

A NATUREZA GRAMATICAL DAS SENSAÇÕES: NOTAS CÉTICAS SOBRE SENTIDO E IMAGINAÇÃO¹

José Benjamim PICADO²

- RESUMO: O texto procura recensear algumas das fontes de um discurso de espécie cética sobre o problema da atribuição de qualidades estéticas a objetos: o maior propósito deste conjunto deve entender-se como sendo um ataque à origem perceptiva dos fatos sensíveis. O autor recorre para tanto aos marcos do diálogo entre a fenomenologia e a filosofia analítica, sobretudo com G. Ryle, assim como às interrogações de L. Wittgenstein sobre o estatuto da investigação estética: nestes âmbitos, identifica o problema da imagem como fato perceptivo à necessidade de uma *descrição gramatical* dos juízos que envolvem estas experiências. O texto indica, finalmente, no âmbito dos *escritos anti-cartesianos* de Ch. S. Peirce às fontes de uma teoria do estético como filosofia da discursividade aplicada aos juízos perceptivos: sua teoria semiótica, em verdade, constituiria uma transformação radical do problema da inferência, na direção de uma teoria das formas ampliativas, ou *sintéticas*, do entendimento (a justificação para a validade dos procedimentos indutivos e hipotéticos para a ciência e para a descrição dos juízos denotativos).
- PALAVRAS-CHAVE: Imagem; percepção; estética; intuição; inferência; semiótica.

1 Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada como texto de divulgação no GT “Comunicação Visual”, no IV Encontro Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação, realizado em agosto de 1995, na Universidade de Brasília (UnB).

2 Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA – 40110-040 – Salvador – BA.

“Mas você fala como se eu verdadeiramente não esperasse, não tivesse esperança agora – no entanto creio ter esperança. Como se o que acontece agora não tivesse profunda significação”. O que significa: “O que acontece agora tem significação” ou “tem profunda significação”? O que é uma sensação profunda? Alguém poderia, durante um segundo, sentir amor profundo ou profunda esperança, não importando o que precede e o que segue este segundo? – O que aconteceu agora tem significação – neste meio. O meio lhe dá a importância. E as palavras “ter esperança” referem-se a um fenômeno da vida humana. (Uma boca sorridente sorri apenas num rosto humano).

Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen* (1953)

Na reflexão que procuro estabelecer agora, não chamo à cena nenhum dos produtos de uma cultura à qual reclamamos nosso pertencimento e temos nos habituado a referir. Sei, e parto apenas do princípio deste saber, que aprendemos a nos endereçar a uma série de aspectos que caracterizam seus efeitos, ou suas qualidades estéticas e fenomênicas ou mesmo suas estruturas semióticas designando a todos eles pelo termo *imagem*. Diria que preciso saber sobre o que é que falamos quando dizemos da imagem que parece constituir, *por dentro*, fatos culturais como os do filme, da foto ou da imagem infográfica. Sei de uma utilidade ordinária na qual, se digo *imagem*, suponho que algum interlocutor, nesta mesma formação cultural, certamente me entenderá, do mesmo modo que, naquele clássico exemplo, o mestre-de-obras inquirir a seu assistente sobre uma lajota, não apenas para designar uma lajota em particular – ou falar do conceito que envolva a todas as lajotas possíveis – mas precisamente para comandar, naquela situação, um determinado tipo de ação: *traga-me aquela lajota!* Sabemos o que queremos dizer com *imagem* porque *agimos* de uma certa maneira na presença deste termo: nada há por detrás desta palavra a não ser as atitudes que traduzem nosso sentimento sobre sua significação.

É bem mais que este uso ordinário, entretanto, o que requisito em minha interrogação: a mim parece haver-mo-nos cercado de um tipo de certeza comum sobre o caráter dos problemas que gravitam em torno da compreensão deste termo sem que, de fato, tenhamos minimamente estabelecido qualquer reflexão sobre o significado dos conceitos que aqui empregamos. O que quereríamos afirmar ao estatuir historicamente a presença de uma *cultura das imagens* nos circundando? Em que termos podemos dotar de sentido o estatuto que estabelecemos, igualmente, para nossa experiência de tais imagens, de modo a que a tornemos distinta de quaisquer outras matrizes experienciais? Em que grau podemos afirmar que a ascensão das tecnologias que definem o cinema e a fotografia caracterizaria, de fato, um novo elemento sobre o qual poderíamos estabelecer afirmações sobre a natureza desta experiência coeva de *alimentar-se de imagens?*

As perguntas parecem nascer de uma multiplicidade de campos, que envolvem igualmente uma variedade considerável de descrições possíveis destes fatos. Mas a verdadeira questão que permeia e evoca todas as interrogações possíveis sobre o problema concerne ao significado que atribuímos hoje à palavra imagem. Quer me parecer que a reflexão sobre a comunicação na contemporaneidade necessita definir os espaços nos quais este conceito é algo mais do que uma releitura interjeição a propósito de uma absoluta evidência. Precisamos inquirir sobre nosso conhecimento deste termo, sobretudo quando o empregamos nas proposições com que definimos este mesmo mundo circundante.

Como afirmara no início, esta reflexão não busca seus objetos num campo em que sua vida já se experimenta como uma espécie de fato secundário: não precisamos ir muito longe para assumir que ao falarmos das *imagens do filme*, estamos muito mais predicando ao filme do que às suas imagens (basta pensarmos que o sentido desta expressão converte-se numa proposição tal como *um filme é feito de imagens*, sem que nada tenha sido dito sobre as imagens). A reflexão, aqui, deve seguir outro percurso, familiar, penso eu, àqueles que se encontram à vontade num certo estilo de reflexão característico de algumas linhagens do pensamento filosófico contemporâneo, mas que não devem privar outros interessados de seus resultados, que, a rigor, serão apenas novas formas de interrogar. Primeiramente, procuro recensear o problema da imaginação, numa linhagem intermediária da filosofia analítica e da fenomenologia, para alcançar o problema central das relações entre a percepção e a imaginação.

Há quem afirme na matriz de algumas das principais tradições do pensamento filosófico contemporâneo precisamente a destituição de um valor positivo atribuído ao vínculo entre a imaginação e a consciência, chave esta última certamente inaugurada no âmbito dos problemas aos quais a filosofia transcendental procurara definir seu endereço: tomar a atividade de imaginar – e seus correlatos, assim como *simular*, *perceber* ou *sonhar* – correspondera, então, à descrição de atividades que somente puderam ser visadas como um ato de mediação por testemunho, ou sob um estatuto que agora definiria por *intimista*. Deste modo, apenas posso definir a natureza destas atividades – como uma percepção, por exemplo – pelo fato de estar interdito à definição direta de seu objeto: para alguns autores, é precisamente a incapacidade de se distinguir *impressões* ou *coisas*, de um lado, e *idéias* ou *representações*, de outro – problema em que recai, por exemplo, o empirismo – que impõe à imaginação – mesmo no modo como a assumimos comumente – a conotação de *fato interior*, apenas acessível a um terceiro, como já o disse, mediante a apreciação indireta de um testemunho.

De fato, assumimos no âmbito ordinário de nossas expressões o caráter de objetividade para a indistinção entre várias destas atividades: tomamos o que vemos em nossos sonhos como *objetos* de nossa percepção, sem que em nenhum momento lancemos qualquer interrogação sobre a natureza mutuamente discreta de cada uma destas atividades (sonhar e perceber) ou de seus objetos. Do mesmo modo, tomamos como *imagens* – e adotamos, para este fim, o próprio conceito de *imagem mental* – aos produtos de nossa imaginação, assim como os da nossa percepção: não paira qualquer dúvida sobre a correspondência entre um tipo de definição como esta e os objetos de que possuímos algum tipo de experiência direta. Ao adotarmos expressões como *percepção* e *imaginação* como contínuas, ou conceitos como o de *imagem* para dar conta dos objetos de uma e de outra atividade, assimilamos por meio do próprio modo de emprego de nossa linguagem uma espécie de indistinção cujo endereçamento mais profundo é o da tematização filosófica sobre a natureza destes atos. Nos tornamos, assim, capazes de ultrapassar a necessidade de que se considere criticamente a adoção destas expressões como problemáticas, seja para a filosofia, seja para a linguagem comum.

Nossa experiência ordinária igualmente não chega a nos licitar – para além dos usos que fazemos da linguagem – qualquer necessidade de unificação daquilo a que percebemos sob a rubrica de alguma entidade comum, como parece ser o caso das *imagens*. Entretanto, o que a descrição da linguagem ordinária nos lega, no âmbito das formas pelas quais a linguagem herda problemas filosóficos (e sobretudo na forma dogmática em que esta linguagem os recepiona), é que somos finalmente assimilados a uma forma de compreender a imaginação que a identifica necessariamente como dotada de matriz comportamental: podemos tomar este fenômeno como uma provável causa pela qual unificamos no uso habitual de nossas expressões, e mediante o conceito de *percepção*, nossa atividade imaginativa.

A ilusão da imagem mental derivaria de uma verdadeira inversão do processo real da percepção e da imaginação. Se somos levados à idéia de uma imagem mental não é porque haja um termo imagem, do qual as fotografias e as imagens mentais seriam espécies diferentes. Se descrevemos o ato de imaginar um rosto como se estivéssemos “vendo” uma imagem, é porque somos induzidos, por uma experiência muito comum, numa falsa direção. O que é familiar é que a visão de fotos de coisas ou pessoas nos levam a imaginar tais coisas ou pessoas. Ryle situa a questão nos verdadeiros termos: “O gênero é o do ‘parece-me perceber’ e uma das espécies mais familiares deste gênero é a do ‘parece-me ver alguém’, quando vejo uma fotografia desta pessoa”. (Prado Junior, 1985, p.59)

Em vez de adotarmos o modo pelo qual o conhecimento psicológico e a filosofia nos legaram uma imagem de nossa experiência da imaginação – como vinculado à idéia de uma imagem mental, ou referida à descrição do mundo interior do psiquismo ou do espírito – devemos recorrer a algo como uma descrição gramatical – ou complexa, no sentido em que Gilbert Ryle nos fornece – para restaurarmos à reflexão sobre o ato de imaginar o caráter expressivo de sua apresentação fenomênica: esta estrutura da expressão nos dá a própria linguagem da imaginação – na simulação que observamos a perpetrar, sob os mesmos marcos, tanto o ator no palco quanto a criança em seu quarto – como dotada de um aspecto igualmente *oblíquo*, para o qual os predicados empregados na situação de uma oratória livre o são de um modo essencialmente diferente daquele em que esta mesma oratória é tomada como mote numa emulação – seja de caráter retrospectivo, ilustrativo ou satírico. Ora, no limite, a própria idéia de uma alucinação verdadeiramente experimentada não estaria disposta fora deste modelo, já que em seu modo de emprego – e subtraído o fato de que seu sujeito não é tão consciente das condições em que supõe a existência de seus *percepta* – vemo-nos diante de um gênero que é o do *parece-me perceber*.

Assumir o modelo complexo para a descrição de atos que definem a imaginação, no interior dos quais não é a um objeto *puro* disposto diretamente à experiência que se está a referir – mas sim a formas oblíquas de predicação – nos dispõe para o problema de uma definição da natureza positiva da imagem e da imaginação, em duas perspectivas possíveis: numa delas, procuramos nos desfazer das heranças sensualista e psicologista do empirismo, para as quais trata-se de restaurar à experiência os marcos de sua definição enquanto foro privado, sobretudo no que concerne às conexões entre imaginação e percepção; por outro lado, implica que assumamos para nossa experiência expressiva do estético não somente a forma dos juízos que adquirimos para referirmo-nos aos objetos de nossa experiência, mas a forma de sua aquisição inconsciente. De fato, é à forma de uma visada indireta de seu objeto que Ryle define para a atividade da imaginação seu estatuto ontológico: o processo de sua aquisição, no âmbito das atividades que a caracterizam, denota a natureza de seu objeto muito mais no sentido de uma gramaticalidade constituída no âmbito de certas formas de predicação do que como atividades estritas de uma consciência.

Durante todo o percurso em que derrapava, era todavia guiado por uma idéia que continuo a crer capital no conceito de imaginar. Trata-se do seguinte. Uma pessoa pode escutar em um concerto uma peça musical que lhe é desconhecida, de modo que logo busca aprender como se desdobra a melodia, mas uma pessoa que

repassa a melodia em sua cabeça deve ter já aprendido e não ter esquecido como ela se desdobra; mais ainda, não só deve saber como ela se desenvolve, mas deve neste instante estar em vias de utilizar esse saber; deve estar em vias de pensar como ela se desdobra, sem tocá-la de verdade ou trautear suas notas. Deve pensar como ela é, em sua ausência. (Ryle *Apud*: Prado Junior, 1985, p.66)

Ao nos defrontarmos com um filme, por exemplo (ou com a necessidade de descrever alguns de seus aspectos), somos colhidos pela necessidade de que o expressemos como um *conjunto de imagens*. Não nos ocorre que estejamos no âmbito de um sistema descritivo apenas: pois basta que eu interroge à minha própria experiência perceptiva para me dar conta de que, se imagens há quando vejo alguma coisa, de modo algum trata-se da mesma experiência, quando me transporto para o interior de uma sala de projeção ou para o âmbito de um sonho. Já há algum tempo não mais nos surpreendemos com as caracterizações de nossa cultura como pervadida por uma *pedagogia do olhar*, de que o filme é uma das mais evidentes instâncias: nada disto implica, entretanto, que os objetos deste aprendizado sejam, necessariamente, as imagens, ou aquilo que descrevendo um filme chamamos por este nome.

A forma que a filosofia assimilou para descrever a percepção como marco comportamental para a imaginação parece estar na gênese de nosso uso comum do termo *imagem* para nos referirmos ao filme: este uso produziu uma tradição de reflexão e, evidentemente, seus correspondentes vícios. Quando reconhecemos naquilo a que chamamos de *imagem* a dimensão positiva do que se passa no mundo da mente, não estamos nomeando um processo por meio de sua natureza de constituição, mas algo que a própria filosofia reconhece como uma *aproximação*: de fato, é comum que aceitemos entre a atividade da percepção e os produtos de minha imaginação como que um laço de parentesco, como atividades que podem ser referidas à mesma matriz. Apenas hoje parece-nos conveniente interrogar minimamente sobre a fidelidade desta descrição.

No âmbito de uma certa linhagem lógica à qual podemos vincular este ceticismo contemporâneo, o problema da *matriz-imagem* na descrição dos fatos de nossa cultura se encontra envolvido por um problema mais abrangente, que é o da assunção dos fatos sensíveis como marco positivo para a compreensão de nossas formas de julgamento, e o que a interrogação à imagem relança aqui é a dúvida quanto ao caráter empírico desta sua assunção: quando vemos uma imagem e a descrevemos, é de fato à mesma coisa que nos referimos, ou são dois fenômenos de natureza distinta? Posso restituir à compreensão de uma coisa o fato de que a experiencio no plano sensível? Ou, então, por *imagem* apenas vejo uma relação entre estes domínios, o do relato e o da experiência *direta*?

Em suas aulas sobre estética – que resultam das notas recolhidas por seus alunos, durante o verão do ano de 1938 – Ludwig Wittgenstein (1991) parece perseguir esta mesma idéia de uma matriz experiencial do estético, como consideração à forma dos juízos com os quais nos aparelhamos para identificá-lo em determinados objetos. Atribuir algo de *beleza*, por exemplo, implicaria, num sentido ordinariamente estrito, um ato de interjeição: quando dizemos de algo que seja belo, atribuímos em certas situações uma qualidade que, na mesma medida em que não pode ser identificada com o objeto, sequer pode ser avaliada, do ponto de vista da função de seu juízo, propriamente falando; não dizemos nada sobre algo quando dizemos que algo é belo, mas apenas – nos dizeres de Wittgenstein – afirmamos para esta coisa algum aspecto, mas que nem de longe define para ela um predicado.

Se vamos estatuir para a forma do juízo estético o caráter de ser um predicado sobre estados de objetos da experiência, deveremos enfrentar sua natureza, para além de seu estatuto meramente interjeitivo. Em Wittgenstein (1991), duas formas desta descrição são sugeridas: uma delas está contida na idéia de *apreciação*, que ele desenvolve em suas aulas, e que designaria o estado em que as artes de um certo período tornaram-se capazes de expor as condições de seu próprio julgamento. Sua importância para a definição do juízo estético é a de que, tão logo estas regras fixem os critérios da apreciação, torna-se impossível estabelecer o juízo sobre estas obras como mera interjeição: de fato, a idéia da apreciação conduz a problemas interessantes, como o dos jogos nos quais se inscrevem os juízos estéticos sobre as artes de certas épocas e a teoria da *deterioração*, por meio da qual Wittgenstein identifica os estados pelos quais torna-se possível referir os empregos do juízo estético de certas culturas ao estado de desenvolvimento das próprias idéias de apreciação correspondentes àqueles objetos.

Para esta idéia de juízo, na qual o conceito de apreciação cumpre um papel fundamental, o que emerge como natureza do estético não são propriamente os objetos de nossa experiência direta, mas um certo estágio em que identificamos a cultura de uma época, por meio de suas obras, estágio este a que Wittgenstein designa precisamente sob o nome de *deterioração*: deste modo, a natureza dos predicados que concernem a objetos de uma tradição ou de uma alta cultura não é a mesma daquela que diz respeito a objetos de nossa experiência ordinária, mesmo em se tratando de obras de arte. De fato, as primeiras inscrevem-se no âmbito dos objetos que adotamos por apreciação, por subordiná-los a uma ordem de sua produção – e mesmo de sua fruição – que não corresponde àquela em que os identificamos em nossa experiência. Em verdade, é o caráter de sua codificação (ou deterioração) que dispõe para nós os objetos de uma

arte como dotados deste estatuto. A teoria dos juízos estéticos deve considerar este domínio como submetido à descrição de toda uma cultura enquanto jogo de linguagem.

As palavras a que chamamos expressões de juízo estético desempenham um papel muito complicado, mas muito definido, naquilo a que chamamos a cultura de um período. Para descrever o seu uso ou para descrever aquilo que queremos dizer quando falamos num gosto culto, temos de descrever uma cultura. Aquilo a que agora chamamos de gosto culto talvez não existisse na Idade Média. Em diferentes idades jogam-se jogos inteiramente diferentes ... Aquilo que pertence a um jogo de linguagem é toda uma cultura. Ao descrever o gosto musical, temos de descrever se as crianças dão concertos, se as mulheres ou só os homens o fazem etc. Nos círculos aristocráticos de Viena, as pessoas tinham (um certo) gosto, que depois penetrou nos círculos burgueses e as mulheres entraram para os coros etc. Eis um exemplo de tradição em música. (Wittgenstein, 1991, p.26,27)

Uma outra forma na qual podemos identificar o juízo estético para além da interjeição corresponde ao que poderíamos caracterizar como sendo os marcos de uma *descrição gramatical* dos ajuizamentos: a partir destes marcos, desapareceriam da reflexão sobre fatos estéticos aspectos ligados ou à definição do belo – comuns ao discurso filosófico sobre problemas artísticos – ou aos aspectos comportamentais – característicos da forma pela qual a psicologia visa ao estético. Sobretudo quanto a este último aspecto, Wittgenstein dedica à descrição psicológica uma atitude de profunda reserva quanto ao alcance de suas explicações sobre as causas do estético. A rigor, aquilo a que se visa, mediante uma explicação estética não é uma causa, no sentido em que a experiência psicológica a define – ou seja, como o produto de uma auto-reflexão ou de uma análise das sensações – mas uma explicação em certa medida *gramatical*, desde que dirigida às condições de apreciação dos objetos da experiência, assimiladas na forma expressiva de nossos juízos.

A idéia de que podemos determinar uma causa para aquilo que sentimos – e que caracteriza, segundo Wittgenstein, o conhecimento que a psicologia nos lega para os fatos estéticos – deve ser recusada, por repousar sobre a crença em um tipo de mecanismo interno, cuja natureza poderia ser descrita: em resposta a isto, devemos afirmar que não temos acesso, mediante a percepção, a tal idéia de causa, nem mesmo podemos ser conduzidos à sua experiência, a não ser como fato disposto numa certa forma de argumentação. Wittgenstein propõe, em vez do termo *causa*, uma explicação *gramatical* da sensação de desconforto que nos põe a interrogar sobre sua causa: há um *porque* do desconforto, que é visado num modo discursivo – e não meramente físico – de sua disposição. Quando determinamos a causa de impressões estéticas gramaticalmente, somos capazes de nos dirigir às fontes de nosso desconforto: para Wittgenstein,

trata-se de algo diferente do que seria, por exemplo, saber a causa desta sensação.

Temos aqui uma espécie de desconforto a que podemos chamar “dirigido”, e.g. se tenho medo de alguém o meu desconforto é dirigido. Dizer que “sei a causa” traz-me ao espírito o caso da estatística ou da detecção de um mecanismo. Se eu disser: “Sei a causa”, parece que analisei as sensações (como analiso a sensação de ouvir a minha voz e ao mesmo tempo esfrego as mãos) o que, claro, não fiz. Deu-se como uma explicação gramatical [ao dizer, a sensação é “dirigida”](...). Há um ‘Porquê?’ do desconforto estético e não uma causa. A expressão do desconforto toma a forma de uma crítica e não a de “O meu espírito está inquieto” ou qualquer outra. Poderia tomar a forma de um quadro e dizer: “O que é que está errado?”. (Idem, p.36,37)

Mas determinar a gramaticalidade das formas que definem para o estético um universo de experiências e de atividades específicas – *sentir, intuir, gostar* – implica que sejamos capazes de descrever para estas mesmas coisas um determinado espaço em que elas possam existir sob alguma unidade: trata-se do meio para o qual um sorriso é algo que realiza para minha experiência algum tipo de significado: o rosto ou o *continuum* temporal que demarca para mim o agora no qual eu afirmo possuir uma profunda sensação de algo – uma certeza, por exemplo – ainda não se encontra identificado como a matriz deste sentimento. O rosto ou *continuum* são apenas as formas circunscritas para determinadas manifestações – o sorriso e a certeza: é preciso determinar quais são as atividades que matriciam, sob a forma de uma unidade, a natureza de nossas expressões e sensações de gosto. Não consigo pensar em nada mais adequado ao problema do que a própria idéia de causalidade lógica, característica da inferência: esta forma da necessidade, que é o objeto de um aprendizado ostensivo (pensemos apenas nos casos em que ensinamos às crianças sobre as conseqüências de suas atitudes), confere à certeza o grau de sua experienciabilidade no domínio das impressões estéticas; por intermédio dela é que determinamos a relação entre o presente de uma impressão e a continuidade na qual ele se inscreve, do mesmo modo como a necessidade dispõe ao instante de um raciocínio determinado sua relação com um silogismo mais completo.

De fato, parece que a natureza do estético encontra-se referida ao princípio que regula as formas de argumentação: com efeito, *ter uma impressão* ou exprimi-la sob a forma de uma linguagem não é outra coisa senão, muito elementarmente, uma forma de argumentar. Seu aspecto de regularidade para as atividades que definem uma natureza do estético deve ser definido em termos de um silogismo: a rigor, o aspecto *dirigido* da expressão e da linguagem – pelo qual supomos como conhecimento

gramatical um objeto de nossa capacidade de inferir – deve ser desde já assimilado à forma da atividade da inferência; do mesmo modo, e radicalmente, a mais elementar apreensão do mundo se encontra colhida nos modos da necessidade em que se exprime o raciocínio como forma integral.

O meio no qual a sensação se realiza – o *rostro* para o qual o sorriso define sua recognoscibilidade – tece a malha na qual veremos colhida a natureza do estético sob uma forma em que esta não surja para o pensamento, ou como perdida no interior de uma vida espiritual privada, tampouco nas intrincadas relações que a psicologia descreve para determinar no âmbito das atividades corporais o domínio da regularidade de uma experiência. Não me parecem outros os princípios que Wittgenstein enunciava, em suas aulas sobre estética, para determinar a gênese e a estrutura do juízo estético, senão aqueles definidos para a caracterização da *indução* e da *hipótese*, tomadas como formas válidas de argumentação.

Quais são as expressões do gostar de uma coisa? Será apenas aquilo que dizemos, as interjeições que usamos ou as caras que fazemos? Obviamente que não. É muitas vezes a frequência com que leio uma coisa ou a frequência com que uso um fato. Talvez nem sequer dissesse “é ótimo”, mas o usasse muitas vezes e olhasse para ele ... Vejam o caso das modas. Como nasce uma moda? Por exemplo, este ano usamos lapelas mais largas que as do ano passado. Querirá isto dizer que os alfaiates gostam mais delas mais largas? Não, não necessariamente. Cortam-nas desta forma e este ano fazem-nas mais largas. Talvez nenhuma expressão ... seja de todo empregue. (Wittgenstein, 1991, p.33,34)

Vemos aqui que o problema de um fundamento comportamental, seja para a adoção da imagem como fato positivo, seja para a assunção de uma matriz sensível na fundamentação de nossos julgamentos de apreciação encontram-se, mediante estas interrogações, inteiramente fora de endereço. Deveremos estar dispostos agora a uma forma de apreender estas questões no âmbito de uma assunção para a qual aquilo com o que nos travamos, na imaginação ou na descrição daquilo que sentimos e percebemos, é da ordem de uma relação entre termos, ou mais precisamente, da ordem das formas do julgamento e da argumentação disponíveis: reconhecer o caráter positivo do que vejo num filme ou numa pintura – ou mesmo ainda na experiência direta de uma sensação – é dispor aquilo a que chamamos de *dado* na sensibilidade para um conjunto de *técnicas da experiência*, de que o modelo mais acessível é o da inferência lógica.

A importância da semiótica ilustra à perfeição sobre o tipo de modalidade em que vemos convertida a lógica, no momento em que estatuímos para atividades como a das sensações ou da apreciação um valor

determinado na construção de um conhecimento sobre os estados do ânimo ou do mundo: trata-se da idéia de que, antes de mais nada, um argumento é uma *imagem figurativa* (em termos, um *diagrama* ou *ícone*) de um objeto ou de uma relação, e que, mediante a realização desta função em qualquer argumento é que deveremos considerar a validade de uma forma de conhecimento. O silogismo *figura* seus objetos – os dispõe no interior de uma forma gráfica ou simplesmente os converte às relações no interior de uma imagem ou signo icônico – sendo a descrição dos tipos de imagem que ele é capaz de constituir aquilo que dota a interrogação lógica de sua propriedade.

Se explorarmos o princípio contido na afirmação de certos comentaristas, segundo a qual deveríamos considerar o legado do filósofo americano Charles Sanders Peirce para a constituição de uma filosofia da discursividade (Chenu, 1984), seus ensaios do período entre 1867 e 1868 – especialmente os da série publicada no *Journal of Speculative Philosophy*, “Questions Concerning Certain Faculties Claimed for Man” e “Some Consequences of Four Incapacities” – deveriam ser reconhecidos na matriz desta modalidade: neles encontraremos, por exemplo, a recusa à idéia de *intuição* como premissa irreduzível e fundamental às formas de conhecimento possíveis, assim como a afirmação de um princípio semiótico – desde que inferencial, ou discursivo – na base dos processos de constituição da experiência dita sensível. De fato, o primeiro marco de oposição que emerge de uma observação das teses antiintuitivas de Peirce, revela a filosofia de Descartes (e sua doutrina da aprecepção pura) como a imagem negativa de seu argumento; mas é evidente que até mesmo em Kant encontraremos alguma forma de acatamento à idéia de intuição, quando referida, por exemplo, às formas puras da sensibilidade, tomadas em sua “Estética transcendental dos elementos”, como objetos de uma *intuição pura* para algum conhecimento. De um modo ou de outro, Peirce recusa radicalmente a idéia de intuição como marco experiencial: suas razões para tanto são sustentadas na própria história que este termo experimenta, e que Peirce não hesita em restaurar numa nota de rodapé, logo no início de seu ensaio de 1868.

A palavra ‘intuitus’ aparece pela primeira vez como um termo técnico no *Monologium* de Santo Anselmo ... Este autor pretendia estabelecer uma distinção entre nosso conhecimento de Deus e nosso conhecimento das coisas finitas (e, no mundo seguinte, de Deus também); e pensando num dito de São Paulo, “Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem faciem ad faciem” ..., chamou à primeira de especulação e à última de intuição ... Na Idade Média, o termo “cognição intuitiva” tinha dois sentidos principais: primeiro, em oposição à cognição abstrativa, significava o conhecimento do presente enquanto presente, e é

este o sentido que tem em Anselmo; mas, em segundo lugar, como não se permitia que uma cognição intuitiva fosse determinada por uma cognição prévia, passou a ser usado como sendo o oposto de cognição discursiva ... e é quase este o sentido em que emprego este termo. (Peirce, 1990, p.241)

Ao nos dispor diante de uma variedade de fatos – entre os quais o da natureza determinada de nossa percepção das dimensões do espaço e do tempo – que demonstram nossa incapacidade para, mediante uma intuição, distingui-la de alguma cognição mediata, Peirce está dispondo a chave em que a filosofia descrevera a percepção como o marco experiencial, produzindo a partir desta assunção as próprias ilusões sobre as quais se sustentara. Ao refletir sobre a forma pela qual a filosofia chegou a tomar o problema da percepção para justificar a possibilidade de uma cognição intuitiva, Peirce procura recensear a atividade intelectual ali mesmo onde Kant, por exemplo, havia tornado-se incapaz: não se trata mais de pensar o papel da percepção para o conhecimento, mas justamente de destituir do sensível o caráter de base para a postulação de uma realidade para a intuição, em termos cognitivos. Pois não poderemos evitar a consideração do papel que o aprendizado, as experiências passadas ou, em última instância, as *idéias anteriores* são capazes de cumprir na determinação de uma idéia atual. Ademais, não podemos determinar por simples contemplação, a distinção entre o intuitivo e o não-intuitivo.

A rejeição radical da idéia de intuição em Peirce produz consequências que devemos considerar: antes de mais nada, ao reconhecermos o caráter não-determinado de uma cognição, somos defrontados com algum conhecimento (no caso, a própria cognição enquanto não-determinada) como objeto desta mesma intuição; por outro lado, as atividades sintéticas do espírito, não sendo apreendidas em seu aspecto de cognição intuitiva, devem-nos conduzir à consideração de uma idéia de operação inconsciente e que Peirce reatualiza como sendo da ordem da atividade da pressuposição (*prescission*), postulada já em seu ensaio “On a New List of Categories”, de 1867. Se estabelecermos um retorno ao modo como Kant é interpelado em seu conceito de intuição para as formas puras da sensibilidade, observaremos que é ao produto desta atividade de pressuposição – a saber, um princípio inferencial – que Peirce procura subordinar a natureza da regularidade na qual atribuímos os objetos de nossa experiência.

A essência da *Estética Transcendental* de Kant está contida em dois princípios. Primeiro, que as proposições universais e necessárias não são dadas na experiência. Segundo, que os fatos universais e necessários são determinados pelas condições da experiência em geral ... A experiência, no primeiro princípio de Kant,

não pode ser usada como produto do entendimento objetivo, mas cumpre torná-la considerada como sendo as primeiras impressões do sentido com consciência reunidas e elaboradas na imaginação em imagens, junto com tudo aquilo que daí se deduz logicamente. Neste sentido, pode-se admitir que as proposições universais e necessárias não são dadas na experiência. Mas, neste caso, tampouco são dadas na experiência quaisquer conclusões indutivas que se poderia extrair da experiência ... Quanto ao segundo princípio de Kant, o de que a verdade das proposições universais e necessárias depende das condições da experiência geral, ele é nada mais e nada menos que o princípio da Indução ... Aplique-se a indução não a uma experiência limitada qualquer, mas a todas as experiências humanas, e ter-se-á a filosofia kantiana, na medida em que for corretamente desenvolvida. (Peirce, 1990, p.247)

Reconhecido o fato de que, tanto na hipótese de uma intuição direta do objeto quanto em sua determinação por cognições anteriores deste, o que temos é uma intuição do próprio objeto tomado *per si* como cognição, resta para o estatuto da possibilidade de uma cognição não-determinada de objetos ser pensado como nascente no âmbito de uma crença intuitiva de ordem interior: de fato, a doutrina do cartesianismo sustentara seu próprio modelo do *cogito* sobre a hipótese de que, se há algum fato sobre o qual nenhuma cognição pode lançar dúvida ou mesmo determinar é o de nossa capacidade de conhecer algo.

A resposta de Peirce à teoria da introspecção do cartesianismo toma por motivo três fatos internos e cujo conhecimento poderíamos obter na resenha do mundo interior propiciada pela psicologia, quais sejam, a sensação, a emoção e a volição: no primeiro caso, o da sensação, ainda que possamos referir seu condicionamento ao estado do mundo interior, não necessitamos inferir daí que o conhecimento de objetos seja prévio a uma estrutura silogística – no caso das cores, é evidente que não obtemos um conhecimento de seu objeto a partir de uma intuição delas, pois se trata de uma inferência produzida a partir da cor como predicado de um objeto do mundo exterior; no que concerne às emoções, Peirce simplesmente assume o fato de que trata-se de um modo de predicação, referido a um estado supostamente interior e inacessível a não ser sob a forma de uma expressão proposicional; enfim, a faculdade da volição é destituída de seu valor introspectivo, pelo simples fato de constituir um poder de concentração da atenção, pensado como inferido de seus objetos abstratos, do mesmo modo que as cores prosseguem, silogisticamente, de objetos exteriores e coloridos.

As conseqüências propriamente semióticas do pensamento de Peirce interessam-me menos agora do que o esclarecimento das fontes lógicas que a propiciam: a validação das formas indutiva e hipotética de

arraçoamento constituem o ambiente no qual todas as idéias sobre a impossibilidade de se pensar sem signos e o caráter de vínculo do pensamento à estrutura de encadeamento na semiose serão dotadas de seus respectivos valores explicativos. Ao enunciar, em “Some Consequences of Four Incapacities” (Peirce, 1990, p.159, 282) os princípios pelos quais nenhum conhecimento principia numa dúvida completa acerca de seus objetos – a base de sua doutrina da fixação das crenças – e outro, no qual o grau de certeza de um conhecimento sobre seu objeto nunca é integral – que fundamenta o princípio do falibilismo – vemos Peirce retomar, para os fins de sua crítica à doutrina do cartesianismo, os princípios de sua validação da hipótese e da indução.

A ausência de conhecimento que é essencial para a validade de qualquer argumento provável relaciona-se com alguma questão que é determinada pelo próprio argumento. Esta questão, como qualquer outra, consiste em se certos objetos possuem certos caracteres. Por conseguinte, a ausência de conhecimento consiste, ou em se além dos objetos que, conforme as premissas, possuem certos caracteres, outros objetos quaisquer os possuem; ou se, além dos caracteres que, conforme as premissas, pertencem a certos objetos, quaisquer outros caracteres não necessariamente implicados nestes pertencem aos mesmos objetos. No primeiro caso, o raciocínio procede como se todos os objetos dotados de certos caracteres fossem conhecidos, e isto é indução; no segundo caso, a inferência procede como se todos os caracteres necessários para a determinação de um certo objeto ou classe fossem conhecidos, e isto é hipótese. (Peirce, 1990, p.263)

Ao retomar, no referido ensaio, o problema da sensação, Peirce procura demonstrar as conseqüências lógicas de uma assunção inferencial para problemas estéticos: se o belo é sentido como determinado por cognições prévias, assume sempre a forma de uma predicação, quando pensamos sobre a beleza como ligada a seu objeto. Mediante um processo que podemos designar como indutivo, percebemos que as sensações que matriciam inicialmente nossa percepção do belo são mais complexas do que esta. O princípio da indução como operativo na sensação do belo é enunciado nos termos de um conhecimento estatístico sobre os objetos que possuem os atributos determinados por nosso juízo: tais objetos constituem a premissa de nosso ajuizamento sobre a beleza enquanto fato. Por outro lado, sendo uma forma de argumentação mais simples – em termos, uma operação sintética do espírito – a substituir um predicado complexo – como uma regra, por exemplo – ela cumpre, no âmbito de sua gênese, a função de uma hipótese, e que Peirce designa como a forma de raciocínio que parte da definição para o definido: nestes termos, a premissa que possuímos concerne aos caracteres que definem a qualidade

do belo, sendo que a deduzimos para os objetos propriamente apreciáveis.

Rio Vermelho, julho de 1996

PICADO, J. B. The grammatical nature of sensations: sceptical notes on meaning and imagination. *Trans/Form/Ação (São Paulo)*, v.20, p.103-115, 1997.

■ **ABSTRACT:** *The text seeks for a brief census of some of the main forms of a sceptical discourse on the problem of the attribution of aesthetical qualities to objects: the major aim of this set must be understood as an attack on the perceptive origin of sensible facts. The author comes back to resources, such as the dialogue between phenomenological and analytic philosophy traditions (especially in G.Ryle's works) so as to the L.Wittgenstein's interrogations on the status of aesthetical investigations: in those ambiances, they identify the necessity of converting the issue of the images as perceptual facts to a grammatical description of the judgements involving such experiences. The text indicates, finally, in the scope of the anti-cartesian texts by Ch.S.Peirce the main resources of an aesthetical theory coming from a philosophy of discursivity, applied to the perceptive judgements: his theory of semiotics constitutes, indeed, a radical transformation of some problems on inference, in the direction of a theory of the ampliative, or synthetic, forms of the understanding (mainly, the justification for the validity of hypothetical and inductive procedures, in science and in the description of denotative judgements).*

■ **KEYWORDS:** *Images; perception; aesthetics; intuition; inference; semiotics.*

Referências bibliográficas

CHENU, J. Une philosophie de la discursivité radicale: essai introductif. In: PEIRCE, C. S. *Textes Anticartesiens*. Paris: Aubier, 1984.

PEIRCE, C. S. Questões referentes a certas faculdades reivindicadas pelo homem e algumas conseqüências de quatro incapacidades. In: _____. *Semiótica*. Trad. J. T. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1990.

PRADO JUNIOR, B. A imaginação: fenomenologia e filosofia analítica. In: _____. *Alguns ensaios: filosofia, literatura, psicanálise*. São Paulo: Max Limonad, 1985.

WITTGENSTEIN, L. *Aulas e conversas sobre estética, psicologia e fé religiosa*. Trad. M. T. Lisboa: Cotovia, 1991.