

A Estética e as Sensologias

palavras-chave

sensação
sensologia
aisthesis
fenomenologia

keywords

sensitive
sensology
aisthesis
phenomenology

RESUMO

A problematização estética que fundamenta as discussões sobre a arte tende a ignorar a ambiguidade recorrente do conceito de *sensível* (quase sempre reportado diretamente à sua raiz etimológica, a *Aisthesis*). Na verdade, esta noção, que serve demasiadas vezes como base não problemática para o estudo da arte e dos seus objetos estéticos, é extremamente abrangente e flexível, estando implicada em diversas zonas disciplinares, metodologias e relações conceituais que seria necessário assinalar. Nestes termos, impõe-se a questão: fará sentido falar de diferentes sensologias? E, em caso afirmativo, será possível delinear os termos de uma sensologia especificamente estética? Será que a *Aisthesis* – a experiência propriamente estética – constitui um tipo de fenómeno especificável no interior de uma paisagem sensológica mais vasta?

ABSTRACT

The aesthetic problematization that underlies the discussions about art tends to ignore the recurrent ambiguity of the notion of the *sensitive* (almost always related directly to its etymological root, the *Aisthesis*). In fact, this concept, which often serves as a non-problematic basis for the study of art and its aesthetic objects, is extremely comprehensive and flexible, being involved in many disciplinary areas, methodologies and conceptual relations that need to be pointed out. In these terms, the question arises: does it make sense to speak of different sensologies? And, if so, is it possible to delineate the terms of a specifically aesthetic sensology? Is the *Aisthesis* – as aesthetic experience – a specifiable phenomenon within a wider sensological landscape?

1. A SENSACÃO EMANCIPADA DOS VÍCIOS DO SUJEITO

Por norma, a problematização estética faz-se sem perder de vista a raiz etimológica do termo que nomeia o âmbito disciplinar: a *Aisthesis*. Desde Baumgarten, o vínculo ao plano do sensível não se perdeu nunca, tendo conquistado, progressivamente, espaços inéditos de proeminência teórica. Este vínculo etimológico, por si só, já sugere uma autonomia da estética disciplinar relativamente à teoria da arte, cujos operadores simbólicos – as obras de arte, mas também os artistas, os críticos, os curadores, as instituições, etc. – tendem, no seu conjunto, a desviar-se do âmbito estritamente sensológico, em particular nas análises de vocação sociológica, onde o historicismo, a genealogia e a ética diminuem a esperança de uma ontologia estética¹.

Nas últimas décadas do século XIX, em pleno rescaldo do romantismo, e sobretudo a partir de Nietzsche e Bergson, a problematização estética assumiu definitivamente um compromisso abrangente de depuração sensológica (e, correlativamente, de purgação do *logos*), extravasando do domínio das artes para se estender à experiência em geral. O novo purismo sensológico, apelidado por Rancière como “regime estético”, expressaria, segundo este autor, o próprio espírito da modernidade.

De um modo geral, e no âmbito das artes em particular, o projeto teórico de depuração do sensível impulsionou uma recusa crescente dos esquemas representacionais e narrativos tradicionais. Tratava-se de contestar o privilégio do inteligível que vigorou ao longo de toda a história da metafísica ocidental desde Platão; e propor, em última análise, uma inversão radical desta relação de forças entre o inteligível e o sensível. Se, em Platão, o sensível constituía um obstáculo, um mundo de sombras, agora era o *logos* que aparecia como fachada opaca de preconceitos, hábitos e clichés: os vícios do cérebro humano. Seriam tais vícios a impor-se à matéria, a impor as vontades do sujeito, a sua perspetiva centralizadora, os seus «esquemas sensoriomotores», como lhes chamou Deleuze. Daí a necessidade de restituição da sensação pura através do sacrifício do *logos*: uma sensação que não pertenceria já ao cérebro humano, mas ao próprio mundo. Restituir às coisas as suas potencialidades intensivas, eis o propósito do artista: “Recolocar a percepção dentro das coisas, constituir uma «ordem» da arte que devolva o mundo à sua desordem essencial” (Rancière, 2014, p. 183). Que desordem é esta? É, antes de mais, a matéria emancipada da operação percetiva do sujeito; é a imagem «caótica» do próprio mundo em vez da imagem orgânica (organizada) da subjetividade humana. “O trabalho da arte em geral desfaz o trabalho comum do cérebro humano, desta imagem particular que se instituiu no centro do universo das imagens” (Rancière, 2014, p. 183).

No seu trabalho sobre a sensação, o artista deverá, pois, neutralizar a sua própria subjetividade fenomenológica para revelar, através da obra, uma autenticidade mais profunda. Muito se poderia adiantar acerca das diferentes atitudes metodológicas decorrentes deste compromisso: a passividade do artista perante a sua matéria, como na conhecida máxima de Rossellini: “As coisas estão aí, para quê manipulá-las?”; ou, então, o recurso à desfiguração, à deformação (no sentido cézanniano) e à fragmentação anuladoras das tramas dos objetos representados; ou ainda a simplicidade formal e a eliminação dos pormenores heterogêneos (por exemplo, na arte minimalista), de modo a evitar-se o jogo relacional entre as partes e, com ele, a

¹ Na sua descrição da arte enquanto jogo social, Pierre Bourdieu propõe que “devemos substituir a questão ontológica pela questão histórica da gênese do universo no interior do qual se produz e se reproduz sem cessar, por meio de uma verdadeira criação contínua, o valor da obra de arte, quer dizer, do campo artístico” (Bourdieu, 1992, p. 329)

imposição de um qualquer conteúdo representado *através* da forma composta. Em todas estas estratégias poéticas, o traço comum parece ser a neutralização do vivido subjetivo com vista à sensação pura: “A sensação não pode ser confundida com uma aquisição do sujeito ou com a receção de um acontecimento recaindo sobre o sujeito e que nos permitisse falar de um sujeito das sensações ou do sentir. A sensação é o nome que se atribui ao fenómeno de contração e conservação de vibrações que estão aí, independentemente de qualquer sujeito” (Justo, 2011, p. 25). Deste modo, é também um certo entendimento da fenomenologia que fica comprometido, nomeadamente a conceção metafísica de um sujeito transcendental – um *cogito* – que antecederia a perceção do mundo e lhe serviria de suporte ou base organizativa: “A lógica do percepto e do afeto – ou seja, a lógica da sensação – constitui-se no âmbito do *devoir* *outro* e, conseqüentemente, no âmbito de uma crítica do sujeito” (Justo, 2011, p. 16).

De que tipo de sensologia falamos quando separamos a sensação dos vícios do sujeito, das suas vivências, das suas histórias, dos seus esquemas sensoriomotores orientados para a ação? Ao desviar-se da fenomenologia clássica, para onde nos leva esta conceção deleuziana das sensações dessubjetivadas? Talvez nos aproxime de um *realismo*. Diz Rancière: “A essência do realismo (...) é a tomada de distância em relação às histórias, aos seus esquemas temporais e aos seus encadeamentos de causas e efeitos. O realismo opõe as situações duradouras às histórias que se encadeiam entre si e seguem em frente” (Rancière, 2013, p. 15). Rancière refere-se aqui a um realismo propriamente estético, ou melhor, um regime estético da arte que se liga ao realismo. Em Deleuze, tal regime estético corresponde ao regime cristalino das “situações óticas e sonoras puras que não se transformam já em ações” (Rancière, 2014, p. 176). Mas, do mesmo modo que a estética procura exceder o âmbito estrito da teoria da arte, também a sensação deleuziana não deverá ficar-se pelo realismo estético e suas respetivas poéticas.

2. PHYSIS E FENOMENOLOGIA: ENCONTROS E DESENCONTROS

Mais do que um realismo, talvez a sensação seja melhor enquadrável no âmbito de um «empirismo radical», como o próprio Deleuze chega a admitir. A equiparação sumária do empirismo à dimensão estética corre, no entanto, o risco de confundir sensologias distintas, comprometendo as suas especificidades. O empirismo nunca é totalmente ingénuo, não reduz o seu objeto ao puro sensível impresso sobre uma tábula rasa. O *empírico* é um conceito distinto que não se confunde com o sensível ou o estético. Ele não pode já desvincular-se de uma certa vigilância epistemológica, inaugurando um tipo de sensologia que não se fica pelo simples imediatismo da experiência sensível, adicionando-lhe a potência da prova ou da falsificação². A experiência empírica opera sempre num determinado enquadramento epistemológico e, nesse sentido, ela merece – mais do que qualquer outra modalidade sensológica – o estatuto literal de *experiência*. Quando o estatuto epistemológico é subtraído ao plano empírico, este recai automaticamente na vertigem desagregadora do ceticismo radical. O empírico não é o próprio sensível em geral, ele constitui a modalidade epistemológica do sensível, a possibilidade da sua integração na *theoria*. É neste sentido preciso que o empirismo deverá ser reconhecido enquanto sensologia distinta.

² Sobre esta aceção da experiência empírica, remeto para o meu livro “Sentido Narrativo” (Afrontamento, 2016), em particular o capítulo 1.

Por esta via, a sensação torna-se propriamente fisiológica. Há uma fuga para o exterior, uma neutralização do sujeito, um pacto de isenção ou imparcialidade que permita estabelecer os factos, as coisas da *physis*. Mas até que ponto a abordagem fisiológica das sensações é compatível com a abordagem sensológica de Deleuze? Numa primeira leitura, esta equiparação parece razoável. A própria recusa da abordagem fenomenológica já remete, por si só, para a alternativa fisiológica, ou mesmo para um naturalismo. Diz ainda Rancière, a propósito das análises que Deleuze dedica ao cinema e às suas imagens: “Não é o olhar, nem a imaginação, nem a arte quem constitui as imagens. A imagem não tem de ser constituída, pois existe em si mesma. Não é uma representação do espírito, é matéria-luz em movimento. (...) Poderíamos concluir que Deleuze não fala minimamente da arte cinematográfica e que os seus dois volumes acerca das imagens são uma espécie de filosofia da natureza” (Rancière, 2014, pp. 179–180). Na mesma linha de análise, Perniola conclui que, para Deleuze e Guattari, “os três diferentes planos da arte, da filosofia e da ciência encontram a sua conjugação no cérebro. Assim, também aqueles, em última análise, esboçam a viragem do âmbito do psíquico e fenomenológico para o âmbito do fisiológico” (Perniola, 1998, p. 189).

A transição de um para outro âmbito nem sempre é clara. Por vezes, o domínio fenomenológico e o fisiológico parecem mesmo enredar-se. Na sua análise da filosofia de Deleuze, John Rajchman faz notar, por um lado, que “o ‘espaço intensivo’ [da sensação] nos transporta para além das formas do «corpo vivido» que é descrito pela fenomenologia” (Rajchman, 2002, p. 138). Esta rejeição da fenomenologia parece remeter diretamente para o plano fisiológico, na forma de uma espécie de “neuroestética”. Prossegue Rajchman: “A neuroestética torna-se possível somente quando a sensação se liberta da representação e mesmo das condições fenomenológicas” (Rajchman, 2002, p. 144). Mas, logo a seguir, acrescenta: “E, no entanto, encontramos nas neurociências uma tendência para reintroduzir no cérebro precisamente os esquemas ‘cognitivistas’ para o reconhecimento dos objetos, ou então os esquemas fenomenológicos para ‘incorporar’ os mundos-vida, dos quais, na visão de Deleuze, as ‘sensações’ nas obras de arte modernas nos ajudaram a libertar-nos” (...). [A sensação] adquiriu um papel de ‘diagnóstico’ que escapa aos neurocientistas quando estes reintroduzem no seu entendimento da arte e do nosso relacionamento com ela os velhos esquemas de representação, alegoria, simbolismo, iconografia” (Rajchman, 2002, pp. 144–145). Daqui se depreende que, de certo modo, a teoria estética deleuziana nos afasta simultaneamente da fenomenologia e da fisiologia, ou, pelo menos, de um certo tipo de fisiologia. E este duplo afastamento sugere, por seu turno, um compromisso – consentido por Deleuze – entre a fenomenologia e a fisiologia (entendida como neurociência), de tal modo que as construções fenomenológicas e científicas acabam por ser desvalorizadas em uníssono.

3. O IMANENTISMO DA SENSACÃO DELEUZIANA

Em vez dos esquemas cognitivos (da fenomenologia) e cognitivistas (da neurociência), Deleuze propõe uma “neuroestética” ou uma “clínica da sensação”: zona de experimentação e diagnóstico das possibilidades vitais do cérebro. Prossegue

Rajchman: “A nossa relação com as sensações a que chamamos arte não é definida por um qualquer domínio mais elevado ou ‘transcendência’; e o que ela nos garante não é a salvação nem a *eudaimonia*, mas antes aquilo a que Nietzsche chamou uma ‘melhor saúde’ (...). [As obras de arte] rearmam o sistema nervoso e revitalizam o cérebro, libertando-nos, na mente como no corpo, do peso das identidades fundamentadas e das formas habituais. Pode dizer-se, em qualquer caso, que é esse o princípio da ‘clínica estética’ de Deleuze e do seu ‘materialismo’” (Rajchman, 2002, p. 146). Compreende-se o aspeto clínico deste posicionamento teórico: “O problema neuroestético da sensação pode então colocar-se do seguinte modo: ou criar novas conexões, novas ligações ou transmissores ‘vitais’ no cérebro, ou então regressar a uma espécie de ‘deficiência do cerebelo’, uma debilidade do tipo daquela que experimentamos no mau cinema e, *a fortiori*, no ‘mundo enquanto mau cinema’” (Rajchman, 2002, p. 144). Até que ponto esta clínica pode ser considerada ‘materialista’ ou fisiológica? E em que sentido ela se afasta efetivamente do âmbito fenomenológico? É certo que a fenomenologia não parece conviver bem com a crítica do sujeito ou da vida subjetiva: “As sensações não devem (...) ser confundidas com os estados subjetivos, a ‘*sensibilia*’ ou o ‘sensacionalismo’. Ao invés, Deleuze sente-se tocado quando, opondo-se aos impressionistas, Cézanne declara que as sensações estão nas próprias coisas, não em nós” (Rajchman, 2002, pp. 141–142). Como se estabelece esta imanência das sensações? Como poderemos estar certos de a termos alcançado de um modo “despoluído”? Acima de tudo, não é verdade que o bloco de sensações, mesmo estando nas próprias coisas, terá ainda de ser atravessado por um cérebro? Não estará este cérebro a exercer a mesma função que o sujeito exerce na fenomenologia clássica? Dir-se-á que este cérebro não possui já as características centralizadoras próprias do sujeito fenomenológico. Mas a fenomenologia contemporânea, aquela que se seguiu à morte da metafísica, não é já uma fenomenologia do sujeito, mas, quando muito, dos processos de subjetivação; ou mesmo uma fenomenologia da ausência do sujeito, quando este não chega a instalar-se como protagonista do agenciamento. Em suma, uma fenomenologia – uma pós-fenomenologia, se preferirmos – que assume precisamente um cenário de descentramento (sem sujeito apriorístico), embora reclame ainda um cérebro, um olho, um agenciamento singular.

Em qualquer caso, a fisiologia cerebral de Deleuze em nada se assemelha à fisicalidade mecânica de um cérebro objetivado pela biologia: o conceito de cérebro serve aqui apenas como suporte de um plano de imanência, ou de coordenadas, ou de composição (conforme a área do pensamento³). O cérebro mistura-se com as coisas, é a própria nervura das coisas. “Nem todo o organismo é cerebrado e nem toda a vida é orgânica, mas existem por todo o lado forças que constituem micro-cérebros ou uma vida inorgânica das coisas” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 186). Este cérebro não é, portanto, o órgão objetivado de que se ocupa a ciência empírica, mas uma espécie de “olho” diluído nas coisas, através do qual estas engendram a sua própria “autoposição”, a sua *autopoiesis*. É o cérebro que pensa, que concebe, que contempla, mas sem qualquer distância, sem qualquer transcendência: é “um estado de sobrevoo sem distância, rente à terra, auto-sobrevoo ao qual não escapa nenhum

3 Deleuze e Guattari: “A filosofia quer salvar o infinito dando-lhe consistência: ela traça um plano de imanência (...). A ciência, pelo contrário, renuncia ao infinito para ganhar a referência: traça um plano de coordenadas (...). A arte quer criar finito que restitua o infinito: traça um plano de composição” (1992, pp. 173–174).

precipício, nenhuma dobra ou hiato” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 184). E o resultado deste processo “topográfico” será “não uma *Gestalt*, nem uma forma percebida, mas uma *forma em si* que não remete para nenhum ponto de vista exterior (...), uma forma consistente absoluta que *se sobrevoa* independentemente de toda a dimensão suplementar, que não faz pois apelo a nenhuma transcendência” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 184). Será este, de facto, o preço a pagar com vista à superação de qualquer transcendência, ou seja, com vista à pura imanência: “É quando a imanência já não é imanente a mais nada senão a si própria que se pode falar de um plano de imanência. Um tal plano talvez seja um empirismo radical: ele não apresentaria um fluxo do vivido imanente a um sujeito e que se individualizaria no que pertence a um eu. (...) O acontecimento não relaciona o vivido com um sujeito transcendente = Eu, mas relaciona-se, pelo contrário, com o sobrevoo imanente de um campo sem sujeito” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 46). É curioso ver como a recusa da transcendência culmina, em Deleuze, com a “forma em si”; um “em si” que já nada tem a ver com a Ideia platónica, um “em si” sem universalidade, coincidindo em absoluto consigo próprio na singularidade do seu acontecimento.

Não analisaremos aqui o vitalismo “zen” que assim se esboça. Importa apenas notar que, mesmo nesta condição de singularidade (por oposição à universalidade), subsistirá ainda um apelo fenomenológico, já não na forma de um *cogito* ou de uma subjetividade transcendente, mas como simples agenciamento. É o que basta para que se trate ainda de uma filosofia do “olhar” fenomenológico: “a flor vê” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 155). Não se trata, em suma, de uma fisiologia das coisas, mas de uma topografia do devir. Assume-se, é certo, uma indistinação entre o cérebro e o plano que o cérebro “sobrevoa”; mas o cérebro é ainda necessário como ponto de apoio de todo este devir, como zona de interseção, como suporte do *pensamento* (entendendo-se aqui o “pensamento” no sentido deleuziano). Não há realmente um abandono da fenomenologia, há apenas uma descentração, uma nomadização do fenómeno ou do seu agenciamento – um devir nómada, um cérebro-*rizoma*⁴. De modo que o cérebro (o agenciamento) se emancipa, emancipa os seus pontos de vista, e poderá, de facto, contrair a contemplação a partir do lugar mais insuspeito: “a planta *contempla* contraindo os elementos de onde deriva, a luz, o carbono e os sais, e preenche-se a si própria de cores e odores que qualificam sempre a sua variedade, a sua composição: é a sensação em si” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 186). Esta *sensação*, que, em Deleuze, concerne diretamente ao campo da arte, aos *afetos* e *perceptos* que aí se produzem, recebe agora uma autonomia inédita: “Só se chega ao percepto ou afeto como a seres autónomos e suficientes que não devem nada àqueles que os experimentam ou experimentaram” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 148). A “coisa” com que a arte lida “é independente do seu criador pela autopoisição do criado que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um *bloco de sensações*, isto é, um *composto de perceptos e de afetos*” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 144). Para Deleuze, a arte não decorre do vivido, da experiência do sujeito: “Os perceptos não são já percepções, são independentes de um estado dos que as experimentam; os afetos não são já sentimentos ou afeções, excedem a força dos que passam por eles. As sensações, [ou seja, os] perceptos e afetos, são *seres* que valem por si próprios e excedem todo o

4 Deleuze e Guattari: “O rizoma é um sistema acentrado, não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autómato central, unicamente definido por uma circulação de estados” (2006, p. 52).

vivido. Estão na ausência do homem, podemos dizê-lo (...). A obra de arte é um ser de sensação e nada mais: existe em si” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 144). Mas esta autonomia da obra de arte não lhe confere uma existência independente. Não é de universalidade que se trata, entendida enquanto paridade absoluta dos referenciais abstratos e consequente anulação da perspectiva. É certo que, ao separar a sensação da experiência subjetiva, Deleuze está inclusive a combater o *relativismo estético*. Mas esta sensação, que subsiste em si, não só requer um material particular que a atravessa (e esse material será durável, perecível), como, acima de tudo, ela é o resultado de um ato criador singular; constitui, por outras palavras, uma nova *variedade*; não é de universalidade que aqui se trata mas, uma vez mais, de *singularidade* (mesmo sendo feita de *multiplicidades*). A matéria atravessa um plano – neste caso, o “plano da composição estética”, que não se confunde com o “plano técnico” da matéria – e esse plano de composição estética é *singular*. “Nunca se está no mesmo plano”, diz Deleuze a propósito da discussão entre dois filósofos (Deleuze & Guattari, 1992, p. 31)⁵. Cada um destes planos, no seu devir, no seu acontecer, reporta sempre a um agenciamento singular, e esse agenciamento, em última análise, só pode ser fenomenológico (ou semiológico, se soubermos encontrar na semiologia um desenvolvimento subtil, mas fundamental, da fenomenologia)⁶. Cada plano deleuziano é “uma vida” singular, por mais descentrada que esta se apresente.

4. DUAS VIAS METODOLÓGICAS DE ABORDAGEM À SENSACÃO

Mantém-se, portanto, a distinção essencial entre duas linhas gerais de abordagem ao sensível: a via *fisiológica* e a via *fenomenológica*. Pode mesmo dizer-se que estes dois modos de abordagem não só são distintos como incompatíveis; enveredar por um deles implica suspender o outro. É na base desta incompatibilidade que persistem algumas das mais antigas dualidades filosóficas. O problema da mente-corpo, por exemplo⁷: não é na impossibilidade de conciliação destes dois domínios que reside o maior perigo, mas, pelo contrário, na pretensão de redução de um domínio ao outro. Contra esta redução se insurgiu a fenomenologia clássica (e, em larga medida, a filosofia em geral), de modo a conservar para si um último reduto teórico que pudesse manter-se a salvo do “canibalismo” científico. A fenomenologia de Husserl foi um destes estandartes contra a hegemonia científica; e mesmo sendo certo que a fenomenologia clássica viria a sofrer fortes abalos com a crítica pós-metafísica (o âmago da fenomenologia depende, tradicionalmente, do recurso a uma subjetividade transcendental), a verdade é que a fenomenologia continua, sub-repticiamente, a fundar e a moldar qualquer aspiração da filosofia a um pelouro próprio. Mesmo quando já se perdeu qualquer apelo à transcendência, mesmo quando já só restam “planos da imanência” (Deleuze), trata-se ainda aí de *devires-coisa* e *devires-sujeito*, e estes devires dependem sempre de um olho ou de um *cérebro* (mesmo que inorgânico). A grande herança da fenomenologia continua a ser, de facto, o requisito de um *plano de impressão*, de receção, de trauma, de fusão entre um dentro e um fora (uma pegada), ou entre um cosmos e um caos (um *caosmos*), mesmo que este plano não guarde já uma subjetividade bem constituída ou pré-constituída.

Pelo contrário, as diversas modalidades de enquadramento fisiológico, que

⁵ Deleuze refere-se aqui especificamente aos planos de imanência da filosofia; mas nada parece impedir que o mesmo se aplique aos planos de composição da arte.

⁶ Cf. Martins, F. (2016).

⁷ Um exemplo-limite: que tipo de descrição poderia o fisiólogo fazer perante uma máquina bem-sucedida no teste de Turing? Como poderia o fisiólogo atestar a presença de um ser senciente imiscuído nos circuitos da máquina? Como declarar a presença efetiva de um sujeito ou singularidade fenomenológica? Não estaria o fisiólogo condenado a falar de meras ilusões e aparências? Simulacros fisiológicos de consciência? Sintomas? Inacessibilidade irremediável do fisiólogo ao domínio fenomenológico.

abordam as sensações e as emoções a partir do seu substrato cerebral ou do seu contexto biogenético – por exemplo, a neurobiologia dos sentimentos ou a psicologia evolutiva – estas vias, que se organizam segundo uma linha reducionista muito precisa, exploram os mais variados mecanismos da sensação enquanto estimulação ou reação fisiológica: o “medo” e a ativação da *amígdala*, o “prazer” e a produção de *dopamina*, a “fome” e a concentração sanguínea de *grelina*, a “irritação” e os níveis de *testosterona* que sobem enquanto os de *cortisona* descem, toda uma panóplia de hormonas, neurotransmissores e zonas neuronais especializadas. Os próprios processos racionais encontram aqui o seu lugar: o hemisfério esquerdo especializado no pensamento lógico, ou o córtex cerebral responsável pelos níveis mais sofisticados de processamento mental, de que o *homo sapiens* constitui o exemplo máximo. Não será de todo surpreendente que, por estas vias, se determinem padrões universais do “agradável”, do “atrativo” ou até, eventualmente, os princípios gerais acerca do que consideramos “belo”.

Mas nada disto parece interessar à estética. Embora possamos definir uma área propriamente sensológica da fisiologia, seja por circunscrição temática ou macro-disciplinar, é duvidoso que este tipo de abordagem possa dar algum tipo de resposta ao problema estético. Mesmo que seja possível cientificar os processos fisiológicos que acompanham tangivelmente a experiência estética, o plano propriamente estético não poderá ser realmente reduzido ao nível fisiológico. Se convencionássemos a relação direta entre uma determinada paleta de sensações e a fruição estética, ainda assim a redução fisiológica da estética permaneceria impraticável: quando muito, chegaríamos a soluções narcóticas ou psicadélicas absolutas, estados tecnicamente assistidos de plenitude psíquica – recordamo-nos aqui da “soma” de Aldous Huxley – mas que em nada teriam a ver com o domínio estético. A experiência estética não reporta a um hedonismo neurofisiológico. Ela não é, por outras palavras, redutível a um mero psicologismo ou comportamentalismo.

Pelo contrário, o próprio itinerário da arte moderna mostra-nos que a experiência estética parece ser transversal aos timbres emocionais: não é apenas o agradável ou o erógeno que interessam à estética, mas a totalidade da paleta emocional, incluindo o nojo, o desconforto, o medo, etc. Nestes termos, o juízo estético não depende de uma tipologia das sensações e emoções nem do respetivo apuramento das sensações e emoções propriamente estéticas. Aliás, é duvidoso que a arte goze de uma relação realmente privilegiada com o domínio sensológico, ou que sirva a função explícita de canalizar e intensificar as emoções. A emotividade e a sensorialidade preenchem a totalidade da vida, estão omnipresentes em todos os domínios da experiência humana, e tenderão mesmo a tornar-se mais viscerais na sua relação com o real: um ódio efetivo por oposição a um ódio performativo.

Mas a principal razão que impede a redução do domínio estético ao substrato fisiológico prende-se, desde logo, com o ponto de partida da problematização. O reducionismo científico – que começa na Física e vai assimilando planos emergentes até à fisiologia cerebral, nomeadamente a neuroquímica do cérebro e o comportamentalismo associado, onde a estimulação sensorial e a repercussão emocional se manifestam sob a forma de estímulos e reações fisiológicas –

este reducionismo científico visa uma exterioridade que nada deve ao olho fenomenológico, um mundo sem perspectiva, ou melhor, repleto de referenciais ou eixos de perspectiva meramente operacionais, sendo justamente através desta condição de *descentramento* que a ciência reclama a sua *objetividade*. E quanto mais resistentes forem as leis à mudança de referencial, quanto mais *simétricas* forem essas leis independentemente da perspectiva, mais íntima será a relação do discurso científico com a objetividade: é ao agrupar todas as perspectivas possíveis num mesmo panorama teórico que a ciência supera a perspectiva e proclama a sua própria isenção. Em suma, suprime-se a parcialidade alcançando a isometria entre todas as parcialidades possíveis. Não haverá, para o físico teórico, nada mais profundo que os chamados “princípios de simetria”; e a imagem idílica do reducionista será a da esfera, que permanece imutável independentemente do ângulo. Seja como for, o objetivo metodológico de todo este nivelamento teórico é, enfim, a anulação radical da subjetividade e, como tal, do olho fenomenológico.

Convenhamos que a via fisiológica e a via fenomenológica, tal como foram aqui apresentadas, tendem ambas para um descentramento. Mas a diferença entre elas é notória. A ciência busca a objetividade à custa do sacrifício do sujeito e da sua parcialidade perante o mundo: é um descentramento que visa a *universalidade*, no sentido em que a melhor lei científica será a que melhor independe da perspectiva ou do referencial. Grande conquista de Einstein, contra Newton, ao desistir dos observadores preferenciais (ou em repouso absoluto). A filosofia também segue uma linha de descentramento, como vimos no exemplo de Deleuze; também aqui se faz uma crítica radical do sujeito e do vivido (uma crítica concertada, em contraste com a postura irrefletida do cientista amante da objetividade). E, sobretudo, também aqui se visa um tipo de objetividade: a pura imanência, a “forma em si”. Em larga medida, trata-se mesmo de uma objetividade mais abrangente, dada a sua pretensão de transversalidade entre as vias metodológicas, e daí o “empirismo radical” de Deleuze. Mas trata-se de uma objetividade do evento singular, e esta singularidade, como vimos, denuncia sempre um olho fenomenológico.

Persistem então duas grandes linhas de abordagem ao domínio das sensações (entendendo-se agora o conceito de “sensação” num sentido mais lato, não deleuziano, que importaria aprofundar). A abordagem fisiológica segue uma orientação reducionista, universalista, e a sua metodologia é de natureza epistemológica. A abordagem fenomenológica é holística, rizomática e detém-se no acontecimento singular, a partir do qual se extrapolam planos topográficos do devir. Embora irreduzíveis e, em larga medida, antagônicas, ambas as linhas de abordagem deverão, todavia, relacionar-se através de problemas comuns – poderíamos chamá-lhes ressonâncias – tornando mutuamente mais visíveis os limiares (e limitações) de cada uma delas. Porque, no final, o âmbito do sensível continua a escapar teimosamente às malhas de qualquer abordagem unilateral, seja fisiológica ou fenomenológica.

A tentativa deleuziana de aproximação à fisiologia (não orgânica) das sensações não implica um abandono da fenomenologia, apenas uma releitura do agenciamento fenomenológico (doravante sem sujeito apriorístico). Esta reforma do sujeito não estabelece uma convergência literal com a fisiologia (será, aliás, duvidoso que a

filosofia deleuziana possa ter alguma utilidade para o fisiólogo), mas apenas uma releitura da natureza fenomenológica do sensível que permita desvinculá-lo do recinto metafísico da subjetividade. Na abordagem deleuziana, o cérebro inorgânico da sensação dessubjetivada constitui ainda um eixo fenomenológico e não pode ser confundido com o cérebro fisiológico ou com as terminações nervosas por onde este se expande. Mesmo quando o cérebro dá lugar ao corpo, a condição fenomenológica deverá manter-se. Do ponto de vista fenomenológico, o corpo é, segundo Deleuze, o último reduto do cérebro: “O ser da sensação, o bloco do percepto e do afeto, surgirá como a unidade ou a reversibilidade entre aquele que sente e o sentido, o seu último entrelaçamento, à semelhança das mãos que se apertam. (...) Carne do mundo e carne do corpo como correlatos que se substituem, coincidência ideal” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 157). O corpo, então, como “último avatar da fenomenologia” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 158). Mas um corpo inorgânico, um “corpo sem órgãos”.

5. A SENSOLOGIA ESTÉTICA

A sensologia estética deverá, portanto, continuar a desenvolver-se num contexto fenomenológico. Mas esta conclusão, por seu turno, pode precipitar-nos para um outro extremo: o de fazer coincidir a sensologia estética com o próprio âmbito geral da fenomenologia. A arte, ao dedicar-se à experiência estética, seria então a legítima herdeira da fenomenologia: “A fenomenologia encontra a sensação nos ‘*a priori* materiais’, perceptivos e afetivos, que transcendem as percepções e as afeções vividas: o amarelo de Van Gogh ou as sensações inatas de Cézanne. A fenomenologia deve tornar-se a fenomenologia da arte” (Deleuze & Guattari, 1992, p. 157). O cruzamento entre a arte e a filosofia seria mesmo uma característica central da modernidade. Luc Ferry resume assim esta viragem histórica: “Ao liquidar o ‘mundo-verdade’ (o inteligível de Platão, o além dos cristãos), Nietzsche liquida também as pretensões da metafísica de reduzir o mundo sensível a uma aparência. E uma vez que a verdade se torna uma fábula, o filósofo deve ceder o lugar ao artista: *Incipit aesthetica!*” (Ferry, 1990, p. 47).

Esta proposta de redução da fenomenologia à estética traz consigo uma mensagem clara de emancipação do sensível e de afronta ao logocentrismo; mas acaba por limitar as potencialidades metodológicas da fenomenologia. A fenomenologia pós-metafísica abdicou dos sujeitos apriorísticos, é certo, mas não deixou de dedicar-se aos processos de subjetivação pelos quais se criam devires-sujeito. A posição deleuzina, na sua interpretação mais moderada, sugere que a fenomenologia deveria reservar-se ao âmbito da sensação dessubjetivada. Mas por que motivo a fenomenologia haveria de concentrar-se exclusivamente nos processos de dessubjetivação da sensação (inerentes à arte) em detrimento dos processos de subjetivação (inerentes à *bios*)? A noção de dessubjetivação implica um sujeito prévio que é considerado indesejável devido à sua imposição dos vícios e *clichés* da vivência. Ora, a partir do momento em que deixa de haver o imperativo de um sujeito prévio (apriorístico), a questão da subjetivação torna-se, no mínimo, tão relevante como a questão da dessubjetivação. E ambas as questões parecem ser igualmente tratáveis pela fenomenologia.

Há ainda a proposta de redução da sensologia estética à sensologia em geral, isto é, o entendimento da estética como ciência geral do sensível (sendo este assumido,

precisamente, como *Aisthesis*). Esta redução (ou generalização) alimenta-se, em larga medida, da convicção de que a estética disciplinar excede o campo estrito da filosofia da arte, aplicando-se também a outros domínios da experiência. Mas a popularidade desta perspectiva não deverá desviar-nos das suas dificuldades. O problema central prende-se com a própria delimitação entre o sensível e o inteligível, cuja linha divisória não é tão evidente como nos fazem crer os puristas sensológicos. Desde Baumgarten, o desafio da Estética passa, antes de mais, por delimitar o seu próprio campo de estudo, a saber, o *sensível* (mais do que a arte). Esta delimitação teórica é fundamental para que se possa, a partir dela, proceder a qualquer depuração programática do sensível (por exemplo, através das práticas artísticas). Evidentemente, é preferível que se saiba, desde logo, o que se está a tentar depurar. Mas o conceito de sensível continua a resistir ao consenso. Talvez não seja sequer possível depurá-lo, nem sequer isolá-lo: de facto, a fenomenologia, enquanto teoria da receção, parece estar hoje mais próxima de uma hermenêutica que de uma sensologia; e o mundo que nos rodeia parece-se mais com uma miríade de imagens-textos que com um bloco de sensações...

Em qualquer caso, mesmo admitindo uma autonomia essencial do sensível em relação ao inteligível, será ainda necessário determinar o âmbito sensológico em que nos situamos quando propomos isolá-lo e destacá-lo. Não apenas no sentido de optar entre a fenomenologia e a fisiologia, mas no sentido de admitir diferentes espécies sensológicas no interior de cada uma destas vias metodológicas. A sensologia não é homogênea. Ela descobre zonas teóricas que devem salvaguardar a sua própria especificidade disciplinar, temática ou metodológica. E esta especificidade será motivada, desde logo, pela dificuldade em conciliar sensologias fenomenológicas com sensologias fisiológicas.

Não se trata, pois, de responder, em simultâneo, e de forma satisfatória, a diferentes vias de problematização sensológica. Não existe tal coisa. O sensível só pode servir de palco a um único problema de cada vez, e o avanço da resposta deverá, aliás, aproximar-se da estruturação do próprio recinto de questionamento, ao ponto, por vezes, da indistinção entre a resposta e a formulação «correta» do problema. Desde logo, o conceito de sensação poderá constituir um problema fisiológico ou um problema fenomenológico; e cada um destes problemas deverá fabricar a sua própria imagem ou imagens características da sensação no âmbito de uma sensologia específica. Talvez, então, a questão tenha de ser colocada ao contrário: se nos interessa adereçar o sensível (e, mais especificamente, a experiência estética), importa, antes de mais, que nos orientemos no sentido do problema e não da resposta, isto é, importa delinear a sua zona sensológica. Interroguemo-nos então: o que é isso a que chamamos sensação? Em que domínio de problematização havemos de colocá-la com vista ao seu enquadramento estético? Porque este enquadramento estético não é tanto um ponto de partida, é mais um ponto de chegada.

Falar do sensível é o mesmo que falar da *Aisthesis*? Será razoável apelar a uma sensologia propriamente estética, não coincidente com a sensologia em geral? Estas questões pressupõem, evidentemente, a hipótese de que *nem toda a experiência sensível é experiência estética* – uma hipótese que poderia parecer óbvia, não fosse a persistente generalização teórica e concetual da *Aisthesis*.

REFERÊNCIAS

- Bourdieu, P. (1996). *As regras da arte: Génese e estrutura do campo literário*. Lisboa: Editorial Presença.
- Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Deleuze, G. (2006). *A imagem tempo: Cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G. (2004). *A imagem movimento: Cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2006). *Rizoma*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1992). *O que é a Filosofia?*. Lisboa: Editorial Presença.
- Ferry, L. (2012). *Homo aestheticus: A invenção do gosto na era democrática*. Lisboa: Edições 70.
- Martins, F. (2016). *Sentido narrativo: Da formatividade à performatividade*. Porto: Afrontamento.
- Justo, J. M. (2011). O Fundo Comum do Pintar e das Palavras: uma apresentação da lógica deleuziana da sensação. In G. Deleuze, *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Perniola, M. (1998). *A estética do século xx*. Lisboa: Ed. Estampa.
- Rajchman, J. (2002). *As ligações de Deleuze*. Lisboa: Temas e Debates.
- Rancière, J. (2014). *A fábula cinematográfica*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, J. (2013). *Béla Tarr: O tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro.