

# A arte e a experiência estética clássica vs. contemporânea em recentes estudos das neurociências e da semiótica cognitiva: avanços e limitações

## *Art and the classical vs. contemporary aesthetic experience in recent studies of neuroscience and cognitive semiotics: advances and limitations*

Leonor Sá\*

Doutoranda da UCP

### Palavras-chave

Arte, experiência estética, neurociências, semiótica cognitiva, neuro estética

### Resumo

Este artigo começa por realçar a universal valorização da arte num quadro tradicional e paradoxal em que as ciências humanas não logram a sua cabal definição e as ciências exatas não a consideram digna de interesse.

Foca depois a problematização da evolução da arte e da experiência estética a partir da segunda metade do séc. XIX relativamente à sua receção, que se agudiza na contemporaneidade, registando, paradoxal e paralelamente, por um lado um aumento da sua popularidade e mitificação, por outro uma mudança de posicionamento das ciências exatas que, sobretudo através das neurociências, lhe passam a dedicar estudos.

À luz desta problematização, analisa de seguida e compara cinco estudos pioneiros e recentes de neurocientistas e teóricos da semiótica cognitiva sobre a arte e a experiência estética, registando os seus contributos inovadores para a compreensão das mesmas, mas também as suas limitações – e, por fim, o seu carácter promissor em termos de futuro. ◀◀

### Keywords

Art, aesthetic experience, neuroscience, cognitive semiotics, neuroaesthetics

### Abstract

*The article starts emphasizing the fact that art is universally appreciated although, paradoxically, humanities have never achieved its thorough definition and exact sciences traditionally never considered it worth of interest.*

*It then focuses on the problematization of art's and aesthetic experience's evolution in terms of reception, from the second half of the 19th century on (getting more acute in contemporaneity), at the same time and paradoxically registering on the one hand art's contemporary mythicizing and increase in popularity and on the other a new studying interest from the exact sciences – especially neurosciences.*

*In the light of this problematization it then analyzes and compares five recent and pioneering studies from neuroscientists and cognitive semiotics theorists on art and the aesthetic experience, registering their innovative contributes for the understanding of these themes, but also their limitations and, finally, their promising character in terms of the future. ◀◀*

1. A arte e a experiência estética constituem até hoje fenómenos misteriosos e paradoxais na medida em que sempre foram, ao longo da história, não só universalmente aceites, como altamente valorizadas, sem que ao longo de séculos as ciências humanas tenham logrado defini-las ou explicá-las de modo cabal e satisfatório, ou as ciências exatas as tenham considerado dignas de interesse e análise.

Sobretudo a partir da segunda metade do séc. XIX, porém, esta aceitação e valorização universal da arte começaram a tornar-se mais problemáticas e a experiência estética tornou-se mais difícil, distante e complexa para o público em geral. Esta distância entre recetor e fenómeno artístico não cessou de agudizar-se desde então, culminando, na época contemporânea, numa fratura da experiência estética

\* leonor.m.a.sa@gmail.com

tradicional e num verdadeiro fosso de compreensão entre a arte das vanguardas e o público em geral, fosso esse atualmente apenas transponível por uma limitada elite de especialistas, intelectuais e demais interessados.

No entanto – curiosa e paradoxalmente –, constatamos que esta mesma distância e incompreensão surgem cada vez mais acompanhadas de um extraordinário aumento da valorização social e económica do fenómeno da arte e dos seus agentes e assistimos até ao que se poderá considerar como a sua visível ‘mitificação’. Com efeito, nunca, como nos dias de hoje, os artistas, os seus trabalhos e locais de exposição foram tão valorizados e mesmo venerados, a nível global, pelo público e pelos média, em termos sociais, económicos e ao nível do que poderemos designar por ‘imaginário coletivo’.

Neste contexto, constatamos também que muito recentemente as chamadas ciências exatas passaram a considerar a arte e a experiência estética como fenómenos interessantes e passíveis de constituir objeto de estudo, sobretudo no âmbito das neurociências, surgindo mesmo a designação e variante da ‘neuro estética’<sup>1</sup>.

Esta tentativa de aproximação das ciências exatas à arte marca uma importante viragem nas preocupações científicas modernas e torna-se particularmente útil e bem-vinda numa época em que, como vimos, os modelos e paradigmas artísticos e estéticos se transformaram radicalmente e em que, como veremos, os critérios artísticos clássicos se volatilizaram, exponenciando a problematização da experiência estética.

Nesta sequência, o presente artigo pretende abordar comparativamente alguns estudos pioneiros e recentes sobre a temática da arte e da experiência estética no geral, elaborados por neurocientistas e outros teóricos oriundos da área da semiótica cognitiva, fazendo um enfoque especial no que concerne à problemática das mudanças paradigmáticas da arte moderna e contemporânea. Limitámos a nossa abordagem às artes visuais tradicionais – pintura, desenho e escultura, muito embora podendo estar sujeitas a novas tecnologias – referindo-nos esporadicamente a algumas obras literárias citadas pelos estudos em questão.

São cinco os recentes estudos abordados, a saber:

- David Freedberg e Vittorino Gallese. 2007. “Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience”;
- Merlin Donald. 2006. “Art and Evolution”;
- Per Aage Brandt. 2004. “Art, Technique and Cognition”;
- Semir Zeki. 2009. *Splendors and miseries of the brain: love, creativity, and the quest for human happiness*.
- V. S. Ramachandran e William Hirstein. 1999, “The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience”;

Todos os textos analisados apresentam perspectivas de análise e teorias inovadoras, baseando-se, sobretudo, por um lado na informação científica hoje disponível sobre o aparelho neurológico – especialmente através da técnica da imagiologia – e, por outro, na análise de obras artísticas histórica e culturalmente contextualizados.

A maior parte dos autores opta pelo sistema cognitivo como objeto de partida das suas análises (Ramachandran e Hirstein 1999; Donald 2006), mas há também quem assumidamente desafie esta posição científica tradicional e opte por abordar a receção estética especificamente a nível das emoções e ‘respostas corporais’ (Freedberg e Gallese 2007) e quem opte por uma abordagem mista que, embora focando-se sobretudo no sistema cognitivo, abarca também o domínio da empatia e mesmo do amor (Zeki 2009, Brandt 2004).

Neste trabalho não se tratará tanto de analisar as diversas teorias gerais e os princípios diferenciadores encontrados pelos diversos autores na arte e nas experiências estéticas mas, antes, de abordar comparativamente o tratamento de um fio condutor específico comum a todas elas, que registará a dada altura uma viragem radical e determinante para a evolução da arte e das experiências estéticas na modernidade e na época contemporânea.

**2.** O nosso principal foco de interesse comparativo incidirá sobre um denominador comum que considerámos determinante não só porque surge explicitamente referido como critério artístico diferenciador logo no início de *todos* os textos e abordagens em questão, como também emerge com carácter recorrente ao longo do seu desenvolvimento. Trata-se do enfoque nos conceitos aproximados de ‘beleza’, ‘perfeição’, ‘elegância’, ‘atração’, ‘prazer’, ou ‘empatia’ causados pela obra de arte clássica no

<sup>1</sup> A neuro estética foi formalmente definida pela primeira vez em 2002 como o estudo científico das bases neurais da contemplação e criação de obras de arte (Nalbantian 2008). Entre os principais pioneiros desta nova área disciplinar encontram-se Ramachandran e Zeki, autores tratados no presente artigo.

recetor, fatores que veremos tratados num primeiro momento como praticamente inerentes à experiência estética tradicional. Vejamos como os diversos autores se lhe referem:

Em “The Science of Art”, Ramachandran e Hirstein referem-se logo no início da sua introdução (linhas 2 a 7) a:

“... our propensity to create and *enjoy* paintings and sculpture (...) Cultural factors undoubtedly influence what kind of art a person *enjoys* (...) But, even if *beauty* is largely in the eye of the beholder, might there be some sort of universal rule or ‘deep structure’, underlying all artistic experience?” (...) “Our approach to art, in this essay, will be to begin by simply making a list of all those attributes of pictures that people generally find *attractive*. Notwithstanding the Dada movement, we can then ask, Is there a common pattern underlying these apparently dissimilar attributes, and if so, why is this pattern *pleasing* to us?”<sup>2</sup> (Ramachandran 1999, 16)

Também Semir Zeki, logo na introdução do seu texto, se coloca a questão central do motivo pelo qual as obras de arte que pretende analisar são tão universalmente valorizadas e, num primeiro momento, responde: “At one level, the answer is simple: one may say that the poetry of Dante is *beautiful*, as is the love of Radha and Krishna, the music of Wagner and the sculpture of Michelangelo.” (Zeki 2009a, 4) Mais adiante, quando aborda a obra de arte como aproximação ao conceito sintético de perfeição e pergunta como é que sabemos se uma obra de arte corresponde ou não ao conceito de perfeição de determinado(s) sujeito(s), afirma que a resposta está provavelmente nos centros de recompensa e prazer do cérebro. Segundo Zeki, experiências mostraram que quando uma pintura é considerada bela por um sujeito (e portanto próxima do seu ideal de perfeição), se regista uma atividade acrescida numa das partes do sistema de recompensa do cérebro desse sujeito, o córtex orbito-frontal (Zeki, 2009a, 50-55).

Quanto a Merlin Donald, embora declare não lhe interessar tratar esse aspeto no estudo em questão, não resiste a reconhecer, logo no primeiro parágrafo do seu texto, que “... there is an art to performing virtually any activity *elegantly* or *well* (including

art: there is an art to good art, one might say)...” (Donald 2006, 4)

Freedberg e V. Gallese por sua vez estão sobretudo interessados nas ‘respostas empáticas’ dos observadores de obras de arte: “Most spectators of works of art are familiar with feelings of *empathetic engagement* with what they see in the work itself.” (Freedberg 2007, 197) A emoção da empatia sentida pelos sujeitos perante as imagens de obras de arte e respetivas respostas corporais ocupam de resto o lugar central deste estudo e são, assim, ampla e correspondentemente desenvolvidas no mesmo.

Por fim, e também logo no início do seu artigo, Brandt refere que:

“This *experience of beauty* as the *beauty of something* is an essential part of the sensibility and *affectivity* of individuals and especially of individuals’ communal register of feelings. (...). It can be and it is often compared to such doings and beings as those we refer to as ‘*love*’. The object of intense attention is *the beloved*, the ‘star’ of modern mass media, the diva, or the ‘work of art’.(...) It is objectively *beautiful*, since the aesthetic experience creates this ‘objective subjectivity’.” (Brandt 2004, 212)

Em Brandt vemos assim muito enfatizada a questão da ‘beleza’ da obra de arte, que o autor associa indelevelmente à sensibilidade, afetividade e registo de sentimentos dos indivíduos (que sofrerão na arte moderna, como veremos adiante, uma ‘transferência’ da causa ou ponto de partida).

Concluimos pois que, em todos os cinco textos analisados, os autores iniciam as suas análises no mesmo ponto, começando por inquestionavelmente atribuir à obra de arte este forte denominador comum ligado a conceitos como ‘beleza’, ‘prazer’, ‘empatia’, ‘afetividade’, e ‘elegância’, conceitos esses que nos são assim apresentados como pressupostos da experiência estética (clássica).

Cedo, porém, os mesmos autores se veem confrontados com o problema de atribuição do mesmo tipo de respostas à arte moderna e contemporânea, cuja receção cada vez mais se reveste de perturbação e inacessibilidade, não encaixando, visivelmente, no primeiro tipo de enquadramento.

Vejamos, então, como os mesmos autores abordam esta problemática.

Começando por Zeki, constatamos que este autor rapidamente reconhece que obras como *Morte em Veneza* são “mais perturbadoras que belas” e decide recorrer a uma passagem do próprio texto literário

<sup>2</sup> Itálico e bold nosso nesta citação e nas citações que seguem a mesma linha de pensamento nas duas páginas seguintes.

em questão para tentar uma explicação da experiência estética moderna, citando o autor da obra literária em causa, Thomas Mann:

“For an intellectual product of any value to exert an immediate influence which shall also be deep and lasting, it must rest on an inner harmony, yes, an *affinity*, between the personal destiny of its author and that of his contemporaries in general. Men do not know why they award fame to one work of art rather than another. (...) ...the real ground of their applause is inexplicable – it is *sympathy*.” (Zeki 2009a, 4)

E Zeki imediatamente acrescenta:

“Perhaps one should add *empathy* as well. But why should this be so? It is, I believe, because those who produce art are projecting in their work – be it a novel, a symphony or a painting – certain modes of thought and feeling that are common to many because our brains, at a certain fundamental level, are organized along very similar and common lines.” (Zeki 2009a, 4-5)

Vemos assim que no caso presente, ao abordar uma obra literária publicada em 1912, Zeki evita tratar a problemática mais aguda da arte contemporânea, onde, por vezes, ao contrário de afinidade e empatia, encontramos choque e confronto assumidos.<sup>3</sup> Aqui, Zeki utiliza um argumento tradicionalmente tido como central em termos de apreciação da arte clássica, conferindo-lhe sustentação científica, lembrando a similitude da organização de todos os cérebros humanos: Zeki parte do princípio que, se a obra individual e subjetiva do artista encontra eco universal e logra atingir o coletivo, se confirma como obra de arte. De facto, o binómio individual e subjetivo / coletivo e universal, ou o modo como uma forma artística profundamente individual e subjetiva logra impressionar esteticamente e causar impacto positivo coletivo e universal sempre foi, até muito recentemente, considerado determinante como critério artístico.

Também Merlin Donald foca a importância do impacto da obra de arte no seu público, fazendo depender desse impacto o seu sucesso: “[Art] ... is

designed to engineer a state of mind in an audience (even in cases of extreme narcissism where the only intended audience is the artist). The work is judged by its success in achieving this aim.” (Donald 2006, 7)

Ora é difícil não ver nesta citação um pouco paradoxal a tensão acrescida e dificilmente resolúvel trazida pela arte moderna e pós-moderna ao critério artístico tradicional do binómio individual/universal. Como se pode insistir em considerar como objetivo, e medida do sucesso artísticos, o impacto no público, se o artista narcísico se substituir a esse público?

A este propósito e referindo-se explicitamente à relação entre “universalismo vs. individuação” e à sua tensão na arte (pós-)moderna, citemos Llewellyn Negrin, que afirma:

“... these two principles ... are interdependent insofar as the uniqueness of individual works of art can only be judged with reference to a relatively stable set of universal aesthetic standards (...) The tension between these two principles has resulted in the collapse of any set of universal criteria with reference to which the originality of individual works can be determined.” (Negrin 1993, 122) “No longer are there generally agreed upon criteria with reference to which the quality of individual works can be determined.” (Negrin 1993, 121)

Ainda segundo Negrin: “... the ‘self-evident quality of masterpieces has been challenged by the growing eclecticism of museum collections (...) with the result that now ‘anything goes’.” (Negrin 1993, 121)

Constatamos, assim, que, na sequência do exposto, a definição do que constitui arte se tornou crescentemente arbitrária no contexto moderno e pós-moderno (Negrin 1993, 123), questão que como vimos Zeki contorna na passagem analisada e que Merlin Donald não logra resolver (embora dê respostas mais convincentes sobre outros aspetos da arte contemporânea noutras partes do seu texto, quando sublinha o carácter metacognitivo e autorreflexivo da arte, aspeto que como sabemos se tornou decisivo e central para a produção e compreensão da arte moderna e pós-moderna).

Chegados a este ponto, relembremos, neste contexto, o conceito de ‘empatia’ referido por Zeki como decisivo na experiência estética, conceito tornado absolutamente central e tratado de modo inovador por Freedberg e Gallese a partir das recentes descobertas nas neurociências sobre os ‘neurónios espelho’. Com efeito, com base no funcionamento deste tipo de neurónios, estes autores defendem que:

<sup>3</sup> Noutro texto seu Zeki trata esta questão um pouco mais diretamente, sugerindo que “...the artist is in a sense, a neuroscientist, exploring the potentials and capacities of the brain, though with different tools. How such creations can arouse aesthetic experiences can only be fully understood in neural terms. Such an understanding is now well within our reach.” (Zeki 2009b)

- a) a observação de imagens (de obras de arte e outras) provoca fenómenos empáticos corporais no observador devido ao conteúdo das mesmas (quer se trate de ações, intenções, objetos, emoções ou sensações), através de determinados mecanismos neuronais.
- b) dentro deste mesmo enquadramento empático também os gestos envolvidos na elaboração da obra de arte (ou outra) são ‘sentidos’ pelo espetador, sendo esta segunda componente empática particularmente substancial na experiência estética da arte não figurativa moderna e contemporânea ( Freedberg 2007, 197, 199).

Embora estas teorias logrem, como vemos, aplicar-se tanto à chamada arte clássica como à arte moderna e contemporânea, será importante referir que, a nosso ver, as mesmas apresentam problemas de fundo na abordagem de ambas: com efeito, as sensações empáticas e corpóreas de que os autores tão aprofundadamente tratam são – como eles próprios reconhecem (Freedberg 2007, 199) – passíveis de ser sentidas pelos recetores frente a *quaisquer* imagens e não apenas, ou sequer especialmente, a obras de arte, não se tratando portanto de traços distintivos da arte e/ou da experiência estética<sup>4</sup>.

Quanto a Ramachandran e Hirstein, consideramos que de certo modo logram ser um pouco mais bem-sucedidos no que respeita a uma abordagem passível de abarcar a arte clássica vs. moderna e contemporânea, já que enumeram e tentam delinear, embora de modo por vezes vago, oito ‘leis’ ou ‘princípios da experiência artística’<sup>5</sup>, acabando no

<sup>4</sup> Ao contrário, Gerald Cupchik faz questão de enfatizar a diferença entre as duas experiências: “When individuals contemplate the aesthetic appeal, different neural processes are engaged than when pragmatically viewing an image.” (Cupchik, 2009)

<sup>5</sup> O primeiro destes oito princípios é considerado pelos autores como o mais importante e corresponde a um fenómeno psicológico designado ‘the peak shift effect’, um bem conhecido princípio da aprendizagem discriminatória animal. Consiste numa espécie de amplificação (que provoca um super estímulo) de determinadas características diferenciadoras a diversos níveis: podem ser a nível do espaço da forma (“Toda a arte é caricatura”) ou a nível do “espaço da cor” ou do “espaço do movimento” ou a nível de cronologia, quando “a nova forma de arte encontra e amplifica a essência de uma anterior” ou muito anterior e geograficamente distante, como no caso de Picasso e da arte africana (Ramachandran 1999: 20). As restantes leis serão aqui apenas apontadas a título de tópicos: 2 – Capacidade de ‘isolar’; 3 – Capacidade de ‘agrupar’; 4 – Contraste; 5 – Capacidade de percepção e resolução de problemas; 6 – Recusa de coincidências suspeitas; 7 – Metáforas visuais; 8- Simetria.

entanto por reconhecer a importância das mesmas no sentido positivo e negativo, ou seja, tanto quando são seguidas como quando são “lúdica ou deliberadamente violadas”, sobretudo na arte moderna e contemporânea (Ramachandran 1999, 34).

Brandt, por último, é o único destes autores que escolhe tratar e analisar o complexo e delicado tema do fenómeno da arte moderna e contemporânea *per se*, apresentando uma abordagem que nos parece particularmente certa no que respeita ao estabelecimento de pontes entre os conceitos artísticos tradicionais e (pós-)modernos e à integração compreensiva dos novos paradigmas e tendências artísticas.

Escreve este autor:

“In the history of ‘the exercise of beauty’, *Art* in the modern institutional sense develops out of this grounding relationship, when religion and sexuality gradually withdraw from the objective horizon of most genres of artful behavior, and institutions specialize around a purified, immanent Aesthetics (with academies, exhibition spaces, art museums, written media for critique...), only some centuries ago. But art has never entirely lost contact with its behavioral sources. It is still linked to, say, *celebrations* and *seductions* – the two main instances of sacredness in collective life.” (Brandt 2004, 213-214)

Esta referência a uma recente ‘institucionalização’ da arte e de uma especialização à volta de um conceito ‘purificado e imanente’ do fenómeno estético moderno torna-se particularmente interessante perante o facto também aqui referido de que a arte, curiosa e paradoxalmente, não só nunca perde contacto, como fará, como veremos, irromper com força renovada as instâncias do sagrado da sua origem, mas desta feita – e é esta a ideia inovadora – transferidas para as esferas da ‘celebração’ e da ‘sedução’.

O segundo ponto que relevamos da análise de Brandt no que concerne às tendências da arte moderna parte do facto de que, embora sempre tenha havido mudanças tecnológicas importantes ao longo de toda a história da humanidade, nunca ocorreram a um ritmo tão acelerado e avassalador como na modernidade. Ora, segundo Brandt, para compreender e lidar com estas súbitas e massivas alterações tecnológicas, o sujeito pode apenas recorrer ao seu aparelho cognitivo e memória conceptual de experiências muito mais simples e arcaicas, o que implica que o radicalmente *novo* desafia e

ativa os conteúdos mentais mais *arcaicos* e simples (Brandt 2004, 215)<sup>6</sup>. Assim se explicaria p. ex. o primitivismo assumido por muitas escolas da pintura e escultura do séc. XX, o recurso ao absurdo como fonte artística moderna e as estranhas tendências de expressão comunicativa das vanguardas (estas últimas como resposta às novas e socialmente ainda não integradas tecnologias da comunicação). (Brandt 2004, 216-217)

O terceiro ponto da análise de Brandt que escolhamos abordar parte do fenómeno por ele apontado de que os artistas são particularmente sensíveis à tecnologia, na medida em que esta assume um papel fundamental na elaboração e partilha das suas obras. Nesta sequência, e sendo um facto que a recente multiplicação e desenvolvimento tecnológicos atraem cada vez mais atenção, tal fenómeno teve como importante consequência, em termos de criação do efeito estético, um marcado aumento da relevância do poder tecnológico da comunicação e um decréscimo da importância do talento artístico individual. Esta alteração constitui uma alteração estrutural e paradigmática na conceção do fenómeno artístico (pós) moderno. A arte torna-se mais ‘conceptual’, passa a seguir mais a semântica que as formas expressivas e os seus horizontes interpretativos tornam-se cada vez mais abstratos, acessíveis apenas a um pequeno número que Brandt designa como “fein-schmecker<sup>7</sup> académicos altamente especializados”. (Brandt 2004, 217-218) E Brandt prossegue:

“These drastic limitations and ‘aesthetifications’ were probably only possible because ceremony and technology of communication efficiently reinforced the purified formal doings now called art. Socio-technical reinforcement eventually produced a modern collective ‘hysterization’ of attention”. (Brandt 2004, 218)

Tomando como exemplo os ‘ready mades’ do conceptualismo do séc. XX (com Duchamp como iniciador), Brandt considera que a partir desse momento o talento artístico e a ‘technè’ puderam ser reduzidos ao ato mínimo extremo de pegar num objeto e simplesmente expô-lo, ou mesmo

apenas à simples declaração de intenção de o fazer, *na condição de as cerimónias de massmedia e de ‘marketing’ serem maximizadas*.<sup>8</sup> E acrescenta: “Here, beauty is in the intensity of mass attention.” (Brandt 2004, 218)

Concluindo, Brandt chama também a atenção para o facto de que ainda hoje o significado da arte diretamente experienciada – como p. ex. no caso das performances musicais – afeta o nosso sentido de transcendência “... As if it were a prayer or an act of sorcery, and as if each singular act could invent its own religion or methaphysics.” (Brandt 2004, 218)

Constatamos assim que Brandt, depois de enfatizar a importância do conceptualismo e da ‘purificação formal’ na arte moderna e contemporânea – considerações correntes hoje em dia na crítica de arte – nos apresenta de seguida ideias inovadoras e muito pertinentes no que respeita à maximização inédita e avassaladora da tecnologia da comunicação nos nossos dias – em todos os seus aspetos: visíveis e invisíveis, conscientes e inconscientes – transformando-a num verdadeiro ‘cerimonial’ causador de uma ‘histerização da atenção’ e transferindo assim o nosso denominador comum inicial – a ‘beleza’ intrínseca ao fenómeno artístico – da obra de arte em si para a intensidade da atenção das massas. Esta ideia de uma ‘transferência’ da experiência estética contemporânea de um para outro domínio do fenómeno artístico parece-nos particularmente pertinente, inovadora, e a reter e desenvolver como ponto de partida central em futuros estudos.

**3.** Entre os cinco estudos abordados, a análise de Brandt parece-nos particularmente clarificadora e importante no que concerne à delicada e complexa questão das avassaladoras mudanças no paradigma do fenómeno artístico moderno e contemporâneo, que alteraram profundamente a experiência estética e a própria noção de arte, cada vez menos compreendida e mais mediatizada e mitificada.

E, no entanto, há muito que autores como Paul Valéry enunciaram ideias espantosamente próximas das enunciadas por Brandt. Citemos aqui as suas palavras proféticas, datadas dos anos trinta do séc. XX:

“(...) o extraordinário crescimento dos nossos meios, a capacidade de adaptação e exatidão que atingiram, as ideias e os hábitos que introduzem anunciam-nos mudanças próximas e muito profundas na antiga indústria do Belo. (...) É de

<sup>6</sup> Noutro contexto teórico, Lipovetsky chega a uma conclusão direcionada no mesmo sentido. Para este autor, um dos paradoxos da nossa era consiste no facto de que “quanto mais as nossas sociedades funcionam em função do efémero, maior o entusiasmo pelo passado, pela sua reabilitação, pela sua conservação e valorização.” (Lipovetsky, 1993:162).

<sup>7</sup> Do termo alemão “Feinschmecker”. Em português utiliza-se mais o estrangeirismo francês ‘gourmet’.

<sup>8</sup> Itálico nosso.

esperar que tão grandes inovações modifiquem toda a técnica das artes, agindo, desse modo, sobre a própria invenção, chegando talvez mesmo a modificar a própria noção de arte em termos mágicos.”<sup>9</sup>

Também já em 1936 Walter Benjamin apresentou ideias muito próximas de algumas teorias de Brandt, das quais enunciaremos apenas a que concerne a relação entre culto (mágico, religioso, etc) e arte. A teoria em questão parte da concepção já tradicional no tempo de Benjamin sobre a ligação das origens da arte aos rituais mágicos, à religião e ao culto mas, no que concerne à arte moderna, Benjamin e o seu clássico conceito de ‘aura’ aponta numa direção interessantemente coincidente com a de Brandt. Vejamos uma passagem especialmente elucidativa a este respeito:

“Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso. É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual. *Por outras palavras: o valor singular da obra de arte “autêntica” tem o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro*<sup>10</sup>. Este, independentemente de como seja transmitido, mantém-se reconhecível, mesmo nas formas mais profanas do culto da beleza, enquanto ritual secularizado.” (Benjamin 1992, 82)

As considerações subsequentes de Walter Benjamin sobre o seu conceito de ‘aura’ nas obras de arte são por demais pertinentes no que respeita ao que Brandt refere sobre o contacto da arte contemporânea com a ‘divindade’ (Brandt 2004, 218), quando Benjamin a define como “manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja” que representa “a formulação do valor de culto da obra de arte” e quando refere a sua “inacessibilidade” como “qualidade primordial da imagem de culto.” (Benjamin 1992, 82)

Apesar de outros aspetos focados por Benjamin se aproximarem espantosamente das ideias formuladas por Brandt, não consideramos que este seja o local adequado para os referir e desenvolver, por tal extravasar o âmbito deste artigo, que pretende tão-somente focar-se nos desenvolvimentos recentes e

inéditos das neurociências e da semiótica cognitiva sobre a temática da arte e da experiência estética.

Pelas mesmas razões não procuraremos estabelecer comparações com teorias de quaisquer outros teóricos. As últimas considerações comparativas com as obras de Valéry ou Benjamin tiveram apenas o propósito de demonstrar que autores oriundos das ciências humanas há muito haviam chegado a interpretações e teorias que as ciências exatas começam hoje a ‘descobrir’, reforçar e validar.

Concluimos assim, em primeiro lugar, que os cinco recentes estudos científicos analisados – oriundos dos domínios das neurociências e da semiótica cognitiva – constituem sinal efetivo de uma viragem nos interesses das ciências exatas, que passaram a dedicar interesse à arte e à experiência estética.

Em segundo lugar, consideramos que estes primeiros estudos científicos sobre estas matérias até agora inexploradas pelas ciências exatas trouxeram já perspectivas, dados, teorias e avanços inovadores e muito promissores. Serão, assim – mais do que bem-vindos – imprescindíveis para uma melhor compreensão da arte e da experiência estética, incluindo o errático, misterioso e algo abusado fenómeno artístico contemporâneo.

Por último, concluimos que os mesmos estudos constituem, ainda, um tímido começo de um longo caminho a percorrer, caminho esse em que outras áreas disciplinares levam séculos de avanço.

Resta-nos esperar que a abertura e o interesse científico das ciências exatas nestas áreas temáticas tradicionalmente desprezadas se mantenha e desenvolva expressivamente e, sobretudo, resta-nos aguardar (im)pacientemente o resultado dos estudos dos próximos anos, ou – ou o que seria sem dúvida mais interessante e útil – tentar dar um contributo para esses mesmos estudos e conclusões, em termos comparativos com as ciências humanas.

## Bibliografia

1. Benjamin, Walter. 1992. “A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica”, in *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa: Relógio d’Água
2. Brandt, Per Aage. 2004. “Art, Technique, and Cognition”, *Spaces, Domains and Meaning. Essays in Cognitive Semiotics*. Bern etc.: Lang, 211-218.
3. Crimp, D. 1983. “On the Museum’s Ruins”, *The Anti-Aesthetic*, H. Foster (ed), Port Townsend, Washington: Bay Press.
4. Cupchik, Gerald C. 2009. “Viewing artworks: Contributions of cognitive control and perceptual facilitation to aesthetic experience”. *Brain and Cognition*, 70 (16), 84-91.
5. Donald, Merlin. 2006. “Art and Evolution”, *The Artful Mind. Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, ed. Turner, Mark, Oxford: UP, 3-20.

<sup>9</sup> Citado por Benjamin 1992, 70.

<sup>10</sup> Em itálico no original.

6. Freedberg, David and Gallese, Vittorio. 2007. "Motion, Emotion and Empathy in Aesthetic Experience", *Trends in Cognitive Sciences*, 11, no. 5.
7. Lipovetsky, Gilles. 1993. "Cultura de la conservación y sociedad postmoderna", *La cultura de la conservación*. Madrid: Fundación Cultural Banesto.
8. Nalbantian, S. 2008. "Neuroaesthetics: neuroscientific theory and illustration from the arts" *Interdisciplinary Science Reviews*, 33(4), 357-368.
9. Negrin, Llewellyn. 1993. "On the Museums Ruins: a Critical Appraisal", *Theory Culture & Society*, vol. 10, SAGE, 97-125.
10. Ramachandran, V.S. and Hirstein, William. 1999. "The Science of Art. A Neurological Theory of Aesthetic Experience", *Journal of Consciousness Studies* 6 (6-7), 14-51.
11. Rifkin, Jeremy. 2009. *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*, New York: Tarcher.
12. Valéry, Paul. s.d. "La conquête de l'ubiquité", *Pièces sur l'art*, Paris.
13. Zeki, Semir e Kawabara, Hideaki. 2003. "Neural Correlates of Beauty", *J Neurophysiol* vol. 91, April.
14. Zeki, Semir. 2009a. *Splendors and miseries of the brain: love, creativity, and the quest for human happiness*, Chichester: Wiley-Blackwell.
15. Zeki, Semir. 2009b. "Statement on Neuroesthetics." *Neuroesthetics. Web.*, 24 Nov.
16. Lista de *links* sobre Neuro estética:  
<http://neuroaesthetics.net/>  
<http://www.neuroesthetics.org>  
<http://www.neuroestetica.org>  
<http://plaisir.berkeley.edu>  
<http://www.leonardo.info/>  
<http://neuroaesthetics.net>