causalidade externa sobre o corpo como uma função dependente da auto-apreensão da própria estátua. Assim, a auto-apreensão do si como um único feixe sensório-motor e a percepção do alcance da causalidade externa sobre este feixe andam a par e desenvolvem-se concomitantemente. Contudo, o alcance do tacto na formação do sentimento do corpo próprio não é tal que dele se deva concluir que é da sua responsabilidade a ideia de extensão. Esta última corresponde à impressão de uma continuidade nos corpos que são iden-

²⁷ ETIENNE BONNOT DE CONDILLAC, *op. cit.*, pp. 105-106.

tificados como contíguos. O *Tratado das Sensações* tem aqui de passar por uma indecisão momentânea. O que cada sensação traduz para o sujeito das sensações não pode deixar de estar situado na alma. Mas se a extensão é um predicado dos corpos situados fora da alma, com ele se forma o tema da transcendência na imanência. Em termos cartesianos o problema seria o de saber como é que de um dado numa substância se pode alcançar o predicado de outra substância.

O *Tratado* rapidamente abandona a explicação da génese sensorial da extensão nas sensações para levar o leitor a concentrar-se no que há de intuitivo na ligação entre corpo, sentimento do eu e sensações. Na criança, o processo sensorial está construído de tal modo que as sensações são directamente atribuídas ao corpo que sente e, por conseguinte, a uma substância dotada da característica de algo de contínuo e extenso. Quer dizer que na mentalidade infantil se pode encontrar uma resposta ao tema do nexos das duas substâncias. A criança vive sensorialmente em si e fora de si, pois o seu corpo é corpo-sensação e as diferentes partes do seu corpo são diferentes modificações do si mesmo. O autor conclui que este sentimento imediato, que sugere o um-dual, é uma obra da natureza em nós ou seja da influência do movimento externo. Daqui resulta que o eu se difunde e se repete, pela mediação dos órgãos sensoriais, mas sobretudo pelo tacto, por todas as partes do corpo.

Se infere da noção de um eu que se difunde e se espalha pelo corpo a noção de “moi” como meu e se compreende a ideia de um apreender-se a si mesmo no corpo, de posse de si ou de um agarrar-se a si mesmo no de-fora que é característica do funcionamento dos sistemas psíquicos.

Ao regressar ao experimento com a estátua Condillac mostra como o movimento externo se tem de distribuir de um modo diferente sobre o corpo da própria estátua e sobre o corpo de outros objectos, o que é capital para o seu propósito.

O tacto serve como órgão preferido para agora diferenciar hetero-referência de auto-referência do movimento. Ou seja, o que a estátua não percebe em si é tomado como objecto externo ao corpo e o que a estátua percebe como afectando o sentido interno, na diferença entre prazer e desprazer, é tido como corpo próprio. Este diferenciar móvel que o tactar activo estrutura, em que os cegos são competentes em elevado grau, é o princípio da crença num mundo feito de coisas estáveis frente ao caos relativo das metamorfoses sensoriais relativas à unidade

psíquica do corpo próprio. O tacto é o mediador entre o movimento externo e o processo sensorial incorporado em movimento sensório-motor. Vai ser ele a garantir à estátua a consciência do corpo como feixe de sensações para além da fragmentação e divisão sensoriais e do corredor sensa-memo (sensação-memória). Aqui, é mais uma vez o movimento que conta como primeiro instigador. O tacto é o equivalente a uma consciência do movimento como dimensão uni-dual, alma-corpo. A descoberta sensorial, táctil, da solidez dos corpos, premissa da impenetrabilidade, demonstra à consciência de si da estátua que ela não está perante ela própria no toque do corpo alheio e nesta medida coloca a diferença das duas substâncias, alma e corpo, no âmago da sensação. O *Tratado das Sensações* sustenta que graças à sensação da solidez a alma passa fora dela através dela mesma, gera o que tenho vindo a chamar o um-dual ou o fora-do-de-dentro. Graças à descoberta táctil da solidez dos corpos e da impenetrabilidade o corpo que sente é meu porque me tem como sua consciência e o corpo que eu sinto como não-meu é exposto no meio-ambiente externo da consciência e, portanto, do lado de fora da causalidade e do movimento. Do fora-do-de-dentro se gera então a exterioridade do mundo extra-psíquico propriamente dito, com os seus corpos, a impenetrabilidade dissociada da dor, assim como a referência ao movimento externo.

Podemos concluir que o tacto espalha a consciência no corpo próprio, constrói progressivamente a unidade deste e na medida em que reflecte internamente o movimento torna possível a coordenação do sentimento interno com as coordenadas do mundo físico assim que este se constituir num domínio hetero-referencial explícito. Este emerge logo que a estátua se apercebe que o seu eu não está em tudo o que toca.

Mas com esta conclusão, inferida de teses esboçadas no *Tratado...* estamos a afirmar que o corpo nascido da consciência táctil é um tipo tecnológico, de uma tecnologia natural, por assim dizer, pois o tacto e, por ele, mediatamente, os outros sentidos são tomados como selectores de possibilidades do sentir e responsáveis pela divisão da percepção num domínio intra-psíquico e num outro extra-psíquico que progressivamente, com a génese da unidade do corpo próprio e da consciência, se vão associar à consciência da consciência. De um modo mais rigoroso que a visão a consciência háptica confirma o sentido da distinção entre auto- e hetero-referência, movimento auto-referencial e hetero-referen-

cial e mediante a sua relação com o sistema sensório-motor consegue gerar condições reprodutíveis em que aquela distinção se pode encenar para um observador.

Para além de uma tecnologia da percepção, a consciência háptica funda também uma tecnologia do desejo. O *Tratado das Sensações* descreve-a ao desenvolver o modo como a estátua reduzida ao tacto vai descobrindo o espaço, igualmente orientada pela diferença entre prazer e dor do sentido interno. O motivo mais autenticamente ovídeano de Condillac está, aliás, no significado atribuído à estátua que deseja. Esta quer sempre sair para fora de si para se reencontrar a si mesma. É com este significado que o filósofo considera que o tacto é um sentido particularmente apto à reflexão.

A consciência háptica reflexiva forma um conjunto com as duas tecnologias da percepção e do desejo que se confunde com a consciência da consciência ou com a observação de si.

2.2. Fantasmas inter-sensoriais e virtualização co-sensorial

Na *Dióptrica* de Descartes, obra sobre a aplicação do mecanicismo aos processos sensoriais e de crítica à concepção aristotélica e tomista das “espécies intencionais”, nomeadamente no caso da visão, encontram-se vários desenvolvimentos sobre a teoria da refacção e da reflexão da luz, do cérebro como centro sensorial da alma e algumas questões sobre a especificidade sensitiva dos órgãos sensoriais como o tema da sobreposição entre informação visual e táctil na orientação das pessoas normais e dos cegos. É a propósito da diferença entre tacto e visão que para perceber como é possível “ver com as mãos” o filósofo pede que se imagine um cego desde a nascença²⁸. Descartes concebe a difusão da luz como equivalente a movimento e, por conseguinte, as regras da óptica são particularizações das regras do movimento.

²⁸ RENÉ DESCARTES, *Discours de la Méthode, plus La Dioptrique et les Meteores*, Paris, Theodore Girard, 1678, 228; Zina Weygand, E.-Jane Cohen, *The Blind in French Society from the Middle Ages to the Century of Louis Braille*, Stanford, Stanford University Press, 2009, pp. 55-80.

Os seus estudos sobre Óptica desenvolveram-se num meio científico a que não esteve alheia a Arte, especialmente as investigações sobre perspectiva em imagens com anamorfoses²⁹.

Das concepções desenvolvidas sobre a relação entre o cérebro e o processo sensorial há uma a que se deve prestar particular atenção. Afirma no 4.º Discurso – “Des Sens en Général” – que o principal problema a discutir na relação entre percepção sensorial e alma é o da compreensão do mecanismo que permite adaptar os objectos do mundo às impressões no cérebro resultantes da percepção deles. Ora, esta formulação que nos parece evidente serve contudo para o filósofo se demarcar daqueles que na época, sob influência das “espécies intencionais”, ainda descreviam o processo sensorial como a formação na alma de imagens semelhantes em tudo aos objectos, como se destes até ao cérebro se pudesse desenvolver um corredor contínuo em que imagens procediam do mundo exterior, conservando as características dos objectos, até se implantarem na alma para aí formarem representações das coisas.

Na formulação do problema da sensação no 4.º Discurso apresenta-se uma questão completamente diferente da tradicional. Não é a da passagem por semelhança ou identidade de características do mundo exterior nas imagens psíquicas. Agora, trata-se do problema de saber como é que o que quer que se situe no cérebro como resultado das impressões sensoriais se adapta efectivamente aos objectos. Descartes rejeita a concepção das imagens mentais dos objectos externos e assegura que os defensores destas “espécies” não têm para elas uma explicação racional. Vai mais longe para afirmar que no cérebro (na alma) não há simplesmente imagens idênticas aos objectos. As imagens formadas no sentido psíquico conservam dos objectos apenas determinados traços. Quer dizer que estes traços não foram “pintados” na alma para estabelecerem a identidade com as coisas, mas são outra coisa e servem outro propósito. É no contexto da crítica às “espécies intencionais” que Descartes retoma o seu exemplo do cego. Este não vê nada e não conseguirá nunca fazer com que no seu cérebro se formem réplicas imagísticas dos objectos que o rodeiam. O que ele faz é orientar-se pela bengala que ao tocar nas coisas lhe permite formar um esquema mental

²⁹ Cf. JURGIS BALTRUSAITIS, *Anamorphoses. Les Perspectives Dépravées*, Paris, Flammarion, 1996, vol. II, pp. 85 e ss.

sobre o que o rodeia. O movimento, a distância e a diversa resistência dos objectos são as únicas características desse mundo envolvente que ele consegue reter. Do mesmo modo que a técnica da perspectiva na pintura serve para pintar uma cena em duas dimensões como ela deve ser vista para um observador a poder apreciar como se tivesse três dimensões, mas não como ela é efectivamente olhada pelo pintor, assim também a imagem do mundo que circunda o cego formada na sua exploração com a bengala é aquela que é assim construída para lhe favorecer a orientação e não tal como os objectos no mundo realmente são. As relações entre o cérebro e a mente estão estruturadas para se adequarem ao movimento, por um lado, e às exigências sensório-motoras da percepção, por outro lado. Nem em um aspecto nem no outro se desenvolve uma adequação exaustiva entre uma imagem psíquica e um objecto externo ou alguma coisa de equivalente a imagens sem matéria. Na realidade do movimento há grandezas que a faculdade sensorial humana não apreende mas de que dependem certas impressões sensíveis. Ora, dessa realidade não pode haver qualquer imagem.

Não é claro que a orientação empirista sobre o conhecimento sensível tenha permanecido tão atenta a esta exigência da concepção mecanicista como Descartes. Veja-se o *Ensaio sobre o Entendimento Humano* de J. Locke e percebe-se como aqui está presente a tese da correspondência entre imagem psíquica e objecto externo, enfraquecida, sem a crença nas “espécies intencionais”.

Os sentidos em Descartes, na *Dióptrica*, não são meios de afiguração da realidade externa mas dimensões de uma tecnologia sensório-motora mais vasta, voltada para a acomodação do organismo ao movimento universal, que tem na luz uma das suas expressões.

W. Molyneux, em cartas de 1688 e 1692³⁰, havia proposto a J. Locke um experimento mental contendo um enigma de teoria do conhecimento. Resumindo o conteúdo das cartas, tratava-se de saber se um homem cego, recentemente operado à visão e dotado agora de capacidade de ver, mas que tivesse durante a sua cegueira aprendido exclusivamente pelo tacto o reconhecimento e a distinção entre um cubo e uma esfera, uma vez estabelecida a visão podia imediatamente identificar com os olhos

³⁰ *The Correspondence of John Locke*, Oxford, Clarendon Press, 1978, vol. 3, n.º 1064.

os dois sólidos, no pressuposto de não tocar neles. Na primeira carta, o autor entrava em pormenores sobre distâncias e profundidade.

Para além de exigir a não aproximação das mãos dos objectos, o experimento não previa movimento da cabeça ou movimento ocular no observador. Este sujeito assemelha-se ao espectador fixo, imóvel, das teorias da perspectiva geométrica e pictórica, do “olho estacionário”, do renascimento.

Percebemos que ao propor um exercício sobre o alcance do inatismo psicológico W. Molyneux se pretendia ocupar, também, da questão da figura e da equivalência ou não equivalência do tacto e da visão na formação da percepção da figura, dos “sensíveis comuns”, ou ainda do problema da tradução da formação táctil da figura na formação visual da figura.

Ao seu enigma ficaram indissociavelmente ligados três aspectos diferentes, que possivelmente o autor não teria pretendido discutir, com detalhe, mas que se tornaram inevitáveis em virtude das concepções dominantes na corrente empirista sobre ideias, qualidades primárias e secundárias, passividade e actividade na percepção e os “sensíveis comuns”. Trata-se de *i.* o problema da comunicabilidade e permutabilidade do conhecimento sensorial através dos órgãos sensoriais responsáveis pelas impressões – tacto e visão; *ii.* da questão da dependência entre conhecimento sensorial e sequências sensoriais; *iii.* do tema da independência dos objectos relativamente à experiência sensorial dos diferentes órgãos e, conseqüentemente, da discussão da passagem das figuras sensoriais à extensão no mundo dos objectos da Física clássica.

Na exposição de J. Locke uma parte do enigma formulado por W. Molyneux tem a sua resposta na atribuição aos juízos da capacidade de alterar a forma como a mente considera as impressões sensoriais imediatas, passivas, o que significa que o cego recém operado precisa de tempo para se habituar a formar juízos com base na experiência visual para poder influenciar, de novo, essa mesma experiência e, por isso, não verá de imediato o cubo e a esfera tal como anteriormente concebidas no tacto³¹. Mas, adicionalmente, o enigma tem de ser abor-

³¹ JOHN LOCKE, *Essay concerning Human Understanding*, Oxford, Clarendon Press, 1975, section VIII, chapt. IX, Book II.

dado no prisma da diferença entre bi- e tridimensionalidade ou seja é necessário responder ao problema de saber se a visão cria imediatamente imagens tri-dimensionais ou se estas são produto da faculdade de julgar. Se a visão recebe passivamente imagens bi-dimensionais então ela só pode criar figuras a três dimensões com base em juízos. Por outro lado, mesmo admitindo que o cego dispõe da noção das três dimensões, que lhe adveio graças ao tacto, esta sua ideia adquirida não pode ser directamente transferida do tacto para a experiência visual sem adaptar esta última à construção do primeiro.

Nas concepções sobre o conhecimento dos empiristas vemos desenvolver-se um grande interesse pela sensibilidade, mas com base numa hesitação ou mesmo em erros na opção por duas vias possíveis de resposta à questão da formação da percepção como expressão sintética de vários sentidos, como o tacto e a visão.

Uma dessas respostas está no modelo fortemente representacional da percepção, da consciência e da mente, que liga a ideação na consciência ao que se situa no exterior da percepção tomado como objecto. Do ponto de vista das suas bases científicas é uma via baseada no privilégio da construção geométrica da percepção visual que supõe entre o observador e a coisa uma diferença que é condição essencial da polarização visual. Do ponto de vista filosófico representa um compromisso com a concepção aristotélica sobre a relação entre sensação e assimilação pela alma das qualidades “intencionais” dos objectos.

A outra via está na crescente importância do papel do movimento no tratamento dos processos ideativos de fonte táctil ou visual, em que situamos Descartes.

Formulando a questão essencial, o movimento é qualquer coisa de percebido só por um dos sentidos, por vários sentidos ou o movimento é a condição da articulação sensorial, da sinestesia do corpo, independentemente de ser efectivamente apercebido sensorialmente? É este enunciado que as concepções sensualistas modernas, depois de Locke e continuando-o, não explicitam.

Assumir o movimento como responsável pela articulação do mental e do não-mental nos processos mentais implicaria um modelo não-representacional da mente. Mais que ser apreendido sensorialmente, o movimento é condição e meio da apreensão sensorial.

No *Ensaio para uma nova Teoria da Visão* de G. Berkeley³² não é radicalmente rejeitado o modelo representacional da visão ou da consciência e no entanto ele é submetido a uma profunda reformulação³³.

A sua descrição da visão só pode entender-se por completo se relacionamos o que o filósofo diz sobre o ver com o que ele diz sobre o tacto. As ideias visuais são de dois tipos, consoante as situamos imediatamente na mente ou as postulamos segundo a ideia de distância. Contudo, esta última não é produto da visão, mas é sim uma construção do tacto. O *Ensaio* vai explicar a dupla noção de figura, na sua dimensão propriamente visual e na acepção de figura produzida com o concurso do tacto, ou figura tangível. Deve recordar-se que na *Dióptrica* Descartes considerava como qualidades dos objectos da visão as seis principais seguintes: a luz, a cor, a situação, a distância, a grandeza e a figura.

As observações iniciais do *Ensaio* vão, compreensivelmente, para o exame da distância.

A distância depende da formação do ângulo de visão nos dois olhos, mas refere-se forçosamente à posição dos objectos externos frente ao observador. Parte-se da tese de que esta ideia não é original, mas derivada da experiência (ponto XX) e do concurso de outras ideias.

Para analisar a formação da ideia de distância no seu ponto XVI o *Ensaio* parte do espectador imóvel frente a um objecto. É este último que se aproxima ou se afasta gerando nesse movimento externo, independente, efeitos no estado das pupilas do observador. Os efeitos do movimento externo no estado das pupilas desencadeiam um processo mental responsável pela formação em nós da ideia de distância, na medida em que a pupila se ajusta à proporção que ela calcula entre a situação do observador e o objecto e faz disparar os processos fisiológicos no globo ocular. A distinção e obscuridade da visão estão ligadas à distância e à capacidade de acomodação das pupilas à aproximação ou afastamento do objecto (XXVII). É por isso que se pode tomar a obscuridade ou clareza da visão como critérios da distância do objecto. A proximidade e distância, a divergência e a convergência estão relacionadas com o grau de clareza ou confusão da ideia do objecto, mas

³² GEORGE BERKELEY, *An Essay towards a new Theory of Vision*, edited by David R. Wilkins based on the fourth Edition 1732, Dublin, 2002.

³³ Para uma abordagem sistemática cf. D. M. ARMSTRONG, *Berkeley's Theory of Vision*, Parkville, Melbourne University Press, 1960.

o observador é tomado apenas como um olho abstraído do seu próprio movimento. Este último é invocado apenas quando se altera a posição em que o observador se situa, mais próximo ou mais afastado do objecto. O movimento do corpo não é aqui indagado por ele mesmo nem é tido como o meio de estabelecimento da equivalência entre as ideias de origem estritamente visual e as ideias de génese táctil.

A justificação está em parte na inspiração geométrica da sua teoria da visão. Mas é a mesma perspectiva sobre os olhos como a tela em que a natureza pinta os seres das teorias miméticas da Arte. Quando no ponto XXXVI o autor discrimina todas as “outras circunstâncias da visão” que contribuem para uma determinada resposta da retina na formação da distância não inclui ainda o movimento do corpo do observador, a não ser, mais uma vez, para alterar a distância relativamente ao objecto.

A resposta de Berkeley ao enigma de W. Molyneux surge no ponto XLI do Ensaio, é retomada em LXXIX e com variações em XCIV-XCVI e CXXXII-CXXXIII.

Em XLI, o autor afirma que a ideia de distância se forma na experiência e que por conseguinte é impossível ao cego que começou a ver ter logo as sensações ajustadas a uma visão treinada. O sintomático da resposta não está tanto na defesa do carácter experimental da génese das ideias quanto no facto de não incluir o movimento do observador no seu corpo como um aspecto essencial da constituição dessa experiência. É nesta medida que se explica por que não parece viável traduzir as ideias que se formaram pelo tacto na experiência requerida para formar ideias na visão. Aqui, Berkeley parece seguir a sugestão de Molyneux de tentar descrever o que ocorre no observador estacionário recém operado.

Por formação visual das ideias na experiência o *Ensaio* entende o processo de acomodação do olho às distâncias dos objectos.

A discussão mais completa do tema da distância ocorre em XLV.

Aqui, a distância começa por ser considerada uma ideia percebida pelo tacto, ao lado da figura tangível e da solidez (impenetrabilidade). As ideias formadas no tacto associam-se na experiência de um observador à cor e à figura visual. Esta, reveste-se de certas características de sombra e de diferente exposição à luz em toda a sua superfície. As ideias da figura visual e da figura tangível cruzam-se na mente quando o observador decide movimentar-se na direcção do objecto-fonte. A distância representa a ideia que o observador forma pelo tacto, que por isso

é inapreensível pela visão, que lhe indica que se o seu corpo se mover em certa direcção vai possivelmente obter uma determinada ideia visual do objecto. A distância não se apreende, como tal, pela visão. Diz-se que se vê um objecto “a uma certa distância” graças a uma forma habitual de falar que deriva da contaminação entre informação visual e táctil. Uma medida visual de um objecto visto à distância não coincide com uma medida do mesmo objecto numa régua. As ilusões ópticas conhecidas e comentadas pelos autores contemporâneos e a visão que os microscópios tornam possível atestam, segundo o filósofo, a diferença entre figura visual e figura tangível.

As ideias da visão e do tacto são, portanto, independentes, embora relacionadas “pelo costume e pela experiência” (CIV). As ideias visuais são formadas de cor e luz essencialmente (CIII), o que faz delas tipos mentais completamente diferentes das ideias tangíveis. A descrição da relação ocasional entre figura visual e figura tangível no movimento do observador é extrínseca às sequências visuais e tácteis, acrescenta-se a estas como a sua articulação externa e nisto não descobre Berkeley nenhuma característica digna de nota. O ponto XLVI alargava esta ideia de uma combinação de ideias provenientes de diversas fontes sensoriais, como a distância, à audição. As ideias visuais são formadas de cor e luz essencialmente (CIII), o que faz delas tipos mentais completamente diferentes das ideias tangíveis. A clarificação da especificidade da figura visual leva o autor a ver nas ideias visuais elementos que existem apenas na mente, pois sempre que imaginamos uma ligação entre a aparência visual e o mundo externo temos de introduzir elementos de ligação da mente ao de-fora, como acontecia com a distância, o que só pode ser concretizado se recorrermos a ideias formadas no tacto. Esta é outra explicação para o hábito de associar as figuras visuais às figuras tangíveis, pois só mediante tal associação nos é possível representar os objectos visuais projectados na retina como objectos de um mundo exterior à nossa mente.

Em CCXXVII, Berkeley aplica o seu princípio da diferença entre figura visual e figura tangível à crítica das teses sobre a comunidade sensorial das ideias de figura, extensão e movimento. Para ele, “a extensão, figuras e moções, percebidos pela visão são especificamente distintas das ideias do tacto designadas pelos mesmos nomes e não existe uma tal coisa a que se possa chamar uma única ideia ou tipo de ideia comum a ambos os sentidos”. Retomando o problema de Molyneux,

Berkeley considera então que a resposta dada pelo autor do enigma ao seu próprio problema e por Locke, segundo a qual o cego que recuperou a vista não vai perceber a diferença entre a esfera e o cubo, é incompatível com a crença de que as noções de figura, extensão e movimento são apenas numericamente distintas nas ideias visuais e tangíveis. Ou seja, se Molyneux e Locke admitem que a visão e o tacto têm em comum a figura, extensão e movimento, então é certo que do hábito táctil de formar impressões para essas ideias tem de decorrer a sua transmissão às correspondentes ideias na visão, imediatamente e sem o concurso de experiência visual adicional. No que se refere particularmente ao conceito de figura as teses de Berkeley possuem um impacto na Geometria e na definição de figura geométrica.

O estatuto visual ou táctil do objecto da Geometria é investigado em paralelo com o estatuto táctil de um quadro pintado em que a perspectiva gerou a impressão de profundidade para um observador visual. A propósito, o *Ensaio* inverte o enigma de Molyneux e leva-nos a imaginar uma “inteligência ou espírito desincorporado” dotado de visão mas desprovido do sentido do tacto (CLIII) para saber se este podia ter formado figuras no sentido geométrico do termo. A conclusão a que chega é negativa, o que significa que para ele o objecto da Geometria não pertence exclusivamente à categoria das figuras visuais mas tem de conter aspectos das figuras tangíveis. Algo de semelhante ocorre com a pintura. O filósofo quer referir-se aos quadros pintados com técnicas da perspectiva da Geometria Projectiva, em que há impressão de profundidade e diferenças de distância entre os objectos. O que o olho vê neles não é um espectáculo puramente visual, constituído somente por luz e cor. Os olhos codificam a imagem que vêem como figura tangível e não como figura visual.

A formulação da autonomia sensorial, especialmente na descrição de Berkeley, leva-nos a sugerir uma interpretação.

A possibilidade de conceber séries sensoriais relacionadas com órgãos sensoriais particulares, a visão e o tacto no exemplo, coloca o *sensorium* do sistema psíquico do Homem numa disposição interna singular que consiste em cada série sequencial poder ter nas outras séries meios para a concretização das suas conexões sem cada uma deixar de possuir para si a sua própria independência. Sem esta, aliás, não seria viável conceber a abertura perceptiva ao mundo, pois os modos sensoriais estariam confundidos. Quer então dizer que é essencial ao

sensorium dispor de autonomia sensorial em cada um dos seus modos. Cada modo comporta-se como uma forma constituída por determinações da mente que apoiam a codificação sensorial da experiência, como a luz e as cores para a visão. O que preocupou os sensualistas de modo muito evidente foi a identificação dos códigos sensoriais dos diferentes órgãos sensitivos. No *Ensaio* é especialmente claro o empenho em identificar estas séries sensoriais e por isso se recusou a solução de Locke para o enigma de Molyneux. Mas o próprio Berkeley não deixou de mostrar como na noção de figura se sobrepunham dimensões tácteis e visuais. Aqui se coloca o tema da interpenetração das sequências sensoriais.

A interpenetração sensorial tem de se apoiar na autonomia para ser operatória. Mas para se articular efectivamente num plano sinestésico tem de contar com um meio adequado. Este não pode deixar de ser o movimento do corpo próprio animado.

Imagine-se um observador dotado de capacidade sensorial plena mas destituído de actividade motora, incapaz de mexer as mãos e obrigado a fixar os olhos num ponto fixo e sem qualquer registo de actividade motora anterior e teremos alguém desprovido de qualquer faculdade sinestésica, particularmente no que se refere à visão e ao tacto. Faltar-lhe-ia a capacidade para formar figuras visuais tangíveis pois a visão não conseguiria ser instruída pelo tacto.

Mas esta conclusão que nos parece apontar para algo de muito provável relativamente ao movimento do corpo próprio como meio integrador dos acoplamentos sinestésicos faltou à compreensão do movimento nos sensualistas e especialmente a Berkeley, quando este situou a ideia de movimento ao lado da figura e da extensão como noção formada *na* visão e *no* tacto. Independentemente de esta solução excluir o facto de alcançarmos a ideia do movimento também por via auditiva e olfactiva, ela está exclusivamente orientada por uma representação do movimento como alguma coisa de exterior ao corpo e à mente do observador.

Na *Carta sobre os Cegos* (1749) Diderot³⁴ desenvolveu uma alegoria sobre a formação da sensibilidade voltando-se criticamente contra

³⁴ DENIS DIDEROT, *Lettre sur les Aveugles à l'usage de ceux qui voyent*, A Londres, 1749.

doutrinas filosóficas correntes na época sobre a realidade do mundo exterior, a matéria, a extensão, a diversidade na constituição sensorial dos homens, as fontes dos prejuízos morais e religiosos e a origem do belo, servindo-se do exemplo do conhecimento do mundo de um cego, particularmente instruído em Matemática e na Física da época. As variações imaginativas da *Carta* sobre a apreensão sensorial retomam temas muito discutidos sobre como se desenrola a recuperação da visão em pessoas recentemente operadas e sobre a diferença entre perceber com os olhos e perceber com o tacto, que na história próxima remonta a Descartes e ao problema que W. Molyneux havia colocado a Locke. Tal como descrita por Diderot, esta última questão consistia em saber se é possível ao cego que recupera a visão e perante quem são colocados uma esfera e um cubo numa mesa, identificados pelos nomes, estabelecer imediatamente a identidade entre a esfera e o cubo da anterior, e exclusiva, percepção táctil e a esfera e o cubo da nova percepção visual, entretanto adquirida.

Criticando particularmente o imaterialismo de Berkeley e apontando no sensualismo de Condillac um prolongamento dos erros do primeiro, Diderot considera a tese de que o conhecimento se desenrola na imanência do sistema sensorial sem poder atingir a extensão do mundo material como uma doutrina equivalente a uma “Metafísica de cegos”.

Para além dos temas gnosiológicos, morais e metafísicos de alcance geral e polémico para a época algumas das questões discutidas na *Carta* dão continuidade ao problema do estatuto do tacto e da especificidade dos órgãos sensoriais.

A comparação explorada com mais detalhe é a do tacto frente à visão. Com base numa experimentação ideal em que somos levados a imaginar como é que o cego constrói figuras geométricas, a comparação entre ver e manipular leva Diderot a mostrar como a visão de uma pessoa normal que percebe as figuras nas suas partes na simultaneidade se pode substituir no caso do cego, com a ponta dos dedos, a uma construção mnésica formada na sucessão e tendo como ponto de partida o tactear ponto a ponto para formar linhas e destas para formar superfícies e sólidos. A primeira noção com que ficamos é que o que o primeiro gerou na simultaneidade o segundo construiu na memória colectora, ou seja, num tipo especial de traço totalmente interior mas concebido como “imagem” do tacto e não como imagem visual. A dificuldade daquele que vê relativamente à construção de imagens do cego

está em imaginar imagens sem o mecanismo especular. Diderot começa por mostrar que para o cego a ideia de um espelho seria equivalente a um aparelho reprodutor de objectos em relevo. Portanto, imagem e imaginação podem mesmo ser noções pouco precisas para referir o que ocorre na formação de traços mnésicos das impressões tácteis. Por outro lado, o hábito da compensação e convergência sinestésica na construção das imagens sensoriais em pessoas dotadas de todos os sentidos leva a prejuízos na descrição do mundo interior do cego e a esquecer o que devemos a cada um dos órgãos sensoriais na sua especificidade. O que o cego recorda não é o que os outros recordam. Na sua interioridade mnésica ele está imerso num mundo de sólidos. Um aspecto da construção dos traços mnésicos das pessoas dotadas de visão terá esta característica, mas no cego é a sua cegueira, a sua falta, a responsável pela exuberância da tridimensionalidade. Diderot aproximou-se aqui de um tema essencial. Não se trata apenas da especificidade funcional dos órgãos sensoriais. Mais especificamente quero referir-me à separabilidade das próprias sequências sensoriais. Este aspecto revê-se precisamente no caso da memória e da diferença de traços mnésicos consoante o tipo de impressão sensorial ou de sucessão sensorial, táctil, olfactiva, visual, auditiva, gustativa ou seja nas séries sensa-memo. Seguir pelas consequências deste ponto de partida implica primeiramente conceber o sistema sensorial como a base medial do organismo, com a relativa autonomia dos seus canais sensórios e sensório-motores, e da consciência e seguidamente mostrar como ele não é um aglomerado mas está estruturado em sequências separadas que só o cérebro está em condições de coordenar.

Regressemos a Diderot.

Se exceptuamos a adopção para a música da categoria do belo, que comporta problemas muito particulares, para o cego o belo não pode significar o mesmo que para a pessoa dotada de visão. O belo existe para o cego? A pergunta não é ingénua, pois nela se supõe a notoriedade alcançada pela visão na caracterização do belo e particularmente do belo natural. Há uma determinada subordinação do belo à visão ou pelo menos uma dependência do seu critério relativamente à integração sinestésica de todas as sensações sob a soberania da visão.

Sobre o cego nos diz a *Carta* que ele “juge de la beauté par le toucher”. Na realidade ele constrói a beleza, enquanto os outros *vêm* a

beleza³⁵. Julgar não tem a mesma velocidade do ver. Julgar pelo tacto não demora o mesmo que inspecionar pelo olfacto ou integrar as partes de um panorama com os olhos. Se o chegar pelo tacto ao belo é construir o belo, então o cego não observa o belo mas constrói-o, produ-lo. Portanto, ele não tem o belo aí, qualquer que seja o critério usado para o definir.

O que podemos suspeitar que ocorre no cérebro e na mente do cego é o equivalente a uma reconstrução táctil, auditiva, olfactiva, gustativa do que se vê com os olhos, como o seu fantasma da visão. Mas esta hipótese não é suficientemente convincente a ponto de excluir a sua alternativa. Esta é a questão de saber se o cego vê com os outros sentidos dentro dele, num espectro interior do mundo visual, ou se ele não vê, simplesmente, nem tem um fantasma da visão nem há nele espectros internos. A atribuição ao cego de um espectro interior e, por conseguinte, de um desdobramento virtual do tactear em ver, é uma sugestão daqueles que vêem, mas não se sabe até que ponto corresponde à fenomenologia sensorial do cego. Diderot rejeita essa hipótese e tenta mostrar como o cego usa a memória táctil e a sua capacidade para manter despertos os traços mnésicos relacionados com as diferenças na sensibilidade táctil para construir as superfícies e os objectos nas superfícies, a resistência oposta pelas coisas e as distâncias. Mas não é claro se a reactualização dos traços mnésicos sob a forma de recordação, em memo-sensa, não se desenvolve no plano imagístico e se a “alma nos dedos” que Diderot atribui ao cego não implica ainda uma modalidade de imagem.

Os trabalhos e máquinas do matemático cego N. Saunderson serviram a Diderot de ilustração da capacidade de cálculo e de abstracção geométrica dos cegos³⁶. Os alfinetes na máquina repartidos em determinados pontos asseguram a localização de números que uma vez conhecidos dão os referentes de operações matemáticas. As combinações de referentes tácteis em operações produzem resultados num cálculo, que na máquina não é mais que uma sequência de movimentos das mãos. É assim que o movimento táctil sequencial traduz a sequência de um raciocínio e inversamente. Estas máquinas de calcular para cegos não

³⁵ DENIS DIDEROT, *op. cit.*, pp. 8-9.

³⁶ DENIS DIDEROT, *op. cit.*, pp. 44 e ss.

servem para elucidar a espectralidade co-sensorial mas a tradução do movimento digital em juízos e *vice-versa*.

A máquina de N. Saunderson ilustra nos cegos uma invulgarmente rápida movimentação táctil nos alfinetes da máquina de calcular. Interpretando a ilustração cremos que esta agilidade que de imediato nos aparece como um produto de ginástica manual não representa um conhecimento abstracto de pontos no espaço digital. A agilidade digital não é uma competência exercida sobre pontos mas sobre sequências sensorio-motoras. São os movimentos da mão e dos dedos que representam agora inferências ou o progredir do pensar sob forma de passagem entre dígitos. Este progredir do pensar é discurso, juízo. Mas o que o juízo concretiza o movimento havia preparado. Em sentido rigoroso não há tacto sem movimento. O tactear envolve já um deslocamento. Mas, Diderot não é suficientemente explícito sobre a importância do movimento no tacto.

Saber como é que os dedos replicam os olhos é equivalente ao problema de saber se existe uma pintura para cegos, questão que Diderot examina ao propor o exemplo de uma pintura feita na pele como tela³⁷. Ter a pele como tela é concretizar em hipótese imaginativa o que Condillac vai conceber, em teoria, no *Tratado das Sensações* em redor do tacto como órgão mais indicado para formar a diferença entre auto- e hetero-referência.

O exercício de Diderot de uma explicação da especificidade sensorial e dos efeitos de suplência sensorial são ainda importantes por uma razão, que aparece ao longo do diálogo hipotético entre Saunderson e o religioso Holmes, sobre a existência de Deus, pouco antes da morte do primeiro. Diderot diz-nos que só se conservaram fragmentos da conversa entre o Ministro de Deus e o moribundo cego, filósofo. Nestes fragmentos de diálogo falar-se-ia das questões habituais entre os moribundos e os confessores. Saunderson pede para ser convencido sobre a existência de Deus com argumentos válidos para quem não vê, para quem não pode assistir visualmente ao espectáculo da Criação, à ordem harmoniosa da natureza, ao belo. O cego está convencido que a natureza não é incompatível com a monstruosidade e, por conseguinte, com o feio e quer saber se as espécies naturais actuais não podem ser tidas como produtos imperfeitos de uma ordem ainda mais perfeita, mas não

³⁷ DENIS DIDEROT, *op. cit.*, p. 70.

existente. Ora, o que o relato indica é uma proximidade mais imediata entre o belo e a experiência visual do que aquilo a que podem aceder os que estão privados da visão, como se a beleza fosse mais facilmente apercebida pelos olhos ou por estes ensinada ao espírito.

O aprofundamento do tema da especificidade dos órgãos sensoriais prolonga-se a propósito do exemplo da operação às cataratas, incluindo o exame das teses do sensualismo de Condillac passando por referências ao “problema de W. Molyneux” na carta a Locke e ao próprio Locke³⁸. Ora, Diderot retira destes temas conclusões que não interessam apenas uma Metafísica do conhecimento sensível mas ainda aquelas que se referem à especificidade funcional dos órgãos sensoriais. Se tacto e visão cooperam na formação de percepções não há contudo entre as suas funções “uma dependência essencial”³⁹. Vai mais longe e, criticando o Condillac anterior ao *Tratado das Sensações*, considera que a visão não tem obrigatoriamente de se servir do tacto para construir a sua própria experiência, mas que esta, no caso da visão recém-adquirida, se desenrola a partir de um ponto inicial de semiobscuridade até adquirir completamente os seus poderes, a partir de si mesma. Quer dizer que o tacto não pode ajudar a visão a ser visão, embora possa cooperar na síntese final da percepção. Os dois sentidos podem ser contraditórios na sua informação e para Saunderson a Geometria foi a verdadeira garantia da conformidade de ambos. Foi por ela que o cego “viu” os sólidos geométricos e, por conseguinte, conseguiu estabelecer um nexo entre tactear e a sua hipótese interna sobre o que é vê-los.

Ora, para Diderot a Geometria não é uma ciência da visão nem do tacto, mas do pensamento. Podemos então dizer que o pensamento é o requisito indispensável da sinestesia do corpo? Diderot é inconclusivo. Mas aqui temos um problema essencial da Estética, sobretudo se o aplicarmos às condições da concretização medial da sequencialidade psíquica e sensorio-motora nos *media* da época contemporânea, como veremos.

Se retomarmos a discussão no ponto em que ela se situava ao percebermos as dificuldades de W. Molyneux no seu enigma podemos imaginar que a Geometria para Saunderson foi um prolongamento e uma prova não apenas do tacto como fonte de experiência, mas sobretudo da

³⁸ DENIS DIDEROT, *op. cit.*, pp. 95 e ss.

³⁹ DENIS DIDEROT, *op. cit.*, p. 109.

sequencialidade tátil, ou seja, do movimento das suas mãos. É a este último que se deve agradecer a aprendizagem das ideias relacionadas com a figura dos objectos, a extensão, o volume e a profundidade. Se o cego que começa agora a ver conseguir imediatamente distinguir a esfera do cubo do experimento isso deve ter como causa o pensamento e os hábitos associativos com ele relacionados, que por seu lado foram produzidos por uma história dos efeitos mentais do movimento tátil. Assim como nas suas máquinas os dedos calculam, eles podem gerar hipóteses do pensamento que a visão adquirida confirma.

A sequencialidade sensorial implica a autonomia de processamento orgânico-fisiológico mas do ponto de vista da organização interna do *sensorium* se gera entre os sentidos o equivalente a relações entre meios e formas. Só assim se pode reconstruir o que um sentido concretiza quando refere o tipo de operação e a sequencialidade de outro. Ver com os dedos ou tocar com os olhos e outras combinações mais raras resultam de uma referência co-sensorial que terá a sua explicação no cérebro e no movimento mas no plano concreto da sensação representa um efeito intermedial graças a virtualizações e referências cruzadas.

3. Medialidade da Arte

As transformações que estiveram na origem do afastamento da Arte contemporânea relativamente aos postulados estético-morfológicos ainda dominantes em 1800 são diversas, mas estão relacionadas com a crescente autonomia da comunicação frente à consciência na estrutura da sociedade, como transfiguração axial com reflexos tecnológicos e na crise do gosto.

A questionação do meio ambiente da Arte contemporânea que, na perspectiva de A. Danto⁴⁰, se gerou com a dissolução dos critérios definidores dos tipos artísticos, como a pintura em oposição à escultura, após as mutações na História da Arte do modernismo pós-1880, é hoje mais profunda que as preocupações modernistas e abstraccionistas

⁴⁰ ARTHUR C. DANTO, *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, New Jersey, Princeton University Press, 1997, chapter one, pp. 3-19; Idem, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, Open Court, 2003, pp. 17-39.

com a materialidade de cada tipo de arte, mergulhando nos dilemas de uma definitiva ausência de definição morfológica da Arte. A nova condição ilustra-se nos trabalhos de Marcel Duchamp, no experimentalismo musical de John Cage e do movimento Fluxus, em Joseph Beuys, Joseph Kosuth ou Nam June Paik mas também na *Pop Art*. Nestas tendências é patente uma focagem na dimensão intermedial da contextura das obras como expressão do cruzamento entre comunicação, glosa auto-referencial sobre a Arte e experimentação inter-sensorial.

Além disso, os progressos crescentes da arte contemporânea na experimentação no plano da “realidade virtual” está dependente da articulação intermedial adequada às diferentes próteses de sequências sensoriais que no corpo se dão separadamente e, por conseguinte, de um tipo particular de tecnologia remodeladora⁴¹ fora do corpo próprio.

3.1. Media

Mediante a apropriação da Semiótica de C. S. Peirce, no projecto de Estética Semiótica de M. Bense⁴² encontram-se delineamentos teóricos adequados a um conceito filosófico da Arte na época dos *media*, em que o valor estético da separação dos significantes e dos significados e a noção de informação se salientaram e assumiram o seu papel na explicação de correntes artísticas como o concretismo. Os trabalhos de G. Deleuze sobre Arte contemporânea, sobre o Cinema, em especial⁴³, estão próximos das preocupações com a medialidade de M. Bense e do seu travejamento semiótico. A sua obra sobre Francis Bacon em que a propósito do “expressionismo abstracto” exprime a necessidade de perceber na pintura moderna a relevância de dimensões hápticas muito para além da medialidade óptica do belo clássico é um exemplo de

⁴¹ Cf. OLIVER GRAU, “Intermediale Etappen des Virtuellen im 20. Jahrhundert: Kunst als Inspiration medialer Evolution” in Idem, *Virtuelle Kunst in Geschichte und Gegenwart. Visuelle Strategien*, Berlin, Dietrich Reimer Verlag, 2001/2002, pp. 101-137.

⁴² Cf. MAX BENSE, *Kleine abstrakte Ästhetik*, trad.: Max Bense, *Pequena Estética*, São Paulo, EDUSP, 1971.

⁴³ Cf. GILLES DELEUZE, *Cinéma I – II*, Paris, Minuit, 1983-1985.

análise medial da arte⁴⁴, embora seja discutível se o “expressionismo abstracto” ou mesmo a obra de F. Bacon contêm todos os ingredientes mediais da arte de hoje. Uma Estética para a época da medialidade tem de enfrentar os problemas que derivam de uma fixação da própria Estética nas categorias clássicas e no ideal do ajustamento sensório-motor e comunicativo da idealização predominantemente óptica do belo.

Foram os teóricos dos media de M. McLuhan a F. Kittler⁴⁵ que analisaram nas transformações tecnológicas relacionadas com a percepção, a linguagem e a comunicação uma massiva cirurgia protésica no corpo próprio que modifica as condições naturais dos processos sensoriais, do pensamento, da linguagem e da comunicação na época moderna, depois de 1900 nos marcos de F. Kittler. Mostraram a conexão e mútua dependência entre a evolução dos tipos de diferenciação social, a divisão social e técnica do trabalho, a automação, a concentração da população, a nova escala dos centros populacionais e o recurso a determinadas tecnologias da percepção, da comunicação e transporte com os respectivos imperativos de adaptação sensório-motora e comunicativa do sujeito. A palavra (oral, escrita e mecânica), o cálculo mediante a generalização do sistema numérico, a roupa, alojamento e habitação, dinheiro, relógios e medida do tempo, a imprensa, os “comics”, jornais, fotografia, TV, rádio, jogos, telégrafo, telefone são alguns dos exemplos de *media* na obra de M. McLuhan. O que impressiona na lista é o facto de ela nos colocar perante o carácter universal da mediação tecnológica da efectivação sensório-motora e comunicativa do sentido nas condições da sociedade moderna, sobretudo após a revolução eléctrica.

F. Kittler avaliou a introdução do fonógrafo, do filme e das extensões simbólico-operatórias da escrita com a máquina de escrever mecânica como premissas de uma transformação profunda da auto-compreensão do sujeito moderno no que se refere à percepção e à comunicação. As linhas temporais de fronteira de 1800 e 1900 traduziam para ele os

⁴⁴ Cf. GILLES DELEUZE, *Francis Bacon: Logique de la Sensation*, trad.: Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the Logic of Sensation*, London/New York, Continuum, 2003.

⁴⁵ MARSHALL MACLUHAN, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London and New York, Routledge, 2001; Friedrich A. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, Stanford, Stanford University Press, 1990; Idem, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

indicadores da passagem de uma cultura do sujeito baseada na oralidade e no corredor oral-escrito, com todas as consequências que daí têm de resultar de modelação do pensamento e da linguagem típica da “galáxia de Gutenberg”. Aspectos como o movimento da alfabetização e a defesa das línguas maternas, o privilégio do autor, a “Estética do Génio”, o culto da natureza-mãe, os signos como expressão directa do pensar, do sentimento e do querer, a espiritualização da mulher são reveladores de um modelo social que andou a par do “Logocentrismo” da chamada “cultura do livro”, suporte da preceptiva estética que aqui descrevemos no privilégio da representação óptica do belo.

Uma outra época, 1900, se abre com exigências completamente diferentes, dependente que vai estar do valor atribuído à inscrição mecânico-simbólica do pensamento, sobrepondo-se ao corredor oral-escrito e gerando outras seriações como as das imagens e as dos sons, dotadas de autonomia relativa face ao oral-escrito da “galáxia de Gutenberg”.

Com a especialização de sequências psíquicas até então subordinadas ao ver e ao falar, disciplinados pelo logos da teoria e do belo, sons puros e imagens com movimento, e com a separação do significante em relação ao significado se anuncia uma época que dá privilégio à manipulação externa de símbolos, representando o pensamento e a sequencialidade psíquica, em geral, a partir das suas marcas inscritas em contextos materiais definidos pela sua agilidade operatória na combinação do sentido psíquico e da comunicação, mas supondo a diferenciação para fins analíticos e tecnológicos de comunicação e de consciência.

As novas séries imagéticas e sonoras constituem modelações de sequências psíquicas e comunicativas com base na configuração de meios autónomos que se vão impor ao privilégio da Literatura da época de 1800 e da cultura do livro que a caracterizou.

As investigações psicológicas sobre a memória que em 1800/1900 F. Kittler cita a partir dos estudos sobre as curvas da aprendizagem e do esquecimento de H. Ebbinghaus sugerem-lhe a tese da separação moderna da memória e do sentido conjugando-se com a separação do significante e do significado⁴⁶. A noção de informação e a separação entre informação, conteúdo comunicado e processamento contextual do sentido preparam as condições analíticas da construção de máqui-

⁴⁶ F. KITTLER, *Discourse Networks 1800/1900*, *op. cit.*, pp. 210 e ss.

nas para gravar informação separada do sentido e a noção moderna de “meios”. A memória se torna “ser à disposição”, *stock* externo separado da mente rememoradora e do espírito. A tecnologia da gravação de *bits* ambiciona a semelhança com o cérebro como uma máquina que transforma impressões de significantes em memes ou unidades de memória, inscritos ou gravados, concretizando e aperfeiçoando o movimento da “alma para a mecânica” da máquina de escrever⁴⁷. A dimensão externa, desincorporada e reincorporada deste processo de gravação dos significantes em unidades de informação é o que caracteriza a estrutura informacional do meio, que o autor de *1800/1900* torna claro quando identifica a “máquina universal” como máquina de escrever, ler, armazenar, digitalizar, gravar e reproduzir, baseada na tradução dos significantes, como sentido já reduzido à materialidade psíquico-acústica ou gráfica, em unidades de informação.

A remodelagem do sentido nos significantes e destes na informação assemelha-se a uma desincorporação do sentido da mente depois de ele ter sido despiritualizado. Todavia, esta forma de entender o que *1900* prometia e a nossa época concretizou é devedora da limitação do ângulo de análise de F. Kittler. Este está focado no processo de decomposição da cultura do livro e do logos alfabético de *1800* e é daí que procede até *1900*, até à explosão e multiplicação acêntrica da materialidade. O que esta perspectiva não explica é o facto de o logos alfabético pertencer ao mesmo tipo de compreensão estética da tecnologia óptica do belo. O Livro e a tecnologia óptica do belo fazem parte da mesma referência tecnológica. Instroem-se mutuamente. Da sua mútua instrução resulta um forma tecnológica geral para lidar com o sentir e com a comunicação e não apenas com o discurso como expressão do pensamento e do sentimento. Compreensivelmente, uma teoria estética como a que se tem vindo a esboçar aqui, empenhada em descrever um tal molde tecnológico completo, não pode restringir-se ao discurso, às concretizações do logos alfabético ou aos efeitos das transformações no Verbo.

Numa acepção muito genérica os *meios* da civilização técnica da era eléctrica, posteriormente da electrónica, e da sociedade funcionalmente diferenciada identificam-se com as próteses simbólicas ou “extensões do humano”. O elenco dos *media* da obra de M. McLuhan,

⁴⁷ Idem, *Gramophone, Film, Typewriter*, *op. cit.*, p. 156.

já mencionado, pode distribuir-se sistematicamente e para efeitos de guia nos quatro grupos de base da prótese simbólica de operações orgânicas, na prótese simbólica de operações sensório-motoras, na prótese das operações lógicas e de cálculo e na prótese de operações comunicativas. Mais decisivo que ter um catálogo é lembrar que nas extensões tecnológicas não deparamos apenas com “aumentos” de capacidades ou com a desincorporação da mente para uma cirurgia de aperfeiçoamento de funções psíquico-orgânico-motoras mas com processos de remodelagem do sentido.

Se gerou na época da electrónica uma maquinaria da visão, da escuta e do tacto, com um alcance planetário, devido às redes, que se pode descrever, segundo a terminologia modesta do engenheiro D. C. Engelbart⁴⁸, como “meios de aumento” de um sistema H-LAM/T – Homem (H) que recorre a Linguagem (L), a Artefactos (A) e a Metodologias (M), mediante treino (T) – pensado inicialmente para descrever o computador pessoal e os novos mecanismos de escrita a ele adaptados.

A investigação dos novos mecanismos de escrita esteve relacionada com a investigação da conversão de determinadas capacidades humanas dispostas numa hierarquia e sujeitas a adaptação e treino. Acaba por ser a própria hierarquia de capacidades a ser alterada para dar resposta a uma modificação determinada numa dessas capacidades. A máquina de escrever com capacidade de armazenamento que D. C. Engelbart tomou como exemplo é um dos casos da influência de tecnologia numa certa disposição hierárquica das capacidades humanas: pensar – escrever – manipular – memorizar. Na sua tese, os indivíduos que actualmente agem no “mundo cultural” já estão “aumentados” nas suas capacidades. A tecnologia recria fora do corpo o que a cultura humana já efectivou sem recurso a “próteses de aumento”. Por via tecnológica as capacidades sensório-motoras, de percepção e de pensamento lógico são recriadas no exterior do corpo em meios que simbolizam a individualidade psico-física.

Baseado nos trabalhos de A. Korzybski e de B. Whorf D. C. Engelbart sustentava que o modo como usamos os símbolos externos do pensamento, sobretudo na forma da manipulação gráfica, na conjugação do tacto e da visão, altera o modo como pensamos. O modo como cons-

⁴⁸ DOUGLAS C. ENGELBART, “Augmenting Human Intellect: a Conceptual Framework”, Stanford Research Institute, Report prepared for Director of Information Sciences – Air Force Office of Scientific Research, October 1962.

truímos o mundo é mediado pela manipulação externa de símbolos que altera a linguagem assim como a estruturação lógica do pensamento e a inteligência. O sistema H-LAM/T representa a remodelagem da estruturação psíquica, em sentido lato, e sensorio-motora do mundo segundo os cinco níveis da estruturação *mental, conceptual, simbólica, de processos e física* que estão presentes e se desenrolam no que baptizou por “interface Homem-Máquina”, dotada de um eixo central na articulação entre mão e olho. D. C. Engelbart está mais perto de identificar o que efectivamente é novo na medialidade contemporânea que as análises ainda incipientes de M. McLuhan ou a perspectiva de F. Kittler, demasiado presa do ângulo da análise da crise da Literatura.

As condições tecnológicas que se dispõem no sentido de alterar capacidades e modificar a hierarquia das capacidades afectam os órgãos sensoriais e alteram o sentido adquirido da coordenação sensorio-motora. São estas condições que uma vez ao serviço da comunicação se chamam *meios* ou “media” segundo o termo consagrado. Nos *media* a mediação tecnológica produz a ilusão de uma continuidade entre o processamento psíquico e o processamento comunicativo do sentido ou ainda a impressão de que dominar o meio é dominar a comunicação. Há, por conseguinte, uma espectralidade das condições mediais que resultam do uno-dual atrás referido, a propósito de Ovídeo.

É esta ilusão que se torna particularmente sedutora para as artes não só porque sugere que fora do corpo tem lugar alguma coisa que continua o sentir e o pensar, prosseguindo a ambição narcísica da apropriação de si no de-fora, mas também por simular processos sinestésicos inéditos e dar um livre curso à prática da *ekphrasis*⁴⁹. Trata-se de um campo de experimentação que tem forçosamente de ir além das codificações clássicas da Arte segundo o belo, o feio, o agradável e desagradável. Graças à antecipação da percepção dos observadores situados nos *media*, mediante a simulação da comunicação as artes se tornam tecnologias de reprogramação sensorial e cognitiva mais completas que nunca. A máquina universal referida por F. Kittler não se destina apenas a levar da mente incorporada para a informação desincorporada, desli-

⁴⁹ Uma interpretação da *ekphrasis* como intermedialidade ou remediação, cf. JAY DAVID BOLTER, *Writing Space: Computers, Hypertext and the Remediation of Print*, Mahwah, NJ, 2000, especialmente p. 56.

gada do sentido e conservada num *stock*. Ela liberta o sentido de formas definidas e de condições pré-determinadas de reprodução.

Se é certo que as artes foram sempre tecnologias, com a era dos *media* digitais elas ganharam um campo adicional para a experimentação com o ilusório, que reside na meta-corporeidade protésica, na qual perceber implica saber sentir de fora de si. Assim, as artes exploram já uma meta-natureza que foi tida ou como desincorporação do espírito ou como reincarnação técnica da mente. Sem dúvida que os *media* relevam do fora-do-de-dentro espectral, da ambição de se continuar a si de-fora, mas no plano sensorial isto implica a simulação da sequencialidade sensorial nas próteses e também a coordenação das capacidades sinestésicas nas mesmas próteses para observadores possíveis, desde que reúnam capacidades sensoriais adaptadas e envolvendo o corpo. O desenvolvimento do cinema, as promessas do 3D, o que se chama “realidade virtual” e as recombinações do experimentalismo arquitectónico da chamada “trans-Arquitectura” ou “Arquitectura Líquida” (Marcos Novak) revelam orientações espectrais que não se referem somente às sequências imaginativas de um corpo em repouso, como acontecia no modelo do “olho estacionário” das teorias geométricas da perspectiva, em condições morfológicas já estipuladas, mas de um corpo implicado no sentir fora de si e na sua liberdade de navegação no espaço. Com a educação da visão pelo tacto não estamos, por isso, perante um retrocesso ingénuo às condições do perspectivismo renascentista e ao seu ideal de profundidade realista, na pintura.

As antecipações da percepção que as artes têm de gerar na sua própria construção dos seus observadores conta já com as capacidades de coordenação sinestésica e sensorio-motora de uma meta-natureza criada pelo próprio Homem, nisso mesmo destituída das marcas do divino e, por conseguinte, também, de uma “pós-humanidade”⁵⁰. Numa aceção plena só os *media* da época electrónica, graças à separação entre informação e sentido, entre sentido psíquico e sentido comunicativo e a uma nova liberdade de recombinação, conseguem tornar realmente livre e incerta a reprodução e a observação das formas do sentido. É de uma tal

⁵⁰ N. KATHERINE Hayles, *How we became Posthuman. Virtual Bodies in Cybernetics, Literature and Informatics*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1999.

incerteza que resulta, também, a impressão que tudo pode ser arte, que atribuímos ao processo criativo contemporâneo.

No que se refere à sinestesia as artes da época da intermedialidade impuseram uma generalizada reavaliação do tacto e tornaram exigível como matriz a coordenação sensório-motora que envolve a visão e o tacto⁵¹. Se a manipulação já era um valor do modernismo, embora sob o foco da especificidade material de cada arte, os *media* digitais tornaram-na forçosa⁵² e abriram-na para um território experimental mais amplo.

A intermedialidade da Arte contemporânea está soberbamente ilustrada em *La mariée mise à nu par ses célibataires, même (Le Grand Verre)* fruto do trabalho de M. Duchamp de 1915 a 1923. Lembre-se, apenas, que para se “*ver*” esta instalação/escultura/aparato mecânico é importante “*colocá-la*” *em movimento*.

3.2. A alucinação tátil da Arte contemporânea

Podemos com risco de alguma generalização, contudo justificada, conceber a Arte clássica como essencialmente centrada no ideal da transparência e da externalidade óptica do belo. Esta gerou um mundo da Arte basicamente estruturado no tipo da observação de primeira ordem. O mundo está dado, a Arte é uma técnica reprodutiva do que no mundo é equilíbrio e proporcionalidade e ao espectador é dado o prazer da contemplação segundo o gosto. O de-fora é inquestionável, ele está aí na sua diferença relativamente ao sentimento do espectador, preferencialmente fixo. Se as regras imitativas foram cumpridas, a réplica artística reflecte o que para o espectador fixo vai poder ser percebido como regular, equilibrado, simétrico, harmonioso, uno no diverso, etc. O mundo da Arte clássica é previsível na medida em que o seu observador também é calculável e especialmente pelo facto de ele não se ter

⁵¹ Uma análise recente das interfaces digitais e da virtualidade com implicações na inter-tradução sensorial encontra-se em MARK B. N. HANSEN, *Bodies in Code. Interfaces with Digital Media*, New York/London, Routledge, 2006 e Idem, *New Philosophy for New Media*, Cambridge (Mass.), The MIT Press, 2006.

⁵² Veja-se um ensaio de reavaliação da importância da consciência háptica em MARK PATERSON, *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies*, New York, Berg, 2007.

ainda concebido como parte essencial daquilo que contempla. A riqueza das observações sobre os sentidos do mecanicismo e do sensualismo ficou perdida para a Arte da Estética do belo, mas especialmente ignorada foi a investigação da consciência háptica.

O tacto e a aparência sensível por ele construída não podia ter naquela civilização óptica voltada para as formas externas um lugar central, não obstante as exceções, que assinalámos. Não seria de esperar, por isso, que a visão e os outros sentidos se deixassem instruir pelo tacto. Ideias como as de Diderot ou de Condillac sobre o valor do tacto na construção da sensibilidade e do eu tinham de ser relativizadas. Nesse modelo estético-social o observador da Arte não é, portanto, um observador de segundo grau.

O mundo construído pelo tacto é tecido na dualidade permanente entre auto- e hetero-referência, entre o eu nos limites do seu corpo móvel e os outros corpos. O meu corpo e as formas externas são mutuamente influenciados, de tal modo que a percepção externa se combina com a auto-afecção⁵³. Nada aqui se assemelha à exigência de uma rigorosa externalidade do mundo típica da visão. Pelo tacto sei que o que está fora me pertence, em parte, e que o que não sou eu depende ainda da minha situação no espaço e no meu corpo. Uma Arte instruída no tacto exigiria que me tivesse a mim fora de mim ou que visse a cena como construída por mim mesmo. Só assim o de-dentro é o de-fora e o de-dentro a regra para os outros corpos contíguos e para a impenetrabilidade da matéria insensível. O tacto estabelece esta cadência da auto- e da hetero-referência. Mas estas consequências que colocam no âmago da sensibilidade a posicionalidade sensório-motora são incompatíveis com o carácter já dado do mundo e do belo. Ver a cena como construída por um observador no seu lado externo e interno é um efeito táctil, sensório-motor. Mas ver-se na cena e tomar-se como responsável pela cena, eis o que define a observação de segundo grau e os observadores de segundo grau. Entre a generalização pela Arte contemporânea da observação de segundo grau e o modelo da consciência háptica há, pois,

⁵³ Sobre o observador de segunda ordem dizia NIKLAS LUHMANN em *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M., Suhrkamp, 1997, p. 95: *Die Aussage, ein Beobachter zweiter Ordnung sei immer auch ein Beobachter erster Ordnung, ist nur eine andere Formulierung für die geläufige These, dass die Welt nicht von aussen beobachtet werden kann.*

uma cumplicidade. Quando na forma de instalações a Arte contemporânea sugere trilhos para a experimentação intermedial mas não fornece os resultados do que deve ser o sentido da experiência da Arte, ela está a combinar observação de segundo grau e consciência háptica.

O tacto é um sentido excepcional, paradigmático, para ilustrar a observação de observadores que a Arte contemporânea privilegiou no modo sério ou na forma de paródia auto-referencial. Na pintura, o observador da técnica perspectivista como aquele que a cena prevê do lado de fora dela foi substituído pelo observador que tem de se conceber a si mesmo para conceber o que vê. Mas esta é apenas uma dimensão do modo como o tacto altera a visão e a pode educar.

O que a consciência háptica capta na cadência dos seus dois pólos, auto- e hetero-referencial, é ainda o que a tecnologia digital mais recentemente promete graças à separação entre informação e sentido, à disponibilidade da memória para o experimentar e à incerteza auto-gerada da morfologia da Arte e das interpretações.

Entretanto, no que se chamou “cultura visual” se viu a importância que as imagens alcançaram na comunicação da sociedade moderna, a omnipresença dos elementos audiovisuais, a multiplicação das superfícies gráficas de inscrição, a evidência do desejo escópico na comunicação, a vigilância visual e a luta pela captura de imagens, etc. Contudo, a “cultura visual” é assim impropriamente chamada. Ela é “visual” de um modo impuro. Na realidade, no uso comunicativo das imagens na sociedade moderna não se desenvolve já o ideal óptico da cultura estética da época clássica. O que se chama “cultura visual” é resultado de uma reforma tátil da visão. Não correspondendo de modo algum ao dispositivo da cultura visual da época clássica, com os valores predominantes da teoria e do belo, ela joga intencionalmente com a distinção entre auto- e hetero-referência do observador e contagia o acto de ver com o que se aprende com as mãos e os dedos sobre o si-mesmo e o corpo exterior.

Devido a esta aspiração o desenvolvimento do sonho tátil da Arte contemporânea anda a par com a evolução da tecnologia e dos tipos mediais. Inter- e transmedialidade são características da Arte contemporânea apenas compreensíveis se concebermos as práticas artísticas como manipulações ou simulações de manuseamentos de meios, já impregnados de informação mas em que o sentido permanece aberto.

A Arte da época da máquina universal pertence a um tipo social dominado pela informação no seu valor autónomo relativamente ao sentido. A disponibilidade da memória depende da disponibilidade da informação e da sua serialização autónoma, do seu processamento à parte. Nestas condições os limites de experimentação dos meios à disposição das artes são, em princípio, os limites da informação que se pode gerir nesses meios. A Arte está assim liberta de condicionalismos morfológicos: não tem de produzir corpos, objectos, desta ou daquela maneira. Consequências semelhantes se podem imaginar relativamente ao antigo conceito de matéria que hoje se definirá como informação incorporada, medializada.

Da constelação resultante da generalização comunicativa da observação de segundo grau, da relevância da consciência háptica, da medialidade, intermedialidade ou remediação dos meios da experimentação se faz a estrutura tecnológica da Arte contemporânea. Aqui, a Arte contemporânea se distingue da Arte clássica do mesmo modo que a Estética do belo se tem de distinguir da Estética da medialidade.

Não houve até ao chamado “modernismo” uma alteração na morfologia dos objectos artísticos tão radical que contrariasse profundamente a relação entre obra de Arte e os pressupostos do belo no belo natural. Por outro lado, as outras funções da Arte não se sobrepuseram ou contrariaram esta relação entre obra de Arte, belo e belo natural.

As duas razões da resistência da concepção convencional conduziram a uma poderosa concentração da Arte na sua função decorativa em que a Arte se não questionava a ela própria. O que J. Kosuth chamou “Arte formalista” se baseou neste cânone estético-morfológico⁵⁴. Ora, as suposições estético-morfológicas tornavam impossível um questionamento da função e do significado social da Arte por parte da Arte. É evidente que o tipo estético-morfológico não tolera expressões artísticas como as que se propõem nos “ready-made” de M. Duchamp ou no Fluxus, que rompiam com a presunção da continuidade entre o sentimento estético do belo e a morfologia do objecto artístico. No percurso de M. Duchamp o seu uso é de identificação imediata nas peças como “Roda de Bicicleta”, “Suporte para Garrafas”, “Farmácia” ou

⁵⁴ JOSEPH KOSUTH, “Art After Philosophy” in Idem, *Art after Philosophy and After. Collected Writings 1966-1990*, Cambridge (Mass.), London, The MIT Press, 1991.

“A Fonte”, do princípio do século XX. A intenção com o seu emprego não foi gerar escândalo estético nas “almas simples” mas sim pôr a nu o sentido e o valor da forma para a Arte, o seu carácter improvável e, consequentemente, um desafio aos críticos de Arte. A Arte destinada a uma experiência já construída segundo os pressupostos estéticos relativos à acomodação da experiência interna e da forma externa do objecto artístico pode dar lugar a um tipo artístico auto-reflexivo, conceptual, não-formalista. Os “ready-made” centram a Arte no dito da Arte e não na forma estética, o que não é menos estimulante, mas só na medida em que a proximidade entre objecto industrial e objecto artístico resulta em perturbação estética. A Arte não pode evitar completamente a forma externa. O que acontece é que nas condições contemporâneas da produção artística a forma serve de catálise de um tumulto amórfico em que se transformou a aparência sensível frente às ressonâncias estéticas e psíquicas dos cânones morfológicos. Confundindo-se com o objecto industrial a arte entra num processo de auto-glose crítica.

Para os teóricos da “Arte Conceptual” esta ironia da forma relativamente à sua significação representa um efeito da mudança da referência central da Arte do plano estético-sensorial para o conceito. Aqui, defrontamo-nos com um equívoco. O dito segundo o qual *depois de Duchamp toda Arte é conceptual* significa um corte com os supostos da Estética do belo mas é duvidoso que represente uma despedida da Estética, enquanto tal. Qualquer coisa, objecto já construído ou forma produzida pelo artista, se pode transformar em objecto artístico desde que remeta ou encarne um conceito. O platonismo aparente de uma tal ideia esconde o carácter irónico por detrás da estratégia conceptualista da Arte contemporânea e o seu esquema de auto-glose.

O valor artístico de uma obra de Arte deve poder residir em comentar o “artístico”. A obra representa um tipo de proposição apresentado no contexto de “Arte” como um comentário sobre a “Arte”. J. Kosuth significou esta meta-linguagem encarnada em obras ao dizer que as obras de Arte são proposições analíticas ou tautologias. Cada obra de Arte deste novo tipo traz consigo a sua própria definição de Arte e refere-se a si mesma como uma exemplificação do que é a Arte. Outra formulação do que é uma proposição analítica na Arte diz: a unidade das proposições artísticas não depende de pressupostos empíricos ou estéticos sobre a natureza das coisas. Depende, antes, do modo como a Arte assegura por meio de certos objectos o crescimento conceptual da Arte.

Em virtude destas transformações na sua auto-compreensão a Arte contemporânea evidencia os limites de algumas oposições binárias da modernidade. A cultura do agradável não resulta apenas de exigências artístico-literárias mas é solidária de outras combinações binárias e de opostos como as que opõem o desinteresse à utilidade; o sentimento ao cálculo racional; o artístico ao técnico; a Arte ao trabalho e às profissões “servis”. A definição dos objectos artísticos e da sua morfologia esteve dependente da trama que articulava estes binários e assegurava a sua reprodução na tecnologia estética da Estética do belo.

Ao se tornar reflexiva mas, mais concretamente, ao conceber a sua própria produtividade como consequência da sua auto-reflexão, a Arte contemporânea produz objectos como ilustrações do saber sobre si no modo da manipulação intermedial. Estes objectos não são construídos para devolver à Arte na modalidade do sentimento interno do fruitor a confirmação do seu cânone. Este é, ao contrário, sempre suspenso e novamente questionado. Isto significa que a Arte se reconheceu na dependência de conexões comunicativas que não possuem já na conformidade do sentimento interno a sua justificação e direcção orientadora mas na abertura total à experimentação do observador nas suas hipóteses sobre o sentido. Este observador é entendido na modalidade de uma instância auto-reflexiva, intransparente do ponto de vista comunicativo e suspenso da sua própria liberdade comunicativa.

As consequências mais manifestas residem na aparente indiferença emocional suscitada pelos objectos da Arte contemporânea, o desaparecimento do “agradável” como critério emocional universal e a geração de um meio ambiente da percepção caracterizado pela imprevisibilidade estética e pela incerteza dos seus efeitos comunicativos. Tais resultados são esclarecedores sobre o alcance na morfologia dos objectos artísticos da auto-reflexão comunicativa da Arte e da observação de segundo grau.

A evolução e crise morfológica de que dá sintomas a Arte contemporânea deve ser concebida no conjunto muito variado de fenómenos que atestam a autonomia da consciência e da comunicação que igualmente se exprime em outros domínios da evolução da sociedade moderna. Mas do exame da Arte contemporânea parte a convicção de que a Estética não se pode limitar à reprodução das noções convencionais, devendo reivindicar novamente para si a ambição de descrever o

estatuto do sensível nas novas exigências morfológicas e comunicativas das artes.

As perspectivas de A. Danto⁵⁵ e em geral dos que desvinculam a Arte contemporânea da Estética, em sentido genérico, como Donald Kuspit⁵⁶, é só parcialmente ajustada e apenas adequada se pensarmos na Estética convencional⁵⁷. O que essas ideias revelam é a autonomia alcançada nas práticas artísticas contemporâneas, na continuação da crise modernista, relativamente aos efeitos normativos da tradição da Estética do belo e do agradável. As práticas artísticas mais tipicamente contemporâneas ocupariam mais o pensamento do que a sensibilidade, estariam mais empenhadas em temas auto-referenciais sobre o que a Arte é do que em representar de um modo hetero-referencial como o mundo é. Estas teses parecem abstrair do facto de que a Arte não pode influenciar directamente o pensamento e a conceptualização da experiência sem alterar a aparência sensível e sem influir no sensível. É sempre com base em formas sensíveis concretas que os “contemporâneos” conseguiram tornar a Arte conceptual e auto-reflexiva. O sensível não é aqui sinónimo do hetero-referencial da visão objectivista. O sensível na Arte contemporânea é intermedial por ser háptico, hetero-referencial porque concretamente auto-referencial e, por isso, supõe os observadores de segundo grau.

⁵⁵ ARTHUR C. DANTO, *op.*, cit., 85: *Modernism began insidiously in the 1880s, but it did not especially force aestheticians to rethink their distinctions, which fit fairly readily with Cézanne and Kandinsky and could even, as we saw, be made to fit with Duchamp. Aesthetics seems increasingly inadequate to deal with art after the 1960s – with “art after the end of art” as I have elsewhere termed it – a sign of which was a initial disposition to consider non- or anti-aesthetic art as art at all.*

⁵⁶ Comentando Marcel Duchamp e Barnett Newman chegava Donald Kuspit à tese de que a “arte contemporânea” evoluiu no sentido de uma “arte pós-estética” na medida em que se desligou dos pressupostos morfológicos da tradição estética e dos seus critérios do gosto. Cf. DONALD KUSPIT, *The End of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 14-39.

⁵⁷ Oportunamente, Joseph Margolis relativizou na perspectiva histórica as discussões sobre o “modernismo” e a epocalidade da arte consequentes à obra do crítico Clement Greenberg, debates esses em que se incluem as observações de A. Danto. Cf. JOSEPH MARGOLIS, *What, After All, Is a Work of Art?*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1999.