

***Homo aestheticus*: da mimese aristotélica à investigação neuroestética do córtex visual**

Alberto Marinho Ribas Semeler^{*}
Leonidas Roberto Taschetto^{**}
Janaína Oppermann^{***}

Resumo

Propõem-se neste artigo uma análise referente à base biológica da experiência estética, levando-se em consideração desde a teoria naturalista de Aristóteles até os novos conhecimentos científicos da neurobiologia. A teoria chamada de neuroestética busca reposicionar a experiência estética numa perspectiva não somente inata, mas também influenciada pelo meio ambiente. Desse modo, os conhecimentos antes apenas vistos como intuitivos ou teórico-filosóficos, podem ser refutados ou legitimados através do acompanhamento do “córtex visual” numa aproximação entre tradição e inovação. Nesta perspectiva, a estética é vista como fenômeno fundador que antecede e extrapola o humano, estando presente na natureza em estruturas, texturas e em padrões de organização. Neste sentido, o humano é antes produto do que produtor, criatura e não criador. No entanto, é impossível pensar o humano fora de uma concepção que não envolva um *homo aestheticus*. Assim, as reflexões aristotélicas que viam a estética como anterior a arte são revistas dentro de um contexto multidisciplinar através da filosofia da tecnologia de Gilbert Simondon (que analisa relações entre o vivo e o artificial) e da neuroestética (conhecimento visual).

Palavras-chaves: Estética; Neuroestética; Bioestética; Tecnoestética.

Origens da arte, da filosofia da arte e da estética

As discussões contemporâneas sobre estética são amplas e variadas. Talvez o mais apropriado seja o uso da palavra no plural. Sua origem remonta os primórdios da filosofia, ela já foi autônoma, abusada, declarada morta. Contudo é sempre retomada e

* Doutor em Poéticas Visuais/Arte e Tecnologia pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor adjunto do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

** Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor do Departamento de Estudos Especializados em Educação do Centro de Ciências da Educação da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

*** Especialista em Educação Ambiental pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

renomeada, desdobrando-se nas mais diversas abordagens e nomenclaturas. Neste artigo abordaremos as possíveis relações entre a estética e a biologia.

A Antiguidade Clássica usava dois princípios básicos para definir o que hoje chamamos de arte: *tekné* e *Mousiké*.

A *tekné* implicava no domínio e conhecimento de ferramentas para produção de objetos; a pintura e a escultura estavam inscritas neste domínio. A *Mousiké* era empregada para designar as chamadas verdadeiras artes, a música, a dança, e a poesia que, segundo Platão, eram de inspiração divina (GIANNETI, 2006).

A origem epistemológica da palavra arte vem do latim *ars*, que, por sua vez, é oriunda da tradução do grego *tekné*, que até o século XV se referia a um conjunto de atividades ligado à perícia e aos ofícios essencialmente manuais. No entanto, os gregos não efetuavam qualquer distinção entre arte e técnica. Também durante a Idade Média era feita uma distinção entre as “artes liberais” ensinadas nas universidades, artes do espírito das artes mecânicas, artes da mão (LACOSTE, 1986). Nesse sentido, desde as culturas mais antigas até nossos dias é difícil estabelecer uma dissociação entre estética e arte.

Desde os gregos, a problemática em torno da estética já se fazia presente na filosofia. Platão (428-348 a.C.) é quem apresenta a primeira teorização sobre estética da qual se tem notícia. No entanto, ela só aparece como disciplina autônoma no século XVIII, com a publicação, em 1750, de **Aesthetica side theoria liberalium artium** (Estética ou Teoria das Artes Liberais), de autoria de Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762). A origem etimológica da palavra grega estética é *aisthesis* (sentir). A raiz grega *aisth* vem do verbo *aisthanomai*, que significa sentir; no entanto, ela restringe esse sentimento às percepções físicas, excluindo qualquer sentido afetivo e emocional (SANTAELLA, 1994).

Para o crítico de arte norte-americano Artur Danto, em **The abuse of beauty: aesthetics and the concept of art** (2006), os gregos não possuíam em seu vocabulário uma palavra específica para o que hoje denominamos arte. No entanto, eles já realizavam uma reflexão sobre o conceito de arte, por isso mesmo a cultura grega é considerada como berço da filosofia da arte. Para Sócrates, a semelhança com a vida, como esculturas e pinturas que lembravam atos ou objetos cotidianos, bem como a tragédia, que contavam atos heroicos ou episódios históricos não faziam parte do conceito de arte. O pensamento socrático sobre o conceito de arte foi largamente aceitos em sua época.

Segundo Danto (2006), as análises sobre o conceito platônico de arte se caracterizavam por um tipo de gradação. Nessa perspectiva, pensar o conceito de arte implicaria numa semelhança com a vida (ou mimese) que era, em parte, um problema relacionado ao gosto ou sua função, portanto a representação era somente uma parte de sua definição.

A reflexão platônica sobre a arte é ratificada por Danto que vê na representação apenas uma faceta da definição da arte. Em sua definição filosófica, Danto propõe duas condições à arte: uma semântica (sentido interno e filosófico) e outra pragmática (envolver de certo modo propriedades formais como a noção de beleza). Este autor foi um dos precursores na separação entre a filosofia da arte e a estética, usando o fórceps da filosofia analítica para banir o que ele define como propriedades tóxicas da arte, tais como a beleza, o sublime, o gosto, entre outros. Ele não irá negar radicalmente a necessidade de uma condição pragmática para arte, mas destacará que devemos antes entrincheirá-la e não justificar ou mesmo referendar a beleza como sua lógica pragmática.

Platão condena as “belas artes”. Para ele, a beleza nunca encarna nas obras de arte. Contudo, o uso da filosofia platônica como ponto de partida para as reflexões sobre a beleza, no século XVIII, começa a ser definida a partir do prazer estético, mais ou menos puro, mas radicalmente subjetivo. Assim, desde seu nascimento no mundo grego, passando pela conquista da autonomia no século XVIII, enquanto ciência e filosofia da arte e do belo, até seu desaparecimento enquanto pressuposto para a arte no século XX, a estética tem gerado polêmicas e servido a uma diversidade de interpretações. Enquanto teoria e filosofia do belo, ela deixa de ter sentido a partir da arte moderna. A arte moderna passa a desligar-se radicalmente da ideia de beleza no sentido clássico que lhe fora atribuído, passando, por um lado, a perseguir o feio de forma obsessiva e, por outro lado, buscar uma essência metafísica e linguística para a experiência estética.

Desde o século XVIII, a noção de beleza passa a sofrer consecutivos “abusos”. Danto discorre sobre a exclusão da beleza na arte contemporânea. Para ele, a beleza em nossos dias transformou-se apenas em uma opção para a arte: “Portanto, ela deixa de ser uma condição necessária para a arte. No entanto, não é uma opção para a vida, mas sim uma condição necessária, sem a qual não viveríamos.” (DANTO, 2006, p. 160).

Para Danto (2006), a arte contemporânea concebe a beleza como uma luxúria do espírito e, portanto, passa a ser consecutivamente abusada. O primeiro abuso à beleza é

de ordem religiosa, associada à moral, à bondade, à verdade e à religião; portanto, ela não teria razão de existir numa sociedade laica. O segundo abuso é de ordem política: o belo é um costume afetado e burguês. Portanto, esse estado de alienação representado pela ideologia da beleza deveria ser combatido de forma radical. Por fim, a beleza sofre um abuso de ordem filosófica: a estética enquanto subdivisão da filosofia é associada ao embelezamento, à futilidade, ao ornamento e à superficialidade. Assim, a estética deixa de ter importância enquanto ramo da filosofia que se ocupa do estudo da beleza. Dessa forma, a arte deve ser, antes de qualquer coisa, um problema que concerne à filosofia e à linguagem: deve fazer sentido.

A beleza adquire um peso moral, sendo vista apenas como uma das diversas qualidades estéticas, como a verdade e a bondade, reposicionando a religião na arte contemporânea. Dito isso, a beleza passa a ser não essencial à obra de arte; contemplar o belo é um ato moral que deve ser banido, sua remoção passa a ser um ato político. A beleza deixa de ser um fim na arte. Para o músico John Cage, uma das responsabilidades do artista é esconder a beleza (DANTO, 2006). Em decorrência desse repúdio, a beleza e a estética também devem ser postas de lado.

Partimos da ideia de que o pensamento de Danto inscreve-se nas teorias contemporâneas da arte que buscam referendar a experiência estética a partir de uma perspectiva linguística, delimitando-a a partir de um tipo de “gramaticalização da experiência estética” – a arte enquanto fenômeno possível de ser descrito e experimentado a partir da linguagem.

De certo modo, as estéticas de base biológica colocam em cheque essa leitura do objeto artístico a partir da linguagem pura, herdeira do pensamento socrático que pensava o humano como medida de todas as coisas – o homem deve fazer uma retrospectiva sobre si mesmo (SIMONDON, 2008).

Na contemporaneidade a arte deve deter-se a fenômenos essenciais e a realizar uma introspecção sobre si mesma. Assim, a partir de um tipo de leitura rasa da filosofia de Wittgenstein que, na nossa concepção, acaba enquadrando a experiência estética num núcleo de pura linguagem, sendo a mesma vista apenas em seus aspectos de pura gramaticalidade. Em consequência disso, acabaria funcionando como uma lógica da “demonização da estética e seus derivativos”, dando uma excessiva ênfase à linguagem.

Contudo, faz-se necessário que usemos uma circunscrição para que possamos lidar com toda essa extensão sucessiva da estética e consecutivamente das definições de arte. Como decorrência disso, a concepção contemporânea de estética deve ser abordada

enquanto todo e qualquer corpus teórico que se desenvolve e se refere à beleza (feiura) e à arte (PAREYSON, 2001).

Estéticas de base biológica

No que se refere à estética e suas relações com a biologia, podemos abordá-la desde um nível mais elementar, enquanto força de organização das estruturas vivas que antecede e extrapola o humano. Ela faz-se presente desde os princípios básicos de organização formal da natureza até níveis mais complexos que envolvem padrões comportamentais (GOMBRICH, 1984).

Nesse sentido, podemos pensar em duas vertentes de investigação das relações entre a estética e a biologia ou “estéticas de base biológica”, sem que com isso se excluam possibilidades de hibridismos.

Primeiramente, faremos uma breve contextualização sobre as teorias miméticas oriundas do pensamento de Aristóteles e Platão, demarcando a diferença do conceito de mimese na obra dos dois filósofos.

Para Platão, a mimese é abordada numa perspectiva crítica: o pintor é um imitador do real; ele deturpa esse real, construindo o mesmo não como ele é em sua essência, mas como aparenta ser: a arte é vista como cópia degradada do real. A pintura afasta-se do verdadeiro e produz um simulacro ou ídolo (LACOSTE, 1986).

Na perspectiva aristotélica, o conceito de mimese deriva de uma adequação necessária entre arte, vida e natureza, fazendo-se, portanto, crucial para o mesmo. O que a arte busca imitar é a atividade produtiva da natureza, a arte deixa de possuir o estatuto de mera cópia, passando a ser criação, deslocando o conceito de mimese para o de representação. A arte não imita conceitos, ideias ou objetos, ela opera como agente que revela orientada aos princípios formativos da natureza (SANTAELLA, 1994).

Assim, a estética naturalista possui origem aristotélica e desenvolve-se através da história da arte de forma progressivo-intuitiva. A estética naturalista sempre esteve presente nas discussões acerca da arte, hora sendo afirmada, hora sendo refutada na tentativa de estabelecer uma relação entre as forças naturais e a experiência estética do humano.

Um dos representantes contemporâneos desse pensamento naturalista da arte é o filósofo francês Gilles Deleuze, que usa definições oriundas da biologia, bem como de outras áreas do conhecimento. Deleuze faz uso do conceito de *ritornelo* retirado da

escrita musical, do conceito de “corpo sem órgãos” ou “corpo aberto” baseado no teatro da crueldade de Antonin Artaud. Assim, o pensamento deleuziano reverte o *modus operandi* da filosofia para construir um modelo teórico singular. No que tange ao modelo biológico, ou apropriação de conceitos oriundos das ciências biológicas, o autor emprega o conceito de rizoma para contrapor ao conceito linguístico vertical da árvore, propondo um “modelo rizomático”, pensando a filosofia a partir da horizontalidade.

No que concerne as suas incursões no campo das artes, ao abordar a pintura de Francis Bacon, em **A Lógica da Sensação**, apesar de Deleuze buscar uma espécie metafísica para a estética ou até mesmo um tipo de desvio, acaba fazendo uma abordagem de base biológica. Ao tentar conceituar e definir o “figural”, que para ele seria uma espécie de desvio, ou reversão da representação, acaba recorrendo a uma estratégia fisiologista. Ao reler a definição de Cezanne sobre a sensação, Deleuze propõe que a forma abstrata age no osso via sistema nervoso cerebral e a figura na sensação e na carne. Para o autor, existiriam duas formas de se ultrapassar a figura, seja ela narrativa ou ilustrativa (figura/forma). A figura ele nomeia de sensação – que age no sistema nervoso e na carne. Enquanto a forma abstrata agiria no cérebro (o cérebro é visto aqui como algo mais ligado à razão), mais próximo do osso (DELEUZE, 1981).

De certa forma, esse modelo proposto pela filosofia deleuziana usa de forma metafórica uma ação da arte na percepção atuando no corpo, assim transitando entre dois extremos da estética de base biológica. Mesmo ao tentar esquivar-se da ciência com o uso de apropriações transversais, o autor acaba usando de forma indireta as concepções do conhecimento científico contemporâneo que passam cada vez mais a desvendar a fisiologia da percepção.

Seguindo a abordagem deleuziana, o francês Paul Ardene propõe sua “arte contextual”. Para a arte contextual, o artista deve apresentar sua obra *in-situ*, buscando uma vinculação estreita com a ecologia local, seja ela de ordem urbana potencializando micropolíticas, ou mesmo literalmente posta no meio ou ambiente natural – a arte é muitas vezes refém da cultura e de seus aparelhos; a natureza permite que a arte se desligue desses pressupostos oferecendo um contexto ilimitado (ARDENE, 2006).

Deleuze e seus intérpretes fazem um movimento contrário ao pensar questões referentes à filosofia e, por conseguinte, sobre a arte. Eles elaboram seus conceitos de forma exógena, como é o caso da apropriação e uso de termos científicos como o rizoma, o molar *versus* molecular, para problematizar questões da filosofia e da arte. Como exemplo de movimento contrário, podemos pensar nas leituras endógenas da arte

feitas contemporaneamente a partir da filosofia da linguagem de Wittgeinstein que pensam o mundo a partir do que eles consideram essenciais, ou seja, a linguagem.

Outra abordagem da experiência artística de base biológica é proveniente dos progressivos avanços científicos, que buscam desvendar os complexos processos corticais envolvidos nos mecanismos de percepção, construção e sensação da imagem. Essas investigações ganham grande força com o desenvolvimento das tecnologias digitais de visualização. Através das interfaces gráficas de visualização no computador, essas tecnologias permitem o acompanhamento e observação dos fenômenos perceptivos em tempo real, de modo não invasivo, como os exames PET (tomografia por emissão de pósitrons) e FMRI (Exame Funcional de Ressonância Magnética Modificada). Assim, seria possível compreender essa segunda abordagem como “fisiologia da experiência estética”, onde são incluídas a neuro-história da arte e a neuroestética, que serão analisadas posteriormente neste artigo.

O historiador inglês John Onians, em sua obra **Neuroarthistory: from Aristotele and Pliny to Baxandall and Zeki** (2007), propõe-se a rever a história da arte a partir das descobertas científicas contemporâneas sobre o funcionamento do córtex visual. No decorrer de sua análise, de sua “Neuro-história da Arte”, Onians reinterpreta as teorias feitas sobre arte à luz da pesquisa científica. No caso da mimese ou teoria mimética da arte, ele irá associar a um grupo específico de neurônios chamados de neurônios espelho. Esse grupo de neurônios, descobertos entre as décadas 1980 e 1990 pelo neurofisiologista italiano Giacomo Rizzolati, revela o processo de aprendizado através da observação pura. Esses neurônios, presentes no córtex pré-motor, mostram como podemos aprender através da imitação, mesmo sem compreender o significado da ação e mesmo sem realizar nenhum movimento. Quando observamos alguém realizando uma tarefa qualquer, ativamos em nós a mesma área do córtex cerebral (ONIAN, 2007).

A neuroestética é um ramo novo da estética criado pelo cientista inglês Semir Zeki. Ele foi professor de neurobiologia nos anos de 1970 na University College de Londres e também o primeiro a aplicar o conhecimento científico da neurobiologia, neuroanatomia e de áreas afins à compreensão da arte, tornando-se uma referência no estudo e na pesquisa do cérebro visual. Em 1993, ele publica um estudo sobre as funções e os mecanismos cerebrais do campo da visão intitulado **A Vision of the brain**. Zeki busca uma base biológica à compreensão científica do prazer estético visual. De certa forma, a neuroestética retoma algumas questões da estética aristotélica que

associava mimese ao prazer e investiga os mecanismos cerebrais que operam por trás do prazer estético (ONIANS, 2007).

O primeiro artigo de Zeki relacionando a arte e o cérebro é sobre Arte Cinética, onde são analisadas soluções visuais artísticas e suas relações específicas com campos receptivos das células do córtex visual, onde o autor desvenda alguns mecanismos cerebrais através de exemplos oriundos das artes visuais.

Posteriormente, Zeki publica um livro que trata do cérebro visual intitulado **Inner vision: an exploration of art and the brain**, de 1999. Ele alerta que o livro é o resultado de uma investigação sobre o cérebro. Contudo, ele parte da convicção de que, em larga medida, a função da arte e a função do cérebro visual são as mesmas. As artes visuais são uma função do cérebro visual – toda arte visual é expressa pelo cérebro e, portanto, segue suas leis (ZEKI, 1993).

A escolha de Zeki em analisar primeiramente os movimentos da pintura moderna decorre da similaridade entre os experimentos dos neurocientistas com seus testes esquemáticos e a simplificação de cor e forma, também presentes neste tipo de arte. Para ele, os pintores modernos eram neurologistas por excelência, porque, em suas investigações pictóricas singulares e únicas, ao trabalharem e retrabalharem até atingirem o efeito desejado, acabavam por encontrar o prazer pessoal e, assim, gratificavam seus cérebros. Encontrando o prazer na realização de suas obras pictóricas, gratificavam a si e aos seus espectadores. Portanto, encontrando o prazer cerebral visual em si e em outros cérebros, eles acabavam por desvendar algo geral sobre as leis de organização neural e os caminhos cerebrais para obtenção de gratificação cerebral, mesmo desconhecendo detalhes disso e até mesmo desconhecendo sua existência (ZEKI, 1999).

Nós enxergamos para obter conhecimento do mundo. Em função de seus mecanismos visuais rudimentares, algumas espécies têm pouco sucesso em negociações com seus ambientes, o que dificulta sua sobrevivência no sentido evolucionário. A visão não é a única forma de adquirir conhecimento, no entanto, algumas categorias de conhecimento, como reconhecimento de expressões faciais ou de uma superfície colorida, não podem ser adquiridas sem a visão. Assim, o cérebro está mais interessado em constâncias, permanências das propriedades dos objetos e superfícies do mundo exterior. A visão é um processo ativo em que o cérebro descarta mudanças e extrai o necessário para categorizar os objetos no mundo. Por exemplo, a constância da cor é uma lei da percepção que nos permite ver objetos em diferentes condições de

iluminação, ângulos e distâncias. Um objeto deve ser categorizado de acordo com sua cor, desse modo reconhecemos um fruto maduro de um não maduro. Mesmo com a mudança de cor na luz ambiente, os objetos se mantêm reconhecíveis devido à sua constância cromática. No processo evolutivo da espécie, a percepção da cor permitiu que o homem evoluísse mais em comparação a outros primatas, reconhecendo alimentos de diversas tonalidades, enriqueceu sua dieta com nutrientes; em decorrência disso, seu cérebro evoluiu corticalmente (ZEKI, 1993).

Zeki promove um reencontro entre a tradição e a inovação nas ciências e na arte. De certa maneira, suas descobertas sobre o “conhecimento visual” devolvem à experiência visual a importância que a mesma perdeu em algumas correntes contemporâneas da arte. Por outro lado, a computação visual acaba por se servir das investigações da neurobiologia, da neuroanatomia, da neurofisiologia e das neurociências, aplicando esses saberes na construção das interfaces gráficas para a visualização nos computadores.

Convém salientar que a neuroestética enquanto campo investigativo não se restringe apenas à análise das artes, sobretudo porque ela vai definir o fenômeno estético como função que evoca tanto em quem cria quanto em quem observa objetos estados psíquicos que envolvem percepção, sensorialidade, estados cognitivos, emocionais, entre outros, afirmando, dessa forma, que esses estados possuem uma base neurobiológica. O uso do termo objeto é propositado para frisar que o fenômeno estético envolve uma gama muito maior de coisas do que somente obras de arte (SKOW; VARTANIAN, 2009).

Nesse sentido, o humano é mais um produto do que produtor, mais criatura do que criador. No entanto, é impossível negar o *homo aestheticus*, esse ser que observa e que por retroalimentação recria a estética em seus produtos culturais.

Cruzamentos entre o vivo e o artificial na filosofia das máquinas

Tanto as teorias naturalistas oriundas do pensamento grego como as descobertas científicas contemporâneas buscam na experiência estética um meio para comprovar ou sustentar suas proposições filosóficas ou científicas.

Numa abordagem humanista, a arte sempre é pensada como produto cultural que promove uma distinção entre o humano e o animal. Desde os primórdios da filosofia, o homem buscou sistematicamente se diferenciar da natureza animal; a psicologia,

diferentemente do que se pensa, em seu *status* de disciplina laica é o ponto de convergência entre o homem e o animal. Todos os parâmetros propostos como diferenciadores do humano como a memória, o instinto, a consciência, a inteligência, o sonho também se fazem presentes no animal. A retaguarda do humano acaba em um apelo à religião e a um deus cristão que por vezes sustentam o discurso da diferença – a alma. Para o filósofo francês Gilbert Simondon (2008), a discussão que pretende diferenciar homem/animal remonta os pré-socráticos. Sócrates inventa o homem ao negar sua natureza comum com o animal, distinguindo razão e instinto. Afirmado a diferença radical entre o humano e a natureza, a lição socrática é que o homem deve fazer uma retrospectiva sobre si mesmo, levando os sofistas a proporem “o homem como medida de todas as coisas”. Desse modo, o humanismo tem início no pensamento socrático e culmina com o cristianismo. O animal é posto ao lado das máquinas e cumpre apenas um papel de “pura função”: é força para o trabalho, matéria para uso no aquecimento contra o frio, “carne” para matar a fome (SIMONDON, 2008).

Segundo a análise de Simondon em **Dos lecciones sobre el animal y el hombre** (2008), podemos partir de duas perspectivas iniciais: uma platônica e outra aristotélica. Para Platão, o homem é uma forma perfeita e ideal e os animais existem através da simplificação e degradação do humano – teoria involutiva. Em sua doutrina naturalista, Aristóteles não diferencia o homem do animal e vegetal. Os modos animais e vegetais são diferentes, entretanto possuem identidades funcionais. Na teoria aristotélica, a vida é vista como elemento invariante entre os diferentes modos de existência. O homem nasce sem saber nada, diferente dos animais que naturalmente buscam pelo alimento e pela sobrevivência (ideia de instinto para Aristóteles). Desse modo, as teorias naturalistas ou fisiológicas diferem das teorias que põem o homem como um ente separado da natureza (teorias platônicas). A partir da premissa de que muito no/do homem e no/do animal são comparáveis – mas não idêntico – Aristóteles dá início a uma teoria científica (SIMONDON, 2008). No entanto, para o Simondon, a revivescência é a propriedade que alguns animais e vegetais possuem de recordar a vida logo após um período de anidrobioses (vida sem água), e como exemplo disso temos os esporos, sendo isso para o autor um ponto de convergência entre o orgânico e o maquínico.

Seguindo a lógica simondiana, podemos distinguir esses dois modos como juízos de valor (Platão) e juízos de realidade (Aristóteles). Platão com sua “teoria da evolução inversa”, concebida a partir de um princípio de simplificação e degradação.

Noutro sentido, o naturalismo aristotélico se detém na noção de equivalência entre as funções animal, vegetal e humanas. Ambas acabam numa zona de cruzamento com a noção de função. A analogia funcional é o que permite a dedução do instinto, que na Antiguidade Clássica nada mais era do que a propriedade de crescimento, evolução e desenvolvimento de um meio para responder ao ambiente (*bio-drive*); os meios mudam entre si, de acordo com as espécies, mas a função continua a mesma.

No decorrer da história, o humano tenta descolar-se de sua natureza animal. É Descartes quem começa a estabelecer uma separação sistemática entre o homem e o animal; em sua concepção, o animal é como uma máquina animada desprovida de pensamento racional. A alma animal é *res-extensai* (sem consciência), a alma humana é *res-cogitans* (consciência). Descartes nega a possibilidade de consciência e de instinto no animal através da noção de automatismo. Simondon, ao contrário, irá questionar alguns pressupostos que pretendem separar o humano da natureza. Ele não quer provar que os animais pensam, porém não nega essa possibilidade. Para ele, não é o “modo de existência psíquica” que distingue o homem do animal. A única distinção razoável seria a de que o animal está mais bem equipado para viver e o homem está mais bem equipado para pensar (SIMONDON, 2008).

Influenciados pelo platonismo, pensadores como São Tomás de Aquino vão postular que é a consciência de si que distingue o homem cristão dos animais (alma); a mulher será vista nos primeiros Concílios como um ser sem alma, portanto mais próximo do animal. Outros pensadores como Santo Agostinho avançam nessa discussão concebendo a alma animal como uma alma sensitiva, pois eles recordam sonham e imaginam, através do que ele define como *estimatio*: uma impressão relativamente qualitativa, nem reflexiva nem racional, porém não deixa de ser representação. Seguindo esta lógica, os apologistas conceberão o animal como um ser que reconhece deus de forma direta. Outro caso é o de Giordano Bruno que, ao propor que o animal ensina ao homem e ao afirmar a existência de outros mundos e extraterrestres, foi queimado vivo em 1660. Para ele, a vida e a consciência não são fenômenos que surgem com o humano.

Nicolas Malebranche é outro pensador seguidor das ideias platônicas, que acreditava ser o animal um ser desprovido de alma. Para ele, os animais comem sem prazer, gritam sem dor, sendo a espécie humana a única que pode sofrer, pois só ela conhece Deus. Esse tipo de pensamento vai sustentar os experimentos científicos com animais até nossos dias.

A contrapelo dessa ideologia cristã, Jacques Bossuet vai afirmar que os homens são animais. Para La Fontaine, o cartesianismo é inadequado para a compreensão de alguns fenômenos vitais. Existem formas culturais nos animais – algumas espécies de leões caçam de forma diferente em diferentes lugares (SIMONDON, 2008).

Usando a cibernética e a filosofia em **La individuación a luz de las nociones de forma e información** (2009), Simondon irá propor a noção de ilemorfismo (*hýle* = matéria, *morphos* = forma). Ele parte do pensamento de Aristóteles que considerava que toda a atividade técnica consistia em dar forma a uma matéria segundo uma finalidade determinada pelo homem. Dar forma equivale a in-formar que é uma operação que diz respeito tanto ao vivo quanto ao artificial. A teoria da informação e também dos sistemas, e conseqüentemente a cibernética contemporaneamente irão seguir a lógica aristotélica – o indivíduo nada mais é do que um encontro da forma e da matéria. Assim, para a teoria da individuação, não existem indivíduos, mas sim, realidades pré-individuais, transindividuais ou interindividuais; a singularidade é uma interrupção do devir. (SIMONDON, 2009).

Ao propor um modo de existência para os objetos técnicos, Simondon reconfigura a reflexão filosófica a respeito do processo de individuação. Em sua reflexão sobre o mundo técnico, ele foi pioneiro ao estabelecer vínculos entre os processos de individuação com a teoria da informação e a cibernética, criando um elo entre o mundo técnico e o biológico. O indivíduo deixa de ser apenas resultado estático e passa a ser também um meio dinâmico (forma que se organiza pela informação) deslizando entre estados pré-individuais, individuais e transindividuais e coletivos.

Em sua abordagem da tecnologia, Simondon irá propor um modo de existência para os objetos técnicos rompendo a borda entre o vivo e o artificial. A partir da reflexão desenvolvida pela filosofia da técnica, Simondon¹ propõe uma revisão de nossa relação instrumental com o mundo técnico. O autor concebe os objetos técnicos como portadores de um modo específico de individuação, partindo de um estado abstrato portador de uma essência técnica, evoluindo em sua tecnicidade até estados concretos, possuindo, assim, um modo de existência específico, diferente do humano.

Assim, para a filosofia da tecnologia de Simondon, o homem não pode mais ficar centrado somente em si mesmo, esquecendo-se de suas relações com a natureza e

¹ As ideias de Gilbert Simondon, apesar de influenciarem as teorias sobre a individuação de Gilles Deleuze e Félix Guattari, não tiveram grande repercussão em seus contemporâneos. No entanto, têm sido retomadas contemporaneamente para pensar a tecnologia. Segundo Pablo Rodríguez (2008), parodiando a análise de Michel Foucault, se o século XX foi deleuziano, o século XXI será simondiano.

com seu próprio fazer, isto é, sua existência técnica. Para ele, a cultura estabelece uma relação com os objetos técnicos semelhante ao modo como o homem se relaciona com os estrangeiros, com um sentimento de xenofobia primitiva, ignorando, assim, seu verdadeiro modo de existência. Por um lado, ele é visto como servil, percebido em sua funcionalidade e possibilidade de escravidão. Por outro lado, ele é percebido como ameaçador: projetamos nessa classe de objetos nossos medos, ansiedades e frustrações. Para o autor, diferentemente dos objetos estéticos, que possuem cidadania no mundo das significações culturais, o objeto técnico é visto somente pelo prisma da funcionalidade. Portanto, a ele é atribuída a única função fora da estética: o estatuto do objeto sagrado. O objeto técnico passa, portanto, a alimentar o tecnicismo e converte-se em objeto ameaçador. (SIMONDON, 2007).

O objeto tecnológico causa perturbação e medo, nele projetamos a potência mítica e imaginária do robô. Pensamos no objeto técnico ou como forma de subjugar nossos semelhantes ou como um escravo servil. Dessa forma, é reprimida sua verdadeira potência: o objeto técnico enquanto mediador de experiências entre o homem, a arte e a natureza.

***Homo aestheticus: from Aristotelian mimesis
to the neuroaesthetics research in the visual cortex***

Abstract

We propose an analysis on the biological basis of aesthetic experience, from the naturalistic theory from Aristotle to the contemporary with the new scientific knowledge from neurobiology. This theory seeks to reposition neuroaesthetics called aesthetic experience from a perspective not only innate but also influenced by the environment. Thus, the knowledge previously only seen as intuitive or theoretical-philosophical, can be refuted or legitimized by monitoring the "visual cortex" bringing tradition and innovation. In this perspective, the aesthetic phenomenon is seen as the founder and extrapolates preceding the human being present in nature in structures, textures, patterns of organization. In this sense, the human product is rather than a producer, not creature and creator. However, it is impossible to think the human out of a design that does not involve a homo-aestheticus. Thus, the reflections Aristotle who saw aesthetics as prior art are reviewed within a multidisciplinary context, through the philosophy of technology Gilbert Simondon (which analyzes the relationships between live and artificial) and neuroaesthetics (visual knowledge).

Keywords: Aesthetics; Neuroaesthetics; Bioaesthetics; Technoaesthetics.

Referências

- ARDENNE, Paul. **Un arte contextual**: creación artística en médio urbano, ensituación, de intervención, de participación. Murcia: Cendeac, 2006.
- BUCI-GLUKSMANN, Christine. **Estética de lo efímero**. Madrid: Arena Libros, 2006.
- DANTO, C. Arthur. **The abuse of beauty**: aesthetics and the concept of art. Chicago: Carus, 2006.
- LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- GIANNETTI, Cláudia. **Estética digital**: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.
- GOMBRICH, E.H. **The sense of order**: a study in the psychology of decorative art. London: Phaidon, 1984.
- HOFFMAN, Donald D. **Visual intelligence**: how we create what we see. New York: W. W. Norton, 1998.
- JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: UNISINOS, 1999.

ONIANS, Jonh. **Neuroarthistory**: from Aristotele and Pliny to Baxandall and Zeki. London: Yale, 2007.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Estética de Platão a Peirce**. São Paulo: Experimento, 1994.

SIMONDON, Gilbert. **La individuación a luz de las nociones de forma e información**. Buenos Aires: La Cebra, 2009.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos**. Buenos Aires: Prometeo, 2008.

SIMONDON, Gilbert. **Dos lecciones sobre el animal y el hombre**. Buenos Aires: La Cebra, 2008.

SKOW, Martin; VARTANIAN, Oshin. **Neuroaesthetics**. New York: Baywood Publishing Inc., 2009.

ULLMAN, Shimon. **High-level vision**: object recognition and visual cognition. London: MIT, 2000.

ZEKI, Semir. **A vision of the brain**. London: Blackwell, 1993.

ZEKI, Semir. **Inner vision**: an exploration of art and the brain. London: Oxford, 1999.

ZEKI, Semir. **Splendors and miseries of the brain**: love, criativity, and the quest of human happiness. London: Blackwell, 2009.

WILSON, Edward. **The social conquest of earth**. New York: Liveright Publishing Corporation, 2012.