

2

Verdade e Conhecimento: Categorias Estéticas

"A força do falso". Este é o título de um dos ensaios de Umberto Eco (2003) que discute o quanto nossas verdades basearam-se em declarações e crenças que, no transcurso do tempo, revelaram a falibilidade do conhecimento e o caráter de conto presente naquilo a que atribuímos um estatuto de verdade. Na opinião de Eco, em muitas circunstâncias, a verdade tardou a impor-se, e nesse sentido, a força do falso, sob a sua forma de erro, foi o motor de inúmeros eventos históricos.

Diante disso, uma das indagações encaminhadas pelo teórico diz respeito a uma questão de ordem cognitiva, isto é, a decisão sobre o que é falso - seja um objeto empírico, seja conjectural - pressupõe a existência de um verdadeiro. Torna-se, então, igualmente problemático o modo como substituímos certos contos por outros contos, na consideração de que depositamos nossa confiança em assertivas, hoje persuasivas e críveis, mas que amanhã não necessariamente manterão esse predicado. Esse é o caso clássico da longa vigência da hipótese de Ptolomeu e na tensão do falso e do verdadeiro, Eco também descreve outros episódios em que o falso não apenas mudou a história, mas também foi preservado pela ingenuidade de muitos historiadores que não souberam interpretar o conjunto de informações de que dispunham sobre o passado. Trata-se, por exemplo, da difusão da crença de que a Idade Média considerava a Terra um disco achatado. Embora cartograficamente ingênuos, a leitura dos mapas medievais depende de outros indicativos que ultrapassam o traçado de suas linhas. A forma achatada dos mapas até hoje se mantém; no entanto, isso não significa que ainda julguemos que a Terra seja plana. Além disso, no caso particular dos medievais, os viajantes eram imaginários, e suas descrições não pretendiam representar a forma da Terra porque, para os miniaturistas daquele período, as representações simbólicas eram mais relevantes do que as empíricas. Os desenhos dos mapas, portanto, tentavam satisfazer o gosto e a demanda pelo exótico e pelo maravilhoso de países e terras inacessíveis, tanto quanto atualmente o fazem certas publicações acerca de objetos voadores não identificados.

No mesmo ensaio, há o registro de uma carta, datada do século XII, conhecida como a "Doação de Constantino", em que se narrava a existência de uma região longínqua, além das fronteiras muçulmanas, sob o governo de Preste João, cuja soberania se estendia "sobre três índias da Índia Maior (...), em direção aos confins do Oriente, voltava depois para o Ocidente até a Babilônia deserta, junto à Torre de Babel" (ECO, 2003, p.260-261). Nesse lugar mirífico, feito de granadas, esmeraldas e topázios e isento de qualquer espécie de vício, homens e mulheres conviviam em harmonia, em meio a uma fauna e flora incomuns, com sagitários, sátiros e faunos, pigmeus e o pássaro fênix. Todos, ao chegarem à idade de cem anos, rejuvenesciam, ao tomarem a água de uma fonte, cuja origem era a raiz de uma árvore local.

A crença na autenticidade de tal documento, mais do que gerar traduções e paráfrases do século XII ao XVII, decidiu e legitimou a ação expansionista cristã em direção ao Oriente e fundou versões históricas de que Henrique IV, assim como o papa Eugênio IV, tentaram contatos com Preste João e de que inclusive Carlos V, quando de sua coroação, cogitava do apoio do tal governador para a reconquista do Santo Sepulcro.

Noutro clássico, "Obra aberta" (2000, p. 54-55), está escrito que "toda forma artística pode, perfeitamente, ser encarada, se não como substituto do conhecimento científico, como metáfora epistemológica", porque as formas da arte, ou melhor, o modo como ela se estrutura reflete como "a ciência ou a cultura vêm à realidade". Completando o círculo desse raciocínio e dando sustentação à tese da arte como metáfora epistemológica, Eco alinha a concepção do cosmo, hierarquicamente distribuído, à obra fechada e unívoca do artista medieval; ao dinamismo barroco, o advento de uma nova consciência científica; à abertura dos simbolistas, a um momento em que a cultura descobre novos horizontes; aos projetos de Mallarmé, o universo das novas geometrias não euclidianas.

Que relações se podem estabelecer a partir dessas duas ilustrações iniciais e a temática proposta nesta tese? Em primeiro lugar, a de que na construção do conhecimento, talvez a força não seja do falso, nem da verdadeiro, mas das ficções. A sustentação da dicotomia falso/verdadeiro não encontra mais abrigo na atualidade, sobretudo na ordem dos sistemas midiáticos e das tecnologias do virtual, por sua capacidade de criar indiscernibilidades, seja pela invenção de fatos

através de ficções ou vice-versa, ficções engendradas pelas mídias, seja pelas simulações de mundos inteiros, por meio dos recursos digitais .

Ainda que se deseje cumprir a advertência de Umberto Eco, ao final de "A força do falso" (2003, p.275), isto é, a de que "o primeiro dever do homem de cultura é manter-se alerta para rescrever a cada dia a enciclopédia", evitando a sedução encantatória do falso, a complexidade do mundo não cabe mais dentro de um projeto enciclopédico. Estar alerta às trapaças do falso até poderia ser interpretado como a consciência de que o conhecimento é feito da sua própria falsibilidade, e testá-lo - uma prática de verificação da verdade - corresponde antes a reconhecer sua natureza modelável, elástica e, por isso, estética. A verificação da falibilidade do conhecimento, embora represente uma postura de relativização deste, a rigor, ainda nos torna refém da idéia de verdade como grandeza ontológica e obstaculiza a percepção do caráter maleável e modelável da verdade. Os episódios canônicos em que se registram os contos, aceitos outrora como verdades, não revelam a astúcia da racionalidade sobre as armadilhas do falso, mas informam a dependência recíproca entre falso e verdadeiro, que se interpelam um ao outro, para se fundirem e trocarem de lugar, através da ação modeladora e ficcional do conhecimento. Esse é o modo como o conhecimento e a cultura "vêm à realidade". Verdade e realidade convertem-se, assim, numa possibilidade aberta, até mesmo para cumprirem o destino de serem, um dia, apenas um conto.

Em segundo lugar, a marca de metáfora epistemológica da arte, sede privilegiada do estético - ao contrário de subordinar a ciência à magnitude da arte - abre caminho a favor do entendimento da ciência como um campo de estetizações não apenas porque ela cria belezas como a "música das esferas", de Pitágoras, a teoria das supercordas⁶, ou a nova matemática da geometria fractal, mas principalmente por engendrar e explicitar a plasticidade do pensamento, cuja força gerativa se desdobra em maneiras de ver e de forjar o infinito.

Nessa perspectiva, a tarefa deste capítulo é recortar o conceito de estético, de modo a detalhar os procedimentos de estetização superficial e profunda

⁶ De acordo com o físico Brian Greene (2001, p.158), pesquisador da Universidade de Columbia, o também físico John Schwartz, do California Institute of Technology, em 1985, afirmou: "a estrutura matemática da teoria das cordas é tão bonita que isso não pode deixar de indicar algo profundo." Schwartz é autor de um dos primeiros resultados convincentes sobre a teoria das supercordas. O capítulo IV dedica atenção a essa teoria.

desenvolvidos por Wolfgang Iser, para quem o estético, conforme se mencionou no capítulo 1, tange e constitui a cultura como um todo, sendo, por isso, atestável na atualidade tanto uma tendência geral à estetização de diferentes formas quanto, na mesma medida, uma tentativa de desqualificação ou de negação desse fenômeno. Negligenciá-lo ou atribuir-lhe um sinal a menos corresponde à crença de que o desvio do olhar fará com que desapareça o que não se deseja ver. Para Iser, tal postura expressa uma modalidade de escapismo, sobretudo, porque é sempre mais fácil apostar na (ilusória) estabilidade dos fenômenos; e como o estético é uma categoria móvel, ele demanda novos acordos da racionalidade teórica com ela mesma, para que seja possível compreender as manifestações complexas desse fenômeno. Para o filósofo, portanto, a essa modalidade de escapismo deve-se contrapor uma investigação ampla e sem reduções das diversas estetizações, enfrentando as oposições ancoradas na defesa de que o estético polariza com os conceitos de verdade, razão e ciência.

Presas a um entendimento relacionado ao brilho retórico ou às questões sobre o gosto, na concepção de Iser (1993, p.35), essas argumentações contra o estético apenas dramatizam e reprisam uma antiga discórdia, de que o mundo ocidental participa desde a crítica de Platão aos poetas, entre verdade e beleza, ser e aparência, comprometimento fundamentalístico e liberdade ficcional. Convicto, porém, de que houve uma reversão desse jogo em favor do estético, sobretudo porque a verdade, o conhecimento e a realidade assumiram nos últimos duzentos anos contornos estéticos, Iser ratifica o deslizamento dessa categoria para outras esferas do mundo vivido, além das províncias da arte, impregnando com sua marca a práxis humana, razão por que, as categorias que outrora estiveram a serviço das análises de fenômenos artísticos, tais como mobilidade, flutuação, diversidade, desestabilização ou aparência, com a presença irreversível do estético, passaram também à condição de categorias básicas da verdade, da realidade e do conhecimento.

Em concordância com a posição de Iser, situa-se Wolfgang Iser (2001, p. 35-39), ao afirmar que o estético "está inquestionavelmente desfrutando de um renascimento inesperado", após um período de declínio, ocorrido especificamente no século XX, quando de sua denúncia como ilusão enganadora, desengajamento ocioso, enfim, quando foi associado a atitudes, tornando, para o teórico, ainda mais surpreendente o seu ressurgimento. Todavia é preciso notar, ainda conforme

salienta Iser (2003, p.39) que a designação "o estético", surgiu no momento em que as divisas entre as faculdades da constituição humana - razão, entendimento, sentidos, emoção e imaginação - foram se tornando cada vez mais porosas, parecendo interfundirem-se uma nas outras, o que as impediu de continuarem distribuídas e organizadas em hierarquias e compartimentos estanques, e fizeram o estético despregar-se da estética. Por sua presença constitutiva da cultura, o estético passou a figurar como fenômeno cujo acento recai na sua condição de operação modeladora que permite estruturar o material do mundo.

Uma vez que, historicamente, a estética foi alvo de uma multiplicidade de empreendimentos epistemológicos que objetivaram definir-lhe a natureza, Wolfgang Iser (2001, p.36) propõe que ela seja pensada, a partir dos vários "entrincheiramentos gerativos" aos quais foi identificada, isto é, pela compreensão da conceptualização desse fenômeno no que respeita a sua natureza num dado marco temporal, suas relações contextuais e o seu modo de funcionamento.

É preciso dizer, todavia, que não pertence aos objetivos desta tese uma abordagem, ainda que panorâmica, desses entrincheiramentos semânticos, uma vez que a estética representa um verdadeiro continente na filosofia, da mesma maneira que o foram cada um de seus teóricos, a exemplo de Platão e Aristóteles, Kant, Alexander von Baumgarten, Hegel, Schopenhauer, Nietzsche, Johann G. Fichte, Karl Marx, Henri Bergson, Heidegger, Benedetto Croce, Jean Paul Sartre, Marcuse, Jürgen Habermas, Theodor Adorno e Walter Benjamin, para nomear apenas alguns, entre aqueles que demarcaram uma concepção para a estética.

Tendo em vista que o estético é uma instância da estética e, sobretudo o fato de que nos interessa sua manifestação para além das fronteiras da arte, optamos por segui-lo em suas novas configurações, as quais estenderam os seus domínios e, na mesma proporção, sua complexidade, revestindo-o da exigência de uma problematização conduzida sob o signo da diferença e da pluralidade. Nesse diapasão, a análise dos processos de estetização e sua crítica convertem-se tanto numa possibilidade de compreensão de alguns deslocamentos silenciosos no interior dos programas culturais compartilhados nas sociedades contemporâneas, quanto impõem uma relativização das categorias de verdade e conhecimento, coordenadas cujos fundamentos, hoje são movediços, porque a ciência já não pode mais nos garantir, salvar ou desvelar os mistérios da natureza e do homem. Diante da incontestabilidade dos processo de estetização, verdade e realidade se

desmascaram como grandezas ontológicas em favor de suas formas de estéticas de ser.

"Maquinaria da vivência" ou "confeitando a realidade", título da próxima seção desta tese, para usar os termos de Welsch (1993, p.10), dizem respeito aos procedimentos superficiais de estetização, os quais exteriorizam uma estetização de caráter mais radical e profundo, observada no nível epistemológico. O fato de serem superficiais não significa, contudo, um fenômeno de escala menor; ao contrário. A estetização superficial é um signo complexo da contemporaneidade, seja por suas variadas manifestações, seja pelas interpelações que suscitam, ao assistirmos à formação de novos mapas culturais no plano das sociedades midiáticas e das tecnologias eletrônico-digitais.

A partir daqui deixaremos para trás as advertências de Umberto Eco (2003, p.274) referentes à "vigilância contínua em relação à falibilidade do nosso saber", por isso ainda corresponder a uma expectativa de encontro com a verdade, para de agora em diante, ingressarmos no território sob a jurisdição do estético que, com sua potência, modela a vida, o conhecimento e a(s) verdade(s), e cujo objetivo não é um produto final específico, mas a própria modelagem contínua do mundo.

2.1

Maquinaria da Vivência ou Confeitando a Realidade

A categoria do estético é feita de diferentes matizes semânticos, de ramificações e entrecruzamentos decorrentes de suas múltiplas formas de manifestação; o que desencoraja qualquer tentativa de lhe encontrar o eixo principal, o seu corte conceitual estreito, ou de lhe conferir uma exatidão. O inexato não corresponde ao incompreensível, mas ao complexo, que aqui também se desdobra como conceito - lembra-nos o filósofo Edgar Morin (1998) -, porque pressupõe a análise não disjuntiva e isolada dos fenômenos, além incluir suas contradições e nossas incertezas. Por complexo, deve-se considerar não a unidade como síntese redutora, mas o conjunto, a dimensão, ou antes, as direções plurais dos fenômenos. Por isso, em certa medida, conhecê-los implica trabalhar como as fiandeiras. Na artesanaria do conhecimento, os fios segredam a imprevisibilidade de uma forma ou de uma expressão, e em cada laçada os fenômenos vão concebendo as indagações que lhes faremos.

Uma aproximação do estético numa perspectiva complexa, portanto, demanda de antemão o reconhecimento da sua inscrição no seio da cultura, da ciência, da política, da mídia, da epistemologia, das artes, das tecnologias, da história, pois que ele se refere aos fazeres e saberes humanos. E em que pese a dificuldade de demarcar a precisão de suas zonas semânticas, é possível indicar-lhe um acento: sua dimensão modeladora da realidade, do conhecimento que dela realizamos e, por sua vez, do estoque de conteúdos sistematizados no interior de uma determinada cultura.

Um dos procedimentos estéticos mais inquietantes, e por meio do qual se pode, quase de maneira imediata, perceber o *boom* da estetização na contemporaneidade, situa-se no nível superficial, em que este se manifesta como uma irresistibilidade contra a qual, muitas vezes, é difícil opor resistências.

Tome-se, por exemplo, o espaço urbano das grandes cidades. Nos últimos anos, ele sofreu um maquiamento estético, espécie de embelezamento asséptico que percorre a arquitetura urbana das metrópoles, particularmente em suas áreas destinadas ao consumo e nos bairros luxuosos, longe das estatísticas da indigência. Pense-se, ainda, nas tecnologias genéticas que vão dando feição aos desejos que sonham a eternidade; no glamour que a tudo tem de recobrir, ou no exibicionismo dos corpos esteticamente modelados em academias ou centro cirúrgicos. Conforme o entendimento de Wolfgang Iser (1995, p. 8), "se as sociedades industriais avançadas pudessem fazer tudo o que pretendem, elas haveriam de transformar, decerto, seu campo de atuação num cenário hiperestético". Iser se refere não apenas ao que ele próprio denomina como um "facelifting" da paisagem e dos corpos, mas principalmente à transformação do mundo num espaço de emoções, de prazer, de entretenimento contínuos e sem conseqüências. Nas sociedades urbanas atuais, este é um valor estético de primeiro plano. A diversão e o gozo consubstanciam-se em diretrizes da atividade cultural, que em sua associação com a economia e a publicidade articulam o estético como estratégia para o consumo. Nessa ótica, o mundo é uma "maquinaria de vivências" hiperestetizadas que disponibiliza experiências uniformes e que desperta mais e mais a necessidade de prazer, de estímulos e de sensações fortes, numa cadeia em que tudo acaba se tornando banal e insípido, retroalimentando a compulsividade da diversão e do gozo a qualquer preço, como em um círculo vicioso. Se tudo é bonito, observa Iser, nada é bonito, pois que

o excesso de estímulo gera o embotamento, e a estetização se converte em intoxicação da sensibilidade.

Esse contexto remete-nos necessariamente a Jean Baudrillard (2001b), especificamente quando o filósofo tematiza a obscenidade contida em tudo aquilo que se dá ao olhar, grosseira e imediatamente na sua superexposição, oferecendo-se à devoração, à absorção e à reabsorção. A hiperestetização é uma obscenidade, porque o seu excesso e as necessidades que dela derivam soterram as chances de diferenciação dos sujeitos. Enfileirados e indiferenciados nos centros de compra ou diante da tv, a realidade é uma oferta sempre trocável pelo último “design”, ou por outro canal. Aqui a realidade material deixa-se modelar pela moeda-padrão do estético, em sua manifestação superficial, e aqui a maquinaria da vivência encontrará uma ficção poderosa: a de que a realidade não é uma imposição, uma inevitabilidade ou uma ordem. Explique-se. A realidade, nem mesmo na sua versão cotidiana e objetiva, apesar de sua prevalência sobre as demais, necessariamente não é uma dimensão em que não se possa marcar dentro dela nossas diferenças como sujeitos. Nas ofertas midiáticas, particularmente a televisiva, o sujeito potencial é tornado consumidor, e pelo recurso do “zapping”, da troca de canal, treina - na expressão de Welsch (1993, p. 19) - a “desrealização do real”. O real por seu turno se nos apresenta como escolhas distribuídas em vitrine, uma vez que muitas são as realidades disponibilizadas na tela, assim como muitas são as estetizações de seus significados. Se uma delas não nos agrada ou não nos serve, trocamos o canal. Dessa forma, escapa a esse indivíduo a possibilidade de modelar, de fato, a realidade a partir de suas diferenças e singularidades como sujeito. Nisso reside a ficção a que nos referimos, porque ao invés de se construir a realidade, a partir de nossas próprias sensibilidades, valores e percepções, substitui-se a realidade por uma outra já pronta. Ainda no ângulo dessa ficção, está a indústria do entretenimento, voltada especialmente para a produção de videogames, haja vista que ela também expressa uma modalidade de estetização, pelo convite à vivência de experiências fora de qualquer risco e ou ameaça; uma vivência à distância e virtualizada, a favor da qual haveria o argumento de que a aspereza da realidade cotidiana só pode ser contornada, no marco desse tipo de diversão.

Entretanto, há uma questão de fundo que transcende o imediatismo do argumento apresentado, qual seja, a de que as fronteiras entre realidade e

virtualidade, porque cada vez mais indissociáveis, ensejam a problemática entre estar "diante de um mundo de imagens" e estar "no mundo de imagens", o que faz aumentarem ainda mais as incertezas sobre as nossas categorias de verdade e realidade. Um exemplo agudo da feição conflituosa e complexa do estético, no plano desse mundo de imagens, encontra-se na publicidade, em especial a veiculada na televisão, e cuja análise, consoante Wolfgang Iser (2001, p.42-43), deve ir além da simples criação de envólucros embelezados para o que seria potencialmente invendável. Em outras palavras, o produto concebido como imagem é "induzido a figurar aquilo para o qual a imagem aponta, que é deliberadamente mantido à distância da visão". Pela aceleração contínua das imagens, distribuídas de modo cingido e sobrepostas umas as outras na tela da tv, a percepção e a visão ficam rasuradas, e o produto passa a ser transmitido sob a forma de uma indagação a respeito do que ele é e o que reserva aos consumidores. Uma outra manifestação da estetização da publicidade opera por meio da charada, ou seja, suprime-se o nome do produto e a sua marca, e nessa lacuna desdobram-se configurações caóticas de imagens, cada vez mais intensas, cuja finalidade é o registro da excelência do produto pelos esforços cognitivos realizados pelo consumidor para a sua apreensão. Oscilando entre a certeza retida e a certeza formulada pela multiplicidade de imagens, os sentidos quase de modo simultâneo são ativados de tal maneira, que a mercadoria esteticamente forjada retém a atenção do consumidor potencial.

Para Iser (2001, p.42-45), esse fenômeno revela a dualidade do estético, porque ele ativa o entrelaçamento dos sentidos humanos com os objetos, os quais desfamiliarizados, precipitam novas configurações para forjar algo e, ao mesmo tempo, o objeto forjado ricocheteia contra os sentidos. Assim, os sentidos "são expostos àquilo que foi extrapolado deles", o que faz com que o estético não encontre uma identificação nem com o molde extrapolado, nem com as configurações forjadas, nem mesmo com o efeito exercido pelos objetos modelados sobre os sentidos. Nesse aspecto é que Iser observa uma expansão do estético, ao ultrapassar o que quer que tenha sido retido, haja vista que ele continuamente ativa a visualização e a modelagem.

O caráter conflituoso dessa forma de manifestação do estético reside no fato de que não se pode incluí-lo ingenuamente como um simples espetáculo de marketing para comercializar produtos, e sua contradição nasce justamente disso,

vale dizer, modelar, mudar, revirar, é a força gerativa que faz com que a operação modeladora realize-se em possibilidades. Um complexo de operações humanas, ativadas numa intercomunicação, fazem o estético suscitar questões de ordem epistemológica e cultural, tendo em vista que a ultrapassagem daquilo que foi dado chama o sujeito para criar uma solução, e a modelagem exercida por ele supõe transformações, trocas, diferenciações, interpenetrações que anunciam outras formas de construir o conhecimento, ratificando dessa maneira a penetrabilidade do estético e sua capacidade de questionar a suposta substância rígida de toda a realidade em que vivemos, uma vez que esta é passível de construção.

Se de um lado, os processos de estetização superficial são um emblema no peito do homo-estético, ávido por gozo e diversão, sugerindo que esse tipo de estetização seria criticável, por produzir a anestetização; de outro lado, o modo como ele vive na atualidade sua experiência do mundo também contém um aspecto importante, ou seja, se o estético nos faz questionar o real e vice-versa, o real é uma categoria e uma experiência abertas. Então, embora a estetização superficial engendre uma articulação entre consumo, modismo, interesses de mercado, etiqueta, publicidade, entretenimento, tecnologias e mídia, que vão progressivamente "confeitando" a realidade, hiperestetizando-a, ela é fruto e raiz de uma tematização mais profunda, isto é, o desenvolvimento de uma sensibilidade estética que, para Welsch, conforme já se discutiu, estaria representada pela cultura do ponto cego, por concentrar uma perspectiva social de estetização, em oposição ao domínio de embelezamento geral e superficial do mundo.

Em razão disso, talvez o estético surja como uma resposta mais produtiva ao desafio contemporâneo de um futuro sem feições pré-estabelecidas, e de um mundo como finalidade aberta, sobretudo ao se levar em conta que nem a ciência, nem as ideologias nos facultam mais um acesso transparente à verdade e à realidade. Ainda que se procure identificar o estético, em sua expressão superficial, como um olho ciclópico de estilizações que reduzem tudo ao seu valor de mercadoria, ao hedonismo e ao narcisismo; ainda que se possa pensar no estético como um siamês dos objetivos do filtro da indústria cultural analisada por Theodor Adorno (1985), cujo acento recai na expressão de uma racionalidade da dominação e da impossibilidade de afirmação subjetiva do sujeito, os

procedimentos de estetização superficial são porta de acesso para uma reflexão sobre o quão pouco real é a realidade, e o quanto o fato de os indivíduos a viverem sem essa consciência não necessariamente implica a inexistência de oportunidades para a reversão desse quadro.

Embora na atualidade - escreve Welsch, numa alusão às proclamações de Schiller e Hegel (1995, p.12) - não se possa mais compartilhar a visão de que somente "o homem estético há de ser um homem completo" ou de que a "verdade e a bondade são irmanadas na beleza", porque existem de fato aspectos condenáveis nos procedimentos de estetização superficial, tornamo-nos disponíveis, entretanto, à estetização diária também porque o próprio conhecimento e a verdade se demonstraram estéticos. Em outras palavras, exteriorizamos e exercitamos uma estetização profunda, de ordem epistemológica, numa estetização superficial e, dessa forma, em que pese o efeito de anestesia, de "maquinaria da vivência" promulgada e disponibilizada pela hiperestetização do cotidiano, a estetização da consciência imprime à realidade a sua dimensão como finalidade aberta e, nessa perspectiva, o estético, dado o seu caráter multifacetado, se oferece como uma forma de acesso a um mundo cada vez mais complexo e intermediado por fenômenos os quais ele pode comunicar.

Na concepção de Welsch (1995, p.43), não existe mais nenhum argumento sólido que possa se opor ao estético e, independentemente de se apreciá-lo ou não, todas as objeções pensáveis acabarão se curvando diante dele, uma vez que até mesmo o pensamento fundamentalístico evidencia-se como um constructo, e a verdade revela-se a si mesma também como uma categoria estética; seu caráter ficcional tornou-se, pois, sua camada fundamental.

Se no ambiente urbano, o estético equivale ao avanço do belo; na estrutura mercantilizada do mundo assim como nas relações do indivíduo consigo mesmo, ele quer dizer a "encenação do lifestyle"; para os sistemas midiáticos e as tecnologias, significa o mesmo que virtualização; no plano epistemológico, entretanto, o estético irá corresponder a um tipo de experiência - repita-se - que até então só conhecíamos através da arte. Por isso, a estetização epistemológica é a mais importante forma de estetização com a qual se tem de lidar hoje, principalmente porque o campo que a disponibilizou foi aquele, considerado por Welsch (1995, p.41), a instância-guia da modernidade: a ciência, cujo legado é antes a plasticidade das modelações que realiza do que as verdades que forjou.

Por meio da artesanaria ficcional, a ciência talha o real e celebra o seu fazer como um ato de estetização, colocando em questão a dimensão contingencial e a própria matéria constitutiva do conhecimento, o que impulsiona o sujeito a ultrapassar as estruturas dadas previamente, tanto para inventar o inexistente, quanto para selar o seu destino como devir.

2.2

Estetização Epistemológica ou a Artesania Ficcional da Ciência

Na filosofia, é de larga tradição a temática da constituição estética do conhecimento. Nas palavras de Welsch, uma "proto-estética" da cognição já se encontra na Estética transcendental, de Kant, cuja importância, no que respeita às operações ficcionais do conhecimento, é resgatada por Hans Vaihinger (2002), que analisa detalhadamente a obra do filósofo, na busca da criação de um acervo filosófico para o seu esboço da tipologia das ficções. As reflexões de Kant abrem passagem para a problemática em questão por indicarem que os fenômenos não existem em si, mas em nós, conforme se observa na transcrição a seguir:

Completamente desconhecida é para nós a natureza dos objetos em si mesmos e independentemente de toda a receptividade da nossa sensibilidade. Conhecemos somente o nosso modo de os perceber (...). O espaço e o tempo são as formas puras desse modo de perceber (...), só podemos conhecê-las *a priori*, quer dizer, antes de qualquer percepção do real (...). Mesmo se pudéssemos elevar esta nossa intuição ao mais alto grau de clareza, nem assim nos aproximaríamos mais da natureza dos objetos em si. (KANT, 2003, p. 80)

Na continuidade de seu raciocínio, Kant declara ainda que essa impossibilidade de nos aproximarmos da natureza dos objetos também está submetida às condições do espaço e do tempo, originariamente inerentes ao sujeito, além do fato de que nada é independente deste, que só conhece perfeitamente o seu modo de intuição. Welsch salienta, também, o fato de o autor de "Crítica da Razão Pura" designar como ficções heurísticas os conceitos genuínos e puros, assim como admite que a imaginação, ao realizar suas operações fundamentais, poetiza. Entretanto, será com Nietzsche que a vida e a ciência não serão possíveis sem representações imaginadas e falsificadas, sem

uma criação fingidora. Mais uma vez, na "Introdução teórica sobre a verdade e a mentira no sentido extra moral" (2001, p.72), ele declara que a percepção exata de algo, ou a expressão exata de um objeto ao sujeito, é um absurdo contraditório, pois que entre as instâncias do sujeito e do objeto "não há causalidade, nem exatidão, mas uma relação estética". A medida da percepção exata é, portanto, uma medida não existente. Assim, ele afirma:

Fabricamos para nós um mundo no qual podemos viver - supomos corpos, linhas, superfícies, causas e efeitos, movimento e repouso, forma e conteúdo; sem estes artigos de fé ninguém seria capaz de suportar a vida (NIETZSCHE, 2001, p. 110).

O conhecimento é para Nietzsche falsificação, pressupõe uma força imaginadora e postuladora. Ao se falar de coisas realmente existentes esquece-se de que coisas reais só existem para a ótica humana, da qual não se pode fugir, porque toda atividade intelectual está encharcada de suposições e de invenções como identidade, permanência, substância, crenças que fundam a própria duração da humanidade. Na análise de Welsch, como pensador estético por excelência, Nietzsche radicalizou a estetização, ao expor que a realidade em seu conjunto é forjada, uma vez que fatos são coisas feitas, e a produção da realidade ocorre por meios ficcionais⁷ pelas formas da intuição, das imagens e das metáforas. Nesse sentido, tal como os artistas, nossas formas de orientação são criações a exemplo dos fenômenos estéticos.

No transcurso do século XX, outros teóricos que refletiram sobre realidade também compreenderam a dimensão estética de nossos fundamentos e sugeriram, direta ou indiretamente, às ciências a necessidade de uma consciência em relação ao caráter estético da verdade e do conhecimento. Entre esses pensadores, poderíamos destacar Gaston Bachelard (1996), uma vez que suas reflexões epistemológicas baseiam-se na ruptura de uma visão de ciência que tradicionalmente vinculava conhecimento e experiência, pressupunha a existência de uma única realidade cuja tradução seria cientificamente capturada pela sintaxe

⁷ A esse respeito ver a obra de Hans Vaihinger, *A filosofia do como se*, especialmente em sua terceira parte que apresenta "Nietzsche e a sua teoria da aparência conscientemente intencionada". Nesse seção, tematiza-se a produtividade do erro na construção do conhecimento, a verdade não como antítese do erro, a estrutura ficcional do pensamento, a metáfora como o instinto básico do homem e análises do filósofo sobre as invenções ideais na mecânica, na matemática, na relação espaço-tempo, para citar apenas alguns momentos pontuais da obra.

do racionalismo. O conhecimento, assim, equivaleria a uma extensão elaborada da experiência imediata. O que importa em Bachelard, para a discussão desta tese, é a sua concepção de ciência como um constructo processual e inacabado e, nesse aspecto, o pensamento se reveste, para ele, de uma exigência inquieta pela busca do inaudito, da invenção e da imaginação criadora. Por esse viés é possível perceber em Bachelard uma inspiração estética, no plano de uma compreensão da ciência desvinculada de um pensamento exato, porque os objetos não são fatos, mas probabilidades, e os princípios e as leis científicas são contingenciais, uma vez que atrelados ao momento histórico de sua construção. Mais do que isso, Bachelard, ao propor a rejeição das certezas, na sua dialética do conhecimento, sujeito cognoscente se vê impelido a inventar e a gerar, assim, novas formas de pensar ou, em outras palavras, novas possibilidades de talhar, pela razão e pela técnica, um mundo outro. Então, a questão do conhecimento aqui é também atividade modeladora, plástica, ainda que o filósofo esteja preso à noção de que a organização racional da experiência é que edifica um real anteriormente existente, porque o real imediato não designa o real propriamente dito.

Alinhados na mesma propositura de relativização dos elementos constitutivos da atividade científica, ainda encontramos os físicos e teóricos da ciência Karl Popper e Paul Feyerabend. O primeiro - entendendo que o problema central da filosofia da ciência reduzia-se a uma questão de demarcação, ou seja, a uma tentativa de estabelecer um critério que permitisse delimitar o científico do não científico, sem que isso significasse negligenciar outras formas de conhecimento - tematizou uma nova dimensão do ideal metódico da ciência. A intenção de Popper não era dar seguimento à linhagem positivista de criar para a ciência uma espécie de blindagem protetora e demarcadora de sua supremacia. O debate epistemológico em que se inscreveu comprometia-se apenas em delimitar a área do discurso científico. Por isso, suas questões se atinham ao que determinava a condição de cientificidade de uma teoria; o que para ele estava comprometido com a capacidade de uma hipótese ser falsificável. Isso não significa que a preocupação de Popper fosse a de atestar a aceitabilidade ou a verdade de uma teoria, mas distinguir a ciência da pseudo-ciência, baseado não no seu método empírico, que é essencialmente indutivo, partindo da observação e da experimentação. Popper sustenta que o critério de verificação deve ser rejeitado e substituído, porque sendo sua base indutiva, nada confere autoridade para que se

realize um salto de raciocínio que parta de um juízo particular para um juízo universal. A concepção tradicional que sempre identificou a ciência como uma atividade indutiva, que a partir de suas experiências concebe leis sobre os fenômenos procedendo à sua generalização e verificação, além de ter sido consagrada como paradigma no âmbito das ciências naturais, foi exportada para a totalidade de saberes e disciplinas. Rejeitada a tese de que as proposições científicas podem ser verificadas, Popper reformulou a lógica da ciência e assumiu a lógica dedutiva como aquela capaz de avaliar as proposições científicas. Criou, portanto, um novo critério de demarcação, anunciando o princípio da falibilidade, ou seja, o que determina a cientificidade de uma teoria é o fato de esta ser teoricamente falsificável. A irrefutabilidade perde, pois, a condição de traço distintivo da ciência e, a partir disso deixa de ser possível a afirmação de que uma teoria é licitamente verdadeira, mas no máximo, que ela é a melhor em relação às que outrora existiram; uma boa teoria, portanto, é aquela que formula afirmações de extensão abrangente acerca do mundo e que, ao ser testada, resiste à falsificação.

Na formulação de seus postulados epistemológicos, Popper (s/d, p. 57/58), ao conceder à refutação uma qualidade, assinala que “as teorias científicas são de tudo o que mais violentamente está exposto à crítica”, porque a ciência é “o método de conjecturas audazes e engenhosas, seguidas de tentativas rigorosas de falseá-las”. E em que pese sua concepção ainda estar presa a um critério de verdade e não transcender a visão da teoria clássica de ciência, o seu critério de falsibilidade fez-nos admitir a categoria da provisoriedade das teorias e explicitou a mobilidade do conhecimento, a sua elasticidade como categoria e sobretudo o seu diálogo constante com as tensões entre o falso e o verdadeiro; dicotomias que se discutem, que se informam uma a outra, construindo uma dependência recíproca e, por sua vez, a permuta constante de seus lugares, na trama da artesanaria ficcional do conhecimento e da verdade.

Já Paul Feyerabend (1989, p.456), levando à exaustão a concepção de ciência - cuja função para ele não é mais a de “buscar a verdade, louvar a Deus, sistematizar observações ou aperfeiçoar previsões”, critica veementemente o fato de ela permanecer excluída de qualquer forma de relativização do pensamento, em particular se considerarem as lacunas das explicações científicas e a precariedade de suas teorias. Sua primeira tese-chave está centrada no “princípio da

proliferação", segundo o qual deve haver o estímulo à invenção e à elaboração de teorias incompatíveis com o que é consensualmente aceito, pois tudo que é dado previamente é feito para ser - e deve ser - desrespeitado, sejam exigências, sejam quaisquer espécies de programa. Conforme ele mesmo salienta, a única regra que sobrevive é o "tudo vale", o que constitui o chamado "anarquismo metodológico", i.e., a aceitação da pluralidade de métodos deve ser o único método das ciências. Trata-se, pois, de crítica violenta ao conservadorismo e ao dogmatismo do pensamento científico, ao que se segue a equiparação da ciência a uma crença mítica, especialmente às mitologias africanas tradicionais, porque estas, a exemplo das ciências, "procuram uma unidade oculta sob a aparente complexidade" (FEYERABEND, 1989, p.334).

Na visão do físico, a ciência é nosso "pequeno conto de fadas" que, somado à tradição da "manipulação cosmologicamente neutra de seus dados - outro convenientíssimo conto de fadas" - supõe-se como uma prática dotada de independência em relação à cultura, à ideologia, ao encerrar um conhecimento positivo. Além disso, o teórico advogou, na esteira desse processo, a separação entre o estado e a ciência, uma vez que, na condição de meros "escravos voluntários", os cientistas teriam de ser impedidos de impor sua ideologia à sociedade, a qual deveria conquistar a liberdade de substituir a educação científica "pela magia, pela astrologia ou pelo o estudo das lendas".

Aparentemente essa atitude de Feyerabend pode se assemelhar a um turbilhão de manifestações revoltosas e de uma inconsistente crítica à ciência. Todavia - analisa o teórico da filosofia da ciência Gilles-Gaston Granger (1994, p.42) - Feyerabend fez contribuições "sérias e eruditas à história e à epistemologia e à física contemporânea", além de ter realizado de forma extremamente provocadora e inquieta a formulação da estrutura ficcional do conhecimento, porque, em sua perspectiva, a verdade está na dependência de um estilo, ou seja, a verdade é aquilo que o estilo de pensamento diz que a verdade é. Assim, ela não procede de outra maneira do que a arte. O que também realça em Feyerabend a condição da verdade e do conhecimento como categorias estéticas é a equivalência destas aos mitos e a admissão de um pluralismo metodológico, que pressupõe a verdade e o conhecimento como possibilidade aberta, passíveis, pois, da emergência de uma multiplicidade construções de discursos.

Na esteira desse raciocínio, a concepção de Wolfgang Iser (1993, 1995) – conforme já se mencionou – de que a ciência é um campo de estetizações apoia-se no fato de que não há nenhum fundamento primeiro a constituí-la, a não ser a sua instância ficcional. Quando, por exemplo, a semiótica sustenta que significantes remetem a outros significantes e não para significados originais; quando a microfísica busca o elementar e não o alcança, sendo reenviada a novas complexidades, ou ainda quando as teorias sistêmicas afirmam que realizamos descrições de descrições, isso indica a consciência que a estética atingiu uma penetrabilidade muito maior do que as resistências, de quaisquer naturezas, podem enfrentar.

No desenvolvimento dessa reflexão, mais um aspecto pode ser acrescentado ao estético, se resgatarmos uma passagem do pensamento de Edgar Morin (1998, p.153-154), especificamente quando ele declara que a fragilidade da verdade é uma "das mais belas e comovedoras descobertas do espírito humano", e que sua produção compreende tanto a errância quanto a itinerância e o jogo.

Errância, itinerância e jogo constituem um outro elemento da modelagem estética do conhecimento e de sua subsequente abertura à possibilidade aberta, uma vez que representam aquilo que Iser (2001, p. 156) denomina como "a celebração da contingência"; um elemento difícil de descrever, porque, para o filósofo, a contingência nunca recebeu da cultura a atenção merecida. O fato é que a contingência interrompe o ideal de que o mundo possa ser concebido a partir da crença de como ele realmente é, ou seja, sem distorções de perspectiva. De certa forma, o dado da contingência revela-se ameaçador, tendo em vista que sugere uma possibilidade de ausência ou de inexistência da verdade; o que para muitos poderia indicar, nos termos de Hans Ulrich Gumbrecht (1999, p. 333), "que um mundo sem verdade é um mundo caótico". Pela presença da dimensão contingencial, inscrita na ordem dos elementos constitutivos do conhecimento e da verdade, a itinerância, a errância e o jogo não significam uma rota cega em direção à desordem, mas à incerteza como princípio em que também se engendra a ação de forjar o mundo e suas significações.

Os próprios conceitos de ordem e desordem informam ao pensamento científico a sua inesperabilidade, e esta, por consequência, a textura ficcional da verdade e do conhecimento. A ordem, avidez maior da ciência, manifesta-se na forma de constância, de estabilidade, de regularidade e de repetição. Sua

natureza, salienta ainda Edgar Morin (1998, p.207-209) repousa "na determinação e na causalidade e na necessidade de os fenômenos obedecerem às leis que os governam". A ordem significa, portanto, coerência lógica, indução ou dedução, previsão, enfim; o que a identifica com a racionalidade conjugada numa instância de equilíbrio entre a ordem do mundo e a da mente. Tais considerações levam Morin a descrever a existência de um "pentágono de racionalidade" em que a ordem é o seu elemento chave, seguida pelo determinismo, pela objetividade, pela causalidade e, finalmente, pelo controle.

Como contraparte à ordem, a desordem também é uma trama de variados níveis; engloba as inconstâncias, as irregularidades, as agitações, as dispersões, as colisões e os acidentes, que insultam o pentágono da racionalidade e, por isso, deveria ser eliminada. Sua debilidade seria incapaz de propor um caminho de acesso ao desenvolvimento da razão em busca da constância e da verdade. Entretanto, em meados do século XIX, a elaboração do segundo princípio da termodinâmica, na observação de Morin (1998, p.212), "um princípio de degradação da energia, de desordem, de dispersão e agitação calorífica" ricocheteou em todos os sistemas organizados, por dissolver a idéia de movimento perpétuo e de um universo físico perfeito do ponto de vista mecânico. Produziu-se, assim, uma visão paradoxal, ou seja, pela desintegração, o universo se organiza. Também no início do século XX, novamente a desordem se presentifica, na física quântica, gerando outra ordem de contradição pela impossibilidade de se conceber logicamente partículas que ora se exibem como onda, ora como corpúsculo. A década de 60 assiste, mais uma vez pela mãos da física, ao aparecimento da desordem no cosmo, que faz ruir quaisquer garantias, ainda sobreviventes, a respeito do determinismo mecanicista. Trata-se da descoberta do processo de diáspora das galáxias, que foi seguido por outra descoberta, o barulho no fundo do universo que fortaleceu a tese sobre o surgimento do cosmo como uma resultante de um acontecimento térmico - a deflagração originária conhecida como "Big Bang" - em que a agitação, a colisão e a dispersão são os seus elementos disparadores. Nas reflexões de Morin sobre esse processo, novamente encontramos um índice importante, no que tange à derrocada do determinismo mecanicista desencadeada pela teoria do "Big Bang". Para o filósofo (1998, p.219), esse mecanicismo "só era concebível para um universo sem começo, sem calor, sem evolução inovadora e sem observador".

A inexistência de um observador tanto nos remete à construtividade do conhecimento quanto à sua artesanaria estética que preenche a idéia de verdade como modelagem para uma finalidade aberta. No conceito de ordem e desordem presentificam-se vivamente as categorias de variedade, insondabilidade, flutuação, aparência e mobilidade, até então constantes das esferas da arte, que migraram para o solo da ciência, configurando-a também como potência estética.

Assim, ao se pretender discutir coordenadas epistemológicas centrais como a verdade e o conhecimento, no marco das ficções ou como instância do estético, está-se pretendendo sobretudo ampliar a idéia de que as ficções transbordam aqui e ali e encontram também na atividade científica um solo fecundo para viscejar. Os procedimentos de estetização epistemológica contribuem para a libertação das ficções de seu entrincheiramento semântico habitual que as associam ao enredamento falacioso e louco, a retirar do alcance da percepção e da visão a realidade real dos fenômenos.

Da mesma forma em que não há razão para se pensar as ficções como sede privilegiada dos textos ficcionais, também não há por que ciência e literatura, já que irmanadas pela constituição modeladora do estético, guardarem - retomando a imagem de Simone Vierre - "relações de tempestade". Tão irreversível quanto os processos de estetização na atualidade, é a sedução irresistível e recíproca que uma exerce sobre a outra.