

PORQUE A ARTE IMPORTA

Direção Editorial

Lucas Fontella Margoni
(in memoriam)

Comitê Científico

Prof. Dr. Eros Moreira de Carvalho
(PPGFIL/UFRGS)

Prof. Dr. Paulo Estrella Faria
(PPGFIL/UFRGS)

Prof. Dr. Ronai Pires da Rocha
(PPGF/UFSM)

Prof.^a Dr.^a Ivani Lucia Oliveira de Santana
(PPGDAN/UFRJ)

PORQUE A ARTE IMPORTA

COMO O ENATIVISMO EXPLICA O VALOR COGNITIVO DA ARTE

Thiago Gruner Conceição



Diagramação: Marcelo Alves

Capa: Gabrielle do Carmo



A Editora Fi segue orientação da política de distribuição e compartilhamento da Creative Commons Atribuição-Compartilhual 4.0 Internacional https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C744p

Conceição, Thiago Gruner

Porque a arte importa: como o enativismo explica o valor cognitivo da arte [recurso eletrônico] / Thiago Gruner
Conceição. – Cachoeirinha : Fi, 2024.

285p.

ISBN 978-65-85958-81-3

DOI 10.22350/9786585958813

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Filosofia – Cognição – Enativismo – Arte. I. Título.

CDU 130.1:7.01/09

Catalogação na publicação: Mônica Ballejo Canto – CRB 10/1023

Para meu pai e minha mãe.

(Que mesmo que não entendam muito do que eu escrevi aqui, me amarão e me incentivarão – como sempre fizeram.)

AGRADECIMENTOS

Pesquisar o enativismo – uma teoria recente, em desenvolvimento e ainda pouco explorada no Brasil – foi ter feito filosofia "ponta-de-lança". Por isso, sinto que talvez tenha ajudado a levar um pouquinho mais além as fronteiras do conhecimento – o que para mim é motivo de alegria e realização. Assim, por ter aberto o caminho, topado a empreitada e cumprido ela comigo, agradeço muitíssimo ao meu orientador, Eros Carvalho. Além de encarnar as mais nobres virtudes intelectuais, o professor Eros nunca faltou com o que mais se precisa de um orientador: paciência, disponibilidade, proatividade e interesse pelo trabalho. Seu exemplo terá sempre minha admiração.

Aos professores Ronai e Paulo, dois gigantes que me formaram com seus marcantes exemplos e que, junto da professora Ivani, me honraram com sua qualificada leitura e presença na banca. À professora Gisele Secco, pela fecunda inspiração que me levou à sala de aula.

Agradeço a Alva Noë pelo pronto apoio à tradução de seu *Strange tools* – tarefa à qual me dediquei paralelamente a essa dissertação –, que torço para logo ver publicada.

Aos meus professores e professoras do ensino básico. A dois deles, que no Ensino Médio foram os primeiros a achar uma ótima ideia que eu cursasse Filosofia: vocês fizeram a diferença.

Obrigado a todos os que, cruzando meu caminho, contribuíram para a beleza da jornada e por meu crescimento intelectual nos últimos anos: professores, orientadores, colegas de curso, de residência pedagógica e de docência.

Agradeço ao governo brasileiro, na figura da CAPES e da própria UFRGS, pelo financiamento de uma graduação-sanduiche entre 2012 e 2013; de um importante período de iniciação científica entre 2016 e 2018; e de uma residência pedagógica entre 2018 e 2019. Esse apoio foi fundamental e me fez reforçar: o Brasil só será um país justo, com um futuro digno de seu tamanho, na medida da crescente valorização da formação humana, ciência e pesquisa.

Aos meus avós, José, por não pensar pequeno, e Rony, pela presença.

Às minhas avós, Lucila, pelo exemplo, e Erica, pela dedicação.

Aos meus irmãos, Rafael, Felipe e Nicole, pela parceria.

Aos meus amigos e amigas, por tornarem o caminho tão mais fácil.

À minha mãe, Andréia, pelo exemplo de coragem, curiosidade e interesse pelas artes.

Ao meu pai, Fernando, pelo exemplo de resiliência, confiança e amor ao trabalho.

À Mariana, minha parceira de vida, pela companhia intelectual e afetuosa constante. Te amo.

"Caminante, no hay camino.
Se hace camino al andar."

Antonio Machado

LISTA DE SIGLAS

4E	Extended, embedded, embodied, enacted cognition ¹
TME	Tese da mente estendida

¹ Em português: Cognição estendida, incorporada, situada e atuada. Traduzirei “*embodied*” nessa dissertação por “incorporada”. O vocábulo, etimologicamente, remete a “juntar, integrar em um só corpo” e por isso serve para afastar tendências dualistas de tipo cartesiano. Uma outra acepção sua, mais moderna, é a que mais me interessa: uma mente *incorporada* significa uma que “toma corpo, reveste-se de uma forma material”. As demais traduções da sigla 4E serão dadas a entender ao longo da dissertação.

SUMÁRIO

Prefácio	15
1. PROBLEMA EM QUESTÃO	15
2. TESE DEFENDIDA.....	17
3. JUSTIFICATIVA.....	18
4. ESTRUTURA.....	19
Introdução	21
1. COGNITIVISMO CLÁSSICO E NEUROESTÉTICA.....	21
1.1 OS LIMITES DA NEUROESTÉTICA.....	28
2. ENATIVISMO.....	36
2.1 AUTONOMIA.....	44
2.2 SENSE-MAKING.....	46
1	53
O valor cognitivo das artes plásticas	
1. DESCRIÇÕES DA CRIAÇÃO DE OBRAS DE ARTE PLÁSTICAS	53
1.1 IMAGENS COMO SÍMBOLOS E COMO ATUAÇÕES SENSORIO-MOTORA.....	54
1.2 A CRIAÇÃO DE IMAGENS COMO CÓPIA DE IMAGENS MENTAIS.....	58
1.3 A CRIAÇÃO PLÁSTICA COMO ATUAÇÃO SITUADA, INCORPORADA, DIACRÔNICA E DINÂMICA.....	65
2. O VALOR COGNITIVO DAS ARTES PLÁSTICAS.....	73
2.1 TOMADA DE CONSCIÊNCIA DO EXERCÍCIO PERCEPTIVO	74
2.2 DESENVOLVIMENTO E AQUISIÇÃO DE HABILIDADES PERCEPTIVAS.....	82
3. IMAGENS COMO FERRAMENTAS: A MENTE ESTENDIDA EM COLISÃO COM O ENATIVISMO?	113
2	119
O valor cognitivo da dança e da música	
1. A COGNIÇÃO MUSICAL DESCRITA PELO COGNITIVISMO	120
2. A COGNIÇÃO MUSICAL DESCRITA PELO ENATIVISMO	122
2.1 UMA TEORIA SENSORIO-MOTORA DA PERCEPÇÃO SONORA.....	124
2.2 UMA TEORIA SENSORIO-MOTORA DA PERCEPÇÃO MUSICAL.....	126
2.3 A MODULAÇÃO SOCIAL DA PERCEPÇÃO MUSICAL.....	137
3. O VALOR COGNITIVO DA MÚSICA.....	138
3.1 REGULAÇÃO EMOCIONAL E CIMBRAMENTO AFETIVO.....	138
3.2 COORDENAÇÃO E COGNIÇÃO SOCIAL.....	144
3.3 VIABILIZAÇÃO DE IDENTIDADES.....	145
4. A COGNIÇÃO DA DANÇA DESCRITA PELO COGNITIVISMO.....	150
5. A COGNIÇÃO DA DANÇA DESCRITA PELO ENATIVISMO.....	154

5.1 IMPROVISAÇÃO COMO <i>SENSE-MAKING</i> PARTICIPATIVO	156
5.2 INCORPORANDO E SITUANDO A COREOGRAFIA	163
6. O VALOR COGNITIVO DA DANÇA	168
6.1 PROMOVER A COGNIÇÃO SOCIAL	168
6.2 ALARGAR A ATENÇÃO E QUEBRAR HÁBITOS	169
6.3 FACILITAR A RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS	169
6.4 VIABILIZAR IDENTIDADES	170

3

174

A teoria de Alva Noë sobre o valor cognitivo da arte

1. CONTEXTO	174
2. RECONSTRUÇÃO DO ARGUMENTO GERAL	177
2.1 ORGANIZAÇÃO	177
2.2 ATIVIDADES DE NÍVEL 1 E 2	187
2.3 ARTE COMO ATIVIDADE DE NÍVEL 2	187
2.4 FERRAMENTAS ESTRANHAS	190
2.5 RETROALIMENTAÇÃO E EMARANHAMENTO	196
2.6 ATITUDE ESCRITURAL	200
2.7 A INCLINAÇÃO PARA A ESCRITA	206
2.8 REORGANIZAÇÃO	207
3. ARTE	209
3.1 ARTE COMO EXPERIÊNCIA TRANSACIONAL	209
3.2 INTERSUBJETIVIDADE	216
3.3 PORQUE A ARTE PODE SER CHATA	221
3.4 EXTERNISMO EXPLICATIVO SOBRE A EXPERIÊNCIA DA ARTE	223
4. ESTÉTICA	227
5. GANHO COGNITIVO DA ARTE: REORGANIZAÇÃO E <i>SENSE-MAKING</i>	231
6. OBJEÇÕES	235
6.1 A OBJEÇÃO DA RESTRIÇÃO EMOTIVA	235
6.2 A OBJEÇÃO DA GENERALIZAÇÃO MODERNIZADORA	237
6.3 A OBJEÇÃO DA EXCLUSÃO SOCIAL	240
7. ARTISTA	243
8. OBRA DE ARTE: <i>AFFORDANCE</i> PRAGMÁTICA OU MAIS DO QUE ISSO?	248
9. ANÁLISE GERAL DA TEORIA DE NOË	251

Conclusão

261

Referências

263

Índice remissivo

284

PREFÁCIO

"Quando se descreve a arte
como uma parte necessária da ordem humana,
a finalidade da arte emerge juntamente
com a da própria vida humana."

Sebastian Gardner, filósofo

1. PROBLEMA EM QUESTÃO

A arte possui valor cognitivo? Se não, por quê? Se sim, qual?

A presente dissertação debruça-se sobre esse problema filosófico e defende que, sim, a arte possui um valor cognitivo se adotarmos uma certa filosofia da cognição: o enativismo.

À primeira vista, a resposta ao problema que motiva essa pesquisa parece evidente: a arte, sim, nos "ensina" muitas coisas. Uma estátua grega permite-nos conhecer o ideal antigo de beleza; uma gravura japonesa permite-nos conhecer a vestimenta tradicional do xogunato; e uma pintura romântica do século XIX permite-nos ver como eram as paisagens da época.

No entanto, não é nesse sentido historiográfico que coloco o problema, pois que a arte nos ensine aquele tipo de coisa é incontroverso. Uma estátua feita com o mármore de Carrara informa-nos da aparência dessa pedra retirada da Itália. Mas encarar a estátua assim atribui a ela o mesmo valor informativo que um simples bloco quebrado também teria. Ou seja: não são as propriedades da coisa como *estátua* (ou como obra de arte) que respondem pelo valor cognitivo – mas simplesmente aquelas de *amostra de algo* (uma textura ou material, nesse caso). É preciso, portanto, perguntarmo-nos acerca do valor cognitivo da arte *enquanto arte*, com toda dificuldade que isso comporta.

O problema filosófico ao qual me dirijo tem longa tradição, e em torno dele criou-se um debate entre os chamados anti-cognitivistas e os cognitivistas estéticos¹. Para os primeiros, a arte não cumpre papel cognitivo²: dentre eles temos Platão, que no livro X de *A República* critica a poética por ser mera imitação de aparências, distante da verdade (596e–602c); e também Kant, que já no início de sua *Crítica da faculdade do juízo* faz-se claro sobre o assunto: "o juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento" (§1).

Em oposição aos não-cognitivistas estéticos, encontramos aqueles que defendem um valor cognitivo para a arte. É o caso de Aristóteles, no livro IV da *Poética*, para quem a imitação artística é só um desdobramento da predisposição que temos, desde o nascimento, de imitarmos uns aos outros – e, com isso, de aprendermos. Também é o caso de Nelson Goodman, em *Linguagens da arte* (1968/1976), para quem as artes equiparam-se às ciências como mais uma empreitada de entendimento do mundo. Seguindo esses filósofos, é possível responder à questão: *por que a arte é importante para nós?* Como aponta Almeida (2005), se a resposta é porque ela tem um valor cognitivo, então trata-se da mesma razão pela qual valorizamos a ciência: é uma forma de conhecermos mais o mundo e nós mesmos. E isso é da natureza humana, como já nos fizera saber Aristóteles no início da *Metafísica*³.

¹ Peço ao leitor a atenção de não confundir o *cognitivism estético*, que é a posição defendida nesta dissertação (a de que obras de arte têm valor cognitivo) com o *cognitivism* (ou *cognitivism clássico*), uma filosofia da cognição contra a qual me coloco nesta dissertação. Alinho-me a uma outra filosofia da cognição: o enativismo.

² Se, por um lado, dispensa o valor cognitivo da arte, por outro, o anti-cognitivism ainda é compatível com a defesa de outros valores para a arte (terapêutico, político, moral, pedagógico, decorativo etc.).

³ "Todos os homens, por natureza, visam ao saber" (*Met.*, 980a).

2. TESE DEFENDIDA

Esta dissertação alinha-se aos cognitivistas estéticos: a arte possui um valor cognitivo. É daí que parto, visando apresentar algumas das respostas enativistas para em que consistira o referido valor.

O cognitivismo estético, em sua versão mais fraca, é composto de duas teses centrais⁴ (ALMEIDA, 2005; BAUMBERGER, 2011):

- 1) *Tese epistêmica*: Obras de arte têm valor cognitivo;
- 2) *Tese estética*: O valor cognitivo das obras de arte justifica ao menos parcialmente o seu valor artístico.

A tese (1) não implica que as obras de arte tenham apenas *um* único valor (o cognitivo); pelo contrário, há espaço para um pluralismo de valores da obra de arte:

[o] prazer proporcionado por muitas obras de arte é um óbvio exemplo de outros valores que a arte pode ter. Mas nada disto mostra que a teoria cognitivista do valor é falsa, uma vez que a teoria cognitivista não defende que todo o valor se reduz ao conhecimento que podemos adquirir através da arte. Diz simplesmente que o elevado estatuto de que a arte goza e a enorme importância que sempre se lhe reconheceu não seriam o que são se a arte não tivesse valor cognitivo, mesmo que a arte tenha outros méritos além da sua capacidade para nos ensinar algo. (ALMEIDA, 2005, p. 121)

A tese (1) também não quer dizer que *todas* as obras de arte têm valor cognitivo. Trata-se de uma proposição particular afirmativa (*algumas* obras, talvez muitas, talvez mesmo poucas, é que talvez tenham esse valor). Como ressalta Almeida (2005), se a tese (1) fosse uma afirmativa universal então não teríamos razões para aceitá-la, pois numerosas obras fracassadas parecem não ter valor cognitivo algum.

⁴ Enquanto que o não-cognitivismo estético é a recusa de uma ou das duas teses.

Já a tese (2) também não implica que *todo* valor cognitivo de uma obra de arte aumenta seu valor estético. Ser simples amostra do mármore de Carrara, como já dito, seria um valor cognitivo de uma estátua renascentista, mas que ignoraria completamente o fato de que aquela estátua é mais do que mera amostra de rocha. É preciso, portanto, analisar o valor das obras de arte enquanto tais, isto é: considerando o fato de que elas são prenes de significado, feitas por artistas, com estilos e características estéticas, inseridas em tradições etc..

Uma versão extremamente forte e implausível do cognitivismo estético radicalizaria as duas teses, propondo que *todas* as obras de arte tenham valor cognitivo e que esse valor justifique *todo* o valor artístico das mesmas obras. Nesse caso, a arte seria definida pelo condicional "se é arte, então tem valor cognitivo (e somente esse)".

3. JUSTIFICATIVA

O modo como a filosofia tem levantado o problema filosófico do valor cognitivo da arte tem sido quase sempre a partir de um paradigma de cognição e conhecimento herdado da filosofia moderna (o já referido cognitivismo clássico). Com a revisão dessa filosofia pelos pragmatistas e fenomenólogos contemporâneos, chegou a oportunidade de vislumbrar outras respostas possíveis. Nesse sentido, o presente trabalho não só se insere na tentativa de consolidar estas respostas, como pretende ajudar na disseminação dos escritos enativistas (ainda um tanto quanto recentes) na literatura acadêmico-filosófica de língua portuguesa⁵.

⁵ Considerando esse momento de desbravamento do enativismo, mais ainda em territórios como a arte e a estética, foi opção estratégica desta dissertação abordar várias formas e gêneros artísticos. Sei que assim sacrifica-se a profundidade, mas nos pareceu mais importante ganhar em escopo e mostrar como

Cumprir com essa empreitada também seria conseguir descobrir mais do *porquê* da importância da arte para o ser humano. Esse problema não é uma especulação vazia, mas pulsante na vida cotidiana: por que andamos milhares de quilômetros para estar na presença de um artista, de uma pintura ou escultura? Por que ficamos por horas de pé, ou mesmo sentados, ouvindo um concerto? Por que um mesmo autor pinta e repinta o mesmo tema, ou um escritor obsessivamente trata e retrata do mesmo objeto? *Por que a arte importa para nós?*

Por trás da presente dissertação está a intuição de que a arte contribui profundamente com nosso modo de estar no mundo – nossa experiência dele – e nosso modo de lidar com esse mesmo mundo. Em um sentido importante, ela nos ensina a viver. A questão seria empírica se não dependesse da disputada definição dos conceitos filosóficos de arte e cognição.

4. ESTRUTURA

Na introdução (capítulo 2) explico em que pé a discussão sobre o valor cognitivo da arte encontrava-se antes do surgimento do enativismo. Veremos como é sobretudo em relação a teorias filosóficas de herança moderna, como o cognitivismo clássico, que as teses enativistas mais claramente se distinguem; e é sobretudo em relação a iniciativas mais contemporâneas, como a neuroestética, que podemos entender a importância de bem fundamentar, filosoficamente, uma ciência para que tenhamos resultados que não façam caricaturas ou simplificações de um fenômeno complexo como a arte.

o enativismo pode apontar caminhos nas mais diversas direções. Não obstante, a exaustão tampouco seria possível. O leitor sentirá falta de artes como o cinema, a literatura e arquitetura. Para estas últimas, cfe., Caracciolo (2013) e Jelic' et al. (2016).

No capítulo 3, apresento as explicações enativistas para alguns dos principais processos cognitivos envolvendo as artes plásticas, descrevendo a criação de obras de arte plásticas como esculturas e imagens, e também a experiência de tais obras por parte do público. Dou especial atenção ao papel constitutivo do sistema sensório-motor e do ambiente social e cultural nesses processos. Isso me leva ao cumprimento de um segundo objetivo, na metade final do capítulo, que é o de identificar o valor cognitivo das artes plásticas.

No capítulo 0, repito o movimento feito no capítulo anterior, aplicando-o à música e a dança. Neste, são meus objetivos apresentar as explicações enativistas para descrever a experiência de criação e recepção de obras musicais e dançantes, por um lado, e identificar o valor cognitivo da dança e da música, por outro. Lanço mão de argumentos que colocam ênfase na operação do sistema sensório-motor e que buscam rever a centralidade do conceito de representação. O fim capítulo é dedicado a apresentar o valor cognitivo da música e da dança.

No capítulo 5, apresento aquela que é talvez a principal obra enativista sobre o valor cognitivo da arte: *Strange tools*, de Alva Noë. O movimento feito nos capítulos anteriores é aqui ousadamente ampliado pelo próprio Noë, na medida em que ele busca apresentar uma defesa do valor cognitivo da arte *em geral*, identificando, como traço comum a todas as formas artísticas, um fenômeno por ele chamado de *reorganização*. Na segunda metade do capítulo faço uma interpretação que aprofunda as teses de Noë, esclarecendo seus pressupostos e avaliando a cogência de seus argumentos. Ao fim, apresento sua resposta para ambas as teses, a epistêmica (1) e a estética (2), mencionadas anteriormente.

Passo agora a contextualizar o problema de pesquisa desta dissertação e introduzo as teorias concorrentes.

INTRODUÇÃO

1. COGNITIVISMO CLÁSSICO E NEUROESTÉTICA

"A arte, como qualquer outra atividade da mente, está sujeita à psicologia, é acessível ao entendimento, e necessária para uma ampla investigação do funcionamento mental."

Rudolf Arnheim (1904-2007), psicólogo e teórico de arte

"As pessoas costumam dizer que a estética é um ramo da psicologia.(...) Por mais estúpida que seja, a ideia é mais ou menos essa. Questões estéticas nada têm a ver com experimentos psicológicos, e são respondidas de uma maneira inteiramente diferente."

Ludwig Wittgenstein (1889-1951), filósofo

Se é bem verdade que a filosofia nunca negou a dimensão emotiva da experiência artística e estética, foi o reconhecimento dessa mesma dimensão que impediu essas experiências de serem consideradas como valiosas cognitivamente¹. Para Platão², além de não contar cognitivamente (em razão de enganar, imitando aquilo que já é aparência), a arte era mal vista precisamente por ser emotiva – ou, no jargão platônico, por apelar à parte não-racional da alma. Modernamente, Descartes, Hume e Kant foram decisivos não só para inaugurar e firmar uma série de dualismos (corpo/mente, emoção/razão, sentimento/entendimento, subjetivo/objetivo), como para aplicá-los à experiência estética e à arte, baseadas em sentimento

¹ Montero (2018) nota que a filosofia historicamente também costumou excluir a dimensão corpórea das questões estéticas. Segundo ela, apenas a visão e a audição (os mais "intelectuais" dos sentidos) foram normalmente levados em conta justamente por desviarem a atenção do próprio corpo, em direção a objetos externos.

² Em célebres passagens dos livros III e X de *A República*.

e por isso mesmos, sem papel na formação de sentido, na conceituação etc.. (JOHNSON, 2007, 2015). O corolário foi a dispensa da arte como cognitivamente valiosa:

Os filósofos da arte do século XVIII reconheceram, corretamente, que a beleza na arte e na natureza poderia ser uma fonte de forte sentimento capaz de nos mover. No entanto, a partir dessa verdade eles concluíram, equivocadamente, com base nas dicotomias implícitas na sua psicologia das faculdades, que a estética não poderia envolver entendimento cognitivo, conhecimento ou verdade. Se a beleza é uma mera resposta sentimental a características de objetos ou cenas, eles diziam, então ela não é, propriamente, pensamento baseado em conceitos. (JOHNSON, 2007, p. 117; minha tradução)

Que a experiência estética seja "mera resposta sentimental" tem sido, portanto, um dos grandes obstáculos teóricos à sua consideração como cognitivamente valiosa. Veremos mais adiante as alternativas a isso – em particular, como o enativismo recupera a afetividade como marcador da cognição. Notemos, por enquanto, que esse obstáculo pouco mudou também durante a filosofia analítica da primeira metade do século XX. Mesmo sob nova roupagem (a dos usos ou funções linguísticas) a divisão persistiu: falava-se em usos "descritivos" (ou cognitivos), por um lado, e usos "expressivos" (ou emotivos), por outro³:

A dicotomia "cognitivo/emotivo" efetivamente excluiu a emoção e o sentimento do domínio privilegiado do significado cognitivo e dos usos descritivos da linguagem, absolvendo, assim, os filósofos da linguagem de terem qualquer consideração séria pelo sentimento em suas teorias do significado. (JOHNSON, 2007, p. 37; minha tradução)

Essa longeva compreensão da arte e da experiência estética foi só uma instância de um domínio mais amplo de uma concepção de

³ A posição pode ser resumida pela célebre detração de Carnap sobre as pretensões conhecedoras da metafísica: "Os metafísicos são músicos sem talento musical".

cognição, tributária de Descartes, que podemos chamar de *cognitivismo* ou *cognitivismo clássico*. Foi ela quem guiou, por muito tempo, nossa tentativa de entender a experiência de uma obra de arte (SCHIAVIO, 2016). A explicação básica era que um certo estímulo, exterior, produziria afecções ou mesmo representações no público espectador⁴, levando-o à uma emoção provocada ou ao que poderíamos chamar de experiência estética. Talento, portanto, seria o artista capaz de provocar essa reação em cadeia sem equívoco, codificando seus sentimentos no arranjo material de sua obra, a ser decifrado e recebido por um público (de bom gosto).

É notável que esse modelo de cognição aplique à experiência estético-artística algumas de suas suposições mais básicas:

1. uma distinção metafísica entre *interno* e *externo*;
2. o processamento de estímulos num processo *sequencial e linear, baseado em regras*;
3. a geração de *representações* (dentro do sujeito) de um objeto (no caso, a obra) fora do sujeito;

A integração dessas três teses forma o chamado *modelo-sanduíche* da cognição (HURLEY, 2001; cfe. Diagrama 1, abaixo), no qual a ação aparece como um "subproduto de atividade genuinamente mental", tendo papel "derivativo e subordinado" (ibid, p. 11).

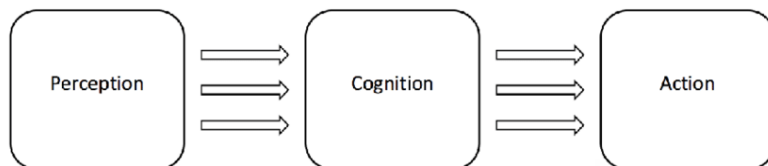


Diagrama 1 - O modelo-sanduíche da cognição (in BURR, 2017)

⁴ O termo, aliás, é revelador do papel passivo que tradicionalmente se atribuiu a quem interage com arte.

É possível pensar uma adaptação desse modelo para a experiência estética:



Diagrama 2 - O modelo-sanduiche da cognição aplicado à experiência estética

De modo que, por analogia, seria seguro dizer que a emoção seria igualmente um "subproduto" derivado daquela que é a etapa genuinamente cognitiva.

No desenvolvimento teórico mais contemporâneo do cognitivismo, a chamada teoria computacional da mente, o mesmo fluxo exposto acima é traduzido pelas noções de *Input*, *Processamento* e *Output*. Se a roupagem é mais tecnológica, a suposição filosófica é a mesma: o cérebro é um *hardware*, como um computador, e a cognição nada mais é do que a produção e manipulação regrada, por um *software* (a mente), de representações interiores obtidas de estímulos exteriores.

Em resumo, as teses assumidas pelo cognitivismo clássico e a teoria computacional da mente em sua concepção da arte e experiência estética são que a emoção é o terreno da arte, por excelência; e, sublinho, que a emoção não é cognitivamente valiosa.

Duas consequências, uma teórica e outra prática, podem daí ser identificadas. A primeira, teórica, é que o cognitivismo clássico força uma concepção tanto da obra, como uma "coisa em si" pré-dada externamente, quanto das estruturas de recepção a ela, pré-dadas internamente. Sem isso não haveria experiência artística em tal modelo – e para que ela seja "real" de algum modo (e aqui o cognitivismo ecoa o

realismo⁵), supõe-se alguma correlação ou lei entre as causas externas e as experiências internas⁶.

Junto da suposição de que a obra é pré-dada externamente, o cognitivismo costuma supor que a obra, em si mesma, tem uma propriedade específica responsável por gerar a experiência *sui generis* que é a experiência estética, em geral (ou o sentimento de beleza, de graça, de sublimidade, nas respectivas experiências particulares). Temos, assim, um internismo explicativo de acordo com o qual "as propriedades que determinam a identidade e valor de obras de arte são internas ao objeto, (...) diretamente disponíveis em um encontro perceptivo com a obra" (MYIN, VELDEMAN, 2011, p. 79; minha tradução). Ressalto isso porque, como veremos, a filosofia enativista da cognição adotará um ponto de vista diferente, de acordo com o qual "o que faz de um objeto uma obra de arte é externo a ele, de modo que sua correta apreciação envolve, essencialmente, conhecimento de fundo contextual" (MYIN, VELDEMAN, op. cit., loc. cit.).

A segunda consequência, prática, é que as estruturas de recepção pré-dadas que predispoem o sujeito levarão a filosofia e as ciências da mente a postularem ou tentarem descobrir *qual* seria a propriedade essencial do objeto de arte, capaz de gerar a experiência estética correlata. Na filosofia, por exemplo, uma das mais célebres candidatas a propriedade essencial foi a chamada "*forma significativa*" proposta por Clive Bell (1914), um expoente da teoria formalista da arte. Assim, o que

⁵ Agradeço ao professor Eros por me chamar a atenção para isso.

⁶ O problema de supor uma regra ou lei de correlação entre o estímulo externo e a experiência ou representação interna é que ela pouca dá conta de um fenômeno universal da experiência estética: o dissenso. Com isso o cognitivismo e o representacionismo tem o fardo teórico de explicar como pode um mesmo estímulo gerar diferentes experiências (e que uns julguem a obra boa, enquanto outros não). Esse é o clássico problema (da faculdade) do gosto. Hume e Kant trataram de resolvê-lo no século XIX, com repercussões até o século XX.

daria luz à emoção estética seria, no caso das artes plásticas, um arranjo formal de linhas e cores, por exemplo – em resumo, arte seria aquilo que tem forma significativa, e forma significativa é aquilo que levaria à emoção estética⁷ (para uma objeção, cfe. HICK, 2012).

As tentativas não foram apenas da filosofia, no entanto. Contrariadas exatamente com a "vagueza das noções de filósofos e historiadores da arte" (RAMACHANDRAN, 2000, p. 19), as ciências da mente inauguraram a chamada neuroestética. Assumindo que a experiência da arte, como todas as demais coisas humanas, seria uma realização *do cérebro*⁸, esse programa de pesquisa, baseado nas modernas técnicas de escaneamento cerebral, propõe uma "definição neurobiológica da arte" (ZEKI, 1999, p. 22) e afirma ter identificado, por exemplo, os correlatos neurais da beleza (ex.: KAWABATA, ZEKI, 2004) e coisas como as "oito leis da experiência artística" (RAMACHANDRAN, HIRSTEIN, 1999).

Uma abordagem assim costuma traduzir a beleza e a experiência de obras de arte por registros de atividade⁹ elétrica em áreas do cérebro como as frontais, de recompensa (ex.: ISHIZU, ZEKI, 2013). A identificação de padrões de atividade neural durante uma interação com obras de arte permitiria, em tese, saber por eliminação e adução quais objetos agradam mais ou menos, isto é: se a beleza seria objetiva,

⁷ Bell sabia que a presença de uma forma significativa não é garantia de o público percebê-la; mas a capacidade estaria presente. O crítico de arte, por exemplo, seria a pessoa mais apta a nos guiar no processo de educação do gosto e percepção da forma significativa (posição bastante semelhante a de Dewey (1934/2010, p. 548)).

⁸ Ao leitor, deixo a oportunidade de avaliar afirmações como a de que a "Arte, como tudo o que fazemos, é gerada de impulsos elétricos passados entre sinapses no cérebro, expressados através do corpo e eventualmente apreciada pelos sentidos" ou de que devemos atentar às propriedades físicas "do cérebro, pois é apenas este órgão que é responsável por gerar e avaliar a experiência estética" (CROSS, TICINI, 2012, p. 11; minha tradução).

⁹ Em áreas tradicionalmente relacionadas à sensação de prazer, mas que incluem também o estudo da percepção de obras, na qual já se identificou grande atividade no córtex pré-frontal, e mesmo no córtex motor.

e, se sim, quais "regras" (ou mesmo "leis") estéticas deveriam ser seguidas se o objetivo do artista fosse cativar seu público. O otimismo dessa empreitada pode ser resumido em uma declaração de Semir Zeki, para quem

o artista é, num certo sentido, um neurocientista, explorando o potencial e as capacidades do cérebro, ainda que com diferentes ferramentas. Como tais criações podem despertar experiências estéticas só pode ser inteiramente compreendido em termos neurais. (2009; minha tradução; cfe. também ZEKI, 2001)

A conclusão obtida por Ramachandran e Hirstein (1999), por exemplo, é que obras de arte são coisas que ativam os mesmos mecanismos neurais normalmente exigidos quando vemos os tipos de objetos representados na obra, mas que são mais fortemente ativados graças à "distorção" intensiva da realidade provocada pelo artista: "toda arte é caricatura", dizem os autores (ibid., p. 18; minha tradução). O exemplo dado pelos mesmos é o de uma estátua da deusa hindu Parvati em formas voluptuosas, que, segundo eles, "superestimulam"¹⁰ os neurônios de identificação da figura feminina (seios, quadris etc.).

Em conclusão, se a neuroestética de fato defende que toda atividade relevante para a experiência de uma obra de arte acontece inteiramente nas redes neurais do cérebro, então estaremos diante de uma concepção de arte que, ironicamente, dispensa obras de arte:

Se aceitamos uma visão internista e desincorporada da arte, então os artistas deveriam preocupar-se com seu futuro de longo prazo, já que, presumivelmente, tanto eles quanto suas obras podem vir a ser desnecessários. Ambos poderiam ser substituídos, sem perda real, por

¹⁰ Na mesma linha, o psicólogo Steven Pinker descreve a arte como uma "tecnologia do prazer" que dá ao cérebro "megadoses de estímulos agradáveis" sem a necessidade de "drogas ou eletrodos" (1997, p. 524; minha tradução).

dispositivos permitindo a direta estimulação das áreas neurais corretas. (HUTTO, 2015, p. 218; minha tradução)

1.1 OS LIMITES DA NEUROESTÉTICA

*"Uma coisa não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo.
Não se pode tê-la na cabeça e diante dos olhos"*
George Braque (1882-1963), pintor francês

Há objeções e evidências, no entanto, de que "qualquer tentativa de reduzir a experiência da arte em informação, no sentido puramente mental ou computacional, está equivocada" (PENNY, 2017, p. 390; minha tradução). Os argumentos contra a neuroestética, essa filha mais recente do paradigma cognitivista clássico, são pelo menos três.

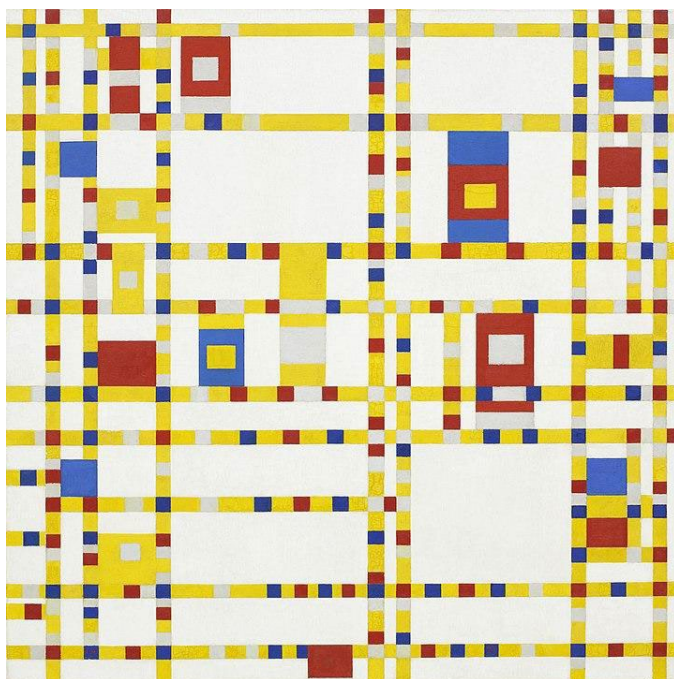
A primeira crítica foi endereçada por autores como John Hyman (2010) e busca mostrar como essa tese do super-estímulo falha em identificar a própria obra de arte. O problema é que ela implica a indiferenciação entre a obra e o objeto representado pela obra – já que o estímulo, formalmente falando, seria o mesmo. Ou seja: a teoria poderia muito bem aplicar-se não só à experiência da estátua da deusa Parvati, mas também à experiência de uma mulher de carne e osso, com os mesmos seios e quadris avantajados (segundo Hyman, poderíamos chamar a tese do super-estímulo de *teoria Pamela Anderson*¹¹). A falha, em resumo, seria não conseguir identificar o que há de distintivo na experiência *da obra de arte*¹² (MATTHEN, 2015). Se seguíssemos as ideias de Hirstein, Ramachandran e companhia a respeito de um super-estímulo, o modelo paradigmático de arte seria a pornografia

¹¹ Modelo e atriz estadunidense famosa por suas formas voluptuosas.

¹² A respeito de abordagens evolucionárias da arte, Stephen Davies (2017) levanta ideia semelhante: "é difícil encontrar os substratos biológicos para os comportamentos artísticos relevantes que pudessem ser herdados geneticamente, pois os substratos biológicos para a contação de histórias são exatamente os mesmos que para a conversação banal, e assim por diante".

(BRINCKER, 2015) – o que não condiz com a realidade e, como veremos em capítulo posterior, também é conceitualmente duvidoso (NOË, 2015).

Um exemplo claro da aplicação desse paradigma de arte como estímulo é o tratamento que a neurobióloga Margaret Livingstone (1988 *apud* MYIN, 2000) dá a *Broadway Boogie Woogie* (1943), de Mondrian¹³ (Figura 1, abaixo). Livingstone afirma que a impressão de movimento que *Broadway Boogie Woogie* tem dá-se pela relação de baixo contraste entre o amarelo de baixa luminosidade e o branco. Uma vez que somos fisiologicamente insensíveis a esse tipo de contraste, o efeito resultante seria a impressão de "bordas incertas e portanto saltitantes" (LIVINGSTONE, 1988 *apud* MYIN, 2000).



¹³ Piet Mondrian (1872-1944), pintor neerlandês pioneiro da abstração moderna.

Figura 1 - *Broadway Boogie Woogie* (1943), de Piet Mondrian.
Óleo sobre tela, 127 x 127cm. Nova York: MoMA.¹⁴

O problema com a descrição de Livingstone é que ela se dá em um nível que também abarcaria ondas do mar sob um sol forte ou folhagens verdes emanando reflexos etc.¹⁵. É verdade que um Mondrian vai ativar áreas de cor no cérebro, mas o mesmo também vale para um anúncio publicitário colorido no jornal (cfe. NOË, 2022). Uma descrição assim nos oferece muito pouco se quisermos uma teoria que trate mais distintivamente da arte. Por isso parece-nos necessário recuperar a intuição básica de que "saber 'o que a arte realmente é' significa saber *que se trata de arte*. Em outras palavras, obras de arte são coisas produzidas com determinadas ferramentas, materiais e técnicas" etc. (HYMAN, 2010, p. 253; minha tradução e itálico). A esse respeito, aliás, note-se que a caracterização de Livingstone enfatiza a obra não como uma coisa material, mas como estímulo formal. Esse é um corolário natural para quem assume que nosso contato com o mundo é por excitação de estímulos sensoriais, e, em especial, que concebe a visão como uma imagem retinal projetada em nós – trata-se da ideia mais ampla, enfim, de que não estamos no mundo, mas "dentro" da nossa cabeça.

A exemplo das "oitos leis" da experiência estética de Ramachandran (1999), Zeki (1999, p. 76) também concebe a percepção de obras de arte como uma função de princípios operacionais do cérebro. No jargão filosófico, diríamos que a experiência estética seria

¹⁴

Disponível

em:

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Piet_Mondrian,_1942__Broadway_Boogie_Woogie.jpg>

¹⁵ No jargão cognitivista, diríamos que o nível de descrição de Livingstone é o "baixo nível" da percepção. Segundo Myin, que a neurociência se limite a ele "talvez seja apenas um reflexo da juventude da neurociência cognitiva da visão. Por outro lado, talvez isso também seja um sinal diagnóstico de que o potencial explicativo da neurociência cognitiva da visão fica menos poderoso na medida em que as coisas ficam mais complicadas e, presumivelmente, mais interessantes" (2000, p. 47; minha tradução).

superveniente ao cérebro. Esse é um segundo problema da neuroestética, como notou Fingerhut (2012, p. 48): "há operações que o cérebro biológico não seria capaz de realizar se não fosse por algumas relações especiais que se tornaram possíveis devido à emergência de certos artefatos, nem tampouco pela relação especial que temos com eles aqui e agora".

Dito de outro modo, a neuroestética corre o risco de "fisiologizar" demais a experiência artística, digamos, sem espaço para a cultura e a sociedade entrarem. Se quisermos admitir que o olho pode ser "treinado", "educado", e que podemos ter um olhar "influenciado" pela nossa história de interação com imagens e obras de artes plásticas, então o reducionismo epistemológico da neuroestética é também um risco de determinismo biológico – agravado ainda por uma concepção equivocada de biologia¹⁶.

Quanto à tentativa de encontrar os correlatos neurais da beleza, uma terceira crítica pode ser feita: a de acabar colapsando "beleza" ao prazer¹⁷ – ou, mais grave ainda, de arriscar reduzir a beleza à ativação de certos padrões cerebrais. Não só o conceito de beleza não é exaurido pelo conceito de prazer (BEARDSLEY, 1958), como é certamente mais

¹⁶ A solução, empiricamente falando, seria estudar como adaptamos nosso cérebro para, por exemplo, perceber diferentemente através da habituação (ex.: O'REGAN, NOË, 2000), mas também como novos feitos cognitivos são possíveis graças ao "reuso" ou "reciclagem" neural induzida pela ambientação física, social e cultural (GALLAGHER, 2017) e pelo uso de artefatos (MALAFOURIS, 2013; cfe. a noção de "metaplasticidade").

¹⁷ Se a preocupação for exclusiva com a beleza, aliás, há o risco de um outro reducionismo: o de que a própria arte possa ser reduzida à categoria estética da beleza (*pace* NOË, 2015). Há, porém, coisas belas que não são obras de arte (como o rosto humano), e há criações artísticas que não são belas nem prazerosas (a tragédia, por exemplo, envolve a *anagnórise*, o excitante momento de revelação que leva personagens como Édipo a cometerem coisas assustadoras, e nada belas, como furar os próprios olhos). Há uma ampla gama de outras categorias estéticas, como o tedioso, o brega, o aterrorizante, o irônico, o sublime etc.. A propósito: é preciso fazer uma filosofia do brega. Trata-se, creio, exatamente de um conceito estético cujo fundamento *não* repousa apenas no objeto (estímulo formal ou mesmo material), nem apenas no sujeito, mas pressupõe um repertório culturalmente compartilhado daquilo que é de "bom gosto", tenta sé-lo, mas falha.

complexo do que a identificação de correlações entre eventos neurais e a apresentação de obras de arte pode supor (para mais, cfe. MILLER, 2008).

Um neuroesteta responderia dizendo que o seu programa pode abrir mão da categoria de beleza, ou mesmo de sua redução à ocorrência de prazer, e procurar apenas por uma reação fisiológica *sui generis*, específica à emoção estética, digamos. Dito de outro modo, o que a neuroestética pregaria, segundo Hyman (2010), é que há obras especialmente criadas de modo a produzir efeitos psicológicos específicos no público; e que tipos específicos de efeitos psicológicos são produzidos por tipos específicos de atividades no sistema nervoso.

Isso é verdadeiro, por óbvio. Mas também é óbvio que se aplicaria a qualquer tipo de coisa que nos estimula – como hambúrgueres e sorvetes, diz Hyman, que também se destinam a produzir tipos específicos de efeitos psicológicos, produzidos por atividades específicas no cérebro. Ou seja: o problema com a neuroestética é, mesmo, que ela "não nos diz nada distintivo a respeito dos artistas. Não nos diz nada sobre Picasso e Cézanne que também não se aplica à Häagen Dazs e ao McDonald's" (HYMAN, 2010, p. 255; minha tradução).

Quando especificaram a propriedade essencial da obra de arte ou de sua experiência (forma significante; superestímulo formal; prazer e beleza etc.), a filosofia de fundo cognitivista e a neuroestética erraram o alvo. Quando aumentaram o escopo, perderam o objeto de vista. Em resumo,

se ficarmos agarrados a ideias internistas sobre o que a arte é, impediremos um entendimento mais claro do que é ser um humano no mundo (...) A assunção de que a arte é sobre beleza é, por óbvio, ridiculamente anacrônica. (...) A ideia de que essa qualidade pode ser encontrada em um neurônio da beleza ou em um gene da estética é de um determinismo ingênuo. (PENNY, 2017, p. 390; minha tradução)

Feitas essas críticas conceituais à neuroestética, há também importantes objeções quanto à sua metodologia. Trata-se de um programa que ignora, em muito, as situações em que normalmente ocorrem as experiências de obras de arte¹⁸. No caso do estudo da percepção de pinturas e esculturas, não é incomum que os estudos abram mão de usar as próprias obras, empregando apenas *reproduções* delas (projetadas ou impressas em papel). Aqui temos um desdobramento da primeira crítica; trata-se, sem sombra de dúvida, de uma consequência da suposição filosófica de que a experiência de uma obra de arte é a de receber um estímulo formal; e, no caso das artes plásticas, a de ter a representação, para si, de uma imagem abstrata, desencarnada – e não de um objeto material situado, cuja percepção ocorre em uma situação de "inteira concretude" (MYIN, 2000). A esse respeito, Seidel e Prinz (2018) mostram em um estudo empírico que de fato não ignoramos a obra de arte como um objeto *no espaço*, a uma certa altura e certa distância de nós, com um certo tamanho (absoluto, mas também relativo a outras obras). Não é só com o "conteúdo" que interagimos, mas com todos esses fatores – que, sim, mostram eles, influenciam nossa experiência e avaliação de obras de arte. Investigando *Azul II*, de Miró, uma tela basicamente pintada em azul, Seidel e Prinz concluem, através de relatos de participantes, que "a simples manipulação do tamanho [da obra] impacta o valor estético mais do que a complexidade do estímulo visual" (*ibid.*, p. 6; minha tradução):

A pintura e a escultura devem ser experimentadas em sua forma real e não em reprodução. Ninguém pode entender a atmosfera radiante e envolvente de uma pintura de Mark Rothko, por exemplo, sem estar diante dela. A

¹⁸ Dewey já antevira que "[h]á um abismo intransponível entre a ciência laboratorial e a obra de arte" (1934/2010, p. 238).

própria escala de uma tela de Rothko é feita para se relacionar diretamente com o corpo, de modo que a pintura possa ser "absorvida" por mais do que os olhos. É uma experiência física direta. Olhar para uma reprodução seria sem sentido. (KINDY, 1999, p. 63 *apud* MYIN, 2000, p. 51; minha tradução)

O meio laboratorial da pesquisa neuroestética difere muito do ambiente e do contexto de expectativas e sentimentos normalmente envolvidos em museus, cerimônias culturais, casas de espetáculo etc.. Uma vez mais, isso não deveria surpreender: "fica claro que a psicologia da arte e estética tem tradicionalmente aceito o argumento formalista de que a experiência estética é, em grande parte, contextualmente impermeável" (LEDER, NADAL, 2014, p. 453; minha tradução). Contra esse formalismo, e aproximando-nos da chamada teoria da cognição *situada*, que não ignora o contexto¹⁹, pesquisadores descobriram que

(...) a experiência da arte depende da organização dos recursos presentes no ambiente. Especificamente, obras de arte foram consideradas mais estimulantes, positivas e interessantes no museu do que em laboratório. Ademais, participantes que viram a exibição no museu lembraram-se mais das obras, utilizando-se de referências espaciais para recordá-las. Assim, encontrar arte real, no museu, acentua os processos afetivos e cognitivos envolvidos na apreciação da arte e enriquece as informações registradas na memória de longo-prazo. (BRIEBER et al. 2012; p. 36; minha tradução; cfe. também TRÖNDLE et al., 2012)

Tschacher et al. (2011), por sua vez, creem ser "essencial" que qualquer tentativa de associar a experiência estética a marcadores biológicos "seja estabelecida em autênticos ambientes de exibição artística, reconhecendo assim a *aura da obra de arte*²⁰ e a contribuição da montagem curatorial" (p. 102; meu *itálico* e tradução). Ainda que as interações ocorridas especificamente em museus expliquem cerca de

¹⁹ É na medida, pois, que considera os contextos e situações da experiência que traduzo *embedded cognition* por cognição "situada".

²⁰ Provável referência a Walter Benjamin e seu *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1935).

25% das variações fisiológicas de um indivíduo observadas no estudo, os autores admitem que naturalizar a experiência da arte seria prematuro e até "insustentável": "não encontramos indicativos empíricos que apoiariam uma redução neurobiológica da apreciação estética" (ibid., p. 103), nem mesmo de que ela possa ser "reduzida à corporeidade fisiológica" (ibid., p. 102).

Mesmo aqueles que continuam a utilizar o vocabulário representacionista já se deram conta de que "os processos no sistema nervoso que compõem a experiência não são os únicos *drivers* por trás da experiência da arte. Podemos dizer que os *drivers* mais importantes são em grande parte culturais, ou cognitivo-culturais" (DONALD, 2006, p. 11; minha tradução).

Essa seção expõe o projeto cognitivista clássico e suas pretensões em explicar o fenômeno artístico. Alguns dos pressupostos mais básicos desse projeto, como o internismo, o conceito de representação e o colapsamento entre cérebro e cognição, são questionáveis na medida em que arriscam descartar a própria obra de arte, teoricamente substituída na materialidade situada em que a experimentamos por mera atividade neural.

Outros pressupostos seus, como a dicotomia cognição/emoção, tendem a tornar inviável uma consideração da arte como cognitivamente valiosa. Digo "tendem" pois não se trata de uma necessidade, já que se as estruturas internas pré-dadas correlacionar-se-iam confiavelmente ao objeto externo, então as emoções estéticas talvez nos fizessem conhecer propriedades distintivas dos objetos artísticos – não por si mesmas, mas servindo de material para um

processo retrospectivo, mais intelectual, de metacognição (provavelmente sujeito a falhas)²¹.

Isso explica o pouco sucesso de teorias da arte como o formalismo de Bell, bem como de programas como a neuroestética²². Uma inspirada imagem resume essa conclusão:

O grande desafio subjacente à ciência cognitiva não é descobrir todos os possíveis caminhos de processamento cognitivo pelos quais a experiência artística ocorre; isso seria impossível e descabido. Uma empreitada dessas não seria muito diferente de um físico de partículas tentar rastrear cada elétron em, digamos, uma sala cheia de pessoas durante um coquetel. Por que alguém iria querer fazer isso? Não nos explicaria nada sobre coquetéis ou pessoas. E uma tal análise não nos explicaria nada sobre uma obra de arte. O que deveríamos estar buscando é a própria fonte da cognição de arte, e essa fonte não será encontrada nem no cérebro ou nas tramas sociais²³, tomadas em si mesmas. (DONALD, 2006, p. 14; minha tradução)

Expostos os limites desse grande projeto, espero estar claro que uma investigação do fenômeno estético e artístico, bem como de seu potencial valor cognitivo, sugerem à filosofia da cognição a necessidade de mudarmos de paradigma. A seguir, apresento uma das teorias mais recentes e compromissadas com essa mudança: o enativismo.

2. ENATIVISMO

*"O mundo é inseparável do sujeito,
mas de um sujeito que não é senão projeto do mundo,
e o sujeito é inseparável do mundo,
mas de um mundo que ele mesmo projeta."*

²¹ Agradeço ao professor Eros por me chamar a atenção para isso.

²² Pace Fingerhut (2018), um enativista a respeito da mentalidade, que suaviza as posições de outros enativistas (Noë, Hutto e Gallagher) e busca preservar algum lugar para achados da neurociência – mas sem o otimismo e o lugar de proeminência que a neuroestética lhes dá. Para uma aproximação entre neurociência e enativismo, cfe. também Tewes (2015). Hutto (2015) apresenta as condições filosóficas para uma tal reconciliação.

²³ Aqui, Donald faz referência às "social networks" como redes de cognição distribuída (no caso, socialmente) e não centralizada (no cérebro).

Maurice Merleau-Ponty (1882-1963), filósofo

Mais do que uma filosofia da cognição, o enativismo surgiu pretendendo ser, nas palavras de seus fundadores, uma "nova abordagem na ciência da cognição" (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 1991/2017, p. lxvi). Ela envolve diversas disciplinas, como a filosofia da mente e também a fenomenologia, além da neurociência, a biologia teórica e a psicologia social e do desenvolvimento (SCHIAVIO *et al.*, 2016)²⁴. O termo "enativismo" remete ao substantivo inglês *enaction* (verbo *to enact*) e é um neologismo cunhado quando da publicação do marco inicial oficial do projeto enativista: *The embodied mind* (1991) por Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch. Segundo os autores:

Propomos o termo *enactive* como um nome para enfatizar a crescente convicção de que a cognição não é a representação de um mundo pré-dado por uma mente pré-dada, mas, em vez disso, a atuação [*enactment*] de um mundo e uma mente com base na história das variadas ações que um ser no mundo performa. A abordagem enativista leva a sério, portanto, a crítica filosófica da ideia de que a mente é um espelho da natureza (...). (VARELA, THOMPSON, ROSCH, *ibid.*, p. 9; minha tradução)

Em português costumamos traduzir o "enactement" de uma peça teatral como sua "montagem" ou "encenação", mas, indo um pouco mais longe, também diríamos que uma peça é produzida e mesmo *atuada* – pelo que podemos sugerir que o que Varela, Thompson e Rosch entendem por cognição, enquanto "*enactment* de um mundo e uma mente" é uma *atuação*²⁵ cognitiva do indivíduo, a produção de seu

²⁴ Note-se, assim, a dispensa da linguística e da inteligência artificial, disciplinas centrais ao cognitivismo.

²⁵ Uma vez que esta dissertação trata de arte, e a fim de evitar confusões com o metiê dramaturgico, que fique claro que ao longo dessa dissertação falaremos em "atuação" nesse sentido filosófico – salvo explicitação em contrário.

próprio mundo²⁶ ou domínio cognitivo (THOMPSON, STAPLETON, 2008). Hutchins oferece uma caracterização semelhante:

"enaction" é a ideia de que os organismos criam sua própria experiência através de suas ações. Organismos não são receptores passivos de *inputs* do ambiente, mas atores no ambiente, de tal forma que sua experiência é moldada por como eles agem. (HUTCHINS, 2010, p. 428; minha tradução; aspas adicionadas)

Em 30 anos de programa, o enativismo ramificou-se em três derivações teóricas (WARD, SILVERMAN, VILLALOBOS, 2017):

- Enativismo autopoiético²⁷: enfatiza as teses mais fundamentais de *The embodied mind* sobre como a cognição funda-se na biodinâmica dos organismos vivos;
- Enativismo sensório-motor²⁸: enfatiza as teses sobre como a cognição é atuada por uma exploração ativa do ambiente (e não a construção passiva de um modelo interno a recuperar informações externas). Em particular, há grande foco sobre a estrutura, conteúdo e caráter da experiência perceptual, descrita em termos da relação de dependência entre sensorialidade e motricidade.
- Enativismo radical²⁹: enfatiza a rejeição de explicações que envolvam o conceito de representação.

Ao longo dos próximos capítulos transitarei por essas diferentes ênfases teóricas, sem filiação específica. Seções diferentes dedicar-se-ão diferentemente a elas.

²⁶ Varela, inclusive, chegou a usar o termo "*world-making*" (COLOMBETTI, 2017).

²⁷ Que surge primeiro no tempo, com Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1991/2016), por influência de Humberto Maturana. Cfe. também Thompson (2007).

²⁸ Cujo expoente maior é Alva Noë (2004), como veremos adiante. Cfe. também O'Regan e Noë (2001).

²⁹ Originalmente encabeçado por Daniel D. Hutto e Erik Myin (2013). Recentemente recebeu críticas por ser menos radical do que se afirma (NOË, 2021b).

Apesar dessas diferenças (que, reforço, são de ênfase), Carvalho e Rolla (2020) apontam dois consensos enativistas, um negativo e outro positivo:

- (1) A rejeição do representacionismo;
- (2) A afirmação da ação como constitutiva³⁰ ao menos parcial³¹ da cognição;

O primeiro consenso é o de que o que caracteriza a cognição (humana e também não-humana) não é o representar interno de um mundo externo, nem a manipulação (computação) de tais representações. Quanto a isso, o enativismo apoia a célebre divisa de que *o mundo é seu melhor modelo* (BROOKS, 1990) – e que, por isso mesmo, dispensa a mediação por representações.

Se a cognição não se define pela representação, o segundo consenso diz que é a ação que o faz, ou seja: a atividade corpórea (sensória e motora) de explorar o ambiente (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 1991/2016, p. 140). Note-se, portanto, que "de acordo com o enativismo, a unidade mínima de análise para qualquer ato cognitivo é a relação dinâmica de acoplamento entre agente e ambiente" (CARVALHO, ROLLA, op. cit.) – o que nos distancia filosoficamente do *ego* cartesiano desencarnado e descontextualizado, e nos aproxima de um agente cognitivo necessariamente incorporado e situado. Abandona-se, assim, a concepção de cognição como *intracraniana*, e mesmo *neural*, para reconcebê-la como *no mundo*:

³⁰ Para uma crítica da ideia de que a cognição pode ser constituída pelo comportamento, cfe. Aizawa (2015).

³¹ Nem mesmo o enativismo radical rejeita inteiramente a noção de representação, especialmente no caso da cognição sofisticada – apenas recusa que a representação seja a noção fundante da cognição ou já esteja presente nas chamadas "mentes básicas" (para mais, cfe. Hutto e Myin (2013)).

Filosofias da cognição	
Cognitivismo clássico	Enativismo
Representação	Ação
Cerebral/Neural	Corporal-Ambiental
Manipulação de representações	Habilidades afetivo-sensório-motoras
Mediada	Imediata
Linear	Dinâmica

Tabela 1 - Uma comparação conceitual entre o cognitivismo clássico e o enativismo.

Aqui, um parêntese: o leitor mais informado já deve ter notado que invoco os termos das chamadas teorias 4E da cognição (estendida, atuada, incorporada, situada³²). Apesar de muitas das teses sobre cognição estendida, incorporada e situada serem consistentes com o enativismo, outras não o são, de modo que adotar algumas daquelas não implica um compromisso teórico com os princípios enativistas (e vice-versa) (GALLAGHER, 2017; cfe. THOMPSON, STAPLETON, 2008, para um exemplo). O "E" da cognição dita estendida, por exemplo, é tido por alguns como incompatível com o enativismo (cfe. MAIESE, 2017; SCARINZI, 2020) e, dependendo de como compreendido, insuficiente para entender a riqueza da experiência da arte (MYIN, VELDEMAN, 2011; BURNETT, GALLAGHER, 2020). O "E" da cognição incorporada (*embodied*) é utilizado por alguns (FREEDBERG, GALLESE, 2007) como chave explicativa do fenômeno da empatia na experiência estética – por

³² Cfe. nota de rodapé 1. Advoga-se a inclusão de um "A" relativo à *affective* ou *aesthetic* (BATISTI, VALERI, 2020). Ele não me parece estritamente necessário, visto que o enativismo já encara a cognição como intrínseca e constitutivamente afetiva (COLOMBETTI, 2014, p. 1).

exemplo, pela participação de neurônios-espelho³³. Apesar de diferenças notáveis, o que une as teorias da cognição 4E é a crença básica de que a cognição depende não-trivialmente de fatores extracranianos:

"ser situado" não significa apenas que o oleiro está localizado em algum lugar, pela mesma razão que "ser incorporado" não significa apenas que o oleiro tem um corpo. Na verdade, "ser situado" significa que a "situacionalidade" [sic] importa. Significa, em outras palavras, que a situação (ambiental, tecnológica, cultural ou social) pode moldar e/ou tornar-se parte do processo de pensamento incorporado. Do mesmo modo, "ser incorporado" significa que ter um corpo importa. Significa, em outras palavras, que o corpo molda e/ou torna-se parte do processo. (MALAFOURIS, 2013, p. 221-222; minha tradução)

Ao longo desta dissertação farei uso de algumas dessas teses, quando julgar serem explicativas e consistentes, buscando sempre justificar-me.

Voltando às diferenças do enativismo em relação ao cognitivismo: se, como visto anteriormente, a cognição clássica era entendida como um processo sequencial de *input*, processamento e *output*, sem efeito de retorno (*feedback*), o enativismo vê a cognição como constituída pelo ciclo dinâmico das mútuas determinações entre o organismo e o ambiente e entre ação e percepção (SCHIAVIO et al., 2016; TEWES, 2017), num processo que, ainda que sujeito a interrupções, é retroalimentador.

Por certo, a ilustração desse modelo pouco terá em comum com o modelo-sanduíche já apresentado. Um modelo proposto por Leder et al. (2004) serve como ponto de partida³⁴:

³³ Tese que não obstante padece do mesmo erro de Ramachandran, de não conseguir diferenciar a obra do objeto representado na obra (GALLAGHER, 2011).

³⁴ Para uma revisão de outros cinco modelos da percepção visual estética (menos abrangentes e mais ortodoxos do que o de Leder), cfe. Liu, Lughofer e Zeng (2017).

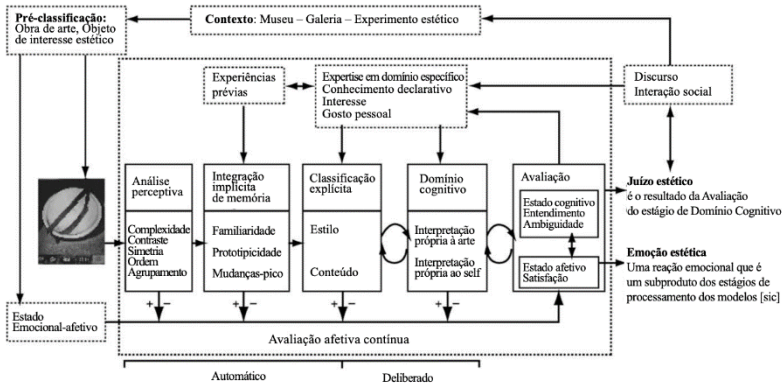


Diagrama 3 - "Modelo da experiência estética" de Leder *et al.* (2004; minha tradução).

Neles os autores propõem cinco estágios de processamento cognitivo, abarcando desde os processos implícitos e automáticos (com influência "baixo-cima"), até os mais explícitos e deliberados (com influência "cima-baixo"), informados por conhecimento prévio.

São pontos positivos desse modelo: 1) o reconhecimento de que já há um "estado afetivo-emocional" ao início da experiência; 2) a menção a fatores "externos", como o lugar de contexto e as interações sociais que pré-informam a experiência; e por fim, mas não menos importante, 3) a inserção de dois *loops* de interação dinâmica entre os três processos deliberados de cognição.

No entanto, o modelo de Leder ainda assume algumas das concepções cognitivistas clássicas: 1) o esquema geral de processamento consecutivo *input-output*, representados pela obra e pelo juízo e emoção estéticos, respectivamente; 2) sua "estrutura modular"³⁵; e 3) a ausência

³⁵ Admitida mais tarde pelos autores como "a mais saliente" das características do modelo (LEDER, NADAL, 2014). Todavia, poderíamos dizer que tal modularidade é apenas de inspiração cognitivista clássica (FODOR, 1983), já que, heterodoxamente, em Leder a maioria dos módulos sofre influências de outros.

de menção ao corpo³⁶. Quanto à primeira, pouco se explica a "Pré-classificação" da obra, que aqui é considerada sem mais. Ora, é nessa etapa que aparece a própria pergunta sobre "o que/quando é arte" – e a esta etapa tentaremos dar alguma atenção mais adiante no texto. Quanto à segunda, a tese da modularidade significa que (ao menos certos) processos cognitivos ocorrem independentemente de outros. É o caso, no referido modelo, da percepção, que aparece isolada (BRINCKER, 2015). Isso nos leva ao terceiro ponto negativo do modelo, que é não deixar claro como a percepção, especificamente, é constituída pela sensório-motricidade (a corporeidade) e influenciada por fatores "cima-baixo" (TEWES, 2015) e pelo contexto.

Destaco ainda, por fim, um outro limitante neste modelo: a inércia afetiva. Ainda que seja influenciada pelos cinco estágios de processamento, a referida "avaliação afetiva contínua" não parece influenciar de volta nenhum dos processos. Note-se, inclusive, que Leder incorre na corrente caracterização da "emoção estética" como um subproduto inerte ("*byproduct*")³⁷. Em uma versão posterior (LEDER, NADAL, 2014), o modelo foi atualizado com flechas bidirecionais entre os estágios de processamento e a "avaliação afetiva contínua". Ainda que não haja nenhuma menção explícita ao que seria a relação entre percepção e avaliação afetiva nessa segunda oportunidade, é caridoso supor que tenham buscado dar conta das crescentes evidências de que os estados emocionais³⁸ influenciam diretamente o comportamento visual (ÖHMAN, FLYKT, ESTEVES, 2001; JOORMAN, GOTLIB, 2006;

³⁶ A percepção e a própria afecção parecem constar como algo desencarnado (a primeira parece ser mera uma "análise" de *data* visuais).

³⁷ Hume (1739/2016, p. 36 e 45) já caracterizara as emoções como um produto da sensação ("impressões de reflexão"), capazes de dar origem a ideias correspondentes, mas incapazes de influenciar de volta a própria percepção. Agradeço ao professor Eros por ter me lembrado disso.

³⁸ Bem como as afecções proprioceptivas, como um peso sobre o corpo (PROFFITT et al., 2003).

PEIRA et al., 2010). Quanto a isso, Kaspar et al. (2013) afirmam que "a atenção visual é guiada por processos emocionais até mesmo fora do contexto de estímulos emotivos" (ou seja, por histórico prévio), o que revela "a intensidade do contexto emocional como um importante moderador [da percepção]" (p. 1 e 2; minha tradução). De todo modo, essas considerações sugerem que há espaço para um outro modelo, mais livre dos pressupostos cognitivistas. Voltaremos a isso mais adiante.

Introduzido brevemente o enativismo, passo agora à apresentação de dois conceitos enativistas importantíssimos para meus propósitos nesta dissertação, e que serão retomados nos próximos capítulos: *Autonomia* e *Sense-making*.

2.1 AUTONOMIA

O enativismo de tipo autopoietico caracteriza o corpo vivo como um sistema auto-organizante (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 1991, xxxviii) ou *autônomo*³⁹. Além de formar suas próprias partes, ele reorganiza-se, regulando ativa e adaptativamente suas interações com o ambiente⁴⁰, de modo a sobreviver e manter sua autonomia, ou identidade⁴¹ – tendência essa que é constante desde o nível unicelular até o ser-humano (FROESE, DI PAOLO, 2011).

Dessa forma, o ser vivo passa a ocupar o lugar do computador como ente cognitivo paradigmático⁴². E a caracterização do ser vivo como

³⁹ Segundo Thompson (2007), além do ser vivo completo, há outros candidatos a sistemas autônomos, como o sistema nervoso, o sistema sensório-motor, o sistema imune, o corpo multicelular de metazoários e os grupos sociais humano e animal (como as colônias de insetos).

⁴⁰ Para que não haja confusão: "Autonomia não é independência: sistemas autônomos não são mônadas, eles são agentes (...) envolvidos em uma contínua interação com seus arredores" (MORENO, MOSSIO, 2015, p. 197; minha tradução).

⁴¹ Um exemplo é a homeostase (o estado de equilíbrio das diversas funções e composições químicas do corpo, como a sua temperatura, pulso, pressão arterial, taxa de açúcar no sangue etc.).

⁴² Pace Moreno e Mossio (2015, cap. 7).

sistema autônomo (aquele composto de processos que geram sua unidade e sustentam essa mesma unidade ou identidade) fica clara no caso da célula viva, já que a rede metabólica que produz a si mesmo (autonomia) também produz a própria membrana semipermeável que permite trocas com o meio. Ou seja: criar uma identidade, para si, equivale, ao mesmo tempo, a definir um meio para si. O mesmo processo que forma a *unidade*-célula determina dinamicamente um domínio de interações dessa célula com o *mundo*-ambiente – ou seja: "nenhum é pré-dado" (VARELA, THOMPSON, ROSCH, loc. cit.).

Há, no entanto, uma dificuldade inerente à produção e a manutenção da identidade autônoma: a precariedade. Sob condições menos que ideais, o sistema pode deixar de funcionar (ex.: se os recursos ou energia diminuïrem ou acabarem). Algumas das interações com o meio facilitarão a autonomia, enquanto outras prejudicarão, o que nos permite imaginar como, de modo muito natural, tais interações com o mundo acabam adquirindo um estatuto normativo (MORENO, MOSSIO, 2015; THOMPSON, STAPLETON, 2008). Segundo Colombetti (2017, p. 3), essa precariedade caracteriza a própria vida, "já que apenas uma tal rede [precária] teria que trabalhar continuamente para manter-se, para contrapor-se à natureza instável e decadente de seus processos". Na tentativa de lidar com a precariedade, há uma "tensão primordial" (DI PAOLO, 2018) entre o sistema abrir-se totalmente, porém tornar-se indistinto do próprio ambiente (dissolução da unidade), e fechar-se totalmente, mas tornar-se isolado (desaparecimento do ambiente). Apesar da ameaça, a vida viabiliza-se⁴³ exatamente nessa tensão: seres vivos possuem "adaptatividade", que é a capacidade "de regular-se em

⁴³ Em mais uma diferença entre cognitivismo e enativismo, a vida e a adaptação pregadas pelo último são meramente *viáveis*, e não *ótimas* (*optimal*). Para o cognitivismo, uma boa representação do mundo é aquela que é a ótima (a mais fiel). Para mais, cfe. Varela, Thompson e Rosch (1991/2016, p. 205).

relação a condições tidas como melhoradoras ou agravantes, viáveis ou inviáveis" (COLOMBETTI, 2017, p. 3; cfe. também DI PAOLO, 2005).

2.2 SENSE-MAKING

Ato contínuo, é precisamente na medida em que o sistema regula suas condições de viabilidade que "seus arredores adquirem significado para ele" (COLOMBETTI, op. cit., p. 3; *itálico do original*). *Eis o sinal mais fundamental e a forma mais básica de cognição, segundo o enativismo: o sense-making*, a capacidade que um sistema autônomo e adaptativo possui de fazer do ambiente, um mundo de sentido que permita constituir sua identidade, desenvolver-se e garantir a viabilidade de sua existência (THOMPSON, STAPLETON, 2008): "Em outras palavras, autonomia adaptativa, uma propriedade não-misteriosa de alguns sistemas naturais, é a condição de possibilidade, bem como o fundamento conceitual do *sense-making*, ou, simplesmente, da mente" (DI PAOLO, op. cit., p. 81; *minha tradução*).

Há sistemas que, exatamente por não serem vivos e não realizarem *sense-making*, não podem adaptar-se. O sistema solar é um desses casos, que atualmente encontra-se em equilíbrio (a mútua influência da gravidade de cada um dos corpos faz com que as órbitas sejam estáveis e recorrentes), mas que não é capaz, *enquanto sistema*, de regular-se a uma condição que porventura inviabilize sua identidade (tampouco identificando condições que porventura fossem favoráveis para a manutenção de seu equilíbrio). Na prática, se corpos pesados aproximarem-se do sistema solar, ameaçando desfazer seu equilíbrio gravitacional, o sistema simplesmente não reconhece essa "ameaça" (por que não pode) e portanto não age de modo a evitá-la. O sistema solar não é um ente cognitivo.

Já entre os seres vivos, Thompson (2007) introduz o exemplo da bactéria a mover-se num gradiente de açúcares, aproximando-se das áreas de concentração de moléculas, já que mais açúcar interessa ao metabolismo bacteriano. Mesmo esse organismo simples é capaz de identificar no ambiente condições viabilizantes ou inviabilizantes de sua autonomia. Também é o caso de plantas e animais. Se a concentração de luz, água ou alimento diminuir no local em que eles se encontram, haverá o reconhecimento disso (animais, por exemplo, sentem fome). É de se esperar que daí uma planta reorienta suas folhas e que animais locomovam-se de modo a encontrar mais alimento. O equilíbrio visado, nesses casos, não será meramente físico (como o dos planetas), mas homeostático⁴⁴. Pode ser que de fato o ser vivo não encontre o alimento, mas ele terá agido visando fazer frente a uma condição que se prenunciava demasiadamente precária para a sua existência. Seres vivos, ao contrário do sistema solar, são entes cognitivos.

Apesar de termos falado em "significado", mais cedo (e poderíamos também falar do "interesse" do sistema, ou de coisas que adquirem "valor" para ele), importa notar que estamos dispensando o conceito de representação:

[M]udanças no ambiente químico causam perturbações sensoriais na membrana celular [da bactéria], o que invariavelmente produz movimento. A ideia-chave aqui é que sem qualquer consciência de qualquer coisa parecida com uma representação interna, organismos unicelulares apresentam coordenação sensorio-motora em resposta a mudanças ambientais. Mesmo nesse nível aparentemente primitivo, há um contínuo acoplamento, finamente ajustado, entre organismo e ambiente. (JOHNSON, 2007, p. 71; minha tradução)

⁴⁴ No caso de seres humanos, também será psicológico. Há, como sabemos, um sentido coloquial em que pessoas psiquicamente perturbadas podem ser ditas "desequilibradas".

Podemos entender esse comportamento ou conduta, simplesmente, como um exercício habilidoso de *know-how* situado e incorporado (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 1991, xxvi) que inclua alguma forma de distinguir ou perceber o que contribui com e o que ameaça a existência, bem como um senso das necessidades do próprio organismo (DE HAAN, 2020). Como notam Thompson e Stapleton (2008), o significado e a valência do açúcar não são intrínsecos às moléculas de açúcar, mas características *relacionais*, em ligação com a bactéria. Por exemplo: a percepção do alimento (ou mesmo a percepção de sua relevância, o *valor* da comida para o ser em questão) dependerá de o organismo ter fome ou não⁴⁵ – e, neste caso, estar mais disposto a procurar um lugar para sua digestão. Assim, como nota De Haan (2020), os valores engendrados pelo *sense-making* serão, por isso mesmo, dinâmicos. Nem se trata de recepção passiva de informação nem de projeção ativa. O processo de *sense-making* é uma função entre o que é dado no ambiente e as características do organismo⁴⁶.

Cada organismo, portanto, quando realiza *sense-making*, torna o mundo um lugar de saliência, de significado e de valor para si. Von Uexküll (1934/2010) chamou esse mundo de *Umwelt*⁴⁷; em chave mais enativista diríamos que o organismo faz emergir do *mundo* o seu *ambiente* (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 2017, xvii):

⁴⁵ Gallagher (2017, p. 116; minha tradução) nota sobre a percepção: "Porque o organismo deseja comida, descanso, sexo, fruição estética, entendimento etc., o olho nunca é inocente". A ideia de que o olho não é inocente será importante para pensarmos a atuação da experiência de arte plásticas.

⁴⁶ Jacob Von Uexküll (1920 *apud* DE HAAN, 2020) ilustra: "Açúcar é alimento para a bactéria graças às características do açúcar e as características da bactéria. O carvalho é madeira para o guarda florestal, um lugar de cavar buracos para a raposa, e alimento para o besouro do carvalho" (minha tradução).

⁴⁷ Refere-se ao mundo vivido e significado desde a perspectiva do organismo que o habita. Em contraste, o mundo sem essa perspectiva, numa caracterização físicoquímica "neutra", digamos, é chamado de *Umgebung*. Reybrouck (2001, p. 616; minha tradução), atenta para seu alargamento no caso humano: "o homem constrói seu próprio *Umwelt* dentre limitações sociais, culturais e físicas".

a diferença entre mundo e ambiente é decisiva, já que o mundo são as imediações do animal tal como descritas nos termos da física, enquanto que o ambiente são as imediações descritas em termos ecológicos: ou seja, tomando-as como relacionadas às capacidades do organismo. É precisamente essa confusão entre ambiente e mundo físico que revela que um dualismo está operando implícita ou explicitamente. (LOBO, HERAS-ESCRIBANO, 2018, p. 6; minha tradução)

Avançando em complexidade, noto que o *sense-making* pode ser básico – ocorrendo em organismo unicelulares, como apontado –, mas também pode ser de alta complexidade. Ele pode envolver o organismo como um todo, desde seus aspectos neurais, termorregulatórios e metabólicos, até sua dimensão pessoal e social (SCHIAVIO et al., 2016). Isso significa dizer que o processo de *sense-making* ajuda a manter diversos sistemas autônomos – ou níveis de autonomia: fisiológica (imunológica, metabólica etc.), pessoal, social (incluindo a comunicacional linguística⁴⁸) e assim por diante.

Com efeito, nós, humanos, enquanto seres cognitivos, também possuímos nossos próprios jeitos de fazer emergir nossos ambientes. Mas esse acesso, digamos, não vem de graça, já que depende não só de um envolvimento ativo com o mundo, o que exige a aquisição e o emprego de certas habilidades (NOË, O'REGAN, 2000; NOË, 2004, 2012), como também, a depender do feito cognitivo, de ferramentas e condições materiais específicas (MALAFOURIS, 2013) ou da socioculturalidade do ambiente (BRINCK, 2017). Daí é fácil dar-mos conta de que o histórico de interações com o mundo – as habilidades adquiridas, sobretudo – impactará diretamente a variedade de proezas cognitivas que (e como) um organismo poderá realizar.

⁴⁸ Cfe. Cuffari, Di Paolo e De Jaegher (2015, 2018) para uma inovadora abordagem enativista da linguagem.

Enfatize-se: não podemos subestimar a centralidade da noção de histórico de (inter)ações de um organismo na filosofia enativista. Thompson, Rosch e Varela deixam claríssimo que “[c]ognição [entendida] como atuação de um mundo significa que a cognição não tem uma base ou fundamento além de sua própria história” (ibid., p. xviii; minha tradução)⁴⁹.

Ao longo da dissertação pretendo deixar mais claro como a prévia aquisição e o emprego de certas habilidades são condição de possibilidade tanto para a criação artística quanto para a experiência que se tem de uma obra de arte (MYIN, VELDEMAN, 2011; RIETVELD, 2019). De modo geral, isso servirá a mostrar como realizamos *sense-making*, em nossa interação com a arte – e de onde vem seu valor cognitivo.

No que tange a esta dissertação, é indispensável destacar que o *sense-making* é intrinsecamente afetivo (COLOMBETTI, 2014). Uma paisagem que não oferece comida ou abrigo, por exemplo, *afetará* profundamente um organismo carente – havendo uma correspondência direta entre o valor daquilo que é encontrado e o afeto que é sentido (DE HAAN, 2020). É por causa mesmo da dependência do ambiente (seja ele físico ou social) para nossa constituição e manutenção, que aquilo que encontramos e deixamos de encontrar *importa* e *significa* para nós – inclusive corporal e não-linguisticamente (JOHNSON, 2007; RIETVELD, 2019). Mais cedo afirmei que o sistema solar não reconhece ameaças a seu equilíbrio gravitacional porque não pode. A razão agora fica mais

⁴⁹ Ela é diretamente tributária da filosofia de Dewey (1934/2010, p. 211-212): “o processo de viver é contínuo; tem continuidade por ser um processo permanentemente renovado de ação sobre o meio e exposição à ação dele, juntamente com a instituição de relações entre o que se faz e o que se padece. Portanto, a experiência é necessariamente cumulativa (...). O mundo que experimentamos no passado se torna parte do eu que age e sofre a ação em outras experiências”. A fecundidade teórica dessa passagem será aproveitada adiante, na seção 3.1.3.

clara: não pode porque não é um sistema afetivo, porque não realiza *sense-making*.

Se *sense-making* é cognição, incluída aí a atuação de um *Umwelt*, então cognição e afetividade não poderão, de fato, ser separadas: "o organismo não é, nem pode ser, indiferente ao seu *Umwelt*. O *Umwelt* é por definição o mundo enquanto relevante para o organismo, enquanto algo que toca, aparece ou afeta o organismo de modo significativo" (COLOMBETTI, 2017, p. 4; cfe. também SCHIAVIO *et al.*, 2016).

No caso dos seres humanos, as implicações são na base as mesmas, mas tornadas mais complexas:

Essa influência [a afecção] não é meramente física ou mecânica (como quando dizemos que a quantidade de luz solar afeta a temperatura do ar), mas psicológica. Ela se refere à capacidade de sermos pessoalmente afetados, de sermos "tocados" de um jeito significativo pelo que está afetando. Nesse sentido amplo, não é necessário estar em uma emoção específica ou humor [*mood*] para se estar em um estado afetivo⁵⁰; somos afetados quando algo meramente nos impacta como significativo, relevante ou saliente. (COLOMBETTI, 2017, s.p.; minha tradução)

Para pôr nos termos de Thompson e Stapleton (2008, p. 4; minha tradução), "o que tem saliência e valor também tem valência: atrai ou repele, provoca aproximação ou afastamento. Tais tendências de ação com relação ao valor são a base da emoção".

Surge assim uma imagem diferente do ente e da cognição, não mais como um *software* desencarnado em uma máquina. Para o enativismo, cognição e emoção andam juntos, integrados a nível biológico, psicológico e fenomenológico. Surge assim uma valiosa pista para entender o valor cognitivo da arte, em geral – que, como sabemos, é fonte fecunda de afetos e emoções.

⁵⁰ Lembremos aqui da fome ou do impulso de comer, que são radicalmente afetivos, mas que nem por isso são humor ou emoção.

Agora que expus os conceitos de autonomia e *sense-making*, estamos em condição de nos perguntarmos em que medida eles são aplicáveis à experiência da arte por parte do artista e do público⁵¹. Como explicar a produção de imagens e o trabalho de um artista, abrindo mão dos pressupostos representacionistas? Que papel nosso histórico de habilidades adquiridas cumpre para criarmos e "entendermos" uma obra de arte? Qual é, à luz enativista, a importância cognitiva de nossa produção de e interação com obras de arte? Christian Tewes (2017, s.p.) afirma que "pelo menos no caso dos seres humanos, o *sense-making* precisa ser entendido no contexto de um sentido culturalmente compartilhado". Será que valorizamos a arte porque ela nos ajuda na criação de nossa identidade e manutenção de nossa autonomia? Estamos prontos, enfim, para responder como nossas interações com obras de arte podem valer como experiências cognitivas propriamente *atuadas*, frutos da atividade de *sense-making*.

⁵¹ A essa altura também espero ter dado a entender, mui implicitamente, o conceito de experiência que usarei. Ele é tributário do filósofo americano John Dewey (1859-1952), para quem "[a] experiência, na medida em que é experiência, consiste na acentuação da vitalidade. Em vez de significar um encerrar-se em sentimentos e sensações privados, significa uma troca alerta e ativa com o mundo; em seu auge, significa uma interpenetração completa entre o eu e o mundo dos objetos e acontecimentos" (1934/2010, p. 83; itálico do original).

1

O VALOR COGNITIVO DAS ARTES PLÁSTICAS

A arte não reproduz o visível, ela torna visível.

Paul Klee (1879-1940), pintor alemão

Neste capítulo busco cumprir com dois grandes objetivos: o primeiro é o de descrever a criação artística de algumas obras de arte plásticas (esculturas e imagens, por exemplo)¹ e a experiência de tais obras por parte do público, como propriamente *atuada*, em contraste com a concepção cognitivista clássica. Para isso, daremos especial atenção ao papel constitutivo do sistema sensório-motor e do ambiente social e cultural nesses processos, bem como às respectivas tentativas de rever a noção de representação, antecipando algumas objeções. Isso nos ajudará a cumprir com um segundo objetivo: identificar o valor cognitivo das artes plásticas.

1. DESCRIÇÕES DA CRIAÇÃO DE OBRAS DE ARTE PLÁSTICAS

Nesta seção gostaria de confrontar um par de teses cognitivistas, a saber:

C1. Que a criação plástica artística é um processo necessariamente simbólico;

C2. Que a criação plástica artística copia uma imagem mental prévia;

com duas teses enativistas contrárias – respectivamente:

E1. Que a criação plástica pode ser entendida como um processo sensório-motor, não necessariamente simbólico;

E2. Que a criação plástica pode ser entendida como dinâmica e diacronicamente atuada, não exigindo a materialização de imagens mentais prévias;

¹ As artes plásticas definem-se *grosso modo* pela manipulação de materiais para a construção de formas e imagens. Incluem, além da pintura e da escultura, a cerâmica, a ourivesaria, a tecelagem, a gravura etc.. Não equivalem-se às artes visuais na medida em que não incluem, por exemplo, o cinema. Caso o leitor se pergunte, a distinção entre "belas artes" e "artes aplicadas" (ou "menores") não é importante para os meus fins neste capítulo.

1.1 IMAGENS COMO SÍMBOLOS E COMO ATUAÇÕES SENSÓRIO-MOTORA

Começo pelo caso das pinturas rupestres: junto do surgimento da linguagem, elas costumam ser consideradas como sinal revolucionário na história do desenvolvimento cognitivo humano por serem um marco de nosso "comportamento simbolicamente mediado" (DE SMEDT, DE CRUZ, 2011). Com efeito, segundo Mithen (1996, p. 181, *apud* MALAFOURIS, 2007) seriam três os atributos mentais na criação e recepção das imagens paleolíticas: 1) planejamento e execução de um modelo mental pré-concebido; 2) comunicação intencional; e 3) atribuição de significado arbitrário². Outros autores falam da presença de um "conjunto de imagens zoomórficas mentais antes que as pessoas pudessem fazer imagens representativas delas" (LEWIS-WILLIAMS, 2003, p. 266 *apud* MALAFOURIS, 2007; *itálico do original*).

Em contraste, o arqueólogo da cognição Lambros Malafouris (2007, 2013) propõe uma "concepção atuada" da imagem paleolítica e desafia o entendimento de que a criação artística consiste na cópia ou reprodução de imagens pré-instaladas na mente, já dotadas de valor simbólico (intencionalidade), compondo como que um vocabulário mental. Malafouris defende que a própria ideia visual de um cavalo talvez sequer pudesse existir sem a produção gráfica e material da imagem de um cavalo (2007, p. 293). Para isso, sem dúvida que a memória de trabalho³ do pintor deveria ser capaz de reter detalhes sobre as partes do animal – e isso, segundo Malafouris concede, exigiria "um olho da mente" (*ibid.*, p. 293). Ele faz, portanto, um aceno ao emprego de representações

² Dentre os computacionistas, Kosslyn (1980 *apud* THOMAS, 1999) apresenta uma versão empiricamente baseada da teoria da imagem mental como figura. Adotando o pressuposto de que estruturas e dados computacionais são o modelo correto para entender a consciência e os estados mentais dotados de intenção, ele estabelece uma analogia com as placas gráficas e a produção de imagens no monitor de um computador (para uma crítica, cfe. THOMAS, 1999).

³ A memória de trabalho, ou operacional, é aquela que guarda provisoriamente certas informações.

visuais mentais (ideia à qual voltarei mais adiante); independentemente disso, a tese apresentada é que mesmo que esse emprego ocorra, isso não é o mesmo que atribuir ao homem paleolítico um catálogo mental prévio de símbolos de animais, à maneira de conceitos típicos.

Isso tudo também não significaria que as imagens rupestres de animais não sejam o que a semiótica chama de ícones, isto é: imagens por semelhança. Os cavalos rupestres "têm cara" de cavalos, se parecem com eles. De fato, o ponto é outro:

[D]izer que uma pintura de Chauvet⁴ "se assemelha", ou "se parece" com um rinoceronte, um cavalo ou um touro, *não necessariamente implica que essas pinturas também "representam" esses animais em uma maneira referencial, mediada por conceitos. A iconicidade em si não implica a existência de símbolos [tokens] portadores de conteúdo, manipulados conscientemente, ainda que certamente abra (...) um canal de influência visualmente estimulante para a criação deles.* (MALAFOURIS, 2007, p. 293; minha tradução e itálico)

Em suporte dessa ideia, há claros sinais de que mera iconicidade (algum grau de semelhança visual⁵) não implica necessariamente simbolicidade. Costall (1997 *apud* MALAFOURIS, 2007), por exemplo, atesta que identificar o conteúdo de uma imagem não necessariamente equivale a identificarmos sua relação com o mundo: bebês, dos nove aos 18 meses de idade, confrontados com figurações de objetos altamente verossímeis, em vez de apenas olhá-las, são levados a explorá-las manualmente, inclusive tentados a agarrá-las. É só ao final desse período que surge o reconhecimento de relações simbólicas, isto é: de

⁴ Chauvet é o nome de uma caverna francesa, descoberta em 1994, que ficou célebre pela presença de pinturas rupestres e outros vestígios arqueológicos paleolíticos. É Patrimônio Mundial da UNESCO.

⁵ Segundo Gibson (1979/2015) não pode haver uma "representação" literal do campo visual, porque este é infinitamente rico em informação.

que a imagem não é o próprio representado, mas apenas serve de seu representante.

Outro caso, mais notável, é o de Nadia, uma autista *savant*⁶ com sérios atrasos cognitivos, "que não tinha praticamente nenhuma linguagem ou habilidade de pensar conceitualmente" (MALAFOURIS, 2007, p. 294; minha tradução), mas que, não obstante, produzia desenhos perspectivados de figuras sofisticadas, como uma montaria (abaixo; Figura 2), e outros morfologicamente semelhantes aos de Chauvet, inclusive (Figura 3).



Figura 2 - Cavaleiro e cavalo desenhados por Nadia, aos 5 anos e 6 meses. Reproduzido de Humphrey (1998).

⁶ A Síndrome de Savant (do francês "savant", sábio) é uma condição psíquica rara que faz com que algumas pessoas tenham habilidades extraordinárias.



Figura 3 - À esquerda, registro de cavalos pintados em Chauvet. À direita, cavalos desenhados por Nadia

Segundo Humphrey (1998), o caso Nadia mostra que a habilidade figurativa não depende de uma mente representacional com capacidades de simbolização (já que a menina não possuía as competências linguísticas e conceituais típicas). A operação de Nadia, em um nível pré-linguístico e não-conceitual, portanto, permite a Malafouris (2007) sugerir que os pintores ancestrais das cavernas só precisariam ser dotados de precisão perceptual, habilidade mnemônica e coordenação motora. Essa tese se alinharia com as ideias de Merleau-Ponty (1945/1999) sobre como as operações racionais, ditas mais sofisticadas, emergem de atividades incorporadas em situações concretas, e de como o pensamento abstrato ou simbólico depende de nosso sistema sensório-motor (cfe. também LAKOFF, JOHNSON, 2002; JOHNSON (2007).

Uma possível objeção a essa altura seria a de que as explicações sobre a pintura rupestre no máximo nos dão uma história do surgimento da imagem artística, mas não servem para explicar as atuais criações de pinturas, gravuras etc., que já seriam inevitavelmente mediadas por símbolos. Não creio que seja o caso. Na subseção 3.1.3 tratarei de dois estudos de caso envolvendo a pintura mural e a cerâmica. Segundo argumentarei, o mesmo fenômeno básico de exploração das contingências materiais e sensorio-motoras descrito por Malafouris no caso das pinturas rupestres também é encontrado nestas práticas artísticas de nosso tempo.

É inegável que imagens podem servir como símbolos (isto é, por significação convencional) e representar entidades ausentes. A tese introduzida nesta seção pretendeu apenas ser uma alternativa explicativa à tendência de superintelectualizar os processos envolvendo a pintura, atribuindo necessariamente significados simbólicos (que exigiriam do público uma "leitura" ou "decodificação") a imagens que na verdade podem ser tomadas apenas como figurações por semelhança ou como índices de uma exploração do ciclo ação motora-percepção.

1.2 A CRIAÇÃO DE IMAGENS COMO CÓPIA DE IMAGENS MENTAIS

Seja icônica, seja simbólica, do ponto de vista cognitivista/internista, a explicação para o processo de criação plástica teria três compromissos filosóficos⁷ (cfe. MALAFOURIS, 2013, p. 163): um *ontológico* (a intencionalidade é uma condição necessária para a artefactualidade); um *agente* (é o agente humano que impõe uma forma ao objeto); e um *temporal* (a forma do objeto existe antes da objetificação

⁷ Na origem, Malafouris apresenta estes como três compromissos teóricos da explicação da *artefactualidade*, em geral. Expandendo-os livremente para a produção de obras de arte.

do material). Os processos criativos seguiriam, basicamente, um esquema de produção intencional, com causa unidirecional entre a mente ativa e o material passivo (MALAFOURIS, 2013, p. 172).

No caso das artes plásticas, a figura produzida seria o ponto final de uma execução deliberada que começa com a imagem interna (mental) do artista, copiada graficamente para um meio externo. Se o objeto fosse imaginado ou rememorado, essa imagem partiria já da mente, enquanto que no caso do desenho de observação, o processo seria mais longo: começaria com uma "imagem ótica na retina, uma imagem fisiológica nos receptores, uma imagem transmitida no nervo, uma imagem cerebral no cérebro [sic], e finalmente uma imagem mental na mente [sic]" (GIBSON, 1979/2015, p. 266; minha tradução), para só então passar ao meio externo.

Note-se uma constante nessas descrições: a existência de um "modelo mental pré-concebido" ou de uma "imagem mental" prévia à própria obra. Sendo assim, em qualquer um dos casos referidos (imaginação, memória ou observação), a produção da obra consistiria em *copiar* a imagem mental:

o desenho de observação consistiria em olhar para o modelo e ter uma imagem, olhar para a superfície de desenho, e então apenas traçar os contornos da imagem projetada. Desenhar de memória ou por imaginação diferiria apenas em que o artista deve "consultar" sua memória ou "invocar" uma imagem. (GIBSON, 1979/2015, p. 266; minha tradução)

Em sendo assim, o cognitivista clássico pode acusar o enativismo de que há uma parte essencial do fenômeno artístico que escapa à descrição da criação artística em termos sensório-motores: a imaginação. É amplamente sabido, diria o cognitivista, que o gênio artístico depende fundamentalmente da capacidade de imaginar, isto é:

de criar⁸ e entreter, mentalmente, imagens representativas de algo que não existe – no caso da arte, estaríamos falando de paisagens e seres fantásticos, passados, futuros ou contrafactuais, ou simplesmente de algo não disponível ao artista (independente do contexto em que se dá o ato cognitivo, portanto).

Costuma-se⁹ conceber tais representações mentais supostamente indispensáveis à imaginação exatamente como entidades (quase) pictóricas, ao modo de imagens¹⁰:

ter imagens mentais visuais envolveria ter entidades, na cabeça ou na mente, que seriam ao modo de, ou funcionalmente equivalentes a, imagens internas. Considera-se que essas imagens são compostas de cópias ou vestígios de impressões sensoriais anteriores¹¹, complexos de sensações visuais¹², que são, em si mesmas, como imagens. (THOMAS, 1999, p. 210)

Descrita desse jeito, a imagem mental utilizada pelo artista para imaginar sua obra seria como "uma experiência quase perceptiva: uma experiência que se assemelha significativamente à experiência perceptiva (em qualquer modalidade sensorial), mas que ocorre na ausência dos apropriados estímulos externos" (THOMAS, *ibid.*, p. 209; minha tradução). Considerando isso, enativistas confirmam que

⁸ Mas não somente: por vezes, dizemos que a imagem não é criada, mas "recebida" num lampejo quase místico de inspiração. Essa versão é ilustrada pelas antigas concepções de uma intervenção da Musa antes da performance artística, pelo papel dos sonhos como epifanias criativas – caso da canção *Yesterday*, de Paul McCartney (2019, entrevista em vídeo) – e por lendas como a do "sonho de Rafael", segundo a qual Rafael Sanzio (1483-1520), célebre pintor e arquiteto italiano renascentista, teria tido uma visão onírica que lhe permitiu pintar a *Madonna de Dresden*.

⁹ Visto que se trata de uma concepção presente em Platão e Descartes, também plenamente compatível com o computacionismo (THOMAS, 1999, p. 210). Ademais, "imaginar", pela própria etimologia, aponta para o latim *imago* ("imagem"). Sua raiz no proto-indo europeu (*aim-*) tem o sentido de "emular", "imitar", "copiar".

¹⁰ Para mais sobre a relação entre imagens mentais e a imaginação, e outras teorias sobre as imagens mentais, cfe. Thomas (1999).

¹¹ Caso da memória visual.

¹² Caso da imaginação visual.

sonhos e outros tipos de imagem mentais fornecem um contraexemplo à nossa recusa de que o cérebro deve representar o que vê. Uma vez que sonhos e imagens mentais têm natureza aparentemente pictórica, isso parece mostrar que nós somos, afinal de contas, capaz de criar uma imagem icônica interna (O'REGAN, NOË, 2000, p. 946; minha tradução).

Se essas teses possuírem fundamento, não poderia haver arte sem imagens mentais; e uma vez que o enativismo dispensa a noção de representação interna (inclusive aquela "ao modo de imagens", como atestado por O'Regan e Noë acima), então ele nada teria a dizer sobre um dos principais processos cognitivos envolvidos na criatividade artística.

Essa aparente relevância da imagem mental para a criação artística é uma das várias instâncias do chamado desafio do escalonamento, enfrentado pelo enativismo: o problema de explicar os atos cognitivos ditos "superiores", que parecem necessariamente exigir representações (cfe. CARVALHO, ROLLA, 2020). Esses processos são também chamados de "offline", já que há um desacoplamento do agente em relação a seu contexto, sem prejuízo ao ato cognitivo; no caso da arte, com efeito, a criatividade seria independente do contexto, na medida em que o artista poderia imaginar e produzir algo que não estivesse presente aos seus sentidos durante a produção.

No entanto, este pretenso abismo – a diferença de tipo entre processos ditos "inferiores" e *online* (ex.: percepção) e aqueles ditos "superiores" e *offline* (como a imaginação de mundos e personagens alegóricos) – é um pressuposto que pode e de fato já foi questionado: Carvalho e Rolla (2020), por exemplo, partem para uma integração explanatória, rejeitando o próprio rótulo de cognição "superior" (substituindo-o por cognição "complexa"): evitando a tentação de intelectualizar a percepção e os processos ditos inferiores, eles buscam

mostrar que na verdade não há abismo, mas uma diferença de grau, aproximando a cognição complexa da cognição básica:

modelos na vida real, diagramas, a linguagem ou os objetos físicos que servem como substitutos de eventos futuros providenciarão o contexto externo. Tais símbolos concretos externos (*ad hoc* ou genuínos) criam as condições para uma "contextualização substituta" [*surrogate situatedness*], de modo a estruturar o ambiente, e contribuindo para a manutenção da atenção do agente. Esse movimento torna as representações internas supérfluas. (...) Tais condições não são dificilmente satisfazíveis, especialmente por artefatos. (BRINCK, 2007, p. 416; minha tradução).

Kiverstein e Rietveld, por sua vez, resumem a imaginação como uma encenação, um faz-de-conta, uma "atividade de fingir fazer o que é feito na percepção" (2018, p. 156; minha tradução; cfe. também HUTTO, 2015). Gibson parece aludir isso quando fala em "ressonância" do sistema visual: "Enquanto desenha, ele [o artista] pode estar olhando para algo real, ou pensando em alguma coisa real ou inteiramente imaginária; de todo modo, as invariantes de seu sistema visual estão ressoando. O mesmo vale para o artista e para a criança" (GIBSON, 1979/2015, p. 266; minha tradução).

Quanto à própria ideia de que existam "imagens mentais", Thompson (2007) e Gallagher (2017) defendem que a suposta imagem mental não é uma representação, visto que resulta de um processo que já não é, na origem, representacional (o perceber); tratar-se-ia, na verdade, de uma "re-atuação" de processos perceptivos ou a alteração de experiências sensoriais prévias.

A melhor resposta, me parece, é aquela oferecida por O'Regan e Noë: ambos apontam a comum confusão de crer que se "vemos as coisas ao modo de imagens (seja quando enxergamos a realidade ou quando

sonhamos¹³), isso deve ser porque há algum tipo de imagem interna¹⁴ (2000, p. 947; minha tradução) – o que segundo os autores equivaleria a supor que para enxergamos o vermelho devem haver neurônios vermelhos: "O suposto fato de que as coisas nos parecem pictóricas de modo nenhum exige que hajam imagens na mente" (op. cit.). Os dois autores inclusive contestam a descrição popular da fenomenologia dos sonhos: é verdade que as pessoas dizem que seus sonhos se parecem com imagens, mas também é verdade que as pessoas dizem enxergar o mundo real como em imagens – quando comprovadamente não é o caso que nosso campo visual se apresente ao modo pictórico, isto é: todo em foco, uniformemente detalhado, sem pontos cegos etc. (NOË, 2004).

Mais fortes ainda são as evidências empíricas de que as ditas imagens mentais seriam praticamente inutilizáveis na criação de figuras minimamente complexas – menos ainda de figuras fantásticas e alegóricas. Um estudo por Chambers e Reisberg (1985) evidenciou a dificuldade de se fazer múltiplas interpretações de figuras: nele, os autores mostraram que se a imagem é exclusivamente mental (de olhos fechados, digamos), há grande dificuldade em desambiguar a célebre ilusão do "pato-lebre" (ou seja: de "passar" de um animal para outro; cfe. Figura 4, abaixo). O contrário ocorre muito mais facilmente quando a imagem é vista a olhos abertos.

¹³ E também quando imaginamos, podemos dizer.

¹⁴ Fazer isso seria cometer a célebre falácia do homúnculo, como se houvesse um pequeno homem presente em nossa cabeça percebendo a semelhança entre a imagem projetada e o objeto lá fora – o que implica um regresso ao infinito, já que o próprio homúnculo precisaria, também, de um segundo homúnculo percebendo suas próprias imagens internas, e assim por diante. Não à toa, a teoria da imagem mental como figura, mesmo nas sofisticadas versões computacionistas, como a de Kosslyn, precisam postular um "olho mental" (THOMAS, 1999, p. 211).

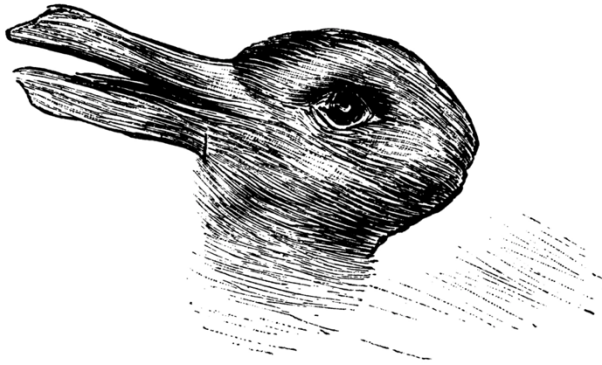


Figura 3 – “O pato-lebre”¹⁵.

Na mesma linha, experimentos de van Leeuwen et al. (1997) mostraram que a criação de elementos pictóricos multiplamente interpretáveis (o que é comum sobretudo na arte abstrata) só seria possível com a produção de esboços – presume-se, exatamente em função da dificuldade em passarmos, mentalmente, de uma interpretação de uma imagem para outra. Com efeito, "se endossamos uma concepção forte da imagem¹⁶, (...) então não há imagens no cérebro" (FINGERHUT, 2012, p. 41; minha tradução). Disso, Myin e Veldeman tiram uma conclusão que nos interessa:

à parte do processo envolvendo cadernos de esboço, não há processo cognitivo interno que crie imagens multi-interpretáveis. Na verdade, dadas as restrições empiricamente estabelecidas no que diz respeito às imagens internas, *nem poderia haver* um processo internista de tal tipo. (MYIN, VELDEMAN, 2011, p. 67-68; minha tradução; *itálico do original*).

¹⁵ Originalmente publicada em 1892 em uma revista alemã, foi retomada por Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas* (1953). Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kaninchen_und_Ente.svg>

¹⁶ Isto é: que dê lugar às características que reputamos serem comuns nas imagens físicas, como a distinção figura-fundo, a distinção *ver-em* e o *ver-como* (para mais, cfe. FINGERHUT, 2012).

Se, como O'Regan e Noë (2001; cfe. também NOË, 2002) apontam, aquilo que se chama de imagens mentais não é tão detalhado ou estável como são as imagens físicas ou mesmo a visão, e se de fato elas são limitadas, como afirmam Myin e Veldeman (ibid.), então perde força a ideia de que o artista tenha um "modelo mental pré-concebido" ou uma "imagem mental" disponível previamente, aguardando uma cópia deliberada.

1.3 A CRIAÇÃO PLÁSTICA COMO ATUAÇÃO SITUADA, INCORPORADA, DIACRÔNICA E DINÂMICA

Pode ganhar força, assim, a ideia alternativa de que mesmo a criatividade artística ocorre ao longo do tempo e em dependência constitutiva do corpo, da linguagem e, em especial, dos recursos materiais disponíveis (como o caderno de esboço), do suporte da obra, da luz e da estrutura que o ambiente oferece etc..

Evidências importantes disso vêm de Yokochi e Okada (2005), que, em um estudo de caso da pintura chinesa em nanquim, notam que o artista em questão move seu pincel no ar *antes* de fazer traços na superfície.¹⁷ Segundo os pesquisadores, esse movimento da mão poderia ter três funções não excludentes: posicionar o pincel, ensaiar o traço ou gerar imagens do que pintar a seguir¹⁸. Todas as ações preparariam o artista para seu próximo traço, num exercício prático de encenação das

¹⁷ É notável que, diferentemente da metodologia neurocientífica, Yokochi e Okada tenham conduzido sua pesquisa fora de um laboratório, observando o pintor no templo em cujas portas as pinturas foram feitas.

¹⁸ Sobre isso, um trecho do depoimento do pintor na referida pesquisa é digno de citação: "Eu talvez esteja dando uma olhada em como eu me sinto quando eu toco o pincel. Hmm. Isso é um hábito meu? Eu sempre faço isso, não faço? Eu... Eu talvez mova minha mão no ar para ensaiar a minha pincelada... Eu sempre desenho no ar antes de começar a desenhar no papel. Isso parece ser um hábito meu, não? (...) Eu nunca tinha me dado conta desse meu hábito até vocês chamarem a atenção para ele. Mas agora eu percebo." (YOKOCHI, OKADA, 2005, p. 251; minha tradução)

contingências sensório-motoras, isto é: de como as coisas (o suporte) se pareceriam se fizéssemos esse ou aquele movimento (a pincelada).

Rastreando os movimentos do pintor, e entrevistando-o, os autores identificaram um certo padrão no surgimento das obras: primeiro a composição de certos objetos localmente, previstos desde o início; e apenas num segundo momento o surgimento gradual da imagem global da obra. Esse surgimento é gradual porque ao longo do processo o pintor não só planeja em tempo real a pintura, como também monitora seu andamento – o que reforça a ideia de que a obra não consta pré-concebida na cabeça do artista¹⁹. O monitoramento do progresso da obra é feito através da movimentação do artista no espaço em que pinta:

O seu movimento corporal também era importante para uma eficaz varredura de problemas espaciais. Quando ele desenhava uma figura no templo, ele frequentemente ia para frente e para trás a fim de coordenar a sua imagem e o real desenho no papel. Além disso, ele ocasionalmente cobria com as suas mãos a figura em andamento para limitar a área de foco. (YOKOCHI, OKADA, 2005, p. 253; minha tradução)

O fato de que o pintor precisa realizar um constante vai-e-vem no espaço, olhando a obra de perto e de longe, indica que ele não possui uma imagem mental da obra (ao menos suficientemente clara) ou uma representação que mapeasse a figura mental sobre o suporte especial a ser pintado²⁰ – pois se tivesse, poupar-lhe-ia os deslocamentos. A ação de mover-se para perceber e para agir (pintar) é nesse caso a própria

¹⁹ Dewey já anteverá ideia semelhante: "Enquanto o pintor coloca as tintas na tela ou as imagina postas ali, suas ideias e sentimentos também são ordenados. Enquanto o escritor compõe aquilo que quer dizer com seu veículo de palavras, sua ideia ganha forma perceptível para ele mesmo" (1934/2010, p. 169).

²⁰ Noê (2002, p. 7; minha tradução) oferece um relato ilustrativo, a esse respeito: "Um artista amigo meu, trabalhando em uma série de retratos, pediu para que eu posasse para ele. Fiquei impressionado com sua frenética atividade de olhares. O trabalho dele se desenrolava por um padrão ininterrupto de olhadas para mim e para a tela e assim repetidamente. Os detalhes não estavam na sua memória, ou em representações internas suas. Eles deviam ser encontrados no seu tema (em mim)."

encarnação do lema de que *o mundo é seu melhor modelo*: para o pintor, o melhor modelo da pintura não é uma representação em sua cabeça, mas a própria que surge diante dele em presença e materialidade. Malafouris (2013) oferece uma descrição do processo de criação de ferramentas com pedras lascadas que, sugiro, guarda o mesmo sentido de exploração material que tem o pintor mural (e o oleiro, como veremos mais adiante):

Os melhores ângulos para a remoção de lascas não são identificados nem imaginados na cabeça do lascador antes do ato. A topografia da atividade de lascar e a mira precisa de um golpe com força não são nem pré-planejados nem lembrados; eles são incorporados, e por isso devem ser *descobertos* em ação. Cada golpe também revela algo sobre as características da pedra. Uma das primeiras coisas que o lascador deve aprender vem de seus sentidos e conecta-se com a habilidade de compreender as qualidades da pedra como um material disforme – o que nós chamaríamos de "sentir" ou [ter a] "pegada" da pedra. (MALAFOURIS, *ibid.*, p. 174; *italico do original*; minha tradução)

O estudo de caso de Yokochi e Okada também indica que, mesmo que sem conhecimento explícito desse fato, a habilidade do pintor em fazer surgir uma (boa) obra pode ser compreendida como um padrão suficientemente adaptável de comportamentos – no caso: pintar um objeto localmente, andar para trás, verificar a composição globalmente, tapar a figura, "sentir" o que ela lhe sugere, andar para frente, ensaiar a pincelada, pintar o próximo objeto etc.. Várias dessas ações são fortemente incorporadas e dependentes do que podemos chamar de ciclo ação motora-percepção: cada ciclo performado traz, por um lado, a alteração da superfície pelo artista, e, por outro, a alteração do comportamento do artista pelo que a superfície pintada lhe sugere²¹,

²¹ No vocabulário da psicologia ecológica, que aprofundarei mais adiante, diríamos que a superfície pintada passa a propiciar novas ações ("*affordances*").

numa retroalimentação dinâmica. Por certo, em algum momento o ciclo deverá parar; será o momento em que a obra parecerá ao artista como cumprindo ou falhando irremediavelmente com seu objetivo. No que tange ao tópico da criatividade artística e a tese da "mentalidade" criativa, Yokochi e Okada (2005, p. 252; minha tradução) são claros sobre o papel dos movimentos do corpo: "A criação artística requer atividades de mão-na-massa. Apenas ter uma imagem ou conceito não basta."

A mesma ideia também está presente no caso de uma outra arte plástica: a cerâmica. Analisando o artista que opera a roda de oleiro, Malafouris (2011; cfe. também 2008 e 2013) pergunta-se como um ceramista sabe fazer um vaso belo. A resposta, como no caso do pintor de nanquim, passa pelo domínio das contingências sensório-motores. Assim como o pintor experimenta seu ambiente ou seu suporte com a mão e o pincel, a fim de descobrir qual é o próximo movimento necessário e o que a obra "pede", também é na exploração tátil da superfície de argila, guiada pela percepção, que a forma do vaso surge – sem que seja necessário haver um modelo mental pré-determinado. Em um caso assim, "a imaginação e a criatividade do oleiro adquirem propriedades extra-neurais não-biológicas também" (MALAFOURIS, 2011, p. 198-199; minha tradução):

Em outras palavras, é a totalidade do ambiente material relevante, em vez de uma certa representação interna sua, pré-formada dentro da cabeça do oleiro, que está sendo engajada durante o desenrolar do processo criativo. A forma final desse molde deve ser decidida *em ação*, como o produto emergente dos movimentos do oleiro e da lida ativa e habilidosa [com o] material. (MALAFOURIS, op. cit., p. 1999 *in id.*, *ibid.*; itálico do original; minha tradução)

Nesses referidos cenários de ciclo ação-percepção, obra e artista estão acoplados assimetricamente, formando um sistema em que pintor

e superfície, escultor e metal determinam-se mutuamente²². No caso da cerâmica, na medida em que a argila solicita uma certa pegada, e a pegada molda a mão, e a mão faz o vaso, reconhecemos que há entre oleiro e matéria-bruta algo similar à "distância ótima" entre pintura e público a que alude Merleau-Ponty (1945/1999, p. 406). Parafraseando Malafouris (2013, p. 476), a argila projeta-se para o oleiro tanto quanto o oleiro projeta-se para a argila.

Na seção anterior apresentei a tese cognitivista que implicava a incapacidade do enativismo explicar a criatividade artística já que uma teoria sensorio-motora não daria conta da imaginação. Uma outra resposta a essa tese pode ser apresentada agora se voltarmos nossa atenção ao uso de esboços e estudos²³ por parte dos artistas plásticos. A prática do esboço, como um método amplamente empregado para o desenvolvimento de ideias e imagens, parece sugerir que não há uma imagem mental da obra, aguardando materialização. Pelo contrário: pela prática do esboço, a criação mesma da obra de arte configura-se como diacrônica (VAN LEEUWEN et al., 1999), na atualização incorporada de uma disposição, e com a ajuda de recursos materiais e ambientais que não apenas descarregam (*offload*) o que caso contrário seria um fardo cognitivo (o esboço pode ser o melhor modelo da obra a

²² O mesmo vale para a experiência do público, segundo Van Leeuwen et al. (1999): "as propriedades que fazem emergir a experiência estética não são qualidades objetivas da própria obra de arte, invariantes no tempo. Na verdade, elas devem ser entendidas como situadas nas interações conscientes e inconscientes entre o percipiente e a obra de arte, nas quais estruturas desenvolvem-se em função do tempo" (p. 180; minha tradução).

²³ Esboço é o delineamento inicial e geral de uma obra; estudo é o exercício minucioso, até repetitivo, de uma técnica ou ação, em caráter preliminar, visando uma observação cuidadosa e detalhada por parte do artista (numa meta-avaliação de seu processo). Antes de pintar um cavalo, por exemplo, um artista pode esboçar seu contorno, ou, digamos, estudar a crina do animal, desenhando-a várias vezes até chegar a um efeito desejado. É possível estudar poses, movimentos, efeitos de luz e sombra, misturas de pigmentos, traçados etc., e um artista pode retomar estudos e esboços feitos anos antes de uma obra, a fim de comparação ou inspiração.

ser feita), mas que inclusive *cimbram*²⁴ a possibilidade de se produzir obras que, caso contrário (apenas imaginadas mentalmente), seriam impossíveis: "o uso de um caderno de esboços abre possibilidades de novas formas de criação artística que não teriam existido sem ele" (MYIN, VELDEMAN, 2011, p. 67; minha tradução)²⁵.

Mais do que a produção de esboços, no entanto, também a *comparação* de sucessivos esboços reforça a tese de que o mundo é seu melhor modelo, a descartar representações internas. Proponho que, assim como com a exploração pelo desenho livre (mas atento) feito por uma criança, também com a exploração de rascunhos e esboços pelo artista forma-se um "sistema interativo auto-responsivo às próprias ações [daquele que as faz], levando, assim, os rabiscos a terem/expressarem significado" (STAMATOPOULOU, 2011, p. 166 *apud* MALAFOURIS, 2013, p. 193; minha tradução).

Se essas descrições estiverem certas, a criatividade e a imaginação artística nos aparecem não mais como lampejos de inspiração, mas como o resultado de um certo envolvimento iterado com o mundo²⁶, uma rotina suficientemente adaptável de hábitos²⁷:

²⁴ No jargão anglófono, diz-se "scaffold" (literalmente: "andaime"). Traduzo livremente por "cimbre", que, na construção civil, é a armação que serve de molde e/ou de suporte durante a construção de pisos, lajes, arcos e abóbadas. O cimbramento cumpre duas funções: *aliviar o peso* da laje que incide sobre as colunas; e *permitir que a empreitada atinja novos patamares* (elevando a construção). Analogamente, artefatos, eventos e pessoas que cimbram nossa cognição aliviam o fardo cognitivo de certas tarefas – como o papel e a caneta facilitam o cálculo matemático – ao mesmo tempo em que permitem-nos atingir novos feitos cognitivos – assim como quando o cálculo manual permite-nos pensar e trabalhar em problemas matemáticos inéditos.

²⁵ Ideia semelhante encontra-se em Dewey (1934/2010, p. 169): "Como quer que seja, o processo físico *desenvolve* a imaginação, enquanto a imaginação é concebida em termos de materiais concretos."

²⁶ Dewey, uma vez mais, já dissera que a "'espontaneidade' resulta de longos períodos de atividade, ou então é tão vazia que não constitui um ato expressivo" (1934/2010, p. 165; *aspas do original*).

²⁷ Reapresentando o hábito para além do binômio estímulo-reflexo, Miyahara, Ramson e Gallagher (2020, p. 125; minha tradução) afirmam que "[e]m vez de ser a repetição da ação, o hábito é caracterizado por ser uma forma aberta e adaptativa pela qual o corpo aprende a lidar com situações conhecidas". Essa concepção é tributária de autores como Merleau-Ponty e Dewey.

podemos conceber o esboço como uma maneira de dar forma e organizar as impressões sensoriais em um nível implícito e subpessoal. O que o artista vê enquanto esboça é diretamente transformado em ação. O gesto articula o ponto de vista do artista e seu estilo de ver, tornando o mundo visível a ele de uma maneira nova. Evidentemente, a criatividade artística é menos gênio e inspiração e mais uma destreza incorporada e experiencialmente baseada. (BRINCK, 2007, p. 422; minha tradução)

Não à toa, segundo Eindhoven e Vinacke (1952 *apud* YOKOCHI, OKADA, 2005), artistas refazem seu produto final mais do que não-artistas, o que dá a entender que o que distingue o artista do não-artista é a compreensão de que a criação de uma obra não é algo que simplesmente sucede, mas que depende de um histórico de performances monitoradas, reavaliadas e refeitas. Esse histórico se dá em duas escalas: na performance da própria obra, já que "o processo criativo até dos mais dotados artistas costuma ser penoso e longe de instantâneo" (VAN LEEUWEN et al., 1999, p. 180; minha tradução); e na própria carreira do artista, durante a qual uma destreza (e um estilo!) é adquirida ao longo do tempo, com a aquisição e o exercício de certas habilidades. Com efeito, Gombrich (1950/2013) atesta que ao longo da história os grandes artistas costumaram aprender com mestres e/ou em oficinas, por temporadas longas e intensivas. Daí entendemos a profundidade da afirmação de Miyahara, Ramson e Gallagher (2020, p. 131; minha tradução) segundo a qual "hábitos têm sua própria história, através das gerações"²⁸.

O estudo de caso do pintor de nanquim e do oleiro que opera a roda de cerâmica, bem como o amplo uso e valor cognitivo dos esboços e estudos me parecem suficientes para apresentar uma resposta às teses

²⁸ "(...) cada tradição, por si só, é um hábito organizado da visão e de métodos para ordenar e transmitir o material. À medida em que entra no temperamento inato e na constituição, esse hábito se torna um ingrediente essencial da mente do artista." (DEWEY, 1934/2010, p. 458-9).

cognitivistas clássicas introduzidas na seção anterior, sobre a impossibilidade de explicarmos a imaginação e a criação artísticas se adotássemos o enativismo. As evidências trazidas aqui conferem plausibilidade à ideia de que a criatividade artística não se dá conforme os três compromissos filosóficos apresentados no início da seção 3.1.2: ela não é inteiramente deliberada (o artista não prevê tudo o que será feito, mas descobre em ação, na exploração do ambiente sociomaterial), ela não é um fruto agencial exclusivo do artista (porque o ambiente sociomaterial, acoplado ao artista, inaugura possibilidades de ação que constituem a performance artística), e ela tampouco é linear, mas, sim, uma atividade diacrônica sujeita a retroalimentação. A produção artística não é fundamentalmente cerebral, mas incorporada e situada não-trivialmente:

Em casos assim, imaginar não é algo que acontece primeiro na cabeça; é na verdade algo que envolve ação incorporada, o uso de brinquedos, objetos de cenário, artefatos, instrumentos e assim por diante. Não é preciso gerar ideias na cabeça sobre essas possibilidades se é possível "ver" elas no processo de interagir com objetos e com os outros. (GALLAGHER, 2017, p. 193; minha tradução)

Até aqui busquei explicar a criatividade artística e a experiência que o público tem das artes plásticas em termos enativistas (isto é: que enfatizam o papel constitutivo da ação e da sensório-motricidade nessas experiências), bem como tentando diminuir a centralidade teórica do conceito de representação. Nas próximas seções, identifico não-exaustivamente dois possíveis valores cognitivos das artes plásticas, a partir dos princípios delineados até aqui.

2. O VALOR COGNITIVO DAS ARTES PLÁSTICAS

O que vemos, e como o vemos,
depende das Artes que nos influenciaram.

Oscar Wilde, escritor (1854-1900)

Para o enativismo, a percepção não exige de nós a representação interna daquilo que está "lá fora". Como já dito, reconhecemos que o mundo é seu próprio melhor modelo, e basta movermo-nos para acessar diferentes aspectos desse mundo pois assume-se que estamos presentes nele. Se nos perguntarem o que há atrás de um vaso, e não pudermos vê-lo no momento, em vez de consultarmos um mapa mental interno do ambiente, simplesmente movemos nossa cabeça para ver o que é que há, afinal.

O principal representante do enativismo dito sensório-motor é Alva Noë, que em *Action in perception* expôs a tese de que a "percepção não é algo que acontece conosco, ou em nós. É algo que fazemos (...) não de uma vez só, mas ao longo do tempo²⁹, pelo movimento e por uma exploração habilidosa" (2004, p. 1; minha tradução) – ou, em uma palavra, a percepção é *atuada*.

Essa ênfase na ação (e não na recepção decodificante de estímulos) implica que perceber de modo exitoso é ter o domínio de um conhecimento de tipo prático e tácito (isto é: não verbalizado e não verbalizável); conseguir perceber é possuir uma certa habilidade, a saber: a de nutrir tacitamente as expectativas corretas sobre como um algo aparecerá, para mim, se e quando eu me mover (NOË, 2004): "ver não é ter sensações visuais, apenas, é ter sensações visuais que estejam

²⁹ "A experiência instantânea é uma impossibilidade, tanto biológica quanto psicológica", afirma Dewey (1934/2010, p. 391).

integradas, da maneira correta, com habilidades corporais" (p. 4; minha tradução). Tomando dois exemplos concretos:

ver uma linha, em uma abordagem sensório-motora, não deveria ser tomado como a construção de uma representação isomórfica-a-uma-linha ou ao-modo-de-uma-linha, mas pode ser compreendido como descobrir ativamente que o estímulo retinal não muda se movemos nossos olhos ao longo da linha. (MYIN, VELDEMAN, 2011, p. 70; minha tradução)

[Um exemplo de] lei que caracteriza as contingências sensório-motoras que são particulares aos objetivos visuais percebidos é o fato de que o padrão de fluxo sobre a retina é de expansão quando o corpo se move para frente, e de retração quando o corpo se move para trás" (O'REGAN, NOË, 2001, p. 941; minha tradução).

Nesta seção aponto que o enativismo nos permite identificar, de modo não exaustivo, nem necessariamente excludente ou coincidente, dois ganhos cognitivos possíveis das artes plásticas:

- 1) fazer conhecer prática e tacitamente a própria percepção, tomando consciência dos princípios que a regem; e
- 2) cimbrar a aquisição e desenvolvimento de habilidades perceptivas.

Nas próximas seções descrevo cada um destes.

2.1 TOMADA DE CONSCIÊNCIA DO EXERCÍCIO PERCEPTIVO

Nesta seção pretendo argumentar a favor do seguinte valor cognitivo das artes plásticas: um exercício consciente da percepção como atividade exploratória – o a ideia de que “[u]ma das razões pelas quais a arte importa para nós, creio, é que ela nos dá a oportunidade de recapitular esse fato básico sobre nós mesmos: que o entendimento e as habilidades nos permitem colocar o mundo em foco para nossa consciência perceptiva" (NOË, 2012, p. 115; minha tradução).

Malafouris (2007) nota que as pinturas rupestres da caverna Chauvet usam e abuso do contorno³⁰ (Figura 5, abaixo), oclusão e sobreposição, o que indica que havia um reconhecimento implícito dos princípios da visão que a teoria da Gestalt mais tarde explicitaria (proximidade, similaridade, continuidade, fechamento, figura-fundo etc.). Ou seja: na parede da caverna, o pintor materializa a própria experiência visual, tornada assim objeto de percepção e contemplação. O ganho cognitivo, nesse caso, seria o aumento da consciência visual e perceptiva (MALAFOURIS, 2007). Noë (2012) concordaria, resumindo assim esse valor cognitivo das artes plásticas: "a arte recapitula uma característica básica de nossa experiência perceptiva, a saber: que nossa consciência de, percepção de, acesso ao mundo à nossa volta não vem de graça. Nós a conquistamos por meio de um olhar atento e ativo" (NOË, 2015, p. 102; minha tradução).

³⁰ O mesmo ocorre, ainda que não predominantemente, nas pinturas de Lascaux (França), Altamira (Espanha) e da Serra da Capivara (estado do Piauí).



Figura 4 - Réplica dos cavalos e outros animais pintados em Chauvet.³¹

Poderíamos aplicar essas ideias sobre figuração também à escultura. Um dos exemplos preferidos de Noë são as esculturas de Richard Serra conhecido por suas obras de aço em estilo minimalista, mas por vezes em tamanho tão grande a ponto de percorrerem uma paisagem inteira (cfe. Figura 6, abaixo), que pode ser urbana ou bucólica. Noë explica a relação entre o estilo das obras e o lugar em que elas se encontram:

Encontrar essas obras significa estar diante do fato de que não se pode vê-las, não se pode situá-las como objetos com frentes, lados e fundos e fronteiras claras. Não há como recuar e absorver o que se vê; só há como dar um passo à frente e sondar o terreno. (NOË, 2015, p. 78; minha tradução)

³¹ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chauvet's_cave_horses.jpg>. Acesso em 08 Nov. 2020



Figura 5 - Três esculturas de Richard Serra: Sealevel (1996, Zeewolde, Holanda, em concreto), *Contour 290* (2004, Potomac, EUA) e *New Union* (2003, Bilbao, Espanha).³²

A necessária exploração ativa do espaço, no encontro com as obras de Serra, é uma consequência, a partir do que entendo Noë dizer em *Action in perception* (2004), de que o "perfil sensorio-motor" das obras de Serra não é claro para nós: em princípio não sabemos dizer ao certo como elas nos aparecerão se nos movermos. Noë (2000) lista algumas características comuns às obras de Serra: é frequente que elas pareçam cair³³ – o que nos força a reconhecer que a percepção, mais do que meramente "visual", também é constituída de componentes corporais (vestibular e cinestésico); além disso, as obras são *situadas* (específicas aos lugares em que são instaladas) e *não-perspícuas* (não basta uma olhada para entendê-las, é preciso explorá-las). É por isso mesmo que "[o] processo de explorar a obra é um processo de explorar o lugar. E

³² Imagens disponíveis, respectivamente, em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Richard_Serra_Sealevel1.jpg, [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Contour_290%27_\(2004\)_by_Richard_Serra_-_Glenstone_\(MD\)_October_2018_\(45175138284\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Contour_290%27_(2004)_by_Richard_Serra_-_Glenstone_(MD)_October_2018_(45175138284).jpg) e https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bilbao-Serra-11_297.jpg. Acesso em 11 nov. 2020.

³³ Alguns diriam tratar-se de uma "ilusão" de ótica. Reagir assim é adotar inconscientemente o representacionismo de fundo objetivista e incorrer em perguntas insolúveis ("como o objeto é em si mesmo?", "qual é a verdadeira cor?", "como a coisa realmente é?"). O enativismo afirma "exatamente o oposto: esse caráter [aparentemente ilusório] do conhecer é a chave mestra para compreendê-lo, e não um resíduo incômodo ou um obstáculo" (MATURANA, VARELA, 1995, p. 69). Noë, de modo similar, resume: "Explorar como as coisas se parecem é uma forma de explorar como as coisas são" (2008, p. 665; minha tradução).

assim também é o processo pelo qual passamos a entender como a experiência pode ser uma forma de abertura para o ambiente" (NOË, 2000, p. 135; minha tradução).

O que Serra faz, se a intuição de Noë estiver certa, é propiciar uma exploração sensório-motora que, não apenas gera conhecimento prático, porque se trata de um exercício de uma habilidade muito básica (NOË, 2000), como também leva a uma tomada tácita de consciência sobre nossa experiência perceptiva. Não à toa é dito que uma das outras características da obra de Serra é ela ser "*experencial*": é preciso experimentá-la, com o corpo, *in situ* e através do tempo, para que dela se tire uma lição sobre a experiência em geral:

Os padrões de dependência sensório-motora que nos acoplam ao nosso mundo, e os modos pelos quais nossos movimentos corporais modulam nossa experiência do mundo na medida em que exploram esses padrões (que normalmente operam nos bastidores) são trazidos à luz pelo encontro com uma obra interativa como as esculturas de Serra. (KRUEGER, 2009, p. 103; minha tradução)

Se a percepção, e, mais amplamente, a experiência de obras de arte plásticas for uma função da ação do público, quanto mais aberto o público estiver às possibilidades de ação propiciadas pelas obras, mais *sense-making* ele necessariamente realizará, ou seja: mais necessário será avaliar o ambiente (a obra, centralmente) como propiciando ou não a manutenção da autonomia de um sistema qualquer. O caráter dessa interação será relativo, dependendo do domínio de habilidades socioculturais (BRINCK, 2017), como a capacidade de se dispor a olhar por vários minutos uma obra, a leitura das legendas, o sopesamento de informações acerca do contexto de produção da obra, a consideração de interações prévias com obras semelhantes etc..

Uma possível objeção é que essa tomada de consciência sobre a própria experiência perceptiva é um ganho "intelectual" característico das obras de arte modernas ou contemporâneas, apenas (ex.: FORLÈ, 2016), normalmente reputadas serem obras deliberadamente "provocativas" ou "reflexivas". Certamente seria o caso das esculturas de Serra, mas não das demais ao longo da história da arte. A objeção não chegaria a refutar o tipo de explicação que apresentamos aqui, mas apenas restringiria o escopo de aplicação das teses apresentadas.

Ainda assim, seria possível oferecer a mesma hipótese sobre o que ocorre no encontro com as obras de Serra quanto a uma obra arquitetônica mais antiga, alheia à tradição contemporânea ocidental: a pagoda Shwedagon, em Yangon (Mianmar) (Figura 7, abaixo).



Figura 6 - A pagoda Shwedagon, em Mianmar. Base de tijolos cobertos de ouro. 98m de altura.³⁴

Sem janelas ou marcos arquitetônicos familiares, inteiramente coberta de um mesmo tom de ouro, Shwedagon é uma *coisa*³⁵ no espaço,

³⁴ Foto de acervo pessoal.

³⁵ No sentido dado por Merleau-Ponty (1945/1999) e Bucella (2021 e comunicação pessoal).

de escala dificilmente estimável ou mesmo comparável. A seus pés, não se tem a sensação de que esta estranha edificação meça quase 100 metros. Em seu interminável convite a rodeá-la, inspecioná-la, distanciar-se dela apenas para sentir a necessidade de aproximar-se novamente, a pagoda como que ensina tacitamente que quando não nos movimentamos, não percebemos. Distinguir, perceber e ver algo (inclusive esteticamente) é algo que se faz em paralaxe; não é algo que acontece apenas na cabeça, mas que precisa ser, como Dewey já apontara a respeito de outras obras antigas, uma troca no tempo entre fazer e experimentar:

O turista apressado tem tão pouca visão estética da basílica de Santa Sofia, ou da Catedral de Rouen, quanto um motorista a cem quilômetros por hora vê a paisagem que corre. Há que circularmos por elas, por dentro e por fora, para deixar que, ao longo das visitas reiteradas, aos poucos a estrutura se entregue a nós, sob várias luzes e ligadas a diferentes estados de ânimo. (DEWEY, 1934/2010, p. 390; itálico do original)

O objetor poderia afirmar que atribuir aos homens das cavernas e aos artistas, em geral, a intenção de pintar visando um ganho cognitivo advindo da exploração da percepção é altamente implausível, considerando não só um certo senso comum, como também os relatos dos próprios artistas a respeito de suas intenções criativas.

Com efeito, afirmar que todas as obras tenham sido e sejam criadas com uma intenção cognitiva seria contrariar a realidade dos fatos. Todavia, essa objeção compreende mal o que venho tentando mostrar. Que haja um valor cognitivo na criação e experiência de pinturas e esculturas não significa que isso seja sua função ou propósito deliberado. É bastante provável que muitos daqueles que jogam xadrez o façam com a intenção de se divertir ou fazer amigos; mas disso não se segue que não haja um valor cognitivo em cada partida de xadrez

(básicos, como a regulação emocional; nem tão básicos, como o ganho e o exercício de habilidades lógicas, de pensamento combinatório etc., e sofisticadíssimos, como "aprender a perder"); nem se segue que esse ganho não possa passar completamente despercebido aos jogadores. Analogamente, o mesmo pode ser dito da exploração perceptiva de obras de arte³⁶ – que, como dito, é tácita. Os arquitetos de Shwedagon talvez tivessem isso em mente quando criaram suas obras, mas não é um problema para esta dissertação que eles não tenham tido.

As hipóteses aqui trazidas são consistentes com as mais diversas razões de ser das obras de arte (por que nossos ancestrais pintaram Chauvet, por que Serra ergueu suas esculturas de aço etc.). Como dito, não pretendemos que o propósito e intenção por trás da criação artística tenham sido epistêmicos ou cognitivos. Contentamo-nos em considerar a obra de arte como um dado no mundo, buscando identificar o ganho cognitivo de nossa experiência com elas; o que por óbvio não exclui o trabalho de artistas mais conscientes e explícitos a respeito de suas intenções cognitivas (Cézanne, pontilhistas, impressionistas e cubistas provavelmente tenham sido alguns destes).

Uma última objeção possível é a de que a tese da aprendizagem tácita pelo exercício sensório-motor não se aplica a outras formas de arte (como a literatura); mas a verdade é que ela tampouco se propõe a tal. Uma vez que diferentes habilidades são exigidas na cognição de diversas modalidades artísticas, os respectivos ganhos também serão diferentes entre si. Não queremos dizer que há um único e mesmo valor cognitivo em todas as modalidades artísticas – mas, sim, que, em

³⁶ Tampouco estamos a nos comprometer com a tese de que os valores aqui apresentados são aplicáveis a todas as obras. A "tese epistêmica" apresentada na introdução desta dissertação não afirma que todas as obras de arte têm valor cognitivo. Recuperando a analogia com o xadrez, poderíamos dizer que há partidas de xadrez que nada nos ensinam.

havendo alguns, estes são devidamente explicados pelo enativismo. E aquele ligado a um certo exercício e aprimoramento de nossa sensório-motricidade, no caso das artes plásticas, o é.

2.2 DESENVOLVIMENTO E AQUISIÇÃO DE HABILIDADES PERCEPTIVAS

Oscar Wilde, certa vez, escreveu: "Deve ter havido neblina em Londres por séculos. Ouso dizer que houve. Mas ninguém a via, e assim não sabemos nada sobre ela. Ela não existia até a arte tê-la inventado" (1891/2003, p. 1086; minha tradução). O romancista britânico fazia referência a artistas impressionistas como Monet, que pintou sua obsessão pela neblina londrina em quadros da série *Houses of parliament* (Figura 8), e que, segundo testemunha Wilde, nos ensinaram a ver a neblina (e a reflexão da luz no ar, na água etc.) de um novo jeito³⁷.

³⁷ O restante do que diz Wilde, imediatamente antes do trecho que cito na abertura da seção, é notável e merece ser reproduzido: "De onde, senão dos impressionistas, nós tiramos essas maravilhosas névoas marrons que vêm deslizando nossas ruas abaixo, embaçando as lamparinas e transformando as casas em sombras monstruosas? A quem, senão a eles e seu mestre, devemos as adoráveis neblinas prateadas que afagam nosso rio, e transformam em indistintas formas de graça desvanecida ponte curvada e oscilante barcaça? A extraordinária mudança que aconteceu no clima de Londres durante os últimos dez anos é inteiramente devido a uma escola de Arte em particular. Você sorri. Considere o assunto de um ponto de vista científico ou metafísico, e você verá que estou certo. Pois o que é a Natureza? A Natureza não é nenhuma grande mãe que nos gerou. Ela é nossa criação. É em nosso cérebro que ela toma vida. As coisas são porque as vemos, e o que vemos, e como o vemos, depende das Artes que nos influenciaram. Olhar para uma coisa é bem diferente de ver uma coisa. Não se vê nada antes de ver sua beleza. Então, e só então, ela chega a existir. No presente, as pessoas vêem nevoeiros, não porque há nevoeiros, mas porque poetas e pintores lhes ensinaram o misterioso encanto de tais efeitos." (WILDE, s.d., p. 25 pdf)

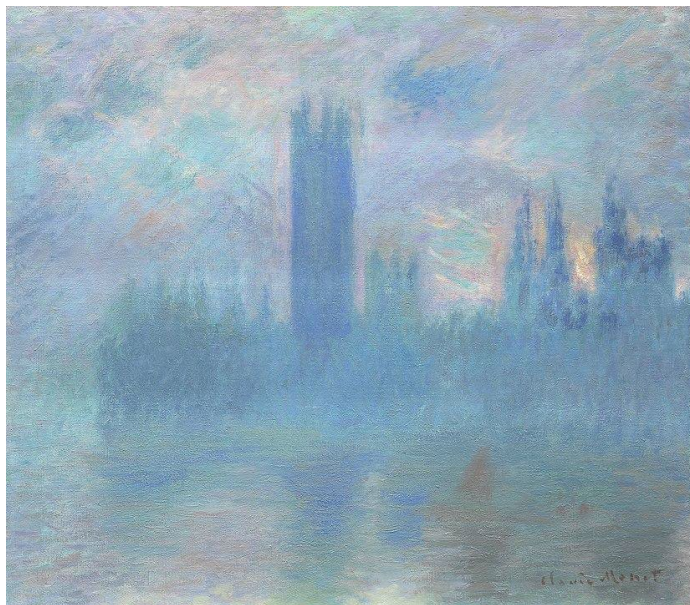


Figura 7 - *Houses of parliament* (c. 1900-1903), de Claude Monet. Óleo sobre tela, 81 x 92cm. Chicago: Art Institute of Chicago.³⁸

Ernst Gombrich, célebre historiador da arte, apresentou ideia semelhante quando, tratando da pintura holandesa de paisagem do século XVII (Figura 9, abaixo), afirmou que

foram eles [pintores como Vlieger³⁹ e Van Goyen⁴⁰] que nos ensinaram a enxergar o 'pitoresco' em cenas simples. Ao passearmos pelo campo e nos deliciarmos com o que vemos, talvez devamos essa alegria, sem saber, aos humildes mestres que nos abriram os olhos para a beleza natural sem pretensões. (GOMBRICH, 2013, p. 320; meu itálico)

³⁸

Disponível

em:

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Claude_Monet,_Houses_of_Parliament,_London,_1900-1903,_1933.1164,_Art_Institute_of_Chicago.jpg>

³⁹ Simon de Vlieger (1601-1653), pintor holandês especializado em cenas marinhas. Segundo Gombrich, estava entre "os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu" (2013, p. 319).

⁴⁰ Jan van Goyen (1596-1656), pintor holandês de paisagem.



Figura 8 - *Paisagem de duna* (c. 1630-1635), de Jan van Goyen.
Óleo sobre carvalho, 36 x 54cm. Viena: Kunsthistorisches Museum.⁴¹

É a essa capacidade que as artes plásticas têm de nos fazer ver o mesmo de um novo jeito que me dirijo nesta seção. Se verdadeira, "a afirmação de que obras de arte nos permitem notar características que não percebíamos antes em nosso entorno (...) é de importância epistêmica, na medida em que leva ao alargamento da apreensão perceptiva do mundo" (VERNAZZANI, 2021, p. 2; minha tradução) – o que configura, por certo, um ganho cognitivo.

Que a cultura material possa influenciar uma faculdade biológica, como a percepção, contraria na raiz os princípios cognitivistas; de acordo com o da modularidade da mente, por exemplo (FODOR, 1983), a percepção seria impenetrável pelos processos envolvendo outros módulos (memorização, motricidade, formação de crenças etc.).

Em contraste com isso, parece que a experiência da arte serve de contraexemplo à ortodoxia do encapsulamento modular:

⁴¹ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jan_van_Goyen_004b.jpg>

se podemos dizer alguma coisa, é que a apreciação estética parece estar no extremo da não-modularidade. Tudo o que alguém sabe pode afetar a sua apreciação estética (...) [U]ma obra pode ser considerada medíocre até que seja olhada com outros olhos, porque se descobre que foi pintada por um Grande Mestre. (MYIN, 2000, p. 47-48; minha tradução).

A tese da mudança da percepção pela arte também parece contrariar o representacionismo computacional, já que este

implica que na evolução cognitiva humana o *hardware* (biologia) conduz o *software* (cultura), levando a uma concepção inerentemente dualística da complexa espiral co-evolucionária entre cérebro e cultura que caracteriza a evolução homínida⁴²; [e] reitera o mito da mente isolada ou desassistida. (MALAFOURIS, 2007, p. 292; minha tradução)

Por sua vez, o enativismo nos apresenta uma história diferente:

Uma vez que aceitamos que os próprios meios de interação constituem, eles mesmos, a nossa experiência, [então] a visão em si não mais precisa ser compreendida como limitada ao nosso aparato biológico. A visão inclui e pode mudar de acordo com diferentes meios (ferramentas, tecnologias) através dos quais ganhamos acesso ao mundo e através dos quais o mundo nos afeta. Eles não são apenas *inputs* para o sistema, mas partes essenciais dos meios de nosso acesso. (FINGERHUT, 2012, p. 46; minha tradução)

Com efeito, ao modo enativista, a opinião cognitivista inverte-se: pode não ter sido o senso estético humano (supostamente inato ou herdado pela evolução⁴³) que nos permitiu fazer obras de arte; talvez tenha sido a exploração do ambiente e dos materiais, e a subsequente produção de imagens, que na verdade serviram de cimbres para o desenvolvimento de um senso estético (NOË, 2015). Chamando atenção para a habituação que pode acontecer inclusive numa escala

⁴² Uma das mais notáveis implicações do enativismo é o abandono do dualismo *cultura x natureza*. Para mais, cfe. Gallagher (2017) e Noë (2015).

⁴³ Para uma hipótese sobre as próprias causas originárias da arte visual que afasta a ideia de que a disposição para fazermos arte é fruto da evolução da espécie, cfe. Matthen (2015).

ontogenética, Fingerhut declara que "há operações que o cérebro biológico não conseguiria alcançar se não fosse por certas relações especiais tornadas possíveis graças à emergência de certos artefatos e se não fosse pela especial relação que temos com eles aqui e agora" (2012, p. 48; minha tradução).

Um caso ilustrativo é o de Galileu, que, apesar de não ter sido artista plástico, desenhava e fazia esboços (para fins científicos). A respeito de seus desenhos do planeta Júpiter, por exemplo, Horst Bredekamp afirma que eram mais acurados do que as imagens que ele poderia ver através de seu telescópio, "como se a mão fosse mais inteligente do que o olho" (*apud* GALLAGHER, 2017, p. 178; minha tradução). Segundo um dos amigos de Galileu, Lodovico Cigoli,

*Galileu podia ver melhor porque era mais preparado por sua prática artística, e [porque] sabia como desenhar. Em um processo autodidático que ocorria entre olho e mão⁴⁴, Galileu estava em melhor posição de obter conhecimento, tanto porque havia aprendido a perceber o incomum, como porque o conseguia demonstrar no meio do desenho. (BREDEKAMP, 2001, p. 180 *apud* GALLAGHER, 2017, p. 178; minha tradução e itálicos)*

Analogamente, é perfeitamente razoável dizer que um taxista sabe se orientar melhor pela cidade porque é mais preparado por sua prática de transporte de passageiros e porque sabe dirigir longas distâncias. O acoplamento é tal entre organismo e mundo que o hipocampo⁴⁵ de taxistas londrinos é de fato maior do que a média (MAGUIRE et al., 2000). Nesse sentido, e voltando às artes, Gallagher (2017, p. 179; minha

⁴⁴ A passagem ecoa os enativistas sensório-motores e o próprio Dewey (1934/2010, p. 206), quando afirma que "[e]mbora o aparelho óptico possa ser isolado na dissecação anatômica, ele *nunca* funciona em isolamento. Opera ligado à mão, quando esta pega coisas e explora sua superfície" (itálico do original).

⁴⁵ Parte importante do cérebro humano e de outros vertebrados. Cumpre papel na consolidação das memórias espacial e de curto e longo prazo.

tradução) comenta, ainda a respeito de Galileu, que "praticar desenho, é claro, resultará em mudanças plásticas no cérebro":

a cognição não apenas estende-se para fora do cérebro de modo a incorporar ferramentas, tecnologias e instituições, mas também de fora para dentro; ferramentas, tecnologias e instituições por vezes moldam nossos processos cognitivos, fazem nossos cérebros trabalhar de certas formas e podem até provocar mudanças plásticas na estrutura neuronal (GALLAGHER, 2013, p. 7; minha tradução)

Isso contraria não só os neuroestetas, conforme a crítica de Fingerhut (2012) apresentada mais cedo (cfe. seção 2.1.1), como também a premissa cognitivista que separa cultura e natureza biológica por um fosso conceitual. Lembremos: a neuroestética de Zeki de fato afirma que a experiência da arte é uma função dos princípios operacionais *do cérebro*, sendo por ele que a percepção está determinada; ficaria excluída, assim, uma aculturação do olhar (e do cérebro) através da presumível influência que a nossa história de interações com imagens, obras teria sobre como o modo como percebemos (e o que percebemos n) o mundo.

Nas próximas páginas veremos mais evidências e razões a favor da tese de que as artes podem cimbrar o desenvolvimento ou a aquisição de habilidades perceptivas (inclusive aquelas indisponíveis sem elas). Tal tese é defendida por psicólogos ecológicos como Alan Costall e J. J. Gibson, e por filósofos enativistas como Alva Noë, Joerg Fingerhut e o próprio Shaun Gallagher. Passemos a eles.

Segundo Costall (1997), imagens, em geral, podem "educar nossa atenção alertando-nos para a semelhança" (p. 59; minha tradução). Do modo como o compreendo, e no que tange a arte, na prática isso

significaria que um certo estilo⁴⁶ de obra pode servir de modelo típico para um conjunto de coisas na realidade ou de modelo típico para uma relação entre nós e a realidade: a escola holandesa do século XVII, por exemplo, nos enquadra (bastante literalmente) um determinado tipo de vista. Caravaggio⁴⁷, por sua vez, nos entrega uma mesma luz contrastada. Já Hals⁴⁸ prefere pintar um certo tipo de personagem garbosa, sorridente. Quando saímos da presença de tais obras, e voltamos nossa percepção para outras coisas coisas, cresce a chance⁴⁹ de percebermos imediatamente uma paisagem à holandesa, uma luz como o *chiaroscuro* de Caravaggio, alguém que se assemelhe aos personagens de Hals etc.. Nesse sentido, Costall é bastante claro ao dizer que os "poentes *turnerescos* realmente existem. A contribuição de Turner⁵⁰ foi nos ajudar a notá-los, e, no processo, impressionar-nos com o quanto eles se parecem com suas pinturas" (1997, p. 59; minha tradução).

⁴⁶ Por "estilo" quero dizer não só o tratamento formal do objeto (como o pontilhismo e sua recusa da linha), mas também o próprio tipo de objeto que costuma acompanhar tais tratamentos formais (o pontilhismo prefere as paisagens aos retratos e alegorias, por exemplo).

⁴⁷ Michelangelo Merisi (1571-1610), dito Caravaggio, pintor proto-barroco italiano.

⁴⁸ Frans Hals (1582-1666), pintor neerlandês de estilo realista.

⁴⁹ Essa tendência a ter uma percepção "estilística", digamos, pode ser entendida ao modo das "bacias de atração" de um sistema dinâmico, em um estado de repouso ao qual nosso sistema perceptivo tenderia. Ou seja: um histórico de interações com a arte paulatinamente alteraria as possíveis trajetórias de um sistema-indivíduo.

⁵⁰ J. M. W. Turner (1775-1851), artista britânico célebre por suas pinturas marinhas e efeitos de luz e cor.



Figura 9 - Um poente turneresco em *O aguerrido "Téméraire" rebocado até ao seu último pouso para ser desmanchado* (1839), de Turner. Óleo sobre tela, 91 x 122cm. Londres: National Gallery.⁵¹

O crucial é que não há regra proposicional que nos permita fazer esse reconhecimento. Sem a arte, tampouco, jamais poderíamos ter uma relação com o percebido de modo que nele víssemos uma *paisagem*. O mundo não vem com tratamentos estilísticos de luz, cor, superfície etc., e como já notara Pascal, não nos dá enquadramentos: "Uma cidade, um campo, de longe, são uma cidade e um campo; mas, à medida que nos aproximamos, são casas, árvores, telhados, folhas, plantas, formigas, pernas de formigas, até o infinito. Tudo isso se inclui na palavra 'campo'" (2005, p. 24). É preciso aprender a ver paisagens; e pelo conhecimento por contato com estilos de obras de arte, sua apreciação habitual, podemos educar a atenção, como disse Costall, para perceber nessa ou naquela pessoa, um personagem de Hals, ou nessa ou naquela paisagem, a luz de Caravaggio.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-the-fighting-temeraire>>

O ponto não é o de que é preciso aprender a *reconhecer* estilos (como um *connoisseur* de arte consegue distinguir entre cubismo analítico e cubismo sintético). Ver *em* algo uma outra coisa (como um Turner em um pôr-do-sol) é na verdade o fenômeno cognitivo central da percepção de imagens, em geral. Curiosamente, esse tipo de percepção seria primeiramente cimbrada pelas imagens, mas posteriormente não exigiria imagens como objeto, bastando a aquisição da habilidade de *ver em* uma nuvem, digamos, a figura de um coelho; ou de *ver no* pôr-do-sol sobre a pradaria uma paisagem vangoghiana.

Em oposição a isso, autores de tendência cognitivista (ex.: DANTO, 2001) costumam afirmar que a percepção de imagens não exige a aculturação ou aprendizagem de uma habilidade⁵². Baseiam-se nos fatos de que não só crianças de pouca idade, mas também animais (como os corvos) interagem com imagens vendo nelas os objetos representados (NOË, 2015). Mas note-se: interagir assim com imagens, confundindo representante com representado, é precisamente *não* interagir com elas *enquanto* imagens. Gibson já notara isso:

A ilusão de realidade é um mito. (...) Uma imagem, fotográfica ou quirográfica⁵³, é sempre uma superfície trabalhada, e é sempre vista no contexto de outras superfícies não pictóricas. (...) O vidro, textura, bordas ou moldura da superfície da imagem são dados na matriz [óptica], e são percebidos. A informação exibida é dual. A imagem é tanto uma cena quanto

⁵² A questão é controversa. Sobre os Abelam, uma comunidade habitante da Papua Nova Guiné (dotada de linguagem e produção artística), o antropólogo Anthony Forge afirma que: "quando mostramos fotografias deles mesmos em ação, ou de qualquer pose além de um retrato de rosto ou corpo inteiro olhando diretamente para a câmera, eles deixam completamente de conseguir 'ver' a fotografia. Mesmo pessoas de outros vilarejos que vinham especialmente porque sabiam que eu tinha tirado uma fotografia de um parente seu, posteriormente falecido, e que frequentemente tinham todo o interesse em ver seus traços característicos, inicialmente eram completamente incapazes de ver, virando a fotografia em todas as direções. Mesmo quando a figura [da pessoa] dominava (ao meu ver) a fotografia, eu por vezes tinha que desenhar um grosso círculo em volta dela para que pudesse ser identificada (...)" (1970, p. 287 *apud* MALAFOURIS, 2007, p. 290; minha tradução).

⁵³ Literalmente "marcada pelas mãos" – em contraste com a fotografia, "marcada pela luz".

uma superfície, e a cena está paradoxalmente atrás da superfície. (GIBSON, 1979/2015; p. 269; minha tradução)

A habilidade perceptiva de *ver-em* não é uma que os bebês trazem consigo de modo inato; e tampouco é uma que os animais possuem (NOË, 2015). Se Gibson está certo, seria preciso a produção e o uso de imagens para cimbrar o desenvolvimento dessa habilidade. Noë tem uma hipótese simples e elegante para explicar isso: imagens são *feitas para serem vistas*:

A própria ideia de olhar como um tipo de observação, ou contemplação, um ato de inspeção atenciosa [*thoughtful*] ou avaliação visual, é, poderíamos dizer, uma que vem das imagens. Imagens, afinal de contas, são feitas para serem examinadas. Nenhuma regra cultural nos impede de encarar ou ver de perto uma imagem. Por outro lado, nós raramente nos permitimos encarar uma pessoa viva do jeito com que nós olharíamos para ela em uma imagem. Encarar alguém é algo mal-educado, afinal de contas. E se nós de fato encaramos, pasmamos ou cobiçamos com o olhar alguém vivo diante de nós, corremos o sério risco de ofendê-la ou violá-la. (NOË, 2015, p. 50; minha tradução)

Isso quer dizer que imagens propiciam serem vistas de um modo que uma pessoa viva não (cfe. também GALLAGHER, 2011, p. 112). Da mesma forma, um cavalo desenhado numa parede de caverna, ou um retrato emoldurado de alguém na parede de uma casa clama pela nossa atenção de um jeito diferente daquele que uma cobra na grama ou um cavalo pela pradaria chamam. Segundo Noë (2015), a diferença entre esses dois exercícios, pelo menos, pode ser entendida pelo par conceitual *olhar selvagem/olhar estético*⁵⁴:

Grande parte do olhar, em grande parte do tempo, é precisamente não-contemplativo; não é, em sentido algum, estético. Não se baseia em atos deliberados de ver e inspecionar. Nós dirigimos, amarramos nossos sapatos,

⁵⁴ *Wild e aesthetic seeing*, no original em inglês.

preparamos a janta e então comemos. E usamos nossos olhos e todos os nossos sentidos quando fazemos isso. O olhar selvagem é espontâneo e engajado; ele é direto e envolvido. Olhar [de modo] selvagem é agir de acordo com as coisas à nossa volta. Olhar [de modo] estético, por outro lado, é mais como entreter pensamentos sobre o que se está olhando. (NOË, 2015, p. 52-53; minha tradução)

A distinção entre olhar selvagem e estético talvez não seja exatamente a mais clara, mas parece significar que o olhar selvagem (não-estético) é essencialmente pragmático⁵⁵. Com efeito, segundo Arteaga (2017), nossa percepção é normalmente instrumental, permitindo apenas uma abertura seletiva às possibilidades de ação sobre o ambiente. Já as obras de arte, segundo Rietveld (2019), podem oferecer possibilidades não convencionais de ação sobre o ambiente, ou novas possibilidades de abertura e envolvimento com o mundo – e, em última instância, o olhar estético de que Noë fala. Fingerhut (2012, p. 46; minha tradução), do mesmo modo, afirma que as "imagens dão à nossa percepção novas estruturas e assim nos libertam das interações biologicamente básicas com o mundo".

Um objetor ainda afirmaria que "conseguimos ver algo em uma imagem simplesmente porque, ora, conseguimos ver" (NOË, 2015), e que nenhuma habilidade precisaria ser aprendida; imagens seriam diretas, transparentes. Danto (2001), por exemplo, apresenta evidências de que diferentes povos em diferentes épocas, como os chineses imperiais, seriam capazes de reconhecer, sem esforço, representações em perspectiva linear e com alto grau de semelhança.

No entanto, mesmo o reconhecimento da "semelhança depende do emprego inteligente e seletivo de estruturas informativas", não sendo

⁵⁵ Noë (2015) afirma ser "óbvio" que uma avaliação estética deva ser desinteressada (ao modo kantiano): "se eu gosto porque é a obra do meu filho, então eu não a aprecio pelas razões esteticamente significativas".

um fenômeno exclusivamente psicológico, nem exclusivamente social (COSTALL, 1997) – mas que ocorre de ambas as formas simbioticamente, já que a informação presente numa imagem "é baseada tanto em leis ecológicas quanto em normas sociais" (id., 1990, p. 19; minha tradução):

[A]s estruturas empregadas no seio de qualquer tradição artística não são apenas uma seleção [da informação ótica disponível], mas, por necessidade, uma solução finamente ponderada entre demandas que competem entre si. Se, por exemplo, o tamanho relativo é usado para denotar o *status* social das várias pessoas figuradas⁵⁶ (...), então ele não pode ser facilmente empregado na mesma imagem para representar a distância. (COSTALL, 1997, p. 58; minha tradução)

Segundo Costall (1990), casos como o descrito acima evidenciam a "mediação social" da percepção (no vocabulário da cognição 4E, diríamos que a percepção é socialmente situada). A respeito disso, Noë é bastante claro ao afirmar que vemos o que uma imagem mostra "exige uma sensibilidade à retórica e ao contexto" (2015, p. 160; minha tradução); entender uma imagem, segundo ele, é "vê-la com entendimento, é entender para o que ela está sendo usada para comunicar" (id., *ibid.*, p. 160; minha tradução).

Joerg Fingerhut concordaria com Noë e Costall a respeito da ocorrência de habilidades perceptivas ditas de baixo nível e faculdades intelectuais ditas superior (influência cima-baixo, como a modulação social): segundo ele, além do conhecimento sensório-motor tácito, nossa exploração habilidosa dos recursos do ambiente, como pinturas e

⁵⁶ Na arte egípcia antiga, por exemplo, faraós e deidades são retratados maiores do que outras figuras. Em exemplos como este, sim, temos um tipo de relação simbólica entre representante e representado (além do grau de iconicidade). Não obstante, cabe notar que a denotação de um maior status social por um tamanho exagerado não parece ser arbitrária, mas é uma representação coerente com os esquemas metafóricos de base corporal *Mais é para cima* e *Bom é para cima* (cfe. LAKOFF, JOHNSON, 2002, p. 71).

esculturas, também depende "de faculdades intelectuais"⁵⁷ que alteram o que nos é acessível e assim mudam aquilo que experimentamos" (2012, p. 47; minha tradução).

Voltemos à tese de que a arte nos "liberta" de certas interações básicas com o mundo. Essa também é, de modo aproximado, a posição de Shaun Gallagher (2011). Enquanto que para Arteaga, Fingerhut e Rietveld, há chance de realizar efetivamente as novas possibilidades de atuação no mundo proporcionadas pela arte, para Gallagher estas permanecem virtuais – o que proporcionaria, segundo ele, exatamente o caráter fenomenológico distintivo das artes plásticas:

já que não posso interagir com a pessoa retratada na pintura, eu experimento a obra de arte ao modo de uma cinestesia antecipatória que não posso jamais realizar ou satisfazer. Nesse sentido, pode-se dizer que à obra de arte falta atualidade, ou, talvez mais positivamente, que a obra de arte transcende a atualidade na medida em que me apresenta possibilidades que permanecem apenas possibilidades que não podem ser atualizadas. (...) Minha percepção atuado-incorporada da arte envolve a resposta cinestésico-antecipatória a uma *affordance* não realizável (não-prática, não-interagível). Parece apropriado pensar que essa não-realizabilidade é de algum modo registrada/reconhecida no sistema motor⁵⁸. (GALLAGHER, 2011, p. 108; minha tradução)

O tipo de antecipação não realizável a que Gallagher se refere pode ser entendido empiricamente graças a um estudo por Yarbus (1967 *apud* GALLAGHER, 2011), no qual foram estudados os movimentos sacádicos dos olhos dos participantes em relação uma cena pintada com seis personagens. Conforme a instrução que os pesquisadores davam ("olhe

⁵⁷ Noê já tratara da dupla constituição da percepção por habilidades sensório-motoras e conceituais em *Action and perception* (2004, p. 194-199 et passim).

⁵⁸ Gallagher, neste artigo, apresenta uma interpretação enativista do papel cumprido pelos chamados *neurônios-espelho* na experiência estética e empática de obras de arte. Recusando a igualdade entre a percepção da coisa de carne-e-osso e a da coisa retratada na obra, Gallagher defende que a diferença fundamental entre as duas é no modo como podemos responder-lhes.

a imagem à vontade"; "estime a condição material da vida da família na imagem" etc.), divergiam os movimentos realizados pelos olhos dos participantes:

[a]onde seus olhos iam, ia também a história. Sua visão é dinâmica e atuada – eles veem a imagem em termos de ações – e na medida em que a narram, eles antecipam linhas de ação que não estão pintadas; eles enxergam possibilidades que são apenas potenciais à própria imagem (GALLAGHER, 2011, p. 111; minha tradução).

Há, creio, mais a ser dito sobre como o "registro" dessa antecipação não-realizável no sistema motor poderia passar a um nível pessoal da experiência e chegar até o efeito previsto por Gallagher. De todo modo, sua conclusão é que "experiências estéticas oferecem *affordances* que curto-circuitam de um modo a voltar para o agente perceptivo, interrompendo engajamentos ordinários" (2011, p. 113; minha tradução).

Importantes objeções se avizinham, no entanto. Se, por um lado, artistas como Wilde e historiadores da arte como Gombrich propõem sem dificuldade que as artes nos ensinam a ver diferentemente, o mesmo não pode ser dito de alguns filósofos da arte. Arthur Danto, alguém que costuma teorizar exatamente sobre o desenvolvimento histórico da arte, apresenta em *Seeing and showing* uma das críticas mais duras à ideia que venho tentando defender aqui:

O olho tem uma evolução, e não uma história. (...) [O] olho como o conhecemos evoluiu na medida em que o genoma evoluiu⁵⁹, talvez há um milhão e meio de anos, talvez mais. De qualquer forma, não houve grande evolução humana nos últimos 100 mil anos, e certamente nenhuma nos

⁵⁹ Danto parece estar afirmando que apenas as mudanças fisiológicas (em nossa natureza física) é que poderiam motivar mudanças em nossas habilidades, como o perceber – *pace* Noë (2015).

poucos 600 anos de Giotto⁶⁰ a Ingres⁶¹ e os acadêmicos franceses. (DANTO, 2001, p. 7; minha tradução)

Para que não restem dúvidas quanto à uma filiação cognitivista, Danto afirma que os "[p]rocessos visuais são – apropriando a expressão de Zenon Pylushin [sic] – *cognitivamente impenetráveis*" e que o "sistema visual é, usando a concepção de Jerry Fodor, *modular*" (2001, p. 7; minha tradução e itálicos do original) – ou seja, independente de outros sistemas e processos (presumivelmente, aqueles ligados às nossas interações mais do que meramente óticas com a arte, como seu estudo, a formação de crenças e hábitos de apreciação etc.).

É notável que em *Seeing and showing*, Danto fale mais em "olho" do que em "percepção". Ninguém poderia discordar da afirmação de que o olho continua sendo o mesmo antes e depois de nossa interação com obras de arte, seja na escala do indivíduo ou da espécie. Na verdade, o que ocorre é que "os olhos tornar-se-ão mais sensíveis, não no nível da anatomia ou da fisiologia, é claro, mas no nível da psicologia" (GIBSON, 1960, p. 226; minha tradução).

A habilidade de perceber, ou de acessar visualmente o mundo, ainda que tenha o olho como parte necessária, inclui, sim, também o cérebro, com sua neuroplasticidade (GALLAGHER, 2017), além do próprio conhecimento sensório-motor ao qual já aludimos (O'REGAN, NOË, 2001). Danto pode estar reduzindo todo o perceber ao mero aparelho ótico, talvez influenciado pela imagem da *camera obscura*⁶² que

⁶⁰ Giotto di Bondone (1267-1337), inovador pintor florentino, precursor da Renascença italiana.

⁶¹ Jean-Auguste Dominique Ingres (1780-1867), pintor francês neoclássico e romântico.

⁶² Dispositivo óptico que consiste em uma caixa com um orifício em uma de suas faces. A luz que entra pelo orifício, ao atingir a face oposta, forma uma imagem invertida do objeto fora da caixa. Uma versão com espelho e vidro foi introduzida no século XVI para auxiliar artistas no desenho e pintura realistas. A *camara obscura* instância, *grosso modo*, o princípio operacional da câmera fotográfica e pode ser facilmente encontrada nas técnicas de *pinhole*.

nada mais faz do que registrar, passivamente, a imagem do mundo. Se perceber fosse uma questão meramente mecânica ou fisiológica (e não creio que seja, pelas razões enativistas já introduzidas), então seria inegável que não poderia haver mudança em nossa percepção.

Noël Carroll (2013), outro filósofo da arte, admite que Danto talvez tenha mesmo feito um espantinho da tese de que a arte pode mudar o modo como percebemos. Carroll apresenta, então, sua própria defesa da impenetrabilidade da percepção: "Vendo imagens, incluindo filmes, alguém pode aprender a ver atributos do mundo até então despercebidos, mas isso não constitui uma mudança na faculdade da percepção" (ibid., p. 35; minha tradução). Segundo ele, defender o contrário é confundir *ver* com *notar*⁶³ – e seria esse, presume-se, o problema maior com a tese de fundo enativista que temos apresentado até aqui:

"Ver", nesse contexto, se refere ao que a faculdade da percepção visual faz *automaticamente*; "notar" se refere ao modo pelo qual nós *organizamos* o que vemos, muitas vezes como resultado de um aprendizado. "Notar", para os meus propósitos, é uma questão de focar em detalhes daquilo que vemos, de considerar certos objetos ou estruturas salientes. (2013, p. 35; minha tradução e itálicos).

Segundo entendo Carroll, e ao contrário do que Gombrich afirmara, nós sempre teríamos visto paisagens, só não havíamos *notado* elas enquanto tais porque não dispúnhamos, digamos, de conceitos como o *pitoresco* ou o *bucólico* até o século XVII.

Olhar sob a orientação do tipo de conceitos sobre o qual estamos tratando, em outras palavras, cai primariamente na categoria daquilo que estou chamando de "notar". Usando uma metáfora em última instância

⁶³ No original, "seeing" e "noticing", respectivamente.

insatisfatória, *uma mudança nos conceitos (...) é uma mudança no software, não no hardware.* (CARROLL, 2013, p. 30; minha tradução e itálico)

Além de flertar com a posição dantiana de que a percepção é uma questão mecânica (de *hardware*), Carroll introduz uma distinção entre *visão automática* e a *visão que organizamos* a partir da *visão automática* (ou não "organizada"). É verdade que ao abrir os olhos, o que automaticamente acontece conosco é ter impressões ou sensações visuais. Podemos concordar, assim, que ter ao menos uma sensação faz parte do que entendemos como perceber (RYLE, 1949/2009). Ter coceiras e dores são o tipo de coisa que contam como sensações, exatamente na medida em que são – para usar o termo de Carroll – "automáticas"; e por isso diríamos que não podemos escolher ter ou não ter uma dor ou uma coceira (elas simplesmente acontecem). Se com "visão automática" (ou simplesmente "ver"), Carroll quer dizer ter sensações ou impressões visuais, então o movimento é falacioso: "Ter uma sensação não pode, por si só, ser uma espécie de perceber (...). Se todas as roupas são concatenações de costuras, seria absurdo dizer que todas as costuras são, elas mesmas, roupas pequeninas" (RYLE, *ibid.*, p. 193; minha tradução). A soma de sensações "automáticas" não tem a percepção como resultado.

Por outro lado, se com "visão automática" Carroll quer dizer algo mais do que sensações, mas uma "imagem" acabada (retiniana, presumo), na linha da imagem que pode ser observada no interior da *camara obscura*, então o movimento é igualmente infeliz. A ideia de *visão automática* nos remete, pois, à uma fotografia batida passivamente⁶⁴, produzindo por estimulação uma imagem que, como

⁶⁴ A concepção "snapshot" da visão, como coloca Gibson (1979/2015, p. xiii); ou concepção *machiana* da percepção, como coloca Noë (2000, p. 126), em referência à ilustração do ponto de vista em primeira pessoa, feita em desenho por Ernst Mach em 1886.

Carroll sugere, pode passar a ser reconhecida ou conceituada. Posições como essa, ao limite, sugerem um *homúnculo* a "ver" diante de si uma imagem "automática", e que poderia "notar" este ou aquele aspecto da imagem e "organizá-la" conceitualmente se quisesse.

Como quer que se defina uma imagem, todos concordaríamos que ela é algo a ser visto por um observador. Uma imagem retiniana não é algo a ser visto por um observador. A imagem retiniana é facilmente visualizada, mas deve-se fazê-lo por conta e risco, pois encoraja a falácia de supor um homenzinho no cérebro que olha para a imagem retiniana. (...) Uma imagem [image] retiniana é uma imagem [picture] no olho tanto quanto um estímulo auditório é um registro fonográfico no ouvido. (GIBSON, 1960, p. 219; minha tradução)

A filosofia de fundo adotada por Danto e Carroll parece ter como princípio a ideia de que *notamos apenas o que vemos*. O enativismo sensório-motor rejeita essa ideia de impressão passiva e sensorial, postulando uma atuação da percepção (ativa, pois). Isso nos leva exatamente em direção contrária à dantes tomada: *vemos apenas o que notamos*⁶⁵:

Nós não *aplicamos* conhecimento sensório-motor à experiência. Na verdade, nós o operamos *na* experiência; pô-lo para funcionar desse modo permite [que] o que caso contrário seria mera estimulação sensória sem conteúdo capaz de apresentar um mundo *seja* experiência. A experiência perceptiva é *exatamente* um modo de exploração habilidosa do mundo. As habilidades necessárias são sensório-motores e conceituais. (NOË, 2004, p. 194; itálicos do original; minha tradução).

Se nossa consciência ou experiência visual só pode ser constituída na exata medida em que empregamos habilidades, formando

⁶⁵ Noë (2002, p. 5; também 2004, p. 52) apresenta formulação semelhante, mas em vez de "noticing", termo de Carroll, fala em "attending" ("you only see that to which you attend"). Na mesma linha, Gibson afirma que "a essência da percepção é a seletiva atenção a alguma coisa importante" (1960, p. 220; minha tradução).

expectativas tácitas e dando sentido ao nosso fluxo visual⁶⁶ (O'REGAN, NOË, 2001; NOË, 2004), então o resto *não é visto*, bastante literalmente – ainda que esteja diante de nós.

A ideia de que vemos o que notamos já foi aludida anteriormente, no experimento de Yarbus citado por Gallagher (2011), mas foi mais fortemente demonstrada em experimentos sobre cegueira por mudança (*change blindness*) e cegueira por desatenção (*inattention blindness*). No mais célebre destes se pediu aos participantes que assistissem a uma gravação de uma troca de passes com bola de basquete, contando o número de vezes que um time tem a posse da bola (SIMONS, CHABRIS, 1999). Durante a troca de passes, alguém vestido de gorila entra em cena, circula pelo ambiente, vira-se para a câmera (e até dança), até que sai (Figura 11, abaixo). Ao fim da gravação, quando perguntados, uma média de apenas 42% dos participantes relatou ter visto o gorila em cena. Em alguns dos cenários elaborados pelos pesquisadores, esse número chegou a impressionantes 8%. A conclusão dos autores é clara o suficiente: "objetos podem passar pela extensão espacial do foco de atenção (e pela fóvea⁶⁷) e ainda assim não serem 'vistos'" (SIMONS, CHABRIS, 1999, p. 1070; minha tradução). Como resume Noë (2004, p. 194; minha tradução): "Mera estimulação sensorial não resulta em experiência".

⁶⁶ Um exemplo de "lei que caracteriza as contingências sensorio-motoras que são particulares aos objetivos visuais percebidos é o fato de que o padrão de fluxo sobre a retina é de expansão quando o corpo se move para frente, e de retração quando o corpo se move para trás" (O'REGAN, NOË, 2001, p. 941; minha tradução).

⁶⁷ A fóvea é a região central da retina do olho humano onde se concentram as estruturas formadoras da imagem que é transmitida pelo nervo óptico ao cérebro. É onde a imagem se forma com maior nitidez.



Figura 10 - Quadro de vídeo de experimento sobre cegueira por desatenção. Reproduzido de Simons e Chabris (1999).

Há um sentido inegável em que obras de arte (e artefatos, crenças etc.) *não* conseguem mudar o modo como vemos; há, sim, certos princípios básicos da visão que não podem ser alterados: não é possível que deixemos de enxergar apenas no espectro cromático, por exemplo, ou que vejamos as coisas ao modo cubista ou em perspectiva reversa⁶⁸ etc.. Cognitivistas clássicos, como Fodor (1983) e Pylyshyn (2003), costumam citar a persistência de ilusões de ótica, tal qual a de Müller-Lyer (Figura 12, abaixo), como evidência universal da impenetrabilidade da percepção; porque por mais que *saibamos que* as linhas de Müller-Lyer têm o mesmo tamanho, elas ainda assim continuam *parecendo* ter comprimentos diferentes. O modo como vemos seria imune às nossas crenças⁶⁹.

⁶⁸ Na perspectiva reversa, as linhas paralelas que recuam parecem afastar-se umas das outras, encontrando-se no primeiro plano da imagem, e não no plano de fundo. Na prática, objetos distantes são desenhados maiores, enquanto que objetos próximos têm faces menores. Nesse sentido, é o oposto da perspectiva linear renascentista. Ela pode ser encontrada em obras de arte da tradição bizantina, russa ortodoxa, chinesa, japonesa, entre outras.

⁶⁹ Pelo menos às crenças explícitas.

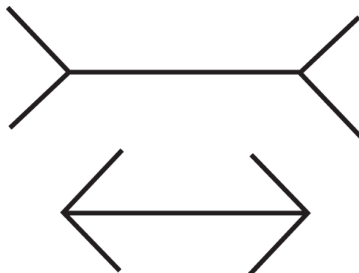


Figura 11 - A ilusão de Müller-Lyer (1889).

No entanto, Segall, Campbell e Herskovits (1966) já haviam mostrado em um grande estudo etnográfico que a percepção é "culturalmente influenciável" – tensionando, portanto, o princípio de impenetrabilidade. Sua descoberta foi que a incidência da ilusão de Müller-Lyer de fato varia consideravelmente entre grupos e culturas: enquanto que os americanos de Illinois foram os mais suscetíveis, em outras sociedades (como o povo San, caçadores-coletores do deserto de Kalahari) "a maioria das pessoas é virtualmente imune à ilusão" (MCCAULEY, HENRICH, 2006, p. 79; minha tradução).

O mesmo estudo (SEGALL, CAMPBELL, HERSKOVITS, *ibid.*) aponta para outra evidência da penetrabilidade diacrônica da percepção – isto é: de que percebemos diferentemente *ao longo do tempo*: na maior parte das comunidades pesquisadas, as crianças eram mais suscetíveis à ilusão do que os adultos⁷⁰, sendo a adolescência (12-13 anos) a época de vida em que a ilusão menos é aparente. Mesmo entre povos dotados da mesma herança genética (caso dos Navajo), a incidência da ilusão é maior entre aqueles que cresceram em casas retangulares do que entre os que cresceram em casas circulares (PEDERSEN, WHEELER, 1983).

⁷⁰ Contrariando Fodor, segundo quem os sistemas cognitivos, além de inatos, se não são inteiramente fixados ao nascimento, vêm geneticamente programados – precisando apenas de uma circunstância que os coloque em desenvolvimento.

As hipóteses para explicar essas variações em geral postulam alguma variável graças à qual a visão humana, por experiências vividas da infância até antes da fase adulta, poderia adaptar-se ao ambiente visual em questão. Ainda que nenhuma seja conclusiva, para os nossos fins cabe notar uma delas: a de que "talvez a exposição à arte em perspectiva (que cria a ilusão de um espaço 3-D)⁷¹ leve aos vieses que geram a ilusão de Müller-Lyer" (MCCAULEY, HENRICH, 2006, p. 95; minha tradução). Com efeito, "Gibson defendeu que o desenvolvimento da arte em perspectiva pode ter alterado radicalmente nosso modo de ver, dando lugar a um tipo de percepção especificamente 'baseado em imagens'" (COSTALL, 1990, p. 20; minha tradução). Seja como for, os achados de Segall et al. (1966) ao menos nos asseguram que

as circunstâncias físicas e culturais dos seres humanos moldam (e não apenas disparam) sistemas de input visual de jeitos bastante contrários aos que Fodor afirma, e podem levar a uma variedade de configurações diferentes entre culturas e (portanto) entre indivíduos. A persistente suscetibilidade ao efeito ilusório dos estímulos de Müller-Lyer em adultos quase certamente depende de condições culturalmente contingentes (...). Não há razão para pensar que a variação nos achados da pesquisa (...) giram em torno de diferenças genéticas. (MCCAULEY, HENRICH, 2006, p. 97; minha tradução; primeiro itálico adicionado)

Ainda sobre as diferenças perceptivas entre grupos – e também sobre os acordos perceptivos intragrupos – há mais evidências concretas de que a percepção pode ser culturalmente dependente. Uma delas é o estudo feito por Masuda e Nisbett (2001) a respeito das diferenças entre americanos e japoneses quanto à acurácia e o tempo de reação em tarefas de atenção à figura e fundo, memória visual etc..

⁷¹ Com a habituação à figuração em perspectiva, tenderíamos a assumir (nutrir as expectativas sensorio-motoras) de que as pontas da flecha na verdade formam cantos ou ângulos retos, só que vistos em perspectiva (obtusos ou agudos em aparência).

Segundo os pesquisadores, enquanto japoneses percebem mais holisticamente, americanos percebem mais analiticamente:

Talvez a mais notável [das implicações do estudo] seja a que sugere que os japoneses talvez simplesmente vejam muito mais do mundo do que os americanos. Os japoneses conseguiram relatar⁷² detalhes sobre objetos focais tanto quanto os americanos conseguiram, mas puderam relatar muito mais sobre o fundo e sobre as relações envolvendo objetos inertes de fundo. (MASUDA, NISBETT, *ibid.*, p. 933-934; minha tradução e itálico)

Miyamoto, Nisbett e Masuda (2006), por sua vez, realizaram um experimento sobre cegueira por desatenção e a ambiguidade visual dos ambientes urbanos do Japão e dos Estados Unidos. Nele foi constatado que, a despeito das diferenças entre ambas as nacionalidades (as mesmas mencionadas no parágrafo anterior), "tanto os participantes americanos quanto os japoneses detectaram um maior número de mudanças contextuais [visíveis] depois de terem sido expostos a cenas japonesas [mais complexas] do que depois de terem sido expostos à cenas americanas [menos complexas]" (p. 118; minha tradução). Esses achados reforçam as ideias enativistas e da psicologia ecológica de que a atenção pode ser (em parte) moldada pelo ambiente perceptivo e cultural em questão.

No caso acima, temos um simples, mas claro exemplo de modulação *sincrônica* da percepção por um fator ambiental. Ou seja: um caso de modulação da percepção pouco tempo⁷³ após a interação com um fator determinante qualquer. Neste capítulo, no entanto, temos defendido um tipo mais forte ainda de modulação: a *diacrônica*, que

⁷² Segundo Arango (2019), um dos méritos notáveis do estudo é mostrar que a diferença entre os nacionais das duas culturas não é apenas de nível subpessoal (das sacadas dos olhos), mas também pessoal (pois é acessível à análise introspectiva e verbalmente relatável pelos participantes).

⁷³ Segundo McCauley e Henrich (2006, p. 82), a mudança *sincrônica* seria aquela que ocorre em alguns segundos, enquanto que a mudança *diacrônica* ocorreria em algumas semanas ou mais. Ainda segundo eles, não há consenso sobre onde repousa a linha que separaria sincronia e diacronia.

ocorre ao longo de um tempo maior – ao longo do crescimento de alguém, durante uma fase de exercício perceptivo qualquer, quiçá de toda a vida. Com efeito, se a exposição a uma determinada cena por meros 20 segundos já é capaz de influenciar nossa atenção, então "não seria surpreendente se a contínua exposição a tradições artísticas no seio de uma cultura, interessadas com objetos e com o contexto, também afetasse o que é notado – ou o que as pessoas preferem notar"⁷⁴ (MASUDA et al., 2008, p. 1273; minha tradução; cfe. também MASUDA, 2009).

A hipótese acima é reforçada por mais evidências colhidas por Masuda et al. (2008). Se a fisiologia visual de americanos e japoneses é a mesma, mas sua percepção é diferente, parte da resposta para essa diferença parece estar de fato em sua cultura visual. Há diferenças notáveis entre as tradições artísticas de ambas as culturas: enquanto a arte ocidental privilegiou a representação de paisagens em perspectiva linear (ex.: Figura 13, abaixo), o extremo-orientes seguiu caminho diferente: chineses desenvolveram representações panorâmicas de montanhas em rolos longuíssimos de seda ou papel, em que há diversos pontos de vista concomitantes (cfe. Figura 15, abaixo); e os japoneses desenvolveram um “ponto de vista de pássaro” (que dispensa completamente a perspectiva linear) para representar paisagens. O estilo é tão forte que chega a cobrir com nuvens as cidades e figuras em terra (ex.: Figura 14, abaixo)⁷⁵.

⁷⁴ O fenômeno da influência dinâmica entre arte e percepção será retomada no último capítulo, quando trataremos da "reorganização" de nossos hábitos e atividades, conforme proposto por Noë (2015).

⁷⁵ Também é revelador que, ao contrário do Oriente, o Ocidente só começou a encarar a pintura de paisagem como um gênero autônomo mui tardiamente (pelo séc. XVI, segundo Gombrich (2013, p. 269)).



Figura 12 - *Vista da Cidade Ideal* (c. 1480), de Piero della Francesca. Óleo sobre madeira, 67 x 239cm. Galleria Nazionale delle Marche, Urbino, Itália.⁷⁶



Figura 13 - *O templo de Hasedera em Yamato* (1859), de Utagawa Hiroshige. Xilogravura colorida, 35,7 x 23,8 cm.⁷⁷

Segundo os autores, “[u]m dos resultados mais comuns de tais dispositivos representativos é que a posição do horizonte em pinturas do leste asiático é muito mais alta do que a produzida pela perspectiva ocidental. Isso acontece porque o ponto de vista oriental inclui uma

⁷⁶ Disponível em: < https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Formerly_Piero_della_Francesca_-_Ideal_City_-_Galleria_Nazionale_delle_Marche_Urbino_2.jpg >

⁷⁷ Disponível em: <<https://www.loc.gov/resource/jpd.01361/>>

grande quantidade de objetos de interesse no campo” (MASUDA et al., 2008, p. 1262; minha tradução). Com efeito, um levantamento quantitativo confirmou que a linha do horizonte fica posicionada significativamente mais ao alto em pinturas do leste da Ásia do que naquelas ocidentais, enquanto que a razão entre o tamanho dos rostos representados e dos ambientes é notavelmente menor no extremo oriente do que em retratos ocidentais (MASUDA et al., 2008).



Figura 14 - Exposição de pintura chinesa em rolo no contexto de um museu.⁷⁸

Não só há evidências, portanto, de que as culturas visuais de cada cultura são diferentes uma da outra – tais diferenças sendo consistentes com as discrepâncias perceptivas encontradas nos outros estudos já citados –, como também há indícios de que os nacionais de cada cultura *reproduzem* essas diferenças em desenhos e fotografias: desenhos feitos por japoneses possuem a linha do horizonte significativamente mais alta que aqueles por americanos e são contextualmente muito mais ricos porque contêm mais elementos (cfe. Figura 16, abaixo); ademais, retratos fotográficos batidos por eles também costumam incluir mais o ambiente e enfatizar menos o rosto.

⁷⁸ Disponível em: <<https://cs6.livemaster.ru/storage/11/7e/dcc9e41e36065bbd4267fc87a0tx.jpg>>

Essas evidências indicam uma dinâmica de influência mútua que reforça a hipótese da modulação diacrônica e é águia para o moinho enativista: a cultura visual pré-existente (grandes obras de arte, estilos de pintura etc.) influencia o olhar, que por sua vez informa a produção de novas imagens. Essas imagens retroalimentam o estilo perceptivo daquele indivíduo ou grupo que as produz e interage com elas.



Figura 15 - Exemplos de desenhos de paisagem por adultos americanos e asiáticos (coreanos, japoneses e chineses). À esquerda (A-D), os desenhos por americanos. À direita (E-H), os desenhos por asiáticos. Reproduzido de Masuda et al. (2008).

Volto agora à distinção entre *ver* e *notar*. Ela esconde pressupostos cognitivistas e, sugerir, é questionável. A diferença proposta por Carroll (2013) cabe apenas na medida em que aceitamos o fosso categorial entre conceituação e percepção (leia-se "sensação"). Tradicionalmente, ambos sempre andaram separados: enquanto conceitos seriam "predicados de juízos possíveis"⁷⁹ ou dominados por definições proposicionais⁸⁰ (NOË, 2004, p. 186), a percepção seria um processo meramente sensório, não-proposicional – e por isso não conceitual⁸¹. Mas como alguém conseguiria explicar proposicionalmente o conceito de vermelho? Como poderíamos explicar que um macaco reconhece a aparência de outro macaco se lhe faltam conceitos (NOË, 2004)? A resposta só virá se aceitarmos que "temos uma concepção supersimplificada (uma caricatura, mesmo) do que é fazer uso de um conceito em pensamento e experiência. Pensamos os conceitos como algo que é trazido à tona apenas em situações que podemos chamar de juízo deliberativo explícito" (NOË, 2004, 187; minha tradução) – mas nem todo uso conceitual é assim:

É *olhando* que podemos dizer que uma coisa é vermelha (...), mesmo que não consigamos articular as razões de porquê. Mas essa dependência da situação e restrição pelo contexto são características que as habilidades inferenciais e conceituais humanas compartilham com habilidades animais muito mais primitivas. (NOË, 2004, p. 186; minha tradução e itálico)

É por isso que em *Action and perception* (2004), Noë desafia o tradicional fosso categorial entre percepção e conceituação:

⁷⁹ Formulação de Kant, na *Crítica da razão pura* (B94).

⁸⁰ Para Sócrates, por exemplo, aquele que não conseguisse explicar linguisticamente um conceito (como a Justiça, a Beleza etc.) na verdade provaria que não sabe aplicar (que não detém) o referido conceito. Esse foi possivelmente o maior erro de Sócrates, atualmente conhecido como a "falácia socrática".

⁸¹ Kant, uma vez mais, é famoso por ter dito na primeira *Crítica* (B75) que conceitos e intuições complementam-se (o que pressupõe exatamente a sua diferença).

proponho considerarmos as habilidades sensório-motoras cuja posse nos permite representar qualidades perceptivas na experiência como conceituais (ou proto-conceituais⁸²). Nossa posse de tais habilidades nos permite abarcar qualidades perceptivas em pensamento. Esse domínio fornece um meio de pensarmos o que é novo e até então não visto [como algo] conhecido e arregimentado. (NOË, *ibid.*, p. 199)

Sugiro que quadros como os de Turner, por exemplo, muito literalmente por estarem emoldurados e pendurados *para serem vistos* em suas propriedades distintivas, cimbram o "domínio" sensório-motor que nos permite conhecer certas cores que reconheceremos em outros momentos, como em um poente. Uma hipótese empírica, inclusive, é a de que dependendo da cultura (se americana, japonesa etc.), isso será mais ou menos fácil.

Se os experimentos sobre cegueira por desatenção e sobre a dependência cultural da percepção são sugestivos o suficiente, e se Noë está certo em sua teoria que desinfla os conceitos (como não sendo apenas proposicionais, mas também sensório-motores), então a distinção entre *ver* e *notar* perde pertinência. De quebra, dispomos de uma maneira caridosa de interpretar Wilde, Gombrich e a tese da aculturação do olhar pela arte, de modo geral: é claro que a neblina já existia (objetivamente) antes das pinturas de Monet; no entanto, foram impressionistas como ele que a trouxeram à nossa consciência visual. No jargão que introduzimos ao início dessa dissertação, diríamos que a neblina deixou de ser parte do mundo (como *Umgebung*) para ser parte de nosso ambiente (como *Umwelt*); ou, melhor ainda, que passou a integrar nosso nicho cultural a partir de um "olhar estético" cimbrado pelas obras de Monet. Da mesma forma quanto a Gombrich: que Vliieger

⁸² Por "proto-conceituais" Noë quer dizer "habilidades práticas, e algumas habilidades práticas – algumas habilidades sensório-motoras – são conceitos simples" na medida em que são condições da experiência (2004, 199; minha tradução).

e Van Goyen tenham aberto nossos olhos para a paisagem significaria que eles tenham cimbrado com sucesso a nossa aquisição de um conceito (entendido à la Noë) para o que pode ser "a beleza natural sem pretensões" de um campo com moinhos. Um pintor como Monet, que pinta e repinta seu objeto, em diferentes ângulos, ou sob um mesmo ângulo mas em diferentes luzes, busca apresentar artisticamente um conceito sensório-motor, assim como um escritor de dicionário escreve e reescreve a definição de uma palavra, buscando apresentar linguisticamente o respectivo conceito.

Nesta seção apresentei como alguns autores defendem a ideia de que a percepção pode ser parcialmente constituída pelo nosso hábito de interagir com imagens e mais especificamente de obras de arte visuais. As conclusões dos psicólogos ecológicos e enativistas mencionados até aqui convergem no sentido de que a interação com obras de arte pode modificar nossa percepção do mundo, incluindo a de fenômenos não-artísticos (como poentes, paisagens etc.), e de que "uma interação estética com obras de arte alarga o escopo daquilo que nós somos capazes de ver e tem, assim, importantes consequências epistêmicas" (VERNAZZANI, 2021, p. 1; minha tradução).

Como visto, para Gibson (1966, p. 28), a "percepção indireta"⁸³ acaba por "operar de volta" (*works backward*) sobre a "percepção direta" (minha tradução). Para Noë (2015), também, as artes plásticas "retroalimentam" [*loop back*] nossos usos de imagens e nossa percepção. Fingerhut (2012, p. 46; minha tradução) afirma que "a arte pode resultar em mudanças em nossa experiência do mundo: tornando visíveis novas coisas e ideias, que por sua vez deixam disponíveis ao nosso entendimento novos meios de acessar o mundo". Gallagher (2011),

⁸³ Ou seja: a percepção de imagens.

seguido por Arteaga (2017) e Rietveld (2019), defende que a experiência estética de obras de arte visuais opera pela "disrupção de envolvimentos ordinários, criando possibilidades" de interação com o mundo⁸⁴ (p. 113; minha tradução).

Vimos que, para muitos destes autores, também, a obra de arte visual não é apenas uma imagem desencarnada, um substituto funcional de um equivalente mental, mas um artefato material situado. Com efeito, contrariando a teoria da imagem como "ilusão" ou "janela aberta para o mundo", Gibson (1979/2015) deixa claro que uma imagem é mais uma superfície e só pode ser detectada como tal entre outras superfícies. Noë (2015) concorda, propondo entender a imagem exatamente como aquilo que permite o *ver-em* uma superfície algo ausente – uma capacidade que ao que a empiria indica, não é inata. A hipótese ecológico-enativista é a de que ela é cimbrada, numa escala ontogenética, pela aculturação com imagens (NOË, 2015); ou, também, que tenha sido adquirida, em escala filogenética, pelos mesmos meios:

Imagens podem alterar nossas habilidades perceptivas e, desse modo, nossa relação experiencial com o mundo: podemos experimentar fenomenalmente o mundo de modo diferente em virtude de termos sido educados por e termos interagido com imagens em nosso passado evolucionário, bem como na cultura em que crescemos. (FINGERHUT, 2012, p. 42; minha tradução)

De qualquer maneira, ambas as hipóteses divergem dos princípios cognitivistas e computacionistas que separam cultura e natureza e isolam a percepção de "influências" intelectuais, sociais etc.. Arango (2019), Masuda, Nisbett e outros (2001, 2008) apontam evidências empíricas para a tese contrária de que a "cognição pode ser moldada e

⁸⁴ Do modo como o leio, Gallagher parece apontar para um alargamento do sense-making e das condições de adaptatividade – tese que retomaremos no último capítulo

sustentada pela cultura (...) [e] que padrões de atenção culturalmente específicos podem ser ao menos parcialmente propiciados (*afforded*) pelo ambiente perceptivo" (MIYAMOTO, NISBETT, MASUDA, 2006, p. 118; minha tradução). Das mais simples evidências de modulação sincrônica da percepção pelo ambiente, passando pelos relatos de artistas e historiadores da arte, concluímos que as artes modulam diacronicamente a percepção – entendida essencialmente como atenção seletiva, segundo coloca Gibson: "A percepção visual humana é aprendida (...). O que o artista consegue fazer não é criar um novo tipo de visão, mas educar nossa atenção" (1960, p. 227; minha tradução).

Não obstante o amplo uso de imagens em trocas sociais, as "imagens, além do fato de que podem ser consideradas como ferramentas para nossa mente (no sentido de que facilitam nosso acesso ao mundo) – são na verdade ferramentas estranhas, ou teimosas, já que algo nelas resiste à uma total integração às nossas rotinas cognitivas" (FINGERHUT, 2012, p. 35; minha tradução). O significado dessa ideia (que imagens, ou obras de arte, mais especificamente, são ferramentas *estranhas*) será mais adequadamente compreendido no último dos capítulos da dissertação, quando de nossa análise de *Strange tools*, de Alva Noë; por outro lado, a própria ideia de que elas sejam ferramentas até *comuns*, também não é sem polêmicas, como veremos a seguir.

3. IMAGENS COMO FERRAMENTAS: A MENTE ESTENDIDA EM COLISÃO COM O ENATIVISMO?

Grande parte do que foi dito até aqui dá a entender que as artes plásticas tenham servido ao modo de ferramentas, como instrumentos de melhoramento cognitivo⁸⁵. O leitor pode já ter traçado paralelos

⁸⁵ O mesmo poderá ser dito do valor cognitivo da música, abordado no próximo capítulo.

entre o que apresentamos e as ideias de Andy Clark e David Chalmers no seminal *The extended mind* (1998). Nesse artigo, Clark e Chalmers defendem que entidades extracranianas, tais como nossos objetos de uso cotidiano, poderiam integrar nossa vida cognitiva na medida em que servissem de *substitutos* das entidades intracranianas (mentais). Uma agenda, por exemplo, teria a vantagem de descarregar (*offload*) o fardo cognitivo de termos em mente (na memória) uma série de endereços. Nesse caso, se diríamos que os componentes cerebrais responsáveis pela memória são parte constitutiva do processo cognitivo de lembrar o endereço, então deveríamos igualmente considerar a agenda como parte constitutiva do mesmo. A agenda seria uma *extensão* de nossa mente.

A tese da mente estendida (doravante TME) inaugurou um ramo dos estudos da cognição conhecido como extensionismo. Junto de outras recentes tendências da área (as teorias da cognição incorporada, situada e atuada), formou um grupo mais amplo de teses contrárias ao internismo e/ou o cognitivismo clássico chamado de cognição 4E. No entanto, passados mais de 20 anos entre o encontro de dois dos Es da cognição 4E, autores e autoras têm encontrado incongruências teóricas entre extensionismo e enativismo (ex.: MAIESE, 2017; GALLAGHER, 2017, 2018). É o momento de abordá-las, no que diz respeito ao valor cognitivo das obras de arte plásticas. A seguir apresentarei as tensões envolvendo o enativismo e as ideias extensionistas, tal qual apresentadas em 1998 – que configuram o que veio a se chamar de "primeira onda" do extensionismo. Em seguida, apelarei às ideias de Alfonsina Scarinzi para defender a compatibilidade entre a chamada "segunda onda" da TME e os princípios enativistas.

São três as principais incongruências entre a primeira onda da TME e o enativismo: em primeiro lugar, há um comprometimento com

o *funcionalismo* – a ideia de que um sistema pode ser implementado em múltiplos suportes físicos (carne e osso, papelão ou silício), sem prejuízo⁸⁶ – afastando a ideia de que a cognição humana fosse *sui generis*, se comparada, digamos, a de um androide. É exatamente esse "princípio de paridade" funcional que permite a Clark e Chalmers dizerem que um certo processo cognitivo, como o recordar, pode ser igualmente realizado apenas com o cérebro ou também com uma agenda de papel. O funcionalismo crê que a cognição é apenas trivialmente incorporada⁸⁷ – algo que, por razões já expostas, os autores de *The embodied mind* recusariam⁸⁸.

Em segundo lugar, notou-se que a tese da mente estendida continua presa à distinção "interno/externo" – contrariando a intenção enativista de superar as dicotomias de origem cartesiana:

Clark e Chalmers (1998) mantêm um dualismo "dentro-e-fora", atribuindo à cognição um ponto de partida: a cognição surge de um mundo interior de processos cerebrais. A noção de extensão indica um movimento de dentro para fora. Outorga-se ao conteúdo dos processos cerebrais um status de original e não-estendido. (SCARINZI, 2020, p. 243; minha tradução)

Por fim, a terceira tensão envolvendo a primeira onda do extensionismo é que ela é perfeitamente consistente com o

⁸⁶ Esse princípio é caro ao cognitivismo clássico, e aparece já em *Minds and machines* (1975), de Hillary Putnam.

⁸⁷ Em oposição a isso, Gallagher (2017, p. 39) arrola estudos de como processos hormonais, viscerais e musculoesqueléticos (presumivelmente ausentes em um androide, por exemplo) podem enviesar a percepção, memória, atenção e a tomada de decisão.

⁸⁸ Afirmam Varela, Thompson e Rosch: "[A] abordagem enativista tem normalmente sido entendida como uma versão particular do paradigma da cognição incorporada nas ciências cognitivas. De acordo com esse paradigma, o corpo desempenha um papel *constitutivo* na cognição, ou seja: a cognição depende diretamente do corpo como um todo funcional, e não apenas do cérebro. (...) [O] que 'corpo' significa, na abordagem enativista, não é o corpo como um sistema funcional definido em termos de inputs e outputs – como é o caso na ciência cognitiva funcionalista – mas, em vez disso, como um sistema de *sense-making* adaptativamente autônomo." (1991/2017, p. xxvi; minha tradução e itálico)

representacionismo (GALLAGHER, 2017, cap. 2). É dispensável, creio, lembrarmos da resistência enativista ao conceito de representação.

Dado esse cenário de incongruência entre extensionismo e enativismo, o que fazer da ideia de que obras de arte podem ser instrumentos cognitivos? Em vez de descartá-la, de modo temerário, é perfeitamente possível guardá-la se tivermos o cuidado de refinar o sentido em que caracterizamos as obras de arte como "ferramentas".

Uma primeira acepção seria a de "um objeto que permite ao seu usuário a *melhor* realização de uma tarefa" – o que diríamos, por exemplo, de um serrote, que me permite cindir galhos com precisão, em vez de ter que os quebrar; ou, mesmo, da agenda de endereços, que me permite guardar informações no papel, economizando espaço mental, por assim dizer. A contribuição da ferramenta, nesse caso, é quantitativa (SCARINZI, 2020, p. 247). O problema dessa acepção é que ela preserva o fundo funcionalista: a ferramenta é substituta de um processo cerebral, corporal etc., e de quebra traz alguma eficiência.

Há uma segunda acepção de ferramenta, como "um objeto que permite ao seu usuário a realização de um *novo* feito cognitivo". É o caso do microscópio, por exemplo, ou da famosa bengala incorporada pelo cego (cfe. MERLEAU-PONTY, 1945/1999). Aqui há uma superação do funcionalismo, pois reconhecemos que o cérebro (ou mesmo o corpo) *não* seria capaz de realizar a mesma tarefa sem o auxílio instrumental em questão. A ferramenta inaugura um processo cognitivo – ou como coloca Malafouris (2007), a ferramenta acaba sendo mais esperta que seu fabricante⁸⁹.

⁸⁹ Daniel Dennett (*apud* MALAFOURIS, 2007, p. 293), também resume essa ideia quando afirma que "uma ferramenta confere inteligência àqueles que têm a sorte suficiente de receberem uma".

A ferramenta, portanto, cimbra o desenvolvimento de uma habilidade e, por isso mesmo, cimbra também o reconhecimento de novos objetos cognitivos (mais uma vez, o microscópio é paradigmático: para perceber o que vemos por meio dele é preciso ter um novo olhar). Em casos assim, a contribuição é *qualitativa* (SCARINZI, *ibid.*, p. 247). Noë (2012) defende a mesma ideia quando afirma que "imagens fornecem [*afford*] um tipo de percepção estendida, assim como os modelos, bastante em geral, fornecem uma extensão do domínio das coisas pensáveis" (p. 110; minha tradução):

Quando se trata da visão pictórica [pictorial seeing] – o exercício do senso estético – temos algo completamente novo. A consciência pictórica nos dá não móveis ou bugigangas, mas na verdade objetos, e nos dá, assim, a ideia de um mundo feito de objetos. (...) Um objeto é uma coisa física, neutra, independente. Ele tem propriedades. Em particular, ele tem propriedades visíveis, tais quais forma, cor e tamanho, e são essas, de acordo com o ponto de vista da consciência pictórica, que nós realmente vemos. As imagens nos dão um meio de pensar sobre o ver, já que as imagens são, em certo sentido, o próprio modelo do que se supõe que um objeto seja. Uma imagem é disposta a fim de ser inspecionada, com um olhar frio e discernidor. (...) O objeto, nesse sentido, é o correlato do ato da contemplação; é um meio de pensar sobre o mundo que nós trazemos à existência quando exercitamos nossa consciência ao modo pictórico. (NOË, 2015, p. 52; minha tradução e itálico)

É, portanto, a segunda interpretação da ideia de "extensão mental" – não como mero alargamento dos *loci* cognitivos (do cérebro para o mundo), mas do próprio horizonte de possíveis feitos ou processos cognitivos – que caracteriza a "segunda onda" da TME e que é compatível com o enativismo:

Novas ferramentas não apenas facilitam processos cognitivos estabelecidos; também facilitam o aparecimento de novas operações cognitivas, que simplesmente seriam impossíveis sem elas. Por exemplo: sem os meios e ferramentas apropriados para se escrever, calcular ou

desenhar diagramas, as habilidades cognitivas humanas não teriam evoluído ao seu atual estágio. Essa segunda interpretação é mais próxima da abordagem enativista da mente e experiência humanas na sua interação com o ambiente e suas ferramentas. (SCARINZI, 2020, p. 247; minha tradução)

É nesse sentido que nos referimos à imagem, mais cedo, como "instrumentos para ver" (NOË, 2015, p. 52) e é nesse sentido que encontramos o valor cognitivo da arte plástica: "é impossível compreender a existência do senso estético na ausência da arte – já que é a arte que nos dá imagens [*pictures*], e são elas que tornam o senso estético possível" (NOË, 2015, p. 70).

Ao longo deste capítulo busquei: apresentar o modo como o enativismo explica a cognição envolvida na criação e recepção de obras de arte plásticas (pintura e escultura, especificamente) e defender que há um valor cognitivo de nosso envolvimento com esse tipo de obra: a tomada de consciência da própria experiência perceptiva, o exercício ampliado da percepção e o cimbramento de habilidades (como o senso estético) – que, por isso mesmo, também implicariam um aumento do *sense-making*.

2

O VALOR COGNITIVO DA DANÇA E DA MÚSICA

It takes two to tango.

Dito popular anglófono¹

Neste capítulo repetirei o movimento feito a respeito das artes plásticas, porém aplicando-o às artes da dança e da música. São meus objetivos nas próximas páginas: descrever a experiência de criação e recepção de obras musicais² e de dança como propriamente atuada; e identificar o valor cognitivo da dança e da música à luz do enativismo.

Predomina, entre boa parte das pessoas (incluindo estudiosos), o uso de "arte" como sinônimo de "arte visual"³ (quando não, ainda, de "pintura"). Ainda que a música escape mais facilmente a essa exclusão, é ser sobretudo a dança que mais se relega como forma de arte digna de investigação filosófica (SPARSHOTT, 1982; BRESNAHAN, 2014). A concepção cognitivista clássica certamente não ajudou a sanar esse desvio: se a obra de arte é um estímulo recebido em um momento discreto⁴, então é mais fácil investigarmos uma imagem, que é algo que não muda ao longo do tempo (e que uma vez vista, supostamente foi vista por inteiro) do que uma música ou uma dança, que são artes diacrônicas por excelência e que não oferecem um, mas vários estímulos

¹ Em tradução livre: "só se dança tango a dois". Surgiu como um verso de canção homônima de 1952.

² Salvo exceções, e buscando uma economia filosófica, durante este capítulo referir-me-ei sempre à chamada música absoluta (também chamada de pura ou de instrumental), que é aquela que não contém letra ou vocais.

³ Como ilustração, remeto o leitor ao caso da própria UFRGS: em sua grade obrigatória, o curso de História da Arte tem apenas um componente curricular para música e para o teatro. Todos os demais componentes dedicam-se à pintura ou às demais artes visuais. Não há nenhum componente obrigatório dedicado à dança.

⁴ E isso é muito bem ilustrado pelo conhecido dispositivo do crítico de arte que escolhe chegar à sala de exposição tapando os olhos com as próprias mãos. Depois de posicionar-se perto da obra, retira as mãos rapidamente, descortinando-a para ser o mais natural e imediatamente impactado por ela. Como observou o professor Eros, trata-se de um flerte com o "mito do dado" (cfe. SELLARS, 1956).

durante a experiência. Para a neuroestética, a dança representa um verdadeiro "desafio", já que a percepção e a avaliação das performances não se restringem apenas às áreas do cérebro ligadas ao sistema visual, como se faria com o estudo de artes plásticas e suas "figuras estáticas" (CROSS, TICINI, 2012).

Felizmente, no entanto, com a ascensão da abordagem 4E da cognição e a retomada do corpo no estudo da cognição, a música e em especial a dança têm ganhado novos estudiosos apontando para outras direções, e o enativismo⁵ tem contribuído fecundamente para explicar a cognição envolvida nos processos artísticos de improvisação, performance etc.. Apresentarei esses achados nas próximas seções. Antes, passarei brevemente pelas descrições cognitivistas da música e da dança. Não será minha intenção refutá-las, mas apenas usá-las como contraste ao enativismo, que defenderei como alternativa explicativa.

1. A COGNIÇÃO MUSICAL DESCRITA PELO COGNITIVISMO

No início desta dissertação, introduzi algumas suposições básicas aplicadas pelo cognitivismo clássico à experiência artística:

- i. uma distinção metafísica entre *interno* e *externo*;
- ii. o processamento de estímulos num processo *sequencial* e *linear*, baseado em regras ("rule-based");
- iii. a geração de *representações* (dentro do sujeito) de um objeto (no caso, a obra) fora do sujeito;

Estas suposições são perfeitamente identificáveis no estudo cognitivista clássico da musicalidade. Para este, o significado (ou semântica) de uma peça de música é uma função das relações

⁵ Junto da psicologia ecológica, da teoria dos sistemas dinâmicos e das demais teorias 4E da cognição, diga-se.

estruturais (da sintaxe) de seus componentes⁶. Seríamos capazes de entender o que a música expressa porque espelhamos cerebralmente as relações da música por meios de processos nossos, também sintáticos (baseados em regras), produzindo (em nós) representações *correspondentes* à peça (lá fora) (VAN DER SCHYFF, 2013, p. 41).

Adotado o princípio de modularidade⁷ (cfe. FODOR, 1983), a lógica da cognição musical seria a do processamento linear e encapsulado de informações simplíssimas sobre o som (ex.: tom), transformadas por funções médias (ex.: melodia) e chegando a combinações de alta complexidade (ex.: valor estético). Deutsch (1999, p. 349 *apud* VAN DER SCHYFF, *ibid.*, p. 28; minha tradução) ilustra assim esse projeto: "Primeiro, investigaremos os tipos de abstração⁸ que dão origem à percepção de características locais, como intervalos, acordes e classes de tom (...) Então examinaremos como abstrações de alto nível são, elas próprias, combinadas de acordo com diversas regras".

O corolário de tais princípios é o mesmo apontado no início da dissertação: que a obra musical seja objetificada como um pré-dado, dotado de propriedades formais "em si". O que faz de alguém um ouvinte capacitado também será postulado como pré-dado à própria interação com a peça de música. A relação entre ambas as coisas será feita pela comunicação de representações através do conduíte

⁶ Do mesmo modo como a linguagem é entendida, aliás: letras que são combinadas por regras em sílabas, sílabas que são combinadas em palavras, palavras que são combinadas em frases, frases que formam sentidos. Para mais sobre a aproximação entre música e linguagem, incluindo uma revisão crítica de evidências empíricas, cfe. van der Schyff (2013).

⁷ Segundo van der Schyff (2013), a adoção do princípio de modularidade foi em parte o responsável pelo relativo abandono dos afetos e das emoções como objetos de estudo na investigação da cognição musical. Quando muito, segundo ele, as emoções foram descritas como um produto resultante da "quebra" de uma ou mais regras operantes nos módulos de processamento (em nível subpessoal), criando tensões que seriam sentidas pelo ouvinte (a nível pessoal). Essa passagem de um nível a outro, por óbvio, merece explicações.

⁸ "Abstração", nesta passagem, tem o sentido de "representação".

metafórico descrito por Lakoff e Johnson (2002): alguém performa e transmite, alguém recebe e interpreta. Como resumem Schiavio et al. (2016), a assunção predominante

é que as emoções musicais são causadas por estruturas externas antecedentes (intrínsecas à própria música), que agem sobre predisposições psicológicas internas específicas ("mecanismos", "programas de afeto" ou "codificações emocionais"). Dito de outro jeito, considera-se que o mundo musical "lá fora" contém informações que correspondem ao domínio do interno (os mecanismos de processamento) do usuário musical, permitindo a ele ou ela que desenvolvam um modelo interno do mundo graças a (um conjunto de) representações relevantes. Nessa perspectiva, entende-se que a música causa emoções atuando como um estímulo externo a provocar uma determinada resposta. (SCHIAVIO et al., 2016, s.p.; minha tradução)

John Sloboda chama este de *modelo farmacêutico* da experiência musical, já que entende os ouvintes como “recipientes passivos de estímulos musicais que possuem os efeitos psicológicos que têm em função do modo pelo qual o cérebro humano é feito, por um lado, e do modo pelo qual a música é feita, de outro” (2005, p. 319; minha tradução). Não sem coincidência com essa imagem farmacológica, o psicólogo evolucionista (de inspiração computacionista) Steven Pinker chama a música de “um coquetel de drogas recreativas que tomamos pelo ouvido para estimular uma massa de circuitos de prazer” (1997, p. 528; minha tradução).

2. A COGNIÇÃO MUSICAL DESCRITA PELO ENATIVISMO

Ainda que seja um projeto de pesquisa bem estabelecido, inclusive com frutos empíricos, o cognitivismo clássico apoia-se em uma concepção demasiado restrita da música. A abordagem 4E da cognição propõe conceber a música não como um objeto a ser representado, mas como uma experiência a ser atuada – Joel Krueger (2010), por exemplo,

fala em "fazer coisas com a música" para enfatizar as ações realizadas entre ouvinte, ambiente e outros ouvintes. Sugerindo a noção de *sense-making* participativo⁹, Christopher Small, afirma por sua vez que

[a] natureza e o significado fundamentais da música não estão nos objetos, nem sequer nas obras musicais, mas na ação, naquilo que as pessoas dizem e fazem. (...) Musicar [sic] é participar, de um jeito ou de outro, de uma performance musical, seja tocando, ouvindo, ensaiando ou praticando, seja fornecendo material para a própria performance (o que chamamos de composição), seja dançando. (SMALL, 1999, p. 9 *apud* VAN DER SCHYFF, 2013, p. 35; minha tradução)

Ainda que a música possa ser em parte compreendida apenas formalmente, em abstrato, o enativismo aposta em uma investigação situada, pois parece que é ligada às práticas socioculturais ambientadas que a música adquire boa parte de seu significado. Por isso soa estranha ao enativismo a caracterização da cognição musical como partindo de elementos simples e discretos, em combinações crescentemente complexas. Segundo van der Schyff, o modo como a música adquire significado para nós é o exato oposto: "tendemos, primeiro, a entender a música nos termos de seu significado em nossas vidas e em como ela nos faz sentir (...), para só então separar seus elementos estruturais constitutivos *post facto* – uma atividade que frequentemente nos demanda uma análise difícil (e consciente¹⁰), ou mesmo um treinamento prolongado" (2013, p. 27; minha tradução).

⁹ Cfe. De Jaegher e Di Paolo (2007).

¹⁰ O autor aqui faz referência ao fato de que os processos de processamento e combinação de informação investigados pelo cognitivismo ocorreriam a nível subpessoal, isto é: rápidos demais para que a consciência humana pudesse notá-los.

Assim, o sentido da produção e experiência musical não seria recuperado de um domínio pré-dado¹¹, mas emergiria dinamicamente – assim como o sentido do que se comunica, que não está pré-dado à conversação, mas surge no contexto autorregulatório de seu uso e da interação expressiva e corporal entre falantes. Em linha com isso, Trevarthen (1998, 1999 *apud* VAN DER SCHYFF, 2013) aponta que, mais do que certas áreas cerebrais ou faculdades orais tradicionalmente ligadas ao linguajar, importa para a cognição da expressividade musical a capacidade de imitação e a sensibilidade para a coordenação do comportamento – exatamente à maneira do *sense-making* participativo. Há, por exemplo, evidências empíricas na área do desenvolvimento humano que indicam que bebês têm a tendência de imitar, corporalmente, ações até então jamais vistas (MELTZOFF, PRINZ, 2002 *apud* VAN DER SCHYFF, *ibid.*; cfe. também KRUEGER, 2010, para a relação entre música e neonatos). Quanto a isso, Cross afirma que "a música é uma capacidade cognitiva emergente das propensões infantis a buscar 'relevância em' e obter domínio de si e de seu mundo (...) particularmente [nas] interações com seu cuidador primário" (1999, s.p. *apud* VAN DER SCHYFF, *ibid.*, p. 37; minha tradução).

2.1 UMA TEORIA SENSÓRIO-MOTORA DA PERCEPÇÃO SONORA

No capítulo anterior vimos a centralidade da teoria sensório-motora para a explicação dos fenômenos perceptivos visuais. Como se pareceria uma teoria sensório-motora da percepção auditiva, em geral, e da percepção da música? Se o enativismo sensório-motor recusa a ideia de que a percepção visual possa ser passiva ou mecânica, a

¹¹ Tomando como base o realismo de Gibson (1979/2014), Clarke (2005) desenvolve uma teoria ecológica da música segundo a qual *affordances* musicais seriam propriedades intrínsecas ao ambiente físico e cultural com o qual nossos sistemas perceptivos sintonizar-se-iam. Para críticas, cfe. Cano (2006).

proposta, quanto à percepção auditiva, não será diferente: perceber sons (e uma música, mais ainda) não é algo que acontece conosco, mas algo que fazemos acontecer (KRUEGER, 2010) na medida em que empregamos o devido conhecimento tácito a respeito de contingências áudio-motoras. Exemplos disso são saber que o "[m]ovimento da cabeça em direção à origem do som afeta principalmente a amplitude, mas não a frequência da fonte sonora" (O'REGAN, NOË, 2001, p. 941; minha tradução), e, de modo análogo à percepção da cor (que não dizemos mudar, apesar de variações na luz ambiental), saber que "[h]á efeitos de constância no domínio da escuta. A sirene soa mais alto quando nos aproximamos dela, ainda que também digamos que ela na verdade não ficou mais alta. Nós a ouvimos mais alto graças à mudança na nossa relação com ela." (NOË, 2004, p. 161; minha tradução).

Assim como, para Noë, aquilo que não é notado não é visto, na escuta musical "profunda", também, aquilo a que não prestamos atenção não é ouvido; E se para a percepção visual constatamos os fenômenos da cegueira por desatenção, para a percepção sonora também há um fenômeno de surdez por desatenção: em um estudo sobre o "efeito coquetel"¹², por exemplo, apenas um terço dos participantes acabou reorientando sua atenção ao terem seus nomes (um estímulo em tese muito significativo) chamados em meio a um fluxo sonoro ao qual não estavam atentos (WOOD, COWAN, 1995). Em outro experimento (DALTON, FRAENKEL, 2012), participantes que deveriam prestar atenção em conversas gravadas falharam em perceber a frase, repetidamente dita, "Eu sou um gorila"¹³.

¹² Refere-se ao fenômeno de ter nossa atenção chamada em meio a uma festa, quando parecemos ter ouvido nosso nome em meio às demais conversas. Esse tipo de atenção, que não é deliberada, mas solicitada pelo próprio ambiente, é por vezes chamada de atenção *baixo-cima* (em oposição à outra, chamada de *cima-baixo*).

¹³ Trata-se, é certo, de uma curiosa réplica do experimento do gorila criado por Simons e Chabris (1999).

Tais evidências são importantes no sentido de darem suporte à tese de que o emprego tácito de conhecimento sobre como o som muda em determinada circunstância não apenas *causa*, mas acaba por *constituir* nossa experiência acústica (FROESE, GRANDÓN, 2020, p. 9), conferindo a ela aquilo que Noë (2004, 2012) chamou de "riqueza" e "presença" da percepção¹⁴.

2.2 UMA TEORIA SENSÓRIO-MOTORA DA PERCEPÇÃO MUSICAL

Joel Krueger (2009) desenvolve uma teoria sensório-motora especificamente da percepção musical. Suas teses não pretendem explicar nosso envolvimento dito "superficial" com a música – como as músicas de ambientação que tocam em centros comerciais, elevadores e salas de espera de consultório –, mas apenas o que ele chama de escuta "profunda" (KRUEGER, *ibid.*, p. 104). Também Alva Noë adota postura semelhante: "Ouvir as cantatas¹⁵ de Bach enquanto você limpa a cozinha ou decora suas paredes com pôsteres do MoMA é, na maioria das vezes, exatamente um jeito de não se envolver com a arte. É algo inteiramente diferente." (2015, p. 76; minha tradução). Krueger e Noë, portanto, estão interessados "primariamente, com o *modo de atenção* que adotamos quando nos envolvemos sensitivamente com uma certa peça musical" (KRUEGER, 2009, p. 99; minha tradução e itálico). E é nesse sentido que os "episódios de escuta musical são, de fato, algo que fazemos. Eles são instâncias de percepção ativa, manipulação e envolvimento sensório-motores com estruturas portadoras de informação nas peças de música" (KRUEGER, *ibid.*, p. 99; minha tradução; cfe também FROESE, GRANDÓN, 2020). Isso significa que um ouvinte pode atentar mais ao

¹⁴ Para mais sobre riqueza e presença auditiva, cfe. Froese e Grandón (2020)

¹⁵ Importante gênero vocal do período Barroco que comporta corais e costumava ter temática religiosa.

ritmo, outro às construções melódicas etc., demonstrando a autonomia que cada ouvinte tem em criar ao menos parcialmente a experiência musical. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Como evidência empírica dessa participação ativa do ouvinte, Krueger elenca um relato de Oliver Sacks (2007) a respeito de um paciente, compositor musical profissional já idoso, com perda de audição e amusia coclear (distorção de timbres). Dada sua expertise musical, o paciente sabia quando e quanto alguma nota soava fora de tom ao escutar ou tocar uma peça. O curioso é que ele acabou desenvolvendo "uma habilidade que por vezes brevemente corrige os tons que ouve, seja por atenção ou por vontade, seja por um contexto musical rico¹⁶, ou, em termos mais gerais, por *atividade*¹⁷ musical" (SACKS, *ibid.*, p. 140; itálico do original, tradução minha). O paciente "comparou esse tipo de alteração voluntária com o modo pelo qual alguém 'coloca-se' a ver um determinado aspecto de uma ilusão visual, como a ilusão do vaso-rostos" (SACKS, *ibid.*, p. 136; minha tradução) (cfe. figura abaixo).

¹⁶ Isso porque as distorções eram menos intensas quando se ouvia orquestras, em vez de instrumentos isolados.

¹⁷ Com efeito, três anos mais tarde, o paciente relatou a Sacks que sua condição tinha melhorado drasticamente, chegando até à normalidade, "logo depois de começar a compor, produzir e reger" uma grande obra orquestral para a qual havia sido contratado (SACKS, 2007, p. 141; minha tradução).

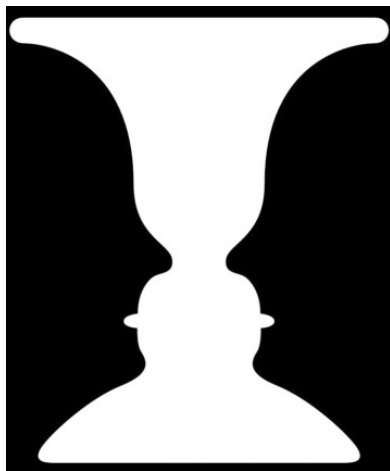


Figura 16 - O "vaso de Rubin", ou ilusão do vaso-rostos.
Exemplo de figura ambígua, já que nela podemos ver um cálice branco sobre um fundo preto ou dois rostos pretos em perfil sobre um fundo branco.

Isso nos remete ao capítulo anterior, em que havíamos visto como a interação com imagens pode cimbrar a habilidade de *ver-cómo*. Ilustrei seu emprego com a ilusão do pato-lebre, mas valeria igualmente a ilusão do vaso-rostos que o paciente de Sacks cita. Analogamente, portanto, as muitas interações com músicas que o paciente compositor de Sacks tinha permitiram-lhe lidar (não sem esforço, é verdade) com os ruídos distorcidos decorrentes de sua amusia coclear e, a eles, *ouvir-cómo* harmonizados. Trata-se, enfim, de uma lida "por atenção, vontade ou atividade musical" que contraria a ideia de um *stimulus* musical objetivo¹⁸.

Também gostaria de sugerir que a relação que o paciente de Sacks teve que inaugurar entre suas habilidades e os ruídos distorcidos é similar àquela que os participantes de um estudo sobre percepção tiveram que inaugurar entre suas habilidades sensório-motoras e a

¹⁸ Dewey (1896) já notara algo semelhante em sua crítica à ideia de *estímulo-resposta*. Obrigado ao professor Eros por notar isso.

visão invertida proporcionada pelo invertoscópio¹⁹. Em ambos os casos, as contingências sensorio-motoras que ao começo são um problema foram, pela habituação, dominadas, e o paciente e os participantes conseguiram acessar os respectivos mundos (acústico-musical e visual).

Quando se concebe a música como fruto de um processamento meramente formal de informações é compreensível que ela pareça ser etérea ou abstrata. Mas as abordagens 4E permitem resgatar a dimensão *material* da música (da qual trataremos mais adiante), bem como seu aspecto *corporal*. E aqui é preciso retomar a tese enativista de que o corpo não apenas cumpre papel causal na cognição, mas um que é constitutivo. A diferença seria basicamente a seguinte: é verdade que se não tivéssemos ouvidos, tímpanos (e um cérebro) não poderíamos ouvir, mas que assim seja é algo trivial, um papel cumprido pelo corpo que é cada vez menos controverso²⁰: diríamos que o corpo participa aí de modo meramente *causal*. Uma maneira mais forte de entender a participação do corpo na cognição é que ele de alguma forma *constitua* a experiência²¹, indo além daquilo que é percebido em sentido mais estrito. Por exemplo: ao ver um tomate, não vejo sua parte de trás, ainda que fenomenologicamente falando ela esteja dada para mim. Mais do que a experiência visual da face de tomate, experimento o tomate em

¹⁹ Instrumento óptico, similar a um par de óculos, que inverte a imagem enxergada (de cabeça para baixo e espelhada). Para uma interpretação do experimento à luz do enativismo sensorio-motor, cfe. O'Regan e Noë (2001).

²⁰ *Pace* o funcionalismo computacional, como vimos ao início da dissertação.

²¹ A distinção costuma ser trazida à baila como uma maneira de fugir da crítica de Adams e Aizawa (2009) às filosofias que estendem a cognição para fora do crânio, segundo a qual argumentos que passam "da observação de que um processo X está de algum modo causalmente conectado (acoplado) a um processo cognitivo Y, para a conclusão de que X é parte do processo cognitivo Y" cometem o que eles chamam de a falácia do acoplamento-constituição. Não obstante, há quem questione e sequer aceite a distinção entre *causação* e *constituição*; para uma revisão do debate, e uma saída a ele, cfe. Gallagher (2018), segundo quem "a confusão entre causalidade e constituição, em vez de ser um problema para a HME [hipótese da mente estendida], é na verdade um problema para quem quer manter uma distinção estrita assim" (p. 430; minha tradução).

toda sua inteireza – ou no que Noë (2012) chama de *presença*. E o que confere essa presença ao percebido, para além daquilo que é visto em sentido estrito, é o meu domínio tácito de como o tomate aparentaria caso se eu me movesse, confere virtualidade à sua parte de trás, nesse caso – isto é: o conhecimento sensório-motor (NOË, 2004):

a posse, emprego e entendimento de habilidades corpóreas, bem como as regularidades sensório-motoras que governam nosso envolvimento com o mundo, determinam o caráter (o *como*) e o conteúdo (o *quê*) da experiência perceptiva – ou seja: a forma de nosso acesso experiencial ao mundo. (KRUEGER, 2011, p. 96, pdf; itálicos do original; minha tradução)

Krueger defende a mesma tese da constituição sensório-motora da experiência em relação à música; segundo ele (2011, p. 96, pdf; minha tradução), "o conteúdo musical é trazido à presença fenomênica pela exploração corporal de características da música. Nós atuamos o conteúdo musical". Não à toa, Krueger usa como ponto de partida a aplicação noëana da teoria sensório-motora às esculturas de Richard Serra (NOË, 2000); vimos que as obras de Serra convidam o público a explorá-las espacialmente para perceber seus contornos e volumes. De modo similar, pode-se afirmar que o corpo também é mobilizado espacialmente na atuação da percepção musical.

Da parte do artista, a experiência da riqueza de qualidades estéticas da obra pode ser efeito dos próprios movimentos corporais que acompanham sua execução. O pianista Charles Rosen relata assim suas impressões sobre como é tocar Chopin²²:

Os Estudos²³ são geralmente fáceis no início – nos compassos de abertura, pelo menos, a mão cai extremamente bem. Com o aumento da tensão e da

²² Fryderyk Chopin (1810-1849), pianista e compositor polonês radicado na França, gênio do Romantismo.

²³ Estudos para piano são, em tese, apenas exercícios de prática solo. Os 27 Estudos de Chopin, todavia, acabaram sendo reconhecidos como obras maiúsculas belíssimas, muitas de difícil execução.

dissonância, rapidamente a figuração fica quase insuportável e estranha de se tocar. As posições que as mãos são forçadas [a formar] são como um gesto de desespero exasperado. (...) *O músico literalmente sente o sentimento [sic] nos músculos da sua mão.* Essa é outra razão pela qual Chopin normalmente queria que as passagens mais delicadas fossem tocadas apenas com o quinto dedo, e as *cantabile*²⁴ mais poderosas, com os polegares. Há na música dele uma identidade entre realização física e conteúdo emocional. (ROSEN, 1987 *apud* MONTERO, 2018, p. 894; minha tradução e itálico)

Segundo Barbara Montero (2016; cap. 10), em casos assim a atenção proprioceptiva não interfere na performance dos *Estudos*, mas favorece-a exatamente na medida em confere à experiência de tocá-los um caráter estético (como graciosidade, beleza, profundidade etc.).

Da parte do público, um caso que corrobora a tese da constituição da experiência musical pelo corpo é, novamente, o da amusia total²⁵. Por muito tempo ela foi explicada por um déficit no processamento de variações de timbre, mas mais recentemente foram encontradas relações entre a amusia e certos déficits espaciais (cfe. DOUGLAS, BILKEY, 2007):

Movimentos corporais, como balançar-se para frente e para trás, tamborilar dedos e pés, e dançar, modulam nossa percepção das dimensões espaciais da experiência musical. (...) No entanto, amusíacos têm uma notável dificuldade em sincronizar movimentos corporais (ex.: tamborilar os dedos) com a música – apesar de uma normal habilidade de sincronizar-se com sequências de sons não-musicais (...). A amusia, portanto, é uma incapacidade de perceber e responder às contingências sensorio-motoras propiciadas pelo espaço interno de peças musicais. (KRUEGER, 2009, p. 119; minha tradução e itálico)

Uma inevitável objeção, a esta altura, é que enquanto a percepção visual de uma obra de arte exige, sim, o movimento do corpo (nem que

²⁴ No piano, o trecho em *cantabile* enfatiza uma certa linha musical frente ao acompanhamento.

²⁵ Em que há total incapacidade de ouvir música como música. O amusíaco total ouve música como ruídos incoerentes ou desagradáveis.

pelas sacadas do olho), a capacidade de ouvir ou atentar aos sons de uma música não exige. O exemplo mais ilustrativo disso seria o ouvinte na sala de concertos, sentado, imóvel, de olhos fechados, fruindo da peça que está sendo tocada (outros exemplos seriam os do paraplégico ou do portador de síndrome do encarceramento²⁶, que ainda que paralisados, conseguem perceber música enquanto tal). O objetor diria que uma peça de música não seria como uma escultura de Serra porque enquanto esta é fixa e exige que nós a circundemos no espaço, uma música exhibe-se sozinha no tempo, digamos – como se as próprias esculturas de Serra desfilassem, revelando-se para nós.

Esse exemplo talvez não seja tão persuasivo quanto parece. O ouvinte da sala de concertos adota uma postura e tem um estilo de escuta que envolve, sim, o corpo. Como afirma Myin, até mesmo “[f]icar parados é algo que fazemos, mas obviamente sem nos movermos – se nos movemos, paramos ou deixamos de ficar parados” (2016, p. 88; minha tradução). Se não tivesse a habilidade de ficar quieto e praticamente parado, o ouvinte talvez não conseguisse exercer sua atenção musical, ou "escuta profunda", com a mesma maestria²⁷. De toda forma, o quão parado ou "imóvel" o ouvinte está é algo relativizável, pois fazemos expressões faciais espontaneamente quando ouvimos música; expressões que não são aleatórias, mas condizentes com o conteúdo expressivo das peças executadas (LUNDQVIST et al. 2009; CHAN, LIVINGSTON, RUSSO, 2013²⁸).

²⁶ Condição clínica rara de completa paralisia dos músculos. É retratada no filme *O escafandro e a borboleta* (2007).

²⁷ Que o ouvinte precise ficar parado para exercer sua atenção é claro que não significa que o dançarino, no palco, não consiga prestar atenção à música porque se move. Trata-se de diferentes habilidades: assim como há um *olhar-para-agarrar* que é diferente de um *olhar-para-contemplar*, poderíamos dizer que há um *ouvir-para-dançar* que é diferente de um *ouvir-para-contemplar*. Para mais, cfe. Montero (2016; p. ex. cap. 10).

²⁸ Ressalvo que ambos os estudos empregaram músicas cantadas, ainda que sem letras emotivas.

A objeção acerta ao dizer que, ainda que o corpo do ouvinte "profundo" permaneça ativo, boa parte de seus movimentos foram dispensados em sincronia com a performance. Mas disso não se segue que a constituição da percepção musical pelos movimentos corpóreos não seja diacrônica: a postura quieta do ouvinte profundo talvez só possa vir à tona em razão de movimentos passados e de uma história de agência sensório-motora (e social):

[N]a experiência tanto visual quanto auditiva, a capacidade para integração e localização visual primeiro exigiu aprender como as sensações tendem a mudar em termos de movimentos corporais²⁹, e que esse saber-como corporal é constitutivo de nossa experiência dos objetos como apresentando mais aspectos do que aqueles diretamente dados. (...) [E]sse domínio teve de ser adquirido durante o desenvolvimento ontogenético com base em movimentos manifestos, ainda que percipientes já habilidosos não mais precisem envolver-se em movimentos manifestos para poderem exercer sua maestria. (FROESE, GRANDÓN, 2020, p. 9; minha tradução)

Como resume Noë (2015, p. 58; minha tradução), "o ato de sentar-se e ouvir já é um movimento dentro de nossa cultura musical, e não simplesmente o exercício de competência acústica. (Ouvir não é o mesmo que escutar)".

E há também a hipótese, consistente com o que foi dito até aqui, de que a dispensa de movimentos manifestos na percepção musical do ouvinte profundo em uma sala de concertos ocorre porque aqueles seriam compensados pelo fato de o próprio corpo vibrar e ressoar com os diferentes tons, ritmos e melodias. Ficar parado ajudaria o ouvinte a exercer seu domínio dessas sutis contingências sensório-motoras, em mais um exemplo de conhecimento implícito. Essa hipótese (bastante empírica, aliás) aponta para uma dimensão material da música que

²⁹ Froese e Grandón aplicam à percepção auditiva, aqui, o mantra noëano de que mera estimulação sensorial não resulta em experiência.

outras filosofias da cognição musical ignoraram por terem enfatizado demais seu aspecto formal.

Para Francesca Forlè (2016), a teoria enativista de Krueger consegue explicar as qualidades dinâmicas da música (isto é: a música experimentada como algo que *se move*³⁰) exatamente porque somos seres que podem explorar a música corporalmente:

Enquanto conteúdos atuados, o movimento musical e as qualidades dinâmicas não são meramente projetados sobre a música. Da mesma maneira que uma cadeira é para-sentar não porque nós projetamos tal *affordance* sobre ela, mas por causa de sua estrutura em relação a nós, nosso corpo e habilidades prático-motoras (...), também a música tem qualidades dinâmicas por causa de sua própria estrutura em relação à nossa habilidade corporal de se deixar levar por ela. (FORLÈ, 2016, p. 177; minha tradução)

Ainda segundo Forlè (2016), no entanto, o que a teoria de Krueger não explica é *o quê* exatamente na música nós reconhecemos como corporalmente explorável. Ou seja, Krueger ignora aquilo que deve servir como condição de possibilidade para a atuação das qualidades dinâmicas da música. A proposta de Forlè é o conceito de *rhythmòs*, a estrutura organizada da percepção em geral que nos permite reconhecer e antecipar regularidades mínimas. O *rhythmòs* confere a certos fenômenos um senso de abertura e fechamento, ou "tendência teleológica": por exemplo, reconhecemos que uma bola que cai e quica com uma grande amplitude de repique tende a ter repiques cada vez menores, até parar. Daí que o *rhythmòs* é uma noção ampla que abarca inclusive outras modalidades perceptivas, sendo "uma estrutura geral de impulso e relaxamento" (FORLÈ, 2016, p. 180; minha tradução). No caso da música, as tendências exibidas podem ser quanto à intensidade

³⁰ Experimentamos e descrevemos, por exemplo, os *diminuendos* como movimentos de "descida" da música; já os *largos*, como trechos que "passam vagarosamente" etc.. Para mais, cfe. Johnson (2007).

(ex.: um *forte*³¹ normalmente tende a um *piano*³²); quanto ao ritmo, propriamente dito (um compasso tende a ser sucedido por ele mesmo); e quanto à harmonia (a dominante tende à tônica, enquanto a tônica não tende a mais nada, por isso mesmo soando como ponto de repouso em uma música).

De acordo com Forlè (2016), o enativismo ainda precisa explicar o fenômeno do *rhythmòs*. Gostaria de deixar aqui a sugestão de que nossa capacidade para perceber uma "tendência teleológica" em certos fenômenos, como descrito pela autora, não está muito distante do que Noë já caracterizara como o emprego de conhecimento sensório-motor acerca de certas respectivas contingências. Se neste caso, perceber algo como explorável significa saber tacitamente como a coisa aparentaria caso ela ou o indivíduo se movessem, no caso do *rhythmòs* (perceber a música como corporalmente explorável) temos o mesmo movimento básico de saber, tacitamente, que depois de um certo movimento musical (um *crescendo*, digamos) segue-se um determinado outro (um *fortissimo*). Há muito mais para ser dito³³, mas me parece que o enativismo em princípio tem as ferramentas conceituais para responder ao desafio de Forlè.

Voltando à tese do papel constitutivo da sensório-motricidade na percepção musical, gostaria de apresentar evidências empíricas a seu favor. Philips-Silver e Trainor (2005, 2007), por exemplo, descobriram que o movimento corporal determina a compreensão de padrões rítmicos tanto para bebês quanto para adultos. Em experimentos,

³¹ Na teoria musical, "*forte*" indica o alto volume de uma nota ou trecho.

³² Na teoria musical, "*piano*" quer dizer que uma nota é tocada de modo "quieto" ou "delicado".

³³ Como Forlè observa, há certa assimetria entre a tendência observada em sons e em estímulos visuais. No caso das cores, por exemplo, "[a]inda que apresentadas uma após a outra em uma sequência temporal, as cores que vêm primeiro não têm uma *tendência intrínseca* para com as outras que vêm depois" (2016, p. 179; itálico do original e minha tradução).

ambos os grupos foram expostos a um padrão rítmico ambíguo (isto é: várias batidas em sequência, mas sem ênfase em nenhuma delas: 1-1-1-1...). Parte do grupo foi treinada para quicar a cada duas batidas (1-2, 1-2...) e a outra parte a cada três (1-2-3, 1-2-3...) ³⁴. Como consequência, os grupos posteriormente ouviram por mais tempo e mais interesse a amostras sonoras não-ambíguas (com ênfase, portanto) que fossem iguais às de seus treinamentos ³⁵ (grupos sem o treinamento, por sua vez, não demonstraram tal preferência). Com efeito, quando os participantes do estudo apenas assistiram a alguém saltando (em vez de eles próprios saltarem), os mesmos sequer demonstraram o efeito apontado ³⁶ (PHILLIPS-SILVER, TRAINOR, 2005, p. 1430; cfe. também HELD, HEIN, 1963). Isso sugere que o corpo é determinante para a experiência do ritmo ³⁷ (e, extrapolando, da música), pois o modo como tais sons soavam e o modo como os mesmos foram sentidos ou experimentados diferiam inteiramente graças ao histórico de ações corporais. Como as autoras resumem (id., 2007, p. 535; minha tradução), "o modo como nos movemos influenciará o que ouvimos".

Consoante a isso, pesquisadores também constataram que "a aprendizagem sensorio-motora melhora as antecipações durante a percepção auditiva" (MATHIAS et al., 2015, p. 2238; minha tradução): músicos participantes de um estudo conseguiram reconhecer alterações de timbre com maior precisão se eles já tivessem executado, e não apenas escutado, a peça em questão.

³⁴ Métricas típicas da marcha e da valsa, respectivamente.

³⁵ O mesmo resultado foi encontrado em um cenário em que os participantes foram vendados (o que excluiria a importância de informação visual, segundo as autoras).

³⁶ Esses achados contrariam a suficiência dos chamados "neurônios-espelho" (mencionados ao início da dissertação; cfe. FREEDBERG, GALLESE, 2007) para a cognição de uma ação apenas por sua observação.

³⁷ Assim como no caso das obras de Richard Serra, em que a percepção visual era impregnada de fatores cinestésicos, a atividade vestibular (que nos dá o senso de equilíbrio e propriocepção) também parece estar anatômica e funcionalmente ligada à experiência sonora do ritmo.

Essas e outras evidências³⁸ indicam que o corpo, de modo geral, participa não só da causação, mas da constituição do "conteúdo" da experiência rítmica e musical (KRUEGER, 2009, p. 120). Vimos que gestos e performances motoras, em particular, podem funcionar de modo a modular a atenção para algum aspecto da música (um tom que se eleva, uma batida rítmica que incide, um acorde que progride, um arco temático que se encerra etc.). A conclusão mais ampla que podemos sugerir é que, assim como perceber visualmente implica saber usar o corpo no espaço, um uso semelhante sugere-se no caso de perceber musicalmente.

2.3 A MODULAÇÃO SOCIAL DA PERCEÇÃO MUSICAL

Ainda segundo Krueger (2010), o conteúdo da escuta é também *socialmente* especificado, de modo que a situação vem a determinar o que constitui a experiência dos ouvintes: nesse caso não seria a atenção individual, mas a *atenção conjunta*³⁹ que modularia a experiência. Em tais contextos, a atenção conjunta acarreta uma diferença fenomenológica na experiência musical. Um exemplo vívido disso são as grandes performances ao vivo, como um show de rock, em contraste com performances ou escutas solitárias:

O simples ato do guitarrista dedilhar os primeiros acordes de uma conhecida música – sobretudo no início do show – imediatamente provoca um estrondoso rugido de aprovação. (...) Se o público, com exceção de um ouvinte, de repente desaparecesse, a intensidade do ambiente, a tensão e o

³⁸ Há achados bastante consolidados de que as áreas cerebrais ligadas à motricidade são ativadas durante experiências sonoras e, em particular, da música. Para um breve apanhado delas e uma interpretação sugerindo mais do que mera co-ocorrência, cfe. Froese e Grandón (2020).

³⁹ Atenção conjunta é quando mais de uma pessoa atenta a algo do ambiente, não apenas por coincidência, mas ciente de que outros também atentam a mesma coisa. Ela desenvolve-se já na primeira infância e é um importante sinal de começo de vida social e do reconhecimento de outras mentes (KRUEGER, 2010).

foco de atenção a certas texturas musicais também iria desaparecer – e o caráter fenomênico da música-como-dada para nosso solitário ouvinte seria dramaticamente alterado. (KRUEGER, 2010, p. 18; minha tradução)

3. O VALOR COGNITIVO DA MÚSICA

Levando em consideração o que foi dito até aqui, qual seria o valor cognitivo da música, à luz do enativismo? Krueger (2010), novamente, nos oferece uma resposta – desta vez, mais em linha com o enativismo autopoietico e a ideia de viabilização de identidade: "nós usamos a música como uma 'tecnologia estética' para atuar [*enact*] micro-práticas de regulação emocional, expressão comunicativa, construção de identidade e coordenação interpessoal" (p. 1; minha tradução). Vejamos em detalhes cada uma dessas funções.

3.1 REGULAÇÃO EMOCIONAL E CIMBRAMENTO AFETIVO

Como talvez nenhuma outra arte, a música é fortemente dotada de expressividade e força emocional. Daí que, segundo Krueger, um de seus principais valores é regular emoções e cimbrar afetos.

Ambas as coisas podem ser compreendidas se atentarmos ao fenômeno do *arrasto*⁴⁰, que é a tendência de sistemas biológicos⁴¹ a coordenarem-se em movimentos ritmados e eventos temporal e espacialmente estruturados. Um exemplo bastante conhecido, a nível fisiológico, é a operação do nosso corpo pelos ritmos circadianos determinados pelo ciclo claro-escuro, ditado, em última instância, pela

⁴⁰ *Entrainment*, em inglês. Na biologia também é entendido como sincronia.

⁴¹ E também físicos: um exemplo é a célebre "simpatia" exibida por pêndulos de relógios colocados lado a lado, demonstrada pela primeira vez por Huygens e desde então repetida experimentalmente. Uma demonstração pode ser vista em <<https://sciencedemonstrations.fas.harvard.edu/presentations/synchronization-metronomes>>.

rotação da Terra⁴². Exemplos de *autoarrasto* são a ligação entre os movimentos do braço e das pernas em uma caminhada, e dos passos e ciclos de respiração em uma corrida (cfe. CLAYTON, WILL, SEGER, 2004).

Outro exemplo, mais próximo do nosso objeto de interesse, é a tendência que os humanos, mas também outros animais, têm de responder a uma batida ritmada e a peças musicais inteiras (PATEL et al., 2009), movendo a cabeça ou outros membros. Com efeito, o arrasto musical opera desde o nível fisiológico, pela influência material sobre o corpo, até o nível psicológico e social, alterando o comportamento: "das vibrações em nossos ossos e músculos até complexos padrões de arrasto neurofisiológico e comportamental – [tudo isso] significa que nós somos, bastante literalmente, corporal e afetivamente capturados por mundos musicais que construímos e habitamos" (KRUEGER, 2019, p. 6; minha tradução e itálico).

É possível entender essa "captura" do organismo pela música lançando mão do vocabulário da teoria dos sistemas dinâmicos⁴³. Segundo Colombetti (2014), "[d]a perspectiva dos sistemas dinâmicos, todo episódio emocional é um modo de auto-organização do organismo *por inteiro*" (p. 76; minha tradução e itálico), que por isso envolve variáveis de diversos níveis (neural, fisiológico, psicológico, social e ambiental etc.). O arrasto, segundo ela, "ocorre quando dois ou mais sistemas dinâmicos acoplados tornam-se sincronizados, seja por um processo de influências mútuas [entre suas variáveis] ou na medida em que um sistema adapta seus movimentos àqueles de outro" (COLOMBETTI, *ibid.*, p. 55; minha tradução). Ora, ambas as

⁴² "A primeira característica do mundo ambiental que possibilita a existência da forma artística é o ritmo. O ritmo existe na natureza antes da existência da poesia, da pintura" etc. (DEWEY, 1934/2010, p. 279).

⁴³ Que em última instância, lembremos, dispensa a noção de representação.

caracterizações aplicam-se à experiência musical: a primeira, de influência mútua, cabe às experiências de performance musical, sobretudo a do improviso; já a segunda, de adaptação de um sistema a outro, se aplica às experiências de escuta. Daí que autores já tenham sugerido haver acoplamento entre sistemas em ambos os casos: tanto entre músicos e seu ambiente (outros músicos, o público ou seus instrumentos) (VAN DER SCHYFF et al., 2018; RAVN, HØFFDING, 2021; cfe. também BRINCK, 2018) quanto entre ouvintes e as próprias músicas (JANATA, TOMIC, HABERMAN, 2012⁴⁴).

Quanto ao último caso, o acoplamento à música provocará mudanças nas trajetórias do sistema-indivíduo (repelindo ou atraindo-o em direção a um certo estado), já que, de modo mais amplo, "[m]udanças de um episódio emocional para outro podem ser vistas como mudanças do organismo de um atrator para outro" (COLOMBETTI, 2014, p. 78; minha tradução). Isso explica por que usamos a música para induzir certos comportamentos e humores (concentrarmo-nos diante de uma tarefa, relaxarmos depois de sua execução, melhorarmos a performance em atividade física⁴⁵ etc.): em casos assim, "deixamos a música assumir as dinâmicas de autorregulação (...) e fazer parte do trabalho emocional por nós" (KRUEGER, 2019, p. 7; minha tradução).

Um objeto diria que comprar a ideia de que a música tal induza certos comportamentos/humores respectivos tais, deixando que *ela* faça parte do trabalho emocional por nós é concebê-la exatamente como

⁴⁴ Segundo Janata, Tomic e Haberman (2012), "*to be in the groove*", que em português seria "pegar a batida" ou a "levada", é exatamente a sensação prazerosa de se estar sensório e motoramente acoplado com a música.

⁴⁵ Lim et al. (2009) constatam que o humor e o comportamento são seriamente alterados quando um aparelho tocador de música, até então em uso, desliga-se por falta de bateria em meio a um exercício físico. Em casos assim, também a própria atividade física passa a ser sentida como mais exigente.

um estímulo, dispensando atividade da parte do ouvinte. A suposta contribuição na criação da experiência musical, pregada pelo enativismo, não existiria.

Essa objeção claramente toma a forma do *modelo farmacêutico* da experiência musical, apresentado anteriormente – sem sustentar-se. Diferentemente de uma aspirina, cujo princípio ativo tende a operar em praticamente quaisquer circunstâncias em que se tome o remédio, uma "música para acalmar" tem hora, local e até pessoa para funcionar. O que quero dizer por isso é o que apresenta Tia DeNora (2000) quando, dentre seus vários levantamentos etnográficos sobre como as pessoas ouvem música, relata o caso de Lucy, alguém que usa os *Impromptus* de Schubert⁴⁶ para induzir uma certa paz interior em meio a uma fase de estresse. Provavelmente antecipando a objeção do modelo farmacêutico, DeNora afirma que não só as memórias e afetos particularmente atribuídos por Lucy aos *Impromptus* são determinantes na experiência deles enquanto calmantes, como também a própria "cultura material da escuta" em que isso ocorre:

seria errado afirmar que o material musical "age" como agente [sic] ou estímulo único da autoregulação de Lucy. (...) [O] poder da música de "confortar" vem não apenas do estímulo musical, mas dos modos pelos quais Lucy se apropria daquela música, as coisas que ela aporta a ela, o contexto no qual ela se dá. Lucy não ouviu essa música, por exemplo, enquanto limpava o chão da cozinha ou enquanto fazia exercício físico em uma bicicleta ergométrica⁴⁷. (DENORA, 2000, p. 41; minha tradução e aspas do original)

⁴⁶ Franz Schubert (1797-1828), compositor musical austríaco da virada do período Clássico para o Romântico.

⁴⁷ No episódio em questão, Lucy dedicou-se inteiramente à escuta, em uma cadeira de balanço, sozinha em casa.

Há evidências ainda mais sofisticadas e reveladoras da autorregulação emocional proporcionada pela experiência da música: seu uso feito por portadores da síndrome de Moebius (uma condição congênita de paralisia bilateral dos músculos do rosto). Uma vez que não conseguem expressar facialmente suas emoções, os portadores de Moebius relatam uma perda ou diminuição não de um ou outro sentimento, mas da própria experiência da emoção⁴⁸. Para alguns, a estratégia compensatória acaba sendo tocar ou ouvir música:

Pessoas com síndrome de Moebius costumam descarregar na música certas funções expressivas e regulatórias – funções, estas, que lhes faltam – e, ao fazer isso, permitem que a música cembre experiências de um tipo e em um grau que, caso contrário, continuariam inacessíveis. (KRUEGER, 2014, p. 8; minha tradução)

Mais acima eu havia tentado relativizar a ideia de que o ouvinte da sala de concertos fica realmente imóvel em sua escuta contemplativa; uma das razões é que o ouvinte acaba adotando certas expressões faciais não triviais. Um cognitivista diria que elas são apenas um *efeito* da música (em uma sequência entre estímulo e resposta), enquanto que o enativista, pregando um dinamismo cognitivo, nos convidaria a pensar que expressividade musical e expressividade corporal-facial acabam ao menos retroalimentando-se. Se o caso dos portadores de Moebius nos aponta que o mundo é experimentado como mais emocionante se posso reagir com meu corpo a ele, então também a música é experimentada como mais expressiva na medida em que eu reajo expressivamente a ela.

Outro exemplo de interação com a música, por parte do público, que garante a adaptatividade do indivíduo: os casos em que não

⁴⁸ Segundo um deles: "eu fico preso na minha cabeça ou na minha mente. É como se eu *pensasse* feliz ou *pensasse* triste, não conseguindo realmente dizer ou reconhecer que estou de fato me sentindo feliz ou triste" (COLE, 2009, p. 353 *apud* KRUEGER, 2014, p. 8; minha tradução).

saberíamos identificar exatamente em que humor estamos, mas que, graças à música, conseguimos. Pega-se o aparelho de MP3, de rádio, toca-discos ou aplicativo, e começa-se a buscar pela canção, artista, estação ou *playlist* que nos faça sentir do jeito que "precisamos" nos sentir – sem que saibamos exatamente que jeito é esse. Há em tais casos uma forma tácita de investigação dos próprios estados afetivos, ou da própria dinâmica de trocas entre organismo e ambiente (há algo que nos está sendo exigido e não sabemos o que é; cfe. DENORA, 2000, cap. 3). Passa-se por várias canções que simplesmente não soam como apropriadas, até que de repente uma delas funciona. Neste momento, descobrimos o que é que estávamos precisando ouvir, sentir e fazer para alcançar um certo equilíbrio (psicológico e até fisiológico).

O fenômeno do arrasto também ocorre entre indivíduos. Segundo Brinck (2017), o arrasto social é só mais um caso de coordenação dinâmica espaço-temporal, sendo implícito, subconsciente e automático. Um de seus resultados é a estabilização e pareamento do comportamento: pessoas que, andando juntas, acabam adotando o mesmo passo sem notar; que acabam adotando mútua e tacitamente um mesmo tom de voz durante uma conversação, estão, todas, sob a influência do arrasto social, um fenômeno que produz "estabilidade, confiabilidade, previsibilidade, promovendo cooperação e sentimentos de familiaridade e filiação" (BRINCK, *ibid.*, p. 7; para evidências empíricas, cfe. KIRSCHNER, TOMASELLO, 2010, VUOSKOSKI, CLARKE, DENORA, 2017).

Aqui, mais uma vez, a música não foge à regra (cfe. CLAYTON, SEGER, WILL, 2004, p. 10ss). Usada socialmente, a música pode regular os afetos de uma multidão, promovendo *sincronia afetiva*, descrita por Krueger como "o compartilhamento de estados sentidos que costumam emergir quando indivíduos arrastam seus movimentos uns com os outros" (2014, p. 3; minha tradução). Um exemplo, dentre tantos (rituais, cerimônias etc.),

são as torcidas de estádio que, apesar da falta de comando central, pulam e vibram juntas enquanto cantam, chegando ao tipo de afeto e humor necessários para a atividade de torcer. Trata-se, aqui também, de um cimbramento afetivo, pois tais experiências, qualitativamente falando, permaneceriam inacessíveis sem os hinos de torcida.

Em suma, parece ser de fato o caso que a "música serve como um recurso externo (ou seja: fora da cabeça) que pode aumentar profundamente, e em última instância estender, certas capacidades endógenas" (KRUEGER, 2014, p. 4; minha tradução), como a autorregulação emocional e afetiva. Dada a necessária relação entre cognição e afetos, na noção de *sense-making* (cfe. COLOMBETTI, 2017), busquei apontar que é, dentre outros feitos, por sua contribuição para o equilíbrio psíquico (caso dos portadores da síndrome de Moebius) ou na medida em que "garante acesso a tipos de experiência de outro modo inacessíveis" (KRUEGER, *ibid.*, p.4), como aquelas do arrasto social, que a música possui valor cognitivo.

3.2 COORDENAÇÃO E COGNIÇÃO SOCIAL

No capítulo anterior, sobre artes plásticas, passamos pela consideração de Alva Noë de que imagens são ferramentas para ver. Krueger (2010) adota entendimento semelhante⁴⁹ ao afirmar que a música é uma "ferramenta para a ação e o sentimento compartilhados" (p. 15).

Essa tese lança luz sobre o valor da música para cognição social⁵⁰: "cimbrar processos (...) como a filiação social, sincronizando os humores

⁴⁹ E também ecoa Noë (2015, p. 58) ao afirmar que mesmo os episódios de escuta musical solitária ocorrem contra um pano de fundo de práticas e valores socialmente constituídos (KRUEGER, 2010, p. 16).

⁵⁰ Por cognição social, entende-se normalmente processos como o reconhecimento do Outro, a cognição de estados mentais alheios, entre outros.

e emoções de um grande número de pessoas – uma vez mais, pelos processos de arrasto" (KRUEGER, 2019, p. 8; minha tradução; para evidências empíricas, cfe. o mesmo). Dentre estes processos de cognição social, um dos mais investigados é o da empatia. Segundo Krueger e van der Schyff (2019), a música é frequentemente utilizada para construir o que eles chamam de *espaços empáticos*. O exemplo dado por eles é o da música em funerais. Como observa Krueger (2019), o mundo sonoro de uma cerimônia fúnebre é inteiramente pensado de modo a regular o comportamento (atenção, recordação, introspecção, choro, consolo) e a sustentar a expressão das emoções e sentimentos socialmente esperados (luto, tristeza, compaixão etc.). Nesse sentido, evita-se a música com andamentos elevados, escolhe-se certos timbres, e até certos instrumentos (como o órgão de igreja). Fora da cerimônia, o transeunte que passa e ouve os sons saberá que é ali que deve entrar se quiser consolar a família enlutada, e é nesse sentido que podemos dizer que a música contribui na modelação de um *espaço empático*: um ambiente sonicamente estruturado para compartilharmos, colaborarmos e conectarmos-nos uns com os outros (KRUEGER, VAN DER SCHYFF, 2019, p. 17).

3.3 VIABILIZAÇÃO DE IDENTIDADES

Lembremos que a capacidade de realizar *sense-making* está diretamente ligada à *adaptatividade* do organismo/indivíduo, isto é: à sua capacidade de regular seus estados e sua relação com o ambiente de modo a viabilizar suas identidades no mundo (DI PAOLO, 2005). Tendo isso em vista, gostaria de apresentar exemplos em que a experiência musical é decisiva para a criação, manutenção ou interrupção de uma identidade – inclusive duas das mais sofisticadas: a pessoal e a social.

Criação de identidades: o uso da música como viabilizador de novas identidades fica claro na importância que os aparelhos tocadores de música têm em prisões. Celas são ambientes altamente ruidosos e agressivos do ponto de vista acústico (de onde ouvem-se gritos pelas galerias, ecos, chaves, batida de portas de metal, latidos de cachorros de patrulha, rádio-comunicadores etc.). Além do real risco de surdez a longo prazo (GROSSMAN, KERR, BYRD, 1996), "a intensidade e a imprevisibilidade dos ruídos de uma prisão, junto com a relativa impotência dos prisioneiros a respeito disso, são uma outra forma de punição e *supressão de sua agência* (KRUEGER, 2019, p. 9; minha tradução e itálico). Se esse ambiente acústico mais amplo é agressivo ao indivíduo, a solução para alguns presos pode ser a de criar sub-ambientes mais viáveis à sua existência ali: presos com bom comportamento podem ganhar fones de ouvido e aparelhos de música como recompensa (KIRKPATRICK, 2013), que "rapidamente tornam-se os artigos mais estimados – usados para criar 'bolhas auditivas', como nos ambientes de escritório, para reivindicar espaço individual, trazer ordem a um ambiente sônico imprevisível, e regular o afeto" (KRUEGER, 2019, p. 9). E quando a música é tocada pelo alto-falante, na prática demarca-se um território (o espaço de *alguém*) e impõe-se estresse a outros presos (RICE, 2016). Não à toa, tocar música em volumes altos é a causa mais comum de brigas entre detidos⁵¹ (ARCHER, 2002 *apud* KRUEGER, 2019). O caso mais ilustrativo é o da afirmação de um estilo musical perante os demais, como no caso do rap:

Pode-se dizer que esse estilo musical, que costuma ter letras agressivas, misóginas e machistas, é um dos recursos usados por alguns prisioneiros para construir uma identidade que se conforme às "expectativas e

⁵¹ E, como não pôde deixar de notar o professor Eros, provavelmente entre vizinhos também!

demandas da cultura prisional performativa e excessivamente masculina". (RICE, 2015, p. 13; minha tradução)

Eis um sofisticado caso de *sense-making*. Note-se como um aspecto tipicamente artístico, como o estilo da obra, contribui diretamente para a adaptatividade, constituindo, mantendo ou até ameaçando inviabilizar uma certa identidade (pessoal ou de grupo, no caso das prisões).

Manutenção de identidades: DeNora (2000) defende que, no processo de criar e sobretudo manter uma autotidentidade pessoal ou social, práticas como a projeção de si para o outro, bem como a formação de uma imagem de si para si mesmo podem valer-se da música, já que ela ajuda na rememoração de eventos marcantes, na pontuação de outras experiências importantes etc.. Canções, artistas e estilos específicos, também, costumam ser associados com idiosincrasias pessoais; estas, por sua vez, tendem a ser reforçadas e legitimadas por essas mesmas associações. Em casos assim, a "[m]úsica pode ser usada como um dispositivo para o processo reflexivo de lembrar (...) quem se é, uma tecnologia para se tecer a história aparentemente contínua de quem se é" (DENORA, 2000, p. 63; minha tradução). Aqui, uma vez mais, está presente a atividade de adaptatividade e *sense-making*:

a percebida "necessidade" de regulação descrita por nossos entrevistados emerge em referência às exigências e "demandas" que a situação em questão impõe sobre eles e através de suas interações com outros. Essa reflexividade também pode ser vista no papel da música como um material de construção da autoidentidade. (DE NORA, 2000, p. 62; minha tradução)

Disrupção de identidades: Por fim, um caso de interação com obras, por parte do público, que *não* contribui para a viabilização da identidade do indivíduo, mas, ao contrário, mina-o, é o do uso de músicas em sessões de tortura. Segundo Krueger (2019), a constante

maior dessa técnica, que pode durar horas ou dias, é a da exposição musical em alto volume, não apenas de canções e obras tipicamente agressivas (com alto ritmo, por exemplo, como poderia se supor), mas, absurdamente, de rock pesado em conjunção com trilhas sonoras infantis. Não deveria surpreender, assim, que os presos prefiram a previsibilidade da tortura física à imprevisibilidade do método musical (GRÜNY, 2012 *apud* KRUEGER, 2019). Em termos enativistas, trata-se de uma situação em que a pessoa é forçada a interagir com um ambiente radicalmente inviável, em relação ao qual ela provavelmente não conseguirá se regular:

Sua subjetividade, sua habilidade de auto-regular seus pensamentos e emoções, é cooptada e absorvida por um mundo musical, transformado em arma, que não é de sua autoria. (...)

Esse processo de invasão afetiva da mente destrói o senso de interioridade e exterioridade do indivíduo⁵², [do que é] público e privado. Ao forçar o indivíduo que reluta em transferir [*offload*] seus processos autorregulatórios para um mundo musical hostil que não é de sua autoria, a música remove seu consentimento e agência individual. Os presos são, assim, sugados por um sistema musicalmente estendido projetado não para aumentar e melhorar, mas, na verdade, para desmontar e destruir. (KRUEGER, 2019, p. 11-12; minha tradução e itálicos)

Sugiro entender essa passagem como a descrição inversa daquilo que acontece com o uso benéfico da música nas celas prisionais: o organismo/indivíduo que se encontra em equilíbrio fisiológico, metabólico e sobretudo psíquico antes da sessão de tortura, entra em forte desequilíbrio quando passa a ser musicalmente agredido. Sua identidade é ameaçada em diversos níveis. Restará ainda, ao menos por um tempo, algum *sense-making* (na medida em que o preso conseguir

⁵² Trata-se, parece, da erosão daquilo que permite-nos regularmos psicologicamente certas trocas com o ambiente.

fazer sentido das condições ambientais, avaliando-as como inviáveis⁵³), mas sua adaptatividade, ou capacidade de regular-se, é comprometida quase por inteiro⁵⁴.

Este último caso pretende ilustrar, por via contrária, a ideia mais ampla a respeito do valor cognitivo da arte através dos conceitos de *sense-making* e adaptatividade, isto é: que a arte pode ser decisiva na atuação de um ambiente físico e social, bem como de um psiquismo, viáveis à constituição e manutenção de nossas diversas identidades. Por certo, nem todos fazem arte ou interagem com obras de arte; isso significa dizer que nem todos dispõem de tal prática para superar a precariedade das circunstâncias em que vivemos, e garantir as condições de manutenção de nossas identidades. Daí talvez surja uma normatividade básica, graças à qual explicaríamos (ao menos em parte) porque é de esperar que seres humanos façam arte, escutem música e dancem (e performem peças, produzam imagens etc.): isso tudo

⁵³ Segundo Telles, "trauma' refere-se a uma experiência que desencadeia excitações e estímulos de tal monta que o *ego* fica impossibilitado de processá-los e integrá-los, o que origina efeitos de *desorganização* e *destruturação* muito danosos para o psiquismo. É o que ocorre com o torturado" (2005; meus itálicos). Episódios que incidam gravemente sobre a identidade psíquica (como a tortura, mas também o longo isolamento, a escravidão e outras formas de desumanização) afetariam diretamente, assim, a capacidade de realizar *sense-making* mais complexos e regular-se. É esse o sentido em que dizemos que quem passa por isso é reificado (já que *coisas* não conseguem regular-se em relação ao ambiente). Referindo-se especificamente à tortura e a coerção, De Jaegher e Di Paolo (2007) afirmam que "quando a autonomia de um dos interagentes é destruída (...) o 'Outro' simplesmente passa a ser uma ferramenta, um objeto" (p. 492; minha tradução; cfe. também p. 495).

⁵⁴ No filme *Narciso em férias* (2020), Caetano Veloso relata como a música lhe permitiu passar pela experiência de ficar preso em uma solitária durante a ditadura militar. Enquanto certas canções eram valoradas como negativas (inviáveis), e deviam ser logo esquecidas, outras, com "acordes maiores" (como *Hey Jude*, dos Beatles), soavam-lhe como promessa e esperança de libertação (viáveis).

contribui para a emergência e viabilização de identidades complexas⁵⁵. Com efeito, não haveria humanidade sem arte, como defende Noë⁵⁶:

Se nós estamos fazendo arte desde o despontar de nossa história, então a arte não é meramente um produto dessa história, mas uma de suas condições. (...) Essa é uma tese ao mesmo tempo sobre arte e sobre a mente: a arte não é um acréscimo tardio ao repertório humano, e a obra de arte, bem como sua produção e seus usos, pertencem à nossa qualidade básica de seres humanos. (UC BERKELEY - PHILOSOPHY, 2022)

Se a descrição que fiz de certas interações com obras de arte (produção ou consumo; com ou sem reorganização) como atividades de *sense-making* estiver correta, então seguir-se-á que pelo menos tais experiências com obras de arte contribuem para a adaptatividade do organismo/indivíduo, a emergência e manutenção de nossas identidades – incluindo as de grupo. Eis um valor cognitivo seu.

4. A COGNIÇÃO DA DANÇA DESCRITA PELO COGNITIVISMO

A partir de agora e até o fim deste capítulo, dedico-me a apresentar a cognição envolvida nas artes da dança, sob a luz tanto do cognitivismo quanto do enativismo, e a identificar seu valor cognitivo à luz deste último.

Como já dito, a dança como objeto de estudo tem sido tradicionalmente deixada pelos filósofos aos coreógrafos, dançarinos, antropólogos e historiadores. Não surpreende, portanto, que o cognitivismo clássico – com sua ênfase na mentalidade desincorporada

⁵⁵ Quanto às identidades de grupo, podemos pensar no papel que a música cumpre como forma de resistência, caso da dramática execução da *Sinfonia nº 7* de Chostakovitch em Leningrado, durante a Segunda Guerra Mundial, transmitida para as linhas alemãs como instrumento de guerra psicológica, por um lado, e como injeção de ânimo para os resistentes soviéticos, por outro.

⁵⁶ Na sua vindoura obra *The entanglement: art before nature* ("O emaranhamento: arte antes da natureza", em tradução livre).

– pouco tenha dito sobre a dança, talvez intuindo uma certa incompatibilidade entre explicação e explicado.

Ainda assim, é seguro afirmar que aplicar-se-iam ao trabalho do coreógrafo e do dançarino alguns princípios do cognitivismo clássico, como a linearidade entre intenção, processamento/planejamento e execução, como nota Bresnahan:

A teoria-padrão da mente⁵⁷ sugere uma teoria sobre a agência do dançarino em performance segundo a qual *o corpo físico do dançarino é concebido como um instrumento que é direcionado pelo seu cérebro e sistema neural. (...) Se a teoria-padrão da mente é aplicada a um modelo de agência improvisacional, ela sugere que um dançarino toma a decisão sobre quais movimentos executar baseado em uma imagem da dança, do que ela exige e então decide executar esses movimentos. Também isso contradiz várias e importantes explicações de tipo fenomenológico sobre a dança e sobre coreógrafos envolvidos com o improviso. (BRESNAHAN, 2014, p. 10 pdf; minha tradução e itálicos)*

Com efeito, o leitor há de concordar que esse misto de dualismo cartesiano com modelo-sanduíche da cognição tende a ser pouco plausível como abordagem do dinâmico e "suado" trabalho de dançarinos e coreógrafos – mais ainda se trouxermos à baila as práticas de improviso, em que formas e significado são criados e explorados em tempo-real.

Dada a forte dimensão social da dança, também é preciso dispor de uma filosofia da cognição social que explique como público e dançarino, além dos dançarinos entre si, compreendem as intenções e ações alheias. Há um tradicional grupo de teorias compatíveis com o cognitivismo que se propuseram a isso: a *teoria da teoria* [sic], segundo a qual cada um de nós constrói uma teoria de psicologia popular sobre o que os outros estão pensando; e a *teoria da simulação*, segundo a qual

⁵⁷ Referindo-se ao computacionismo representacionista e a autores como Searle, Fodor e Dennett.

devemos nos projetar imaginativamente no lugar da outra pessoa para descobrir o que ela está pensando etc. (KRONSTED, GALLAGHER, 2021).

O que essas abordagens mencionadas têm em comum é uma forma de internismo, identificando o *locus* do significado da ação alheia na mente alheia (entendida como o "fantasma na máquina", oculta dentro do corpo), identificável apenas por uma espécie de "leitura mental". O problema com as teses mencionadas é que

quando dançamos, nós não construímos uma teoria do que a outra pessoa quer que nós façamos (como se, ao dançar, eu estivesse operando a partir de regras como "Quando ela empurrar, eu dou um passo atrás, e quando ela tiver acabado de empurrar, é a minha vez de empurrar para frente"). Na verdade, entender a intenção do outro ocorre na medida em que minha parceira pega minha mão e levemente a empurra para trás, o que me faz dar o passo atrás. Pela força do outro, por seu movimento físico, a interação se faz, e essa interação é que é o meio pelo qual eu entendo as intenções do outro, a qual se molda em interação. (KRONSTED, GALLAGHER, 2021, p. 40; minha tradução)

Para as teorias intelectualistas, que grosso modo resumem-se pelo princípio de que o pensamento vem primeiro e a ação vem depois, o comportamento habilidoso, como o do dançarino, não é melhor explicado pelo conceito de saber-como (*know how*), mas pela noção de saber-que (*know that*): o conhecimento de proposições que controlariam o corpo enquanto executor dessas programações.

A tradução do saber-como em saber-que pode até explicar o comportamento, ainda que habilidoso, de quem opera mecanicamente, como que seguindo um manual de instruções ("faça isso primeiro, faça isso depois..."), mas, novamente, não parece fazer jus ao que acontece nos estúdios e palcos de dança – menos ainda à improvisação:

[e]studos de performance sugerem que precisamos repensar a noção de comportamento atento [*mindful*⁵⁸] de modo a deixarmos para trás a concepção de mente tradicional, bem intencionada, intelectual por demais, por um lado, e a noção vazia de comportamento automático descuidado [*mindless*]. (GALLAGHER, 2021, p. 61; minha tradução)

Isso nos permite navegar entre o mecanicismo cego e o superintelectualismo: “para o enativismo, a *própria interação* nos dá acesso às intenções e emoções do outro⁵⁹” (GALLAGHER, KRONSTED, op. cit., p. 40; minha tradução e itálico).

Por fim, a neuroestética também fez suas contribuições recentemente, descobrindo, por exemplo, os correlatos neurais desta ou daquela experiência de (estímulos laboratoriais de) danças, ou enfatizando a importância que os neurônios-espelho⁶⁰ aparentemente têm na experiência estética do público espectador e na aprendizagem de coreografias por parte de dançarinos (cfe. CALVO-MERINO, 2009; LEE, AL GHEZI, 2020)⁶¹.

Ao fim e ao cabo, todavia, as perguntas da neuroestética sobre a dança ainda são feitas, por óbvio, em nível neural – que nos soa simplesmente como o nível equivocado de compreensão da dança. A respeito da improvisação, por exemplo, neuroestetas Cross e Ticini (2012) apenas podem especular sobre como "o cérebro faz para

⁵⁸ *Mindful* e *mindless* remetem não ao substantivo *mind* ("mente"), mas ao verbo *to mind* ("atentar-se", "ter cuidado com"), como em *Mind the gap between the train and the platform* ("Cuidado com o vão entre o trem e a plataforma". Há uma segunda acepção interessante, no contexto da discussão sobre se o corpo é guiado por proposições, que é o de "obedecer", como em *Mind your mother and clean your room* ("Obedeça à sua mãe e limpe o seu quarto").

⁵⁹ Essa terceira via, conhecida como teoria da percepção ou entendimento *direto*, é conceitualmente menos demandante, já que só depende de "processos de sincronização incorporada parcialmente automáticos e cognitivamente baratos" (KRONSTED, GALLAGHER, op. cit., p. 39; minha tradução).

⁶⁰ Cfe. introdução desta dissertação (p. 34).

⁶¹ A ênfase em imagens de estruturas cerebrais dedicadas ao processamento de certos estímulos, planejamento e execução de ações motoras remete ao princípio fodoriano da modularidade ou ao modelo-sanduíche da cognição.

aproveitar propriedades do sistema motor com princípios da experiência estética de modo a criar movimentos sem programa motor pré-determinado" (p. 9; minha tradução).

A essa especulação o enativismo e suas teorias aparentadas oferecem uma boa resposta. Ela passa, como veremos, por noções já visitadas, como as de *affordance*, acoplamento e incorporação, e encontra centralidade em outra: o *sense-making* participativo. Passemos a elas.

5. A COGNIÇÃO DA DANÇA DESCRITA PELO ENATIVISMO

A compreensão da dança muda completamente em chave enativista. Em função de sua intensa corporeidade e dinamismo, não seria exagero dizer que a dança é a mais enativista das artes. De fato, autoras como Merritt (2015) e Carmona (2018) defendem que o fenômeno da dança não só é água para o moinho enativista, como inclusive é uma forte evidência a favor das teses do enativismo mais radical⁶², enquanto que Ravn e Høffding (2021) abrem caminho pelo enativismo sensório-motor. Mesmo neuroestetas como Cross e Ticini (2012) reconhecem (à sua maneira) que "a dança nos ajuda a caracterizarmos *mais completamente* a relação entre percepção e ação e o cérebro humano (p. 95; minha tradução e itálico).

Diferentemente do princípio intelectualista que separa pensamento e movimento lógica e temporalmente⁶³, o enativismo bebe na fonte da fenomenologia e aproxima as duas noções, propondo a ideia de *pensamento-é-movimento* (MERRITT, 2015), segundo a qual a dança não seria o pensamento *expresso* pelo corpo (como veículo), mas o *próprio*

⁶² Aquele que enfatiza o esvaziamento da noção de representação nas explicações cognitivas.

⁶³ Para nem mencionar as teses de que o pensamento se dá proposicionalmente, é simbólico, referencial etc..

*movimento*⁶⁴. Essas ideias alinham-se com o lema noëano de que a cognição não é algo que acontece em nós, mas que devemos fazer acontecer, ou realizar:

ao examinar dançarinos, particularmente durante a dança improvisada, podemos ver como a agência intencional e dotada de significado *emerge no movimento*, sem termos de depender das explicações cognitivistas de costume, nem mesmo de uma abordagem representacionista do pensamento. (MERRITT, 2015, p. 96-7; minha tradução e itálico)

Isso pressupõe, note-se, que o movimento possa ter significado não-proposicional, convencional ou simbólico, sobretudo no caso da dança improvisada. Como? Segundo Sheets-Johnstone (2009; cfe. também JOHNSON, 2007), o movimento sempre significa algo para aquele que o executa em virtude de qualidades cinéticas experimentadas⁶⁵:

experiências de movimento são fontes geradores de conceitos de agencialidade, de relações do tipo se-então, de invariantes espaçotemporais. Elas geram expectativas; elas são repletas de conceitos cinéticos que têm a ver com energia, distância, velocidade, alcance do movimento, direção – em resumo, com um conjunto de qualidades dinâmicas inerentes à experiência do próprio movimento. (SHEETS-JOHNSTONE, 2009; 57 *apud* MERRITT, 2015, p. 97; minha tradução).

Quando executado coordenadamente com outro agente, o significado emergente dos movimentos assumirá a forma de um *sense-making* participativo (cfe. DE JAEGHER, DI PAOLO, 2007). É exatamente esse o caso da dança improvisada, cujo processo cognitivo de criação passo a explicar mais detalhadamente agora.

⁶⁴ Caso muito similar ao dos gestos, para o qual já temos mais evidências empíricas (MERRITT, 2015).

⁶⁵ Ideia que ressoa Dewey (1934/2010, p. 233), quando afirma que "as qualidades sensoriais são os portadores de significado".

5.1 IMPROVISAÇÃO COMO *SENSE-MAKING PARTICIPATIVO*

Na definição de seus formuladores (DE JAGHER, DI PAOLO 2007), o *sense-making* participativo é definido como a "coordenação da atividade intencional na interação, pela qual processos individuais de *sense-making* afetam-se e novos domínios de *sense-making* social podem ser gerados, os quais não estavam disponíveis para cada indivíduo tomado em isolado" (p. 497; minha tradução). Ou seja: o *sense-making* participativo é uma produção de significado que só ocorre na coordenação do comportamento de dois ou mais agentes autônomos⁶⁶.

Não se trata de qualquer coordenação, mas de uma *interação social*, em sentido forte: uma coordenação intencional que visa "a regulação de aspectos do próprio acoplamento de modo que ele constitua uma organização autônoma emergente (...) sem destruir, nesse processo, a autonomia dos agentes envolvidos"⁶⁷ (DE JAEGHER, DI PAOLO, 2007, p. 493; minha tradução). A interação, portanto, deve ser minimamente voltada para a manutenção daquilo que constitui a própria interação.

Um exemplo que não se encaixa nessa definição é a tortura, pois ela não é intencional para todos e porque destrói, no processo, a autonomia de um dos participantes envolvidos (o torturado)⁶⁸. Por outro lado, um exemplo que se encaixa na definição é a do casal que decide levar-se por arrasto escolhendo uma trilha sonora para dançar⁶⁹: durante o processo, ambos devem dedicar parte de sua atenção às músicas que tocarem, de modo a que a interação (o dançar entre eles) não seja destruída por uma canção inconveniente, digamos. Ao mesmo

⁶⁶ Daí o sentido de minha epígrafe, segundo a qual "só se dança tango a dois".

⁶⁷ Ainda que o escopo dessa autonomia individual possa aumentar ou diminuir – o que é comum, como veremos adiante no fenômeno da oscilação de agência.

⁶⁸ Cfe. nota de rodapé 53 e páginas anteriores a ela.

⁶⁹ Outro exemplo de interação social, o mais paradigmático, é a conversa.

tempo, acoplam-se um ao outro por certas poses e movimentos assumidos em conjunto (mão com mão, ir para o mesmo lado etc.), dedicando parte de sua atenção ao que o outro faz: "Cada pessoa é ao mesmo tempo responsiva a outros e independente deles, dispostas a serem mudadas por, mas não absorvidas pela, atividade de outra pessoa" (TUFNELL, CRICKMAY, 1990, p. 72 *apud* HERMANS; minha tradução). Além de intencional, ambos os participantes não só mantêm seu nível básico de agência (podem, se quiserem, interromper a interação), como ainda ganham outro (na medida em que dançam, fazem-se dançarinos – e vice-versa⁷⁰).

Agora gostaria de mostrar que o mesmo se dá no caso da dança improvisada entre pelo menos duas pessoas. A coordenação intencional começa quando ambos os dançarinos decidem entrar em "um ciclo contínuo de agir sobre *affordances* e ser alvo de ações. Cada movimento traz consigo novas possibilidades com as quais o dançarino deve se envolver para manter de pé a atividade de *sense-making* participativo" (KRONSTED, GALLAGHER, 2021), p. 43; minha tradução). Fica claro, nesse caso, que a coordenação de comportamentos faz emergir um novo sistema: a identidade da dança, ela mesma, é diferente e "maior" que a dos seus participantes porque, dependendo dos passos e movimentos executados em certo momento, a dança manter-se-á (parecerá inadequado interrompê-la) e os dançarinos deverão sustentá-la até um ponto apenas a partir do qual seu encerramento seja possível⁷¹. Esse é o

⁷⁰ Corroborando Gallagher (2021, p. 83; minha tradução): "o ser do dançarino, enquanto dançarino, é co-dependente e entrelaçado com o vir-a-ser da dança. Os constituintes do processo criativo não são encontrados antes ou fora da performance da dança; eles estão no dançar".

⁷¹ Assim como quando somos arrastados, digamos, a uma conversa ou interação social que se alonga demais e da qual gostaríamos de nos ver livres o quanto antes, mas nos sentimentos obrigados, por polidez ou qualquer outra demanda *imposta pela própria situação*, a mantê-la por mais um tempo até podermos enfim encerrá-la.

ponto em que a dança torna-se *autônoma* – como fica claro no relato de Carolien Hermans a respeito de uma de suas oficinas de pesquisa artística sobre improviso:

Em alguns dos momentos da brincadeira[dança [sic], os participantes deixam de conseguir dizer quem iniciou a ação: quem lidera e quem segue. Os participantes navegam juntos, guiados por um conhecimento relacional implícito (...). Nessa maravilhosa confusão, *a própria interação começa a assumir o controle*. Um participante descreve sua experiência assim: "Eu não iniciava mais meus movimentos, eu era movido pelos outros." Esse "ser movido" quebra hábitos e padrões, desperta curiosidade e criatividade. (HERMANS, 2021, p. 9; minha tradução e itálico)

Eis, portanto, que "o *sense-making* não é mais atribuído a cada um dos participantes, mas emerge dinamicamente da própria interação" (HERMANS, *ibid.*, p. 3; minha tradução).

Como se dá, cognitivamente, essa entrada no ciclo de *affordances* para agir e ser alvo de ações? Hermans elenca quatro grandes habilidades⁷² da parte do dançarino (s.d., p. 8): *estar atento* (ao espaço, aos outros, a certas qualidades dos movimentos etc.), *permitir* (impulsos, esperas, erros etc.), *explorar* (potencialidades) e *compor* (formas e padrões, tendo sensibilidade para um todo uno). A demanda cognitiva por habilidades, portanto, é grande: não só o exercício atencional se dá sobre os demais (seus passos, direções, qualidades dinâmicas de movimentos), como também sobre si mesmo (propriocepção, sensações hápticas, performance ao longo do tempo etc.). Segundo Tufnell e Crickmay, a "tarefa estruturante é reconhecer uma forma emergente, e não impor uma. (...) Isso exige uma contínua troca entre fazer e observar" (1990, p. 196 *apud* HERMANS). Ainda que seja cognitivamente demandante, portanto, o improviso só não é mais ainda porque a forma

⁷² A autora não deixa claro se elas são conjuntamente necessárias.

geral da dança (sua *Gestalt*, digamos) ao mesmo tempo limita os movimentos possíveis, facilitando a vida do artista suficientemente habilidoso para que a partir dela saiba mais ou menos o que fazer. Contrariando um possível senso-comum apressado, percebemos que a "criatividade estética na dança improvisada não é desestruturada ou totalmente arbitrária" (GALLAGHER, 2021, p. 84; minha tradução).

A propósito: ao tratarmos da música, anteriormente, apresentamos a noção de *rhythmos* como o fundamento teleológico das expectativas sensório-motoras do chamado ouvinte musical profundo. Segundo Blom e Chaplin (*apud* HERMANS, s.d., p. 8), na emergência da dança improvisada encontramos a mesma teleologia implícita: "O movimento surge com base em sua própria necessidade, sua própria impetuosidade, seu próprio desejo de buscar forma. (...) [N]ós nos vemos fazendo escolhas que parecem consistentes com esse padrão em surgimento".

Tais descrições costumam ser corroboradas por artistas, mas não podem arriscar perdermos de vista a agência do dançarino: sem a noção técnica de agência, perdemos a diferença entre movimento (que inclui mera reação motora) e ação (o movimento dotado de significado e intencionalidade) (MERRITT, 2015)⁷³. Daí que Ravn e Høfdding (2021) propõem aperfeiçoar a abordagem da improvisação com a noção de *oscilação de agência* – uma aplicação da ideia enativista de "assimetria interacional"⁷⁴ (cfe. DI PAOLO, BUHRMANN, BARANDIARAN, 2017).

⁷³ O debate, em aberto, sobre o que funda o *senso* de agência escapa a meus propósitos aqui, mas a tendência é a de concebê-lo como co-emergente ao próprio movimento (nem anterior, nem posterior) (cfe. DI PAOLO, BUHRMANN, BARANDIARAN, 2017; *pace* MERRITT, 2015).

⁷⁴ O fenômeno de abertura e fechamento das fronteiras agências com um ambiente. É assimétrica porque o organismo é agente, enquanto o ambiente não. Como explico mais adiante, trata-se de uma aplicação heterodoxa porque "oscilação de agência" implica ceder para que algo outro possa agir, incluindo o ambiente (coisa que o enativismo tecnicamente proscreve).

Essa oscilação entre agir e deixar-ser-agido pode ser descrita nos termos da teoria dos sistemas dinâmicos:

A improvisação de dança em grupo pode ser entendida como um sistema dinâmico em que unidades particulares (partes singulares do corpo, sensações singulares, melodias cinestésicas singulares, agentes singulares) moldam e modificam o todo (a Gestalt da improvisação em dança): assim com o todo (o multi-agente/a Gestalt) altera e modifica o singular (o agente singular). (HERMANS, s.d. p. 7; minha tradução).

Segundo Ravn e Høffding, "dominar essas oscilações, ao que parece, é a condição de possibilidade de tal improviso" (2021, p. 19; minha tradução)⁷⁵.

É verdade que as habilidades de *atentar, permitir, explorar e compor* são mobilizadas conjunta e sincronicamente, mas também é verdade que há um aspecto diacrônico do domínio daquilo que Kronsted e Gallagher (2021) chamam de "modos de mover" – "ainda que não hajam passos ou movimentos pré-definidos para os dançarinos de improviso, há *modos de mover* e tipos de passos que são apropriados para o que o ambiente propicia (*affords*)" (KRONSTED, GALLAGHER, *ibid.*, p. 42; minha tradução e *itálico*). Mesmo sem haver "programas motores" (como coloca o neuroesteta), o dançarino consegue agir a partir de esquemas de ação suficientemente flexíveis descobertos muito antes da performance improvisada, com experimentações que podem durar meses, em jornadas de várias horas por dia em um estúdio, e inclusive alterados e ajustados em sessões nas quais o dançarino assiste a gravações de seus próprios movimentos⁷⁶ (RAVN, HØFFDING, *op. cit.*;

⁷⁵ Em alguns casos, a oscilação agencial toma contornos surpreendentes, como descreve a dançarina Kitt Johnson sobre seu processo de criação individual: "eu não consigo estar conectada com tudo isso *se eu sou meu eu social*" (apud RAVN, HØFFDING, 2021, p. 14 pdf; minha tradução e *itálico*).

⁷⁶ Essa constante prática de aperfeiçoamento da própria performance, é uma marca distintiva dos artistas peritos (MONTERO, 2018).

cfe. também. BRINCK, 2017) – um claro cimbramento cognitivo por artefatos.

Antes de seguirmos, é preciso abordar uma restrição teórica importante: se a noção de *sense-making* participativo modela muito bem a interação social entre dois ou mais agentes – entre dois ou mais dançarinos –, ela parece não servir para explicar o processo de improvisação individual, em que o dançarino interage apenas com a música.

Para Ravn e Høffding, no entanto, essa descrição não faz jus ao trabalho de alguns artistas, como Kitt Johnson, uma dançarina solo⁷⁷ que segundo os autores "é parte de um trio, durante a performance, que inclui o músico e o desenhista de luz como parceiros iguais" e que, note-se, tem o público "como o mais importante polo de energia para todo o trio na situação improvisadora" (2021, p. 12 pdf; minha tradução). A mesma ideia é corroborada por Gallagher, quando afirma que "[m]esmo no caso da dança solo, interage-se com o material, com a própria dança. Ao dançar, o significado dos próprios movimentos de alguém é modulado por um parceiro seu, pelo ambiente e pela própria música ou dança" (GALLAGHER, 2021, p. 83). Nessa perspectiva, Ravn e Høffding (op. cit.) propõem entender membros da equipe, público, palco e contexto como "polos de alteridade" que oferecem possibilidades de ação para a atuação da dança de Johnson.

Todavia, ainda que "polos" como o palco e o contexto possam ser *experimentados* como agentes, eles tecnicamente não se encaixam na definição enativista de agente – e, portanto, escapam às explicações que recorrem à noção de *sense-making* participativo. Argumenta-se que "ainda que não agenciais, tais polos certamente são experimentados

⁷⁷ Isto é: que performa sozinha.

como causalmente eficientes, cheios de potencial interativo" (RAVN, HØFFDING, 2021, p. 19 pdf; minha tradução), mas mera causalidade ainda não é agencialidade. Na melhor das hipóteses, portanto, ainda que o trabalho de apresentação pública da dança improvisada possa ser modelado na forma de *sense-making* participativo entre artista, público e equipe, esse modelo não parece se aplicar ao trabalho de estudo e treino para a improvisação feito solitariamente no estúdio do artista. Mais trabalho conceitual é necessário nesse sentido.

No capítulo anterior, defendi que não precisamos postular uma imagem interna do vaso pronto "dentro da cabeça" do oleiro, esperando ser executada, mas que a forma do vaso surge *na interação* entre argila e oleiro, isto é: na medida em que possibilidades (ou *affordances*) são percebidas graças ao acoplamento sensório-motor entre artista e material. Nesta subseção mostrei que o enativismo afirma algo semelhante em relação à dança improvisada: "O dançarino cria, ativamente, formatos, formas e forças enquanto, simultaneamente, percebe e investiga esses formatos, formas e forças" (GALLAGHER, 2021, p. 76; minha tradução). Não sendo o caso, portanto, que o artista precisa primeiro pensar e depois agir, ou primeiro criar e depois executar (esse era precisamente o "desafio" para o cognitivista e o neuroesteta): é porque o significado estético e artístico de uma dança improvisada emerge *no interagir* de dois ou mais agentes dançarinos, graças, entre outras coisas, a *modos de mover* adquiridos ao longo do tempo, que Merrit (2015) afirma que o "[m]ovimento é pensamento, e pensamento, no caso da dança improvisada, consiste em movimento" (p. Z; minha tradução e itálico) – uma forma de movimento inteligente e dotado de significado, uma forma de *sense-making* (GALLAGHER, *ibid.*, p. 66).

Nesta subseção busquei introduzir as explicações para a cognição envolvida nos processos de criação de uma dança improvisada. Na

próxima, pretendo explicar a cognição envolvida na criação e performance de danças coreografadas.

5.2 INCORPORANDO E SITUANDO A COREOGRAFIA

O leitor já deve suspeitar que criar uma coreografia não é partir de uma imagem mental da dança, assim como, segundo o que já defendi (na seção 3.1.3), o pintor não parte de uma imagem mental da figura. Na criação coreográfica, o próprio improvisado tem papel central, sendo usado não só para desenvolver e desdobrar, como para investigar elementos coreográficos:

Coreógrafos costumam usar exercícios de improvisação para ganhar clareza sobre como continuar uma obra de dança, como uma ferramenta de entendimento daquilo que eles estão buscando. Eles selecionam um certo número de movimentos executados pelos dançarinos e trabalham a partir deles. (...) No processo, é comum ouvir declarações como 'A mão vai bem, aí'" (CARMONA, 2018, p. 38; minha tradução).

Que o coreógrafo investigue, ao longo da criação, aquilo mesmo que está criando, implica dizer que coreografar não é algo que ocorre de modo linear. A referida colaboração com os dançarinos também implica dizer que a criação da coreografia não é um processo puramente mental, nem necessariamente solitário ou individual, mas fortemente social.

Com efeito, durante o processo de assimilação de coreografias, há sofisticadas trocas verbais e não verbais, abertas à retroalimentação, apoiadas em capacidades e disposições dos dançarinos tais como "[a] habilidade de traduzir cada um dos desejos do coreógrafo em movimentos adequados, de pedir por esclarecimentos quando necessário, e da comunicação física exigida para o trabalho em grupo" (TAHKO, 2016, p. 146-7; minha tradução). Não só a improvisação entre

dançarinos, portanto, mas também a relação entre coreógrafo e dançarino se dá na forma de um sofisticado *sense-making* participativo.

À primeira vista, explicar esse processo de assimilação de uma coreografia pareceria mais simples e até mais compatível com o cognitivismo do que o enativismo e as filosofias incorporadas: em um primeiro momento o coreógrafo instruiria, seja falando, seja mostrando, e, em um segundo momento, os dançarinos passariam a reproduzir o que foi visto. De uma certa representação mnemônica, portanto, viria a reprodução dos passos.

Esse, no entanto, não é o caso. Dançarinos não assistem primeiro, e movem-se depois: "dançarinos normalmente repetem os movimentos enquanto veem eles. Repetir os movimentos, atuá-los, é seu jeito de memorizá-los.⁷⁸ (...) [S]ó os dançarinos muito experientes são capazes de aprender novos materiais coreográficos apenas olhando" (CARMONA, 2018, p. 37). Mais do que assimilação, assim, vale falarmos em incorporação.

Gallagher (2021), por sua vez, colabora para entendermos a situação da coreografia, isto é: como o fenômeno coreográfico ocorre não-trivialmente em espaços e contextos específicos. Segundo ele, há duas formas de "movimento inteligente" que cimbram a coreografia: a pontuação e a marcação⁷⁹. Pontuar, na coreografia, é o que faz o autor ou o dançarino quando gostariam de abreviar um movimento mais amplo por um menor, como um gesto. Em vez de fazer uma pirueta com

⁷⁸ Carmona ainda nota que "quando um coreógrafo não se lembra de certos movimentos de seu próprio material coreográfico, o jeito mais comum de recordá-los consiste em repetir a dança até aquele ponto [esquecido] quantas vezes for necessário (...), como se os movimentos esquecidos brotassem da memória (incorporada)" (2018, p. 37; minha tradução).

⁷⁹ No original, *marking and blocking*. Escolhi traduzir "marking" por "pontuação" pois envolve o uso de gestos que sublinham o essencial de movimentos maiores. Por sua vez, é bastante comum traduzir "blocking" por "marcar posição" – daí o "marcação" que utilizo. Espero, assim, prevenir o leitor que vá ao original de quaisquer confusões entre a tradução da segunda e o original da primeira.

o corpo todo, por exemplo, é possível erguer a mão com o indicador e o dedo do meio levantados, rotando o punho. Estudos empíricos (KIRSH, 2011) mostram que a pontuação melhora a performance (memorização, técnica etc.) mais do que ensaios completos ou "simulações mentais" sem movimento explícito. A marcação, por sua vez, é o que se conhece no teatro e em ensaios, de modo geral, como o "marcar posições" de atores, dançarinos e objetos em um espaço ou tempo. Dentre outras vantagens, marcar permite que coisas e pessoas fiquem bem posicionados relativamente ao ponto de vista do público, e ajuda na performance do artista, dando-lhe "deixas" do que fazer a cada momento:

Marcar pode ser descrito como arranjar ou rearranjar *affordances* com um certo objetivo em mente. No tipo de marcação que um dançarino pode fazer em um ensaio, as marcações combinadas farão parte do trabalho, ancorando movimento inteligente em uma situação específica, definindo *affordances* que irão guiar os processos afetivos e motores envolvidos na performance. No mínimo, isso é cimbramento cognitivo. Do ponto de vista da mente estendida, e assim como no caso dos gestos, o movimento realiza o pensamento, e assumir a posição marcada torna-se de fato um processo de lembrar uma fala⁸⁰. Não é que eu me movo para a posição X e isso me permite lembrar das minhas falas; mover-me para X coloca-me nas falas. (GALLAGHER, 2021, p. 74; minha tradução)

Outra maneira de facilitar a incorporação da coreografia é o uso de espelhos. Segundo Carmona (que trata o fenômeno como o melhor exemplo de extensão cognitiva na dança), "[d]ançarinos e coreógrafos literalmente pensam por meio do espelho" (2018, p. 38; minha tradução). Cabe observar, no entanto, que para certas danças com menor nível de precisão, não precisamos aderir à tese do cimbramento pelo espelho, já que o dançar sempre esteve disponível em tempos e comunidades sem

⁸⁰ Aqui Gallagher passa a falar do trabalho do ator de teatro.

artefatos desse tipo, e provavelmente porque a própria observação dos pares dançando já dê conta de fazer compreender os movimentos a serem executados. Por outro lado, é plausível que danças de altíssimo rigor formal (como o balé clássico) sejam em boa parte cimbradas por condições sociomateriais como o uso de espelho⁸¹, que é amplíssimo em escolas de dança.

Mais recentemente, coreógrafos também têm usado gravações em vídeo para investigar seu trabalho. Segundo Carmona (op. cit.), isso é evidência de que não temos acesso a uma imagem interna suficientemente detalhada do que acontece à nossa volta. Mesmo que o vídeo permita a identificação de certos problemas, isso não equivale à sua resolução: o coreógrafo volta ao palco em busca do problema e "dança-o até que o problema desapareça. Ele vai explorá-lo, atuando-o, e em última instância vai entendê-lo através de seus movimentos" (CARMONA, op. cit., p. 40; minha tradução).

No início desta subseção mostrei como o improviso é importante para a criação de coreografias. Ele também o é na performance delas. Bresnahan (2014) chama atenção para as inúmeras contingências que, imprevistas, ocorrem em uma apresentação (uma sapatilha que danifica-se, uma posição trocada pelo parceiro de palco, um adereço de cabeça que afrouxa-se, um pedido de última hora do coreógrafo etc.). A perda de controle sobre a situação não equivale à perda de agência – pelo contrário: é uma oportunidade para exercê-la mais ainda (RAVN, HØFFDING, 2021), colocando à prova a capacidade do dançarino de manter a dança. Aquele mais experiente, que sabe como lidar com

⁸¹ Para retomar uma ideia do capítulo anterior (cfe. p 92ss), no primeiro caso o espelho cumpriria apenas o papel de ferramenta melhoradora, com contribuição quantitativa, enquanto que, no segundo, a contribuição seria qualitativa, pois inauguraria uma nova forma de dançar e de pensamento sobre o dançar.

situações assim, nada mais é, à sua maneira, como o pintor de murais do qual tratamos no capítulo sobre artes plásticas: alguém que incorporou e sabe mobilizar com sucesso esquemas suficientemente adaptáveis de hábitos:

Dançarinos às vezes usam termos como "memória muscular", mas isso também pode ser pensado como um tipo de hábito agentivo, corpo-envolvente, que já foi pré-ensaiado tantas vezes e de variadas formas que nenhuma deliberação demorada anterior à apresentação é necessária. Isso explica como o "sistema" dançarino já sabe como funcionar enquanto unidade nessa e outras situações similares. (BRESNAHAN, 2014, p. 14 pdf; minha tradução)

Do modo como compreendo Bresnahan, essas rotinas suficientemente adaptáveis de hábitos parecem-se bastante com os "modos de mover" propostos por Kronsted e Gallagher (2021).

Em resumo, o que apresentei até aqui aponta para uma cognição do dançar de obras improvisadas e coreografadas que se dá em íntima relação com o ambiente físico e social e em dependência de práticas sociomateriais:

A performance envolve, assim, processos distribuídos e temporalmente estendidos que incluem todas as variáveis relevantes – incorporadas, ecológicas, intersubjetivas/sociais e culturais. Estes não são feitos de estreitos processos ocorridos apenas na cabeça (...), mas são processos que se estendem para o mundo, emaranhados com as estruturas de nossos engramas materiais e intercorpóreos. (GALLAGHER, 2021, p. 55)

Feita a explicação, ainda que breve, da cognição envolvida no dançar e na sua criação, passo agora a defender o valor cognitivo dessas práticas.

6. O VALOR COGNITIVO DA DANÇA

Exposta a explicação geral do enativismo para a cognição envolvida na dança, passo a identificar não-exaustivamente alguns de seus valores cognitivos⁸²: promover a cognição social, o alargamento atencional, a quebra de hábitos e a viabilização de identidades.

6.1 PROMOVER A COGNIÇÃO SOCIAL

Kronsted e Gallagher (2021) concebem a prática de aprendizagem da dança como uma paulatina ampliação da percepção visual, proprioceptiva, tátil, auditiva etc.. Como já visto no capítulo anterior, a percepção é uma questão de atenção; que, no caso da dança, servirá basicamente para a exploração de certas *affordances*: as ações propiciadas por si mesmo (movimentos que levam a reações), pelo ambiente físico (o espaço, a música etc.) e pelo ambiente social (o público, o parceiro de dança etc.).

A partir de evidências empíricas de que o dançarino tem uma ciência maior não apenas do próprio corpo, mas de como os outros percebem seu corpo, Kronsted e Gallagher notam que praticantes de dança são treinados para a *empatia*, uma forma de cognição social. Segundo os autores, aprender quais *affordances* sociais podem ser criadas para uma interação com outras pessoas – coisa que o improviso na dança propicia – é uma forma de entendimento incorporado: "uma melhor compreensão de como uma ampla gama de movimentos são experimentados acaba cimbrando a habilidade do dançarino de entender os outros e de pensar criticamente sobre os movimentos e ações seus e dos demais" (ibid., p. 46; minha tradução).

⁸² Uma vez mais, não pretendo que estes sejam exaustivos ou concomitantes.

6.2 ALARGAR A ATENÇÃO E QUEBRAR HÁBITOS

De acordo com Kronsted e Gallagher (op. cit.), praticantes de dança acabam aprendendo, também, a mudar sua atenção de características salientes a novas características dos objetos – o que na prática significa encontrar novas *affordances* – um ganho que caracteriza, pois, um alargamento perceptivo.

Os exercícios de dança provam isso: instrutores podem pedir que os dançarinos imaginem-se no corpo de outros animais e explorem assim o ambiente (CARMONA, 2018) ou que "dancem" com um objeto como uma caixa ou mesa, forçando, de fato, que se trate o objeto ou o ambiente como se tivesse sido encontrado pela primeira vez (DOUGHTY, 2018 *apud* KRONSTED, GALLAGHER, op. cit.).

A disrupção de velhas formas de atentar às coisas é uma maneira de *quebrar hábitos* perceptivos; mas a dança também incentiva a quebra de hábitos e esquemas motores. Uma coreografia ou exercício pode consistir em que o dançarino resista à maneira mais habitual de responder com seu corpo a uma situação. Forçar essa quebra não só fará o dançarino ter ciência de seus hábitos e entender sua força – um alargamento, pois, do *sense-making* –, como produzirá novas formas de se mover com as respectivas *affordances* – matéria-prima para o artista da dança. Em termos enativistas, a quebra de hábitos com a ampliação do repertório de ações à disposição do agente significa um aumento da adaptatividade, isto é: das maneiras das quais o agente dispõe para lidar com os acontecimentos.

6.3 FACILITAR A RESOLUÇÃO DE PROBLEMAS

A partir da constatação empírica de que a educação em artes melhora o desempenho acadêmico e intelectual e de que a dança, em

particular, aumenta a proficiência em habilidades intelectuais e socioafetivas, Kronsted e Gallagher (2021) partem ao questionamento daquilo que causa tais ganhos. Ambos propõem uma explicação que mobiliza exatamente os princípios do enativismo autopoiético e da psicologia ecológica e liga-os aos três ganhos cognitivos listados acima.

Segundo eles, as habilidades sensório-motoras que a prática da dança desenvolve podem se transferir para o âmbito da resolução de problemas: uma "maior empatia dá ao sujeito empático um maior entendimento das ações e justificativas dos outros. Essa é uma vantagem no contexto da resolução conjunta de problemas, por exemplo" (id., *ibid.*, p. 43; minha tradução). Há, também, uma conexão cada vez mais estabelecida entre a manipulação espacial sensório-motora e a resolução de problemas matemáticos (p. 46). Já o alargamento atencional e a quebra de hábitos, por fim, podem facilitar a mudança de abordagem na resolução de um problema cuja solução esteja travada:

Podemos comparar essa forma de improvisação com o processo de tentativa e erro na resolução de um problema. Quando empacados com um problema, seja ele simbólico ou conceitual, resolvê-lo costuma exigir mudar a nossa atenção para diferentes características da estrutura simbólica ou problema, e então seguir novas linhas de investigação desse novo ponto de partida encontrado⁸³. (KRONSTED, GALLAGHER, *ibid.*, p. 49)

6.4 VIABILIZAR IDENTIDADES

Anteriormente neste capítulo (cfe. seção 4.3.3), busquei defender o valor cognitivo da música pela viabilização de complexas identidades. Gostaria de defender, agora, que também a dança tem valor cognitivo pela criação e manutenção de identidades, como aquelas de grupo. Sigo

⁸³ Um exemplo é, certamente, a resolução do famoso *problema* ou *desafio dos nove pontos*.

a intuição de Sparshott (1982; p. 21; minha tradução), quando afirma que "[d]ançarinos são pessoas e dançar é um jeito de ser uma pessoa, quando não uma demonstração de pessoalidade; e pessoas não podem ser indiferentes a pessoas".

A nível da comunidade – que podemos conceber como um sistema autônomo emergente que visa perpetuar-se – são diversos os exemplos de formas de dança e outras manifestações que serviram e servem de manutenção à identidade cultural dos grupos em questão. O mais eloquente talvez seja o da capoeira, uma forma de resistência cultural "normalmente descrita como uma 'luta disfarçada de dança'" (SPANOS, 2020): a capoeira, em sua origem histórica, poderia cumprir diversas funções: garantir, pelo treinamento físico, a segurança e integridade física dos negros escravizados, aliviar o estresse imposto pela carga de trabalho (autoregulação afetiva), e, é claro, construir e manter um senso de identidade e pertencimento através das músicas, cantos e movimentos performados. Outro exemplo é o frevo, "uma dança que narra, pelo som e pelo movimento, complexas noções de identidade" (racial, social, étnica) (SPANOS, 2021, p.1; minha tradução). Como afirma a filósofa Glory Liu (2020, s.p.; minha tradução) sobre sua experiência como praticante reflexiva de balé, "a prática de cultivar nossa agência e autonomia é essencial para nossos *selves* moral e físico" .

Eu também havia defendido anteriormente que se a música pode criar identidades, ela também pode destruí-las. O mesmo se dá com a dança (e aqui passo a tratar do nível das identidades pessoais): um *sense-making* equivocado pode fazer até mesmo com que o agente entenda o dançar como uma obrigação de

dissociar seu *self* de seu corpo, de entregar sua agência à estrutura e à estética da forma – seja no balé clássico, na dança moderna ou outro estilo. O problema é que tratar a dança puramente como forma física à qual

sujeitamos nossa personalidade é profundamente problemático. (LIU, *ibid.*, s.p.; minha tradução)

A menção de Liu ao balé clássico não é gratuita: sendo uma das formas de dança mais rigorosas, o balé tem sido alvo de críticas por reificação e desumanização (cfe. HOWARD, 2019). Ao atingirem a puberdade e o momento em que os corpos dos dançarinos se transformam, por exemplo, o toque do instrutor pode ser invasivo, quando não uma instância de abuso sexual:

É neste momento que bailarinos, especialmente as mulheres, aprendem três coisas: a se render fisicamente, a ignorar seus sentimentos, e, mais danosamente, a silenciar sobre as duas primeiras. A erosão das fronteiras físicas e a supressão dos sentimentos resultam em uma falta de agência pessoal. (...) A autonomia, o individualismo intelectual e a posse de si batem de frente com a mentalidade de colmeia da escola de balé. (HOWARD, 2019; minha tradução).

Tanto no caso do improvisado, quanto no caso da coreografia, portanto, há algo que muito lembra a precariedade essencial dos sistemas autônomos: vimos anteriormente⁸⁴ que uma forma de vida qualquer não pode nem se encerrar completamente (sob pena de não estabelecer trocas produtivas com o ambiente), nem abrir-se completamente (sob pena de perder sua identidade e dissolver-se no ambiente). Da mesma forma, o dançarino que improvisa e cria deve ao mesmo tempo abrir-se para a música, porém manter um nível agencial que a interprete, que "faça sentido" estético e expressivo daquilo que é ouvido (não fazê-lo seria exatamente "entrar passivamente no fluxo", como observam Ravn e Høfdding (2021)). O dançarino que executa uma coreografia, por sua vez, precisa como que preencher a forma

⁸⁴ Cfe. pág. 45ss.

coreografada com sua marca característica⁸⁵, efetivamente incorporando-a e "fazendo sentido" para si das ordens do coreógrafo. Segundo Tahko (2016), sem liberdade para interpretar as orientações do coreógrafo e negociar as possibilidades físicas e limitações daquilo que é proposto, dançarinos podem sentir-se "vítimas" do poder do coreógrafo. A consequência pode ser uma forma de autosilenciamento: não verbal, mas pela redução do movimento; ou, como sublinhado anteriormente, psicológico, "pela dissociação entre corpo e *self*" – reduzindo, enfim, a agência, a autonomia e adaptatividade.

⁸⁵ Cada dançarino terá suas idiosincrasias (mais ou menos flexibilidade, ênfase neste ou naquele membro do corpo etc.) ou simplesmente seu *estilo* de dançar (BRESNAHAN, 2014). Comparar a execução de uma mesma coreografia por diferentes artistas acaba sendo um dos maiores prazeres do público (CARMONA, 2018, p. 37). Em termos enativistas podemos conceber o estilo como uma forma de normatividade do agir e de suas trocas com o meio: "Nenhum organismo chega de mãos vazias a uma interação com seu ambiente ou outro organismo. Não importa quão simples [sejam] (...), todos os organismos trazem consigo sua feita biológica e histórico de interações, que sempre estruturam-no de um certo modo" (RAVN, HØFFDING, 2021, p. 8 pdf; minha tradução).

3

A TEORIA DE ALVA NOË SOBRE O VALOR COGNITIVO DA ARTE

1. CONTEXTO

Alva Noë é um filósofo estadunidense da cognição, expoente da "abordagem sensório-motora da percepção" (O'REGAN, NOË, 2001) – mais tarde admitida pelo próprio como uma abordagem *atuada* da percepção (NOË, 2021b) (e que introduzi mais cedo como enativismo sensório-motor).

Seu primeiro livro é *Action in perception* (2004), onde apresenta em detalhes o enativismo sensório-motor e defende que a "percepção não é algo que acontece conosco, ou em nós. É algo que fazemos (...) não de uma vez só, mas ao longo do tempo, pelo movimento e por uma exploração habilidosa" (2004, p. 1; minha tradução¹). Seu alvo, por certo, é a concepção cognitivista clássica de que a percepção é um evento que ocorre passivamente no cérebro, pelo processamento de estímulos retinianos de modo a criar uma representação interna do mundo exterior. Noë não nega que o cérebro seja imprescindível na realização da percepção, nem que possamos ter estados internos portadores de conteúdo (2004, p. 2), apenas recusa a redução de um processo que na verdade também envolve constitutivamente o corpo do agente perceptivo, situado em um ambiente. Se a percepção é algo que fazemos acontecer, então ela não é passiva, como prega o cognitivismo, mas ativa, atuada.

Anos mais tarde o filósofo publica *Out of our heads – why you are not your brain and other lessons from the biology of consciousness* (2009), em que Noë aprofunda outro interesse seu: a consciência. A tese central

¹ Todas as citações de Noë, neste capítulo, têm tradução de minha autoria, o que será doravante omitido no corpo do texto para facilitar a leitura. As demais traduções serão explicitadas.

é resultado da aplicação dos mesmos princípios do livro anterior: contra a tentativa de encontrar o "neurônio da consciência" (a caricatura é minha, não dele), Noë diz que "a consciência não é algo que acontece dentro de nós. É algo que nós fazemos ou realizamos. Melhor ainda: é algo que conquistamos. A consciência é mais como dançar do que como a digestão" (2009, p. xii).

Segue-se a publicação de *Varieties of presence* (2012), que retoma a ideia de que a experiência – ou a *presença*² das coisas, como ele coloca – é um feito ativo, e não passivo: "O mundo aparece para nós. Mas ele não aparece de graça. (...) Nós conseguimos acesso ao mundo à nossa volta através de uma lida habilidosa; adquirimos e empregamos habilidades necessárias para colocar o mundo em foco." (op. cit., p. 2).

Em *Varieties* o tema da arte já surge com certo destaque, servindo para iluminar o que Noë escreverá posteriormente. A abertura do livro, inclusive, é com uma cena provavelmente familiar a todos nós, transcrita a seguir: Vamos ao museu e encontramos uma obra em um estilo desconhecido, de um artista também desconhecido. Ocorre que não a entendemos. Ela é difícil, estranha. Mas não desistimos. Olhamos de novo, olhamos melhor. Quem sabe lemos a placa de identificação sobre a parede; quem sabe conversamos com alguém que nos acompanha na visita; lembramos de coisas já vistas em outras ocasiões. E aí, diz Noë, algo notável pode acontecer: a obra se abre, se revela para nós. Conseguimos ver algo ali, apreciar um pouco daquilo de que ela é feita: "A obra então se apresenta a você como significativa" (id., 2012, p. 1). E é digno de menção, como Noë o faz, que a obra, ela própria, continua sendo a mesma. O que significa dizer que se algo mudou, não foi nela,

² O livro tem tom confessadamente fenomenológico. Para os filósofos da fenomenologia de quem Noë se inspira, como Merleau-Ponty, o mundo "sempre está aí" (NOË, 2021b), o que significa que o pensamento, a percepção etc. não precisam representá-lo, mas apenas "acessá-lo".

nem exatamente em nós, mas em nossa situação, em nossa relação com ela³. A essa mudança, Noë chama de entendimento (*understanding*).

Ato contínuo, temos *Strange tools: art and human nature* (2015), livro inteiramente dedicado à arte. São três as teses defendidas na obra (sendo que a primeira se divide em duas subteses):

- I. A arte não é uma prática tecnológica (sub-tese negativa), mas apenas pressupõe a tecnologia. Obras de arte são "ferramentas estranhas", e nossa interação com elas é uma prática de envolvimento com aquilo que é básico em nós, que nos "organiza" (sub-tese positiva);
- II. A arte é uma prática filosófica – e, pasme, vice-versa⁴;
- III. Arte e filosofia são práticas inclinadas à invenção da escrita⁵.

O que cada tese quer dizer fica mais claro ao longo do livro e será abordado aqui.

A articulação dessas teses visa responder às duas perguntas que motivam a obra: O que a arte é? e Por que ela importa para nós? Quanto à última, Noë sequer busca provar que a arte importa para nós; isso ele dá como certo, mas o leitor pode lembrar-se das questões que levantei na introdução desta dissertação, e que dão uma ideia da relevância da arte em nossa vida: por que praticamente todas as culturas humanas têm alguma forma de arte? Por que andamos centenas ou milhares de quilômetros para ver uma pintura? Por que um mesmo escritor, poeta ou cineasta obsessivamente trata e retrata do mesmo objeto?

³ Como bem observou o professor Eros, podemos traçar um paralelo entre o que acontece nesse caso com quando passamos a ver uma ou outra figura na ilusão do pato-lebre.

⁴ Das três teses, a que trataremos menos é esta segunda, já em terreno metafilosófico. A terceira, a bem da verdade, também o é, mas tem papel mais importante em esclarecer a teoria geral de Noë sobre o valor cognitivo da arte.

⁵ "Bent on the invention of writing", no original.

A seguir apresento uma breve reconstrução do argumento geral do livro, aprofundando alguns conceitos centrais da obra. Depois faço uma explicitação das teses auxiliares (o que é o objeto de arte; a concepção noëana de estética) e também daquelas não muito abordadas por Noë (qual é o papel do artista, por exemplo). Sempre que pertinente, tomarei de empréstimo as ideias encontradas em outros de seus escritos, incluindo artigos.

Nossa atenção será dedicada às respostas de Noë para as perguntas que motivam *Strange tools*: segundo ele, a arte é uma prática de investigação da vida humana, visando o entendimento, e é por isso que ela importa para nós. Eis aí, desde já, o *valor cognitivo da arte*.

Farei, nas seções finais do capítulo, uma interpretação das teses da obra a partir dos conceitos e vocabulário enativista e veremos quais são as implicações teóricas disso. Tratarei também das principais objeções direcionadas a *Strange tools*, tentando respondê-las, mas sem deixar de indicar onde lhe falta cogência. Por fim, apontarei se Noë adere à versão fraca ou forte do cognitivismo estético.

2. RECONSTRUÇÃO DO ARGUMENTO GERAL

2.1 ORGANIZAÇÃO

Para o enativismo (e também a filosofia da cognição incorporada, em geral) o corpo vivo, em suas diferentes configurações, é determinante para a cognição. Ao contrário do cognitivismo computacional⁶, o enativismo e a filosofia da cognição incorporada afirmam que diferentes seres, com seus respectivos corpos, terão

⁶ Representado tipicamente pela tese funcionalista segundo a qual o suporte físico (ou *hardware*) não constitui, mas apenas implementa (é suporte físico para) as regras ou princípios das operações cognitivas (o *software*).

diferentes maneiras de acessar o mundo, ou terão diferentes experiências; suas cognições, enfim, serão diferentes. Esses são fatos com facilidade ignorados; é como se eles não aparecessem para nós, já que eles mesmos são condição de possibilidade de nossa vida cognitiva:

considere como nossos próprios movimentos (por exemplo a movimentação brusca e involuntária de nossos olhos, ou aqueles da cabeça e do corpo) e as relações interdependentes de movimento, *feedback* proprioceptivo e estimulações sensoriais desempenham um papel decisivo quanto a isso (bem como o desenho morfológico de nossos olhos, cabeça e corpo que permitem apenas um certo tipo de processamento de informação). Essas interações estruturadas determinam *o que* experienciamos, mas também *como* experienciamos o mundo (os padrões subjacentes à visão, por exemplo, são bastante diferentes daqueles da audição e paladar). (FINGERHUT, 2012, p. 45-6; minha tradução)

A partir do que Fingerhut afirma acima, poderíamos dizer que nosso corpo *organiza* nossa vida e experiência. Lakoff e Johnson (2002), por sua vez, celebradamente mostraram como até mesmo nossa vida mental (em nossos esquemas de pensamento mais básicos) se dá por metáforas de base espaço-corporal: "orientações espaciais [como *acima/abaixo*] surgem do fato de termos os corpos que temos e do fato de eles funcionarem da maneira como funcionam no nosso ambiente físico" (ibid., p. 59). Ou seja: em alguma cultura o futuro é dito estar à nossa frente, enquanto que, em outras, atrás de nós – mas não conheço alguma em que esteja ao nosso lado; e a explicação seria porque somos seres bípedes que andam perpendicularmente ao eixo do corpo⁷. Do mesmo modo, se tivéssemos olhos na parte de trás da cabeça, o futuro provavelmente não ficaria atrás de nós (quem sabe abaixo ou acima...).

⁷ Se fôssemos caranguejos, andando lateralmente, no sentido do eixo do corpo, possivelmente diríamos que o futuro encontra-se ao nosso lado.

Fato é que nossa condição é temporal, bípede, situada sob um céu, acima de uma terra etc.⁸ – e nossa cognição (e vida) é uma função disso.

Em *Strange Tools*, Noë amplia a ideia de organização para além da biologia⁹. Não só o corpo, ele afirma, mas também outras duas coisas nos organizam: a) atividades habituais¹⁰ que fazemos com o próprio corpo; e b) tecnologias. As primeiras Noë nomeia *atividades organizadas*¹¹, cujos exemplos são o amamentar, o conversar, o ver e o caminhar etc.. As segundas, em sentido amplo, são técnicas e artefatos como o fogo, a escrita, a fatura de imagens, as portas e as maçanetas. A diferença entre ambas não fica claríssima, mas Noë caracteriza as tecnologias como polos de atividade capazes de nos organizar "de jeitos cada vez mais complicados. Ainda que os princípios básicos de organização sejam os mesmos" (2015, p. 19).

Dentre as atividades organizadas, Noë observa que encontramos hábitos cuja predisposição é herdada ou inata (ex.: amamentar e perceber), mas também adquiridos (ex.: dirigir e falar ao telefone). Isso porque, segundo ele, é natural que adquiramos segundas naturezas; pensemos no célebre exemplo de Merleau-Ponty (1999, p. 198) sobre o

⁸ Não à toa temos o longevo preconceito de que operações cognitivas como cálculo, raciocínio e planejamento são consideradas e ditas de ordem "superior". Essa concepção de cognição tem relação com o fato de a cabeça ser o topo do corpo e de adotarmos, como mostram Lakoff e Johnson (2002), os esquemas metafóricos *Mais é para cima; menos é para baixo* e *Bom é para cima; mau é para baixo*. Em suporte disso, e numa nota historiográfica, encontramos em Platão, na *República*, que a mais nobre das almas, a verdadeiramente "racional", ou inteligível, é a *logistikón* (relacionável à cabeça). O mesmo esquema básico pode ser encontrado nas culturas iogue, budista e hindu, para quem o mais nobre dos *chakras*, próprio da iluminação, está localizado na testa, até onde ascende um fluxo de energia que vem das partes mais baixas do corpo.

⁹ Em um dos felizes casos em que a etimologia nos dá clareza sobre relações conceituais, Noë nota a semelhança entre "organismo" e "organização". Podemos expandi-la em sua relação com o caráter *ativo* da experiência cognitiva que o enativismo busca descrever: ambos os vocábulos têm raiz no grego antigo *órganon*, significando literalmente "aquilo com o qual se trabalha". Este, por sua vez, origina do proto-indo-europeu **werg*-ano-, da raiz **werg* ("work", "to do").

¹⁰ A ideia de que os "hábitos [são] como atividades organizadas" encontra-se já em Dewey (1930, p. 89ss).

¹¹ Ainda que me pareçam mais serem atividades *organizadoras*.

cego que aprendeu a perceber com sua bengala, e habitua-se a isso. Mesmo a aquisição de nossa "primeira" natureza já é um feito cognitivo nada trivial:

Nós, por exemplo, não costumamos ter consciência de nossas sensações táteis quando pisamos no chão; aquilo a que prestamos atenção e percebemos é a firmeza do chão, não nosso próprio pé ou pele de nosso pé sendo pressionada pelo chão. E mesmo assim, podemos supor que a criança teve um dia que aprender a usar seu corpo para atentar à firmeza do chão (...). Ao fim desse processo de assimilação, ela parou de ter consciência de seu corpo como um objeto, pelo menos em uma situação normal, e começou a perceber o mundo à volta com o seu corpo. (CARVALHO, 2019, p. 197; minha tradução)

Quanto às tecnologias, ao contrário do que se possa pensar, também é natural que as usemos: nossos ancestrais usavam ferramentas desde muito antes de começarmos a falar e a fazer figuras (NOË, 2015, p. 20) e por isso mesmo encontramos os mesmos fenômenos de habituação e assimilação quanto a elas. O exemplo preferido de Noë é o da maçaneta (2015, p. 22), um "hub" tecnológico em torno do qual orbita uma parte considerável da nossa vida: muitos de nós são seres que usam, abrem e fecham portas. E isso, por banal que pareça, tem implicações interessantes (contribui para um senso de privacidade ou até segurança, digamos). Mas para não permanecermos apenas no particular, Merleau-Ponty, tira a conclusão mais geral: "O hábito exprime o poder que temos de dilatar nosso ser no mundo ou de mudar de existência anexando a nós novos instrumentos" (1999, p. 199)¹².

Antes de passarmos à arte, o que importa dizer sobre as ferramentas e tecnologias é o seguinte: o sinal de que uma ferramenta foi incorporada com sucesso às nossas rotinas e vidas é o de que ela "desaparece", deixa

¹² Noë talvez não seja muito feliz em mostrar cabalmente o fundamento da distinção entre ferramentas e atividades organizadas, já que a assimilação das primeiras, pela habituação, implica o surgimento das segundas.

de ser notada – ou, melhor: que nos habituamos a ela; afinal, as maçanetas não nos chamam a atenção quando abrimos as portas, e a bengala muito bem some para o cego quando ele aprende a perceber. O mesmo vale para as características mais básicas de uma atividade que passa a organizar a nossa vida (a pressão sobre o pé "some" para o bebê quando ele aprende a caminhar). Esse ponto – ao qual retornarei adiante – não é apenas fenomenológico, mas sobretudo antropológico:

Não conseguiríamos entender um tal dispositivo [como a maçaneta] a não ser contra o pano de fundo de um modo de vida inteiro. Maçanetas são úteis apenas para as pessoas que vivem em habitações e que têm necessidade de afastar o frio, os estranhos ou os predadores; de proteger suas posses; e de ficarem seguras à noite. (...) Maçanetas também pressupõem que temos corpos de um tipo bem específico, corpos com mãos capazes de lidar com maçanetas. (...) Mas uma vez que temos maçanetas, a própria prática de usar portas com maçanetas recua para o fundo do palco de nossas vidas. Manipular portas pelas suas maçanetas torna-se segunda natureza.¹³ (NOË, 2015, p. 22)

Segundo Noë, é esse fato da experiência de ser um humano que serve de material para a arte; ela é feita "a partir" do fato básico de que somos organizados – o que, note-se bem, não é o mesmo que dizer que a arte é *sobre* atividades organizadas (NOË, 2017a, p. 242). As práticas reorganizadoras "não são uma vista de cima daquela atividade [organizada]; na verdade, ela é uma tentativa *desde dentro da atividade*¹⁴ de compreender onde nos encontramos" (2015, p. 31; ênfase do original).

¹³ Isso, é claro, no mais das vezes. Quando a bengala quebra, ela "aparece" para o cego. Quando a maçaneta emperra, ela nos chama, sim, a atenção. Heidegger, no célebre tratamento do *Par de sapatos* (1886) de Van Gogh, diz que é exatamente isso o que o artista faz: o estranhamento do habitual. Confessadamente, Noë inspira-se na fenomenologia heideggeriana (2015, p. 199-200), mas afirma que ela abraça, "ironicamente", dualismos cognitivistas (cfe. NOË, 2017c).

¹⁴ O prof. Eros lembrou-me da frase de Hans Jonas em *The Phenomenon of Life*, vez e outra citada pelos enativistas: "Life can be known only by life".

Uma analogia recorrentemente proposta é a de que entender uma obra é como entender uma piada ou uma ironia: ambas pressupõem a linguagem e o modo como usamos as palavras, e como que são feitas a partir disso, mas obviamente piadas e ironia não são (ou pelo menos não precisam ser) "sobre" linguagem ou sobre palavras. E o que é crucial: não encontraremos a comicidade da piada em um neurônio ou em qualquer parte do cérebro. Somos nós, humanos inteiros – e não apenas nossos cérebros –, filiados às nossas culturas, que entendemos piadas sobre portugueses, por exemplo. A experiência do humor é situada; e a da arte também.

Isso tudo apresentado até aqui, por si só, não explica muita coisa. Por que gastaríamos nosso tempo e energia produzindo arte? Por que haveria tanto interesse no fato de sermos organizados? A resposta de Noë seria que a pergunta está mal posta. Fazemos arte porque, segundo ele, nos *perdemos* em nossa organização – pela qual não somos, em última instância, os responsáveis. Nós não nos organizamos; somos organizados:

Imagens organizam nossas vidas, dançar organiza nossas vidas, mas nós não somos os autores dessa organização. Como Gregor Samsa, no conto de Kafka¹⁵, nós simplesmente acordamos para nos encontrarmos ajuntados por uma soma de hábitos, esquemas corporais, expectativas, habilidades e situações, de diferentes modos. Estamos perdidos. O impulso de fazer arte, como o impulso de fazer filosofia, é o impulso de se encontrar, ou de nos reorientarmos. (NOË, 2017a, p. 245)

A essa altura uma importante objeção precisa ser abordada: o quão plausível é a ideia de que as atividades organizadas contêm em si a necessária possibilidade de nos sentirmos perdidos? Afinal, na medida em que as incorporamos, as atividades organizadas seriam inofensivas,

¹⁵ Franz Kafka (1883-1924), escritor boêmio. O conto ao qual Noë alude é *Metamorfose*, de 1915.

digamos, exatamente porque nos permitem estar no mundo – ou, como afirma Dewey: "[a]través dos hábitos formados na interação com o mundo, também habitamos o mundo, ele se torna um lar" (1934/2010, p. 212). Portanto, é como se em vez de serem o lugar em que nos perdemos, por assim dizer, as atividades organizadas se assemelhassem mais a uma antessala do encontro com o mundo, uma forma de compreensão pré-reflexiva¹⁶.

Quando afirma que nos perdemos, talvez Noë esteja pensando no caso da percepção: por exemplo, quando somos levados, por ilusão, a crer ver algo que depois se revela diferente. Essa confusão, presume-se, seria suficiente para levar o artista plástico a explorar os princípios e limites da visão.

Se essa for a resposta, então a analogia de Noë perde cogência. Ela nos aproxima da ideia do pintor ou escultor como um "cientista", investigando a visão (*à la Zeki*). Uma abordagem assim, em primeiro lugar, arrisca intelectualizar demais o trabalho artístico; e, em segundo lugar, não deixa claro como outras atividades organizadas, como caminhar ou dançar, poderiam ser igualmente problemáticas ou nos fazer nos sentirmos perdidos.

Há, no entanto, uma interpretação diferente, talvez mais interessante. Sugiro que em vez de analisarmos o caráter problemático das atividades organizadas, apenas tomadas em si mesmas, também podemos considerá-las em relação com outras atividades organizadas¹⁷.

¹⁶ Agradeço ao professor Eros pela pertinente caracterização.

¹⁷ Minha hipótese é sugerida pelo fato de que o texto de Noë parece apontar para que o que nos é complicado não necessariamente são as atividades organizadas, em isolado, mas que várias delas estejam ajuntadas: "nossas vidas são um grande e complexo entremeado [*nesting*] de atividades organizadas em diferentes níveis e escalas." (p. 10). Em outra passagem, afirma que "nos perdemos nos padrões entremeados [*nesting*], enormemente complicados de nossa organização". Explorando essa imagem de ninho (*nest*), cada atividade organizada poderia ser entendida como um galho ou ramo, que

Tomemos, por um lado, o caso da dança: é natural que dancemos como resposta ao ritmo (da música, em especial). E tomemos, por outro lado, outra atividade organizada: a lida com os mortos¹⁸. À princípio, danças são mais facilmente associadas a ocasiões festivas, enquanto que a morte de alguém é mais comumente associada à tristeza, de modo que uma e outra coisa não se misturam. Mas esse, creio, é exatamente o ponto cego para o qual Noë gostaria de chamar nossa atenção: que assim seja não é algo que pode ser presumido, sem mais, mas é na verdade um resultado das "atitudes, valores, normas, prescrições e ideologias" (ou forma de vida) sobre a dança, o luto e a morte. Toda sociedade precisa tratar, mais ou menos explicitamente, da pergunta: *podemos ou devemos dançar quando da morte de alguém? É recomendável fazer isso?* Se a resposta for negativa, como a sociedade justifica a recomendação de não dançar? Se a resposta for positiva, que aspecto teria algo como uma dança funerária? Muito provavelmente ela será moldada, enquadrada e ritualizada pela "ideologia" do luto; ou seja: ela será *coreografia*.

Por certo, a própria pergunta pode jamais surgir explicitamente. Mas isso não significa que as coreografias que acabarão sendo encenadas não fornecerão um entendimento¹⁹ prático e tácito do que

toca outro cá e lá, sem regra, formando um todo maior. O ajuntamento de ramos e galhos nos exigirá uma visão de todo, para que não pareça bagunçado; ou seja: nos exigirá uma "representação perspicua".

¹⁸ A lida com os mortos não é mencionada por Noë, mas creio ter as seis características de uma atividade organizada elencadas por ele (2015, p. 4-5): ser natural (ou básica); ser cognitivamente demandante; ser estruturada no tempo; ter uma dinâmica própria emergente, "maior" do que a participação individual deliberada; ter uma função; e ser potencialmente prazerosa. Esta última pode parecer inviabilizar a minha sugestão, mas ao contrário de nossa tradição, outras culturas possuem ritos funerários que na verdade celebram a vida do falecido (ou mesmo sua "passagem"). Um ótimo exemplo, nada exótico, são os *jazz funerals* de Nova Orleans, com bandas de metais que tocam "música solene na ida até o túmulo e música alegre no retorno (...) terminando com conversas e risadas" (SAKAKEENY, s.d.).

¹⁹ Há pelo menos três conceitos de entendimento: objetual [sic], explicativo e proposicional (BAUMBERGER, BEISBART, BRUN, 2017). Noë às vezes parece empregar o primeiro, caracterizado pela atitude *X entende Ω*, em que Ω denota uma obra de arte (como no início de *Varieties of presence*) e aspectos básicos da condição humana, como o *enlutar-se*. Pelo que sugeri, também podemos atribuir-

significa enlutar-se e dignificar os mortos. Esse entendimento, no caso da dança, ocorre pela compreensão da encenação corporal e expressiva daquilo que, metaforicamente ou não, for associado ao luto (a prostração ou o êxtase, o choro contido ou de carpideira, o multicolorido, o branco ou o preto etc.) e à própria morte (fim de tudo, recomeço do mesmo ou começo de algo melhor?)²⁰.

O ponto importante é: que não haja resposta "não-ideológica"²¹ sobre se devemos dançar na hora de lidar com os mortos é um sinal de que, apesar de dançar e enlutar-se serem muito básicos, nós não somos autores disso e podemos nos perder em nossa própria vida. Revertendo a analogia antes trazida, que nos sintamos "perdidos" na linguagem é não só uma questão semântica, mas pragmática: *posso falar com meu superior do mesmo jeito que falo com minha família?* etc.. Também há pontos cegos nas práticas linguísticas precisamente em função de uma certa "ideologia":

Existe um jeito de ler uma página *web* em voz alta? Ou a contracapa de um livro? (...) Ou placas de trânsito? Ou anúncios publicitários no metrô? E mesmo quando lemos uma história, devemos ler em voz alta tudo o que está na página? Por exemplo, devemos ler a numeração ou o cabeçalho? (NOË, 2015, p. 46-47)

É também nesse sentido, pois, que dançar e lidar com os mortos podem ser problemáticos: ambos nos influenciam sobremaneira e competem entre si com valores diferentes para os quais não temos princípio ou critério de resolução. No caso em questão, a resposta para o

lhe a segunda concepção (tipo explicativo), caracterizada pela atitude *X entende como Ψ* , em que Ψ denota coisas do tipo *o dançar e o luto são compatíveis*.

²⁰ Em outro vocabulário, diríamos que a dança "exemplifica" tais propriedades (cfe. GOODMAN, 1976/2006; ELGIN, 2017, cap. 10 et passim).

²¹ Não entendida politicamente, mas apenas como imagem ou concepção de algo a operar como pano de fundo de toda prática.

problema passará pela atitude de "colocarmos à vista" aquilo que acreditamos que estamos fazendo habitualmente quando dançamos, nos enlutamos e morremos. A forma artística da dança funerária seria um "modelo" ou uma "mostra para exibição" dessas coisas tais quais as compreendemos, uma condição para facilitar a reorganização necessária.

Podemos ir além do exemplo da dança e do luto e tentar chegar a uma compreensão mais ampla do que significa perder-se na própria organização. Aproveito, assim, a menção que Noë faz às noções de hábitos e esquemas corporais, no trecho alusivo a Kafka. Implícita naquela caracterização, parece estar a outra ideia de que o hábito é algo passivo, recebido sem solicitação – como o corpo de barata de Gregor Samsa. Pode haver aí uma incongruência com o enativismo autopoietico (ex.: DI PAOLO, BUHRMAN, BARANDIARAN, 2017), que concebe o hábito como algo ativo, um sistema autônomo – e concebe-nos como uma *rede* de hábitos e esquemas sensório-motores.

A própria ideia de rede, no entanto, talvez diminua a aparente incongruência entre o que parece ser a concepção noëana e autopoietica de hábito. Estando em tensão, a rede de hábitos e esquemas pede constantes ajustes em seus nós²². Nesse sentido, a arte, enquanto atividade de reencontrar-se a si mesmo, funcionaria como busca de uma *autonomia* mais genuína, de uma vida mais dona de si mesma, uma organização mais ditada pelo próprio agente.

Noto, por fim, que se Noë estiver certo, há uma vantagem em sua teoria: a de localizar um fator motivador para a produção e interação com obras de arte (uma certa angústia, impulsionadora, de não se sentir

²² *Maus* hábitos (como fumar), que se mantêm a despeito da vontade do agente, são aliás um tópico filosófico inadiável para o enativismo autopoietico. Para uma abordagem, cfe. Ramírez-Vizcaya e Froese (2019).

autor da própria experiência). Lembremos que é sua missão responder a porque a arte importa para nós.

2.2 ATIVIDADES DE NÍVEL 1 E 2

Assim, Noë nos apresenta uma divisão: há as atividades básicas, organizadas, por um lado, e há a arte (e a filosofia), por outro. Estas são feitas "a partir" daquelas. Às primeiras, Noë dá o nome de atividades de nível 1; as segundas, que Noë chama de "práticas", correspondem a um nível 2.

Como dito, além das atividades já mencionadas (naturais ou adquiridas por segunda natureza), também encontramos no nível 1 as tecnologias (2015, p. 29). Já no nível 2, encontramos as artes²³, que "brincam com e remodelam as atividades de nível 1" (ibid., p. 29). A arte é uma prática que coloca essas coisas à nossa vista (*put on display*; ibid., p. 13 et passim).

2.3 ARTE COMO ATIVIDADE DE NÍVEL 2

Ou seja: arte não é *mais* organização, nem é *mais* tecnologia. Essa ideia merece aprofundamento, porque ainda prevalece, para alguns, a ideia de que arte é algo "bem feito" ou "perfeito". Boa arte seria aquilo que é tecnicamente bem realizado. Para o leigo, o quadro que mostra a pessoa ou a paisagem "perfeitamente" deve ser de um bom artista. E à primeira vista isso parece plausível, pois artistas estão e sempre estiveram preocupados em *produzir coisas* (pinturas, esculturas, murais, roupas etc.). Por que o mérito de uma obra não estaria em fazê-la "melhor"?

²³ E a filosofia, como já dito. Segundo Noë (2015, p. 29), os fatos básicos que servem de matéria-prima filosófica são o pensamento conceitual, o raciocínio, a argumentação, a formação de crenças e o trabalho da ciência. Uma vez mais, não se trata de dizer que filosofamos "sobre" isso (a não ser, é óbvio, que deliberadamente se queira).

Sim, a fatura de imagens é uma tecnologia; perceber é, sim, uma atividade organizada, um hábito²⁴; mas as artes visuais são diferentes: elas são a prática reorganizadora disso. Elas se voltam exatamente para o fato de que somos, no dizer de Ian Hacking (1983), um *homo depictor* – e assim para todas as nossas demais identidades: um *homo faber*, no caso das artes plásticas; um *homo saltator*, no caso da dança, e assim por diante.

Daí o exemplo de forma artística preferido por Noë. *Dançar* é uma atividade organizada, uma "resposta natural ao ritmo", algo que não escolhemos fazer, um fato básico de nossa vida do qual não somos autores. *Dançar* é algo que acontece conosco quando a música toca: entramos na roda, o ritmo nos leva, o pé bate, a mão tamborila, emocionamo-nos. O que o coreógrafo faz não é mais do mesmo, isto é: não é ainda mais *dançar* (NOË, 2021a). Segundo Noë, a arte que conhecemos por "Dança" (pesquisada na UFRGS, ensinada em salões mundo afora etc.), "encena o dançar"²⁵ – e dela, sim, somos autores:

A coreografia²⁶ nos exhibe dançando, e assim ela de fato nos mostra, nós, seres humanos, enquanto dançantes; (...) Uma dança encenada é um exemplo, uma amostra para exibição. Trata-se de mostrar – e propiciar ao público a oportunidade de olhar e ver, ou olhar e tentar ver – e não do

²⁴ "O nível crítico no qual essa teoria [apresentada em *Strange Tools*] pretende operar é um intermediário, entre os níveis pessoal e sub-pessoal. (...) Que tipo de atividade é perceber, então? Ela é uma atividade habitual. A questão dos hábitos, que são distintos dos processos e eventos sub-pessoais, é que eles pertencem a nós, mesmo quando nós não os controlamos deliberada ou mesmo conscientemente" (NOË, 2021b, p. 4; minha tradução e itálico).

²⁵ Mas não somente. A Dança (com D maiúsculo, digamos) também é uma imagem do *movimentar-se* para *narrar* – em uma forma que não é verbal. Isso se dá em obras como *O Lago dos Cisnes* (NOË, 2021a), mas em qualquer dança ritual tradicional também. Quanto a certas práticas de improviso, Carolien Hermans (2021, p. 8; minha tradução) faz uma defesa correlata ao afirmar que "somos rodeados pelo toque na nossa vida cotidiana, mas nós não costumamos ter consciência explícita do tocar e ser tocado. Na dança|brincadeira [sic] as sensações e os afetos passam para o primeiro plano".

²⁶ Práticas não-coreográficas, como exercícios ou sessões de improviso, por sua vez, tenderiam a questionar repertórios de movimentos dados como adquiridos (CARMONA, 2018) ou investigar códigos sobre espaço pessoal e fronteira corporal (HERMANS, s.d.).

dançar, propriamente. A dança encenada nunca é só uma festa num palco! Isso também explica como a dança, ou melhor, a coreografia, pode às vezes parecer tão diferente do que as pessoas comuns fazem quando dançam. (NOË, 2015, p. 13-14)

Passemos à Literatura. Segundo Noë, escritores se ocupam pelo menos²⁷ de duas atividades organizadas: a primeira é a de que escrevemos, obviamente. Dickinson e Joyce seriam exemplos de artistas preocupados com o nível bastante técnico no qual nos envolvemos com a escrita. A segunda atividade organizada é a *narração* de nossas vidas²⁸, e o fato básico de que coisas como *começo-meio-e-fim*²⁹ tem importância para nós. Machado de Assis, com *Memórias Póstumas de Brás Cubas*³⁰, certamente ilustra isso³¹.

Chegamos às artes dramáticas. Segundo Noë, o que o drama, a tragédia, a *commedia dell'arte*³², o *kabuki*³³ têm em comum é o fato de nos mostrarem aquele que é possivelmente o mais fundamental dos fatos sobre os seres humanos: mais do que identidades biológicas, temos identidades *pessoais* e *sociais*. Somos fulanos e sicranas, pais, mães,

²⁷ Digo “pelo menos” pois a breve caracterização das artes mais universais, que exponho aqui, necessariamente simplifica a sua fecundidade e ignora uma complexidade de referências, como atestei na nota 31 (p. 143).

²⁸ Se é verdade que a literatura faz isso, o mesmo vale para as artes narrativas em geral, incluindo as que não necessariamente acabam tendo forma escrita, como a rapsódia, o repente etc..

²⁹ E clímax, reviravolta, construção de expectativa etc.. Essas são ideias sistematizadas pela teoria da narrativa, é claro, mas aparecem na prática pela boca e pelo talento de qualquer bom aedo, pajé ou contador de histórias.

³⁰ Obra em que o narrador é um defunto.

³¹ É de pensar se não encontramos ainda um nível 3: o famoso “catálogo das naus” (canto II da *Ilíada*) de Homero, dedica-se inteiramente a elencar a procedência e os ocupantes dos navios que se dirigiam a Tróia. O capítulo, do ponto de vista narrativo, é obviamente enfadonho, por isso especula-se que servia como uma prova de fogo, um dispositivo de exibição da memória e habilidade exigida dos rapsodos gregos. Impossível devia ser não ouvi-lo pessoalmente, de começo ao fim, em métrica e tônica, sem se impressionar com essa performance que chamava atenção *para a própria arte* da rapsódia.

³² Popular forma de teatro italiana surgida no século XVI. Bastante improvisada, era apresentada em praças e logradouros públicos.

³³ Tradicional forma de teatro japonês, com maquiagem fortemente estilizada. Surgiu no século XVII e é até hoje muito popular.

filhos e cidadãos, governantes, amantes, guerreiros, sacerdotisas etc.. Superficialmente, esses títulos podem simplesmente nos ser conferidos; mas num sentido mais profundo, é preciso acompanhá-los de ações³⁴, é preciso *performar*³⁵ a personalidade – e a expressão diz muito: *performar* é o "verbo mais genérico de ação" (2015, p. 179): "Falamos de performance sexual, performance profissional, performance atlética, performance na escola, e, é claro, performance no palco".

Fundamentalmente, somos *performers*. Não por uma questão de escolha, nem por uma questão de biologia, mas como uma inescapável condição de sermos uma pessoa. Um artista que performa é alguém que se coloca sobre o palco e diz: "Veja-me fazer o que faço", enquanto sabe que estamos lhe assistindo fazer isso. (NOË, 2015, p. 179)

2.4 FERRAMENTAS ESTRANHAS

Retomemos a ideia básica da primeira das três teses: arte não é tecnologia, e por isso um artista visual não está preocupado em fazer só mais uma imagem. O designer de catálogo de vendas e o fotógrafo de retratos de formatura é que muito mais provavelmente estão preocupados com isso. A produção do artista não será uma ferramenta para mostrar, como um catálogo, em princípio, serve. A produção do artista será um tipo diferente de ferramenta, mais estranha: uma "*strange tool*".

O conceito de ferramenta estranha merece ser aprofundado com casos concretos. Ninguém discordaria que a foto em meu passaporte *não*

³⁴ Não à toa podemos recusar que o progenitor (biológico) seja pai ou mãe: pai ou mãe "é quem *cuida*".

³⁵ Mais ampla que a categoria de artes dramáticas seria a categoria de artes performáticas. Aqui poderíamos incluir formas como a pantomima, que faz arte a partir da gestualidade expressiva, em geral (algo que a aproxima da Dança; cf. NOË, 2021a), mas também a partir da gestualidade *típica* de pessoas e situações.

é uma obra de arte. Ela é uma ferramenta de identificação visual, feita a partir da melhor tecnologia de produção de imagens de que dispomos para isso. Pode haver mínima controvérsia sobre o reconhecimento da minha figura, ali (será que sou eu mesmo, ali, sem barba?), mas seria absurdo que alguém abrisse a página de meu passaporte e não soubesse o que *fazer* daquela imagem ali. Ninguém se surpreende com uma foto de passaporte, ninguém pondera, ninguém passa pelo tipo de situação que Noë descreve na abertura de *Varieties of presence*, isto é: certamente ninguém precisa "olhar melhor", nem precisa falar com seus amigos sobre que tipo de coisa está acontecendo com aquele objeto. A foto do passaporte não é uma ferramenta estranha³⁶.

Comparemos esse caso com uma outra imagem: os *Amantes* (1788), de Kitagawa Utamaro (Figura 18, abaixo). O que fazer dela? Para onde olhar – e por onde começar a olhar? Para quem a olha pela primeira vez, é só depois de alguns instantes que reconhecemos duas figuras humanas, os amantes, entre uma mistura de tecidos. Mas por que mostrá-los de costas, sem identificá-los? Por que alguém *faria* isso? Talvez essa imagem não sirva para representar os *amantes*, afinal de contas. Ela talvez queira nos dizer algo sobre o amor – ou sobre o sexo, considerando o que as poses insinuam. Por outro lado, ela oculta muita coisa para ser uma imagem pornográfica. Ela não quer nos mostrar o sexo como a foto de passaporte quer mostrar alguém. O que nos faz

³⁶ É claro que alguém fora de nossa cultura, desconhecedor das nossas práticas de viagens internacionais e cruzamento de fronteiras, não entenderia para que serve a foto em meu passaporte (assim como a maçaneta pareceria incompreensível para uma cultura sem portas). Isso só reforça o "ponto antropológico" mencionado anteriormente (cfe. seção 5.2.1). O que Noë quer dizer, creio, é que, mesmo nós, que fazemos arte, temos uma relação com as obras que não é a que temos com as nossas fotos de passaporte.

pensar que, em vez de pornografia, trata-se de outra coisa: arte erótica³⁷.



Figura 17 - *Os amantes* (1788), de Kitagawa Utamaro. Xilogravura colorida sobre papel, 25 x 36cm.³⁸

Os *Amantes* talvez me ajudem a ilustrar a tese de Noë de que não pode haver "arte pornográfica" – o que seria, segundo ele, um contrassenso (2015, p. 116 et passim). A imagem pornográfica deve ser acessível (para os seus fins excitatórios) como a imagem no passaporte (para os seus fins identificatórios): "se há uma arte pornográfica, o que quer que seja verdade sobre ela, é que ela não serve para masturbação" (loc. cit) pois a arte "é sempre a subversão da função" (ibid., p. 116). Os *Amantes* são o tipo de coisa que não se integra nos hábitos e rotinas cognitivas com a mesma naturalidade que uma foto de passaporte, de jornal, de anúncio publicitário. E aqui cabe bem a palavra de Joerg

³⁷ Aqui assumo, grosso modo, que uma é explícita e outra é mais sugestiva.

³⁸ Disponível em: <<https://g.co/arts/qVg8PdYoe4M4DiZU6>>

Fingerhut (2012): obras de arte são ferramentas "teimosas" (*stubborn*); e *Amantes* é teimosa nesse sentido³⁹.

Um objetor poderá dizer que a comparação é inadequada: deveríamos colocar a foto do passaporte lado a lado com um retrato artístico. Noë (2015, p. 105) nos dá um: *Dama com arminho* (Figura 19), de Leonardo da Vinci.



Figura 18 - *Dama com arminho* (1489), de Leonardo da Vinci. Óleo sobre madeira. 54 x 39cm.

À primeira vista o retrato da amante do duque de Milão não parece uma ferramenta estranha; basta olhá-la para entendermos o que a obra faz: *mostrar* uma dama com um arminho (que, com alguma sorte,

³⁹ Minha provocação aqui, é proposital: *Os amantes* encontram-se descontextualizados nesta dissertação. Originalmente era acompanhada de outras imagens (bastante mais explícitas) formando uma série chamada *Poema do travesseiro*. Também nos alienamos da retórica da obra pois não sabemos a língua japonesa. Se soubéssemos, leríamos no pescoço da mulher cinco versos sugestivos: "Seu bico pegou firmemente / Na concha da ostra, / O narceja não pode / Voar para longe / De uma noite de outono" (em parca tradução minha do inglês).

saberemos ser Cecília Gallerani, a amante de Ludovico Sforza). A questão é que *Dama com arminho* não é um retrato cuja identificação serve de propósito assim como a foto em meu passaporte serve. Essa última é muito mais informada por práticas, usos, normas implícitas, enfim, por um jogo que damos como certo e não questionamos. Será que era esse o jogo que Da Vinci jogava quando pintou? Se sim, mais valeria enquadrar o rosto do que gastar espaço mostrando os braços. E por que, aliás, pintar um arminho? Sforza encomendou o animal ou Da Vinci podia inventá-lo? Ele tem algum significado? Por que alguém *faria* isso? E o que nós devemos fazer da *Dama com arminho*?. O retrato da dama começa então a se revelar muito mais estranho que pensávamos.

Uma aula de história da arte ajudaria a dissolver a "teimosia" de *Dama com arminho*. Com efeito, a disciplina é justamente tão importante para a própria arte na medida em que nos lembra, constantemente, dos contextos históricos e das práticas sociomateriais que informam a produção de uma obra. Estudando a história da arte, objetos que caso contrário seriam inacessíveis podem ganhar significado – voltaremos a isso mais adiante. Acreditar que a obra é "algo em si", contendo um significado codificado, que devemos receber e decodificar, seria não só contrabandear os princípios cognitivistas, como negar o "ponto antropológico" para o qual Noë chama a nossa atenção⁴⁰.

Que *Dama com arminho* exija de nós (seres acostumados a imagens) respostas para as perguntas acima é um sinal de que a imagem é uma obra de arte, diria Noë. Mas deixemos claro que não é necessário *fazer* essas e outras perguntas para que passemos pelo trabalho (a "*obra*") que ela proporciona. A arte pode muito bem provocar desestabilização de modo tácito, isto é: não-dito, talvez sequer verbalizável e irrefletido. E

⁴⁰ E as contribuições da cognição situada.

ainda assim, se *Dama com arminho* parece menos estranha ou teimosa do que os *Amantes*, pode ser também que a primeira simplesmente esteja mais integrada às nossas práticas e costumes, e que nosso histórico de interação com o mundo (nossas habilidades adquiridas) mais facilmente dê conta daquele caso.

Nessa seção introduzimos o conceito central de ferramenta estranha, a concepção noëana da obra de arte. Mas é preciso deixar registrado que ele vai além: mais do que "subversão" da função, a arte é dita ser "inimiga" da função (2015, p. 98). Isso significaria que a arte não pode cumprir outros papéis, que não a reorganização? Que a arte não tem função específica? A afirmação merecerá nossa atenção mais adiante.

Até aqui apresentei em maiores detalhes a primeira das três teses de Noë: a de que a arte não é uma tecnologia, mas a pressupõe. É verdade que nenhum argumento robusto foi apresentado. No máximo, a relação estabelecida entre as atividades de primeira e segunda ordem cumpre papel evidencial. Também foi possível vislumbrar melhor o significado da segunda tese: na medida em que praticamos arte, que interagimos com imagens artísticas, coreografias etc., a arte nos reorganiza. A arte é filosófica nesse sentido, que é confessadamente o sentido wittgensteiniano:

Wittgenstein escreveu que um problema filosófico sempre tem a forma *Eu não sei a quantas ando*⁴¹ ou basicamente: *Eu estou perdido*. O seu método em filosofia era, com efeito, criar mapas úteis ("representações perspicuas"⁴²) que permitissem a alguém orientar-se.

⁴¹ O fraseado em português eu ouvi pela primeira vez de Ronai Rocha. Já o original está nas *Investigações filosóficas* (§124).

⁴² Também nas *Investigações filosóficas* (§122). "Perspicuous representations" é o original de Noë para "übersichtliche Darstellung". Em português também diríamos "visão/apresentação de conjunto" (o que soa melhor no contexto em que se fala de mapas). A ideia é que essa visão panorâmica busca encontrar uma certa ordenação, com vistas a um entendimento mais fácil do objeto diante de si. Note-se que a

Se eu estou certo, esse é exatamente o projeto da coreografia – criar para nós uma representação de nós mesmos como dançantes; deixar claro o que ficaria, caso contrário, oculto e apenas mal compreendido. (...)

[T]anto a filosofia quanto a coreografia visam a mesma coisa – um tipo de entendimento (...). [T]anto a coreografia quanto a filosofia são espécies de um mesmo gênero que, na falta de um nome melhor, eu vou referir como o estudo da nossa organização. (NOË, 2015, p. 17)

2.5 RETROALIMENTAÇÃO E EMARANHAMENTO

À primeira vista, dizer que um coreógrafo não *dança* é quase absurdo. Que plausibilidade tem a ideia de que, de um lado (ou em um "nível"), encontramos o compartimento do *dançar* (como resposta natural ao ritmo), e, de outro, a coreografia (como dança encenada)? Pouca, já que as coisas não se passam assim: vamos à uma festa, a música toca, e de repente, na pista de dança, as pessoas começam, sim, a repetir os passos de *Embalos de sábado à noite*, a encenar o passinho do funk ou os gestos da música *pop* da moda. Em resumo, elas provam que a dança não é natural, não ao menos inteiramente, no sentido em que é bastante artificial: ela é coreográfica. A distinção, e a suposta relação entre práticas de nível 2 e ferramentas e atividades de nível 1 é na verdade muito simples e não dá conta dos fenômenos.

Noë, como bom enativista ciente da mútua influência entre cultura e natureza, prontamente reconhece isso. Segundo ele, uma vez que a prática de nível 2 emerge das atividades de nível 1 e nos reorganiza, ela também "retroalimenta [*loop back*] e altera as atividades de primeira ordem" (NOË, 2015, p. 31).

Esse é o caso da dança. A própria existência da coreografia, da "imagem" que montamos no palco, de nós, humanos, como dançantes,

fecundidade de um mapa ou esquema visual que represente relações entre ideias, fatos etc. é dificilmente redutível a proposições.

inevitavelmente altera o modo como pensamos a dança e, claro, como dançamos. Não é possível se insular, mesmo dançando sozinho em casa (cfe. NOË, 2021a):

Veja as pessoas dançando e você as verá performando; elas citam e mostram posturas, atitudes, passos e estilos que consumiram (...) [de] um repositório de movimentos culturalmente compartilhado. Nosso dançar mais inspirado, divertido e brincalhão é, ele próprio, organizado (um clichê!) pelas representações coreográficas que temos de nós mesmos dançando. (NOË, 2015, p. 31)

Esse também seria o caso de todas as demais artes e práticas de nível 1. Noë aponta alguns indícios culturais da retroalimentação dos níveis 1 e 2. No caso da percepção, é revelador que o critério para a avaliação da nossa saúde ótica (algo em tese puramente biológico-fisiológico) é que consigamos discriminar (ler) letras e números no cartaz pendurado no consultório oftalmológico: "mesmo nosso senso médico de uma performance visual ótima é, ao que parece, ligado a imagens" (2015, p. 51). Também é comum que ao ver um pôr-do-sol exclamemos que "é uma obra de arte!" ou que "parece uma pintura!" etc.. Em inglês, diríamos ser uma vista *picturesque*⁴³.

Você não precisa de imagens para [conseguir] ver, mas imagens – ao menos aquelas de pessoas vestidas – moldam nossa própria concepção não só de como é e como se parece o corpo vestido, mas inclusive da sensação e aparência que estar-se vestido tem. Nossa própria experiência – visual, corporal, mas também social – deriva de nossa concepção culturalmente moldada do vestir-se, via imagens. (NOË, *ibid.*, p. 51)

Não à toa pode ser difícil apontar o que conta como obra de arte. A retroalimentação é, na escala da espécie, um dado há muito tempo,

⁴³ Um conhecido meu, depois de ter passado por uma situação frustrante e inesperada, disse-me certa vez que sua vida parecia-se com "um roteiro pastiche". Ou seja: a avaliação que fazia da própria vida recorria às suas interações prévias com filmes e peças de teatro de mau gosto.

desde que começamos a produzir imagens nas cavernas – e até mesmo antes da espécie, pelo que aponta a arqueologia mais recente (HOFFMAN et al., 2018). Não há como "voltar ao Éden" (NOË, *ibid.*, p. 53): a retroalimentação entre os níveis 1 e 2 acabou produzindo um "emaranhamento" (*entanglement*)⁴⁴. Tal emaranhamento só se intensifica com o desenrolar histórico, e inevitavelmente engendra uma espiral de referências, influências e alterações que se sedimentam culturalmente⁴⁵. Segundo Noë, "é esse fenômeno do emaranhamento, eu quero apontar, que nós mais urgentemente devemos entender e que é o meu verdadeiro foco em *Strange tools*" (NOË, 2017a, p. 241; cfe. também NOË, 2017c).

Quanto à tese do emaranhamento, cabe um importante aviso que será retomado:

Cometeríamos um grande erro, no entanto, se pensássemos que esse emaranhamento significa o colapso da diferença entre Dança e dançar⁴⁶. A nítida diferença entre as duas é uma pré-condição do próprio emaranhamento que pode parecer ameaçar essa distinção. E o crucial, como afirmei, é que a distinção é retórica ou nocional⁴⁷; que ela pode ser borrada na prática não é um obstáculo à sua importância. (NOË, 2021a, p. 67)

A bem da verdade, no entanto, a tese de Noë é ainda mais forte: não é que não podemos voltar ao Éden por uma questão prática; mas, sim,

⁴⁴ Essa ideia jamais surge em *Strange tools*, e é de um artigo posterior chamado *Art and entanglement in Strange tools*.

⁴⁵ "É certamente um dos mais característicos traços da arte que os artistas, explícita ou implicitamente refiram-se (reajam, respondam, critiquem, contrastem-se) a outra [obra ou estilo de] arte" (NOË, 2021a, p. 72)

⁴⁶ Ou seja: entre coreografia, como arte, e dançar como atividade básica.

⁴⁷ Noë (2021a) faz uma interessante analogia com a diferença retórica entre o apartamento mobiliado e o apartamento habitado.

que *nunca* houve um Éden, por uma questão lógica: nossa natureza humana sempre foi cultural⁴⁸:

(...) o crucial é isto: *para nós*, o dançar, como um fenômeno antropológico, não tem uma natureza fixa separada de seu emaranhamento e sua história. Isso significa que não podemos esperar colocar a própria dança, como se ela fosse um fato *natural* sobre nós, sob investigação como um fenômeno natural. O melhor que podemos fazer é fazer arte a partir disso. E isso é o suficiente. Dançar não tem uma *natureza*; é algo que se altera e muda, algo cuja identidade depende da própria existência da arte. O que não é dizer que nós não podemos investigar isso ou qualquer outro aspecto de nós mesmos. É isso que fazemos quando criamos coreografia ou quando filosofamos. (NOË, 2021a, p. 69; itálicos do original)

No capítulo 3 já havíamos chamado atenção para a retroalimentação da cultura sobre a "natureza": produzir imagens é que nos permitiu desenvolver um jeito de ver (o senso estético) – e também um jeito de pensar o ver; um "modelo" do que significa olhar⁴⁹. Podemos, agora, questionar Noë: Qual é a plausibilidade da ideia de que imagens alteram a visão? Ou, para mantermos o ponto mais amplo, da tese da retroalimentação e emaranhamento? A resposta do filósofo passa pela

⁴⁸ A cultura retroalimenta inclusive nosso corpo (que em tese seria o *locus* por excelência de nossa natureza). Noë (2015, p. 60) nos lembra de que como o aumento de nosso corpo, nos últimos séculos, não tem nada a ver com mudanças genéticas – e, sim, com a cultura: o avanço da agricultura, medicina, higiene etc.. Milhares de anos atrás não digeríamos a lactose, mas a domesticação animal nos permitiu superar isso (ou pelo menos permitiu à maioria). Ele prossegue: "considere o fato de que apesar da alfabetização ser um fenômeno muito recente, ler parece ser algo possível graças às nossas estruturas neurais especializadas e finamente detalhadas. Lesões em partes do cérebro que são responsáveis pela leitura levam a déficits correspondentes na nossa capacidade de ler. Essas estruturas neurais não podem ter evoluído para esse propósito; mas elas servem a esse propósito hoje. Por acaso é o cérebro que delimita a cultura, aqui? Ou ao contrário: é a cultura que organiza o cérebro?" (loc. cit). Apesar de o ser humano anatômico (*Homo sapiens*) ter surgido há 200 mil anos, a linguagem como a conhecemos, a produção de imagens e vestimenta etc. surgiram no Paleolítico Superior, há 50 mil anos – o que sugere que não foi simplesmente a biologia a responsável por essas conquistas, mas os fatores culturais (NOË, 2017c).

⁴⁹ Nosso reflexo no espelho pode não ser uma imagem como um retrato fotográfico é, mas nós o usamos como se fosse. Isso porque, segundo Noë, nós pensamos nós mesmos, e os outros – nossa aparência – sob o modelo de como nós aparecemos, ou pareceríamos, em uma imagem [*picture*]" (NOË, 2015, p. 49). Quem para diante do espelho não se mira objetivamente, mas posa e constrói uma imagem de si.

apresentação do mais explícito de seus argumentos em *Strange tools*, e pela noção de "atitude escritural". É com esse argumento que Noë pretende justificar a premissa mais ampla de que a arte é uma atividade de 2ª ordem. Se isso for verdade, seguir-se-á dela que a arte nos reorganiza – o que explicaria porque a valorizamos.

2.6 ATITUDE ESCRITURAL

"*Eu estou perdido; eu não sei a quantas ando*". Esse sentimento perpassa a nossa vida e nos motiva a fazer arte (e filosofia). Noë parte a provar que essas e outras atividades de segunda ordem retroalimentam nossa vida: segundo ele, o *looping* de influência entre fala e escrita é o que melhor ilustra isso (2015, p. 32ss). A razão é que também podemos nos sentir perdidos na linguagem, uma vez que a comunicação oral contém em si a necessária possibilidade de *incompreensão*, ou seja: que com a fala, surge necessariamente a possibilidade de não nos entendermos. Dito em termos técnicos:

nós tipicamente entendemos os outros menos do que pensamos. Em conversações cotidianas e em trocas de sense-making, a incompreensão prevalece. Sense-making é um processo de ajustamento [a isso] (...). De acordo com o enativismo, incompreensões (...) são *inevitavelmente implicadas* pela autonomia dos sense-makers e os padrões autônomos da interação deles⁵⁰. (CUFFARI, DI PAOLO, DE JAEGER, 2015, p. 1121; itálico do original e minha tradução)

A isso, a escrita surge como resposta:

Usamos a escrita para compreendermos nós mesmos como usuários da linguagem (...). Não poderia haver o ensino da linguagem sem a necessidade de articularmos e expressarmos uma concepção de como alguém deve falar

⁵⁰ A possibilidade de incompreensão nas trocas linguísticas é apenas uma manifestação da "tensão primordial do sense-making participativo", seja em suas formas simples ou complexas (CUFFARI, DI PAOLO, DE JAEGER, 2015, p. 1107 et passim).

ou quais são os jeitos mais corretos, preferidos ou compreensíveis de se falar. Não poderia haver linguagem como nós a conhecemos na ausência de atitudes, valores, normas, prescrições e ideologias sobre a linguagem. (NOË, 2015, p. 42)

Essas atitudes normativas e valorativas sobre a fala, os "modelos" do que a fala deve e pode ser, é que constituem a escrita – ou, para ser mais preciso, a chamada "atitude escritural" (*writerly attitude*; NOË, 2015, 2017c). É mais apropriado falarmos dela do que de "escrita", pois é possível que haja uma cultura com fala, mas sem escrita – mas não é possível haver fala sem atitude escritural (id., 2015, p. 42). A escrita foi, digamos, a novidade técnica que colaborou para a atitude escritural; mas esta, propriamente, sempre esteve operando como um pano de fundo de nossos usos linguísticos (id., 2017c, p. 86), e acaba explicitada quando em uma troca linguística nos perguntamos coisas como "O que ele quer dizer com isso? Por que ele disse isso? Como prosseguir? O que é certo e errado?"⁵¹ etc.:

Preocupar-se com a linguagem, refletir sobre ela, tomar a atitude escritural perante a linguagem não é interromper a linguagem, mas atuá-la [*enact it*]. A linguagem contém sua própria metateoria; ou, melhor, a linguagem contém, sempre e desde o início, o problema de *como prosseguir?*, bem como aquele de [saber] *o que está ocorrendo?* (NOË, 2017c, p. 84; itálicos do original)

A atitude escritural, portanto, não precisa ser explicitada, nem precisa ser explícito o reconhecimento de seus efeitos. Ambos podem ser tácitos – e é inclusive provável que o sejam pela maior parte do tempo. Há inclusive um exemplo revelador de atividade básica que traz consigo a própria normatividade, e que ocorre muito tacitamente: a

⁵¹ Noë ecoa aqui o que Cuffari, Di Paolo e De Jaegher (op. cit) identificam ser uma forma complexa de sense-making, chamada "sense-making *interpretativo*". Ao leitor que tiver interesse em entender como o enativismo pode dar conta das trocas linguísticas (não exclusivamente verbais, inclusive), recomenda-se também a leitura de *Linguistic bodies* (2018), dos mesmos autores.

percepção. Segundo Noë, "os ajustes do olho, a *necessidade* de ajustar o olho, as dificuldades em se ajustar o olho, *são dados no modo como vemos*" (2017c, p. 85; itálicos adicionados). Parafraseando Noë, é como se a percepção tivesse sua própria metateoria; só que, claro, a compreensão dela é não-proposicional. Identificamos a necessidade de ajustar o olho tacitamente, e respondemos a ela *praticamente*; isto é: aprendendo, com o tempo, o que fazer, e exercitando esse conhecimento. Isso não torna, no entanto, a normatividade perceptiva menos real. Mais do que sentida, ela é frequentemente obedecida: quando é necessário nos movermos para ver melhor, fazemos isso.

O que significa dizer que a atitude escritural equivale a atuar a linguagem? Uma sugestão é que a "atitude escritural" é uma forma de automonitoração e autorregulação do(s) indivíduo(s) inserido(s) no sistema linguístico, e que realiza(m) *sense-making* participativamente⁵². A troca de postura, de ritmo, de tom de voz, até a conversação reflexiva, a correção sintática ou semântica, a disputa definicional etc.⁵³, seriam comportamentos linguísticos adaptativos, ou seja: que visariam garantir a viabilidade da própria troca linguística⁵⁴. Dito de outro modo, assim como o organismo pode agir de modo a garantir a viabilidade de um de seus sistemas (termorregulatório, metabólico, psicológico etc.), falantes, em trocas linguísticas, também agem coordenadamente de modo a garantir a viabilidade do próprio sistema linguístico (enfim, da comunicação). O sistema linguístico conteria aquilo que De Jesus (2018, p. 5; itálicos do original) chamou de uma "*preocupação, subjetividade e comportamento guiado por valores* [que] emergem para o próprio

⁵² Cfe. Di Paolo e De Jaegher (2007).

⁵³ Que são feitas na língua, através dela – e não fora (NOË, 2017c). O que nos lembra o a ideia de que a reorganização não é uma "vista de cima" da atividade organizada, mas é feita de dentro dela.

⁵⁴ Cfe. Cuffari, Di Paolo e de Jaegher (2015)

sistema". Falantes preocupam-se consigo mesmos enquanto tais⁵⁵; e essa tendência à normatividade, implícita no uso da língua, parece ser o que Noë está chamando de atitude escritural.

Lembremos: Noë nos apresentou a premissa de que nossas vidas são estruturadas por atividades organizadas (1ª ordem). E apresenta a segunda premissa de que essas coisas podem ser reorganizadas por práticas como a arte (2ª ordem). Daí se seguiria o valor cognitivo da arte (o valor da reorganização, do ganho de um entendimento, ou "visão perspicua"). É a segunda premissa, a de que a arte é reorganizadora da vida, que Noë visa justificar nessa altura da obra.

Esse passo vem por um argumento por analogia, bem anunciado: "A minha proposta é pensarmos a relação das artes (...) (práticas de segunda ordem) com sua matéria-bruta (atividades de primeira ordem) como análogas à relação entre escrita e fala." (NOË, 2015, p. 36). Um argumento por analogia, como sabemos, baseia-se no compartilhamento de uma propriedade relevante por dois termos; e busca, assim, provar que o que for verdadeiro de um dos termos será, pelo compartilhamento da propriedade relevante, também verdadeiro do segundo. A propriedade relevante que Noë vê entre as duas relações (arte e atividades organizadas, e escrita e fala) é a de uma necessária "atitude escritural".

Assim como a atitude escritural busca dissolver as tensões inerente à fala, também a arte busca dissolver as tensões das práticas mais básicas de nossa vida (a hipótese se baseia na tese de fundo

⁵⁵ Cuffari, Di Paolo e de Jaegher chamam isso de "interpretação mútua recursiva" e "autocontrole social" (2015, p. 1108-1109). Quanto a elas, note-se que os "[a]gentes, nesse estágio, *não necessariamente* têm consciência reflexiva do cumprimento desses dois diferentes papéis" (id., *ibid.*). O mesmo se aplica à atitude escritural.

wittgensteiniana para a nossa motivação de fazer arte e filosofia; a saber: a de nos sentirmos perdidos em nossa organização).

A escrita, na medida em que nos dá um recurso para pensarmos sobre aquilo que estamos fazendo quando estamos falando, também nos oferece oportunidades de pensar sobre o nosso falar e, assim, de falarmos diferentemente. O fato é que, em fornecendo um modelo de nossa fala, por mais prescritivo que seja, a escrita retroalimenta e transforma como falamos. (NOË, 2015, p. 35)

Noë não crê, portanto, ao contrário do que o senso comum sugere, que a escrita é uma tecnologia destinada a apenas "registrar" passivamente a fala (ou a linguagem), mas que também serve para "pensarmos sobre aquilo que se está escrevendo" ou "sobre aquilo que estamos fazendo quando estamos falando" (NOË, *ibid.*, p. 35 et passim). Não é possível pensar uma fala como que pura e inocente, *antes* ou *sem* uma escrita; ou, melhor: sem uma atitude escritural sobre ela. Não há Éden para o qual possamos voltar.

A escrita não representa a linguagem vista de fora, modelando sons e estruturas. Nós escrevemos "gato" GATO e acreditamos que GATO forma [*spells out*] a palavra na medida em que grafa [*spelling out*] os seus sons, o jeito com que nós dizemos "gato". Mas nós não temos nenhuma apreensão dos sons à parte, ou mesmo antes, do nosso modelo de como representá-los (na escrita). É por isso que nós só podemos escrever os sons que já são palavras. Você não consegue escrever o próprio rangido da porta ou o próprio estalido do piso. Nós não representamos o som na escrita; nós representamos o discurso, ou a linguagem. (NOË, 2015, p. 34)

Segundo Noë, quando passamos a usar a marcação gráfica para *contar* coisas (um tipo de escrita não-linguística), começamos a poder pensar outros jeitos de manipular tais coisas (*ibid.*, p. 40). Com a escrita (ou notação) matemática, por exemplo, uma gigante fronteira cognitiva se abriu com novos problemas e soluções para pensarmos; ou seja: a notação matemática transformou o modo como pensamos e o domínio

das coisas que podemos pensar. O mesmo pode ser dito para a escrita (ou notação) musical, que permitiu pensarmos a música para além do que faríamos se não a tivéssemos. A notação musical transformou a maneira como fazemos música e o domínio das coisas que podemos "musicar". E o mesmo ocorre com a escrita linguística. Ela transforma o modo como nos comunicamos: ela "*organiza e transforma a linguagem*" (ibid., p. 42; meu itálico).

Isso nos permite voltar ao tópico da percepção, das imagens e à citação de Pascal que utilizei para diferenciar *campo* e *paisagem*. O campo inteiro não pode formar a paisagem. Aprender a ver uma paisagem, assim, é saber ver um mínimo e deixar de atentar a certas coisas – o que não está dado, mas será aprendido e sedimentado à medida em que se nos forneçam "modelos" do que significa uma paisagem; ou seja: que façamos e distribuamos imagens de paisagens (com a linha do horizonte, um céu, o terreno, construções, elementos naturais etc.). A paulatina sedimentação da produção e consumo de tais imagens retroalimentará nossa avaliação visual mais "espontânea" de paisagens naturais. Uma ocorrerá à luz da outra:

assim como a escrita retroalimenta e altera nossa ação vivida na e com a linguagem, também as imagens retroalimentam e alteram os jeitos pelos quais exercemos nossas capacidades visuais. Imagens tornam-se um instrumento para ver. Imagens tornam-se o padrão pelo qual ao menos uma certa variedade de nossa atenção direta é avaliada. (NOË, 2015, p. 52)

Como dito ao início desta subseção, Noë propõe que a relação entre escrita e fala sirva para "ilustrar" a retroalimentação entre nível 1 e 2; mas essa ilustração também cumpre o papel de um argumento por analogia. A meu ver, Noë logra um êxito importante: o de afastar a leitura de que a arte necessariamente "é sobre", "tematiza" ou "pauta" as atividades organizadas. Isso imputaria a ele uma concepção de arte

intelectual demais que provavelmente não salvaria as aparências. Concordamos sem dificuldade que nossos escritos não são "sobre" a fala e a linguagem – e apenas as pressupõem. Mas também é verdade que a escrita molda e influencia a linguagem de um modo do qual não somos inteiramente conscientes, durante a vasta maior parte do tempo. E isso não nos impede de ainda assim reconhecermos que essa influência é *real*. A retroalimentação ocasionada pela arte seria assim mesmo.

2.7 A INCLINAÇÃO PARA A ESCRITA

Noë identifica que, assim como podemos precisar contar coisas e pensar melhor o modo como fazemos música, dançamos, falamos etc., podemos querer entender melhor as coisas que fazemos, e como nossa vida fica, digamos, em pé; ou seja: podemos querer adotar uma "atitude escritural" perante a vida. Por certo, não será possível inventar uma "escrita" de todas as nossas experiências. A dança é, como Noë bem lembra, um daqueles domínios de nossa vida que jamais conseguimos *escrever* – o dançar é prático e corpóreo demais, fugidio, irredutível a proposições. Mas isso não nos impediu de inventar uma prática não-proposicional que mesmo assim nos permitisse pensar ou entender o dançar: a coreografia:

Tente-se colocar no lugar e no estado de espírito de alguém tentando inventar, pela primeira vez, um jeito de escrever nossa fala. Que projeto mais autoexploratório, auto-reorganizador! E que tarefa aparentemente impossível!

Mas note: essa é exatamente a posição em que nos encontramos hoje em dia com relação à dança. (...) [N]o que diz respeito ao enorme, vasto e fluido fluxo de usos expressivos do movimento, postura, rosto e corpo, somos profundamente analfabetos (ou, por assim dizer, analfabetos funcionais). Ou ainda, encontramos-nos na mesma posição em que os nossos antepassados estavam, que conseguiram de fato adotar a atitude escritora

com a sua fala, mas na absoluta ausência de tecnologia e, assim, do aparato conceitual necessário para escrevê-la.

O que nós chamamos de dança (coreografia) é o nosso método para fazer isso. E por essa razão o que nós chamamos de dança é o meio de fazer filosofia sobre o corpo em movimento. (NOË, 2015, p. 43)

É nesse sentido que arte e filosofia têm uma inclinação, um pendor, para a invenção da escrita. Esta nos permitiu pensar sobre nossa própria comunicação e sobre aquilo que comunicamos; e a arte e a filosofia, mesmo que sem uma "escrita", também teriam a mesma tendência, a de adotar uma "atitude" visando um entendimento, mais ou menos tácito, de certos aspectos básicos da nossa vida.

2.8 REORGANIZAÇÃO

O resultado é que, assim como não podemos mais falar sem levar em conta o modo como escrevemos, não mais podemos dançar insulados do modo como coreografamos. Nosso jeito de fazer as coisas, de sermos envolvidos pelas nossas atividades organizadas, nosso jeito enfim, *de sermos humanos*, deixa de ser o mesmo. Nós deixamos de ser os mesmos⁵⁶. É esse processo que Noë chama de *reorganização*.

Em um sentido, "reorganizar" não é acrescentar, nem subtrair, mas é continuar tendo o que já se tinha antes. Em outro sentido, todavia, há um ganho, que é de entendimento⁵⁷: uma nova maneira, mais inteligível ou intuitiva de relacionar-se com o que antes era pouco compreendido⁵⁸.

⁵⁶ A reorganização d"[o] emaranhamento deixa mais claro como a arte e a filosofia são tão profundamente importantes. Eles são os motores de nossa própria transformação de um tipo de pessoa em outro." (NOË, 2017b, p. 213).

⁵⁷ Há quem defenda (ex.: Elgin, 2017), inclusive, que o entendimento é a mais importante das metas epistêmicas – mais do que a obtenção de conhecimento proposicional ou crenças verdadeiras.

⁵⁸ Mantida a imagem trazida anteriormente, é passar a ter o que antes era um amontado, como um ninho, doravante visível "perspicuamente". Nesse último sentido, a arte pode ser "produtiva" (NOË, 2019, 2021a).

O ganho valioso, nessa concepção, não é o de nos ensinar proposições universais ou particulares, nem o de retirar falsidades de nosso repertório de crenças, mas o de nos fazer saber mais perspicuamente, (de modo tácito e não-proposicional) o que significa sermos organizados como nós somos – ou, simplesmente, sermos humanos. É, portanto, um saber-fazer⁵⁹ (reorganizar e deixar-se reorganizar). Por vezes tentamos explicitar isso proposicionalmente, como busca fazer a filósofa política Glory Liu sobre sua própria experiência com o balé:

"Dançarinos", ela [a professora] disse, "têm o hábito de quebrar hábitos⁶⁰. Mostre que você tem agência sobre seu corpo". (...) Eu examinava meus movimentos, desde os mais largos saltos até os menores gestos, perguntando-me sobre a origem deles. (...)

Eu comecei a notar e a observar a dança de modo diferente, no meu próprio corpo e no dos outros dançarinos. Os mais simples movimentos, gestos e passos poderiam transmitir um amplo leque de texturas, sensações e sentimentos. (...)

A dança, então, era minha prática física de reflexão crítica e independente – a respeito de ideias recebidas, hábitos formados, valores básicos e crenças que eu tinha – não só sobre a dança, mas também sobre o que significa ser um ser humano que floresce. Foi nesse momento que eu me dei conta de que minha formação como dançarina e pesquisadora estavam convergindo e tornando-se meios inseparáveis de investigar ideias sobre personalidade e a boa vida. (LIU, 2020, s. p.; minha tradução)

Liu reforça a ideia de que deliberados ou automáticos, os movimentos do corpo vivo não são desprovidos de sentido (JOHNSON, 2007), e por isso dançar (coreograficamente) pode ser uma prática de investigação, ou de reorganização, sobre o que significa ter um corpo com potencial de agência própria e expressividade. A arte da dança é um

⁵⁹ Entender já é saber-fazer algo: ter uma disposição a pensar, notar, inferir bem em circunstâncias (ELGIN, 2017; cfe. também BRIESEN, 2021).

⁶⁰ Coincidência ou não, a formulação de Liu não poderia ser mais noëana.

dispositivo criado por nós, público e dançarinos, que nos exhibe e nos faz entender isso.

Nessa grande seção busquei reconstruir o argumento geral de Noë em *Strange tools*, explicando melhor suas teses principais e explicitando seus respectivos argumentos. Poucas objeções foram abordadas, o que será feito mais ao final do capítulo. A tarefa aqui pretendia ser sobretudo introdutória. Feito isso, podemos agora procurar pelo que há de mais enativista nas entrelinhas da obra.

3. ARTE

Retomemos a filosofia do enativismo: em linhas gerais, o mundo (ou o domínio cognitivo) de um indivíduo não é "pré-dado" e nossa cognição não é a representação dele por uma mente, mas, na verdade, consiste em *atuar* [*enact*] esse mundo "com base numa história das muitas ações que um ser no mundo performa" (VARELA, THOMPSON, ROSCH, 1991, p. 9; minha tradução). Tínhamos dito que essa "atuação" [*enaction*] é a ideia de que os organismos criam sua própria experiência através de suas ações" (HUTCHINS, 2010, p. 428; minha tradução).

A partir daqui nosso trabalho será o de ir não só mais a fundo em *Strange tools*, mas também o de ir além, de modo a aproximar as ideias mencionadas acima (que o mundo não é pré-dado; e que a experiência do mundo é atuada com base em nossa história de interações) e verificar a coerência entre elas.

3.1 ARTE COMO EXPERIÊNCIA TRANSACIONAL

Arte é algo que *fazemos acontecer*. Que um objeto ou evento seja considerado ou experimentado como artístico é algo que precisamos *atuar* por nós mesmos. Isso, como adiantado em *Varieties of presence*,

nos exige mobilizar diversas habilidades e conhecimentos de fundo, bem como conhecimento do contexto: "Olhamos para as próprias coisas. Mas arte é experiência. Não são as coisas que importam. É a experiência dessas coisas⁶¹. Mas estas experiências não vêm de graça. Precisamos fazê-las. A arte é uma oportunidade de fazer a experiência, de fazer a nós mesmos⁶²." (NOË, 2015, p. 206).

Uma maneira de entender isso é através de uma analogia (a preferida de Noë) com a contação de piadas: "uma piada é mais do que uma coisa ou um estímulo. Uma piada é um ato de comunicação; é uma resposta, uma transação, um passo. E entender uma piada não é só reagir ou ser afetado. Como nós já dissemos, é um feito, uma conquista." (NOË, 2015, p. 97). Ou seja: o humor também é algo que precisamos fazer acontecer. Quando alguém nos diz "Um colorado, um gremista e um português chegam ao Céu", *neste momento*, saibamos disso ou não, passamos a mobilizar uma série de expectativas e conhecimentos de fundo (sobre colorados, gremistas, portugueses, a ideia de Paraíso e o que pode ser dito sobre eles). Há habilidades envolvidas, aí. Descrever essa fenomenologia de quem ouve uma piada a faz parecer intelectual demais, mas sabemos que não é: não nos exige esforço, não nos faz parar de prestar atenção no que nos está sendo contado etc.. É básico. E se tudo correr bem, entenderemos a piada.

⁶¹ A ideia de que a arte é uma certa experiência é confessadamente de inspiração deweyana (NOË, 2015, p. 205 et passim). Dewey, pois, afirmou que "por uma das perversidades irônicas que muitas vezes acompanham o curso dos acontecimentos, a existência das obras de arte (...) se tornou um empecilho à teoria sobre elas" (1934/2010 p. 59). Essa é, também, a filosofia de Noë, para quem, dentre Platão, Kant, Heidegger e outros, é "Dewey, mais do que qualquer outro pensador, [quem] coloca a natureza da arte, tal qual eu entendo essa natureza, em foco" (NOË, 2015, p. 204; meu itálico).

⁶² Aqui, mais uma vez, Noë parece estar falando de autonomia – ainda que não use o vocábulo técnico enativista.

Mas ninguém entende uma piada apenas porque nos dizem que ela é engraçada, porque ela é colocada, digamos, no museu das piadas⁶³. Ou você entende uma piada, ou você não entende, e entender ela é algo que se conquista. É algo que depende do que você sabe, do que você espera e do que você pensa que está fazendo com o contador da piada. Uma piada funciona sempre e apenas dentro de um contexto comunicativo. Pegar uma piada nos exige tanta sagacidade quanto para contá-la. Trata-se de um feito, de uma conquista.

E o mesmo vale para a arte. (NOË, 2015, p. 110)

Como fenômeno complexo que é (que nos mobiliza perceptiva, psicológica, cultural e socialmente etc.), a imagem da piada é útil para nos fazer ver como a experiência da arte (igualmente complexa, pois perceptiva, psicológica etc.) também é atuada: "Quando perguntamos, de uma obra de arte, *O que é isso? Para que isso serve?* precisamos gerar nossa própria resposta. E, assim, precisamos tomar posição; uma posição, criticamente, em relação a nós mesmos e à nossa experiência [*background*]" (id., 2017a, p. 213). Queiramos ou não, tenhamos consciência ou não, uma obra de arte mobiliza nossas melhores habilidades, nosso histórico de interações com o mundo, para que façamos o nosso melhor em dar sentido a ela.

Noë defende que podemos, sim, ter uma experiência artística de um objeto materialmente indistinguível de um outro objeto não-artístico: "o ponto importante a notarmos é que a diferença entre arte e não-arte nunca é material"⁶⁴ (2020, p. 283). E o que explica isso, se não é material, tampouco é algo apenas no sujeito, mas algo que pertence

⁶³ A referência, aqui, é à ideia de que um objeto pode propiciar uma experiência apenas em função de sua presença num pedestal de museu. Para mais sobre uma crítica (e uma concepção filosófica) da conservação artística, cfe. Noë (2020).

⁶⁴ Noë provavelmente está se referindo a obras como os *ready-mades* (*A fonte*, de Duchamp, *Brillo Box*, de Warhol etc.). Arthur Danto, filósofo da arte conhecido por suas teorias a respeito de tais obras, já antevira a ideia de Noë: "ver uma coisa como arte não é uma habilidade perceptiva inata [*wired in*], mas uma questão de estar situado, como os animais não estão, na cultura e na história" (1992, p. 21; minha tradução). Para mais, remeto o leitor à *Transfiguração do lugar comum* e a *O abuso da beleza*.

também ao contexto retórico da experiência, digamos, ou ao uso⁶⁵ esperado da coisa (no vocabulário 4E, diríamos que a arte é "situada"). O dançar que ocorre na pista de dança e o dançar coreografado que ocorre no palco, por exemplo, tendem a ser materialmente diferentes, mas mesmo que não fossem, não experimentaríamos as danças que ocorrem na pista como arte; elas não são teimosas e correm soltas entre as práticas de nossa vida.

A diferença entre Dança e dançar, como eu a profiro aqui, não é empírica ou psicológica (...). O que faz o dançar ser dançar é o jeito como ele se insere em nossas vidas, em particular, o jeito como, em função de sua inserção, ele nos organiza. O que faz o dançar do artista algo mais do que dançar, é o simples fato de que ele se recusa a estar inserido daquela forma. (NOË, 2021a, p. 71)

Entender essa diferença exige, presumivelmente, habilidades sociais de contexto – como a habilidade de notar que "está quente aqui" não serve de afirmação sobre a temperatura no ambiente, mas como um pedido retórico para abrir a janela.

O mesmo ocorre com o humor, que sabidamente não está na literalidade do texto (nem apenas no ativamento de uma região neural ligada ao prazer), mas no contexto. Com efeito, o humor não ocorre necessariamente em qualquer situação, mas apenas naquelas em que, digamos, ele é minimamente viável (em que o ouvinte pode se dispor ao riso, o que pode ser desde uma questão hormonal até psicológica e social) e em que compartilha com o contador da piada os conhecimentos de fundo (sobre gremistas, colorados, portugueses etc.). Analogamente, também precisamos estar dispostos a entrar em transação com uma obra de arte, e isso dependerá do nosso humor, do local, de nossa

⁶⁵ "(...) de fato, a arte sempre tenderá a ser materialmente indistinguível das suas origens tecnológicas. As pinturas de um pintor-artista podem ser indistinguíveis, materialmente, daquelas de alguém trabalhando com publicidade. Que uma das imagens seja uma obra de arte e a outra seja um anúncio não é uma diferença material entre elas." (NOË, 2015, p. 75).

história, de sabermos ou não quem é o artista etc.: "obras de arte podem nos afetar (se escolhermos (...) nos deixar sermos afetados)" (NOË, 2017a, p. 245). Enfim, diversos níveis de determinação diacrônica influenciam-se mutuamente no modelo explicativo enativista de um fenômeno, incluindo a experiência artística e estética (Diagrama 4, abaixo).

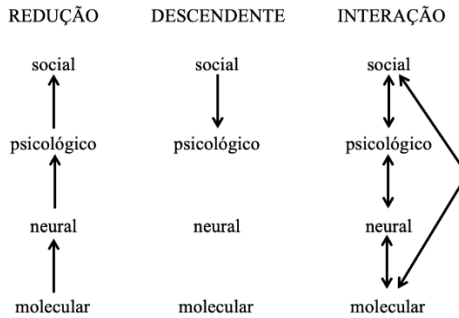


Diagrama 4 - Relações entre níveis de explicação nas ciências cognitivas. As setas indicam causalidade.

O modelo enativista é o de Interação. Adaptação de original por Thagard (2009).

Um objeto perguntará: se o reconhecimento de obras de arte é tão contextual e socioculturalmente dependente, como conseguimos reconhecer obras de arte de outros países, às vezes até sem dificuldade? Um "outsider pode não ser capaz de entender inteiramente as obras de arte de outras culturas que lidem com 'significados culturalmente relevantes', mas, ainda assim, conseguir reconhecer algo artístico em tais peças e apreciá-las em alguns aspectos" (DAVIES, 2007, p. 452; minha tradução).

Uma primeira resposta seria dizer que qualquer obra de arte precisa ao menos mostrar-se como índice material da agência humana, ou seja: aparecer como manufatura⁶⁶. O que é ainda pouco, claro, mas segundo Gell (1998 *apud* LEDUC, 2013), o que diferenciaria a arte de

⁶⁶ Isso não abarcará as artes performáticas ou narrativas orais.

outras manufaturas seria o reconhecimento de um certo processo técnico de excelência dessa manufatura: o embelezamento – serem os únicos objetos "belamente feitos, ou feitos belos" (GELL, 1992, p. 44 *apud* LEDUC, 2013, p. 53).

O maior problema dessa resposta é tentar encontrar uma propriedade física essencial à categoria de "arte". Nesse sentido, ela erra mais ainda em reduzir a arte à categoria estética da beleza (NOË, 2015). É, sim, verdade que boa parte da produção artística ao longo dos tempos foi também bela, e que uma explicação assim teria o valor heurístico de dar conta de boa parte dos casos em diferentes culturas. Mas a existência de obras de arte que não são belas, mas terríveis, irônicas, graciosas etc., nos leva a concluir que um tal reconhecimento não parece ser suficiente para dar conta de toda a categoria de arte.

Parece, portanto, que é preciso pagar a aposta externista de que se quisermos apontar para algo como arte, precisaremos considerar fatores socioculturais mais amplos que situem o objeto ou mesmo a performance, evento etc. como arte – por exemplo algum conhecimento de fundo sobre o papel que aquele objeto cumpre na cultura em questão e como deveríamos encará-lo.

Mesmo que concordássemos com a ocorrência de um reconhecimento muito básico do objeto como obra de arte, isso não necessariamente equivaleria à ocorrência de uma experiência mais completa do mesmo – como costuma colocar Dewey (1934/2010). É justamente esse, aliás, o caso do visitante de museu que, mesmo reconhecendo e afirmando que há "obras de arte" nos pedestais das galerias, nenhuma experiência profunda tem deles⁶⁷ pois passa

⁶⁷ Aqui avizinhar-se-ia, portanto, a necessidade de uma teoria do erro que explique porque chamamos de obras de arte aquilo que não nos dá experiência alguma da arte.

correndo diante dos mesmos, olhando não para os próprios, mas para as telas de seu *smartphone*.

Se não quisermos, no entanto, imputar esse "erro" ao público, mas admitir que haveria, sim, alguma experiência minimamente interessante do objeto, isso tampouco significaria que as condições estariam dadas para a reorganização. Na verdade, duas outras coisas poderiam daí se seguir. A primeira é o que se chama de "apropriação cultural": pois se o agente falhar ou recusar-se a considerar um mínimo necessário dos fatores socioculturais, isso o levaria a passar por cima do contexto cultural alheio e experimentar o objeto estrangeiro como arte nos termos de *sua* própria cultura. Um exemplo seria o famoso uso que os modernistas europeus, como Picasso, fizeram da escultura africana no início do século XX⁶⁸.

A outra alternativa é que esse reconhecimento mínimo, mesmo que não descambasse para a apropriação cultural, muito provavelmente não levaria a uma experiência tão rica quanto aquela tida graças a obras de arte feitas em contextos culturais dos quais temos muito mais conhecimento (havendo ganho cognitivo em ambas as experiências, como a reorganização preconizada por Noë, esse ganho não seria o mesmo nos dois casos). E, de fato, podemos (e costumamos) não entender muito sobre os temas e as intenções da cerâmica marajoara, da tapeçaria inca ou, mesmo, sobre as razões que levaram Da Vinci a retratar Cecília Gallerani, a amante de Ludovico Sforza, com um arminho. Mas isso não é um problema para uma teoria da arte – pelo contrário: dá conta do fato bastante inegável de que certas obras são mais e menos complexas, e, sobretudo, mais e menos acessíveis em geral.

⁶⁸ Obrigado a Mariana Vasconcellos, historiadora da arte, por atentar para essa possibilidade.

Nesse sentido, uma obra de arte não é algo pronto e unívoco (a ser “disparado”), cuja experiência esteja decretada (pelo artista, sobretudo), mas é algo a ser tentado, descoberto, alcançado: ela “propicia [affords] uma experiência” (NOË, 2015, p. 205).

Porque uma experiência não é só uma coisa que se sente ou que se imagina na cabeça, mas é uma transação que traz à tona e ao mesmo tempo também abrange situações inteiras, incluindo outras pessoas, é que a experiência é inconclusa, nunca acabada, aberta à reinterpretação e, assim, à refeição. (NOË, 2021a, p. 70)

Essa também é, com efeito, a resposta de Dewey, que admite que a arte grega, por exemplo, está longe de ser idêntica à nossa, mas ressalva que “a experiência é uma questão da interação do produto artístico com o eu. Logo, não é igual duas vezes para pessoas diferentes, nem mesmo nos dias atuais. (...) [N]ão há razão por que, para serem estéticas, essas experiências devam ser idênticas” (1934/2010, p. 558-9).

Por certo, uma enorme carga contextual, das práticas sociomateriais do ambiente em que o agente se encontra (BRINCK, 2017), terá papel determinante na cognição do objeto ou evento com pretensões artísticas. É a essa intersubjetividade fundada no ambiente social que nos voltamos agora. Ela nos permitirá navegar entre a Cila do realismo e a Caríbdis do espectador idealista todo-poderoso.

3.2 INTERSUBJETIVIDADE

Chegamos, assim, à ideia de que a experiência da arte e a cognição do objeto enquanto artístico, não se darão somente por fatores materiais ou individuais, mas em função de relações e contextos – de modo intersubjetivo. Podemos apelar não só ao enativismo, aqui, que descreve atuação das experiências socioculturais como *sense-making* “participativo” (DE JAEGER, DI PAOLO, 2007), mas também à

psicologia ecológica – e em especial à noção identificada por Carvalho (2020) como *affordance social*⁶⁹.

Por *affordance social* entende-se uma (inter)ação proporcionada por um objeto, evento ou outro indivíduo, a membros de determinado grupo social, possível graças a práticas e normas sociais. Um exemplo de objeto que é *affordance social* é a caixa de correio⁷⁰:

No caso da caixa de correio, a *affordance* de envio-de-correspondência social porque depende de uma prática sociocultural para estar disponível. Um agente de uma cultura sem sistema postal, que não tem ideia alguma do que um sistema postal é, não pode perceber a caixa de correio como propiciando [*affording*] o envio de correspondência. Para estar aberto a essa *affordance*, o agente precisaria ser normativamente responsivo e constrangido pela prática social em questão. (CARVALHO, 2020, p. 3; minha tradução)

Mutatis mutandis, podemos pensar o mesmo de uma obra de arte: um objeto que oferece uma certa experiência dependentemente de uma prática sociocultural. Mesmo tendo certas propriedades objetivas (no caso da caixa de correio, a de comportar a entrada de uma carta; no caso da obra de arte, a de ter uma certa harmonia visual, digamos), o reconhecimento do objeto (ainda que dotado de propriedades formais) como *artístico* seria modulado por práticas sociais⁷¹, exigindo-nos o conhecimento desses fatores mais amplos.

Há ainda uma outra distinção interessante: segundo Carvalho (2020), a *affordance social* pode ser "comum" ou "compartilhada". A primeira é aquela do ônibus que chega ao ponto (e propicia a um, mas

⁶⁹ Cfe. também Heft (2007).

⁷⁰ Há também casos de *affordances* sociais propiciadas por outras pessoas: o parceiro de caça, a mãe que dá o peito; e o artista que executa algo ao seu público (contracenando, tocando um instrumento etc.).

⁷¹ Quando me disse que "arte solipsista talvez seja uma quimera", o professor Eros inadvertidamente ecoou Dewey, que afirmou que o "material expresso [em uma obra de arte] não pode ser privado; essa é a situação do hospício. Mas a *maneira* de expressá-lo é individual." (1934/2010, p. 218).

também a muitos, a subida e a viagem coordenadamente); a segunda é a do cabo de guerra (que propicia a puxada apenas a um coletivo, e nunca a um indivíduo). Ao que parece, a obra de arte nos aparece de ambas as formas: como *affordance* social "comum", cuja experiência podemos ter individualmente, ainda que de maneira coordenada, num espaço compartilhado (terreiro, praça, teatro, museu); e também como *affordance* social "compartilhada", pela qual a obra é percebida propiciando uma interação, necessariamente (caso de uma dança de grupo ou de um diálogo a ser encenado)⁷².

O fato de estarmos imersos em um ambiente que não é apenas físico, mas também social e cultural, *modula* as *affordances* que percebemos: a instituição dos correios nos faz perceber a caixa como propiciando o envio de cartas, e a prática de emoldurar nos faz perceber certas imagens (obras de arte) como dignas de mais atenção visual do que outras (um jornal, digamos)⁷³.

Com efeito, um estudo por Wagner et al. (2014) indica que uma mesma imagem repulsiva é apreciada de modo diferente, se apresentada como "fotografia artística" ou "material educativo" – mais positivamente no primeiro caso do que no segundo. Como afirmam Leder e Nadal (2014), as condições de emolduração provocam no público "diferentes expectativas e crenças" sobre o significado do objeto. Essa modulação social das *affordances*, assim, parece ser em grande parte uma responsável pelo que experimentamos ou não como arte. Quem compartilhar um histórico de interações similar (com os mesmos

⁷² A primeira parece ser sobretudo o caso do público espectador. A segunda aparece mais a artistas e intérpretes, mas, se a forma de arte for minimamente interativa, exigindo participação do público, também a este.

⁷³ Há evidências empíricas de que o formato de apresentação de uma obra influencia o interesse do público e sua aprovação dela (LOCHER, SMITH, SMITH, 1999).

materiais e objetos, digamos), imerso num meio social de práticas semelhantes, tenderá a tomar tais e tais objetos como artísticos:

A experiência estética é cimbrada pela tecnologia e a cultura material, e pelos rituais, hábitos, normas e roteiros socioculturais. Enquanto grandes sociedades costumam dispor de grande diversidade na expressão da arte, as obras de arte mesmo assim são fundamentalmente inter-relacionadas, porque estão fundadas na mesma cultura material. (...) Dado que artista e público são contemporâneos [uns aos outros] e partilham da mesma cultura material, a interdependência entre cognição e ambiente levar o artista a criar arte e o público a tentar compreendê-la de modos que se liguem intrinsecamente. (BRINCK, 2017, p. 6; minha tradução).

O reconhecimento do objeto como obra de arte, por certo, pode não ocorrer, por diversas razões; mas dentre estas não está uma forma de relativismo ontológico: "a resposta aparentemente 'subjéitiva' de um indivíduo a um objeto não torna nula a *affordance*, mas simplesmente indica se ela foi reconhecida no momento da observação ou não" (LEDUC, 2013, p. 56; minha tradução):

Exatamente para qual conjunto de propriedades alguém dá importância é algo determinado pela sua cultura ou subcultura⁷⁴. Os *connoisseurs* de vinho prestam muita atenção às características intrínsecas daquilo que bebem – características que podem ser completamente ignoradas pelos não-*connoisseurs*. Isso não ocorre por causa da natureza metafísica do vinho, mas por causa da conduta cognitiva do provador. (EATON MUELDER, 2000, p. 145 *apud* LEDUC, 2013, p. 56)

Isso nos permite explorar a objeção (e o clichê) de que, se a experiência da arte depende do indivíduo empregar certas habilidades, então "tudo é arte!". A dose de intersubjetividade que trazemos aqui

⁷⁴ Em referência aos experimentos sobre cegueira por desatenção, Vernazzani (2021, p. 12; minha tradução) afirma que "à luz da contemporânea ciência da visão, não surpreende nem um pouco que sujeitos com diferentes graus de *expertise* tenderão a olhar (e não notar) diferentes características do alvo".

carrega consigo uma certa normatividade⁷⁵ e limita as experiências artísticas possíveis em um certo tempo e lugar: "qualquer coisa *pode* ser arte, mas nada, ao menos em virtude de sua natureza intrínseca, é garantido ser. A arte é sempre relacional e contextual" (NOË, 2015, p. 74; cfe. também VERNAZZANI, 2021, §4.2).

Se, como Noë defende, a "[a]rte, realmente, é um envolvimento com os meios pelos quais nossas práticas, técnicas e tecnologias nos organizam" (2015, p. xiii), então é o caso que, se não conhecermos ou dominarmos as referidas práticas e técnicas, em suas devidas situações, por óbvio não seremos reorganizados. Quanto mais universais as atividades organizadas (como dançar, performar, perceber, ouvir etc.), mais universais tenderiam ser as formas artísticas (coreografias, encenações, artes plásticas, música etc.)⁷⁶. Por outro lado, se uma forma de arte tiver como matéria-prima uma atividade organizada adquirida em um nicho cultural específico (a costura de um tipo de vestimenta, digamos), pode ser que o objeto não seja percebido e sobretudo experimentado como obra de arte⁷⁷. Quando não conhecemos o mínimo suficiente sobre as tecnologias, cultura material, rituais, hábitos e normas socioculturais, a obra tende a não nos aparecer ou reorganizar:

arte muito antiga – ou de uma cultura distante – por vezes não nos aparece como desafiadora ou difícil. Isso pode ocorrer porque ela cai sob a categoria de "arte importante" e nos chama a atenção sob o vidro dos arquivos de

⁷⁵ Pace Heras-Escribano e De Pinedo (2015).

⁷⁶ Consistente com essa ideia, Dewey afirma: "Pelo simples fato de a arte (...) expressar uma atitude arraigada de adaptação, uma ideia e um ideal subjacentes da postura geral humana, a arte características de uma civilização é o meio para se entrar, por afinidade simpática, nos componentes mais profundos da experiência de civilizações remotas e estrangeiras. Com isso, explica-se também a importância humana que as artes delas têm para nós. Elas acarretam um alargamento e aprofundamento de nossa experiência, tornando-a menos localizada e provinciana (...). (1934/2010, p. 560-1).

⁷⁷ O que não significa excluir a possibilidade de que o vejamos como *belo* ou mesmo *interessante*, mas isso é outra história: perguntar-se pelo valor da beleza não é o mesmo que perguntar pelo valor da arte.

arte⁷⁸. (...) Elas expiraram. Ou pararam de ser obras de arte. (NOË, 2015, p. 104)

Essa ideia é importante e nos faz saber como uma abordagem enativista explica como podemos falhar em atuar uma experiência cognitivamente valiosa de uma obra de arte. Mesmo que não haja reorganização, isso não significa que uma obra de arte praticamente incompreensível será cognitivamente irrelevante:

mesmo isso pode contar como um ganho de entendimento. Esse era a ideia de Sócrates: saber que você não sabe é o primeiro passo em direção ao conhecimento. Dar-se conta de que você não entende uma obra de arte é o primeiro passo (ou pelo menos um dos primeiros) na direção de compreendê-la. (ELGIN, 2017, p. 219-220; minha tradução)

Dar-se conta da incompreensão já é, pois, realizar *sense-making*.

3.3 PORQUE A ARTE PODE SER CHATA

Talvez a grande vantagem de entendermos a arte como *affordance social* de uma experiência transacional reorganizadora, é que isso dá conta de um fato inescapável: a arte pode ser chata. As teorias da arte ocuparam-se historicamente em explicar como a arte pode ser bela, sublime, grandiosa, arrebatante, mas praticamente nunca prestaram contas sobre o fato de que a arte também pode ser traumaticamente enfadonha⁷⁹. E, como bem notara Dewey (1934/2010, p. 308), “a confusão é desagradável, mas também o tédio o é”.

⁷⁸ Neste mesmo trecho, Noë também nos provoca a pensar se boa parte daquilo que julgamos ser nossa experiência de obras de arte, por exemplo dos “grandes mestres”, não é apenas isso: a apreciação de um valor decorativo, de uma destreza técnica ou de uma suposta importância histórica (e até valor monetário).

⁷⁹ A reputação de chata costuma cair sobre a arte contemporânea, mas sejamos justos: mesmo Aristóteles, ao elencar na *Poética* as características de uma boa tragédia, presumivelmente refletiu sobre sua própria experiência com peças chatas e inacessíveis.

O enativismo (em auxílio da psicologia ecológica) explica a chatice da arte: se nossa experiência é atuada por nossas ações e histórico de ações no mundo, pode ser que, por uma infelicidade, "*nem tudo corra bem*" e que não tenhamos o mínimo necessário para atuar a experiência artística desejada, mesmo quando era de se esperar o contrário, dada nossa imersão no meio social – assim como ocorre quando não entendemos o humor da piada da qual os demais riem.

E o que dizer de quando "*nada corre bem*"? É possível não ter experiência alguma de uma pretensa obra de arte? A resposta de Noë é clara: pode ser que a obra seja esquisita e nós não entendamos o que ela está fazendo. "Em ambos os casos, a obra não nos envolve, desafia ou afeta⁸⁰, o que é o mesmo que dizer que ela não nos aparece como arte⁸¹" (2015, p. 104).

Há ainda um terceiro tipo de obra chata⁸², caracterizada não por sua inacessibilidade, mas, ao contrário, por ser óbvia, acessível demais. Em casos assim, em que a obra aparece como totalmente integrada aos nossos usos e práticas, não haverá reorganização: a obra deixa tudo como estava.

Note-se, portanto, que a alta relacionalidade e contextualidade da experiência artística não só explica que possamos ter diferentes experiências de uma coisa enquanto arte, como inclusive que possamos não ter a experiência artística daquele objeto. Isso se aplicaria, como já dito, a obras antigas ou de culturas muito exóticas, mas particularmente

⁸⁰ O sentido de afecção parece ser o mesmo de Colombetti (2014, 2017). O estado de aborrecimento ou tédio pode ser entendido como um estado afetivo correspondente ao *sense-making* da situação como neutra ou negativa ao indivíduo.

⁸¹ Isso é facilmente reconhecível no caso de nosso gosto musical: "Se a música é conhecida demais, é entediante. Mas se ela é genuinamente nova, se ela é realmente original, então ela é desagradável ou, pior ainda, sequer reconhecível como música." (NOË, 2022, s.p.).

⁸² Agradeço à Mariana Vasconcellos por notar essa possibilidade.

às obras contemporâneas que se passam por objetos cotidianos. Em 2015, por exemplo, a equipe de limpeza de um museu italiano sem querer "limpou" uma instalação de garrafas de champagne vazias e restos de festa espalhados sobre o chão (a obra fazia referência aos vícios da sociedade dos anos 80) (BBC, 2015). Nesse caso, apesar de todo o contexto, a obra (bastante literalmente) não "apareceu como arte"⁸³ para quem limpava a galeria (ainda que vivessem na mesma cultura, trabalhando inclusive no chamado mundo da arte).

Do modo como leio Noë, que um objeto nos "apareça como arte" pretende ser uma afirmação descritiva, e não valorativa, isto é: pretende dar conta da fenomenologia de quando, tendo percebido uma *affordance*, nos sentimos como que convidados a entrar em ação e mobilizar nossas habilidades. Mas isso não garante que a experiência da obra será boa ou reorganizadora (como nem toda piada que paramos para ouvir acaba sendo engraçada).

3.4 EXTERNISMO EXPLICATIVO SOBRE A EXPERIÊNCIA DA ARTE

O leitor mais versado já deve ter notado que o enativismo oferece uma explicação de tipo *externista* para a experiência da arte. Segundo Myin e Veldeman (2011), há um internismo explicativo a respeito da arte, que se restringe ao objeto em suas propriedades diretamente disponíveis à percepção. É o caso já referido de Clive Bell, para quem o caráter artístico de uma coisa era dado por uma "forma significativa" – o arranjo formal entre linhas e cores, por exemplo⁸⁴. Consequência disso

⁸³ O caso da instalação com "restos" que é limpada acidentalmente já virou lugar-comum na arte contemporânea, tendo ocorrido algumas vezes em lugares diferentes pelo menos desde 2001, e virado até cena de filme, em *The Square* (2017).

⁸⁴ Representado também pela teoria formalista de Roger Fry. Num espectro oposto, temos as teorias intelectualistas e sócio-históricas de filósofos como Arthur Danto e George Dickie, que negam que a

é que se a experiência decorre da forma, e a forma é em tese a mesma independentemente das circunstâncias, então teremos que a "[g]rande arte permanece estável e clara porque os sentimentos que ela desperta são independentes do tempo e do lugar" (BELL, 1914, p. 37; minha tradução).

Em contraste, Myin e Veldeman falam de uma forma de externismo, que explica a arte por outros fatores além do objeto, como o conhecimento contextual de fundo que é preciso mobilizar na interação com objeto:

a obra de arte não deveria ser reduzida ao mero "produto final" material, mas é melhor entendida como um complexo processo do qual o produto final é meramente uma parte; e a experiência estética⁸⁵ envolvida na sua apreciação deve ser entendida como um engajamento ativo com a obra de arte, em vez de um episódio privado e subjetivo, separável de interpretação e conteúdo cognitivo. (MYIN, VELDEMAN, 2011, p. 80; minha tradução)

Daí a insuficiência de tentar mostrar, inclusive neste texto, que essa ou aquela obra (como os *Amantes* ou a *Dama com arminho*) podem ser ferramentas estranhas, com base apenas naquilo que consta sobre a tela ou o papel: é normal que façamos uma análise do conteúdo da obra, em isolado, mas em última instância isso pode muito bem não servir para explicar porque determinado objeto pode ou não contar como arte.

Contrariando uma abordagem hierárquica estreita da apreciação da arte, abre-se assim a possibilidade de que a experiência afetiva imediata possa ser alterada por, digamos, um maior conhecimento contextual sobre o lugar dessa obra de arte específica em uma tradição artística, ou seu lugar em uma determinada paisagem sociopolítica. (...) [E]xperiências afetivas e

dimensão perceptual de uma obra possa constituir uma experiência dela enquanto tal. Estas últimas se aproximam de um modelo explicativo do tipo descendente (cfe. p. 159).

⁸⁵ Por "experiência estética" os autores referem-se no trecho especificamente à experiência das propriedades e qualidades materiais e formais da obra. O que eles chamam de "apreciação" é o todo maior que venho chamando de "experiência da arte".

sensório-motoras já vêm permeadas por influências culturais que estabelecem o mundo de práticas significativas dentro do qual compreende-se a obra de arte e o público. (BURNETT, GALLAGHER, 2020, p. 169; minha tradução)

No capítulo sobre artes plásticas (cfe. pág. 65), mostramos como o enativismo é compatível com um externismo ativo de tipo aumentativo (uma extensão da mente baseada mais do que na paridade funcional, que aumente a cognição). Essa abordagem é especialmente apropriada para atividades cognitivas em tempo real (*online*), como o desenhar⁸⁶. Podemos, todavia, ampliar o externismo para dar conta também dos fatores *offline* de uma experiência: aqueles originados não no momento próximo à experiência, mas até muito anteriormente⁸⁷, e que não obstante podem constituir-la⁸⁸. A diferença é que nessa versão ampliada do externismo, a constitutividade é concebida de modo mais fraco: não como necessidade conceitual, mas como explicação natural⁸⁹: *A estaria constitutivamente envolvido em B se A explicasse o que B é* (MIYN, VELDEMAN, 2011; cfe. também KAGAN, LASSITER, 2013 e HURLEY, 2010⁹⁰). Em resumo, "não apenas o envolvimento atual, mas também o

⁸⁶ Ou, de modo geral, em que o ambiente ou objetos externos ao corpo desempenhem um papel essencial nos processos cognitivos em curso" (MYIN, VELDEMAN, 2011, p. 71; minha tradução) – isso porque nada no organismo poderia substituí-los e cumprir com o princípio de paridade.

⁸⁷ A compatibilidade com o enativismo deve estar clara, já que para essa filosofia o histórico de ações do agente responde pela atuação da experiência.

⁸⁸ A ideia, obviamente, exige aprofundamento. A objeção mais comum é que elementos passados aleatórios ou desconexos tenham que ser considerados "constitutivos" de uma experiência que em princípio não tem ligação alguma com tais elementos. Para uma resposta, cfe. Myin e Veldeman (2011).

⁸⁹ Como se, dado o que sabemos acerca do mundo natural, B não pudesse continuar tendo as propriedades que tem sem A. Essa necessidade não seria lógica, *a priori*, mas nomológica, *a posteriori* (KAGAN, LASSITER, 2013).

⁹⁰ O exemplo de Hurley é o da neuroplasticidade (quando uma área do cérebro originalmente dedicada a uma certa tarefa passa, com o tempo, a outra). Exemplo: a parte do córtex que em videntes trabalha pela visão, dedica-se, naqueles que se tornaram cegos, à experiência tátil. "Parece difícil, se não simplesmente impossível, explicar esse fato apenas invocando propriedades estritamente neurais, internas ao cérebro. Na verdade, a explicação que esse caso exige é uma que essencialmente considere o mundo de um jeito que leve em conta o histórico e o desenvolvimento [do organismo]" (MYIN, VELDEMAN, 2011, p. 72; minha tradução). O exemplo restringe-se à escala fisiológica, mas que fique

envolvimento passado com elementos externos garante um status estendido aos fenômenos mentais ou cognitivos" (MYIN, VELDEMAN, *ibid.*, p. 72; minha tradução)

Em se tratando de arte isso é particularmente útil, já que as explicações de experiências de uma obra frequentemente apelam à fatores passados (não à toa, ao tratar de *Dama com arminho*, trouxe à baila a história da arte). Com efeito, segundo Noë (2020, p. 284), "ser um artista é, no mínimo normalmente, assumir um lugar em uma linhagem de valores e preocupações compartilhados" – o que ilumina muito a importância do fator *tradição*:

O caráter externista da produção de arte, o fato de que a arte envolve essencialmente tanto coisas materiais⁹¹ quanto uma tradição, em interação com a qual ela deve a sua identidade, é um fator coberto pelo externismo explicativo. Essa importância de um amplo contexto de produção ressurgiu como crucial na experiência do público, já que a apreciação da arte é criteriosamente sensível a isso. Nós apreciamos Caravaggio como um mestre por causa do que ele fez dentro de uma tradição. Se *A incredulidade de São Tomé* não tivesse sido criada em 1601, mas em 2010, ela seria apreciada de um modo bastante diferente. Não é mais possível criar uma obra prima barroca hoje em dia.⁹² (MYIN, VELDEMAN, 2011, p. 77; minha tradução)

Em suma, enquanto o externismo ativo de tipo aumentativo dá conta dos fatores que constituem em tempo real a experiência de produção da obra pelo artista (ex.: o material e o ambiente à disposição), o externismo de tipo explicativo dá conta de fatores contextuais passados que determinam sobretudo a experiência da obra pelo público

claro que nada impede que vá além: nossos corpos, em sentido amplo, adaptam-se ao ambiente também em escala cognitivo-comportamental.

⁹¹ Ou seja: que certas práticas artísticas só podem ser literalmente explicadas dado o advento de técnicas e materiais que os cimbram.

⁹² Essa forma ampliada de externismo, em versão explicativa, parece dar conta dos casos de tratamento diferenciado a duas obras materialmente idênticas – como um original antigo e uma cópia tardia.

(ex: o diálogo entre tradições e estilos ao longo do tempo) (MYIN, VELDEMAN, op cit.).

Pode-se objetar que o externismo explicativo soa trivial, já que é óbvio que em algum sentido a produção e apreciação artísticas dependem de fatores passados. No entanto, é precisamente essa "obviedade" que é ignorada pela neuroestética (MYIN, VELDEMAN, op. cit), segundo a qual o caráter artístico de uma experiência resume-se a uma construção do cérebro processando estímulos⁹³ (em função de coisas como as "oito leis" de Ramachandran). Dos programas de pesquisa da cognição da arte, o mais internista deles é, pois, a neuroestética.

Encerro esta subseção apenas observando que se a experiência da arte é em grande medida explicada à moda externista – sendo inclusive possível que o objeto não nos "apareça como arte", dependendo do contexto –, então não temos garantia de que passaremos por essa ou aquela experiência cognitivamente valiosa. Logo, o ganho cognitivo de uma obra de arte nunca é, em princípio, garantido e reconhecível.

4. ESTÉTICA

Noë praticamente não aborda as categorias (ou propriedades) estéticas tradicionais, tais quais a beleza e o sublime⁹⁴. As razões para isso já foram apresentadas: postular que um objeto artístico tenha necessariamente essa ou aquela propriedade estética 1) implica um realismo incompatível com o enativismo; e 2) considera que tal ou tal

⁹³ Myin (2000) nota que o cognitivismo clássico pressupõe, para as mais diversas experiências perceptivas, uma *ambiguidade* e uma *pobreza de estímulo* que são superadas pela atividade cerebral (*pace* Gibson, 1979/2015). Para mais sobre a pobreza do estímulo e as artes visuais, cfe. Matthen (2015).

⁹⁴ Aqui pressuponho a diferença entre estética e (filosofia da) arte. Enquanto a primeira estuda fenômenos (como a beleza) que a rigor pertencem tanto à natureza quanto à produção artística, a segunda, por óbvio, estuda apenas aquilo que os artistas fazem. Para mais, cfe. Hick (2012, caps. 1 e 7).

propriedade estética possam ser condição suficiente para a caracterização da arte.

Ademais, as categorias estéticas têm sido, normalmente, o foco de atenção das pesquisas neurocientíficas que buscam encontrar "no cérebro humano" as regiões ou conexões neurais correspondentes à beleza, por exemplo. Desse modo, a omissão de Noë frente à beleza é provavelmente mais uma estratégia sua de falar sobre arte dispensando a neurociência. Por trás disso, creio que Noë também está reconhecendo a diferença entre arte e estética (a experiência de uma bela pintura não é a mesma que a de uma bela paisagem ou rosto – o que o neuroesteta não explica: da igualdade formal do efeito, ele infere a igualdade formal do estímulo).

Por outro lado, Noë trata de estética quando apresenta um dos ganhos cognitivos de nossa interação com imagens: o advento de um olhar estético (*aesthetic seeing*), aquele que *aprendemos a ter graças às imagens* (2017a, p. 244; 2017c). Trata-se, portanto, de uma habilidade adquirida ("o senso estético é menos um traço único, e mais uma capacidade ampla de participar em uma série de respostas culturalmente ditadas" (2017a, p. 56)).

Uma vez que o senso estético é adquirido naquelas sociedades em que se produz imagens, temos a inversão do senso-comum: a produção de imagens (e de arte plástica) não é um resultado de nosso olhar estético, mas, ao contrário, é a condição necessária para a conquista de um olhar estético sobre o mundo (NOË, 2015, p. 51). A ideia pode parecer controversa, mas faz algum sentido se pensarmos que há um tipo de olhar, mais detido e avaliador (uma "inspeção ponderada", NOË, 2015) que só é, mesmo, possível com essa tecnologia que coloca em moldura

algo para ser visto – e que, *ceteris paribus*, em outras condições não seria possível⁹⁵.

A paisagem, afinal de contas, muda de luz incessantemente, mas fica congelada na imagem. Da mesma forma, o rosto humano pode ser longamente visto em uma imagem – o que, num contato cara-a-cara, seria de um desconforto constrangedor (2015, p. 51). São os retratos que permitem isso: imagens são instrumentos para ver – e com os quais vemos.

É nesse sentido que podemos ver mais claramente a diferença entre arte e estética, a que Noë faz referência na obra e em escritos posteriores:

O senso estético não é, afinal de contas, um senso de arte. Podemos tomar, e de fato tomamos, essa atitude frente a objetos de quaisquer tipos – filhotinhos de gato, o pôr do sol, Boeings 747, o que for. Então não podemos partir da normalidade biológica do senso estético para um entendimento da arte. O olhar estético não rastreia [*pick out*] a arte. (NOË, 2015, p. 56)

Há uma dimensão estética nas experiências da vida cotidiana. Mas esse fato não deve contar contra a precisão da distinção entre arte e não-arte. (...)

Uma pessoa não é uma comediante apenas porque ela me faz rir. Os comediantes não são apenas engraçados, eles *trabalham* com o engraçado. E no caso da arte acontece algo parecido. Um produto ou situação não é uma obra de arte apenas porque captura um interesse estético (...). Artistas não apenas fazem coisas de importância estética, eles *trabalham* com a importância estética. (NOË, 2020, p. 286; itálico do original)

Seu silêncio sobre a beleza retorna em caráter problemático: presume-se que o que nós entendemos por experiência ou avaliação estética (a experiência da beleza, para dizer o mínimo) seja diferente e independente do que Noë está caracterizando por *olhar* estético. Caso contrário, uma cultura desprovida de imagens (e de arte) não

⁹⁵ Ainda que não fale nesses termos, Noë faz referência indireta aqui ao cimbramento cognitivo e à extensão, conceitos que abordamos no capítulo sobre o valor cognitivo das artes plásticas.

conseguiria encontrar beleza alguma no mundo natural e mesmo na figura humana – o que parece implausível.

A resposta aventada em certas passagens pelo autor (2015, p. 53 e passim), a partir de recentes evidências arqueológicas, é a de que o ser humano lida com imagens há muito tempo – depois dos Neandertais já o terem o feito, inclusive (HOFFMAN et al., 2018), há pelo menos 45 mil anos (BRUMM et al., 2021). A saber se o tipo de imagem produzida há tanto tempo pode ser correlacionada com a apreciação da beleza num pôr-do-sol, no sentimento de sublimidade do céu estrelado, ou mesmo da graça do rosto humano. De todo modo, Noë (2015, p. 54ss) concede que o senso estético é natural e universal entre os seres humanos, mas não por predisposição genética⁹⁶ – e sim, pela segunda natureza adquirida de nossa ancestral e duradoura produção de imagens.

Por fim, uma última palavra sobre a estética da música. Também dela é dito que a experiência de *ouvir* música (e não apenas *escutar*) não é inata, nem passiva, mas uma habilidade culturalmente adquirida, uma conquista ativa (NOË, *ibid.*, p. 58). Prova disso é que, apesar de reputada como uma "linguagem universal", a experiência de ouvir Beethoven por um neófito, ou mesmo por um erudito em música, porém treinado no Oriente, não é a mesma tida por um ocidental, quanto mais aquela tida por um *expert*. A música indiana opera em outras escalas, com outros padrões rítmicos, no que o próprio arco estrutural da música é diferente, de modo que "não sabemos o que ouvir" quando lidamos com a música de lá, assim como quando um indiano não sabe no que prestar atenção quando ouve Beethoven: "nossas respostas músicas sempre

⁹⁶ Isso porque "a contemplação [estética] não é uma resposta segura" às ameaças da natureza (NOË, 2015, p. 55), não podendo ser um traço selecionado por aqueles que sobreviveram mais durante a evolução.

ocorrem contra um pano de fundo de cultura e conhecimento musical compartilhados" (NOË, 2015, p. 58). Trocar de música é trocar de cultura.

Poderíamos nos perguntar por que Noë não fala em "escuta estética" (em paralelo ao olhar estético). Será que deveríamos dizer que as artes musicais "fornecem o padrão pelo qual a atenção auditiva é avaliada", da mesma maneira que as imagens fornecem um modelo do que significa olhar atentamente? É plausível que sim: ouvidos "musicais" experimentados provavelmente conseguem exercer a atenção auditiva de modo mais habilidoso do que os não introduzidos à música⁹⁷. Mas isso não quer dizer que a música retroalimenta *toda* e qualquer escuta, incluindo a mais cotidiana, e que deveríamos todos lidar com a experiência sonora como lida quem tem ouvido absoluto – pois isso nos faria mal⁹⁸. Assim como as artes visuais nos permitem pensar nossa relação com as imagens, da mesma forma, a música absoluta⁹⁹ nos permite pensar nossa própria relação com o ritmo, a harmonia, a melodia, a intensidade sonora etc.. Se exercitarmos consciente e deliberadamente essa consciência auditiva fora de contexto (além da sala de concertos ou das cerimônias culturais), fica a cargo do público.

5. GANHO COGNITIVO DA ARTE: REORGANIZAÇÃO E *SENSE-MAKING*

O principal ganho cognitivo da arte, segundo Noë, é a reorganização. A resposta para porque arte importa para nós, humanos, não passa, portanto, pela busca em escâneres cerebrais de correlatos

⁹⁷ A tese é empiricamente testável.

⁹⁸ Jô Soares (2017) conta que seu filho Rafael, autista dotado de ouvido absoluto, de fato sofria em experiências ordinárias, como ir a um estádio de futebol. Ao ouvir o ruído da torcida ou de um elevador, soando no exato espaço entre duas notas, tapava os ouvidos dizendo "tá errada! Tem que afinar!".

⁹⁹ Música absoluta é aquela sem letra e que não pretende representar o mundo por semelhança (como quando um instrumento de sopro busca imitar o canto de um pássaro, por exemplo).

neurais, em busca do que a obra de arte "dispara" em nós. Uma obra que nos reorganiza "nos dá [*affords*] a oportunidade de trazer à vista aquilo que ficou escondido no plano de fundo. (...) A arte exhibe-nos a nós mesmos, e, de um certo jeito, renova-nos, na medida em que chacoalha nossas atividades habituais de fazer e produzir" (NOË, 2017a, p. 211).

O leitor deve ter notado que *Strange tools* não é um livro técnico e não se utiliza do vocabulário técnico enativista; mas isso não precisa ser um impedimento para interpretarmos-lo em chave enativista. Por isso queremos responder à pergunta: qual é a relação entre reorganização e *sense-making*?

A resposta a essa pergunta exige lembrar que *sense-making* é uma atividade genérica, comum a todos os seres vivos, que assume formas básicas, mas que também inclui "formas mais complexas de cognição em organismos mais complexos, incluindo formas de cognição humana dependente de organismos situados em contextos simbólicos culturais" (COLOMBETTI, 2017, p. 3; minha tradução; cfe. também DE JAEGHER, DI PAOLO, 2007). Importa lembrar que mais do que estabelecer um ambiente físico-químico para um organismo, realizar *sense-making* também pode ocorrer quando se estabelece um ambiente social para indivíduos, um domínio de ação que viabilize suas identidades de pessoa ou de membro de um grupo ao longo do tempo, por exemplo¹⁰⁰. O ambiente atuado pode conter formas básicas e complexas de significado e valor, que podem (e devem) ser compreendidos como benéficos ou nocivos – se não houvesse o reconhecimento de aspectos nocivos, por exemplo, o organismo/indivíduo sequer poderia agir ou reagir contra

¹⁰⁰ O que Di Paolo (2005, p. 445) diz ser uma "coexistência de diferentes identidades em um mesmo organismo".

uma ameaça à sua identidade. Lembremos também que o *sense-making* é, em sentido fraco, intrinsecamente afetivo (COLOMBETTI, 2014, 2017).

Dito isso, fica claro que quando nos sentimos "perdidos", como diria Noë, estamos a realizar *sense-making*, já que há, evidentemente, uma afecção negativa, intuitiva, de nossa experiência do mundo (esse *sense-making* ainda não corresponde ao valor cognitivo da arte). Se agirmos ou reagirmos contra essa ameaça sentida, através da arte, por reorganização, aí, então, teremos o valor cognitivo da arte, que, sugerimos agora, é *sense-making* também. A reorganização noëana pode ser descrita como uma ressignificação das dinâmicas de troca entre indivíduo e mundo – uma atuação de valor positivo. Reorganização é uma forma complexa de *sense-making*.

Também parece ser o caso que a reorganização possa ser descrita a nível coletivo, como uma ressignificação das dinâmicas entre indivíduos que formam uma mesma cultura. A identidade preservada aqui seria exatamente a do grupo (via *sense-making* participativo). Esse era o caso no exemplo trazido anteriormente da reorganização da dança e da lida com os mortos pela coreografia funerária. Quem sente-se "perdido", num caso desses, é a própria cultura – ou o grupo, na verdade. Ameaçado, o grupo se auto-regula e se adapta: emerge uma nova dinâmica entre seus membros, tida como benéfica: a arte da coreografia funerária.

Creio não ser logicamente necessário que a reorganização como *sense-making* tenha que ser precedida no tempo pela etapa prévia de nos sentirmos "perdidos", como diz Noë. A mera prática e experiência artística, independentemente da motivação, uma vez produzindo reorganização, já seriam cognitivamente valiosas¹⁰¹. Mas o objetivo de

¹⁰¹ Mas pode ser que, assim como o cientista que faz pesquisa pura (e não aplicada) não está motivado a resolver um problema específico, e apenas explora a própria prática científica, também o artista-

Noë é, ao que tudo indica, ir além da exploração conceitual; é explicar como de fato acontece, em nossas vidas, a interação cognitivamente valiosa com obras de arte. Isso incluiria identificar sua motivação.

David Davies (2020, p. 262s) objeta que a premissa de que o artista *motiva-se* a desvelar a centralidade das práticas organizadas em nossas vidas "parece ser empiricamente falsa". Ele tem razão, já que ações motivadas intencionalmente pressupõem descrições conhecidas pelo agente, e a maioria absoluta dos artistas sequer tem conhecimento das ideias de Noë. Segundo Davis, que a arte nos reorganize independentemente de "quaisquer [que sejam] as intenções" do artista, "parece mais plausível". Concordamos que a segunda leitura é mais fraca e mais caridosa, e ainda permite ver valor na reorganização.

E se Noë estiver errado inteiramente? Digamos que a reorganização não exista, *mesmo* aquela independente das motivações artísticas, ou que a descrição da experiência artística, tal qual encontrada em *Strange tools*, esteja equivocada. Isso significa que a arte não possui valor cognitivo, ou que o enativismo não possa explicá-lo?

A resposta deve ser não. A teoria de Noë, apesar de suas ambições, é apenas uma dentre outras tentativas possíveis de descrever o valor cognitivo da arte – dentro do enativismo, inclusive. De modo menos ambicioso, sem comprometimento com o conceito de reorganização, sugiro ser possível naturalizar o valor cognitivo da arte pelas noções enativistas mais fundamentais, como *sense-making* e adaptatividade. Exemplos claros de como a arte pode viabilizar (e inviabilizar) identidades, por exemplo, já foram dados na seção sobre o valor cognitivo da música, no capítulo anterior. Como dito, se elas estiverem

residente, que explora sua prática artística, vise a reorganização como fim em si. Para mais sobre a pesquisa artística, cfe. Arteaga (2017). Davies (2020) critica a plausibilidade empírica da leitura de que a reorganização pode ser uma preocupação que motive o artista.

corretas, então teremos identificado seu valor cognitivo – e isso sem precisar fazer uso da noção noëana de reorganização.

6. OBJEÇÕES

Várias objeções tem sido feitas a Noë desde o lançamento de *Strange tools*, boa parte delas tendo em comum uma crítica de inadequação empírica, ou seja: de que sua teoria da reorganização não salva as aparências, não dá conta do fenômeno da arte tal qual ele já nos aparenta ser. Seja porque Noë teria criado uma teoria em que as emoções cumprem um papel muito restrito (GUYER, 2017), seja porque parece generalizar, para todas as formas de arte, uma propensão intelectual à reflexão que é mais própria da arte moderna (FORLÈ, 2016; CARROLL, 2017; GUYER, op. cit). Há, também, críticas de fundo sociológico, que o acusam de comprar a distinção *arte/artesanato* e suas implicações elitistas.

6.1 A OBJEÇÃO DA RESTRIÇÃO EMOTIVA

Façamos uma pausa para apresentar uma das mais importantes objeções à teoria de Noë sobre a reorganização: a de que ela hiperintelectualiza a experiência artística – que é normalmente caracterizada como uma experiência eminentemente "sentida". O principal representante dessa objeção é Paul Guyer, que considera que "a abordagem de Noë frente a arte parece excessivamente cognitivista" (ibid., p. 234; minha tradução).

Noë adiantara-se à objeção em *Strange tools*, afirmando que a reorganização é, sim, um fenômeno visceralmente sentido: que nos encontrarmos quando perdidos permite-nos "entender porque a arte é

tão ligada ao sentimento e à emoção. Perder-se e reencontrar o prumo: não fica mais sentido do que isso" (2015, p. 31 et passim). Para Guyer,

Talvez não fique mais sentido do que isso, mas esse também é um sentimento bastante específico, um sentimento de alívio por encontrar o caminho quando se está perdido, ou talvez, mais genericamente, o prazer da descoberta. Em outras palavras, é uma emoção disparada por e direcionada a um estado cognitivo. Ela não parece representativa de toda o espectro de emoções humanas¹⁰² (...). (GUYER, 2017, p. 236; minha tradução)

Gostaria de sugerir, contrariando Guyer, que há, sim, espaço para o amplo espectro das emoções humanas na teoria da reorganização. Pensemos, como exemplo, na relação entre coreografia e dançar. Toda arte coreográfica pode nos reorganizar quanto ao fato básico de que dançamos (além de retroalimentar o dançar mais pretensamente espontâneo); e isso em nada exclui a liberdade de os coreógrafos comporem suas obras expressando, evocando e provocando diferentes estados afetivos. Estes podem, sim, ser apenas incidentais à reorganização, mas também há outra possibilidade: a de que é mérito e vantagem cognitiva da arte que ela promova o entendimento tácito de como alguns dos aspectos mais básicos da nossa vida – como perceber, movimentar-se, manufaturar, dançar etc. – são invariavelmente ligados a emoções, quando não a afetos. Uma dança como o tango, por exemplo, pode servir de "modelo" do que a cultura acredita que a paixão seja; e assim para a intimidação no *haka*, o júbilo no frevo, a reverência no *rejang*, e assim por diante.

É certo que ao enfatizar o fator motivacional da reorganização (a sensação de nos sentirmos "perdidos" na vida), Noë tenha dado a

¹⁰² No mesmo trecho, Guyer nota que "muitos diriam, e já disseram" que o valor da arte é exatamente sua capacidade de expressar, comunicar e despertar "o espectro inteiro" de emoções humanas – que Noë aparentemente não está contemplando. Os "muitos" a que Guyer se refere são os expressivistas, como Tolstói e Collingwood.

entender que é *apenas* essa a dimensão afetiva da arte. Todavia, sua teoria, como tentei mostrar acima, em nada é incompatível com a presença dos mais diversos fenômenos afetivos na experiência da arte – pelo contrário, ela dá sentido a eles, pois quer em última instância dizer que a experiência desses estados afetivos não é um fim em si mesmo¹⁰³, mas concorre para algo maior que, segundo Noë, é propriamente a razão pela qual valorizamos a arte. Subscrevendo a poética aristotélica, ele afirma que

[n]ão é o espetáculo que nos move; para Aristóteles, é o entendimento. O que não significa que também não apreciemos as respostas sentidas ou emotivas à história. Uma tragédia, Aristóteles acreditava, sempre visa despertar medo e piedade. Mas ela não visa produzir emoção do jeito que um passeio de montanha-russa produz um senso de perigo. Para Aristóteles, o medo não é meramente um efeito sobre nós ou em nós. Ele é a expressão de nossa sensibilidade àquilo que está acontecendo na história e, portanto, é, ele mesmo, um feito de entendimento e compreensão. (NOË, 2015, p. 89; itálicos do original)

6.2 A OBJEÇÃO DA GENERALIZAÇÃO MODERNIZADORA

Em linha com a objeção de que a teoria da reorganização é "excessivamente cognitivista", Guyer (2017, p. 219) também afirma que o "viés avant-gardista ou modernista" de Noë de descrever a obra de arte como ferramenta estranha, "disruptiva e desestabilizadora" leva-o a generalizar para toda a arte aquilo que apenas certos modernistas¹⁰⁴ fizeram ou artistas contemporâneos ainda fazem. "De fato, a *função* que Noë atribui à arte é uma que parece particularmente moderna na origem, mas que não cabe à grande massa de obras criadas antes do século XIX" (ibid., p. 218; minha tradução e itálico). Se deixa de fora

¹⁰³ "[A] arte não se ocupa com a produção do maravilhamento ou de qualquer outra emoção. E mesmo quando esse é o caso, os efeitos emocionais não são a fonte do valor da arte" (NOË, 2015, p. 240).

¹⁰⁴ Me refiro aqui às vanguardas do início do século XX.

formas artísticas antigas, tradicionais, não-ocidentais etc. que nada teriam de estranhas ou disruptivas, *Strange tools*, portanto, seria simplesmente incompatível com a mais banal historiografia da arte.

Creio que a resposta a essa objeção já foi dada anteriormente: a reorganização não precisa ser entendida como "*função*" da arte¹⁰⁵, como afirma Guyer: ela não precisa ser um efeito ou experiência visada explícita ou deliberadamente (por parte do artista ou do público); o argumento da analogia entre linguagem e escrita e vida serve para mostrar como a reorganização pode acontecer de modo perfeitamente despercebido. Ignorar isso seria, analogamente, sugerir que a reorganização da linguagem, pela escrita (ou atitude escritural), só poderia ocorrer na mão dos gramáticos normativos ou de artistas inteiramente conscientes de seu trabalho, como Guimarães Rosa e Augusto de Campos. Ou, como coloca o historiador da arte Leo Steinberg (2008, p. 97), "[é] como se nos dissessem que a poesia moderna, pela primeira vez, chama atenção para seu próprio processo de criação, enquanto Dante, Shakespeare e Yeats usaram a métrica e a rima meramente para contar histórias".

Dizer que a arte em geral nos reorganiza não é o mesmo que dizer que os artistas em geral têm a intenção de nos reorganizar: "Eu não quero dizer que isso é o que os artistas pensam ou dizem que estão fazendo (ainda que para alguns, sim). Quero dizer que isso é o que eles fazem e sempre fizeram" (NOË, 2015, p. xiii).

Também não é o caso que a reorganização seja um fenômeno necessariamente moderno. O capítulo sobre artes plásticas e os casos de reorganização e retroalimentação da percepção pela produção de arte rupestre e oriental tradicional procuravam mostrar como a arte, em

¹⁰⁵ A não ser que o artista queira, como já foi dito.

qualquer momento ou lugar, pode ser descrita como uma prática de entendimento tácito daquilo que há de mais básico em nossa vida.

Por fim, na própria história da arte não procede a ideia de que a arte tradicional ou antiga não "chama a atenção para si mesma". No caso da pintura realista, mesmo quando essa é perfeitamente ilusionista (e, em um sentido, não-estranha), "é o [próprio] ilusionismo que está em discussão, a 'arte chamando a atenção para a arte' numa autocrítica perfeitamente consciente de si" (STEINBERG, 2008, p. 103):

Em um interior holandês, a personagem vista de costas que afasta uma cortina para olhar um quadro na parede de fundo atua como meu *alter ego*, fazendo o que estou fazendo e lembrando-me (no caso de eu ter esquecido a presença da imensa moldura de ébano) que, também eu, estou contemplando um objeto plano.¹⁰⁶ (STEINBERG, op. cit, p. 103; itálico do original)

É um erro achar que os grandes mestres antigos buscavam a ilusão mais transparente possível da obra. Segundo o mesmo Steinberg (op. cit.), ocorre o contrário: o caráter de imagem manufaturada, imersa em práticas de uso e consumo, era constantemente lembrado por recursos fora da imagem (como a moldura), pela inserção de elementos anacrônicos, de figuras olhando para o espectador, por mudanças abruptas de escala, por uma economia artificial de cores e, claro, pela citação de outros quadros e imagens. Segundo ele, "[t]oda arte de importância, pelo menos desde o Trezentos¹⁰⁷, preocupa-se com a autocrítica. A arte é sempre sobre arte, sejam quais forem suas outras preocupações" (ibid., p. 106). Por certo,

¹⁰⁶ Steinberg provavelmente faz referência à *Mulher lendo uma carta* (c. 1660), tela de Gabriel Metsu (1620-1667). Para mais sobre o dispositivo da cortina em obras da época, cfe. Fucci (2015).

¹⁰⁷ Anos 1300, correspondentes ao início do Renascimento.

Os meios que escolheram eram evidentemente os de sua época, não da nossa; e muitas vezes as precauções que haviam tomado [contra o realismo ostensivo] tornam-se inoperantes pelo nosso hábito de retirar uma determinada obra de seu contexto – transpondo um afresco destacado ou um painel de predela¹⁰⁸ para a categoria de pintura de cavalete. (...) O mesmo se dá no teto da Capela Sistina quando visto em sua totalidade¹⁰⁹: a obra é um campo de batalha onde se confrontam ilusão local, contra-ilusão e a superfície arquitetônica enfatizada – a arte voltando-se constantemente sobre si mesma.¹¹⁰ (STEINBERG, *ibid.*, p. 101)

6.3 A OBJEÇÃO DA EXCLUSÃO SOCIAL

Há ainda uma última objeção a abordarmos, melhor representada pela filósofa Anne Eaton:

A teoria de Noë (...) parece ocasionar uma concepção de arte e experiência estética tradicional (até datada), mais especificamente uma concepção que promove a tradicional distinção entre arte/artesanato. Mantas, panelas, móveis e canções de ninar contam como "ferramentas banais", na visão de Noë, porque todas elas organizam-se em torno de funções práticas. Por outro lado, as pinturas de Barnett Newman ficam junto de coisas como a escultura de Richard Serra ou obras de performance exibidas em lugares como o Museu Whitney. (...)

Não só a canção de ninar da mamãe, mas os têxteis da mamãe (as costuras, colchas, os bordados, tricôs etc.), a comida da mamãe, a pintura floral e a mobília da mamãe, as cestas e potes da mamãe – nenhum destes jamais valeu como "arte" na visão tradicional. (EATON, 2017, p. 228)

O problema com a distinção arte/artesanato é que ela é no mais das vezes coextensiva às manufaturas historicamente masculinas/femininas¹¹¹ e de sociedades ricas/pobres. Ela é próxima,

¹⁰⁸ Conjunto de pinturas que compõem a parte inferior de um retábulo de altar.

¹⁰⁹ Ou seja: não na página de um livro de história da arte.

¹¹⁰ A citação é particularmente feliz ao nos fazer pensar na materialidade da imagem, no fato de que fabricamos imagens cujo uso é determinado a certos espaços e arquiteturas (o que por sua vez nos remonta ao caso das cavernas do Paleolítico). Para as *affordances* próprias de espaços e lugares, cfe. Heft (2007).

¹¹¹ "Feministas e historiadores da arte, por exemplo, têm por muito tempo criticado a distinção arte/artesanato porque os artefatos tradicionalmente produzidos por mulheres sempre caem na

enfim, à tendência elitista, machista e eurocêntrica de conceber a arte como algo feito apenas por brancos ocidentais; e uma vez que apenas "ferramentas estranhas" (arte), mas não "ferramentas banais" (artesanato) seriam valiosas cognitivamente, então apenas a produção branca e ocidental seria (por presunção) valiosa cognitivamente¹¹².

Ocorre que canções de ninar, só porque são canções, não são candidatas automáticas a obras de arte, do mesmo modo que *Parabéns a você* ou o *jingle* publicitário no rádio também não são (ainda que sejam canções)¹¹³. O mesmo pode ser dito de móveis, mantas e pratos de comida, ainda que existam artes de movelaria, costura e gastronomia. Mas se admitimos que não é mais possível cozinhar do mesmo jeito depois que se entra em contato com a gastronomia, isto é: que certas práticas valem-se de e alteram manufaturas e atividades básicas (como sentar-se, deitar-se, comer, cobrir-se, vestir-se), então precisamos aceitar a própria diferença conceitual entre umas e outras.

Por acaso há alguma diferença entre arte e artesanato, entre o mero uso de ferramentas e o emprego de ferramentas estranhas, entre vida e arte, arte e design? Por Deus, sim. (...) [O] fato do emaranhamento entre arte e vida, ferramentas e ferramentas estranhas (...) pressupõe, conceitualmente, que nós distingamos os fios que se emaranham. (...) (NOË, 2017a, p. 247)

O ônus da prova não estaria com Noë, portanto, por supostamente afirmar que artes tradicionais sejam apenas artesanato¹¹⁴, mas, na

categoria de "artesanato" (EATON, 2017, p. 228; minha tradução). No entanto, é possível dizer que o mais grave não seria a distinção entre arte e artesanato, mas o próprio fato de às mulheres só ter sido permitido fazer artesanato, e não arte. Há poucas exceções, como Safo, Artemisia Gentileschi, Judith Leyster, Élisabeth Vigée Le Brun, entre outras.

¹¹² O mesmo ocorreria, aliás, com a Filosofia frente às mitologias e epistemologias de povos originários.

¹¹³ A canção de ninar, pelo contrário, talvez seja uma atividade organizada, de nível 1, como o amamentar.

¹¹⁴ Coisa que ele não faz – pois apresenta o design como real antípoda da arte (NOË, 2015, p. 101 et passim) – e que ele explicitamente recusa-se a fazer (NOË, 2017a, p. 246 e 248).

verdade, com quem sugere que objetos e atividades tradicionais podem ser "puramente funcionais" (CARROLL, 2017; *pace* DEWEY, 1934/2010), já que o fenômeno do emaranhamento sugere precisamente o oposto:

É só apreciando o emaranhamento entre vida e arte, primeira e segunda ordem, e, assim, só dando a devida importância a essas distinções que tão deliciosamente se complicam na prática, que nós podemos apreciar porque a arte sempre – sim, eu quero dizer: sempre, em toda parte – levanta esse tipo de questão sobre si mesma, essa questão sobre como enquadrar para que ela serve, o que ela está tentando fazer ou por que, em algum sentido, ela talvez não esteja tentando fazer nada. Eu não tomarei o tempo aqui de explicar as diferentes formas que a colocação dessa pergunta provavelmente toma em diferentes circunstâncias culturais e históricas, mas eu acredito que isso pode ser feito. E note que insistir, como eu faço, na legitimidade da pergunta *Isso é arte?* não é insistir na ideia de que há um procedimento decisório para chegarmos a uma resposta. Na verdade, e essa é uma consequência direta do emaranhamento, é insistir, creio, no oposto. (NOË, 2017c, p. 247)

Em suma, Noë não precisa pressupor a "rígida distinção" entre arte e artesanato que Eaton lhe imputa, ou, digamos, qualquer distinção entre arte e arte sacra, entre dança como forma de arte e dança com função prática ritualística. O exemplo da coreografia funerária, trazido por nós anteriormente, pretendia ilustrar isso: "primeira e segunda ordens coabitam em nossa vida e cultura" (NOË, 2017a, 248).

De modo similar a Eaton e Carroll, também Burnett e Gallagher (2020) imputam a Noë uma concepção de experiência artística ultra-apartada da vida real: o ganho cognitivo da arte seria experimentado, segundo os críticos, numa experiência que "não é inclusiva a muitas formas de arte" (op. cit., p. 164; o exemplo dado é o da cerâmica tradicional), que não se prestam à uma certa reflexividade. A concepção noëana compraria uma dicotomia entre "as necessidades básicas das atividades organizadas e as luxuosas práticas reorganizadoras" (op cit., p. 163; minha tradução).

Ainda assim, Burnett e Gallagher tentam salvar a ideia de reorganização. Afirmam, de modo um tanto surpreendente, que

não deveríamos pensar a reorganização como levando-nos para longe da organização (biológica, prática) do cotidiano, em direção a um apartado reino de estranhas relações sugerido pela análise de Noë. O desafio é encarar a reorganização como reorganizacional [sic], isto é: como retroalimentando [*looping back*] as atividades organizadas do nosso dia-a-dia. (BURNETT, GALLAGHER, 2020, p. 168; minha tradução)

Parece que Burnett e Gallagher, na verdade, entenderam Noë perfeitamente. Antes de ser uma crítica, a passagem serve muito mais como resumo da ideia de que a coreografia reorganiza o dançar, a literatura reorganiza nossa contação de fatos, a pintura reorganiza nossa percepção visual, a música reorganiza nossa percepção auditiva etc. – enfim, de que a arte trabalha nossas segundas naturezas continuamente e dá entendimento sobre a vida – para qualquer ser humano em qualquer continente, época ou sociedade.

7. ARTISTA

Como vimos, para o cognitivismo clássico, o objeto de conhecimento está pré-dado "externamente". Cabe ao sujeito de conhecimento tentar conhecê-lo através de representações adequadas (verdadeiras), ou seja, adequar-se ao objeto.

Mutatis mutandis, o cognitivismo aparece em várias teorias da arte: o objeto de arte também estaria pré-dado, contendo as propriedades conferidas pelo artista. Caberia ao espectador identificar corretamente essas propriedades, como, por exemplo, a "forma significativa" dos formalistas¹¹⁵ (caso de Bell, em *Arte*); ou também representar

¹¹⁵ Aqui, confessadamente, nenhum contexto histórico ou conhecimento de fundo é necessário para termos a "emoção estética".

corretamente, para si, a "expressão de um estado interno" do artista, como preconizado pelos expressivistas (caso de Tolstói, em *O que é arte?*). Collingwood (*apud* HICK, 2017, p. 26; minha tradução) resume essa ideia: "A pintura, o poema ou a canção – se o artista tem êxito – permite ao público acessar o estado interno do artista, idealmente duplicando a verdadeira obra de arte em sua mente".

Se em ambas as concepções acima o papel do artista é normativamente determinante na experiência da obra de arte, no enativismo é diferente. Não que o artista não tenha alguma importância: como vimos, o externismo explicativo abre, sim, espaço para fatores como as instituições artísticas, o ambiente sociocultural e o conhecimento de artistas, estilos e tradições determinarem a experiência estética. Mas a teoria de Noë, por exemplo, ao enfatizar o uso do objeto de arte e a intersubjetividade envolvida na experiência estética do objeto de arte (conversação, crítica, *sense-making* participativo) desinfla o papel do artista na determinação da experiência artística em geral.

É a experiência que conta, afinal. Sem dúvida ela pode ser enriquecida e complexificada se soubermos quem é o seu autor (e, quem sabe, mais ainda, se soubermos a intenção desse autor), mas ela não o exige. A própria instituição do Autor (o artista que assina e é valorizado por isso) é um tanto recente e ocidental (GOMBRICH, 2013, p. 152); por isso, se quisermos acomodar a arte tradicional e não-ocidental em uma teoria filosófica da arte, desinflar o papel normativo do artista vem a calhar: "Toda obra de arte (seja dança, canção, poesia, filme, o que for) nos desafia a vê, a entendê-la. A obra de arte (*não o artista, não o performer*) diz "Ponha-me em foco, se puder!" (NOË, 2015, p. 102; meu *itálico*).

Como podemos conciliar as intenções explícitas dos artistas (por vezes claramente sem propósito cognitivo) com a afirmação de Noë de que obras de arte, em geral, sempre servem à reorganização? A saída, sugerimos, é reconhecer que há algum tipo de agência no próprio objeto, que não depende do que o artista deliberadamente planejou. Por isso apelamos à psicologia ecológica (pelo conceito de *affordance*), a estudos empíricos e a outros enativistas.

Arteaga (2017) sugere conceber a obra de arte como dotada de "agência heteropoiética". Nesse caso, entidades tradicionalmente consideradas, mesmo dentro do enativismo, como "não-vivas", seriam reconcebidas como "agentes cognitivos" – o que, segundo ele nota, "vai além do conceito de *affordances*" (ibid., p. 23).

Em outro sentido, Brinck atribui "movimento" a obras de arte, que segundo ela "podem mudar a perspectiva de um espectador sobre o mundo causando emoções e experiências que constituam outros meios de responder a ele [mundo], além de seus próprios, e assim reorientá-lo [espectador]" (2017, p. 8; minha tradução e itálico).

Ravn e Høffding (2021), tratando da dança e da música, também acenam a essa ideia quando afirmam que os artistas em práticas de *improvisação* precisam "centrar-se em um processo de agência oscilatória", entregando-se ao meio.

Não pretendo justificar a posição de Arteaga e Brinck, que parecem ir contra a ortodoxia enativista, mas notar, apenas, que elas são sinais, dentre outros, da tendência a atribuímos, senão agência, ao menos um sentido importante de causação a objetos como as obras de arte. Apesar das limitações já expostas no capítulo anterior, a posição de Ravn e Høffding parece ser a mais interessante, já que apela à noção mais ortodoxamente enativista de "assimetria interativa" (DI PAOLO, BUHRMAN, BARANDIARAN, 2017) para explicar a oscilação agencial do

artista. O ganho cognitivo advindo da improvisação, tal qual formulados por Ravn e Høffding, inclusive lembra muito o fenômeno da reorganização, proposta por Noë: "[o dançarino] exercita sua agência de modo a potencialmente desafiar os modos habituais de se mover. Em termos enativos, ela potencialmente busca uma quebra com a normatividade que caracteriza sua agência, incluindo os modos pelos quais ela 'normalmente' começa a se mover" (2021, p. 15; minha tradução).

Na psicologia ecológica, também interessa o conceito de *affordance*. *Affordances*, como já vimos, são percebidas como solicitações de ações em alguma medida¹¹⁶. Há, para um mesmo e diferentes organismos, *affordances* mais e menos salientes, aparentes, dependendo do histórico de interação do organismo com o ambiente e seus recursos, e da prévia aquisição das próprias habilidades que permitam às *affordances* aparecerem e atuarem sobre nós: "Quanto mais convites para interagir, pelas obras de arte, aos quais um espectador responder, e quanto mais maneiras de responder ele dominar, mais ele aprenderá sobre suas possibilidades reais de explorar a arte visualmente e sua capacidade de controlar o processo. (BRINCK, 2017, p. 9; minha tradução). Como negar que obras de arte como as esculturas de Richard Serra nos provocam a circulá-las, explorá-las, examiná-las de um jeito que silos, torres de celular, contêineres etc. não fazem? Parafraseando o jargão da psicologia ecológica, poderíamos dizer que, em relação a seres humanos que compartilhem um certo pano de fundo normativo cultural, elas possuem algo como a *affordance* de serem "*wander-aroundable*" e mesmo "*meaning-searchable*".

¹¹⁶ Lembremos da "forma geral" da obra de arte, segundo Noë (2015): "*See me if you can!*".

Se aceitarmos que a influência (ou agência) afetiva e sensório-motora de uma obra de arte pode até ser mais forte do que um indivíduo poderia crer, então acabamos por nos aproximar da descrição enativista das interações sociais em termos de um *sense-making* participativo (DE JAGHER, DI PAOLO, 2007) em que cada ato pode levar a própria experiência adiante, sustentando-a de um modo que um ou mesmo todos os seus participantes nem queiram.

Talvez não seja exagerado pensar a interação com obras de arte da mesma maneira. Com efeito, a proposta de Brinck é, analogamente à interação indivíduo-indivíduo, conceber a experiência estética como *sense-making* participativo entre indivíduo e obra (2017, p. 6). Segundo ela, modelar a experiência estética bidirecionalmente, como dinâmica e relacional, em vez de focar apenas nas propriedades do agente ou da obra *qua* objeto físico, tem a vantagem de não "menosprezar a contribuição da obra de arte ou exagerar os esforços do público" (ibid., p. 6).

A demonstrada interdependência e continuidade entre ação e emoção corrobora a ideia de que a experiência estética tem origem no movimento percebido (na obra) ou executado (com relação à obra). (...) Tais processos [de envolvimento emocional e corporal] permitem ao público mover-se com, mover-se por ou mover para ser movido pela obra – os quais, todos, promovem o perceber, o agir e o sentir com a obra de arte, assim como na empatia e na tomada de perspectiva entre agentes humanos. (BRINCK, op cit., p. 11 pdf)

Por falta de espaço, não entraremos em mais detalhes. Esta subseção pretendia apenas apontar que há tentativas conceituais (agência heteropoiética, *affordance* saliente, *sense-making* participativo) de explicar como a obra de arte, situada e em interação com o indivíduo, pode nos reorganizar independentemente da intenção deliberada do artista

8. OBRA DE ARTE: *AFFORDANCE* PRAGMÁTICA OU MAIS DO QUE ISSO?

Parte do valor cognitivo das artes plásticas e da música, apresentado nos capítulos anteriores, bem como o valor cognitivo das artes, em geral, para Noë, passa pelo conceito de ferramenta (da obra de arte servindo à prática reorganizadora). No presente capítulo, procurei apresentar como pode se dar uma concepção enativista de arte a partir da proposta oferecida por Noë, aproximando-a também da psicologia ecológica (pelo conceito de *affordance*). Essa tentativa de aproximação não é fortuita, já que enativismo e psicologia ecológica, ambos, oferecem uma alternativa para pensarmos a cognição sem o conceito de representação (RYAN, GALLAGHER, 2020).

Independentemente das questões mais amplas acerca da compatibilidade teórica entre enativismo e psicologia ecológica¹¹⁷, para os nossos fins é ao menos necessário ter em vista as tensões envolvendo a caracterização da obra de arte como uma *affordance* pragmática, algo que propicia uma certa ação. Katherine Leduc, em *Art as affordance* afirma (*pace* Noë) que "os objetos de arte funcionam praticamente do mesmo jeito que a tecnologia" (2013, p. 54; minha tradução); também Joel Krueger defende que percebemos a música como "um recurso que podemos usar para fazer diferentes coisas, praticamente do mesmo jeito com que percebemos ferramentas e tecnologias como recursos que nos ajudam a realizar diferentes tarefas" (2014, p. 2; minha tradução).

¹¹⁷ Inexistente, segundo Heft (2020). Por outro lado, para aproximações, cfe. Carvalho e Rolla (2020) e Ryan e Gallagher (2020), que apresentam uma explicação da improvisação no jazz tonal "consistente" a ambas as filosofias. Segundo eles, "o ponto de vista enativista é inteiramente consistente com uma interpretação ecológica das *affordances* como *relacionais* – ou seja, de que as *affordances* não são características do ambiente independentes do agente, mas definem uma relação agente-ambiente" (2020, p. 9; minha tradução e itálicos). Que as *affordances* sejam relações entre (habilidades de um) agente e ambiente é a posição defendida por Chemero (2003).

Não está excluída, no entanto, a possibilidade de a arte ser mais do que isso. Segundo Burnett e Gallagher (2020), é possível diferenciar *affordances* como as que ferramentas têm, por um lado, e *affordances* não-pragmáticas, por outro¹¹⁸. Caracterizar a obra de arte como uma *affordance* de primeiro tipo seria incidir numa "supersimplificação"¹¹⁹:

a arte envolve mais do que artefatos e circunstâncias materiais. Assim, o externismo explicativo inclui a ideia de que o uso de ferramentas é apenas um aspecto, a ser suplementado por outros fatores externos que explicam como o fenômeno é o que é de modo mais amplo, especialmente à luz de práticas culturais. (BURNETT, GALLAGHER, op. cit., p. 160)

Segundo Burnett e Gallagher "podemos ler Noë como tentando justificar um externismo ativo e estendido, focado no uso de ferramentas" (ibid., p. 162; minha tradução). Como indício de que Noë encara a arte como uma *affordance* funcional típica das ferramentas, os autores lembram que "Noë, de fato, afirma: "A arte propicia [*affords*] revelação, transformação, reorganização" (2015, p. 64). Com efeito, pode haver plausibilidade na crítica de que explicar a arte apenas como *affordance* pragmática pode ser uma supersimplificação:

outros tipos não-pragmáticos de *affordances* são possíveis. Estes incluem, por exemplo, sintonizações com aquilo que é afetivamente propiciado [*afforded*], com que entendimentos reflexivos são propiciados [*afforded*] e com que interações com os outros são propiciadas [*afforded*]. (BURNETT, GALLAGHER, 2020, p. 166; minha tradução)

¹¹⁸ Um psicólogo ecológico possivelmente diria que sequer faz sentido pensar em *affordances* não-pragmáticas (toda *affordance* é, por definição, uma percepção de ação possível). Ou, então, que mesmo as *affordances* alternativas mencionadas ("não-pragmáticas"), em tese presentes no objeto de arte, são em última instância descritíveis em termos de comportamentos possíveis. Para mais, remeto o leitor aos escritos de Gibson (1979/2015) e outros pensadores da área (CHEMERO, 2003; LOBO, HERAS-ESCRIBANO, 2018).

¹¹⁹ Fruto de entender a mente sobretudo como estendida – em detrimento dos outros Es da cognição 4E. A relação entre a extensão mental e o uso de dispositivos, ferramentas e tecnologias já foi abordado no capítulo 3.

Essa crítica se aplica a Noë? Não parece, já que a reorganização, como defendido, é descrita e concebível como afetiva. Ela também comporta uma dimensão reflexiva mais ou menos explícita, dependendo do caso, e mesmo Burnett e Gallagher adiantam que "a imediata experiência da arte também pode tornar possível uma apreciação mais reflexiva (*re-organizacional*)" (ibid., p. 168; meu itálico). Por fim, não parece ser difícil que a obra de arte propicie reorganização e ao mesmo tempo interação com os demais (como no teatro). Esse era o caso das já mencionadas *affordances* sociais (cfe. CARVALHO, 2019).

Parece ser necessário, portanto, ler Burnett e Gallagher dizendo que essas *affordances* alternativas podem estar presentes *também sem* reorganização – defender o caso contrário seria exatamente a "supersimplificação" para a qual eles chamam nossa atenção. Se assim for, o ponto, creio, é indiscutível: objetos de arte emocionam e propiciam interações, incidentalmente, sem nem sempre reorganizar. Mas então porque Noë escolhe descrever a arte nos termos de uma *affordance* pragmática visando a reorganização? A resposta, creio, é a de que ele está oferecendo uma teoria daquele que é o valor cognitivo da arte enquanto arte. Essa teoria não precisa, nem deve excluir outros valores que não os cognitivos, ou que não derivem da coisa tomada enquanto objeto de arte. Emocionar ou favorecer as relações sociais podem, sem dúvida, ser valores de nossas interações com a arte, mas talvez não decorram de coisas como o enredo ou a performance conjunta de uma música, e, sim, talvez simplesmente do compartilhamento do mesmo local com outros espectadores.

9. ANÁLISE GERAL DA TEORIA DE NOË

Exposto o argumento geral de Noë, as principais objeções a ele etc., podemos fazer uma análise da teoria que nos foi inicialmente apresentada em *Strange tools*. Começemos por retomar as teses do cognitivismo estético (BAUMBERGER, 2011), introduzidas no início dessa dissertação:

- 1) *Tese epistêmica*: obras de arte têm valor cognitivo;
- 2) *Tese estética*: o valor cognitivo de obras de arte justifica ao menos parcialmente o seu valor artístico;

Noë certamente aceita a tese epistêmica: o valor cognitivo da arte segundo ele, é reorganizar ou fornecer entendimento das "atividades organizadas" de nossa experiência humana. Mas seria esse ganho um efeito *sui generis* da arte ou será que a reorganização imputada à arte é compartilhada com outras práticas?

De pronto, cabe notar que a mera reorganização também ocorre em outras práticas, como a filosofia. A diferença entre arte e filosofia, no entanto, seriam as atividades reorganizadas (cfe. nota de rodapé 23), e o método: a arte é mais prática, mais incorporada, e sobretudo não-proposicional:

argumentar não é o único jeito de afirmar convicções epistêmicas sustentáveis. Exemplos podem ser igualmente sustentáveis. Um exemplar – ainda que seja um símbolo não-verbal – pode mostrar que algo é o caso, mesmo sendo incapaz de dizer qualquer coisa. Uma obra de arte, como uma dança ou uma sinfonia (...) pode *mostrar*¹²⁰ algo bastante significativo. (ELGIN, 2017, p. 220; minha tradução e itálicos)

¹²⁰ A diferença entre *dizer* e *mostrar* é uma evidente referência a Wittgenstein, em *Tractatus logico-philosophicus*.

Dito isso, estabelecer um valor epistêmico que seja exclusivo à arte, isto é: um valor epistêmico que todas e apenas as obras de arte possuam não é possível: "Fazer isso pressupõe termos encontrado as condições conjuntamente necessárias e suficientes para algo ser uma obra de arte e então identificar um valor epistêmico dependente destas condições" (BRIESEN, 2021, p. 14; minha tradução). No caso da presente dissertação, isso não foi possível não apenas porque Noë não nos fornece tais condições, como também porque toda filosofia da arte até o momento falhou em tentá-lo¹²¹.

Dito isto, e voltando ao ponto de início desta seção, a questão interpretativa mais importante é saber se a versão da tese epistêmica que Noë adota é fraca (nem toda obra tem valor cognitivo) ou forte (toda obra tem). Segundo ele,

a arte sempre – sim, eu quero dizer: sempre, em todo lugar – levanta esse tipo de pergunta sobre si mesma, essa pergunta de como entender para que ela serve, o que ela está tentando fazer, ou por que, em um sentido, ela talvez não esteja tentando fazer nada. (NOË, 2017a, p. 248)

Isso parece dificultar as coisas: em que sentido razoável a arte "sempre" levanta perguntas sobre si mesma? Um começo de resposta talvez passasse por aplicar a definição geral de reorganização às artes mais universalmente encontradas (dança, pintura, escultura, performáticas etc.) e sua relação com a vida humana em seus aspectos mais básicos. Ao dar o exemplo do que seria uma reorganização do dançar e da lida com os mortos, pela coreografia funerária, busquei

¹²¹ Não obstante, autoras como Briesen (2021) valem-se dos "sintomas da arte" identificados por Goodman (1976/2006) para diferenciar exemplares cognitivamente valiosos na arte daqueles de âmbito científico e filosófico. Segundo ela, "[e]ssas características explicam o fato de que obras de arte fornecem uma ampla e quase interminável variedade de descobertas, levando continuamente a novas interpretações sobre a obra. (...) Entrar em um tal processo interpretativo aberto fará [o público] treinar habilidades que são indispensáveis a formas de entendimento mais objetivas (...)." (2021, p. 20; minha tradução). Cfe. também Elgin (2021).

apontar como podemos imaginar (e encontrar) esse processo em qualquer comunidade humana básica – sem dependermos das dispendiosas, recentes e demasiado ocidentais instituições da arte como museus, crítica, mídia de massa etc..

No entanto, podemos bem supor, como alertou Almeida (2005), que inevitavelmente encontraríamos exemplos de performances ou objetos considerados artísticos (em algum sentido) que *não* tivessem função cognitiva, ou, no caso em questão, que não reorganizassem – esse é, aliás, o caso da arte chata (NOË, 2015).

Isso nos leva a uma interpretação mais caridosa. O alerta feito por Almeida só faz sentido se lemos a tese epistêmica como uma proposição afirmativa universal. No caso de Noë, isso equivaleria a atribuir o potencial de reorganização distributivamente a cada obra ou performance artística. Não só não é assim que Noë se exprime¹²², como é mais caridoso e teoricamente interessante¹²³ dizer que a reorganização é um potencial da arte *em geral*¹²⁴ (mas "sempre, em todo o lugar") e não de cada uma de suas obras. Como resume Davies, "[p]odemos ter uma teoria da arte que seja sobre a natureza da arte em geral, sem que ela seja sobre o caráter ou conteúdo de todas e cada uma das obras de arte" (2007, p. 35; minha tradução)

¹²² Que a *arte* "sempre" levante perguntas seria uma afirmação de como ela pode, em qualquer período histórico, cumprir seu papel reorganizador – e não que todas as obras de arte o façam.

¹²³ Pois dá espaço para obras de arte "chatas", como apontado.

¹²⁴ A saber se devemos entender a arte como reorganizadora em sentido normal estatístico ("a maioria, mas não todas") ou em normal não-estatístico (assim como seria normal da espécie humana que ela se reproduza, mesmo que a maioria das pessoas, ou todas, sequer o façam). A segunda interpretação é, como Anne Eaton (2017) aponta, uma descrição teleológica da arte. Segundo a filósofa, seu principal problema é explicar como a obra pode ter um uso "normal" ou "adequado" (em sentido não-estatístico) que não dependa da intenção do artista.

Por fim, não parece adequado dizer, como constava formulado por Baumberger, que o valor cognitivo é da "obra" ou do objeto, simplesmente – mas, sim, das diferentes práticas artísticas:

Obras de arte, em si mesmas, são mortas, como mero ruído ou coisas inúteis¹²⁵. Nós damos vida a elas colocando-as para trabalhar em pensamento, conversação e apreciação. (...) Arte e filosofia, podemos dizer, são práticas. O seu valor não está em seu resultado; método e resultado são um. (NOË, 2015, p.137; meu itálico)

Dito isto, Noë claramente também aceitaria a tese estética, inclusive em uma versão forte. Para ele, a reorganização não é *mais uma* justificativa para o valor de uma obra de arte; ela é *a* justificativa para o seu valor¹²⁶ (pace ALMEIDA, 2005, ELGIN 2017). O valor da arte, e de sua reorganização, vem do valor fundamental que as próprias atividades organizadas têm em nossa vida.

É importante deixarmos claro que Noë *não* pretende estar definindo a arte, mas oferecendo o que Davies (2007) chama de "teoria da arte". Segundo este, a definição é uma tentativa de responder à pergunta *Qual é o sentido de "arte"?*; já a teoria é a tentativa de responder a *Qual é o sentido da arte?*

A primeira deve estabelecer o conjunto de propriedades que todas e apenas as obras de arte teriam em virtude de serem tais, ou seja: elencar condições necessárias e suficientes para identificarmos exaustivamente o fenômeno da arte. Ao que tudo indica, a reorganização *simpliciter* não é uma condição suficiente para algo ser

¹²⁵ Mais ou menos como caixas postais, "em si mesmas, são coisas inúteis" – para retomar o exemplo quando da discussão sobre *affordance*.

¹²⁶ O que não significa dizer que qualquer outra explicação enativista para o valor cognitivo da arte (isto é: que aceita a tese epistêmica) está também comprometida com uma versão forte da tese estética. Ao contrário: os exemplos trazidos nos capítulos anteriores, que não necessariamente implicam a reorganização, bastam para defender uma versão fraca da mesma tese.

arte (já que a filosofia também reorganiza), tampouco é uma condição necessária (já que há arte chata)¹²⁷.

A segunda não precisa ter rigor definicional e "pode ser mais genérica em discutir o que é típico ou normativo para as obras de arte. (...) Por fim, mas não menos importante, uma adequada teoria da arte deve refletir sobre a importância da arte para a vida humana" (DAVIES, 2007, p. 33; minha tradução) – ou seja: dar uma ideia de qual é o seu *valor* para nós, mesmo que muitas obras particulares não exemplifiquem isso:

A arte é capaz de enriquecer e enobrecer nossas vidas. Se ela não respondesse a profundas necessidades e interesses humanos, nós não lhe conferiríamos o status icônico de que ela goza em nossas sociedades. Isso não implica, no entanto, que a maneira pela qual a arte é enriquecedora deve constar em sua definição. (...) Essas são observações sobre a arte em geral. Quando focamos a arte como uma coleção de suas obras, ou se o nosso objetivo é a definição de "obra de arte", considerações sobre valor podem não desempenhar um papel central. E isso, precisamente porque não há garantias de que uma obra de arte particular terá valor alto ou valor algum (mesmo que ela venha a ser exatamente como o seu artista pretendia). (DAVIES, 2007, p. 33; minha tradução)

Com esta distinção em mãos, fica claro que temos uma teoria da arte em *Strange tools*, exatamente como anunciado pelo próprio Noë.

O último ponto de análise que quero fazer a respeito da teoria noëana da reorganização é se ela é uma real alternativa à concepção internista neuroestética da arte, apresentada ao início desta dissertação. Defendo que sim.

Lembremos: a neuroestética grosso modo defende que "uma experiência estética supostamente corresponderia a algum processo neural começando e terminando no sistema nervoso, ainda que

¹²⁷ Sem essa clareza, restaria a alternativa pouco caridosa de atribuir à Noë o projeto excessivamente normativo de caracterizar a arte nos termos do condicional "se é arte, então tem valor cognitivo/reorganiza".

indubitavelmente originado por estimulação, aprendizado e desenvolvimento externos" (MANZOTTI, 2011, p. 31; minha tradução). O corolário dessa concepção, como já trazido anteriormente, é que tanto artistas "quanto suas obras podem vir a ser desnecessários. Ambos poderiam ser substituídos, sem perda real, por dispositivos permitindo a direta estimulação das áreas neurais corretas" (HUTTO, 2015, p. 218; minha tradução).

Poderíamos, assim, nos perguntar se a reorganização propiciada pela arte é: A) algo que o cérebro em tese poderia realizar sozinho; ou se é B) algo que o cérebro não poderia realizar sozinho. Uma maneira de entender a diferença entre as duas alternativas é que em (A) a interação com a obra configuraria mera substituição funcional de um processo cognitivo "nativo" (e o objeto de arte seria estritamente desnecessário), enquanto que em (B) a reorganização é tornada possível apenas pela própria interação com o objeto ou performance, situado e materialmente entendido (sendo estritamente indispensável)¹²⁸.

A essa altura deve estar claro que, também aqui, a pergunta está mal posta. Não é meramente o *objeto* de arte que responde pela reorganização: é a arte como prática, como experiência atuada, e não a obra como objeto ou evento físico, que leva à reorganização – por isso sequer cabe pensar em substituição funcional do objeto. Daí a ideia de que a experiência de arte não é um "estímulo" de uma coisa, um disparo que acontece no cérebro (e que supostamente poderia ser replicado artificialmente, como implicado pela neuroestética), mas um acontecimento atuado (que inclui uma oportunidade de interação com um objeto ou evento) sempre contra um pano de fundo de práticas

¹²⁸ Temos em (A) um caso de externismo típico da primeira onda do extensionismo; e em (B) temos um caso de externismo típico da segunda onda do extensionismo.

incorporadas (o dançar, o perceber, o ouvir etc.), ambientadas social e fisicamente (a performance de papéis sociais, a produção de imagens etc.) e que, agora fica claro, *não podem ser reduzidas à neutralidade*.

Outra maneira de entender a diferença entre (A) e (B) é pela já aludida distinção entre *causação* e *constituição* (cfe. ADAMS, KAIZAWA, 2008). Em (A) o objeto de arte causa a experiência estética de uma maneira apenas contingente. Com efeito, Gallagher (2013) deixa claro que x é um fator causal quando, dado um conjunto alternativo de fatores causais, somos capazes de pensar em uma certa via independentemente de x (no caso da experiência da obra de arte, o fator causal alternativo seria "a direta estimulação das áreas neurais corretas" por dispositivos). Por outro lado, "que x seja um fator constitutivo sugere que não é possível pensar tal via sem x " (GALLAGHER, 2013, p. 5; minha tradução).

Assumindo essa caracterização, questiono: seria possível pensar nossas experiências de obras de arte independentemente do espírito de uma época, dos valores culturalmente compartilhados, das grandes narrativas sócio-históricas? Não sem esvaziarmo-las completamente. O papel que não apenas os objetos, mas também as instituições e práticas sociais cumprem para nossa experiência da arte é claramente não-contingente, o que equivale a dizer que é parte constitutiva de processos cognitivos por isso mesmo inaugurados por tais práticas e instituições. No que se refere à arte, referimo-nos a coisas como o Museu, a Crítica informal e especializada, a História da Arte¹²⁹ etc. – que, segundo Gallagher e Crisafi, cumprem mais do que um papel de substituição funcional, mas de aumento cognitivo:

¹²⁹ Lembre-se da afirmação de que "apreciamos Caravaggio como um mestre por causa do que ele fez dentro de uma tradição. (...) Não é mais possível criar uma obra prima barroca hoje em dia." (MYIN, VELDEMAN, *ibid.*, p. 77; meu itálico).

Posso usar uma pequena nota em um caderno para lembrar mentalmente da localização de um museu; mas também posso usar o próprio museu, uma instituição, uma estrutura cultural bem mais ampla que incorpora um conjunto complexo de esquemas cognitivos, para conduzir meu pensamento sobre um passado cultural rico, ou sobre um rico conjunto de possibilidades para minha ação. De fato, alguns tipos de pensamento ou possibilidades de ação não seriam possíveis na ausência desse tipo de instituição cultural e social. (GALLAGHER, CRISAFI, 2009, p. 48-49; minha tradução)

De fato, o caso do museu é provavelmente o mais ilustrativo. Uma mesma obra, digamos um retábulo sacro, seria experimentado igualmente no altar de uma igreja e, *ceteris paribus*, em um museu? A obra poderia oferecer as mesmas *affordances* em ambos os casos? Estaríamos nós, público, em uma mesma relação com o objeto? Certamente que não. A diferença, como Noë (2021a) aponta, é retórica (lembramos da analogia com a piada) – e por isso mesmo *não é identificável a nível cerebral*¹³⁰:

O museu, por exemplo, configura sua coleção de um modo a impor certas regras sobre como devemos pensar aquilo que estamos vendo nele. Algumas pinturas são dispostas em uma ordem cronológica; outras são colocadas atrás de um vidro porque a instituição da história da arte já desenvolveu esquemas cognitivos para considerar algumas pinturas mais valiosas do que outras. (...) [Nossos] julgamentos sobre tais pinturas (...) são limitados por esses esquemas¹³¹ de uma forma tal que o pensamento sobre elas segue essas regras externas, em vez das suas próprias, arbitrarias. (...) Através de experiências assim poderíamos dizer que os processos cognitivos que dão um entendimento da arte de Rafael¹³² simplesmente não estão na cabeça (...). (GALLAGHER, CRISAFI, 2009, p. 49; minha tradução)

¹³⁰ Cfe. também nota de rodapé 12.

¹³¹ Para o bem e para o mal. Assim como posso usar o museu para pensar coisas não disponíveis sem ele, ao mesmo tempo o arranjo museológico limita minha experiência do objeto, como denunciado por Dewey (1934/2010). Noë atenta para o perigo de uma museologia que se atém à mera conservação material, sem "preservar o ambiente, o todo contextual, no qual a obra propicia o que propicia [*affords what it affords*]" (2020, p. 124; minha tradução).

¹³² Os autores tomam o pintor renascentista Rafael Sanzio (1483-1520) apenas como exemplo.

Entendendo as atividades organizadas como aninhamentos de hábitos e esquemas de ação, e assumindo o valor cognitivo da arte como a reorganização desses hábitos, concluímos que somos nós, inteiros, membros de culturas e comunidades humanas, que interagimos com a arte e somos reorganizados por elas. Porque as atividades organizadas da nossa vida se dão ao nível da personalidade: *peças* tem hábitos; redes neurais, não.

É esta unidade explicativa mais abrangente – o público e o museu; nós e nosso mundo; as peças e seu nicho sociocultural, relacionados diacronicamente – que caracteriza a teoria da arte de Noë como propriamente enativista, contra a neuroestética¹³³. Paul Guyer reforça essa ideia quando atesta que

há uma especial dificuldade em conseguir qualquer coisa de útil para a estética a partir da neurociência porque tanto a complexidade quanto algum grau de *novidade* e *originalidade* são atributos característicos da *produção e recepção estética*, e, por isso, resistentes até o momento às técnicas típicas da neurociência. (GUYER, 2017, p. 232; minha tradução e itálicos)

Ora, "novidade e originalidade" só podem ser atestadas como fenômenos da arte se a concebemos como uma *prática, no mundo*, com sua normatividade, história e interações próprias de "produção e recepção". A novidade e a originalidade não serão encontradas na obra, isoladamente, nem no cérebro do público. Recuse-se, assim, a entender o valor e o ganho cognitivos da arte olhando apenas para "fora", em direção à coisa (objetivismo estético) ou apenas para "dentro" de nós

¹³³ E que, conforme manifestei em preocupação apresentada no prefácio da presente dissertação (cfe. p. 27), nos mantém em um nível de análise que considere a obra de arte *enquanto tal*.

(subjetivismo ou psicologismo estético)¹³⁴. Tal dicotomia é apenas mais uma que o enativismo surgiu para superar¹³⁵.

¹³⁴ Como se o valor do dinheiro pudesse ser explicado apenas a nível da estrutura formal ou material da cédula ou de algum arranjo neural no cérebro.

¹³⁵ “A natureza, disse Goethe, não tem caroço nem casca. Somente na experiência estética essa afirmação é totalmente verdadeira. Da arte como experiência também é verdade que a natureza não tem de ser subjetivo nem objetivo, não é individual nem universal, sensorial nem racional. A importância da arte como experiência, portanto, é incomparável para a aventura do pensamento filosófico.” (DEWEY, 1934/2010, p. 507)

CONCLUSÃO

Nesta dissertação pretendi ter mostrado que a arte é, sim, cognitivamente valiosa, e que seu valor, bem como os processos cognitivos envolvendo a produção e a recepção de obras de arte, podem ser explicados pela filosofia enativista da cognição e por filósofos afiliados à tradição enativista, como Alva Noë.

No capítulo três, apresentei uma explicação da cognição envolvida em obras de arte plásticas, como pinturas e esculturas, e respectivos valores cognitivos seus identificáveis sob luz enativista; não exaustivamente: a tomada de consciência sobre a percepção e o cimbramento de habilidades perceptivas.

No capítulo quatro, apresentei uma explicação da cognição envolvida em obras de arte de música e dança, e respectivos valores cognitivos seus identificáveis sob luz enativista; não exaustivamente: a promoção da regulação emocional, do cimbramento afetivo, da coordenação e cognição social e, em especial afinidade com o conceito de autonomia, da viabilização de identidades de diversos tipos.

No quinto e último capítulo, apresentei a teoria de Alva Noë sobre o valor cognitivo da arte – que, segundo o autor, é a reorganização de nossa vida em suas atividades mais básicas. Nesse sentido, e em termos do enativismo autopoiético, a arte seria nossa prática de buscar uma autonomia mais genuína, de uma vida mais dona de si mesma, uma organização mais ditada pelo próprio agente.

Dito isso, reforço que não pude estabelecer um valor cognitivo exclusivo ou *sui generis* à arte, isto é: um valor cognitivo que todas e apenas as obras de arte possuam. Isso não seria possível tanto no caso

de adotarmos a teoria noëana (dado que não apenas a arte, mas outras práticas reorganizam-nos – ainda que seu jeito de fazer isso é certamente especial), como em quaisquer outros casos, porque exigiria, como já afirmado, termos encontrado as condições necessárias e suficientes para algo ser uma obra de arte e então identificar um valor cognitivo dependente destas condições. No caso da presente dissertação, isso não foi possível não apenas porque Noë não fornece tais condições, mas também, suspeito, porque toda filosofia da arte até o momento falhou em tal empreitada.

As conclusões que aqui menciono foram inferidas a partir de premissas oriundas do enativismo, em oposição àquelas do cognitivismo clássico e de projetos empíricos como a neuroestética. Também em oposição a autores como Platão, Kant, entre outros, tais conclusões dão suporte às versões fraca e forte do chamado cognitivismo estético, tese segundo a qual a arte possui um valor cognitivo que justifica a importância da arte em nossas vidas.

REFERÊNCIAS

- ADAMS, F.; AIZAWA, K. Why the Mind is Still in the Head. In: ROBBINS, P.; AYDEDE, M. **The Cambridge Handbook of Situated Cognition**. [S.l.]: Cambridge University Press, 2008. ISBN Online: 9780511816826.
- AIZAWA, K. Cognition and behavior. **Synthese**, 2015. DOI: 10.1007/s11229-014-0645-5.
- ALMEIDA, A. **O valor cognitivo da arte**. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2005. Dissertação de Mestrado.
- ARANGO, A. From sensorimotor dependencies to perceptual practices: making enactivism social. **Adaptive Behavior**, 27, n. 1, 2019. 31-45. DOI: 10.1177/1059712318811897.
- ARTEAGA, A. Embodied and Situated Aesthetics An enactive approach to a cognitive notion of aesthetics. **artnodes**, December 2017.
- BATISTI, F.; VALERI, E. Embodiment and Aesthetics. Cognition Going Wider. **JOLMA - The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts**, Venezia, v. 2, n. 1, December 2020.
- BAUMBERGER, C. Art and Understanding: In Defence of Aesthetic Cognitivism. In: WAGNER, C., et al. **Bilder sehen. Perspektiven der Bildwissenschaft**. Regensburg: Schnell + Steiner, 2011. Final Draft.
- BAUMBERGER, C.; BEISBART, C.; BRUN, G. What is understanding? An overview of recent debates in epistemology and philosophy of science. In: GRIMM, S; BAUMBERGER, C.; AMMON, S. (Eds.) **Explaining Understanding: New Perspectives from Epistemology and Philosophy of Science**. New York: Routledge, 2017. p. 1-34.

BBC. Faxineira confunde obra de arte com sujeira pós-festa e 'faz limpeza' em museu.

BBC News Brasil, 2015. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/noticias/2015/10/151028_museu_faxineira_ab>. Acesso em: 3 Jun. 2022.

BEARDSLEY, M. **Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism**. Indianapolis, 1981. 2a ed.

BELL, C. **Art**. New York: Frederick A. Stokes Company, 1914.

BRESNAHAN, A. Improvisational Artistry in Live Dance Performance as Embodied and Extended Agency. **Dance Research Journal**, [S.l.], v. 46, n. 1, Apr. 2014. DOI: 10.1017/S0149767714000035.

BRIEBER, D. et al. Art in Time and Space: Context Modulates the Relation between Art Experience and Viewing Time. **PLOS ONE**, v. 9, n. 6, June 2014.

BRIESEN, J. Elgin on Science, Art and Understanding. **Erkenntnis**, 2021. DOI: 10.1007/s10670-021-00471-0.

BRINCK, I. Empathy, engagement, entrainment: the interaction dynamics of aesthetic experience. **Cognitive Processing**, v. 19, n. 201-213, 2017. DOI: 10.1007/s10339-017-0805-x.

_____. Joint improvisation in the arts practices: Entrainment, engagement, and expert skill. In: _____ **Proceedings of A Body of Knowledge - Embodied Cognition and the Arts conference**. [S.l.]: [s.n.], 2018. Disponível em: <https://escholarship.org/uc/item/8dd5979n>

BRINCK, I. Situated Cognition, Dynamic Systems, and Art: On Artistic Creativity and Aesthetic Experience. **Janus Head**, v. 9, n. 2, p. 407-431, 2007.

BRINCKER, M. The Aesthetic Stance: On the Conditions and Consequences of Becoming a Beholder. In: SCARINZI, A. (Ed.) **Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy**. New York: Springer, 2015. DOI: DOI 10.1007/978-94-017-9379-7_8.

BROOKS, R. A. Elephants Don't Play Chess. **Robotics and Autonomous Systems**, v. 6, p. 3-15, 1990.

- BRUMM, A. et al. Oldest cave art found in Sulawesi. **Science Advances**, v. 7, January 2021. DOI: 10.1126/sciadv.abd4648.
- BUCCELLA, A. Enactivism and the “problem” of perceptual presence. **Synthese**, 198, 2021. 159–173.
- BURNETT, M.; GALLAGHER, S. 4E Cognition and the Spectrum of Aesthetic Experience. **JOLMA - The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts**, Venezia, v. 1, n. 2, p. 157-176, December 2020. ISSN 2723-9640. DOI: 10.30687/Jolma/2723-9640/2020/02/001.
- BURR, C. Embodied Decisions and the Predictive Brain. In: METZINGER, T.; WIESE, W. **Philosophy and Predictive Processing**. Frankfurt am Main: MIND Group, v. 7, 2017. DOI: 10.15502/9783958573086.
- CALVO-MERINO, B. Neural Signatures of the Aesthetic of Dance. [S.l.]: [s.n.], 2009.
- CANO, R. L. **What kind of affordances are musical affordances? A semiotic approach**. Apresentado em L'ascolto musicale: condotte, pratiche, gramattiche. Terzo Simposio Internazionale sulle Scienze del Linguaggio Musicale. Bologna: [s.n.], 2006.
- CARACCILO, M. Blind Reading: Toward an Enactivist Theory of the Reader's Imagination. In: **Stories and Minds: Cognitive Approaches to Literary Narrative**. [S.l.]: University of Nebraska Press, 2013.
- CARMONA, C. Dance and Embodied Cognition: Motivations for the Enactivist Program. **RIFL**, 13, n. 2, 2018.
- CARROLL, N. Comments on Strange Tools by Alva Noë. **Philosophy and Phenomenological Research**, XCIV, n. 1, Jan. 2017. DOI: 10.1111/phpr.12357.
- _____. Modernity and the Plasticity of Perception. In: _____. **Minerva's Night Out: Philosophy, Pop Culture, and Moving Pictures**. s.l.: Blackwell Publishing, 2013.
- CARVALHO, E. M. D. Social Affordance. In: VONK, J.; SHACKELFORD, T. **Encyclopedia of Animal Cognition and Behavior**. [S.l.]: [s.n.], 2020. ISBN 978-3-319-47829-6.

- _____. Socially Extending the Mind through Social Affordances. In: CURADO, M.; GOUVEIA, S. S. **Automata's Inner Movie: Science and Philosophy of Mind**. s.l.: Vernon Press, 2019.
- CARVALHO, E.; ROLLA, G. O desafio da integração explanatória para o enativismo: escalonamento ascendente ou descendente. **Prometheus**, v. 33, Maio-Agosto 2020. ISSN 2176-5960.
- CHAMBERS, D.; REISBERG, D. Can mental images be ambiguous? **Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance**, v. 11, p. 317-328, 1985.
- CHAN, L.; LIVINGSTONE, S.; RUSSO, F. A. Facial Mimicry in Response to Song. **Music Perception**, v. 30, Mar. 2013.
- CHEMERO, A. An Outline of a Theory of Affordances. **Ecological Psychology**, 15, n. 2, 2003.
- CLARK, A.; CHALMERS, D. The extended mind. **Analysis**, 58, n. 1, 1998. 7-19.
- CLARKE, E. F. **Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning**. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- CLAYTON, M.; SAGER, R.; WILL, U. In time with the music: The concept of entrainment and its significance for ethnomusicology. **European Meetings in Ethnomusicology**, v. 11, p. 3-142, 2005.
- COLOMBETTI, G. Enactive Affectivity, Extended. **Topoi**, v. 36, p. 445-455, 2017. DOI: 10.1007/s11245-015-9335-2.
- _____. **The Feeling Body: Affective Science Meets the Enactive Mind**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2014.
- COSTALL, A. Picture perception as "indirect perception". In: LANDWEHR, K. **Ecological Perception Research, Visual Communication, and Aesthetics**. Berlin: Springer-Verlag, 1990.

- _____. Things, and things like them. In: MOLYNEAUX, B. L. **The cultural life of images: Visual Representation in Archaeology**. Oxfordshire: Routledge, 1997. p. 49-61.
- CROSS, E.; TICINI, L. Neuroaesthetics and beyond: new horizons in applying the science of the brain to the art of dance. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 11, n. 5, p. 5-16, 2012. DOI: 10.1007/s11097-010-9190-y.
- CUFFARI, E.; DI PAOLO, E.; DE JAGHER, H. From participatory sense-making to language: there and back again. **Phenomenology and the cognitive sciences**, v. 14, p. 1089-1125, 2015. DOI: 10.1007/s11097-014-9404-9.
- CUPCHIK, G.; PHILLIPS, K.; HILL, D. Shared processes in spatial rotation and musical permutation. **Brain and Cognition**, v. 46, p. 373-382, 2001.
- DALTON, P.; FRAENKEL, N. Gorillas we have missed: Sustained inattentive deafness for dynamic events. **Cognition**, v. 124, p. 367-372, 2012.
- DANTO, A. **Beyond the Brillo Box - The Visual Arts in Post-Historical Perspective**. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 1992.
- _____. **Seeing and showing**. Symposium: The Historicity of the eye. [S.l.]: [s.n.]. 2001.
- DAVIES, D. Some reflections on Noë on dance. **Studi di estetica**, anno XLVIII, n. IV serie, 2020. DOI: 10.7413/18258646144.
- DAVIES, S. **Philosophical Perspectives on Art**. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- _____. **Stephen Davies on art and evolution**. 2017. Entrevista ao podcast Philosophy Bites. Disponível na plataforma Spotify.
- DE HAAN, S. An enactive approach to psychiatry. **Philosophy, Psychiatry, and Psychology**, v. 27, n. 1, p. 3-25, March 2020. DOI: 10.1353/ppp.2020.0001.
- DE JAGHER, H.; DI PAOLO, E. Participatory sense-making: An enactive approach to social cognition. **Phenomenology and the cognitive sciences**, 2007. DOI: 10.1007/s11097-007-9076-9.

- DE JESUS, P. Thinking through enactive agency: sense-making, bio-semiosis and the ontologies of organismic worlds. **Phenomenology and the cognitive sciences**, 2018. DOI: 10.1007/s11097-018-9562-2.
- DE SMEDT, J.; DE CRUZ, H. A Cognitive Approach to the Earliest Art. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 69, n. 4, 2011.
- DENORA, T. **Music in everyday life**. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2000.
- DEWEY, J. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1934/2010.
- _____. The reflex arc concept in psychology. **The psychological review**, v. III, n. 4, Jul. 1896.
- DI PAOLO, E. Autopoiesis, adaptivity, teleology, agenc. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 4, p. 429-452, 2005. DOI: 10.1007/s11097-005-9002-y.
- _____. The enactive conception of life. In: NEWEN, A.; BRUIN, L. D.; GALLAGHER, S. **The Oxford Handbook of 4E Cognition**. [S.l.]: Oxford University Press, 2018. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780198735410.013.4.
- _____. Thinking through enactive agency: sense-making, bio-semiosis and the ontologies of organismic worlds. **Phenomenology and the cognitive sciences**, 2018. DOI: 10.1007/s11097-018-9562-2.
- DI PAOLO, E.; BUHRMANN, T.; BARANDIARAN, X. E. **Sensorimotor Life: An Enactive Proposal**. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- DONALD, M. Art and the cognitive evolution. In: TURNER, M. (Ed.) **The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity**. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- DOUGLAS, K.; BILKEY, D. Amusia is associated with deficits in spatial processing. **Nature Neuroscience**, v. 10, n. 7, p. 915-921, 2007.
- EATON, A. W. Strange Tools vs. Plain Tools?: Comments on Alva Noë. **Philosophy and Phenomenological Research**, XCIV, n. 1, 2017. DOI: 10.1111/phpr.12358.

- ELGIN, C. Z. **True Enough**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2017.
- FINGERHUT, J. Extended Imagery, Extended Access, Or Something Else?: Pictures and the Extended Mind Hypothesis. In: MARIENBERG, S.; TRABANT, J. (Ed.) **Bildakt at the Warburg Institute**. Berlin: De Gruyter, 2012. p. 33–50. DOI: 10.1515/9783110364804.33.
- FODOR, J. A. **The modularity of mind**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1983.
- FORLÈ, F. Alva Noë's "Strange Tools. Art and Human Nature" – A Review. **Phenomenology Lab**, 2016. Disponível em: <<https://www.phenomenologylab.eu/index.php/2016/09/noe-strange-tools/>>. Acesso em: 3 Jun. 2022.
- _____. Movement in Music: An Enactive Account of the Dynamic Qualities of Music. **Humana.Mente Journal of Philosophical Studies**, v. 31, p. 169–185, 2016.
- FREEDBERG, D.; GALLESE, V. Motion, emotion and empathy in esthetic experience. **TRENDS in Cognitive Sciences**, v. 11, n. 5, 2007. DOI: 10.1016/j.tics.2007.02.003.
- FROESE, T.; DI PAOLO, E. A. The enactive approach: Theoretical sketches from cell to society. **Pragmatics & Cognition**, v. 19, n. 1, p. 1–36, 2011. DOI: 10.1075/pc.19.1.01fro.
- FROESE, T.; GONZÁLEZ-GRANDÓN, X. How passive is passive listening? Toward a sensorimotor theory of auditory perception. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 19, p. 619–651, 2020.
- FUCCI, R. Parrhasius and the art of display: The illusionistic curtain in seventeenth-century Dutch painting. **Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, 65, 2015. p. 144–175.
- GALLAGHER, S. Aesthetics and kinaesthetics. In: KROIS, J. M.; BREDEKAMP, H. **Sehen und Handeln**. Berlin: Akademie Verlag, p. 99–113. DOI: 10.1524/9783050062389.99.
- _____. **Enactivist Interventions**. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- _____. **Performance/Art: the venetian lectures**. [s.l.]: Carlos Vara Sánchez, 2021.
- _____. The extended mind - state of the question. **The Southern Journal of Philosophy**, 56, n. 4, 2018. 421–447. DOI: 10.1111/sjp.12308.

_____. The socially extended mind. **Cognitive Systems Research**, 2013. DOI: 10.1016/j.cogsys.2013.03.008.

GALLAGHER, S.; CRISAFI, A. Mental institutions. **Topoi**, 2009. DOI: 10.1007/s11245-008-9045-0.

GIBSON, J. J. Pictures, Perspective, and Perception. **Daedalus**, 89, n. 1, Winter 1960. 216-227.

_____. **The ecological approach to visual perception**. New York: Psychology Press, 1979/2015.

_____. **The senses considered as perceptual systems**. Boston: Houghton- Mifflin, 1966.

GOMBRICH, E. **A história da arte**. [S.l.]: LTC, 1950/2013.

GOODMAN, N. **Linguagens da arte**. Lisboa: Gradiva, 1976/2006.

GROSSMAN, T. W.; KERR, H. D.; BYRD, J. C. Hearing loss in former prisoners of war of the Japanese. **Journal of the American Geriatrics Society**, v. 44, n. 9, 1996, p. 1089–1092.

GUYER, P. Alva Noë, Strange Tools: Art and Human Nature. **Philosophy and Phenomenological Research**, XCIV, n. 1, Jan. 2017. DOI: 10.1111/phpr.12359.

HACKING, I. **Representing and Intervening**. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

HEFT, H. The Social Constitution of Perceiver-Environment Reciprocity. **Ecological psychology**, 19, n. 2, 2007. p. 85-105.

HELD, R.; HEIN, A. Movement-produced stimulation in the development of visually guided behavior. **Journal of Comparative and Physiological Psychology**, v. 56, n. 5, p. 872–876, 1963. DOI: 10/d6crs4.

HERAS-ESCRIBANO, M.; DE PINEDO, M. Are affordances normative? **Phenomenology and the cognitive sciences**, 2015. DOI: 10.1007/s11097-015-9440-0.

- HERMANS, C. Of movement and affects: dance improvisation as a participatory sense-making activity. In: HERMANS, C.; BREMMER, M. **Embodiment in Arts Education: Teaching and learning with the body in the Arts**. s.l.: Amsterdãse Hogeschool voor de Kunsten, s.d. p. p. 4-13.
- _____. To Touch and to Be Touched: Interconnectedness and Participatory Sense-making in Play and Dance Improvisation. **Journal of dance education**, 2021. DOI: 10.1080/15290824.2020.1836647.
- HICK, D. H. **Introducing aesthetics and the philosophy of art**. London: Continuum, 2012.
- HOFFMANN, D. L. et al. U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. **Science**, v. 359, p. p. 912-915, February 2018.
- HOWARD, T. R. Deconstructing the Anatomy of Culture and Leadership in Ballet. **MobBallet.org**, 2019. Disponível em: <<https://mobballet.org/index.php/2019/02/21/positioning-ballet-conference-2019-hosted-by-dutch-national-ballet-theresa-ruth-howard-keynote-speech/>>. Acesso em: 2021. Transcrição de discurso.
- HUME, D. **Tratado da natureza humana**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2016.
- HUMPHREY, N. Cave Art, Autism, and the Evolution of the Human Mind. **Cambridge Archaeological Journal**, v. 8, n. 2, p. 165-191, 1998.
- HURLEY, S. Perception and action: alternate views. **Synthese**, p. 3-40, 2001.
- HUTCHINS, E. Enaction, Imagination, and Insight. In: STEWART, J.; GAPENNE, O.; DI PAOLO, E. **Enaction: Toward a New Paradigm for Cognitive Science**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2010.
- HUTTO, D. D. Enactive Aesthetics: Philosophical Reflections on Artful Minds. In: SCARINZI, A. **Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy**. New York: Springer, 2015. DOI: 10.1007/978-94-017-9379-7_13.
- HUTTO, D. D.; MIYN, E. **Radicalizing enactivism: Basic minds without content**. Cambridge, MA: MIT, 2013.

- HYMAN, J. Art and Neuroscience. In: R. FRIGG, M. C. H. **Beyond Mimesis and Convention**. [S.l.]: Boston Studies in the Philosophy of Science, v. 262. DOI: 10.1007/978-90-481-3851-7_11.
- ISHIZU, T.; ZEKI, S. The brain's specialized systems for aesthetic and perceptual judgment. **European Journal of Neuroscience**, v. 37, p. 1413–1420, 2013. DOI: 10.1111/ejn.12135.
- JANATA, P.; TOMIC, S. T.; HABERMAN, J. M. Sensorimotor Coupling in Music and the Psychology of the Groove. **Journal of Experimental Psychology: General**, v. 141, n. 1, 2011. DOI: 10.1037/a0024208.
- JELIC', A. et al. The Enactive Approach to Architectural Experience: A Neurophysiological Perspective on Embodiment, Motivation, and Affordances. **Frontiers in Psychology**, v. 7, n. 481, 2016.
- JOHNSON, M. The Aesthetics of Embodied Life. In: SCARINZI, A. **Aesthetics and the Embodied Mind: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy**. New York: Springer, 2015.
- _____. **The meaning of the body: aesthetics of human understanding**. Chicago & London: The University of Chicago Press, 2007.
- JOORMANN, J.; GOTLIB, I. H. Is This Happiness I See? Biases in the Identification of Emotional Facial Expressions in Depression and Social Phobia. **Journal of Abnormal Psychology**, v. 115, n. 4, 2006. DOI: 10.1037/0021-843X.115.4.705.
- KAGAN, A.; LASSITER, C. The coupling-constitution fallacy: Much ado about nothing. **Pragmatics & Cognition**, v. 21, n. 1, p. 178–192, 2013. DOI: 10.1075/pc.21.1.08kag.
- KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- KASPAR, K. et al. Emotions' Impact on Viewing Behavior under Natural Conditions. **PLoS ONE**, v. 8, n. 1, 2008. DOI: 10.1371/journal.pone.0052737.
- KAWABATA, H.; ZEKI, S. Neural correlates of beauty. **Journal of Neurophysiology**, v. 91, n. 4, p. 1699–1705, April 2004. DOI: 10.1152/jn.00696.2003.

- KIRKPATRICK, B. Regulating the Carceral Soundscape: Media Policy in Prison. **Sounding Out!**, 2013. Disponível em: <<https://soundstudiesblog.com/2013/06/03/regulating-the-carceral-soundscape-media-policy-in-prison>>. Acesso em: 2021.
- KIRSCHNER, S.; TOMASELLO, M. Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children. **Evolution and Human Behavior**, v. 31, n. 5, p. 354–364, 2010.
- KIRSH, D. How marking in dance constitutes thinking with the body. **Versus Quaderni Di Studi Semiotici**, v. 112, 2011.
- KRONSTED, C.; GALLAGHER, S. Dances and Affordances: The Relationship between Dance Training and Conceptual Problem-Solving. **Journal of Aesthetic Education**, v. 55, n. 1, Spring 2021.
- KRUEGER, J. Affordances and the musically extended mind. **Frontiers in Psychology**, Jan. 2014. DOI: 10.3389/fpsyg.2013.01003.
- _____. Doing things with music. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, v. 10, n. 1, 2010. DOI: 10.1007/s11097-010-9152-4.
- _____. Enacting musical content. In: MANZOTTI, R. (Ed.) **Situated aesthetics: art beyond the skin**. [S.l.]. 2011.
- _____. Enacting Musical Experience. **Journal of Consciousness Studies**, v. 16, n. 2-3, p. 98–123, 2009.
- _____. Music as affective scaffolding. In: HERBERT, R., CLARKE, D., CLARKE, E. (Eds.) **Music and Consciousness 2: Worlds, Practices, Modalities**, v. 2, 2019. ISBN 9780198804352.
- LAKOFF, G.; JOHNSON, M. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: EDUC/Mercado de Letras, 2002.
- LEDER, H. et al. A model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments. **British Journal of Psychology**, v. 95, p. 489-508, 2004.
- LEDER, H.; NADAL, M. Ten years of a model of aesthetic appreciation and aesthetic judgments: The aesthetic episode – Developments and challenges in empirical aesthetics. **British Journal of Psychology**, v. 105, p. 443-464, 2014.

- LEDUC, K. Art as Affordance. **Totem: The University of Western Ontario Journal of Anthropology**, 21, n. 1, 2013.
- LEE, A.; AL GHEZI, N. A. The neuroaesthetics of dance. **Grey matters: The undergraduate neuroscience journal**, 2020. Disponível em: <<https://greymattersjournal.org/the-neuroaesthetics-of-dance/>>. Acesso em: Jan. 2022.
- LIM, H. B. T. et al. Effects of Differentiated Music on Cycling Time Trial. **Int J Sports Med**, v. 30, p. 435-442, 2009.
- LIU, G. How dancing helps me think, and thinking helps me dance. **Aeon**, 2020. Disponível em: <<https://aeon.co/ideas/how-dancing-helps-me-think-and-thinking-helps-me-dance>>. Acesso em: 3 Jun. 2022.
- LIU, J.; LUGHOFFER, E.; ZENG, X. Toward Model Building for Visual Aesthetic Perception. **Computational Intelligence and Neuroscience**, 2017. DOI: 10.1155/2017/1292801.
- LOBO, L.; HERAS-ESCRIBANO, M.; TRAVIESO, D. The History and Philosophy of Ecological Psychology. **Frontiers in Psychology**, v. 9, n. 2228. DOI: 10.3389/fpsyg.2018.02228.
- LOCHER, P.; SMITH, L.; SMITH, J. Original paintings versus slide and computer reproductions: A comparison of viewer responses. **Empirical Studies of the Arts**, 17, 1999. p. 121-129.
- LUNDQVIST, L.-O.; CARLSSON, F. Emotional responses to music: Experience, expression, and physiology. **Psychology of Music**, v. 37, n. 1, p. 61-90, Jan. 2007.
- MAGUIRE, E. A. et al. Navigation-related structural change in the hippocampi of taxi drivers. **PNAS**, 97, n. 8, Mar. 2000. p. 4398-4403.
- MAIESE, M. Can the mind be embodied, enactive, affective and extended? **Phenomenology and the cognitive sciences**, 2017. DOI: 10.1007/s11097-017-9510-6.
- MALAFOURIS, L. At the Potter's Wheel: An Argument for Material Agency. In: KNAPPETT, C.; MALAFOURIS, L. **Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach**. Boston, MA: Springer, 2008. p. 19-36. cap. 2. DOI: 10.1007/978-0-387-74711-8_2.

- _____. Before and Beyond Representation: Towards an Enactive Conception of the Palaeolithic Image. In: RENFREW, C.; MORLEY, I. **Image and Imagination: A Global History of Figurative Representation**. Cambridge: University of Cambridge, 2007.
- _____. **How Things Shape the Mind: A Theory of Material Engagement**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2013.
- _____. The Aesthetics of Material Engagement. In: MANZOTTI, R. **Situated aesthetics: art beyond the skin**. [S.l.]: Andrews UK, 2011.
- MANZOTTI, R. Varieties of Externalism and Aesthetics. In: _____. **Situated aesthetics**. s.l.: [s.n.], 2011. Livro digital.
- MATURANA, H.; VARELA, F. **A árvore do conhecimento**. Campinas: Editorial Psy II, 1995.
- MASUDA, T. Cultural Effects on Visual Perception. In: GOLDSTEIN, E. B. **Encyclopedia of Perception**. [S.l.]: Sage, v. p. 339-343, 2009.
- MASUDA, T. et al. Culture and Aesthetic Preference: Comparing the Attention to Context of East Asians and Americans. **Personality and Social Psychology Bulletin**, October 2008. 1260-1275.
- MASUDA, T.; NISBETT, R. E. Attending Holistically Versus Analytically: Comparing the Context Sensitivity of Japanese and Americans. **Journal of Personality and Social Psychology**, 81, n. 5, 2001. 922-934. DOI: 10.1037//0022-3514.81.5.922.
- MATHIAS, B. et al. Sensorimotor learning enhances expectations during auditory perception. **Cerebral Cortex**, v. 25, n. 8, p. 2238-2254, 2015.
- MATTHEN, M. Play, Skill, and the Origins of Perceptual Art. **British Journal of Aesthetics**, v. 55, n. 2, p. 173-197, Apr. 2015. DOI :10.1093/aesthj/ayu057.
- MCCARTNEY, P. Paul McCartney Often Dreams of John Lennon. [Entrevista concedida a] Stephen Colbert, 2019. 1 vídeo (8 min). Publicado pelo canal The Late Show with Stephen Colbert. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sPBTn746v4I>. Acesso em: 26 ago. 2022.

MCCAULEY, R. N. Maturationally Natural Cognition, Radically Counter-Intuitive Science, and the Theory-Ladenness of Perception. **Journal for General Philosophy of Science** volume, 46, April 2015. 183–199. DOI: 10.1007/s10838-015-9292-x.

MCCAULEY, R. N.; HENRICH, J. Susceptibility to the Müller-Lyer Illusion, Theory-Neutral Observation, and the Diachronic Penetrability of the Visual Input System. **Philosophical Psychology**, 19, n. 1, February 2006. 79-101.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERRITT, M. Thinking-is-moving: dance, agency, and a radically enactive mind. **Phenomenology and the cognitive sciences**, v. 14, p. 95-110, 2015.

MILLER, G. Growing Pains for fMRI. **Science**, 320, 13 June 2008.

MIYAHARA, K.; RANSOM, T. G.; GALLAGHER, S. What the Situation Affords: Habit and Heedful Interrelations in Skilled Performance. In: CARUANA, F.; TESTA, I. **Habits: Pragmatist Approaches from Cognitive Science, Neuroscience, and Social Theory**. Cambridge: Cambridge University Press, 2020. p. 120-136. DOI: 10.1017/9781108682312.006.

MIYAMOTO, Y.; NISBETT, R. E.; MASUDA, T. Culture and the Physical Environment: Holistic Versus Analytic Perceptual Affordances. **Psychological Science**, 17, n. 2, 2006.

MONTERO, B. Embodied Aesthetics. In: NEWEN, A.; BRUIN, L. D.; GALLAGHER, S. **The Oxford Handbook of 4E Cognition**. [S.l.]: Oxford University Press, 2018.

_____. **Thought in Action: Expertise and the Conscious Mind**. Oxford: Oxford University Press, 2016.

MORENO, A.; MOSSIO, M. **Biological Autonomy: A Philosophical and Theoretical Enquiry**. Dordrecht: Springer, 2015. DOI: 10.1007/978-94-017-9837-2.

MYIN, E. Perception as something we do. **Journal of Consciousness Studies**, v. 23, n. 5-6, p. 80-104, 2016.

- _____. Two Sciences of Perception and Visual Art. **Journal of Consciousness Studies**, v. 7, n. 8-9, p. 43-55, 2000.
- MYIN, E.; VELDEMAN, J. Externalism, Mind, and Art. In: MANZOTTI, R. **Situated aesthetics: Art Beyond the Skin**. [S.l.]: [s.n.].
- NOË, A. **Action in Perception**. Cambridge, Massachusetts; London, England: The MIT Press, 2004.
- _____. Alva Noë - Art and the In-Between. **YouTube**, 2019. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6rD0MA47BWs>>. Acesso em: 3 Jun. 2021.
- _____. Art and Entanglement in Strange Tools: Reply to Noël Carroll, A. W. Eaton and Paul Guyer. **Philosophy and Phenomenological Research**, XCIV, n. 1, January 2017a. DOI: 10.1111/phpr.12360.
- _____. Entanglement and Ecstasy in Dance, Music, and Philosophy: A Reply to Carrie Noland, Nancy S. Struever, and Thomas Rickert. **Philosophy & Rhetoric**, 54, n. 1, 2021a. p. 63-80.
- _____. Experience and Experiment in Art. **Journal of Consciousness Studies**, 7, n. 8-9, 2000. p. 123-135.
- NOË, A. Is the Visual World a Grand Illusion? **Journal of Consciousness Studies**, v. 9, n. 5, p. 1-12, 2002.
- _____. **Out of Our Heads: Why You Are Not Your Brain, and Other Lessons from the Biology of Consciousness**. New York: Hill and Wang, 2009.
- _____. Strange Tools: Art and Human Nature: A Précis. **Philosophy and Phenomenological Research**, XCIV, n. 1, January 2017b. DOI: 10.1111/phpr.12361.
- _____. **Strange Tools: Art and Human nature**. New York: Hill & Wang, 2015.
- _____. The enactive approach: a briefer statement, with some remarks on “radical enactivism”. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, 2021b. DOI: 10.1007/s11097-021-09754-x.

_____. **The entanglement:** arte before nature. Princeton: Princeton University Press. No prelo.

_____. The Writterly Attitude. In: MARIENBERG, S. **Symbolic Articulation:** Image, Word, and Body Between Action and Schema. Berlin: De Gruyter, 2017c, p. p. 3-17.

_____. **Varieties of presence.** Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012.

O'REGAN, J. K.; NOË, A. A sensorimotor account of vision and visual consciousness. **Behavioral and brain sciences**, v. 24, n. 5, p. 939-1031, 2001.

ÖHMAN, A.; FLYKT, A.; ESTEVES, F. Emotion Drives Attention: Detecting the Snake in the Grass. **Journal of Experimental Psychology: General**, v. 130, n. 3, p. 466-478, 2001. DOI: 10.1037/AXJ96-3445.130.3.466.

PAOLO, E. A. D.; CUFFARI, E. C.; JAEGHER, H. D. **Linguistic Bodies:** The Continuity between Life and Language. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2018.

PASCAL, B. **Pensamentos.** São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PATEL, A. D. et al. Experimental Evidence for Synchronization to a Musical Beat in a Nonhuman Animal. **Current Biology**, v. 18, p. 827-830.

PEDERSEN, D. M.; WHEELER, J. The Müller-Lyer Illusion among Navajos. **The Journal of Social Psychology**, 121, 1983. 3-6.

PEIRA, N. et al. What You Fear Will Appear: Detection of Schematic Spiders in Spider Fear. **Experimental Psychology**, v. 57, n. 6, p. 470-475, 2010. 10.1027/1618-3169/a000058.

PENNY, S. **Making sense:** cognition, computing, art, and embodiment. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.

PHILLIPS-SILVER, J.; TRAINOR, L. J. Feeling the Beat: Movement Influences Infant Rhythm Perception. **Science**, v. 308, n. 5727, p. 1430, Jul. 2005.

_____. Hearing what the body feels: Auditory encoding of rhythmic movement. **Cognition**, v. 105, p. 533-546, 2007.

- PINKER, S. **How the mind works**. New York: Norton, 1997.
- PROFFITT, D. R. et al. The role of effort in perceiving distance. **Psychological Science**, v. 14, n. 2, 2003.
- PUTNAM, H. Minds and machines. In: _____ **Mind, language and reality: Philosophical Papers**. Cambridge University Press, v. 2, p. p. 362-385.
- PYLYSHYN, Z. **Seeing and Visualizing: It's Not What You Think**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2003.
- RAMACHANDRAN, V. S. Reply to Gombrich. **Journal of Consciousness Studies**, v. 7, n. 8/9, 2000.
- RAMACHANDRAN, V. S.; HIRSTEIN, W. The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience. **Journal of Consciousness Studies**, v. 6, n. 6-7, p. 15-51, 1999.
- RAMÍREZ-VIZCAYA, S.; FROESE, T. The Enactive Approach to Habits: New Concepts for the Cognitive Science of Bad Habits and Addiction. **Frontiers in Psychology**, 10, February 2019.
- RAVN, S.; HØFFDING, S. Improvisation and thinking in movement: an enactivist analysis of agency in artistic practices. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, 2021. DOI: 10.1007/s11097-021-09756-9.
- REYBROUCK, M. Biological roots of musical epistemology: Functional cycles, Umwelt, and enactive listening. **Semiotica**, v. 131, n. 1/4, p. 599-633, 2001.
- RICE, T. Sounds inside: prison, prisoners and acoustical agency. **Sound Studies: An Interdisciplinary Journal**, Aug. 2016. DOI: 10.1080/20551940.2016.1214455.
- RIETVELD, E. **The affordances of art for making technologies**. Texto proferido em aula inaugural na Universidade de Twente. 2019.
- RYAN, K. J.; GALLAGHER, S. Between Ecological Psychology and Enactivism: Is There Resonance? **Frontiers in Psychology**, 11, Jun. 2020. DOI: 10.3389/fpsyg.2020.01147.
- RYLE, G. **The Concept of Mind**. Oxon: Routledge, 2009.
- SACKS, O. **Musicophilia: Tales of music and the brain**. London: Picador, 2007.

SAKAKEENY, M. Funerals and Parades. **Roll With It**, [s.d.]. Disponível em: <<https://mattsakakeeny.com/roll-with-it/funerals-and-parades/>>.

SCARINZI, A. 4E's Are Too Many: Why Enactive World-Making Does not Need the Extended Mind Thesis. **JOLMA. The Journal for the Philosophy of Language, Mind and the Arts**, 1, n. 2, 2020.

SCHIAVIO, A. et al. Enacting musical emotions: sense-making, dynamic systems, and the embodied mind. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, p. Sem paginação, 2016. DOI: 10.1007/s11097-016-9477-8.

SEGALL, M.; CAMPBELL, D.; M. J HERSKOVITS. **The influence of culture on visual perception**. New York: The Bobbs-Merrill Company, 1966.

SEIDEL, A.; PRINZ, J. Great Works: A Reciprocal Relationship Between Spatial Magnitudes and Aesthetic Judgment. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**, v. 12, n. 1, p. 2-10, 2018. DOI: 10.1037/aca0000100.

SELLARS, W. Empiricism and the Philosophy of Mind. In: FEIGL, H.; SCRIVEN, M. **Minnesota Studies in the Philosophy of Science**. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1956.

SIMONS, D.; CHABRIS, C. Gorillas in our midst: sustained inattention blindness for dynamic events. **Perception**, 28, 1999. 1059-1074. DOI: 10.1068/p2952.

SLOBODA, J. A. **Exploring the musical mind: cognition, emotion, ability, function**. Oxford: Oxford University Press, 2005.

SOARES, J. Conversa com Bial - Programa de sexta-feira, 24/11/2017, na íntegra. **Globoplay**, 2017. Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/6313481>>. Acesso em: 3 Jun. 2022.

SPANOS, K. A Dance of Resistance from Recife, Brazil: Carnavalesque Improvisation in Frevo. **Dance Research Journal**, v. 51, n. 3, Dec. 2019.

SPANOS, K. Frevo: A Reflection on Dances of Resistance during Times of Protest. **Smithsonian Folklife Festival**, 2020. Disponível em: <<https://festival.si.edu/blog/frevo-dances-of-resistance-protest>>. Acesso em: Jan. 2021.

- SPARSHOTT, F. On the question: "Why do philosophers neglect the aesthetic of the dance?" **Dance Research Journal**, [S.l.], v. 15, n. 1, Fall 1982.
- STEINBERG, L. **Outros critérios**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.
- TAHKO, T. **Making Sense of Dance-Making**: Interaction and Organisation in Contemporary Choreographic Processes. [S.l.]: University of Roehampton, 2016. Tese de doutorado.
- TELLES, S. Incômodas reflexões sobre a tortura. **Psychiatry online Brasil**, 2005. Disponível em: <<http://www.polbr.med.br/ano05/psi1105.php>>. Acesso em: Nov. 2021.
- TEWES, C. Neuroaesthetics as an enactive enterprise. In: SCARINZI, A. (Ed.) **Aesthetics and the Embodied Mind**: Beyond Art Theory and the Cartesian Mind-Body Dichotomy. Dordrecht: Springer, 2015. p. 229-244. DOI: 10.1007/978-94-017-9379-7.
- _____. The Interplay of Embodiment, Enaction, and Culture. In: CHRISTOPH DURT, T. F. A. C. T. **Embodiment, Enaction, and Culture**: Investigating the Constitution of the Shared World. Cambridge, MA, London, England: MIT Press, 2017.
- THAGARD, P. Why Cognitive Science Needs Philosophy and Vice Versa. **Topics in Cognitive Science**, 1, 2009. 237-254. DOI: 10.1111/j.1756-8765.2009.01016.x.
- THOMAS, N. J. T. Are Theories of Imagery Theories of Imagination? An Active Perception Approach to Conscious Mental Content. **Cognitive science**, v. 23, n. 2, p. 207-245, 1999.
- THOMPSON, E. **A mente na vida**: biologia, fenomenologia e as ciências da mente. Lisboa: Instituto Piaget, 2007.
- THOMPSON, E.; STAPLETON, M. Making Sense of Sense-Making: Reflections on Enactive and Extended Mind Theories. **Topoi**, 2008. DOI: 10.1007/s11245-008-9043-2.
- TRÖNDLE, M. et al. A museum for the twenty-first century: the influence of 'sociality' on art reception in museum space. **Museum Management and Curatorship**, v. 27, n. 5, p. 461-486, Dec. 2012.

- TSCHACHER, W. et al. Physiological Correlates of Aesthetic Perception of Artworks in a Museum. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**, v. 6, n. 1, p. 96–103, 2012.
- UC BERKELEY – PHILOSOPHY. Philosophy 290-2 - Spring 2022: Graduate Seminar: Art, Philosophy, and Entanglement, s.d. Disponível em: <<https://philosophy.berkeley.edu/courses/detail/1442>>. Acesso em: Ago. 2022. Ementa de curso.
- VAN DER SCHYFF, D. **Music, Meaning and the Embodied Mind**: Towards an Enactive Approach to Music Cognition. [S.l.]: Department of Music, University of Sheffield, 2013. Dissertação de mestrado.
- VAN DER SCHYFF, D.; KRUEGER, J. Musical empathy, from simulation to 4E interaction. In: CORRÊA, A. F. (Ed.) **Music, Speech, and Mind**. Curitiba: Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais. p. 73-108.
- VAN LEEUWEN, C.; VERSTIJNEN, I.; HEKKERT, P. Common Unconscious Dynamics Underlie Uncommon Conscious Effects: A Case Study in the Iterative Nature of Perception and Creation. In: JORDAN, J. S. **Modeling consciousness across the disciplines**. Lanham, MD: University Press of America, 1994.
- VARELA, F. J.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. **The Embodied Mind**: Cognitive Science and Human Experience. Edição revisada. ed. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1991/2016.
- VERNAZZANI, A. How artworks modify our perception of the world. **Phenomenology and the Cognitive Sciences**, March 2021. DOI: 10.1007/s11097-021-09742-1.
- VON UEXKÜLL, J. **A Foray into the Worlds of Animals and Humans**: With a Theory of Meaning. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1934/2010.
- VUOSKOSKI, J.; CLARKE, E. F.; DENORA, T. Music listening evokes implicit affiliation. **Psychology of Music**, v. 45, n. 4, p. 584–599, 2017.
- WAGNER, V. et al. Art Schema Effects on Affective Experience: The Case of Disgusting Images. **Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts**, 2004. DOI: 10.1037/a0036126.

WARD, D.; SILVERMAN, D.; VILLALOBOS, M. Introduction: The Varieties of Enactivism.

Topoi, v. 36, p. 365–375, 2017. DOI: 10.1007/s11245-017-9484-6.

WILDE, O. **A decadência da mentira**. [S.l.], 1891/[s.d.]. Disponível em:

https://www.pucpcaldas.br/uploads/59/oscar_wilde.pdf. Tradução em domínio público por licença Creative Commons. Acesso em: 26 ago. 2022.

_____. **Complete works of Oscar Wilde**. London: Harper Collins, 1891/2003. 5a ed.

WOOD, N.; COWAN, N. The cocktail party phenomenon revisited: How frequent are

attention shifts to one's name in an irrelevant auditory channel? **Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition**, v. 21, n. 1, p. 255–260, 1995.

YOKOCHI, S.; OKADA, T. Creative Cognitive Process of Art Making: A Field Study of a

Traditional Chinese Ink Painter. **Creativity Research Journal**, v. 17, n. 2/3, p. 241–255, 2005. DOI: 10.1207/s15326934crj1702&3_9.

ZEKI, S. Art and the Brain. **Dædalus**, v. 127, n. 2, p. 71–103, 1999.

_____. Artistic Creativity and the Brain. **Science**, 2001. ISSN DOI:

10.1126/science.1062333. Disponível em: <<https://www.science.org/doi/10.1126/science.1062333>>. Acesso em: 23 Ago 2022.

_____. Statement on neuroaesthetics. **Internet Archive - Wayback Machine**, 13 set.

2009. ISSN Originalmente disponível em neuroaesthetics.org. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20100722000806/http://www.neuroaesthetics.org:80/statement-on-neuroaesthetics.php>>. Acesso em: 23 Ago. 2022.

ÍNDICE REMISSIVO

- affordance*, 94, 216, 217, 219, 221, 223,
244, 245, 247, 248, 249, 250, 253
- amusia, 127, 128, 131
- arte erótica, 191
- artesanato, 53, 235, 240, 241, 242
- atitude escritural, 199, 201, 202, 203,
204, 206, 238
- Augusto de Campos, 238
- autonomia, 44, 45, 46, 47, 49, 52, 78, 127,
149, 156, 171, 173, 186, 200, 210, 260
- autorregulação, 144
- balé, 166, 171, 172, 208
- camara obscura*, 96, 98
- capoeira, 171
- Caravaggio, 88, 89, 226, 257
- caricatura, 27
- Cézanne, 32, 81
- change blindness* (cegueira por
mudança), 100
- Chauvet, 55, 56, 75, 76
- Chopin, 130, 131
- da Vinci, 193
- Dewey, John, 86
- Dewey, John, 26, 33, 50, 52, 66, 70, 73,
80
- Dewey, John, 128
- Dewey, John, 155
- Dewey, John, 179
- Dewey, John, 183
- Dewey, John, 209
- Dewey, John, 210
- Dewey, John, 214
- Dewey, John, 216
- Dewey, John, 217
- Dewey, John, 220
- Dewey, John, 221
- Dewey, John, 258
- Dickinson, 189
- emaranhamento, 150, 196, 198, 199,
207, 241
- empatia, 40, 145, 168, 170, 247
- esboço, 64, 65, 69, 71
- espelho, 165, 166, 199
- extensionismo, 114, 115, 116, 256
- externismo, 214, 223, 224, 226, 243, 249,
256
- falácia do homúnculo, 63, 99
- forma significativa*, 25, 26, 32, 223, 243
- Frans Hals, 88, 89
- frevo, 171, 236, 279
- funcionalismo, 115, 116
- Galileu, 86, 87
- Guimarães Rosa, 238
- hábito, 65, 70, 111, 180, 186, 188, 208,
239
- história da arte, 79, 83, 194, 226, 238,
239, 258
- ilusão, 77, 90, 102, 127, 128, 176, 183,
238, 239
- imaginação, 59, 60, 61, 62, 68, 69, 70, 72
- inattentional blindness* (cegueira por
desatenção), 100, 104, 110
- inattentional blindness*(cegueira por
desatenção), 100, 101, 125, 219

- internismo, 25, 27, 35, 58, 64, 114, 223, 227, 255
- ironia, 182
- jazz, 184, 248
- Joyce, 189
- Kafka, 182, 186
- luto, 184, 185, 186
- Machado de Assis, 189
- Maurice Merleau-Ponty, 70, 116, 179, 180
- Merleau-Ponty, 37, 57, 69, 79, 175
- metacognição, 36
- Metsu, 239
- Miró, 33
- modelo sanduíche*, 23, 24
- moldura, 90, 110, 218, 228, 239
- Mondrian, 29, 30
- Monet, 82, 83, 110
- museu, 34, 107, 175, 210, 214, 218, 222, 257, 258
- neuroestética, 19, 21, 26, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 36, 87, 226, 228, 255, 256, 259
- neuroplasticidade, 96, 225
- objetivismo estético, 259
- Oscar Wilde, 73, 82, 95, 110
- palco, 161, 166, 189, 190
- performance, 60, 71, 72, 189, 190, 197, 214, 240, 253, 256
- perspectiva linear, 92, 101, 105
- piada, 182, 210, 211, 212, 221, 223, 258
- Picasso, 32
- pornografia, 28, 191
- Rafael Sanzio, 60, 258
- Richard Serra, 76, 77, 78, 79
- ritmo, 127, 135, 136, 139, 148, 184, 188, 196, 202, 231
- Schubert, 141
- sense-making*: participativo, 200, 233, 244, 246, 247
- Serra: Richard Serra, 240, 246
- Shakespeare, 238
- subjetivismo estético, 259
- Tolstói, 235, 243
- tortura, 147, 148, 149, 156, 280
- Turner, 88, 89, 90, 110
- Utamaro, 191, 192
- van Goyen, 83, 84
- Vliieger, 83, 110
- Wittgenstein, 21, 64, 195, 251



A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de produção e pesquisa científica/acadêmica das ciências humanas, distribuída exclusivamente sob acesso aberto, com parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil e exterior, assim como monografias, dissertações, teses, tal como coletâneas de grupos de pesquisa e anais de eventos.

Conheça nosso catálogo e siga as nossas páginas nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org