

# A Neuroestética como retomada da experiência estética enquanto forma de conhecimento visual

Prof. Dr. Alberto Marinho Ribas Semeler\*  
Prof. Me. Juliano do Carmo\*\*

---

**RESUMO:** O presente artigo tem por objetivo apresentar a Neuroestética contrapondo-a a alguns paradigmas da arte conceitual. As descobertas da Neurociência e da Neurobiologia questionam a concepção de conhecimento como linguagem (restrito ao campo puramente proposicional), recusando algumas teses centrais daquele paradigma dominante nas artes no século passado. Desse modo, as descobertas da Neurobiologia e da Neurociência reposicionam a estética enquanto campo investigativo, propondo-a como “conhecimento e intelecto visual”. A metodologia sugerida aqui busca a revalorização da experiência com a imagem enquanto sensação e conhecimento do mundo. Assim, a Neuroestética questiona a abordagem linguístico-filosófica assumida pelos artistas contemporâneos e propõe a imagem como processo cognitivo que envolve processos sensoriais, orgânicos, bioquímicos e viscerais.

**Palavras-chave:** Neuroestética, Arte Conceitual, Linguagem.

---

## 1. Introdução

Desde a arte moderna até nossos dias, muitos artistas têm buscado sincronizar sua produção com diferentes sistemas de pensamento, sejam eles oriundos das ditas “ciências humanas” ou das ditas “ciências naturais”. Essa aproximação possibilitou a extração de subsídios para pensar suas obras, estimular seu processo de produção e sua *poiésis*; e, em alguns casos, inclusive, criar suas próprias “teorias”. Se, por um lado, muitos artistas têm trilhado esse caminho, muitos filósofos e cientistas, por outro lado, empenharam-se em atribuir sentidos à arte, não raramente buscando nela a inspiração para repensar velhos padrões, para criar novos, ou então estabelecer as condições de possibilidade para uma relação entre filosofia, ciência e arte.

---

\* Professor convidado da VII Semana Acadêmica do PPG em Filosofia da PUCRS. Alberto Marinho Semeler é doutor em Poéticas Visuais, Neuro-artista e Professor do Departamento de Artes Visuais IA-UFRGS, semeler@terra.com.br.

\*\* Juliano do Carmo é doutorando em Filosofia pela PUCRS e Professor do Departamento de Filosofia da UFPel. juliano.ufpel@gmail.com

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

Este breve ensaio busca analisar o paradigma proposto pela arte conceitual predominante nas últimas décadas do século XX e, que, se mantém presente até nossos dias no sistema das artes contrapondo-o às investigações da Neuroestética. Não é nosso objetivo, no entanto, aprofundar questões a respeito das implicações sérias que este modelo pode apresentar para a epistemologia tradicional. Pois, certamente, este seria um tema bastante fecundo para um futuro artigo. Limitaremos a descrever as raízes do problema e contextualizá-los dentro das últimas tendências da arte contemporânea.

## 2. A Neuroestética

Nos últimos anos, a filosofia realizou progressos significativos na investigação sobre a natureza da mente, especialmente no que diz respeito ao problema da autoconsciência<sup>1</sup>. Boa parte dos filósofos atualmente tem concedido que as novas descobertas científicas possuem o potencial de corroborar certas teorias filosóficas a esse respeito. Um exemplo disso é percebido, de maneira clara, no crescente desenvolvimento da recente “Neurofilosofia”, proposta por Paul e Patricia Churchland<sup>2</sup>. Os “neuro-filósofos” se utilizam as últimas descobertas científicas em relação ao cérebro e ao sistema nervoso para entender alguns processos nebulosos da esfera do mental (intencionalidade, estados mentais, atitudes proposicionais, entre outros).

Seguindo a mesma perspectiva, a arte contemporânea desenvolveu aquilo que vem se revelando como um novo e fundamental paradigma: a “Neuroestética”. Proposta pelo cientista inglês Semir Zeki, ela representa um novo paradigma em estética<sup>3</sup>. Semir Zeki buscava encontrar, semelhantemente ao que ocorre em algumas teorias teleológico-biológicas do significado lingüístico e da intencionalidade, uma base biológica à compreensão científica do prazer estético visual. De certa forma, como veremos, a Neuroestética retoma algumas questões da estética aristotélica que associava a mimese ao prazer e investiga os mecanismos cerebrais que operam de modo subjacente<sup>4</sup>.

Um dos primeiros trabalhos de Zeki, que já denunciavam o surgimento de uma nova disciplina no campo estético, foi “*Art and the Brain*” (1998). Ali o autor relaciona, pela primeira vez, elementos importantes da arte e do cérebro, procurando estabelecer algumas relações entre as soluções visuais artísticas e suas relações específicas com campos receptivos das células do córtex visual. Nesse

<sup>1</sup> Para uma boa discussão a esse respeito ver CHURCHLAND, P. *Matéria e Consciência*. São Paulo: UNESP, 2004.

<sup>2</sup> Para uma compreensão mais aprofundada ver: CHURCHLAND, P. *Neurophilosophy at Work*, Cambridge University Press, 2007.

<sup>3</sup> Semir Seki foi professor de neurobiologia nos anos de 1970 na *University College* de Londres, e também o primeiro a aplicar o conhecimento científico da neurobiologia, neuroanatomia e de áreas afins à compressão da arte. Ele tornou-se uma referência no estudo e na pesquisa do cérebro visual. Em 1993, publica um estudo sobre as funções e mecanismos cerebrais do campo da visão intitulado *A Vision of the Brain*.

<sup>4</sup> Para uma melhor compreensão, ver: ONIANS, John. *Neuroarthistory: from Aristotele e Pliny to Baxandall and Zeki*. London: 2007.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

primeiro momento na história da Neuroestética, se desvendou alguns mecanismos cerebrais importantes através de exemplos oriundos das artes visuais.

O cérebro visual passa a ter uma importância fundamental na estética a partir da publicação de *Inner Vision: an Exploration of Art and the Brain*, em 1999. Zeki está fortemente convencido de que, em larga medida, a função da arte e a função do cérebro visual são as mesmas. As artes visuais são uma *função* do cérebro visual – toda arte visual é expressa pelo cérebro e, portanto, deve necessariamente seguir suas leis.

A escolha metodológica de Semir Zeki, ao analisar primeiramente os movimentos da pintura moderna, decorre da similaridade entre os experimentos dos neurocientistas com testes esquemáticos e com a simplificação de cor e forma, também presentes, segundo o autor, naquele tipo de arte. Os pintores modernos eram “neurologistas” por excelência, porque em suas investigações pictóricas singulares e únicas, ao atingir os efeitos desejados, eles acabavam por encontrar o prazer pessoal e, assim, “gratificavam” seus cérebros. Encontrando prazer na realização de suas obras pictóricas, gratificavam a si, e a seus espectadores. Portanto, encontrando o prazer cerebral visual em si e em outros cérebros, eles acabavam por desvendar algo geral sobre as leis de organização neural, e os caminhos cerebrais para obtenção de gratificação cerebral, mesmo desconhecendo os detalhes específicos de seu funcionamento e de sua própria existência<sup>5</sup>.

Uma consequência para este novo paradigma em estética, e de certo modo também em filosofia, é que a visão torna-se fundamental para a obtenção de conhecimento acerca do mundo. Não é difícil perceber que, em função de seus mecanismos visuais rudimentares, algumas espécies têm pouco sucesso em “negociações” com seus ambientes, o que dificulta sua sobrevivência no sentido evolucionário. Obviamente, a visão não é a única forma de aquisição de conhecimento, no entanto, algumas categorias específicas como o reconhecimento de expressões faciais ou de uma superfície colorida não podem ser adquiridas sem ela. Assim, o cérebro está mais interessado em constâncias, permanências das propriedades dos objetos e superfícies do mundo exterior.

A visão é um processo ativo em que o cérebro descarta mudanças e extrai o necessário para categorizar os objetos no mundo. Por exemplo, a constância da cor é uma lei da percepção que nos permite ver objetos em diferentes condições de iluminação, ângulos e distâncias. Um objeto deve ser categorizado de acordo com sua cor, desse modo reconhecemos o “fruto maduro” de um “não maduro”. Mesmo com a mudança de cor na luz ambiente, os objetos se mantêm reconhecíveis devido à sua constância cromática. No processo evolutivo da espécie<sup>6</sup>, a percepção da cor permitiu que o

<sup>5</sup> ZEKI, S. *Inner Vision: an exploration of art and the brain*. London: Oxford, 1999.

<sup>6</sup> Um exemplo interessante do modo como o cérebro humano pode ter evoluído pode ser encontrado na obra de Paul Churchland. Em *Matter and Consciousness* (1998), ele defende que o surgimento da inteligência consciente deve ser visto contra o pano de fundo da evolução biológica. A inteligência num sentido relevante exige um sistema nervoso, já que é a organização de muitas células. A articulação de múltiplas células dá início ao sistema nervoso central e sensorial. O surgimento de um sistema nervoso, evolucionariamente falando, não deve ser visto como algo miraculoso. Ele diz: “Para perceber como é fácil um sistema de controle vir a caracterizar toda uma

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

homem evoluísse em relação a outros primatas, onde o reconhecimento dos alimentos de diversas tonalidades acabou por enriquecer sua dieta com nutrientes essenciais; em decorrência disso, o cérebro humano evoluiu corticalmente<sup>7</sup>.

Uma consequência importante do trabalho precursor de Zeki foi o resgate da tradição em relação à inovação nas ciências e na arte. De certa maneira, suas descobertas sobre o “conhecimento visual” devolvem à experiência visual a importância que a mesma perdeu em algumas correntes contemporâneas da arte. Contudo, no que concerne à construção da interface gráfica na computação visual as investigações da neurobiologia, da neuroanatomia, da neurofisiologia e da neurociência, aplicam esses saberes diretamente na construção das interfaces de visualização dos computadores, e conseqüentemente estão presentes na arte digital.

### 3. A arte conceitual e seus paradigmas

“A ideia se torna a máquina que faz arte”.  
Sol LeWitt (1967)

Desde a década de 1960 tem predominado no campo das artes visuais a noção da arte como “ideia” ou “conceito”. Em outros termos, a arte é concebida como uma espécie de “essência”, e, assim, não raramente, possui um paradigma lingüístico. Para o artista norte americano Sol LeWitt, o objetivo da obra conceitual é de configurar-se num estado mentalmente interessante para o espectador. Portanto, o trabalho deve ficar emocionalmente “seco”. O trabalho deve ser pensado de forma *a priori* em relação à sua execução. Para o artista adepto desta tendência, todo o conceito deve basear-se na aritmética sem perder sua complexidade final<sup>8</sup>.

---

espécie, consideremos uma criatura imaginária, como um caramujo que vive no fundo do oceano. Essa espécie precisa sair parcialmente de sua concha para poder se alimentar, e a criatura se recolhe para dentro dela apenas quando está saciada ou quando algum corpo exterior faz contato direto com ela, por exemplo, quando um predador ataca. Muitas dessas criaturas tornam-se presas dos predadores, apesar do reflexo de recolher-se, uma vez que a maioria é morta logo no primeiro contato direto. Mesmo assim, a população da espécie se mantém estável, em equilíbrio com a população de predadores. Por mero acaso, cada caramujo dessa espécie tem uma faixa de células fotossensíveis na parte posterior da cabeça. Nisso, nada há de notável. Muitos tipos de células são sensíveis à luz em certa medida, e a sensibilidade à luz dessas células é uma característica incidental da espécie, uma característica sem nenhuma função para ela. Suponhamos agora que um determinado caramujo, graças a uma pequena mutação na codificação de seu DNA inicial, desenvolveu um número maior de células nervosas que o habitual conectando a superfície da pele com seus músculos de recolhimento. Em particular, ele é o único entre os membros de sua espécie que tem conexões que vão das células fotossensíveis até seus músculos de recolhimento. Dessa forma, mudanças súbitas na iluminação geral provocam o imediato recolhimento para sua concha (...). É de pequenos acontecimentos fortuitos como esse que são feitas as grandes mudanças”. CHURCHLAND, Paul. *Matter and Consciousness*. MIT, 1998. (pp. 202-3).

<sup>7</sup> ZEKI, S. *A Vision of the Brain*. London: London: Blackwell, 1993.

<sup>8</sup> LEWIT, Sol. *Parágrafo sobre arte conceitual*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

Em *Idea Art: a critique* (1973), o crítico de arte norte-americano Gregory Battcock reúne publicações de manifestos de artistas defendendo que a arte é uma espécie de “produto do intelecto”. Por um lado, esses manifestos buscavam romper com a instituição da arte, propondo-a como um manifesto de esquerda rompendo com o circuito oficial da arte (museus e galerias). Por outro lado passavam a concebê-la como ideia ou conceito, onde a reflexão filosófico-conceitual sobre a obra de arte precede sua realização estético-sensorial. Dessa forma, as qualidades plásticas e matéricas da obra de arte, como a cor, a forma a expressão, perdem terreno. A arte buscava encontrar sua fundamentação na filosofia da linguagem e em outros campos de estudos como a semiótica e a linguística, buscando assim uma ruptura com a “instituição arte”.

Porém, passados mais de sessenta anos daqueles manifestos com a intenção clara de romper com a institucionalização da arte, o que vemos agora é uma burocratização e re-institucionalização da arte. Isso é facilmente constatado na maior parte das bienais contemporâneas: onde em geral se vê uma forma de arte repetitiva, na maioria das vezes acompanhada por uma espécie de bula, e, não obstante, comprometida ideologicamente ao capitalismo e suas perversões – desse modo, ao que parece, a proposta esquerdista deixou de fazer sentido.

A “virada linguística” da estética é evidenciada em artistas como o norte-americano Joseph Kosuth, que utilizam explicitamente a filosofia da linguagem de Wittgenstein<sup>9</sup> para fundamentar e elaborar suas obras. Kosuth é um dos primeiros artistas a assumir o texto teórico como parte importante das obras de arte. A filosofia de Wittgenstein foi absorvida por Kosuth como uma espécie de anúncio do fim da própria filosofia<sup>10</sup>, pelo menos no que diz respeito a um modelo específico de filosofia (metafísica). Assim, com o foco voltado ao significado dos enunciados da linguagem proposto pelos filósofos da linguagem, Kosuth propõe “o fim da filosofia como começo da arte”. Para ele a condição tautológica da arte é o que a mantém alheia às conjecturas filosóficas.

<sup>9</sup> Ludwig Wittgenstein (1889-1951) é considerado um dos mais importantes filósofos da história da Filosofia ocidental. Sua obra é distinta sob vários aspectos do trabalho dos demais filósofos. Um aspecto interessante de sua genialidade é que ele elaborou duas filosofias diferentes: uma no *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921) e outra nas *Investigações Filosóficas* (1953). Atualmente existe a suspeita de uma terceira filosofia a partir da obra *Da Certeza* (1951). No entanto, Kosuth parece ter se concentrado na primeira daquelas obras.

<sup>10</sup> Na verdade, como sabemos, Wittgenstein inaugurou uma nova maneira de se conduzir a tarefa da filosofia. A filosofia teve seu escopo reduzido à mera análise da linguagem, em outros termos, sua tarefa seria esclarecer confusões lingüísticas, ou ainda, mostrar onde existem proposições significativas (proposições genuínas), proposições sem sentido (pseudo-proposições) e contra-sensos (absurdos). De acordo com o critério de significação adotado em seu primeiro trabalho (*Tractatus Logico-Philosophicus* – 1921), não seria possível enunciar (dizer) qualquer proposição necessária, visto que a linguagem funciona como uma espécie de espelho do mundo, refletindo, portanto, tudo o que nele existe, a saber: contingências. Como o próprio filósofo diz: “No mundo, tudo é como é e tudo acontece como acontece; não há *nele* nenhum valor – e se houvesse, não teria nenhum valor. Se há um valor que tenha valor, deve estar fora de todo acontecer e ser-assim. Pois todo acontecer e ser-assim é casual. O que o faz não-casual não pode estar *no* mundo; do contrário, seria, por sua vez, casual” (WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2001, § 6.41). De acordo com Wittgenstein, portanto, tudo o que é dito de forma significativa é dito contingentemente, logo, todas as proposições filosóficas (metafísica, lógica, ética, estética, religião, etc.) estão condenadas ao silêncio, pois todas elas têm a pretensão de enunciar proposições necessárias. Não levar em consideração a restrição imposta pelo autor do *Tractatus* levaria necessariamente à produção de pseudo-problemas indecifráveis.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

É evidente, no entanto, que Kosuth buscava na obra de Wittgenstein uma espécie de antídoto para tese hegeliana do “fim da arte”<sup>11</sup>. Para Kosuth a estética não é o princípio instaurador da obra de arte. A estética funciona melhor como um princípio alheio à função ou a razão de ser de um objeto. Sua teoria analisa a condição da estética apenas como ornamento e decoração, servindo apenas para a arte (escultura e a pintura moderna) e para a crítica de arte formalista, que ele denominava jocosamente de “vanguarda decorativa”. A crítica formalista detém-se em princípios puramente morfológicos da obra de arte alinhando-se, portanto, à arte tradicional. Neste sentido, ela não possui nenhum “método científico” ou empirista. A partir dos *ready-mades*, a arte muda seu foco abandonando os aspectos formais da linguagem e passa a focar naquilo que está sendo *dito*. A “aparência” cede lugar à concepção. Instaure-se, assim, a arte conceitual.

#### 4. A Neuro-história da arte e a Neuroestética: o resgate da arte como sensação e experiência

John Onians autor do Livro *NeuroArthistory: From aristotle and Pliny to Baxandal and Zeki* (2007) propõe uma revisão completa da história da arte revendo alguns paradigmas propostos pelo pós-estruturalismo, semiótica e filosofia da linguagem. Embora seja um pouco difícil estabelecer quais os pontos específicos da filosofia da linguagem que foram absorvidos pelos teóricos da arte, uma coisa é clara: a nova tarefa reservada à filosofia pelo *Tractatus Logico-Philosophicus* deflagrou a possibilidade de uma nova maneira de se pensar a estética. Talvez esse novo modelo estético ultrapasse em larga medida algumas restrições impostas por Wittgenstein, mas sem dúvidas transformou em grande parte a concepção daquilo que chamamos convencionalmente de arte.

Não é sempre que um dos principais defensores de uma teoria da arte em vigência anuncia a sua queda e perda de autoridade. E é mesmo mais raro ainda, que ele dê boas-vindas a seu sucessor. No entanto, recentemente Norman Bryson em sua apresentação para um livro abraçou corajosamente a abordagem da neurociência para a arte proposta pelo autor Warren Neidich no livro *Blow-up: photography, Cinema and the Brain* de 2003. Como ele disse, esta abordagem oferece um paradigma inteiramente novo para pensar o sujeito humano através da história cultural e da filosofia.

Mais decisivamente, Bryson primeiramente a define e em seguida analisa as deficiências dos paradigmas anteriores, o grupo de teorias com as quais ele estava anteriormente associado: o radicalismo da neurociência consiste na sua desvinculação do significante ao significado como força que os liga: o que faz a maçã não é o significante "maçã". . . Mas conexão neuronal simultânea dos axônios e os neurônios dentro da vida celular e orgânica. “Esta declaração arrebatadora definitivamente marginaliza o pensamento pós-estruturalista, com seu foco em palavras e outros códigos simbólicos”.<sup>12</sup>

<sup>11</sup> Para um estudo mais aprofundado da estética hegeliana, ver ROSENFELD, K. *Méritos e Falhas da Estética Hegeliana*. Revista Eletrônica Estudos Hegelianos. Ano 2, Nº 3. Dezembro de 2005.

<sup>12</sup> ONIANS, John. *Neuroarthistory: From Aristotele e Pliny to Baxandall and Zeki*. London: Yale University Press 2007, pág. 1. “It is not often that a leading advocate of a fashionable theory announces its fall from authority. It is even rarer for him to welcome its successor. This, though, is what Norman Bryson has recently

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

A crítica feita pela Neuro-história da arte e pela Neuroestética ao modelo pós-estruturalista e linguístico aplicado as artes visuais, tem sua base principalmente em constatações da neurociência. A partir de exames e da análise do “cérebro visual” a neurociência constata que o processo de corticalização ocorre no cérebro antes em forma de imagens e apenas posteriormente ele é codificado em forma de linguagem falada.

Embora pareça bastante peculiar e inovadora, uma análise dessa natureza não é absolutamente nova, ela já havia sido proposta pela teoria gestáltica. Rudolf Arhein em seu texto *Coming and Going of Images* analisa o pensamento como um fenômeno que ocorre a partir de processos puramente imagéticos:

Vamos começar com algumas definições. Por “imagem” eu defino duas coisas diferentes, mas, intimamente interligadas. Nós temos imagens quando usamos nossa visão. Nós enxergamos objetos físicos como objetos de arte, por exemplo, pinturas e esculturas. Mas, num senso mais universal nós também falamos por imagens. Nossos pensamentos, invenções e fantasias são imagens sensoriais imagens produzidas sem a presença de objetos físicos. Além disso, imagens podem ser imóveis como uma pedra ou cheias de ação como um corpo vivo.<sup>13</sup>

Outro autor, importante para esta temática, que explora os novos estudos sobre a biologia enquanto recurso para compreensão dos fenômenos perceptivos e culturais foi E. H. Gombrich. Ele usava a ecologia enquanto metáfora para contrapor-se a teoria Marxista, onde a produção primária cria uma superestrutura que acaba gerando um estilo. Para Gombrich, muitos outros fatores acabavam atuando para que um estilo pudesse prosperar. A metáfora marxista oriunda da arquitetura era fechada e pouco flexível, ignorando ou acomodando muitos fatores sob a noção de estrutura. Para ele metáfora proposta pela biologia e a ecologia eram mais complexas e mais abertas abarcando de forma mais ampla o fenômeno perceptivo.

No entanto, em seus primeiros escritos, Gombrich fazia questão de enfatizar que seu uso era apenas metafórico e que não possuía um fundo científico. Esta resistência inicial de Gombrich em utilizar a biologia de forma objetiva, ou assumi-la como campo de investigação, deve-se

---

done. In his introduction to a new book he begins by boldly embracing the neuroscientific approach to art adopted by its author, Warren Neidich. As he says, it offers an entirely fresh 'paradigm for thinking through cultural history and the philosophy of the human subject'. More decisively, Bryson goes on first to define, and then to analyse, the deficiencies of the preceding paradigms, the group of theories with which he had previously been associated: 'The radicalism of neuroscience consists in its bracketing out the signifier as the force that binds the world together: what makes the apple is no the signifier "apple" . . . but rather the simultaneous firing of axons and neurons within cellular and organic life." This sweeping statement definitively marginalizes Poststructuralist thought, with its focus on words and other symbolic codes". (Tradução nossa).

<sup>13</sup> ARMHEIN, R. *Mediaarthistories*, 2007. p.2. “Let me begin with a few definitions. By "images" I mean two different but intimately related things. We have images when we use our sense of vision. We see physical objects, such as art objects, sculpture or painting. But we speak of images also in more universal sense. Our thoughts, inventions, and fantasies are sensory images not produced by the presence of physical objects. Furthermore images may be immobile like rocks or full of action like living bodies”. (Tradução nossa).

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

principalmente a identificação de tais estudos na época com a “ciência má” do nazismo. Assumir a tese de uma estética de base biológica ou de uma “bioestética” implicava de certa maneira em uma ideologia fascista. Assim, o autor é evasivo e ambíguo ao tratar deste assunto em seus primeiros escritos. Mais tarde, ao analisar as células nervosas, na segunda edição de *Sense of Order* (1984), Gombrich propõe o senso de ordem que se manifesta em todos os estilos de *design* presentes em diversas culturas como algo inato na humanidade e, portanto, de ordem biológica.

Percebe-se, desde já, que o reducionismo biológico da Neuroestética aproxima-se de um movimento lingüístico-filosófico bastante discutido atualmente, trata-se da “teleosemântica”. Uma das tentativas mais bem sucedidas em relação a esta temática é aquela realizada por Ruth Millikan, que defende a ideia bastante intuitiva de que os seres humanos são criaturas naturais inseridas num mundo natural. Um dos ingredientes mais chamativos de seu pensamento é a tentativa de compreender a intencionalidade como um fenômeno natural (de cunho biológico). Boa parte de seus argumentos visam expandir a noção de função biológica, para dar conta dos dispositivos biológicos e dos dispositivos lingüísticos.

A teleosemântica de Ruth Millikan deriva da concepção teleológica das funções biológicas: um dispositivo tem uma função própria direta se o sucesso (proliferação) de sua linhagem se deve em parte ao fato de que, historicamente, essa família de dispositivos ter desempenhado essa função mais frequentemente do que certos outros dispositivos, por possuir certa característica com uma correlação positiva com o desempenho dessa função.<sup>14</sup>

O ponto de aproximação aqui entre Neuroestética e Teleosemântica é evidenciado através da ideia de que um dispositivo só desempenha suas funções próprias num ambiente adequado, ou seja, evolui em circunstâncias adequadas. Existem muitas outras teorias filosóficas que também corroboram de certo modo abordagens evolucionistas ou biológicas. O funcionalismo, no entanto, rejeita a ideia de que a mente possa seja uma entidade abstrata ou mesmo que ela seja reduzida ao cérebro. A mente para o funcionalismo é uma espécie de função.

Um modo fácil de entender uma função é pensar em um termostato. A função do termostato é regular a temperatura de uma sala ou edifício. Ele toma certo input na forma da temperatura ambiente e então, dependendo de como foi programado, produz um dos resultados seguintes: (1) aciona o sistema de aquecimento, porque a sala está fria demais; (2) desliga o sistema de aquecimento, porque a sala está quente demais. (...) A função do termostato é o que ele faz, a tarefa que executa ou o papel que desempenha. Se você estivesse procurando um termostato para comprar, a função seria seu foco de interesse.<sup>15</sup>

A ideia do funcionalismo é a de que a mente humana também possui uma função, ou seja, que sua organização interna desempenha um determinado papel na resolução de problemas. Não é nosso interesse oferecer uma análise detalhada do funcionalismo aqui, mas, antes, mostrar que existem

<sup>14</sup> SILVA, Porfírio. *Intencionalidade: Mecanismo e Interação*. Revista Principia: Florianópolis, 14(2), 255-278, 2010.

<sup>15</sup> MASLIN, K.T. *Introdução à Filosofia da Mente*. Porto Alegre: Artmed, 2009. p. 129.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

outras considerações filosóficas que, embora com uma abordagem semelhante, certamente não endossam uma espécie de redução biológica pura. Um exemplo de redução biológica pura na filosofia é facilmente percebido quando alguém deseja reduzir significados linguísticos a estados mentais, e estados mentais, por sua vez, a estados cerebrais (físicos).

Existem várias espécies de reducionismos e todas elas são em geral atacadas por um ou outro motivo. Em filosofia da linguagem o reducionismo é em geral relacionado a um movimento chamado “Naturalismo Semântico”. O naturalismo semântico tem a peculiaridade de buscar reduzir aspectos enigmáticos do significado a aspectos não-enigmáticos<sup>16</sup>, ou seja, tem a peculiaridade de buscar explicar a intencionalidade e a normatividade, por exemplo, através de propriedades não-intencionais ou não-normativas.

Outra pressuposição que é em geral aceita pelos filósofos da linguagem contemporâneos é que o conteúdo mental e o significado linguístico compartilham certas propriedades. Para resolver o enigma do significado e da natureza dos estados mentais, eles em geral estabelecem uma espécie de prioridade explicativa do conteúdo de ambas as esferas. A estratégia dominante<sup>17</sup> nos últimos anos consiste em procurar oferecer uma explicação do conteúdo mental e depois derivar dele o significado linguístico. O significado das proposições da linguagem é explicado como derivado do conteúdo das crenças ou outras atitudes proposicionais que as sentenças pretendem comunicar. Dado o conteúdo desses estados mentais, então o significado pode ser derivado e explicado sem a pressuposição de quaisquer conceitos intencionais. Não seria de todo equivocado dizer que o objetivo central do reducionismo semântico é oferecer as condições necessárias e suficientes para dizer que o significado não depende de conceitos intencionais<sup>18</sup>.

A intencionalidade é explicada a partir de uma divisão metodológica: a intencionalidade intrínseca<sup>19</sup> e a intencionalidade derivada. Dizer que o significado é explicado a partir do conteúdo

<sup>16</sup> THORTON, T. *Wittgenstein: Sobre Linguagem e Pensamento*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

<sup>17</sup> O programa de Paul Grice previa uma explicação sobre o significado linguístico das sentenças e palavras convencionais como derivada do conteúdo das crenças que o falante pretende comunicar e que o ouvinte percebe que deve partilhar por meio de convenções linguísticas estabelecidas. Desse modo, o significado seria explicado em termos de crenças e intenções de um falante através do uso da linguagem. O trabalho de Grice também é o responsável por aquilo que chamamos de “semântica de base intencional”, pois pretende reduzir os dois problemas (significado linguístico e conteúdo mental) a um só problema: o problema do conteúdo mental. A semântica de base intencional é assim também equiparada a uma explicação reducionista do conteúdo mental.

<sup>18</sup> Paul Horwich defende, por exemplo, que o uso geral de cada palavra decorre da posse de uma propriedade básica de aceitação. Para cada palavra, Horwich defende, existe um pequeno conjunto de propriedades simples que (em conjunção com outros fatores e com as propriedades básicas das outras palavras) explicam totalmente o comportamento linguístico a respeito daquela palavra. A ideia é explicar o significado linguístico através de uma propriedade não-semântica e não-intencional. Para mais detalhes, ver: HORWICH, P. *Meaning*. New York: Oxford University Press, 1998.

<sup>19</sup> A intencionalidade é natural ou intrínseca porque o fato de algo como a sede ter a ver com beber não é o resultado de nenhuma convenção que determine sua interpretação. Ela é, ao contrário, um aspecto essencial de seres que dependem da água para viver.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

mental é dizer que o significado lingüístico não possui intencionalidade intrínseca, ou ainda, intencionalidade natural<sup>20</sup>.

Uma justificativa para a adoção dessa estratégia é imediatamente evidente no sentido de que o significado lingüístico requer convenções para o uso e a interpretação de palavras, enquanto que o conteúdo mental, ao contrário, não. Mas existem outras razões para a redução: teorias causais descritivas e teorias teleológicas têm muito mais probabilidade de ter sucesso a respeito de representações mentais do que no que diz respeito ao significado lingüístico. A utilização de palavras, para realizar uma referência a algo atualmente presente, não depende apenas de seus significados, mas também das intenções dos falantes que as utilizam. Os conteúdos mentais (as representações mentais), em contraste, não dependem necessariamente de atos voluntários. A representação mental de uma “mesa” ocorre involuntariamente na mente de um sujeito na presença daquilo que convencionalmente se chama “mesa”. A conexão causal entre o mundo e os conteúdos mentais, nesse caso, parece um tanto mais confiável do que naqueles casos em que atos voluntários são necessários – casos em que uma convenção ou uma interpretação são necessárias.

Assim, segundo Fodor, a intencionalidade deve ser naturalizada, pois se a redução da intencionalidade a algo não-intencional não for possível, então nada de tão estranho quanto o significado lingüístico poderia oferecer uma descrição eficiente do mundo. A ideia central é a de que se a intencionalidade é real, então ela deve ser de fato outra coisa. Alguns filósofos (Ruth Millikan, por exemplo) costumam combinar a estratégia de reduzir o significado lingüístico a fenômenos não-intencionais com uma explicação causal ou biológico-teleológica do conteúdo mental.

Os adeptos do segundo Wittgenstein (Michael Dummett, Saul Kripke, Tim Thorton, Robert Brandom, John McDowell, entre outros) recusam os modelos teóricos de Fodor e Millikan alegando que qualquer processo causal ou redutivo não poderia dar conta da normatividade do significado lingüístico (supondo obviamente que o significado seja intrinsecamente normativo). Alegam, também, que qualquer consideração reducionista do significado não conseguiria explicar o fenômeno da compreensão e, assim, ou elas não teriam sentido ou acabariam por pressupor a própria coisa na explicação. De qualquer forma, o reducionismo é bastante polêmico, não apenas em filosofia, mas, também, no universo das artes.

John Onians, em sua proposta de uma “Neuro-história da Arte”, reconstrói o percurso histórico de textos clássicos escritos por autores de diversas áreas do conhecimento. Assim, tais teorias são relidas sob o prisma das novas descobertas da neurociência. A proposta é realizar uma análise dos autores a partir de uma perspectiva ambiental (características climáticas, ensolarado ou chuvoso, frio

<sup>20</sup> Wittgenstein explica o significado lingüístico e o conteúdo mental com igual prioridade e da mesma forma. Entretanto, ele também argumenta que o pensamento é conceitualmente dependente da linguagem. A menos que alguém possa falar uma língua, esse alguém será severamente coagido pelos pensamentos que possa ter.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

ou quente) se viajou muito ou não durante sua existência, suas relações interpessoais, se era rico ou pobre entre outros.

A abordagem de Onians retoma, de certa maneira, a importância do contexto e do entorno nas artes. Estes fatores são fundamentais para aquilo que a neurociência chama de plasticidade cerebral. A plasticidade cerebral é a propriedade do cérebro humano de desenvolver novas conexões neuronais e abandonar antigas conexões. É, portanto, a habilidade que o cérebro possui de reestruturar a si mesmo como resposta à experiência. Para a neurociência o sujeito é “visceral”, ou seja, constitui-se fisicamente no cérebro enquanto conexão de redes neuronais. A subjetividade é mais um fenômeno real e visceral do que ideológico e simbólico como propõe a teoria psicanalítica. A experiência mental compartilha dos mesmos fenômenos químicos e orgânicos, dos mesmos fenômenos metabólicos que atuam em todos os processos vitais celulares. Os neurônios são suscetíveis de mudanças assim como todos os processos celulares, com a particularidade de que as conexões neuronais ocorrem basicamente a partir das experiências vividas.

Dessa maneira, a neurociência busca juntar corpo e espírito apresentando esta problemática não apenas como possível, mas, também, como necessária. Corpo e espírito estão associados ao sistema motor, ao sistema sensorial, a cognição e às vísceras. Tais autores buscam repensar tópicos como consciência, espírito, memória e sentimento à luz dos últimos desenvolvimentos tecnológicos da neurociência. Isso se tornou possível a partir dos novos exames computadorizados que possibilitam acompanhar em tempo real quais áreas do cérebro estão ativadas a partir de determinadas experiências.

O estudo chamado “cérebro visual” desenvolveu-se de forma proeminente devido a alguns fatores. Primeiramente, em função da parte do córtex cerebral dedicado a visão ser encontrado no fundo da caixa craniana. Em segundo lugar, seu relativo isolamento facilita a investigação e a intervenção cirúrgica. Outro fator de grande importância é a grande área do córtex cerebral dedicada à visão e à recepção de informações oriundas dos processos perceptivos.

É importante perceber que também são analisados momentos evolutivos cruciais para espécie humana. Há trinta mil anos, quando o homem desenvolveu as células nervosas que lhe deram a capacidade de percepção da cor, é considerado um marco evolutivo para espécie humana que, assim, passou a selecionar melhor seu habitat e também escolher melhor sua comida. Assim, a partir da percepção das cores o *homo-sapiens* acabou por enriquecer sua dieta e, portanto, sua capacidade de cognição devido à diversidade de nutrientes que passou a atuar na neuroquímica cerebral.

A Neuro-história da Arte propõe uma crítica mordaz às idéias vigentes oriundas das três principais correntes do pensamento recente; a filosofia da linguagem de Wittgenstein, a desconstrução e a teoria psicanalítica lacaniana, imprimindo nelas um rótulo do puramente “burocrático”. Temos razões para crer que a Neuroestética, aliada aos grandes avanços das neurociências e com os recentes desdobramentos da Neurofilosofia, poderá oferecer em breve argumentos contundentes para uma nova concepção de arte.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

Para Onians, o pensamento contemporâneo preocupa-se apenas com a cognição no sentido linguístico e é incapaz de reconhecer questões importantes, tais como sentimentos, emoções, as intuições e as sensações. Tais faculdades não são apenas essenciais para a nossa condição humana, mas, sobretudo, funcionam como canais vitais para a experiência plena. Os estudos da Neuro-história da Arte e da Neuroestética buscam a compreensão de algo tratado como uma ficção para muitos pós-modernistas: aquilo que os antigos chamavam de *natureza humana*.

Para Semir Zeki, neurologista inglês criador da Neuroestética, a função da arte e a função do cérebro visual é, num certo sentido, a mesma. As artes visuais para Zeki são uma espécie de extensão das funções do cérebro. Portanto, as artes visuais seriam uma exteriorização ou manifestação física do cérebro.

Assim, ao retomar a importância da imagem como base de nossos processos cerebrais, bem como da importância da complexidade da experiência para a plasticidade cerebral, a Neuro-história da arte e a Neuroestética inauguram uma crítica consistente ao movimento conceitualista nas artes visuais. Segundo o artista Sol LeWitt, o objetivo de uma obra de arte conceitual é tornar-se emocionalmente seca. Para Kosuth, a experiência estética na arte tem uma função meramente decorativa e superficial e deve ser excluída da arte conceitual.

Para os artistas conceituais a idéia da obra precede sua execução e não raramente substitui a própria experiência da obra. Assim, ao propor a sensação e a experiência enquanto processos básicos para que ocorram novas conexões neuronais, a Neuro-história da Arte e a Neuroestética põem abaixo as teses conceituais de que a experiência cerebral esteja necessariamente ligada a um processo puramente linguístico e simbólico. A arte não é e nem deve ser uma experiência inócua. Ela *deve* perturbar o espectador, provocar sensações corporais, prazer, estados de euforia, repulsa, inquietação e angústia. Desse modo, ela revive a sua potência mítica: a *transmutação*.

### Referências Bibliográficas

- ARNHEIN, Rudolf. *The coming a going of images*. In: OLIVER, Grau. *Mediaarthistories*. London: MIT Press, 2007.
- BATTOK, Gregory. *Idea Art: a critique*. New York: Penguin Group, 1973.
- CHURCHLAND, Paul. *Matter and Consciousness*. Massachusetts: MIT, 1998.
- KOSUTH, Joseph. *A arte depois da filosofia*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- LEWIT, Sol. *Parágrafo sobre arte conceitual*. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecilia. *Escritos de Artistas Anos 60/70*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- MASLIN, K.T. *Introdução à Filosofia da Mente*. Porto Alegre: Artmed, 2009. p. 129.
- ONIAN, John. *Neuroarthistory: from Aristotle e Pliny to Baxandall and Zeki*. London: 2007.
- SILVA, Porfírio. *Intencionalidade: Mecanismo e Interação*. In: *Principia* 14(2), 2010.
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus Logico-Philosophicus*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- ZEKI, Semir. *A Vision of the Brain*. London: London: Blackwell, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Inner Vision: an exploration of art and the brain*. London: Oxford, 1999.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------

\_\_\_\_\_. *Splendors and Miseries of the Brain: love, creativity, and the quest of Human Happiness*. London: Blackwell, 2009.

\_\_\_\_\_. *Art And The Brain*, In: <http://www.vislab.ucl.ac.uk/pdf/Daedalus.pdf> (acessado em 2011-11-22 10:30)

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-401	Porto alegre	Vol. 4- Nº2	Novembro de 2011	p. 04-16
-----------------	------------------	--------------	-------------	---------------------	----------