

## Corpo, Arte e Conhecimento

Afonso Medeiros  
Universidade Federal do Pará

**Resumo:** *A Arte, enquanto tipo de conhecimento, tem provocado discussões várias na história das ideias no Ocidente há milênios, não só em seu próprio campo, como também nas Humanidades e nas ciências. Este artigo pretende revisar algumas dessas questões à luz da fenomenologia de Charles Sanders Peirce e dos aportes das neurociências, enfocando o “corpo cerebralizado” como produtor de linguagem e conhecimento. A partir disso, discute-se o estatuto do visual problematizado pelas artes.*

**Palavras-chave:** *Corpo. Arte. Cognição. Conhecimento*

**Title:** *Body, Art and Knowledge*

**Abstract:** *Art, understood as a kind of knowledge, has given rise to several disagreements along the history of ideas. This happened since millennia in Occident, and not only in artistic fields, but also in the Humanities and scientific fields of inquiry. This paper aims to review some of these issues in the light of Charles Sanders Peirce’s phenomenology and recent advancements in neuroscience. We focus on the notion of cerebralized body as the producer of language and knowledge. The idea of the visual, questioned by arts, is discussed.*

**Keywords:** *Body. Art. Cognition. Knowledge.*

Em 1573, diante do Tribunal da Inquisição que o acusava de “interpretação licenciosa” das Escrituras, Paolo Callari (1528-1588), mais conhecido como Paolo Veronese, afirmou que “Nós, pintores, gozamos das mesmas liberdades que os poetas e os loucos” (Veronese apud Brocvielle, 2012, p. 123). Uma das pinturas que atestam a “licenciosidade” do artista veronês é a monumental *As Bodas de Caná* (1562-1563), originalmente concebida para o novo refeitório do convento beneditino de San Giorgio Maggiore (em Veneza) e hoje exposta no Museu do Louvre. Nessa “interpretação licenciosa” que Veronese fez do primeiro milagre de Jesus (acompanhado de sua mãe e de seus discípulos, conforme narrado no Evangelho de João), dispõem-se 130 convivas com figurinos e cenários típicos de um casamento veneziano do século XVI, numa cena luxuriante que retrata

personagens da época (inclusive o próprio pintor caracterizado como músico) e que, excetuando-se os personagens bíblicos (trajados e organizados no centro da mesa segundo a iconografia católica), expressa um evento quase completamente destituído de sacralidade. A atualização de um tema tão conhecido – retirando-o do imaginário convencional e transpondo-o para a contemporaneidade – não revela somente a criatividade do artista, como também reforça a humanidade e o espírito mundano de Cristo. Em outras palavras, a pintura de Veronese é, em si mesma, uma reflexão sobre as relações entre sagrado e profano, entre mundanidade e espiritualidade.

Aquela formidável petulância do pintor explicita a coragem de um homem que, em uma só frase, pronuncia múltiplas defesas: a) de sua profissão como exercício de conhecimento e reflexão; b) da arte como produto do intelecto e não um mero fazer repetitivo e braçal. Se a liberdade de pensamento de artistas, poetas e loucos hoje em dia não é mais contestada – ao contrário, parece ser estimulada –, ainda nega-se à Arte um lugar proeminente no Olimpo do conhecimento, colonizado pelas disciplinas acadêmicas que fazem da palavra sua razão de ser. O confinamento das artes na esfera das questões de sentimento ainda perdura porque subsiste uma desconfiança em relação ao olhar e à percepção imediata das coisas do mundo, isto é, das aparências em oposição às essências invisíveis e imutáveis. É o próprio estatuto da imagem enquanto veículo da cognição e produção de conhecimento que sofre essa desconfiança há séculos.

Numa definição bem sucinta, a cognição é o modo com que o animal absorve, sistematiza, transmite e aplica a informação. A cognição é o próprio mecanismo de aprendizagem, a acumulação de um repertório de experiências (configurando o conhecimento) que faz com que o animal reaja diante do mundo que o circunda, tornando-o apto à convivência e consequente transmissão da vida da própria espécie. As manifestações semióticas em várias espécies, segundo os estudos de Thomas Sebeok (1996) – para quem a Semiótica é uma das ciências da vida –, atestam a semiose como estratégia básica de

sobrevivência de todas as formas de vida. Os mecanismos de seleção, transmissão e aplicação da informação constituem o processo cognitivo que, desde as primeiras instâncias, envolve o sentir a si e ao meio ambiente. Sem informação não há conhecimento e sem conhecimento arrisca-se a própria sobrevivência – ao que parece, a consciência da vida é uma condição inerente a várias espécies!

Para não ampliarmos muito a discussão, limitemo-nos ao animal humano. A história humana tem sido, basicamente, a história do desenvolvimento de processos, tecnologias e estratégias de acúmulo, sistematização, divulgação e privilégio da informação, a ponto de o homem criar e operar máquinas inteligentes capazes de emular mecanismos psico-físico-biológicos da cognição. Esse acúmulo de conhecimento, obviamente, nem sempre está disponível para toda a sociedade humana e não raro serve aos mecanismos de controle.

Nessa história de luta pelo poder diante do outro – seja esse outro de sua própria ou distinta espécie, acadêmica inclusive – o ser humano vem acumulando e esarteando conhecimento entre vários campos (as chamadas “áreas de conhecimento”), de modo que cada um desses campos torne-se feudo de especialistas. Na “sociedade do conhecimento” já não há mais espaço nem tempo para o ser enciclopédico, dado o volume e a velocidade de informação que a humanidade produz e a tendência aparentemente incontornável à especialização, típica da sociedade contemporânea. Mas um humano, mais do que nunca, depende essencialmente de outro humano para sobreviver. Pode-se afirmar que algo semelhante acontece na constituição do conhecimento: é a convivência e a interseção entre linguagens através de uma teia vasta, complexa, plástica e dinâmica que permite o conhecimento.

A ideia de que o cérebro é o órgão da cognição e do conhecimento, o grande responsável por aquilo que chamamos de “mente”, ainda é sustentada não só pelo senso comum, mas continua subsistindo como perspectiva de muitas áreas do conhecimento: da Medicina e da Filosofia, à Comunicação e à Educação, são muitas as especialidades que tratam a consciência

como sintoma privilegiado de ser e estar no mundo. Mas o fato é que – a crer na corrente colaborativa das neurociências (Miguel Nicolelis, 2011) – o cérebro humano não pode ser simplesmente entendido como uma espécie de fábrica dividida em áreas especializadas e estanques e não é o único órgão responsável pelo pensamento. O neurocientista David Eagleman resume desta maneira a unicidade da atividade cerebral em conexão com todo o corpo:

E o que descobrimos espiando dentro do crânio se classifica entre os desenvolvimentos intelectuais mais significativos de nossa espécie: o reconhecimento de que os inumeráveis aspectos de nosso comportamento, nossos pensamentos e experiências são inseparavelmente unidos a uma rede vasta, úmida e eletroquímica chamada sistema nervoso. A maquinaria nos é inteiramente estranha, mas, de algum modo, *somos* nós. (Eagleman, 2012, p. 10)

Importa, por enquanto, reter a constatação de que “os inumeráveis aspectos de nosso comportamento, nossos pensamentos e experiências são *inseparavelmente* unidos a uma rede vasta” (grifo meu). O corpo cerebralizado (ou o cérebro corporificado), que se constitui como uma espécie de HD, necessita da interação com o ambiente para desenvolver todas as suas possibilidades, inclusive aquelas inerentes à linguagem e ao conhecimento. Sabe-se que neurônios morrem ou sinapses deixam de ser instaladas se não forem devidamente estimuladas, ou seja, sem o aparato das sensações que colhemos a partir da percepção dos fenômenos que nos envolvem permanentemente.

A mente e todas as suas faculdades estão no corpo e se desenvolvem nas relações entre corpos. O pensamento, como estratégia corporal que vai e volta continuamente ao cérebro num mecanismo incessante de interação e interdependência através das redes neuronais, é atravessado igualmente pelas intelecções emocionais e racionais e a nenhuma delas é dada a exclusividade ou a primazia durante o processo de cognição. Emoções produzem razões que produzem emoções, num fluxo contínuo e inesgotável – umas não sobrevivem sem as outras. Em meio a

esse fluxo, todo e qualquer conhecimento é uma espécie de sincretismo, mesmo que isso ainda não seja reconhecido por muitos especialistas em Filosofia, Psicologia, Educação e Arte. Esta é a novidade defendida por vários neurocientistas contemporâneos (Antônio Damásio, 2011; Eagleman, 2012) que, conscientes ou não, reforçam os *insights* da fenomenologia e da semiótica peirceana, da teoria da evolução das espécies, do inconsciente freudiano e do rizoma deleuzeano, solicitando o abandono de preconceitos cartesianamente estanques e arcaicos relativos à cognição e ao conhecimento. Um desses preconceitos, bastante óbvio, opõe arte (um “fazer”, uma emocionalidade) e ciência (um “pensar”, uma racionalidade), na forma expressa por muitos pensadores, a exemplo de Étienne Gilson em *Introdução às artes do belo: o que é filosofar sobre a arte?*:

O presente livro [...] repousa sobre a firme e inveterada convicção do autor de que a arte não é um tipo de conhecimento, senão que depende de uma ordem distinta da do conhecer – no caso, a ordem do fazer –, ou, se é que podemos nos expressar assim, da “fatividade”. (Gilson, 2010, p. 7)

O corpo e a mente permanentemente em processo de interdependência e interação só produzem conhecimento através das linguagens, estruturadas ou não através de códigos, e permitindo a expressão de sensações, impressões e reflexões, pouco importando o quão rudimentares sejam os códigos e as linguagens. Conforme Lucia Santaella (2001), há pelo menos três matrizes da linguagem que, comumente mixadas no processo cognitivo, dão sustentação ao pensamento: a sonora, a visual e a verbal. Entretanto, deve-se fazer a ressalva de que existem outros fatores que afetam essas matrizes, tais como os de ordem motora que podem alterar a estruturação do universo de cada uma dessas linguagens.

A defesa que Lucia Santaella faz do sonoro, do visual e do verbal como matrizes da linguagem e do pensamento assenta-se na teoria fenomenológica do filósofo, matemático e semioticista Charles Sanders Peirce, para quem todos os fenômenos, toda a

aparente multiplicidade das coisas do mundo podem ser considerados a partir de três categorias: primeiridade, secundidade e terceiridade. A primeiridade se caracteriza pelo acaso, indeterminação, frescor, originalidade, espontaneidade, potencialidade, *qualidade*, *presentidade* e imediaticidade; é mônada e corresponde à percepção indiferenciada ou sensação. A secundidade abarca as ideias de força bruta, matéria, ação-reação, *conflito*, *relação*, aqui e agora, esforço e resistência; é díada e corresponde à experiência ou ação. A terceiridade é configurada pela generalidade, continuidade, crescimento, *representação*, mediação, *hábito*, *lei*; é tríada e corresponde à sistematização do conhecimento ou signo – as expressões em itálico são aquelas reiteradamente utilizadas por Peirce (1983, 1990, 1993) para caracterizar cada uma das categorias.

As categorias de Peirce são chamadas por ele mesmo de “categorias universais do signo” ou “categorias do pensamento e da natureza” e é importante assinalar que para o filósofo norte-americano, “mente” não é sinônimo exclusivo de “cérebro”. As categorias, então, são verificáveis em todo e qualquer tipo de fenômeno (ou conjunto de fenômenos) nos mais diversos níveis, estágios, relações, interdependências e interações perceptivas. A partir dessas categorias pode-se vislumbrar uma teoria da percepção e do processo cognitivo.

A primeiridade corresponderia à presentidade e imediaticidade das coisas, a um estágio de *sensação* pura e simples, imponderável e ainda não classificável ou decomponível; é coisa envolta em mera sugestão ou intuição ainda não testadas ou verificadas, mera hipótese carente de experimento e prova. Assim, podemos chamar a primeiridade do processo cognitivo de *sensação*, um estar aberto a estímulos internos e externos de maneira não intencional, um conhecimento imediato e intuitivo ainda não claramente configurado por significados precisos; algo tangível, mas ainda impermeável ao conceito e ao significado. Seria aquilo que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) chamaria de “coisidade do mundo”, o espaço da vivência ou experiência não conceitual com o mundo e seus objetos e diz respeito a uma forma de sensibilidade calcada na

materialidade, para a qual o exercício hermenêutico não oferece instrumentos cirúrgicos. Muitos teóricos ocidentais, desconcertados com a exuberância expressiva, mas ressabiados com a aparente aridez hermenêutica que a arte oferece aos sentidos, não titubeariam em classificá-la como primeiridade, como pura sensação. De fato, muitos sucumbiram a essa tentação.

A secundidade pode ser entendida como o choque entre a sensação primeira e a presentidade de qualquer coisa, momento no qual acontece a revelação do fenômeno enquanto reconhecimento de sentidos que lhe são atribuíveis, isto é, o momento em que a manifestação do fenômeno interage com o aparato perceptivo e verifica-se um jogo de ação e reação entre o manifesto e o corpo/mente que tenta apreendê-lo. A secundidade caracteriza uma *impressão*, posto que a materialidade e a imediaticidade das coisas podem provocar marcas palpáveis e indeléveis no espírito humano e nesse processo desenharem redes de sentido. Dito desse modo, pode parecer que ao espírito humano corresponde uma atitude passiva diante das coisas internas e externas, mas esses esboços de sentidos que a impressão provoca necessita de disponibilidade, capacidade de reação e interação com o meio.

Por fim, a terceiridade seria a cognição em seu momento mais discernível, o estágio da interpretação nos limites da consciência, do reconhecimento da relação entre o manifesto e sua representação (ou das possibilidades de representação que o manifesto determina de alguma maneira) e, daí, a generalização e o estabelecimento de hábitos e leis que potencialmente poderão se sedimentar ou dissipar diante de novos processamentos perceptivos/cognitivos. Para designar esse estágio da operação cognitiva, prefiro utilizar o termo *reflexão*, na medida mesma em que o conhecimento é um reflexo, inclusive caleidoscópico e multiplicador, do estar no mundo e do interagir com ele. A *reflexão* é, ao mesmo tempo, o ápice do processo cognitivo e o início de sua rarefação, visto que desconfiar do já conhecido parece ser mais que mera tentação para as mentes humanas.

Assim, o processo cognitivo e seu produto (o conhecimento) oscilam perenemente entre a sensação e a reflexão, intermediadas pela impressão. Primeiro, segundo e terceiro são instâncias de um único processo, inextricavelmente dependentes umas das outras e muitas das vezes sobrepostas. A nenhum campo do conhecimento pode ser dada a primazia de uma dessas categorias, porque nenhum deles pode operar exclusivamente em apenas um desses estágios cognitivos. Não há ciência sem sensação, como também não há arte sem reflexão.

Dessa maneira, a concepção triádica de mundo, conhecimento e cognição que Peirce reiterou e ampliou, retira o foco da concepção dicotômica tão entranhada na história das ideias ocidentais e prioriza as relações, a interatividade e a interdependência dos fenômenos intra e extra-corporais, no que hoje chamaríamos de visão sistêmica – note-se que essa visão relacional, interativa e anticartesiana do pensamento em Peirce precede em décadas a defesa do caráter rizomático dos fenômenos da cultura e da natureza. Em síntese, nos termos que me interessa abordar aqui, podemos distinguir três níveis interdependentes e correlacionados do mecanismo de geração, sistematização e generalização do conhecimento: a sensação, a impressão e a reflexão.

Sob o ponto de vista do expectador, a *sensação* ocorre quando o trabalho de arte autoimpõe-se, quando é pura presença, um feixe de qualidades ainda não atravessado por quaisquer significados ulteriores, embora prenehe de possibilidades sígnicas. Robert Gober, artista norte-americano, chama a atenção para essa autoimposição da obra e a *impressão* que ela pode provocar:

Procuo sempre convidar as pessoas a não concentrarem-se (pelo menos não a princípio) em identificar um “significado” ou um “tema” na obra, mas a compreender de que trata concretamente a obra. Qual é sua composição física e como está realizada. Amiúde, pode encontrar-se metáforas nos próprios elementos. (Gober apud Grosenick, 2011, p. 104)

A partir da presença da obra, opera-se uma *impressão* quando esse mesmo fenômeno plástico-estético de caráter psico-



físico imprime sua marca indelével no espírito humano, também este um fenômeno psico-físico. É quando a sensação, até então apenas uma espécie de sintoma indiscernível, entra em choque com uma ideia ou um fato e esse curto-circuito – que muitos não temeriam em caracterizar como a experiência estética privilegiada pela arte – produz um esboço de significado, algo que confere sentido à sensação; trata-se, por exemplo, do reconhecimento de um sintoma. Finalmente, em torno desse conflito se estabelece o lugar dessa experiência no repertório de vivências psico-físicas do expectador, gerando definições, generalizações, conceituações enfim. Eis, enfim, o que chamamos de *reflexão*.

### **A imagem como conhecimento**

Nessa nossa época, que já foi chamada de iconofágica, persiste um preconceito de que a imagem pode incitar o pensamento reflexivo, mas não é veículo ou produto desse tipo de pensamento. Esse preconceito, dirigido atualmente sobretudo à fotografia, tem uma longa história calcada na ideia de que as faculdades “superiores” do pensamento são produzidas essencialmente pela linguagem verbal. Mas o que pode a imagem, particularmente se comparada à palavra que há muito goza do prestígio de propiciar o refinamento do pensamento?

Winfried Nöth aborda a questão nos seguintes termos:

Imagens são excelentes para representar fenômenos visíveis, entes individuais, o espaço e o concreto, mas são incapazes de representar causas, intenções, para negar, afirmar, questionar e, finalmente – mas não menos importante – para nomear o que elas exibem. Geralmente, elas carregam mais informações que as palavras quando percebidas no mesmo espaço de tempo. Palavras são superiores para representar fenômenos invisíveis (acústicos etc.), conceitos gerais e abstratos, causas, intenções e o tempo. Elas podem negar, afirmar ou questionar o que expressam, mas transmitem menos informações que as imagens quando percebidas no mesmo espaço de tempo. (Nöth, 2003: 170)

A imagem pode não negar, afirmar ou questionar ela mesma, mas ela pode ser uma negação, uma afirmação ou um questionamento em relação à outra imagem ou a formas não visuais do discurso. Se assim não fosse, as imagens não seriam utilizadas como prova de reiteração ou refutação de um discurso verbal.

Imagens e palavras são representações, signos criados de forma motivada ou imotivada, com mais ou menos poder de aderência à “coisidade do mundo” e de seus objetos (a tal ponto que podem ser confundidas com a coisa em si), mas são essencialmente coisas postas no lugar de outras coisas, de modo a permitir a informação, a comunicação e o conhecimento das coisas. O uso da linguagem, portanto, pode ser considerado como um véu que se interpõe entre nós e a realidade. Um véu pode encobrir e tornar opaco um objeto, mas também pode ser uma forma de sedução e um convite ao desnudamento desse mesmo objeto. Seja para velar ou para desvelar, a linguagem é sempre mediação e as diferenças entre imagem e palavra repousam essencialmente no modo como elas exercem essa mediação na constituição de enunciados.

Outro “senão” relativo ao entendimento usual da imagem diz respeito à ideia de que normalmente interpretaríamos imagens através de palavras. Em primeiro lugar, há que se lembrar que o artista visual comumente interpreta, cita, reitera, comenta e evoca imagens através de imagens, num processo praticamente infinito de semiose visual – o breve comentário sobre a obra *As Bodas de Caná* de Paolo Veronese no início deste artigo é um exemplo. É o nosso quase nunca considerado analfabetismo visual que produz a ignorância acerca da “gramática” e da “semântica” da imagem. Muitos de nós, acadêmicos inclusive, jamais tiveram uma alfabetização visual consistente, visto que nosso sistema educacional não só privilegia a letra e o número, como desconfia de qualquer outra forma de constituição do conhecimento. Em segundo lugar, da mesma maneira que as imagens podem embasar e construir discursos verbais, palavras podem embasar e construir discursos

visuais. Mesmo na leitura de um livro exclusivamente verbal, a palavra nos remete a imagens de todos os tipos.

Imagens sequenciadas produzem discursos, tal como as palavras, dispostas em determinada ordem, organizam um texto. Geralmente consideramos uma única imagem como o equivalente a um texto, mas uma única imagem pode ser tão inoperante para a sistematização do conhecimento quanto o é uma única palavra. Aby Warburg, mestre de estudiosos da imagem do quilate de Erwin Panofsky e Ernst Gombrich e pioneiro dos Estudos Visuais, já apostava nessa possibilidade em seu *Atlas Mnemosyne* (2010).

Imaginemos um mundo sem as operações do olhar, um mundo cego, sem a capacidade de percepção visual de quaisquer coisas e, portanto, sem as formas de produção de imagens de qualquer tipo, real ou imaginária. De que modo isso afetaria a vida em sociedade, as relações com o outro, as informações e os próprios processos de cognição na forma que os vivenciamos? Não se trata de advogar aqui a supremacia do visual sobre as demais formas de percepção, mas simplesmente de tentar compreender as múltiplas contribuições do visual na constituição do processo cognitivo humano, sempre complexa e interdependentemente enredado com as outras formas de percepção e linguagens.

O neurocientista David Eagleman afirma:

O ato de “ver” parece tão natural que é difícil estimar a maquinaria muito sofisticada por trás do processo. Pode surpreender que cerca de um terço do cérebro humano seja dedicado à visão. O cérebro tem de realizar uma quantidade imensa de trabalho para interpretar sem qualquer ambiguidade os bilhões de fótons que entram continuamente pelos olhos. [...] Seu cérebro tem muitos problemas para esclarecer as informações que chegam a seus olhos, levando em conta o contexto, fazendo pressupostos e usando truques que aprenderemos daqui a pouco. Mas nada disso acontece sem esforço, como demonstraram pacientes que recuperaram cirurgicamente a visão depois de décadas de cegueira: eles não passam a enxergar o mundo de uma hora para outra, mas devem *reaprender* a ver. (Eagleman, 2012, pp. 31 e 32)

Nesses aportes que as neurociências têm proporcionado ultimamente, deve-se sublinhar a complexidade do ato de olhar, a importância do contexto visual e, para além de uma “operação natural”, a necessidade de aprendizado específico e a *construção* do sistema visual, com todas as interferências químico-físico-biológicas a que esse sistema está continuamente exposto. A descoberta ou reiteração de que o funcionamento do sistema visual passa por um processo contínuo de aprendizagem e construção, reforça a importância e a complexidade da alfabetização visual, fazendo desmoronar as teses que advogam a universalidade e a imediaticidade da comunicação visual. Basta-nos um exemplo: até onde sabemos, ninguém antes dos pintores renascentistas teria observado e manifestado de forma explícita que montanhas vistas ao longe parecem tingidas de alguma tonalidade de azul. Após essa descoberta, a pintura tornou-se uma convenção nas paisagens e isso formatou o olhar de gerações de pintores e expectadores.

Alguém poderia objetar que os deficientes visuais, apesar dessa deficiência, se movem e operam no mundo, mas comumente nos esquecemos que essa mobilidade e operacionalidade são profundamente dependentes de quem vê, isto é, de uma vida em sociedade que se desenvolveu com a ajuda imprescindível do olhar e da capacidade de produzir e explorar convenientemente as imagens. Que essas constatações não soem como uma defesa do privilégio do visual sobre outras formas de percepção e de linguagem. Ao contrário, imaginar um mundo exclusivamente visual, sem a colaboração dos outros órgãos dos sentidos e das outras linguagens, não ajudaria a melhorar esse cenário.

Num mundo sem visão e sem imagem, todas as outras formas de percepção e linguagem constituiriam uma outra tessitura para permitir a exploração, codificação e decodificação do intra e do extra-corporal. Nesse sentido, podemos ainda recorrer a Peirce, particularmente à mais conhecida de suas tipologias sógnicas, aquela que se refere às relações entre signo e objeto: ícone, índice e símbolo. Um ícone opera, sobretudo, através da semelhança, qualquer tipo de semelhança que possa

ligar um signo a seu referente. A essa característica do ícone, Peirce acrescentou que ele seria o signo exemplar da arte. Ora, essas afirmações do filósofo norte-americano fizeram com que muitos de seus leitores identificassem o ícone quase que exclusivamente com os sistemas visuais. Entretanto, e de acordo com o caráter sistêmico da teoria peirceana do signo, a semelhança é uma característica de diversos signos que operam muito além dos sistemas visuais. Uma onomatopéia é eminentemente um ícone, já que guarda semelhanças sonoras com seu objeto. Um toque que nos conecta com sensações táteis já experimentadas; um sabor ou um cheiro que provocam em nós reminiscências da infância ou do lar, tudo isso produz significações através da semelhança.

Não temos a acuidade visual de uma águia, ou o faro apurado de um cachorro. Essas qualidades perceptivas superiores que outros animais têm em comparação com o humano não propiciaram formas extra-corpóreas de registro da experiência, do comportamento e da visão de mundo que sobrevivessem à temporalidade de uma existência. Se a excelência operacional de um único órgão do sentido em outros animais não desembocou na criação daquilo que comumente se entende por linguagem – exceto as inseridas no código genético –, não seria absurdo imaginar que percepções e linguagens inter-relacionadas constroem e são construídas pela mente humana.

Em síntese, é a complexidade das interações entre o visual, o sonoro, o verbal e o gestual que nos constitui enquanto humanos; a mente humana radica nas interações entre linguagens e não se constrói sem essa teia. Afinal de contas, não só o cérebro instituiu linguagens, mas a recíproca é bem verdadeira. Como crer, então, que o conhecimento pode prescindir de alguma dessas linguagens? Ou que compete exclusivamente à verbalidade a construção da racionalidade e dos mais refinados pensamentos que o espírito humano pode gerar e transmitir? Sem a concorrência da visão, a história da espécie humana seria outra bem diferente, admitindo-se que teríamos criados outros modos de registro dessa história.

O preconceito contra a imagem tem várias fontes. Uma delas é oriunda das iconoclastias monoteístas, segundo as quais a divindade não pode ser vista e, portanto, não deve ser representada, acrescentando-se o argumento de que o figurativo favorece a idolatria. A essa recusa da idolatria do corpo através da imagem pelos judeus, muçulmanos e algumas correntes cristãs contrapõem-se o caráter sensual das imagens do budismo, do hinduísmo e das mitologias greco-romanas. Mais do que uma recusa da imagem, os monoteísmos evitam a representação do corpo, particularmente a representação sensualizada do corpo da divindade que, por princípio, é imaterial, invisível, incorruptível e eterna. Não é exclusivamente uma investida contra a imagem em si, mas particularmente contra a imagem do corpo, da carne, do perecível, do não eterno, das aparências mutantes da humanidade.

Outra fonte da iconoclastia remonta a Platão e ao platonismo. Esse veicula o mais poderoso e duradouro dos preconceitos contra a arte figurativa, considerada como cópia da cópia das ideias. O preconceito persiste até hoje na filosofia ocidental, mesmo considerando-se essa herança como fruto de uma leitura parcial (mas nem por isso impertinente) do legado platônico. Por essa via, a interdição da arte e da imagem como tipo de conhecimento incorporou também matizes filosóficas e, assim, a aliança entre monoteísmos e determinada tradição filosófica configurou e fez perdurar essa desconfiança atávica de que a imagem não serve de acesso ao “mundo superior”, não é expressão das ideias e, portanto, não é constituinte do pensamento e do conhecimento. Foi desse modo que, no Ocidente, a imagem e a arte figurativa foram desterradas no mundo das paixões e das puras sensações.

### **Sensação, impressão e reflexão: estratégias do pensamento nas artes visuais**

Um esboço, um gesto que impõe um traço na superfície ou no espaço até então vazios ou uma ideia ocasional que motiva um trabalho de arte, é apenas uma hipótese de trabalho, uma intuição

tênue que será testada na lida do artista com a matéria e com a técnica, pouco importando se essa lida é fruto do suor do próprio artista ou de outro artesão. Talvez seja a isto que devêssemos denominar apropriadamente de “inspiração”: um frescor, uma sensação sem razão aparente, uma vontade inaudita e inefável. Raramente há, nos primeiros momentos da criação, uma intenção plenamente amadurecida. Em termos neurocientíficos e psicanalíticos é um momento em que a cognição consciente ainda não traduziu a parte submersa do iceberg que constitui a inconsciência. Doug Aitken, artista norte-americano, expressa bem o embate da criação a partir de hipóteses: “Cada trabalho que realizo é um experimento. Não me interessa criar projetos que ilustrem e definem; prefiro realizar pontos de partida, perguntas que estimulem, que provoquem” (Aitken, apud Grosenick, 2011, p. 16).

É a partir disso que se estabelece um conflito entre a ideia e a matéria. De um lado, a presentidade da ideia inicial (um traço, um gesto) impõe resistência e, ao mesmo tempo, sugestiona a feitura da obra. De outro, a materialidade e a técnica vão barganhando diversas possibilidades de confecção, soluções outras que nascem justamente desse conflito. É nessa peleja que se estabelece, literalmente, a impressão, momento no qual a hipótese vai sendo testada e reavaliada e, caso se revele inadequada, pode ser abandonada nesse estágio, visto que o princípio da falibilidade é inerente a todo e qualquer processo, inclusive o cognitivo. Desse modo, o estatuto do poético vai tomando forma: surgem texturas, tramas, ritmos e combinações formais, lineares, espaciais e cromáticas. É um texto que está sendo formatado, um pensamento que vai sendo revelado por entre as dores e as delícias da sistematização. E nada nos autoriza a encarar esse procedimento como algo destituído de rigor. O artista norte-americano Jim Hodges nos dá uma pista sobre esse processo: “Em todas estas obras trato de ser simples e direto. Tento alcançar um ponto no qual, ao transformar um material, possa-se ver outra coisa: uma dobra do material onde possa ver o que há ali. Se trata de uma descoberta” (Hodges apud Grosenick, 2011, p.124).

Uma vez que o trabalho artístico vai mediando esse conflito entre o manifesto e o corpo/mente que tenta (re)configurá-lo, a obra vai se constituindo enquanto discurso, visão de mundo, conhecimento impreciso e falível, como todo e qualquer tipo de conhecimento. Concluída, ela provocará leituras, interpretações, consciências, reflexões e definições potencialmente generalizáveis. A partir da obra, semioses serão instituídas, conforme a percepção do artista italiano Maurizio Cattelan: “Qualquer coisa que surja quando terminas teu trabalho, ele não te pertence. Não podes controlá-lo. A obra tem que lutar por si e definir-se a si mesma” (Cattelan apud Grosenick, 2011, p. 56).

De acordo com parte da herança do pensamento kantiano entranhada no senso comum (e vice-versa), a imaginação é a “rainha das faculdades” e a força motriz do conhecimento artístico-estético. Mas é importante assinalar que a imaginação opera, motivada e/ou aleatoriamente, a partir da concorrência de várias linguagens que, interagentes e complementares, constituem o imaginário que sustenta, segundo o próprio Kant, até mesmo o pensamento sistematizado, aquele que formata as artes, as ciências e todos os domínios do conhecimento acadêmico. Não por acaso, *sensação*, *senso*, *sentido* e *sentimento* têm a mesma raiz etimológica. Pensar é um jeito de sentir (a si e ao mundo) aparentemente tão corriqueiro e banal, tão automatizado que raramente nos damos conta de sua complexidade envolta no feixe de relações inextricáveis que o ato de pensar estabelece e no qual se sustenta.

Por fim, resta-me lembrar que toda a área de conhecimento que denominamos Humanidades é constituída por saberes organizados pela linguagem verbal, quase sempre debruçada exclusivamente sobre si mesma. Que essa afirmação não soe como uma condenação do verbal em prol de uma suposta primazia do visual, mas como uma constatação da nossa inabilidade para lidar em desenvoltura semelhante com as imagens e suas reflexões nas artes. Mais do que uma suposta inferioridade da imagem em relação à palavra na sistematização e refinamento do conhecimento, o nosso analfabetismo visual,



isto é, o uso rudimentar do código e do contexto visual impede o reconhecimento da imagem como veículo e operação de conhecimento. O conhecimento é forma de apreensão do mundo que, por sua vez, não se manifesta “monolinguísticamente”. A cognição, que é o modo do corpo configurar o mundo, sensivelmente par e passo com os modos de manifestação desse mundo, opera preferencialmente de maneira “plurilinguística”.

### **Referências:**

BROCVELLE, Vincent. *Petit Larousse da história da arte*. São Paulo, Lafonte, 2012.

DAMÁSIO, António R. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

EAGLEMAN, David. *Incógnito: as vidas secretas do cérebro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

GILSON, Étienne. *Introdução às artes do belo: o que é filosofar sobre a arte?* São Paulo: É Realizações, 2010.

GROSENICK, Uta (ed.). *Art now*. Köln: Taschen, 2011 (vol. 2).

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto / Ed. PUC-Rio, 2010.

NICOLELIS, Miguel. *Muito além do nosso eu*. São Paulo: Companhia da Letras, 2011.

NOTH, Winfried. *Press photos and their captions*. In LÖNNROTH, Harry (ed.). *Från Närpesdialekt till Eusvenka*. Tampere University Press.

PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos coligidos in Peirce, Frege*. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (coleção Os Pensadores).

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia: textos escolhidos de Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Cultrix, 1993.

SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras / Fapesp, 2001.

SEBEOK, Thomas A. *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós, 1996.

WARBURG, Aby. *Atlas mnemosyne*. Madrid: Ediciones Akal, 2010.