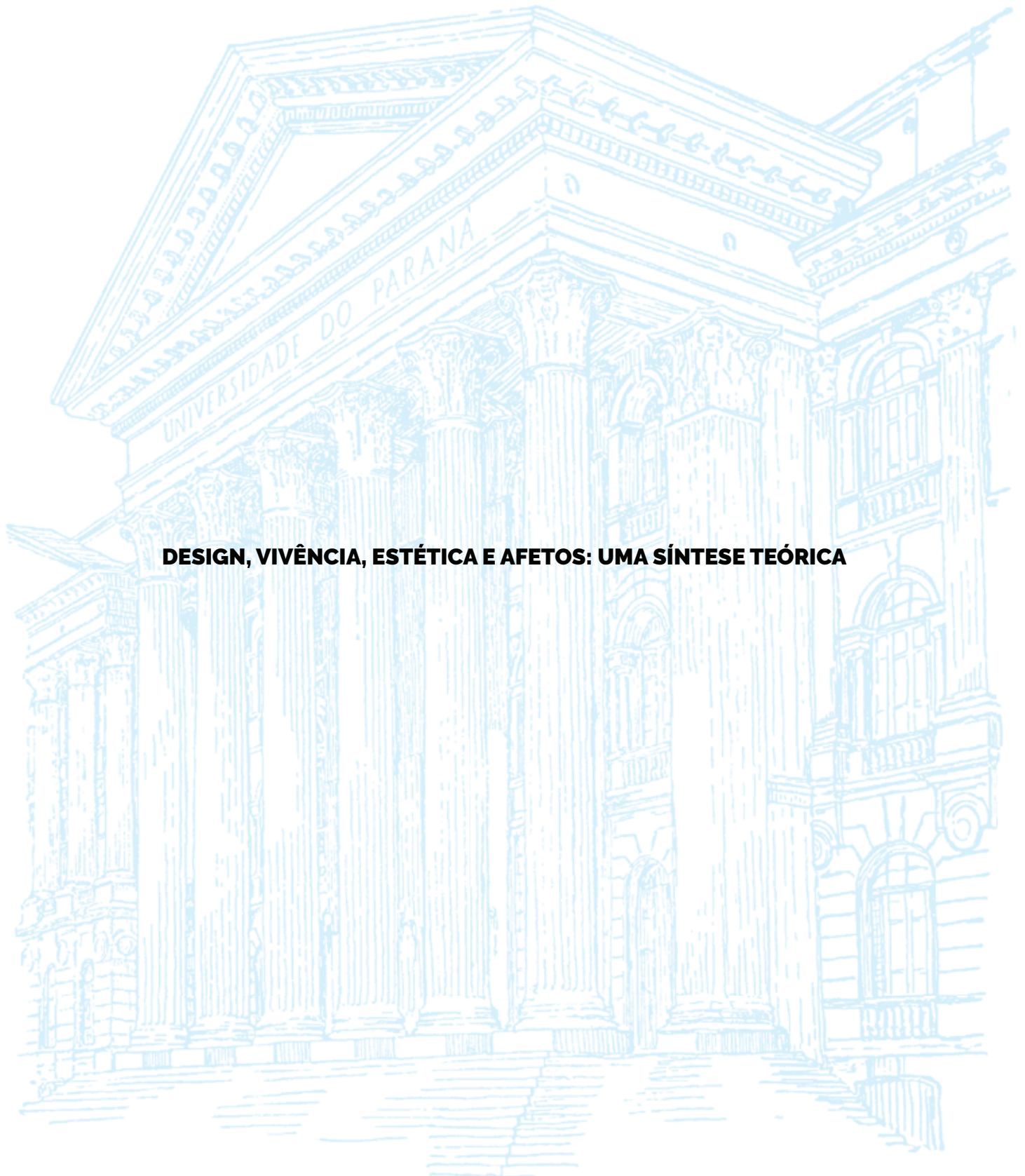


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

RENATO CAMASSUTTI BEDORE



DESIGN, VIVÊNCIA, ESTÉTICA E AFETOS: UMA SÍNTESE TEÓRICA

CURITIBA
2018

RENATO CAMASSUTTI BEDORE

DESIGN, VIVÊNCIA, ESTÉTICA E AFETOS: UMA SÍNTESE TEÓRICA

*Dissertação apresentada como requisito parcial
à obtenção do grau de Mestre em Design, Curso
de Pós-Graduação em Design, Setor de Artes,
Comunicação e Design, Universidade Federal
do Paraná.*

Orientador: Prof. Dr. Marcos Namba Beccari

CURITIBA
2018

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELO SISTEMA DE
BIBLIOTECAS/UFPR-BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS
MARIA TERESA ALVES GONZATI, CRB 9/1584
COM OS DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)

Bedore, Renato Camassutti.

Design, vivência, estética e afetos : um síntese teórica / Renato
Camassutti Bedore. – Curitiba, 2018.
194 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná .
Setor de Artes, Comunicação e Design, Programa de Pós-
Graduação em Design.

Orientador: Prof. Dr. Marcos Namba Beccari

1. Design – Estética. I. Título. II. Universidade Federal do
Paraná.


CDD 745.2

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESIGN da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de **RENATO CAMASSUTTI BEDORE**, intitulada: **DESIGN, VIVÊNCIA, ESTÉTICA E AFETOS: UMA SÍNTESE TEÓRICA**, após terem inquirido o aluno e realizado a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de Mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

Curitiba, 02 de Março de 2018.



MARCOS NAMBA BECCARI(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)



STEPHANIA PADOVANI(UFPR)



ROGÉRIO DE ALMEIDA(USP)

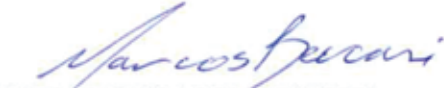
ATA N° 144

ATA DE SESSÃO PÚBLICA DE DEFESA DISSERTAÇÃO PARA OBTENÇÃO DO GRAU DE MESTRE EM DESIGN.

No dia dois de março de dois mil e dezoito às 14:00 horas, na sala 827, Rua General Carneiro nº 460, Ed. Dom Pedro I do Setor de ARTES, COMUNICAÇÃO E DESIGN da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do Mestrando **RENATO CAMASSUTTI BEDORE** para a Defesa Pública de sua Dissertação de Mestrado intitulada: **DESIGN, VIVÊNCIA, ESTÉTICA E AFETOS: UMA SÍNTESE TEÓRICA**. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em DESIGN da Universidade Federal do Paraná, foi constituída pelos seguintes Membros: **MARCOS NAMBA BECCARI(UFPR)**, **ROGÉRIO DE ALMEIDA(USP)**, **STEPHANIA PADOVANI(UFPR)**. Dando início à sessão, a presidência passou a palavra a(o) discente, para que o mesmo expusesse seu trabalho aos presentes. Em seguida, a presidência passou a palavra a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. O aluno respondeu a cada um dos arguidores. A presidência retomou a palavra para suas considerações finais. A Banca Examinadora, então, e, após a discussão de suas avaliações, decidiu-se pela APROVAÇÃO do aluno. O Mestrando foi convidado a ingressar novamente na sala, bem como os demais assistentes, após o que a presidência fez a leitura do Parecer da Banca Examinadora. A aprovação no rito de defesa deverá ser homologada pelo Colegiado do programa, mediante o atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca dentro dos prazos regimentais do programa. A outorga do título de Mestre está condicionada ao atendimento de todos os requisitos e prazos determinados no regimento do Programa de Pós-Graduação. Nada mais havendo a tratar a presidência deu por encerrada a sessão, da qual eu, **MARCOS NAMBA BECCARI**, lavrei a presente ata, que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora.

Observações: com DISTINÇÃO.

Curitiba, 02 de Março de 2018.



MARCOS NAMBA BECCARI(UFPR)
(Presidente da Banca Examinadora)



STEPHANIA PADOVANI(UFPR)



ROGÉRIO DE ALMEIDA(USP)

Aos que se permitem ser
afetados pelos pequenos
momentos da vida

AGRADECIMENTOS

Meus sinceros agradecimentos ao professor Marcos Beccari pelo aceite em orientar esta pesquisa, pela estima, confiança, disponibilidade e sobretudo pela abertura permanente em receber minhas ideias. Muito mais que um orientador o Prof. Beccari me mostrou novas formas de ver a filosofia, o design e o mundo, e à isso sou imensamente grato.

Agradeço em especial à minha companheira Mariana Pedrão Hermanson pelo suporte, incentivo e carinho durante toda a minha trajetória acadêmica, em especial agora com a chegada da nossa pequena Laura. Sem ela ao meu lado, nenhuma dessas linhas teriam propósito.

À minha mãe Suemis Camassutti Bedore pelo constante incentivo à leitura e aos estudos, ao meu pai Sergio Aparecido Bedore pelos ensinamentos de vida e suporte necessário ao meu desenvolvimento, e à todos os meus familiares pelas inúmeras vivências alegres e intensamente afetivas.

Ao prof. Dorival Rossi por ter me mostrado, ainda na graduação, que não precisamos ser como “essa gente chata”, e que é sim possível traçar nosso próprio caminho no design. Ao prof. Aguinaldo dos Santos pela abertura em acolher minhas propostas de vivência no estágio docência. À profa. Stephania Padovani por ter me apresentado ao programa de pós-graduação, e ao prof. Rogério de Almeida por seus textos, sem os quais esta pesquisa não seria possível.

Aos meus amigos Daniel Martins e Luiz Mileck pelos anos de caminhada juntos na busca em entender sobre o que se trata essa tal de “vivência gastronômica”. À todos os amigos que passaram no Coletivo Alimentar nesses mais de dois anos, em especial ao meu amigo Munir Bucair pelos estímulos estéticos de sua arte, e por aceitar ceder um pouco de sua inspiração à esse trabalho.

À todos amigos e companheiros da Unesp Bauru pelas trocas de ideias e desenvolvimento coletivo, e aos colegas de pós-graduação.

À memória da Ana Carla de Lima Fenerich, pelas inúmeras vivências compartilhadas nos mais de 30 anos de amizade, e que hoje me acompanha nos afetos mais intensos.

Por fim agradeço à todos que direta ou indiretamente contribuíram para que este trabalho fosse possível, seja com a disponibilidade em escutar meus pensamentos ou na disposição em vivenciar pequenos momentos ao meu lado.

RESUMO

Esta pesquisa, de cunho teórico, parte da seguinte pergunta: como definir a dimensão estética da vivência e suas relações com o design? Por meio de uma abordagem exploratória e com foco em pensamentos filosóficos que tratam de estética pela perspectiva imanentista, buscou-se aproximar os principais temas, vivência, estética e afetos, direcionando-os ao campo do design. O objetivo central consiste em elaborar uma síntese teórica acerca da dimensão estética da vivência.

Esta pesquisa é dividida em quatro capítulos. No primeiro é delineada, por meio de um estudo bibliográfico e exploratório, a definição do estado da arte da vivência, aqui definida como sendo um tipo de experiência estética que se manifesta na relação homem-mundo, de modo singular e intensamente afetivo, bem como as bases para traçar a relação entre vivência e design.

O segundo capítulo consiste em desenvolver uma revisão sobre a estética filosófica, aqui dividida em dois vieses distintos. O primeiro que privilegia o conceito de Belo universal (mais comum no campo do design), e o segundo que é pautado na perspectiva dos afetos (alinhado ao conceito de vivência). De cada viés são extraídos aspectos que formam cada uma das abordagens, aspectos que posteriormente são comparados e validados com a ideia de vivência, delimitando assim a dimensão estética da vivência.

O terceiro capítulo trata especificamente do objetivo central desta pesquisa: a proposição de uma síntese teórica que abarque as questões centrais e suas relações. Por fim, o quarto e último capítulo propõe um exercício de interpretação da síntese teórica com o intuito de ilustrar seus conceitos.

Palavras-chave: vivência; estética; experiência; afetos; síntese teórica.

ABSTRACT

This research, of theoretical nature, starts from the following question: how to define the aesthetic dimension of the experiencing and its relation with the design? Through an exploratory approach and centered on philosophical thoughts that deals with aesthetics through the immanentist perspective, it was sought to approach the main themes, experiencing, aesthetics and affections, directing them to the design field. The central objective is to elaborate a theoretical synthesis of the aesthetic dimension of the experiencing.

This research is divided into four chapters. The first delineates, through a bibliographic and exploratory study, the definition of the state of the art of experiencing, defined here as a type of aesthetic experience that manifests itself in the relationship between man and the world, of singular way and intensely affective, as well as the bases to trace the relation between experiencing and design.

The second chapter consists of developing a review of philosophical aesthetics, divided into two distinct biases. The first that favors the concept of universal Beauty (most common in the field of design), and the second that is based on the perspective of affections (aligned with the concept of life). From each bias are extracted aspects that form each of the approaches, aspects that are compared and validated with the idea of experiencing, thus delimiting the aesthetic dimension of experiencing.

The third chapter specifically addresses the central goal of this research: the proposition of a theoretical synthesis that covers the central questions and their relations. Finally, the fourth and last chapter proposes an exercise of interpretation of the theoretical synthesis in order to illustrate its concepts.

Keywords: *experiencing; aesthetics; experience; affections; theoretical synthesis.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Linha filosófica adotada na pesquisa. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	21
Figura 2: Classificação da pesquisa. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	24
Figura 3: Método e fases de pesquisa. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	26
Figura 4: Representação do método “bola de neve”. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	29
Figura 5: Encadeamento dos RGSs elaborados. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	30
Figura 6: RGS do processo de pesquisa. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	32
Figura 7: Tríplice semântica da vivência. Fonte: MILECK, 2015, p. 66	39
Figura 8: Modelo teórico-prático de vivência. Fonte: MILECK, 2016, p. 107	40
Figura 9: Mecanismo Erfahrung X Erlebnis: SNEL apud LINDSTRÖM, 2009, p. 39	43
Figura 10: Processo entre experiências e vivências. Fonte: LINDSTRÖM apud MILECK, 2016, p. 43	44
Figura 11: Relação entre experiências e vivências. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	55
Figura 12: Mecanismo da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	60
Figura 13: Linha do tempo entre a estética do belo e a estética dos afetos. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	63
Figura 14: Panorama da estética do belo. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	81
Figura 15: Aspectos estéticos do belo. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	83
Figura 16: Panorama da estética dos afetos. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	110
Figura 17: Aspectos estéticos dos afetos. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	112
Figura 18: Interação homem-mundo. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	123
Figura 19: Inclinações estéticas. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	124
Figura 20: Tautologia e tríplice semântica da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	129
Figura 21: Comparação experiência e vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	131
Figura 22: Relação entre experiências e vivências. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	134
Figura 23: Classificação de vivências. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	136
Figura 24: Dinâmica vivência e experiência. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	138
Figura 25: Dinâmica experiência e convenção. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	139
Figura 26: Esferas da relação homem-mundo. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	140
Figura 27: Diferenciação de níveis. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	142
Figura 28: Mecanismo da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	143
Figura 29: Relação Asp. A 1 e atributo Plenitude. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	147
Figura 30: Relação Asp. A 2 e atributo Significabilidade. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	148
Figura 31: Relação Asp. A 3 e atributo Imediatez. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	149
Figura 32: Dinâmica dos aspectos estéticos da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017)	152

Figura 33: Esfera coletiva Aps. A 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	155
Figura 34: Esfera coletiva Aps. A 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	156
Figura 35: Esfera coletiva Aps. A 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	157
Figura 36: Síntese Design com vivências. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	158
Figura 37: Escalas do critério 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	162
Figura 38: Escalas do critério 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	163
Figura 39: Escalas do critério 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	163
Figura 40: Escalas do critério 4. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	164
Figura 41: Escalas do critério 5. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	165
Figura 42: “Fearless Girls”. Crédito: Escultura: Kristen Visbal – Foto: Federica Valabrega. Fonte: ADWEEK. com (2017, s. p.)	168
Figura 43: Representação critério 1, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	169
Figura 44: Representação critério 2, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	170
Figura 45: Representação critério 3, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	171
Figura 46: Representação critério 4, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	171
Figura 47: Representação critério 5, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	172
Figura 48: Resumo da ilustração do exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	173
Figura 49: Instalação House of Cards. Fonte: Fondation Beyeler (2018)	174
Figura 50 e 51: Esquerda: Promenade 2008. Fonte: FOSTER, 2017, p. 269; Direita: The Matter of Time, 1994- 2005. Fonte: The Wall Street Journal, 2015	175
Figura 52: Representação critério 1, exemplo 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	176
Figura 53: Representação critério 2, exemplo 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	177
Figura 54: Representação critério 3, exemplo 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	177
Figura 55: Representação critério 4, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	178
Figura 56: Representação critério 5, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	178
Figura 57: Resumo da ilustração do exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	179
Figura 58: Espaço do Sagu Lab. Fonte: Sagu Lab (2016, s. p.)	180
Figura 59: Representação critério 1, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	181
Figura 60: Representação critério 2, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	181
Figura 61: Representação critério 3, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	182
Figura 62: Representação critério 4, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	183
Figura 63: Representação critério 5, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	183
Figura 64: Resumo da ilustração do exemplo 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018)	184

SUMÁRIO

PREÂMBULO	14
INTRODUÇÃO	17
<i>Contexto</i>	19
<i>Escopo e premissas</i>	20
<i>Objetivos</i>	23
<i>Justificativas e relevância ao Design</i>	23
<i>Classificação da pesquisa</i>	24
<i>Método e fases de pesquisa</i>	26
<i>Procedimentos metodológicos RGS do processo de pesquisa</i>	28
	31
CAPÍTULO 1 – VIVÊNCIA	33
1.1 <i>Vivência</i>	35
1.2 <i>Vivência e experiência</i>	42
1.3 <i>Vivência e design</i>	56
1.4 <i>Síntese do capítulo (RGS)</i>	59
CAPÍTULO 2 – ESTÉTICA	61
2.1 <i>Estética</i>	63
2.2 <i>Estética regulada pelos gostos – Belo</i>	64
2.2.1 <i>RGS da estética do Belo</i>	80
2.2.2 <i>Aspectos estéticos do Belo</i>	81
2.3 <i>Estetização</i>	83
2.4 <i>Estética regulada pelos afetos – Aisthesis</i>	89
2.4.1 <i>RGS da estética dos afetos</i>	108
2.4.2 <i>Aspectos estéticos dos afetos</i>	110
2.5 <i>Estética do belo X Estética afetiva</i>	112
CAPÍTULO 3 – PROPOSIÇÃO	121
3.1 <i>De iniciação da vivências</i>	123
3.2 <i>Mecanismos da vivência</i>	134
3.3 <i>Aspectos estéticos da vivência</i>	144

3.3.1	<i>Asp. A 1. Adequação ao momento oportuno</i>	146
3.3.2	<i>Asp. A 2. Conhecimento dos afetos</i>	147
3.3.3	<i>Asp. A 3. Retenção afetiva</i>	148
3.3.4	<i>Relação entre os aspectos estéticos da vivência</i>	149
3.4	<i>Design com vivências</i>	153
3.5	<i>Síntese do capítulo (RGS)</i>	157
CAPÍTULO 4 – ILUSTRAÇÃO		159
4.1	<i>De inição dos parâmetros de ilustração</i>	162
4.2	<i>Seleção das peças</i>	165
4.3	<i>Ilustração das peças selecionadas 4.3.1</i>	167
	<i>Exemplo 1 – Fearless Girl</i>	167
4.3.2	<i>Exemplo 2 – Richard Serra</i>	173
4.3.3	<i>Exemplo 3 – Sagui Lab</i>	179
4.4	<i>Síntese da ilustração de similares</i>	184
CONSIDERAÇÕES FINAIS		186
REFERÊNCIAS		190
REFERÊNCIAS FÍLMICAS		194

PREÂMBULO

A interação com a ideia de vivência vem me acompanhando há alguns anos, e vem perpassando por todas minhas atividades profissionais. Desde o primeiro contato venho buscando compreender seus mecanismos e suas implicações.

Em minha graduação de Design Gráfico ocorreu a minha primeira preposição com essa manifestação. Em 2008, no meu quarto ano de faculdade, organizei com mais alguns amigos um encontro regional de estudantes de Design na UNESP em Bauru, e logo nas primeiras reuniões para a definição das bases do evento surgiram algumas perguntas: o que um estudante de design na Unesp Bauru tem para compartilhar com outros alunos de outras faculdades e de outras cidades? Como podemos apresentar o nosso dia-a-dia na universidade? Porque, mesmo diante das precariedades de uma universidade pública estadual, dali saíram profissionais reconhecidos nacional e internacionalmente nas mais diversas áreas do design? Dentre as respostas construídas pelo grupo, descartamos algumas possibilidades: não era pelo currículo, ainda muito ortodoxo perante outras instituições e cursos; não era pela estrutura das instalações do curso, muitas delas antigas, precárias e provisórias; não era pelas atividades extracurriculares promovidas pelo departamento, geralmente inexistentes; enfim, não encontrávamos explicações dentro das “paredes” da academia.

Diante desse cenário começamos a compartilhar como cada um de nós vinha desenvolvendo suas habilidades e os seus entendimentos acerca do design em nossas trajetórias particulares. O que ficava claro nessas trocas era que cada indivíduo ali tinha tido uma trajetória individual e autoformada, em sua maior parte, fora da sala de aula. O que convergia entre os relatos, com efeito, eram os locais por onde esses desenvolvimentos passavam: dentro das repúblicas de estudantes, nas festas universitárias, nos encontros casuais do dia-a-dia, nos intervalos entre as aulas, nos trabalhos em grupo, nas mesas de bar, enfim, nos entornos do campus universitário e nos pontos de encontro na cidade. Era nas trocas de conhecimento e de pontos de vistas diferentes entre alunos de outros anos que amadurecíamos nossas percepções.

Com isso em mente, percebemos que as características de um estudante de design em Bauru eram formadas muito mais por meio das trocas entre os próprios estudantes, nas vivências que tínhamos no nosso cotidiano universitário, do que no desenvolvimento do aprendizado do conteúdo acadêmico. Tal constatação não se limita apenas à realidade por mim vivida na época, mas é uma dinâmica que parece ocorrer com grande parte dos estudantes de graduação em instituições públicas pelo país.

Com isso em vista, desenvolvemos na época uma dinâmica de evento que pudesse apresentar para os visitantes esses nossos contextos, com o intuito de promover vivências e trocas espontâneas entre todos os participantes do evento. O tema central foi vivências e conseguimos promover

um evento diverso. A partir daí comecei a me instigar em compreender como esse entendimento empírico poderia ser explicado.

De maneira simultânea à organização e realização desse evento, eu já vinha construindo as pontes entre duas áreas de interesse profissional: o design e a gastronomia. Relação essa que culminou no tema do meu trabalho de conclusão de curso. Como resultado final do meu TCC, eu apresentei uma releitura de uma receita tradicional da minha família (Tortei de abóbora – uma massa em formato de pastel, cozida e recheada com abóbora), e demostrei que por meio da metodologia do design foi possível “*re-desenhar*” esse prato.

Dentro dos caminhos necessários para a realização desse projeto, apareceram novamente as vivências, pois para que eu pudesse entender como era feito a receita original e no que eu poderia me basear para repensá-la era preciso que eu revivesse os “rituais” que a envolviam. Diante dessa constatação, provoquei minha família, em especial minha avó materna, a realizar novamente todo o processo de preparação desse prato (que levava dois dias). A vivência desse processo por completo me deu a possibilidade de compreender os porquês da receita (escolha de ingredientes, tipos de preparos, técnicas, histórias, origens, entre outras coisas), e com isso pensar em uma releitura que partisse dos mesmos prontos. Nesse processo fui compreendendo melhor como seria possível pensar o design tendo as vivências em perspectiva, como um meio de imersão em processos e projetos.

Com os anos eu fui desenvolvendo o caminho de aproximação do design com a gastronomia. Em 2012 me formei como cozinheiro profissional e comecei a trabalhar com a barriga no fogão, em eventos particulares e dentro de cozinhas de importantes restaurantes de Curitiba. Nesse novo caminho, fui me deparando novamente com as mesmas deduções que eu tive sobre as vivências na compreensão do design, só que dessa vez me instigava compreender como se formavam as relações afetivas no âmbito da construção da nossa cultura alimentar: por que determinados grupos tinham inclinações e gostos específicos e outros não? Em 2012, iniciei o desenvolvimento de uma empresa de eventos gastronômicos com mais dois amigos (inicialmente como designer e cozinheiro contratado e posteriormente como sócio), e a vivência voltou a ser o centro das minhas atenções.

Nesse contexto, desenvolvemos métodos de estudos que envolviam a promoção de vivências específicas, prática essa já experimentada em meu TCC. Para aprender sobre cerveja, por exemplo, não bastava apenas o contato com os conteúdos dos livros, sentíamos a necessidade de conhecer como funcionava uma cervejaria, entender como era o dia-a-dia de um cervejeiro, pegar os ingredientes nas mãos e vivenciar as etapas de produção e de consumo. Assim fomos promovendo diversas vivências próprias que posteriormente seriam compartilhadas com nossos clientes por meio de experiências desenhadas. Com o tempo, fomos tendo a percepção empírica de que a relação com um produto, uma vez construída por meio de vivências, se apresentava como algo estritamente particular e individual, e tínhamos a impressão que, por consequência, tais relações eram mais consistentes do

que as promovidas por meio de fontes secundárias, como cursos e livros. Era possível perceber a formação da relação afetiva entre as pessoas e os produtos por meio das vivências provocadas por nós.

Contudo, nunca foi fácil encontrar fontes bibliográficas que tratassem especificamente das percepções que eu vinha tendo nesse intervalo de dez anos, nem acerca da vivência no design ou da vivência na gastronomia. Essa foi uma das principais motivações para o meu ingresso no mestrado: a vontade de estudar e desenvolver uma pesquisa acadêmica com esse tema. No início da pesquisa, meu orientador apontou para a estética, mais especificamente pela abordagem filosófica que a contempla na sua relação com a vida, como um caminho fértil para desenvolver tais pressuposições. De início essa relação já se mostrava promissora, afinal havia a percepção de que a compressão dos momentos vivenciados se dava pela via sensorial (assunto de interesse da estética). Além disso, essa ligação entre vivência e estética já havia sido investigada por um dos meus sócios na sua pesquisa de mestrado em design, finalizada no mesmo ano de meu ingresso na pós-graduação.

Acredito que minhas experiências anteriores formam uma base concreta para desenvolver os temas abordados nesta dissertação.

O que eu apresento a seguir é um trabalho de cunho filosófico, com anseios estético-epistemológicos para uma definição coesa sobre vivência e sobre as bases da sua relação com o design.

INTRODUÇÃO

Esse parte busca apresentar o contexto que motivou a pesquisa, além de demonstrar o caminho almejado para o seu desenvolvimento.

Inicialmente são apontadas as premissas e o escopo que delinham esta dissertação, em seguida serão apresentados seus elementos metodológicos e, por fim, são relatadas as fases de pesquisa, incluindo os procedimentos adotados para atingir os resultados almejados.



Título: Chemex 1. Crédito: Munir Bucair Filho, 2018.



Título: Imensidão. Crédito: Munir Bucair Filho, 2018.



Título: Chemex 2. Crédito: Munir Bucair Filho, 2018.



Título: Transborda. Crédito: Munir Bucair Filho, 2018.

Contexto

Minha relação com esse tema de pesquisa vem se aprofundando há mais de 5 anos, ao lado de mais dois sócios, com a *Vivah Gastronomia*, uma empresa especializada em criar e oferecer serviços no formato de vivências gastronômicas. Desde então estamos atuando com a criação e com a execução de experiências dos mais diversos tipos.

Durante esse processo, venho percebendo que o setor de serviços tem apresentado um grande crescimento, e a busca por experiências transformadoras que possibilitem um envolvimento estético-afetivo vem se difundindo de maneira significativa. Tal percepção empírica foi recentemente ancorada nas indicações das tendências para o mercado de varejo para o ano de 2017, que surgiram no *NRF Retail's Big Show* (maior evento de varejo do mundo). Dentre as principais indicações, destaca-se a necessidade de focar em serviços mais próximos do cliente e que tenham como pressuposto o caráter singular-individual das experiências. Para isso é apontada a necessidade de provocar “imersões” por meio de experiências e vivências, que abarquem todos os sentidos fisiológicos. Essa breve constatação ainda é fomentada pela noção do caráter potencializador que tais “imersões” têm em gerar relações mais próximas, tanto entre pessoas quanto entre pessoas e objetos (mundo), por meio de interações estéticas.

Portanto, o tema desta pesquisa se encontra na síntese teórica da estética da vivência. Meu anseio em desenvolver este tema é o de compreender melhor o funcionamento de uma vivência, como ela pode ser analisada a partir do ponto de vista estético e quais são as possíveis relações com o campo do design, caminho inicialmente trilhado por um dos meus sócios, Luiz Mileck (2016).

Com esse contexto em mente, esta pesquisa busca responder a seguinte questão: **como definir a dimensão estética da vivência e suas relações com o design?**

O ponto de partida são as pesquisas desenvolvidas por Luiz Mileck (2016) e por Rogério de Almeida (2015). A primeira fonte foi selecionada por seu caráter pioneiro em tratar da relação design e vivências, com a organização de subsídios conceituais para a definição das bases conceituais da vivência em design. A segunda fonte embasa a maior parte de minhas considerações acerca da estética, sendo uma tese de livre-docência em Filosofia da Educação que, por meio de uma organização filosófica, apresenta a relação entre homem¹ e o mundo com o intermédio de obras, vistas como manifestações estéticas do homem. Além desses autores, utilizei ainda os pensamentos

1. O uso do termo “homem”, que aparecerá diversas vezes durante esta pesquisa, não exclui as mulheres, mas segue em consonância com o vocabulário filosófico, reconhecidamente sexista, que generaliza os seres humanos por esse termo, e que está presente nos autores que fundamentam este trabalho.

de Marcos Beccari sobre o design como articulação simbólica, e as ideias de afetos e da própria vivência provenientes dos pensamentos de Friedrich Nietzsche e Baruch Spinoza, interpretados por diversos autores, dos quais destaco Jorge Luiz Viesenteiner (vivência) e André Martins (afetos).

Escopo e premissas

Uma vez estabelecido esse cenário e delimitado o problema de pesquisa, cabe apontar que a proposta principal faz referência a dois conceitos centrais, vivência e estética (em dois panoramas distintos, a estética do belo e a afetiva), que serão constantemente relacionados durante a pesquisa.

A começar pela ideia de vivência. O estudo desse conceito, e principalmente a delimitação da sua relação com o design, se mostra (em uma primeira análise) como uma área ainda pouco desenvolvida academicamente. Entretanto com base nos novos rumos que o campo de design vem encontrando, indica-se como uma área do conhecimento promissora. Sendo assim, para cumprir os objetivos desta dissertação, o caminho a ser seguido consiste em propor uma reflexão multidisciplinar sobre algumas bases teóricas do campo da filosofia como um meio fértil para o estudo da relação do design com vivências. Mais precisamente, esse meio reside na área epistemológica da estética (a seleção desse caminho se deve ao entendimento do forte interesse e consonância sobre esse tema na área do design).

De início é preciso pontuar o recorte epistemológico em que se situa tal discussão. Trata-se do prisma poético que enquadra o design como uma dimensão criadora da estética, caracterizando-o como articulador de afetos (Articulações Simbólicas, BECCARI, 2016). Essa visão pode ser pautada pelo segundo eixo da Filosofia do Design, *Design e sensibilidades*:

Neste eixo, o design é encarado em sua dimensão de veiculador de afetos. [...] Tal dimensão não redutível à linguagem envolve o que poderíamos chamar de estética, como a caracterização nietzscheana das pulsões estéticas (apolínea e dionisíaca) que, por intermédio de sua interpretação posterior sobre “arte”, pode se mostrar fecunda para pensarmos em nossas ações e intenções não mais sob o registro paradigmático das necessidades e das utilidades. (BECCARI, 2016, p. 53)

Esse eixo parte da premissa segundo a qual o registro estético/afetivo é visto como um elemento constitutivo da relação dos humanos com o mundo, e é sob tal prisma que parece ser possível aproximar as vivências do modo de pensar do design. É importante frisar que, durante essa pesquisa,

não buscarei focar e discutir a relação moral² da estética, relação incontornável por ser um ponto importante no entendimento da sua definição, porém distante do exercício de síntese teórica aqui proposto.

Seguindo as bases filosóficas construídas por Nietzsche, Viesenteiner (2013) aponta algumas diretrizes básicas da definição de vivência, partido do entendimento do conceito de *Erlebnis*, palavra alemã que significa “estar ainda presente na vida quando algo acontece”. Tal presença se refere à compreensão sensível da vida, como é demonstrado no seguinte trecho:

A vivência de algo não pode ter seu conteúdo construído racionalmente, mas antes deve ser unicamente experimentado, ou melhor, “sentido na pele”, como evoca a expressão no português. [...] *Erlebnis*, ‘sofrer na pele’, alude à presença imediata de alguém que vivencia algo efetivamente. (VIESENTEINER, 2013, p. 144)

Dessa forma, parto da premissa de que **a estética é um aspecto definidor da vivência** (afirmação essa que valida o caminho epistemológico apontado). Isso implica assumir que “[...] a dimensão estética da *Erlebnis* [vivência] não é apenas uma forma de *Erlebnis* ao lado de outras, mas ela representa a forma essencial de toda *Erlebnis* em geral”. (idem, p. 144-145). Identifico de início, assim, que a vivência pode ser entendida como uma espécie de experiência carregada de intensidade estética (sensações e emoções).

Por esta ser uma pesquisa teórica baseada em conceitos e autores do campo da filosofia, faz-se necessário o apontamento da abordagem filosófica levada a cabo durante a exploração dos materiais bibliográficos.



Figura 1: Linha filosófica adotada na pesquisa. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Como linha geral filosófica, esta pesquisa parte da **perspectiva imanentista**, “na qual se considera que nada há de essencial (nenhum fim ou essência) no mundo e no humano” (BECCARI; PORTUGAL, 2016, p. 12). Mais especificamente, pauto-me na definição de Deleuze e Guattari, no livro *O que é a*

2. A relação entre estética e moral é geralmente pautada no julgamento de valor sobre o que é belo, discutido desde Platão. Esse pensamento é sobremaneira presente nas discussões sobre estética. Ele parte da visão moral de que o belo é a representação do bem, visto como a verdade universal, em contraposição ao feio, que representa o mal e algo falso.

Filosofia?, segundo a qual “a filosofia não é uma simples arte de formar, de inventar ou de fabricar conceitos, pois os conceitos não são necessariamente formas, achados ou produtos. A filosofia, mais rigorosamente, é a disciplina que consiste em criar conceitos” (DELEUZE; GUATTARI, 1992 p. 13). Assim, a filosofia é encarada, nessa pesquisa, como a arte de criar conceitos e propor novos modos de conhecer, caminho esse que parece ser fundamental para a delimitação de um conceito relativamente novo (vivências e afetos) em um campo não habituado com suas implicações.

A ênfase aqui adotada reside no **campo da estética**, que se refere ao modo de experimentar o mundo mediado pelas sensações.

Com relação à estética, esta dissertação parte da premissa filosófica que relaciona tal dimensão com a vida e com os afetos, e não apenas à arte, rejeitando assim a tradição filosófica, presente em especial no século XVII, que privilegia a noção de “belo” como objeto central da estética. Não obstante, cabe indicar que a exploração da estética será feita tendo como ponto de partida a investigação da *estética do belo*, por ser a forma pela qual o campo de design parece compreender esse conceito, como indica Beccari no seguinte trecho:

Ao que tudo indica, pois, a ideia que os designers fazem sobre a arte é aquela que alude a um Belo transcendente, a uma “estética desinteressada” como algo à parte do mundo concreto — leitura que se inicia em Platão, acentua-se em Kant e mantém-se intacta no idealismo alemão, na teologia negativa e na teoria crítica. (BECCARI; PORTUGAL, 2016, p. 206)

Dessa forma, buscarei, por meio da compreensão dessa forma de pensamento vigente no design, delinear caminhos alternativos para pensar a estética dos afetos (caminho esse que parece ser promissor para compreender as vivências).

Indo de encontro à estética do belo, parto do entendimento que enxerga uma maior abertura à potência de agir perante a vida por meio dos encontros estéticos, portanto compartilho do pressuposto (apontado por Almeida) de que **estamos esteticamente inseridos no mundo**:

A busca de sentido, o logos, a razão, o conhecimento manifestam-se hoje como forma e formulação estética. Relação de gosto, a estetização contemporânea marca o retrocesso do pensamento como indicador de verdade, como referência e referente de um referencial e um referido externos ao próprio conhecimento, um princípio qualquer que transcendesse e permitisse seu salto. Preso em si mesmo, o pensamento não morre nem desaparece: torna-se estético. (ALMEIDA, 2015, p. 5)

Dessa forma, a investigação da estética se encerrará na exploração sobre este ponto de vista e especialmente na compreensão acerca dos afetos, como apontou Beccari (2016, p. 53) na definição do eixo *Design e sensibilidades*.

Objetivos

Para responder à questão elencada, meu objetivo geral é **elaborar uma síntese teórica acerca da dimensão estética da vivência**, com o intuito de demonstrar graficamente quais são os elementos estéticos que definem uma vivência e como se dão as suas relações com o design. Sendo assim, esta pesquisa busca, por meio de uma revisão teórica-exploratória de conceitos filosóficos, propor tal síntese.

Para alcançar o objetivo geral, foram estabelecidos os seguintes objetivos específicos, que formam o caminho da pesquisa:

- i) Aprofundar/expandir conceitualmente a dimensão estética de uma vivência;
- ii) Mapear filosoficamente a estética e verificar quais elementos estão presentes em uma vivência;
- iii) Sintetizar e organizar os aspectos e parâmetros da dimensão estética de uma vivência;
- iv) Aplicar a síntese teórica aqui proposta em uma ilustração de similares.

Justificativa e relevância ao Design

Para pensar na justificativa e relevância desta pesquisa é preciso salientar em primeira instância a constatação apontada por Marcos Beccari (2016) de que a visão acadêmica sobre o design vem sofrendo uma expansão. Isso porque a predominância do discurso funcionalista, que privilegia a relação forma e função (devendo sempre a primeira responder à segunda) no sentido de pensar os objetos e serviços sempre a partir de sua utilidade – “uma cadeira deve ser projetada para servir de assento” e assim por diante – vem se diluindo.

Tal dissolução permite, conforme assinalou Daniel B. Portugal (2013), que encaremos nossas relações com os objetos e imagens — bem como conosco mesmos e com os outros por meio dos objetos e imagens — de um modo não mais pautado por referenciais totalizantes (como função, utilidade, necessidade, propósito etc.). (idem, p. 26)

Diante desse cenário, pensar em formas de relacionar o conceito de vivência com o campo do Design, em especial por meio do entendimento das suas relações estéticas, demonstra ser um assunto pertinente. Isso somado à indicação de que as temáticas da vivência e da experiência significativa começam a ser vistas como assuntos de interesse, sendo até sinalizados como tendências de mercado (conforme mencionei no tópico anterior acerca do Contexto). Nesse sentido, a relevância acadêmica-científica desta pesquisa reside na necessidade de dar continuidade à caracterização de um conceito ainda pouco explorado no design. Isso ainda em consonância à indicação que Jorge Larrosa (2014) faz sobre o conceito de experiência como sendo algo ainda nebuloso, por consequência da falta de definições consolidadas que tratem de uma ideia clara ou de uma série de ideias que abarquem esse conceito em toda a sua amplitude.

Outro ponto de interesse acadêmico é a relação dos pensamentos filosóficos que tratam da relação entre a estética afetiva (isto é, como uma forma de intensificar a vida por meio de afetos) e o Design. Isso em contraposição à visão mais predominante nesse campo, que tende a encarar a estética como uma esfera reduzida apenas a sensações originárias de assuntos análogos à arte (beleza, estilo, forma, etc.).

Pelo prisma artístico é ainda possível mencionar a ampliação da compreensão acerca dos processos estéticos e seus impactos nas relações sociais (FAVARETTO, 2011). Pensar em como se dá tal fenômeno e quais são as possíveis relações estéticas entre os objetos ou serviços pode trazer maior entendimento sobre essas manifestações no âmbito do design.

Classificação da pesquisa

Para a compreensão das características metodológicas dessa pesquisa, foi desenvolvido o seguinte quadro de síntese (Fig. 1):



Figura 2: Classificação da pesquisa. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

a) Sobre a natureza da pesquisa

A natureza desta pesquisa pode ser classificada como **básica/teórica**. Segundo Silva e Menezes (2005, p. 20), esta modalidade de pesquisa “objetiva gerar conhecimentos novos úteis para o avanço da ciência sem aplicação prática prevista”.

Significa que esta pesquisa transita apenas no campo teórico e, em especial, busca se desenvolver no campo epistemológico, com a proposição de relações teóricas acerca de temas centrais (vivência, estética e afetos). O atual estado de pouco aprofundamento acadêmico dos temas em questão, ademais, justifica o caminho teórico.

b) Sobre os objetivos

Acerca dos objetivos da pesquisa, eles são classificados primeiramente como **exploratórios**, pois dizem respeito à busca de um conhecimento pouco estudado e/ou pouco sistematizado. Como argumenta Gil (1989, p. 27), “este tipo de pesquisa [exploratória] é realizada especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis”.

Além de visar o desenvolvimento do tema, os objetivos exploratórios visam “proporcionar maior familiaridade com o problema com vistas a torná-lo explícito ou a construir hipóteses” (SILVA; MENEZES, 2005, p. 21).

Outra característica dos objetivos da pesquisa consiste em sua orientação **propositiva**, pois visam propor relações conceituais ainda não articuladas em determinado campo (neste caso, o do design). Conforme a definição de Larocca et. al. (2005), os objetivos de natureza propositiva se referem mais a ações e intervenções, e não tanto à análise e compreensão de um determinado contexto ou problema.

c) Sobre o caráter da pesquisa

O caráter **bibliográfico** se refere ao fato de a pesquisa estar baseada no cruzamento de teorias e trabalhos acadêmicos anteriores, o que possibilita uma cobertura conceitual mais ampla em relação ao que poderia ser levantado no caso de uma pesquisa aplicada. Essa característica é complementar à natureza básica da pesquisa e aos objetivos exploratórios/propositivos.

Essa abordagem é recomendada, segundo Silva e Menezes (2015), quando a pesquisa é elaborada a partir de material já publicado, constituído principalmente a partir de livros e artigos de periódicos.

d) Sobre a abordagem

A abordagem e a forma de análise dos resultados caracterizam-se como **qualitativas**. Essa modalidade de pesquisa busca atribuir significados e interpretar fenômenos, considerando que essa interpretação não pode ser traduzida em números (PRODANOV, 2013). Além disso, os conceitos foram selecionados de acordo com sua relevância e relação com o tema estudado, portanto a partir de uma base valorativa não mensurável.

e) Raciocínio de pesquisa

A forma de raciocínio predominante será o pensamento **indutivo**. Esse tipo de raciocínio é baseado na descrição e articulação de ideias que induzem a determinados argumentos e, conseqüentemente, a uma determinada linha de raciocínio orientada pelos objetivos. Segundo Lakatos (2003, p. 86), “o objetivo dos argumentos indutivos é levar a conclusões cujo conteúdo é mais amplo do que o das premissas nas quais se basearam”.

Método e fases da pesquisa

A presente pesquisa será desenvolvida em quatro fases consecutivas, organizadas conforme a representação na imagem abaixo (Fig. 3):

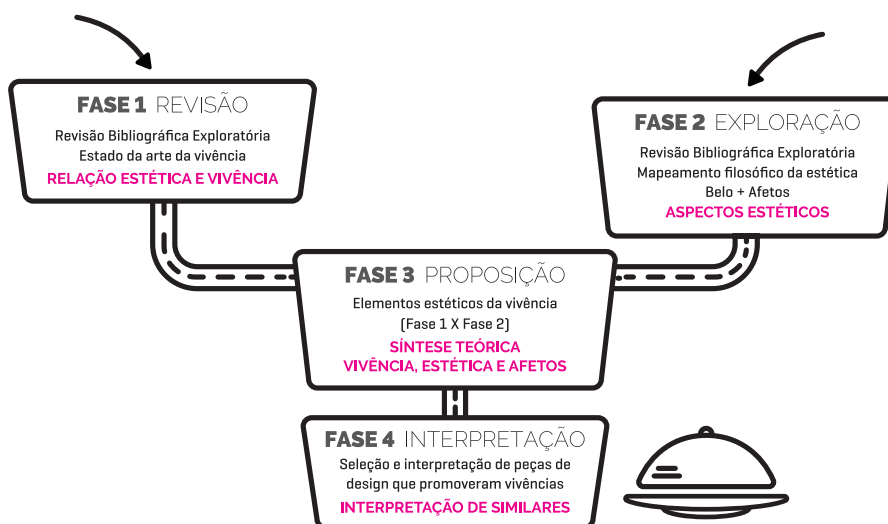


Figura 3: Método e fases de pesquisa. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Fase 1 – Revisão

A primeira fase tem como objetivo promover uma revisão e uma expansão do conteúdo acerca do primeiro tema central de pesquisa: a vivência. Essa etapa ocorre no capítulo 1 e tem como resultado almejado definir um “estado da arte” da relação conceitual entre vivência e estética. Os tópicos foram organizados da seguinte forma: (1.1) *Vivência*, que aborda assuntos como a tríplice semântica da vivência e o modelo teórico-prático Mileck (2016); (1.2) *Vivência e experiência*, que explora a relação conceitual entre vivência e experiência; (1.3) *Vivência e design*, que aponta as bases para a relação entre os dois conceitos; (1.4) *Síntese do capítulo* (RGS).

Fase 2 – Exploração

A segunda fase se encarrega de promover uma exploração bibliográfica, por meio de um mapeamento filosófico do segundo tema central da pesquisa: a estética. Nessa fase, que se desenvolve no capítulo 2, tem como resultado almejado a definição dos aspectos estéticos da vivência. Os tópicos foram organizados da seguinte forma: (2.1) *Estética*; (2.2) *Estética regulada pelos gostos - Belo*; (2.2.1) *RGS da estética do Belo*; (2.2.2) *Aspectos estéticos do Belo*; (2.3) *Estetização*; (2.4) *Estética regulada pelos afetos - Aisthesis*; (2.4.1) *RGS da estética dos afetos*; (2.4.2) *Aspectos estéticos dos afetos*; (2.5) *Estética do belo X estética afetiva*; (2.6) *Dimensão estética da vivência*.

Fase 3 – Proposição

A terceira fase é propositiva, se desenvolve no capítulo 3 e tem como objetivos aprofundar a dimensão estética da vivência e propor uma síntese teórica (objetivo geral da pesquisa). Para a construção dessa síntese, faz-se necessário um cruzamento dos resultados da Fase 1 (vivência) com os resultados da Fase 2 (estética), elencando assim os mecanismos da vivência bem como seus aspectos estéticos, que compõem propriamente a síntese teórica. Os tópicos foram organizados da seguinte forma: (3.1) *Definição da vivência*; (3.1) *Mecanismo da vivência*; (3.3) *Aspectos estéticos da vivência*, (3.3.1) *Asp. A/1. Adequação ao momento oportuno*, (3.3.2) *Asp. A/2. Conhecimento dos afetos*, (3.3.3) *Asp. A/3. Retenção afetiva*, (3.3.4) *Relação entre os aspectos estéticos da vivência*; (3.4) *Design com vivências*;

Fase 4 – Ilustração

Por último, a quarta fase se desenvolve no capítulo 4 e se encarregará de ilustrar a aplicabilidade dos aspectos estéticos da vivência, mais especificamente por meio de possíveis critérios para a Ilustração de experiências coletivas que tenham o potencial de promover vivências. O resultado aqui almejado é uma aplicação provisória e subjetiva da síntese teórica desenvolvida como objetivo principal desta pesquisa. Essa fase é organizada da seguinte forma: (4.1) *Definição dos parâmetros de ilustração*; (4.2) *Seleção das peças*; (4.3) *Ilustração das peças selecionadas*; (4.3.1) *Exemplo 1 – Fearless Girl*; (4.3.2) *Exemplo 2 – Richard Serra*; (4.3.3) *Exemplo 3 – Sagu Lab*; (4.4) *Síntese da ilustração de similares*.

Procedimentos metodológicos

Os procedimentos metodológicos foram selecionados levando em conta as características dessa dissertação. São eles: Revisão Bibliográfica Exploratória (RBE); Representação Gráfica de Síntese (RGS); Fichamento; Interpretação de similares. Abaixo trato de cada um desses procedimentos e as justificativas de escolha.

Revisão Bibliográfica Exploratória

Este procedimento está presente nas três primeiras fases da presente pesquisa. No primeiro momento, tem a função de definir o estado da arte da vivência e o esboço da especificidade da vivência em design (Fase 1), em seguida é utilizado para delimitar o estudo da estética do belo e dos afetos (Fase 2). Em seguida, é aplicado na busca e definição dos aspectos estéticos da vivência (Fase 3).

A amostragem bibliográfica inicial foi selecionada com base na relevância dos autores em relação aos temas principais, vivência e estética filosófica. Acerca da vivência, esta pesquisa partiu da dissertação de Mileck (2016), cujo resultado consiste em um modelo teórico-prático de co-criação de vivências em design. Sobre a escolha dos autores principais de estética, foram selecionados, especialmente a partir da tese de Almeida (2015), alguns dos filósofos mais conhecidos que tratam do tema e que serão divididos em duas linhas: estética do belo (visão consolidada no design) e estética dos afetos (visão em ascendência no mesmo campo). Esse procedimento foi escolhido por esta pesquisa tratar de temas pouco desenvolvidos e pouco sistematizados epistemologicamente no campo do design.

Para expandir a amostra, foi selecionado o método de *snowball* (bola de neve), técnica de

amostragem que utiliza cadeias de referências numa espécie de rede conceitual (CASTRO; CARVALHO, 2010), conforme representa a figura abaixo (Fig. 4). Apesar de esta ser uma técnica originalmente aplicada em pesquisas de campo para levantamento de dados de natureza humana, foram efetuadas as devidas modificações para a aplicação dessa técnica dentro da pesquisa bibliográfica exploratória.



Figura 4: Representação do método “bola de neve”. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Representação Gráfica de Síntese (RGS)

Por se tratar de conceitos (vivência, estética e afetos) não habituais no campo do design, foi selecionado o procedimento de RGS para facilitar a compreensão por parte do pesquisador e por parte dos leitores. Essa ferramenta funciona como um artefato cognitivo, e é definida por Padovani (2012) como sendo um objeto capaz de facilitar o aprendizado individual ou coletivo de aspectos teóricos.

Esse procedimento está presente durante todas as etapas das fases de pesquisa e no final de cada uma delas, como síntese de capítulo, mas sua utilização é mais decisiva na terceira fase dessa dissertação, onde ela serve para auxiliar diretamente na definição da síntese teórica. Ao final foi produzido uma RGS pela soma de todas as sínteses dos conceitos aqui investigados, como resultado final da pesquisa, seguindo uma dinâmica de “quebra-cabeça” conforme a representação abaixo (Fig. 5).

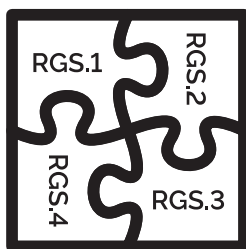


Figura 5: Encadeamento dos RGSs elaborados. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Fichamento

Como técnica base de uma pesquisa bibliográfica, a técnica de fichamento foi utilizada para catalogação e ordenação dos conceitos encontrados durante a pesquisa. Ela permite que o pesquisador reúna as informações necessárias e úteis à elaboração do texto da revisão, conforme definição de Silva e Menezes:

O fichamento é uma forma de investigar que se caracteriza pelo ato de fichar (registrar em fichas) todo o material necessário à compreensão de um texto ou tema. É uma parte importante na organização da pesquisa de documentos, permitindo um fácil acesso aos dados fundamentais para a conclusão do trabalho. (SILVA; MENEZES, 2005, p. 133)

Foram definidos os seguintes itens a serem preenchidos nas fichas:

- **Autor/Filósofo – Tema/Título** (há essa variação pois foram desenvolvidas fichas sobre artigos científicos e fichas sobre tópicos conceituais isolados);
- **Tema principal** (apontamento do tema principal do material fichado);
- **Tópicos atrelados à pesquisa** (apontamento dos principais tópicos do material que são de interesse ao desenvolvimento da pesquisa);
- **Teses e argumentos** (ideias levantadas e defendidas pelo autor do conceito/artigo fichado);
- **Exemplos externos** (anotação de um exemplo externo que se relaciona com o tema/conceito da ficha e o tema de pesquisa dessa dissertação).

Interpretação de similares

Com a finalidade de promover um suporte “ilustrativo” aos resultados encontrados na pesquisa, foi selecionada a técnica de interpretação de similares. Assim, foram elencados alguns exemplos para serem interpretados a partir da síntese teórica, com o intuito de melhor esclarecer os aspectos estéticos de uma vivência, resultado principal desta dissertação.

[Interpretação] é a atividade intelectual que procura dar um significado mais amplo às respostas, vinculando-as a outros conhecimentos. Em geral, a interpretação significa a exposição do verdadeiro significado do material apresentado, em relação aos objetivos propostos e ao tema. Esclarece não só o significado do material, mas também faz ilações mais amplas dos dados discutidos. (LAKATOS, 2003, p. 168)

A utilização dessa ferramenta busca evidenciar as relações existentes entre os fenômenos estudados e outros exemplos já concretizados. “Essas relações podem ser ‘estabelecidas em função de suas propriedades relacionais de causa-feito, produtor-produto, de correlações, de análise de conteúdo etc.’ [Trujillo, 1974:178]”. (idem, p. 167).

RGS do processo de pesquisa

Com o objetivo de auxiliar e promover uma leitura dinâmica do processo dessa pesquisa, foi elaborado o seguinte mapa gráfico que representa todas as fases da pesquisa e o fluxo do estudo. Essa imagem (Fig. 7) é uma síntese de todas as RGSs que serão apresentadas nos capítulos desta dissertação, e tem o intuito de indicar as ligações entre elas, bem como suas origens e derivações.

Antes de cada fase a mesma será retomada, porém de forma destinda em cada etapa, dando destaque para a parte do processo que será tratado a seguir, e deixando as outras partes opacas.

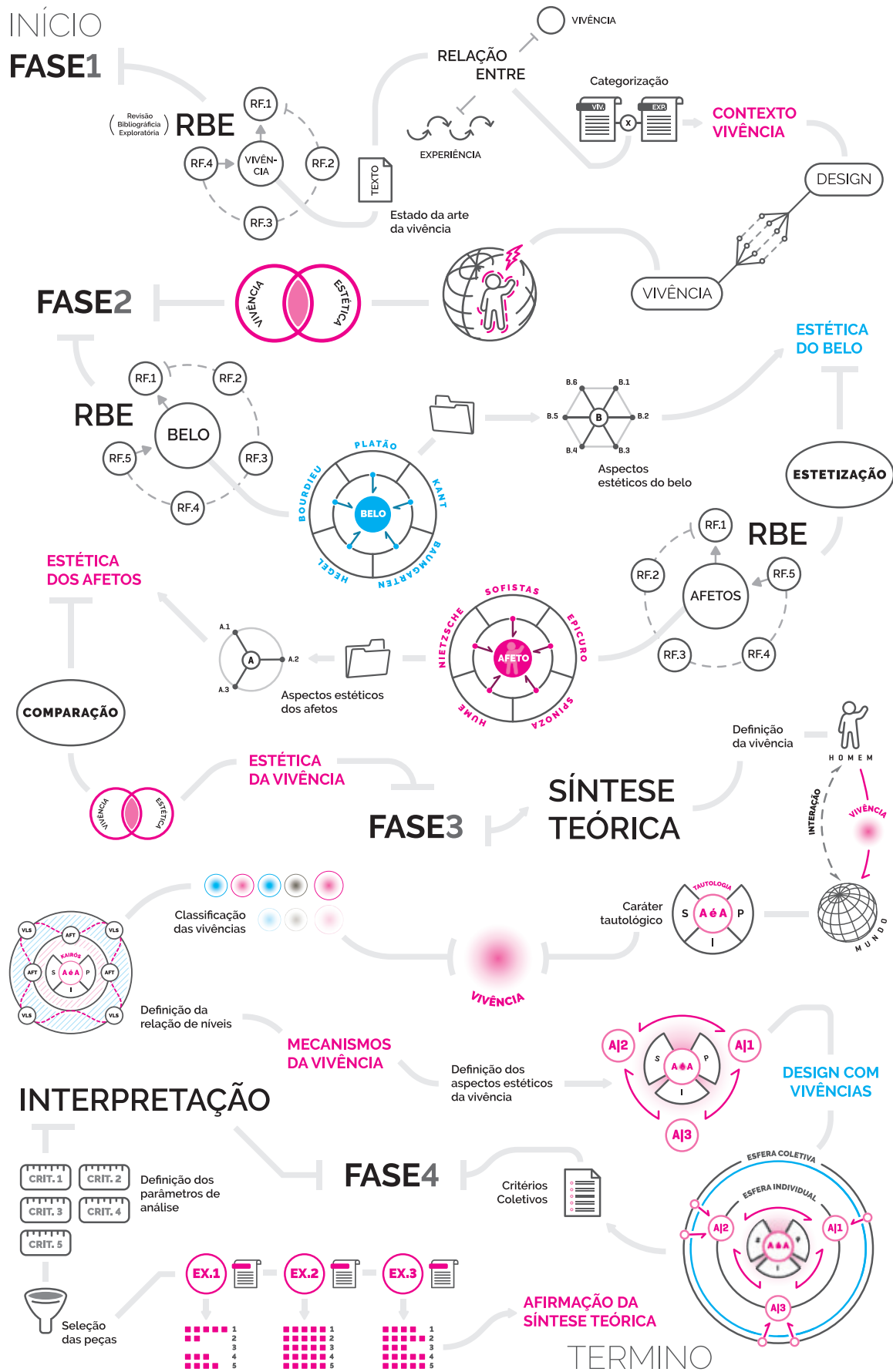


Figura 6: RGS do processo de pesquisa. FONTE: elaborado pelo autor (2018).

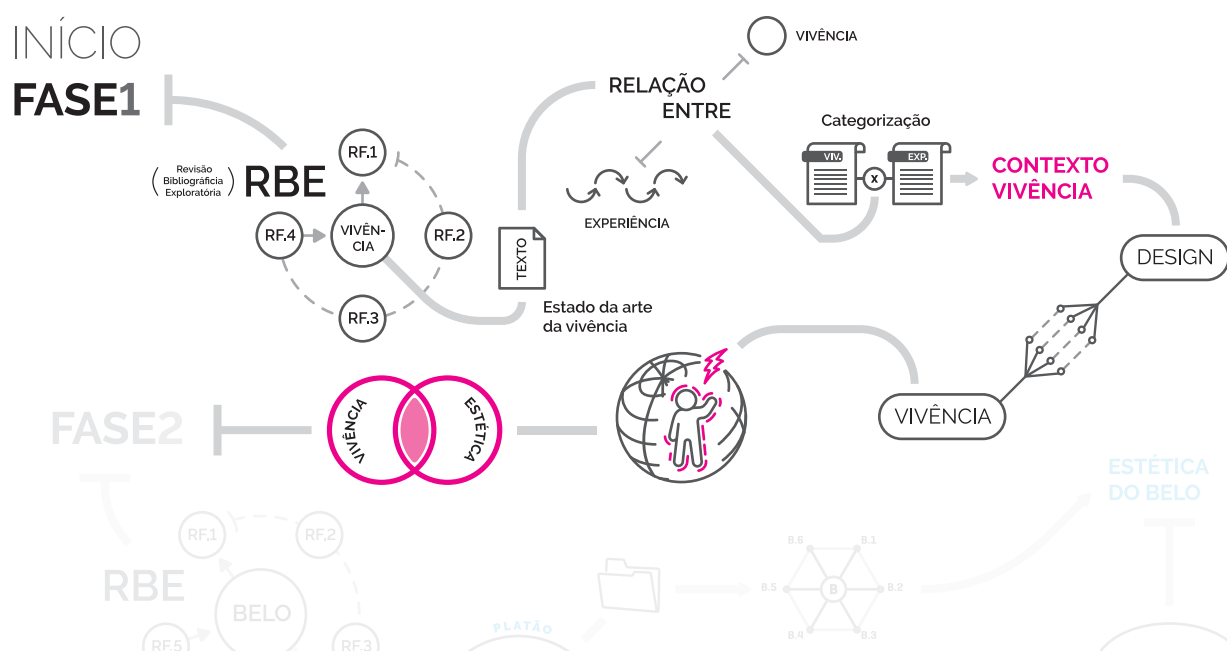
CAPÍTULO 1

VIVÊNCIA

Esse capítulo busca revisar o estado da arte do conceito de vivência e apresentar sua relação com a estética.

Caminho que se inicia na compreensão do seu significado, baseado em sua triplíce semântica, passando pela sua relação com a ideia de experiência e culminando em sua relação com o design.





1.1 Vivência

Este tópico irá tratar sobre o primeiro eixo teórico desta dissertação, a vivência. De início será levantado um panorama parcial do estado da arte acerca do tema, que terá como ponto de partida os estudos desenvolvidos por Luiz Mileck (2016). A escolha desse ponto de partida é fundamentada na identificação do pioneirismo do autor em iniciar o desenvolvimento de um tema incipiente no design. Em seguida, será descrito o seu Modelo teórico-prático de co-criação de vivências, dando ênfase aos parâmetros teóricos (que coincidem com a natureza desta pesquisa), aqui vistos como pontos de partida para o desenvolvimento da relação da estética com a vivência. Por fim será traçada a relação da vivência com o design.

Como ponto de partida para construção do estado da arte da vivência cabe o entendimento de que esse termo geralmente é adotado em pesquisas em seu sentido mais amplo, sem aprofundamentos sobre os seus mecanismos e nem sobre a sua natureza. O que encontramos são artigos e estudos que parecem tratar a vivência sem definições prévias, referindo-se basicamente a situações, processos e/ou práticas diversas de determinadas ocasiões.

Tendo esse entendimento em mente, antes de entrar no recorte específico da relação da vivência com o design, cabe apresentar de maneira breve como esse assunto é entendido no âmbito acadêmico mas amplo. Ao pesquisar a palavra-chave “vivência” nas plataformas de pesquisas acadêmicas, os campos que mais aparecem com relação ao termo são a área da saúde e a área da pedagogia.

Com relação à saúde, a vivência parece estar alinhada com a área da enfermagem e com o entendimento do processo de recuperação de pacientes e o acompanhamento psicológico dos profissionais da área durante esse processo. Um dos trabalhos de grande relevância parece ser os estudos desenvolvidos pela psiquiatra brasileira Dra. Nise de Oliveira, que fundou em 1946 a “Seção de Terapêutica Ocupacional” no hospital psiquiátrico onde trabalhava (antigo Centro Psiquiátrico Pedro II e atualmente denominado Instituto Municipal Nise da Silveira). Sua prática foi investir na vivência artística como um meio para promover afetos e com isso ajudar no tratamento da esquizofrenia, indo na contração das práticas de intervenção cirúrgica e de isolamento, comuns no trato das doenças mentais.

Determinado momento do afeto é a porta de entrada do processo psicótico que gera a institucionalização e todo esse processo passa a ser a referência de tempo espaço para o doente, ou como disse Nise, “verificamos que as vivências do tempo acham-se instintivamente interligadas aos intensos afetos do doente” (GUIMARÃES; SAEKI, 2006, p. 537)

Sendo a área da saúde um campo muito distante do campo no qual esta dissertação se enquadra, não irei aprofundar esse entendimento.

Com relação à pedagogia, o termo vivência costuma ser entendido como um recurso lúdico, ou não tradicional (como jogos, brincadeiras, passeios e etc.), que venham, de certa forma, a contribuir com a assimilação de um conteúdo escolar ou de um conceito abstrato, na tentativa de promover uma consciência corpórea de tal conteúdo. Sendo assim, é comum encontrar estudos que se utilizam de dinâmicas que “ilustrem” conteúdos de forma controlada, como por exemplo: se a aula é de matemática, a “vivência” pode ser um gincana com as regras da tabuada, ou uma aula de artes marciais ou até mesmo a prática de um esporte; se a aula é de biologia a “vivência” pode ser uma visita ao zoológico da cidade ou a interação com um jardim; se a aula é de história pode ser promovida uma visita a pontos históricos como prédios antigos ou museus. A tentativa com essas dinâmicas é “dar às pessoas a oportunidade de, conscientemente, incorporar e deixar fluir a espontaneidade que lhes é própria, inata” (PUTTINI; LIMA, 1997, p. 101) e com isso assimilar de maneira clara o propósito pedagógico.

Essa estratégia também aparece ligada a metodologias de ensino práticas, como por exemplo aulas de música. No artigo *A Vivência social da música*, Rosemyriam Cunha fundamenta sua pesquisa, que busca relacionar a prática musical com a vida, nos conceitos defendidos por Lev Vygotsky, importante pedagogo russo do século XX, ao afirmar que, “para Vygotsky (1990), o ser humano

constrói seu imaginário com base nos fatos que encontra e vivencia no decorrer das interações sociais” (CUNHA, 2007, p. 4), e da continuidade mais a frente em ser artigo ao afirmar que as vivências controladas podem provocar “[...] alterações que acarretam em dinâmicas cognitivas e emocionais que podem resultar numa visão de si mesmo e do ambiente ao redor, modificando pessoas, indivíduos e coletivos” (idem, p. 6).

Vale pontuar que esses dois exemplos acima encaram a vivência como um meio, dentre tantos outros, para se atingir uma finalidade previamente dada: o aprendizado. Entretanto, a vivência também tem seu caráter pedagógico ligado a abordagens que a encaram como um fim em si mesmo, ou seja, sem qualquer compromisso com um conteúdo prévio a ser assimilado. Nessa prisma, a ideia é tratar a vivência como um modo de dar vazão à expressões particulares de cada indivíduo. É dessa forma que o Lab_Arte – laboratório experimental de arte-educação e cultura da Faculdade de Educação da USP parece encarar a vivência, como uma forma de promover “a compreensão de si mesmo como ponto de partida, meio e fim de toda jornada” (FERREIRA-SANTOS, 2008, p.3). Essa explicação fica bem clara no seguinte trecho do artigo *Cultura e educação afro-ameríndia: fluxos da experiência na FE-USP*, do prof. Dr. Marcos Ferreira-Santos, fundador do Lab_Arte:

[...] não se trata de formar o ator, o músico, bailarino ou o fotógrafo, mas de oportunizar a vivência concreta das linguagens para o seu exercício futuro como educadores num fluxo cultural que exige um tratamento sempre interdisciplinar. (FERREIRA-SANTOS, 2017, p. 222)

De minha parte, é interessante demarcar, ainda que de modo vago, que a premissa ao qual parto para desenhar o entendimento da vivência e seus aspectos estéticos junto com as suas relações com o design é a mesma abordada pelo Lab_Arte, como uma maneira não instrumental (com uma finalidade prévia), e sim como um processo não controlável.

Entrando na área acadêmica do design, o que se verifica de início é a incipiência do desenvolvimento da relação do conceito de vivência com o de design, apesar de esse ser um tema já suficientemente difundido no campo prático-profissional do design. Porém, Mileck apontou uma série de definições que se complementam no início de sua pesquisa. A partir dos caminhos indicados por ele, retomo a seguir algumas das premissas acerca das vivências.

A palavra “vivência” pode ser relacionada à etimologia da palavra alemã *Erlebnis* e, de acordo com Jorge Viesenteiner (2013), em seu artigo O conceito de vivência (*Erlebnis*) em Nietzsche, teve suas primeiras ocorrências na primeira metade do século XIX. O autor define o significado do termo alemão da seguinte forma: “substantivado a partir do verbo *erleben*, *Erlebnis* significa ‘estar ainda

presente na vida quando algo acontece” (VIESENTEINER, 2013, p. 2). Somadas a essa definição, Mileck (2016) apresenta mais duas definições sobre o termo *Erlebnis*: “experiência” e “emoção”. Os autores espanhóis Morente e Bengoechea (1970, p. 1) a definem como sendo o significado do que “temos realmente em nosso ser psíquico, o que real e verdadeiramente estamos sentindo, tendo (na plenitude da palavra ‘ter’).”

Dessa forma, se fôssemos reduzir a tradução de *Erlebnis* para o português em uma palavra, ela poderia ser “vivência”, cuja primeira definição seria o momento no qual nos sentimos vivos por meio dos nossos sentimentos e emoções, ou seja, pela via estética. Para uma maior compreensão sobre o que isso significa, tomemos um exemplo apresentado por Bergson:

Uma pessoa pode estudar minuciosamente o mapa de Paris; estudá-lo muito bem; observar um por um os diferentes nomes das ruas; estudar suas direções; depois pode estudar os monumentos que há em cada rua; pode estudar os planos desses monumentos; pode revistar as séries das fotografias do Museu do Louvre, uma por uma. Depois de ter estudado o mapa e os monumentos pode este homem procurar para si uma visão das perspectivas de Paris mediante uma série de fotografias tomadas de múltiplos pontos. Pode chegar dessa maneira a ter uma ideia bastante clara, muito clara, claríssima, pormenorizadíssima, de Paris. Semelhante ideia poderá ir aperfeiçoando-se cada vez mais, à medida que os estudos deste homem forem cada vez mais minuciosos; mas sempre será uma simples ideia. Ao contrário, vinte minutos de passeio a pé por Paris são uma vivência. (BERGSON apud MORENTE; BEGOECHEA, op. cit., p. 1-2)

Na fala de Bergson fica clara a diferença entre a compreensão da cidade de Paris por via intelectual (no estudo de livros, fotos e mapas) e a compreensão sensível da cidade (ao se estar presente nela). Enquanto na primeira seria possível apreender os pormenores das principais características de Paris, na segunda essa compreensão seria parcial e subjetiva, por via das sensações e emoções que são geradas no momento em que se está presente na cidade. Dessa forma, podemos concluir que só seria possível vivenciar Paris presencialmente. Tal conclusão remete à definição de vivência encontrada por Mileck no dicionário da *Real Academia Española* em sua versão on-line: o fato de viver ou experimentar algo (apud MILECK, 2016, p. 31).

Após o apontamento da origem do significado da palavra “vivência”, Mileck inicia a construção de uma definição com base na compreensão dos seus atributos teóricos. Para tal, ele parte da semântica de *Erlebnis* apresentada por Veisenteiner (2013) a partir dos pensamentos de Friedrich Nietzsche.

Tal semântica seria dividida em três significados-chave referentes aos momentos formativos da vivência: plenitude; imediatez e significabilidade.

A plenitude se refere, principalmente, ao atributo que caracteriza a vivência como sendo algo imanente, ou seja, que se refere apenas a si mesmo. Ela seria plena, pois nela existiriam todas as condições necessárias para a sua concretização. Dessa forma, não haveria a necessidade de uma causa ou estímulo, tampouco elementos pressupostos que a antecedessem. Além disso, esse atributo seria o responsável pela definição do carácter estético da vivência, ao relacionar a plenitude com a compreensão da mesma por via dos sentidos (estar imerso).

O segundo aspecto da semântica da vivência seria a imediatez, que se refere à ligação imediata do sujeito com o conteúdo da vivência. Seu início se daria no exato momento em que o sujeito é abarcado pela intensidade dos sentidos.

O atributo da significabilidade (não confundir com “significação”) encerra a tríplice semântica da vivência, e se refere ao conteúdo da vivência. Segundo essa característica, para que ocorra a vivência é preciso que os afetos provocados pelas sensações sejam significativos e, dessa forma, provoquem uma mudança intensa no indivíduo. Tal intensidade deve chegar ao “ponto de conferir importância decisiva ao carácter global da vida daquele que vivencia” (VIESENTEINER, 2013, p. 3).

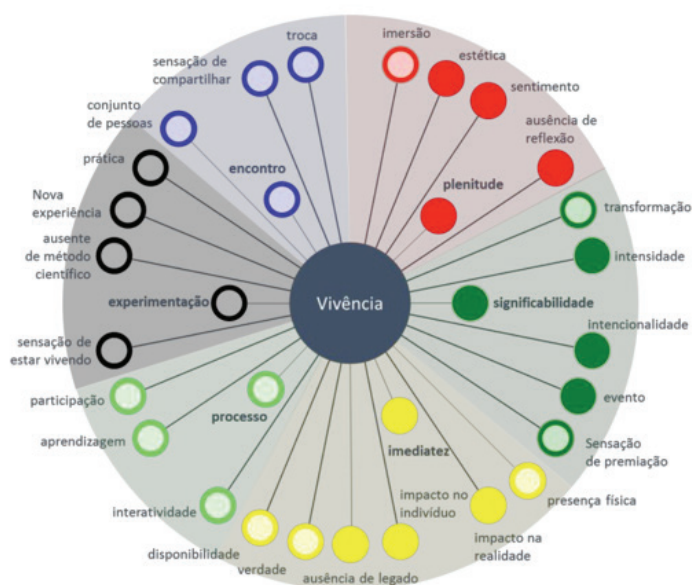
Com base nos conceitos apresentado até aqui, a semântica da vivência foi sintetizada por Mileck no seguinte quadro:

Tríplice Semântica de Nietzsche (baseado em Viesenteiner, 2013)	Palavra Chave	Frases sínteses
“Trata-se da impossibilidade de determinar racionalmente o conteúdo da vivência, de modo que a noção de <i>Erlebnis</i> deve sempre ser pensada do ponto de vista estético”.	Plenitude	Vivência é plena pois independe da consciência para ser compreendida, conferindo uma dimensão estética.
“Vivência tem o carácter de ligação imediata com a vida (<i>Unmittelbarkeit</i>), de modo que não se vivencia algo através do legado de uma tradição e nem através de algo de que “se ouviu falar”, mas sim <i>Erlebnis</i> “é sempre vivenciada por um Si” efetivamente, “cujo conteúdo não se deve a nenhuma construção”, por isso o carácter de “imediatez” da vivência com a vida”.	Imediatez	Vivência acontece sempre na relação imediata entre homem-mundo, ou seja, na realidade e não no legado de alguém, impactando inclusive o lado individual do homem.
“O que é vivenciado deve ter uma intensidade de tal modo significativa, cujo resultado confere uma importância que transforma por completo o contexto geral da existência: ‘Ao mesmo tempo, a forma ‘o que se vivenciou’ ‘ classifica o que, no curso da vivência imediata, ganhou duração e significabilidade para o todo de um contexto de vida, enquanto seu produto mediato”.	Significabilidade	Vivência existe a partir da intensidade e significabilidade do vivido, gerando um evento intencional, sem qualquer intencionalidade do indivíduo.

Figura 7: Tríplice semântica da vivência. Fonte: MILECK, 2015, p. 66.

Com o entendimento desses três pilares, Mileck parte para a criação do seu modelo teórico-prático de co-criação de vivências por meio de dois caminhos consecutivos. O primeiro foi desenhado com base em sua fundamentação teórica, que gerou um modelo prévio que ele mesmo denominou “Modelo Teórico de Vivências”. Após isso, através de uma pesquisa de campo executada com o intuito de entrevistar “especialistas de vivências” no mercado de trabalho, o autor levantou os atributos práticos da vivência. Por fim, ele propôs uma fusão entre os dois modelos, analisando as proximidades entre os atributos encontrados em cada qual.

A junção dos dois modelos gerou o seguinte modelo teórico-prático preliminar:



LEGENDA: Atributos gerais mais próximos e atributos específicos mais distantes ao conceito central. Atributos teóricos mostrados com círculos fechados e atributos práticos com círculos abertos.

Figura 8: Modelo teórico-prático de vivência. Fonte: MILECK, 2016, p. 107.

Ainda sobre o modelo prévio, o autor apontou a possibilidade de pensar na vivência como um conceito atrelado ao design, tendo como meio de aplicação a co-criação da mesma:

Assim como a análise realizada com relação às constelações de atributos, ao analisar separadamente os atributos encontrados neste modelo teórico-prático e compará-las é possível perceber que existe uma certa independência destes atributos, o que nos faz crer que além de ser possível co-criar uma vivência, também é possível criar uma vivência ou ainda co-criar um serviço e/ou produto utilizando estes atributos apresentados neste modelo preliminar. (MILECK, 2016, p. 109)

Vale ressaltar que o pensamento sobre a co-criação de vivências ainda é um campo a ser explorado academicamente. Com bases nos indícios de que as vivências singulares e particulares podem ter pontos compartilhados entre sujeitos diferentes, baseados em valores, objetivos etc., talvez seja possível desenvolver tal caminho por via do fazer-design. Porém, não tratarei sobre essa relação de co-criação com a vivência durante esta pesquisa.

Após a definição desse modelo preliminar, o autor desenvolveu, para validação do mesmo, uma dinâmica em formato de jogo de tabuleiro, no qual todos os atributos levantados foram convertidos em cartas e, em seguida, encaixados em uma dinâmica para a co-criação de vivências. A dinâmica foi aplicada com o auxílio de dois profissionais da área de gastronomia, que já trabalharam na criação e execução de vivências gastronômicas. De maneira bem sintética, a validação demonstrou que o modelo estaria no caminho correto, ou seja, os pontos indicados pelo modelo estariam condizentes com as bases projetuais da vivência.

Vale ressaltar que nenhum dos atributos apontados por Mileck demonstram uma ligação com a dimensão racional da vivência, conforme sugere o seguinte trecho do artigo-base utilizado por ele:

A vivência de algo não pode ter seu conteúdo construído racionalmente, mas antes deve ser unicamente experimentado, ou melhor, “sentido na pele”, como evoca a expressão no português. A dimensão estética da Erlebnis está em plena sintonia com as duas características anteriores de ‘imediatez’ e ‘significabilidade’. Erlebnis, ‘sofrer na pele’, alude à presença imediata de alguém que vivencia algo efetivamente, bem como se refere ao caráter estritamente individual de toda vivência, representando, por isso, a significabilidade para aquele que vivencia. Toda vivência é sempre “minha” vivência exclusivamente individual, e isso significa “não apenas que eu sinto, mas também que eu incondicionalmente sinto”. (VIESENTEINER, 2013, p. 4)

Seguindo esse raciocínio, a vivência passaria a ser entendida como uma manifestação estética singular, plena (estética e afetivamente), imediata (como uma ligação direta com o mundo) e significativa (em conteúdo e na sua relação com a experiência acumulativa do indivíduo).

Neste momento faz-se necessário o apontamento de que não entrarei nos detalhes de todos os atributos indicados nesse modelo. O foco desta pesquisa está na compreensão dos atributos estéticos da vivência, por isso o que se buscará no decorrer dos capítulos é o aprofundamento do que seria o campo da plenitude da vivência indicado por Mileck. Tendo em vista a análise prévia sobre os aspectos caracterizadores da vivência, busco aqui fundamentar o entendimento de que o conceito de vivência está intrinsecamente ligado à estética. Se a vivência é mesmo formada pela compreensão de uma situação por meio de nossas faculdades sensíveis, ela é de natureza estética.

1.2 Vivência e experiência

Para reforçar a compreensão do significado de vivência, Mileck ainda propôs uma comparação com o conceito de experiência; isso porque, segundo o autor, muitas vezes os dois conceitos teriam suas bases semânticas confundidas. Seu critério ainda é o da língua alemã, dessa vez, na comparação entre o significado da palavra *Erlebnis* com a palavra *Erfahrung*.

Em alemão existem ao menos duas palavras para o termo “experiência”: *Erfahrung*, que tem mais a ver com experiência adquirida, aprendizagem pela prática, conhecimento adquirido na vida (e não nos livros); e *Erlebnis*, que tem uma conotação mais ligada à emoção sentida diante de um acontecimento concreto. [...] [a primeira definição deriva do verbo *erfahren*] que significa aprender, vir a saber, descobrir, experimentar, que é uma derivação do verbo ‘*fahren*’, que significa viajar, ir [...] [já a segunda deriva do substantivo *erleben*] “que significa vivenciar, passar por, presenciar, que tem em sua raiz o substantivo *leben*, que significa vida” (MILECK, 2016, p. 33)

Seguindo esse raciocínio, seria possível sintetizar essa comparação da seguinte forma: de um lado, *Erfahrung* se refere a uma experiência acumulativa e prática; de outro, *Erlebnis* indica uma experiência momentânea, efêmera e estética.

Ainda seguindo a diferenciação entre vivência e experiência, Viesenteiner (2013) afirma que a experiência teria um significado prático-moral, ou seja, é categorizada e analisada após se concretizar na prática e passar por um filtro moral; já a vivência teria um significado contrário e seria vista como algo estético-individual, que só acontece com uma pessoa de forma singular.

Por fim, com esse raciocínio poderíamos inferir que a experiência teria um caráter coletivo, sendo possível que mais de uma pessoa possa “experenciar” de maneira similar determinado fenômeno. Por exemplo: visitar Paris pode remeter, por consenso, a uma experiência romântica e nostálgica, ao passo que pegar o metrô parisiense em “horário de rush” pode gerar uma vivência bem diferente. Isso porque a vivência seria singular e estaria relacionada a atributos que são difíceis de serem repetidos com exatidão, de modo que cada uma das pessoas que já esteve em Paris poderia ter tido uma vivência completamente diferente da outra.

Essa relação entre experiência e vivência já foi desenhada por alguns autores em forma de modelos, que valem ser retomados para a melhor compreensão das possibilidades dessa relação. A seguir, discutirei dois modelos que foram retirados da pesquisa de Jannie Lindström (2009), *Meeting room design based on experience production and creative process*.

O primeiro modelo a ser analisado é baseado nos entendimentos de Snel (2005) sobre os mecanismos de vivência (*Erlebnis*) e experiência (*Erfahrung*). Para o autor, a vivência seria vista como um evento isolado e imediato; já a experiência seria um “processo contínuo de fazer e experimentar, dar e receber, causas e consequências, ações e reflexões, etc.” (SNEL *apud* LINDSTRÖM, 2009, p. 38.), conforme diagramas abaixo:

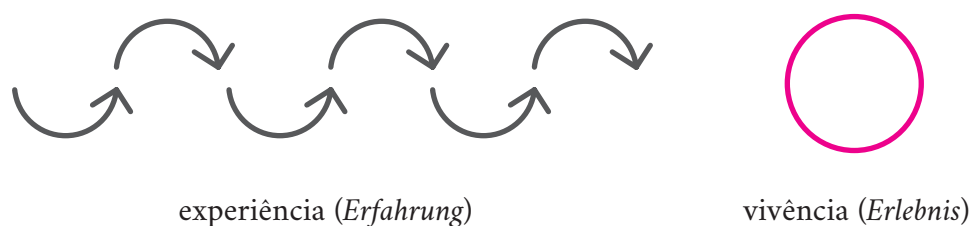


Figura 9. Mecanismo Erfahrung X Erlebnis: SNEL *apud* LINDSTRÖM, 2009, p. 39.

O que parece ficar claro na relação desenhada no diagrama acima é a diferença no mecanismo que concretiza cada um dos fenômenos: enquanto a experiência seria uma soma de eventos contínuos, a vivência seria uma ocorrência isolada. Vale pontuar que essa relação ainda não aponta para uma distinção efetiva dos dois conceitos no que diz respeito a suas naturezas.

O segundo modelo é proposto pela própria Lindström e define a vivência como uma ocorrência entre diferentes níveis de experiência. Desse ponto de vista, a vivência seria uma ocorrência que transformaria a experiência “1.0” em uma experiência “2.0”. Mileck traduz a explicação desse modelo da seguinte forma:

Segundo o modelo de Lindström (2009), assim como um estudante em uma aula, cada vivência (*Erlebnis*) acontece com uma experiência de vida anterior (pré-experiência ou *Erfahrung* 1.0) originando uma nova maneira de se relacionar com o mundo, gerando então uma experiência de vida estendida (pós-experiência ou *Erfahrung* 2.0). Desta forma, não podemos ganhar experiências de vida (*Erfahrung*) sem algum tipo de vivência (*Erlebnis*), que segundo Lindström pode ocorrer em “graus diferentes” e pode ser “um evento no mundo real ou alguma experiência interna imaterial através do pensamento, sonhos e emoções”. (MILECK, 2016, p.43)

Nesse raciocínio, a vivência se relacionaria com a experiência seguindo o seguinte mecanismo:

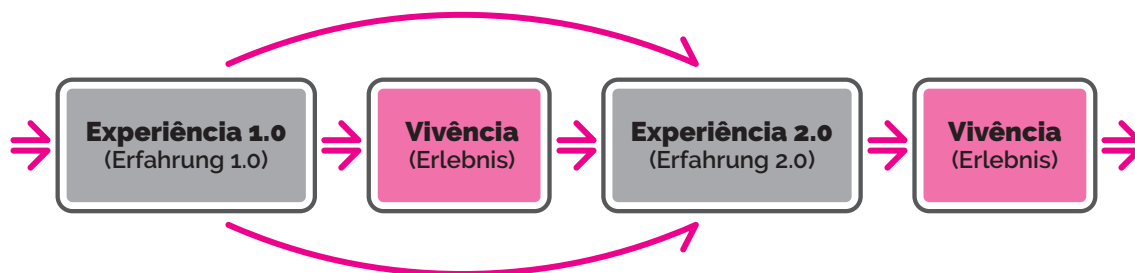


Figura 10. Processo entre experiências e vivências. Fonte: LINDSTRÖM apud MILECK, 2016, p. 43

Essa dinâmica localiza a vivência como um processo intermediário da experiência, entre um processo convencional e irrefletido em seu estágio inicial (experiência 1.0) e a compreensão do mesmo dentro de uma experiência acumulada (experiência 2.0). Existiria um elemento estético que promove tal mudança. Para melhor compreender esse mecanismo, trago um exemplo particular que gira em torno do café: há alguns anos atrás, quando estava finalizando o meu trabalho final no curso de design, fui a uma loja comprar alguns equipamentos de cozinha; ao chegar na loja, fui atendido por uma mulher muito simpática que me mostrou toda a loja, e que em determinado momento me ofereceu um café. Ela me disse que esse café era especial, vinha de uma região específica da África e tinha uma torra mais clara, portanto era uma bebida mais doce do que o café convencional, e me convidou para tomar uma xícara sem açúcar. Naquele momento fiquei com receio, pois não gostava muito de café, ainda mais sem açúcar, mas estava tão envolvido esteticamente com a situação, tão imerso com a loja e com a novidade, que me aventurei com o tal café sem açúcar. Tive uma surpresa extremamente agradável: o café estava delicioso e a partir daí percebi que gostava de café sem açúcar.

De imediato, se alinharmos esse exemplo com o mecanismo de relação das vivências com as experiências, apresentado por Lindström (2009), podemos dizer que eu tinha uma experiência (convencional e irrefletida) prévia e que, após ser afetado de modo intenso por uma vivência (estética e singular), passei a ter outro tipo de experiência com o café. Ou seja, por meio de uma vivência a minha experiência foi “atualizada”.

Entretanto, surge a seguinte questão: até que ponto o que aconteceu comigo naquele dia se diferencia efetivamente dos mecanismos básicos da experiência? Sendo a mesma entendida como um processo de experimentar e receber algo por meio de ações e reflexões, como apresentou Snell (2005). O que parece ter acontecido comigo nesse dia é também uma experiência, porém com maior intensidade e plenitude estéticas, ou seja, conferindo uma significabilidade necessária para caracterizar tal ocorrência como uma vivência. Ao que se indica, pois, a vivência poderia ser tratada como uma experiência, porém com maior intensidade estética.

Dessa forma, parece ser possível pensar em uma experiência desenhada para proporcionar vivências, mesmo que isso não seja garantia de que a vivência aconteça de fato. Seja como for, tal possibilidade é alheia aos objetivos da presente pesquisa.

Meu intuito é o de aprofundar os aspectos estéticos da vivência, o que solicita, antes de tudo, desenvolver o meu entendimento sobre vivência. Para tal, saliento que, diferente dos autores mencionados, não trabalhei essa definição por meio da “chave” dicotômica entre razão e emoção, pois acredito que ambas as dimensões estão emaranhadas, assim como os conceitos de experiência e vivência.

O caminho que eu proponho para a definição da vivência é pela análise de seu “sombreamento” com o conceito de experiência, elencando alguns autores que tratam dessa relação. Sendo a vivência, como vimos até aqui, um tipo de manifestação estética singular, plena, imediata e significativa entre nós e o mundo, cabe verificar o conceito de experiência de Walter Benjamin, de Jorge Larrosa (2014), bem como o vitalismo de Henri Bergson, a experiência estética de Rogério de Almeida (2015) e o instante eterno de Michel Maffesoli (2003), para melhor compreender os mecanismos estéticos que parecem ser compartilhados com a ideia de vivência.

Walter Benjamin, pensador alemão do início do século XX, dedicou-se a investigar algumas manifestações do chamado mundo moderno, em especial a partir do conceito de experiência. Para Benjamin, a ideia de experiência está diretamente ligada à concepção alemã de *erfahrung*: o resultado de experiências (tomadas como autênticas) que se acumulam e se sucedem em um âmbito coletivo (social e universal) e que confeririam à sociedade uma capacidade de comunhão de gestos e rituais, como por exemplo a arte de narrar histórias vividas.

Desse modo, a autenticidade da experiência estaria atrelada a um fundamento narrativo. No ensaio *O Narrador*, o argumento de Benjamin (1994) pode ser assim resumido: o que permite que a história seja contada e assimilada não é o conteúdo do que é dito (pelo contador de histórias), mas sim a memória que assim é difundida coletivamente. Uma narrativa é o que permite que uma história seja retida na memória. Por sua vez, a história é o princípio da “tradição” – definida por Benjamin como fundamentalmente a história de uma vida após a morte –, que por meio da narrativa adquire “sobrevida” na memória das pessoas. Em suma, a chave é compreender como, para Benjamin, a tradição deve estar embutida na experiência, e nunca apartada dela – ou, inversamente, como a experiência “original”, produzida em algum momento do tempo, já contém em si a possibilidade de sua narrativa. Esse entendimento fica bem representado no trecho abaixo, no qual Andréia Meinerz traz um recorte coeso sobre tal pressuposto.

[...] a *erfarung* é o conhecimento obtido através de uma experiência que se acumula, que se prolonga, que se desdobra, como numa viagem; o sujeito integrado numa comunidade dispõe de critérios que lhe permitem ir sedimentando as coisas com o tempo. Significa o modo de vida que pressupõe o mesmo universo de linguagem e de práticas, associando a vida particular à vida coletiva e estabelecendo um fluxo de correspondências alimentado pela memória. (MEINERZ, 2008, p. 18)

Com isso dito, cabe indicar que esse entendimento de *erfarung* se encontra em consonância com as ideias acima apresentadas, principalmente na concepção de Snel sobre os mecanismos da mesma: a experiência como um processo contínuo de causa e consequência, ação e reflexão. Nesse ponto, a ideia de vivência (*erlebnis*) para Benjamin é tomada como um contraponto, a partir do qual seria possível afirmar a autenticidade e a completude da experiência. Nesse sentido, enquanto a vivência se apresentaria como uma manifestação inautêntica por se caracterizar pela efemeridade e fugacidade da sua natureza, pois pressupõe a presença viva e o testemunho individual de um acontecimento pelo ponto de vista de um único indivíduo, a experiência teria a capacidade de promover relações duradouras e que perdurariam por meio de narrativas, se afirmariam no caráter coletivo e reflexivo de dar um sentido às experiências por via das narrativas.

A *erlebnis* contém, por um lado, a provisoriidade do *erleben*, do viver, do estar presente e, por outro, o *vir* que se produz. Conjuga a fugacidade do evento e a duração do testemunho, a singularidade do ato de vida e a memória que o conserva e transmite. *Erlebnis* é a vivência do indivíduo isolado em sua história pessoal, apegado unicamente às exigências de sua existência prática, à sua cotidianidade, é a impressão forte que precisa ser assimilada às pressas, que produz efeitos imediatos (idem, p. 17-18)

É com esse entendimento de vivência, somado à identificação por parte de Benjamin de que os tempos modernos estariam carregados de apelos da sociedade de consumo, balizados ainda por um conjunto de valores morais que privilegiariam os indivíduos em detrimento do coletivo e os alienaria perante o passado, que Benjamin diagnostica a extinção da experiência. Para ele o início do século XX teria sido carregado de acontecimentos sobre os quais os homens não mais conseguiriam narrar, pela aparente ausência de beleza, como as grandes guerras e o crescente processo de industrialização. Esse esvaziamento da experiência é claramente enunciado no texto *O Narrador*, no qual se afirma que “[...] as ações da experiência estão em baixa, e tudo indica que continuarão caindo até que seu valor desapareça de tudo” (BENJAMIN, 1994, p. 1).

Contudo o que se desenha nos argumentos de Benjamin é o pressuposto de que os excessos do mundo moderno seriam inimigos da experiência. Isso porque “tais características estão essencialmente presentes na atual sociedade da informação, em que a velocidade induz ao esquecimento, não havendo espaço para a memória” (MEINERZ, 2008, p. 18). Vale ressaltar que para Benjamin as experiências significativas (*erfarung*) acrescentariam algo à existência, pois as mesmas teriam a capacidade de “sacudir” e provocar novos rumos para a vida coletiva, por meio do ato de rememorar os acontecimentos e assim conferir a eles um sentido racional. Ou seja, há aqui uma noção de utilidade ou um fim bem definido para a experiência. Já a vivência (*erlebnis*) não provocaria nada mais do que um choque momentâneo, sem uma continuidade, uma manifestação efêmera e “meramente” estética.

O tempo presente, marcadamente moderno, é regido pelo choque, ou seja, pela experiência vivida do choque (*Chockerlebnis*). Testemunhar a perda da experiência peculiar do narrador de outrora é constatar a experiência do choque, visto que toda a experiência do homem moderno do século XIX nos aparece à luz dessa impossibilidade de uma experiência *sui generis* e autêntica. (idem, p. 45)

O pressuposto do qual eu parto para o entendimento dos aspectos estéticos da vivência é oposto ao de Benjamin, que caracteriza as vivências pelo ponto de vista que parece privilegiar o universal perante o particular. Isso que ele descreve como manifestações de choque, que perante a perspectiva de uma experiência acumulativa, racional e compartilhada seriam identificadas como manifestações vazias de propósito, é o que eu indico como sendo uma manifestação estética singular, plena, imediata e significativa, pela perspectiva que parte do sujeito que vivencia o seu conteúdo. Isso tendo como pressuposto que a formação dos gostos deriva, antes de tudo, das inclinações estéticas e das sensações momentâneas de cada indivíduo, afirmação essa que será trabalhada no próximo capítulo que tratará sobre as definições de estética.

Mas as denúncias de Walter Benjamin podem servir para levantarmos a seguinte questão: seriam as vivências manifestações (efêmeras) tão apartadas das experiências (ditas autênticas)? Ao que tudo indica, essas duas manifestações estariam emaranhadas e aconteceriam quase que de maneira simultânea. Pois se a narrativa, por um lado, funciona como uma ferramenta para a construção de experiências capazes de dar sentido à vida, por outro, ela não surge de outro lugar senão a partir dos pequenos momentos vividos, e com potencial de promover inúmeras percepções sensoriais, estéticas e individuais. Enfim, não parece ser possível delimitar com precisão onde termina uma e começa a outra.

Dando continuidade a esse raciocínio, cabe trazer à discussão as considerações acerca da ideia de experiência do pensador espanhol Jorge Larrosa, que compartilha do mesmo ponto de vista de Walter Benjamin. Para ele o conceito de experiência ainda se apresenta nebuloso, por consequência da falta de definições que abarquem essa ideia como um todo. Entretanto, ele mesmo se arrisca a definir a experiência como sendo aquilo “que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (LARROSA, 2002, p. 21). Dessa forma, haveria uma separação entre os acontecimentos corriqueiros do dia-a-dia e as experiências (significativas) que acontecem conosco. A experiência, com efeito, seria classificada como algo único que sofre diversas influências negativas do atual contexto social, como a busca obsessiva por informação, falta de tempo e excesso de opinião. Por este caminho, o autor classifica a experiência como sendo algo que não pode ser planejado, apenas “provocado”. Segundo essa ótica, ele afirma que ela seria uma “abertura ao desconhecido”, àquilo que ainda não foi explorado ou mesmo “codificado”.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço.” (idem, p. 24)

Seria possível inferir, com base no trecho acima, que para o autor espanhol a experiência também teria um caráter autêntico e único, portanto seguindo o mesmo princípio das reflexões de Walter Benjamin. Entretanto, diferentemente de Benjamin, Larrosa parece não se servir da ideia de vivência como um contraponto à sua concepção de experiência. A princípio, essa linha de raciocínio que classifica a experiência como algo único, que não pode ser controlado e tem um conteúdo significativo se assemelha à definição de *erlebnis*, “que significa vivenciar, passar por, presenciar, que tem em sua raiz o substantivo *leben*, que significa vida” (MILECK, 2016, p. 33). Entretanto, a definição de Larrosa parece se diferenciar da ideia de vivência no seu tratamento da experiência como algo superior ao efêmero, ao corriqueiro e ao cotidiano; a verdadeira experiência só aconteceria se o sujeito estivesse de algum modo desconectado do plano ordinário do cotidiano. Mas é perfeitamente possível, em meio ao turbilhão do dia-a-dia, emocionar-se ou arrepiar-se por

algum acontecimento quase que de maneira involuntária, como por exemplo contemplar o pôr do sol em meio ao fluxo intenso do trânsito, ou ouvir uma música durante a jornada de trabalho; ao que parece somos capazes de sentir a vida sem estar necessariamente desligados da “banalidade”. De um lado, as vivências se manifestam independentemente da vontade ou da consciência do sujeito que a vivencia; de outro, tais manifestações parecem emergir de “baixo”, do pequeno e corriqueiro do dia-a-dia, e não do alto, como algo extraordinário.

Essa relação fica ainda mais próxima se analisarmos o processo no qual o sujeito é imerso nessas manifestações. Ora, se a experiência larrosiana é o que nos acontece e não o que “meramente acontece” (o que parece afirmar seu caráter imanente), sua concretude parece estar no contexto particular do indivíduo e não na manifestação racional e coletiva de uma experiência histórica ou narrativa.

Em uma posição diametralmente oposta, o pensador francês do século XX Henri Bergson enxerga, em seu vitalismo³, uma relação entre a vivência e a experiência na qual a vivência seria o correspondente à uma experiência verdadeiramente significativa e autêntica, e em compensação a experiência racional seria compreendida como algo vulgar. Para isso ele parte do entendimento da vida como um impulso de criação constante, uma sequência ininterrupta de pequenos momentos, que ele chama de *élan vital*. Esse conceito seria dividido em dois seguimentos que dariam origem à vida vegetal e à vida animal no mundo. Dentro do segundo eixo estariam os humanos, os quais seriam capazes de interagir com o mundo por meio de dois canais: o intuitivo (sensível) e o inteligível (intelectual). Mas esses canais não são vistos como coisas separadas e independentes, e sim como partes de um todo. Essa compreensão da filosofia bergsoniana pode ser resumida no seguinte trecho da dissertação *Intuição Bergsoniana: vivência da duração e abertura para a mística*, de Valdemar Habitzreuter:

Numa visão sucinta: a filosofia vitalista e a evolucionista de Bergson, [...] dá-nos conta de que a vida se dá em dois sentidos opostos que, apesar de diferenciados, conduzem a uma unidade. Num dos sentidos, a vida é o movimento que experienciamos na duração e que é retido na memória ou espírito. Noutro sentido, a vida também consiste nas necessidades práticas do nosso corpo e, portanto, o nosso modo habitual de conhecer se dá na espacialidade. (HABITZREUTER, 2011, p. 44)

3.O vitalismo é a posição filosófica (Spinoza, Nietzsche, Deleuze etc.) caracterizada por postular a existência de uma força ou impulso vital que não se refere a um domínio da natureza, nem evoca qualquer princípio animista ou evolucionista (como impulso de autopreservação), mas sim, justamente, à vida mesma, enquanto vontade irreduzível a causas ou medidas.

É com esse entendimento da vida que Bergson costura sua compreensão sobre as vivências. De imediato cabe apontar que a relação da vivência com a ideia de intuição parte da compreensão do significado da palavra intuição, “que deriva do verbo *teuri* (ver) e da proposição *in* (em), significando ação de ver diretamente, dentro das coisas” (ibidem, p. 47). Com essa compreensão, o filósofo francês define a experiência da intuição (vivência) como sendo um processo interior, que se assemelha com um processo de contemplação, compreensão essa que parece se aproximar da ideia traçada até aqui sobre a vivência, como sendo uma manifestação estética particular.

Do outro lado, a experiência inteligível seria o resultado de processos racionais que forjariam relações artificiais, que seriam utilizadas como instrumentos argumentativos para compreensão da relação homem-mundo – concepção essa amplamente defendida como autêntica por Walter Benjamin.

Essa vivência (ou intuição) é conhecimento experimental do espírito, como um transporte ao interior do objeto, e sendo que dessa forma conhece-o de uma maneira absoluta, ao passo que a inteligência relaciona-se à distância com o objeto e, portanto, tem um conhecimento relativo dele. (ibidem, p. 11)

Contudo, vale retomar o exemplo dado no começo desse capítulo, extraído da fala do próprio Bergson, sobre a diferença entre a compreensão da cidade de Paris por via da vivência em comparação com a compreensão por via intelectual. Enquanto a primeira seria vista como uma compreensão plena, por estar mais próxima do conteúdo da coisa em si, a segunda, por ser absorvida por um canal do intelecto, seria relativa e parcial. Portanto, pensar essa relação a partir do prisma apresentado por Bergson pode nos levar à dedução de que analisar algo por meio de leituras parciais, ou seja, com base em experiências narradas por outros sujeitos, seria de menor impacto, por retirar a liberdade intuitiva da leitura.

Contudo, Bergson posiciona as vivências como meios supostamente mais imediatos e verdadeiros de estabelecer nossa relação com o mundo. Vale pontuar que não interessa a esta pesquisa a discussão sobre qual dos dois tipos de experiência (*erlebnis*/vivência e *erfarung*/experiência) seria mais verdadeira ou a mais autêntica, pois a meu ver elas estão diretamente relacionadas e coexistem ao mesmo tempo na interação homem-mundo.

O que extraio dos pensamentos de Bergson para a construção do entendimento das vivências é o caráter de ser algo da ordem das pequenas coisas, ou seja, as vivências como manifestações efêmeras e particulares que ajudam a moldar o nosso ínterim da vida, sempre pelo ponto de vista do particular: o que eu vivencio apenas eu vivencio do modo como vivencio. Ressalto que não identifico esse tipo

de manifestação como sendo algo mais autêntico perante a experiência prática ou de qualquer outra ordem; esse tipo de distinção, enfim, embora seja recorrente entre os autores até aqui elencados, não contribui com o que aqui está em questão.

Dando continuidade à compreensão dessa relação cabe apresentar o entendimento do termo “experiência estética” costurado por Rogério de Almeida em sua tese *O mundo, o homem e suas obras*. Para Almeida, que parte do estudo de uma estética da experiência pela perspectiva da filosofia trágica⁴, a experiência estética seria a forma pela qual nós nos relacionamos diretamente com o mundo, um meio de intensificar nossa adesão à vida. Apesar de Almeida não fazer a distinção entre experiência e vivência, ele apresenta uma divisão da vida em duas esferas: “a da vida imediata (dado trágico, acaso da existência) e a da vida narrada (disposição no tempo das experiências vividas/ imaginadas)” (ALMEIDA, 2015, p. 152). Entretanto não há uma oposição frontal entre essas duas ideias de vida, elas se completariam e até se confundiriam.

Ele também segue na compreensão da experiência como algo singular ao afirmar que:

Não se pode prever onde e quando a experiência vai acontecer, mas pode-se estar mais ou menos aberto a ela, mais ou menos disponível, porque a experiência é o que nos passa, é o que nos afeta, é o que nos marca e depende sempre do encontro entre uma pessoa e uma ocasião, entre uma pessoa e um objeto, entre uma pessoa e outra pessoa. A experiência não é suscetível, portanto, ao controle. Pode-se buscar a ocasião, dedicar-se ao uso e à apreciação de um objeto, caçar paixões, entregar-se a pessoas, mas nenhuma dessas disposições é garantia de experiência. (idem, p. 141)

Dessa forma, a chave para a compreensão do saber da experiência estaria no sujeito que a vivencia. Isso nos faz deduzir, como faz Almeida, que é possível que um conjunto de pessoas possa experienciar a mesma situação, entretanto a sensação de cada indivíduo é sempre particular e única, “pois a experiência está atrelada diretamente à existência, é o que dá sabor à existência. Daí a vida ter um gosto único para cada um que a vive” (idem, p. 142). Sendo assim, seria possível, por meio das experiências estéticas (ou vivências) afirmar a vida e celebrar as suas paixões pelo simples fato de podermos vivenciá-la.

4. “O trágico, considerado de um ponto de vista antropológico, não está numa ‘falta de ser’, mas numa ‘plenitude de ser’: o mais duro dos pensamentos sendo, não se acreditar na pobreza, mas saber que não há ‘nada’ que falte” (Rosset, 1989a: 49)

Mais uma vez o conceito de experiência, agora com a característica principal de ser uma ocorrência estética, se aproxima da ideia de vivência. Sendo assim, é possível concluir que a vivência pode ser vista como um tipo peculiar de experiência (contrariando a conclusão de Mileck de que seriam coisas distintas). Mais precisamente, trata-se de uma experiência estética, fugindo da acepção comum de “experiência” como sendo o acúmulo de saberes práticos, como o sentido da frase “tenho mais de 10 anos de mercado, portanto sou um profissional com experiência”, e aproximando-se mais do significado aludido numa frase como “tomar esse café no meio da tarde foi uma experiência gratificante”.

A experiência não é, necessariamente, uma ruptura, um acontecimento, pode ser tão somente o resíduo de fluxos cotidianos, mais ou menos intensos, por vezes não inteiramente conscientes, mas que em dado momento desabrocha, se revela, aparece, como quando percebemos que as unhas cresceram e precisam ser cortadas. (ibidem, p. 150)

Para reforçar esse entendimento acrescento a noção de instante eterno, conforme a define o filósofo francês Michel Maffesoli (2003). Para ele, que parte do mesmo ponto de vista trágico que fundamenta a tese de Almeida, a vida não é mais do que uma sucessão de instantes vividos de maneira mais ou menos intensa. Dessa forma, Maffesoli adota o termo “instante eterno” para se contrapor às denúncias contra uma espécie de agorismo⁵ contemporâneo, que levaria as atenções dos sujeitos ao presente em busca de um “querer viver irreprimitivo”.

O presente é divino na medida em que é a expressão de um “sim” à vida. Nietzsche insistiu com frequência neste ponto: ao dizer sim “em um só instante, dizemos sim, por aqui, não somente a nós mesmos, mas a toda a existência”. Em um só instante, prossegue, todas as eternidades se expressam. (MAFFESOLI, 2003, p. 46)

Nesse prisma, as vivências teriam um papel fundamental como meios de potencializar nossa adesão à vida, justamente pelo seu carácter efêmero e, ao mesmo tempo, pela disposição de intensificar as pequenas manifestações do cotidiano. É a tal disposição que ele confere o termo instante eterno, direcionando-o não para uma ordem metafísica (como o termo “eterno” poderia sugerir), mas, pelo

5. “Este neologismo, cunhado a partir do termo “agora”, é utilizado por Maffesoli para indicar uma tendência a priorizar o momento presente, o aqui e agora, em detrimento da ética que quer subordinar o presente ao futuro” (PORTUGAL et. al., 2012, p. 23)

contrário, para as pequenas coisas da vida, como uma conversa com um vizinho, uma caminhada em direção ao trabalho ou até mesmo o momento de pausa para assistir um filme. Segundo Maffesoli, “estes [momentos] são da ordem do vivido, do sentido, em uma palavra, da experiência (*Erlebnis*) pouco teorizada” (ibidem, p. 107).

De maneira metafórica o próprio autor relaciona essa ideia com os fogos de artifício: assim como os shows pirotécnicos, as vivências se manifestariam no mesmo instante em que começam a desaparecer, denunciando o caráter precário e finito da vida. Parecer ser possível deduzir desse pensamento que as experiências (*erfarung*) estariam em via oposta, pois por meio de narrativas compartilhadas buscariam a perpetuação e a repetição de determinados significados e valores atemporais, forjando a ideia de que a vida não teria fim. Em outros termos, de um lado haveria a ideia de que tudo deve ser vivenciado de maneira singular e efêmera, na intensidade de cada instante (tese do filósofo francês) — concepção essa que parece estar alinhada com a ideia de vivência aqui traçada —; de outro, a ideia de que determinado acontecimento deva ser enriquecido narrativamente e transmitido em formato de uma experiência.

De minha parte, creio ser possível dizer que a vivência é uma espécie de experiência efêmera, caracterizada pela dimensão estético-afetiva, porém que não se contrapõe necessariamente à dimensão reflexiva, narrativa, moral etc. Posição que se mostra alinhada à semântica da *erlebnis* demonstrada no início desse capítulo, e reforçada no seguinte trecho:

Expressar algo através das *Erlebnisse* pressupõe revelar algo daquilo que alguém efetivamente sentiu e, neste aspecto, a dimensão estética da *Erlebnis* “não é apenas uma forma de *Erlebnis* ao lado de outras, mas ela representa a forma essencial de toda *Erlebnis* em geral” (VIESENTEINER, 2013 p. 4-5)

O que Viesenteiner parece indicar é que a relação da estética com a vivência está em nível de pressuposto e não de atributo. Toda vivência é estética, por estar em primeiro lugar ligada com a nossa adesão sensível ao mundo.

Outra indicação trazida pelo autor, que se pauta nos dizeres de Nietzsche (cujo pensamento será aprofundado no tópico 2.3, do capítulo 2, desta dissertação), é o entendimento de que a vivência se forma na ocasião. Esse mecanismo claro é descrito no seguinte trecho da *Aurora* de Nietzsche:

Mal conseguirá dar o nome dos mais grosseiros a eles: o número e a intensidade deles, o fluxo e refluxo, o jogo recíproco e, sobretudo, as leis de sua alimentação, permanecem inteiramente desconhecidas para esse alguém. Esta alimentação será

também obra do acaso: nossas vivências diárias lançam uma presa ora a esse, ora àquele impulso, que é avidamente apanhada, mas todo o ir-e-vir desses eventos está fora de qualquer nexos racional com as necessidades de nutrição da totalidade dos impulsos. [...] Nossas experiências, como disse, são todas, neste sentido, meios de alimentação, mas distribuídos com a mão cega [...] (NIETZSCHE, 2004, p. 119)

O que parece ficar claro nessa citação é também o caráter impalpável da vivência, sendo ela um resultado de conjunturas que são difíceis de se localizar e prever. Ademais, reforça o entendimento da imanência da vivência, que encontra a sua “forma” e “função” em sua própria manifestação. Essa ideia está próxima do conceito grego de *kairós*, defendido pelos sofistas, e que se refere a um “momento oportuno, ocasião” (BECCARI, 2016, p. 215). Ou seja, a “mão cega” apontada como responsável por dar sentido às nossas vivências está atrelada a esse momento oportuno. Porém não como um conceito ligado a ideias metafísicas (como “Deus” ou “Natureza”), e sim à simples ocorrência da vivência que, por conveniência, se manifesta em um determinado momento oportuno.

[...] é somente em Górgias que a ligação entre conveniente e ocasião se emancipa daquele significado místico, referido à harmonia do cosmo, que a palavra *kairós* possuía originalmente, o problema da linguagem e de seu poder de sedução (*apáte*). “A palavra, como o pregão que é proclamado em Olímpia, convida quem quer, cora quem é capaz”. Mas por que o resplandecer deve ter mais *apáte*, maior poder de sedução e, portanto, maior êxito? A resposta de Górgias é drástica: não existe *prépon*, não existe resplandecente que não seja conveniente, isto é, que não tenha essa adequação à ocasião, essa força de sedução para impor-se e triunfar. (PERNIOLA, 2000, p. 244-245)

A indicação que Górgias (sofista grego que será tratado de maneira mais minuciosa no próximo capítulo desta dissertação) faz na relação de um resplandecer (*prépon*) com a conveniência do acaso (*kairós*) é a de que se trata de uma ocasião não calculada. Essa ideia se aproxima ainda mais dos conceitos de vivência apresentado até aqui, pois a intensidade dos afetos é singular e parece não existir meios de controlar as variáveis que caracterizam um determinado momento como sendo pleno.

Cabe ainda destacar que essa manifestação ligada a ocasião provoca, como consequência da sua intensidade afetiva, uma aproximação de sensações menos intensas, oriundas de experiências anteriores de menor importância, e que se juntam às sensações da vivência, ganhando significado pleno. É como se a vivência provocasse uma “ligação entre os pontos” que antes passaram despercebidos por nós.

Como resultado da breve digressão traçada até aqui, aponto para a vivência como um tipo de experiência (dentre tantos outros que abrangem o termo) que se caracteriza como uma manifestação de natureza estética, singular e intensamente afetiva, concretizando-se por conveniência. Após a sua ocorrência por via estética, conferimos significado ao seu conteúdo e a um conjunto de experiências cotidianas, que antes não eram vistas como ocorrências intensas e plenas, e não apresentavam nenhuma ligação entre si.

De maneira esquemática, poderíamos compreender o mecanismo da vivência segundo a RGS abaixo, que demonstra em um primeiro momento a existência de três (podendo ser mais ou menos) experiências comuns que, em primeira instância, não apresentam nenhuma conexão entre si. Por exemplo: ir comprar pão em uma padaria habitual (EX|1), assistir um assalto acontecer na sua frente (EX|2) e queimar a língua com um prato servido ainda quente (EX|3). Em um segundo momento, temos uma quarta experiência, mais carregada de intensidade afetiva, ou seja, uma vivência, que ocorre de maneira oportuna e provoca a compreensão do significado do seu conteúdo em consonância com as demais. Um exemplo possível seria a leitura de um poema qualquer (EX|4) que, através de um processo de reorganização dos significados das sensações provocadas pela intensidade estética, realiza e conjuga um significado pleno e imediato.

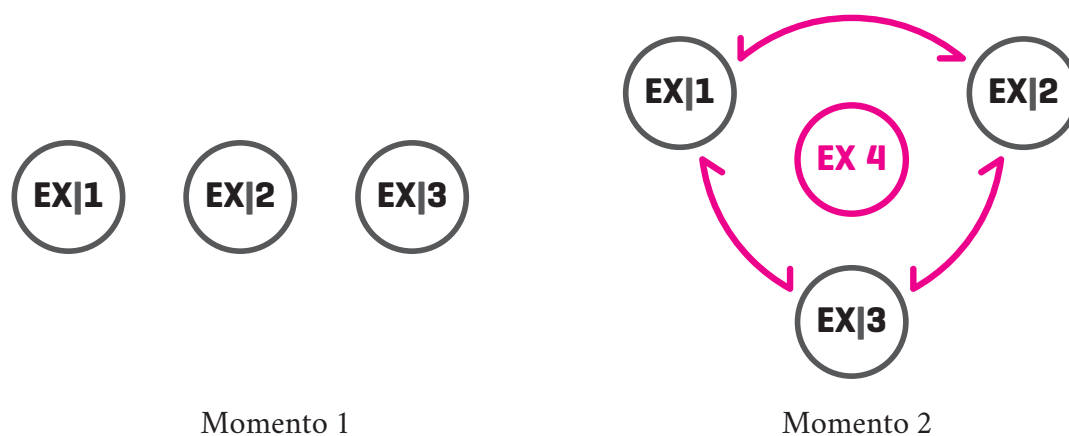


Figura 11: Relação entre experiências e vivências. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Com o entendimento da natureza e dos mecanismos da vivência, torna-se possível relacioná-la ao design, ainda que explorar tal relação no âmbito prático ou profissional não seja o foco desta pesquisa.

1.3 Vivência e design

O termo design de vivências ainda não é utilizado de maneira ampla no meio acadêmico. Muito disso parece estar ligado ao caráter subjetivo e estético que a vivência carrega. Mas também parece existir uma relação com o modo pelo qual a maioria dos designers compreende a arte e a estética, conforme argumenta Marcos Beccari no trecho abaixo:

Ao que tudo indica, pois, a ideia que os designers fazem sobre a arte é aquela que alude a um Belo transcendente, a uma “estética desinteressada” como algo à parte do mundo concreto — leitura que se inicia em Platão, acentua-se em Kant e mantém-se intacta no idealismo alemão, na teologia negativa e na teoria crítica. (BECCARI, 2016, p. 206)

Pensar nos elementos estéticos em termos de representação de um belo transcendente, que reporta a uma verdade absoluta de beleza, parece limitar a compreensão sobre o que a própria estética se refere e, por conseguinte, a compreensão sobre o design de vivências. Se a beleza fosse algo à parte do mundo (na visão platônica) e sua contemplação fosse desinteressada (como propunha Kant), seria impossível traçar a compreensão e a articulação dos elementos que a constituem.

Esse pensamento sobre a estética é recorrente no design e se soma a pensamentos comprometidos com a noção de utilidade. Para Bernd Löbach, por exemplo, a estética estaria ligada a uma função dos objetos, e seria o resultado dos mecanismos psicológicos “da percepção sensorial durante o seu uso” (LÖBACH, 2001, p. 60), ficando resumida apenas ao processo de identificação do homem com os ambientes criados artificialmente. Seguir por esse caminho parece impedir o pensamento de um design de vivência, pois a natureza da vivência entraria em conflito com o pensamento do autor, que considera o design somente como produto industrial e em sua dimensão de uso pragmático.

Parece um tanto reducionista, enfim, pensar a vivência como um produto que tenha uma função de utilidade, assim como identificar nela as características estéticas relacionadas a tal função, ou ainda pensá-la a partir de uma função simbólica (no sentido de convencional), uma vez que a vivência é uma manifestação momentânea e singular, ou seja, não passível de repetição.

Outra linha do design que relaciona utilidade e estética, e que também parece estar distante da vivência, é aquela preconizada pelos pensamentos de Donald Norman, que enxerga o design como uma ferramenta estratégica para lidarmos com nossos processamentos emocionais. Segundo esse pensamento, estaríamos ligados a nossas emoções por três níveis: visceral, comportamental e reflexivo. O primeiro nível seria o mais primitivo do cérebro humano, sendo responsável pela

percepção das emoções naturais, como por exemplo a sensação agradável ou desagradável provocada por determinados gostos ou cheiros. O segundo nível, o “comportamental”, estaria diretamente relacionado com as sensações provocadas pelo uso dos objetos, considerando “função, facilidade de compreensão sobre o produto, usabilidade e a forma como ele é fisicamente sentido” (TONETO; COSTA, 2011, p. 139). O terceiro e último nível se refere a emoções ligadas a uma cultura, um significado ou uma memória.

Sendo as vivências impalpáveis, de modo geral elas seriam classificadas como algo não útil sob o prisma desse pensamento recorrente no campo do design: estética como um atributo secundário de objetos e serviços que tenham uma forma e uma função pré-estabelecida.

De maneira esquemática, poderíamos pensar que, há algumas décadas, a visão predominante nas escolas e centros de design baseava-se num discurso funcionalista segundo o qual a forma das coisas deveria ser subordinada a uma função previamente dada: uma cadeira deve ser projetada para servir de assento; um carro, para se locomover; um cartaz, para comunicar claramente uma mensagem etc. (BECCARI, 2016, p. 26)

Analisando por essa linha de raciocínio, podemos compreender com mais clareza a lacuna de estudos sobre design e vivências: se não for possível conferir uma utilidade a uma vivência, não haveria motivos para nos preocuparmos com ela. Porém, esse pensamento pragmático aparentemente vem perdendo força. “O que o design tem trazido ao primeiro plano nos dias de hoje é o fato de que uma relação vale pela própria relação, que a “aparência” das coisas vale pela própria aparência” (idem), ou seja, o design tem abrangido muito mais questões do que simplesmente a funcionalidade objetiva dos produtos e serviços. É possível pensar o design como um meio de articulação estética de nós conosco mesmos e com o mundo, ou seja, um mediador de elementos estéticos, ou ainda, como define Beccari, “como um modo de compreender que vale mais pela forma de enunciação, expressão, adequação e retórica (dimensão estética) do que pela possibilidade de seguir funções ou de resolver problemas que estariam ‘além das aparências’” (idem, p. 223). Nesse ponto de vista, existe a possibilidade de pensar o design de vivências como um meio para entender as manifestações desse modo de compreender, assim como o impacto que o mesmo pode gerar em nossa experiência cotidiana.

O que se cria no design, em sua articulação simbólica, depende mais do “representar” em si, no sentido de reconfiguração e rearranjo das coordenadas disponíveis, como uma espécie de caleidoscópio que produz sempre uma nova combinação a partir de

si mesmo. Em outras palavras, cria-se mais a partir da captura e do agenciamento e menos a partir da descoberta ou da invenção; o desafio não é tanto ter uma ideia, e sim conseguir expressá-la, conferir-lhe uma forma. (ibidem, p. 236-237)

É partindo desse ponto de vista, do design como uma articulação simbólica, que me parece possível pensar o design de vivências. Sendo elas, como vimos anteriormente, de natureza estética e sem uma consequência prevista, não cabe pensá-las como uma ferramenta para atingir uma função.

A título de analogia didática, podemos comparar as vivências com o mecanismo de um trovão. Por ser um fenômeno que envolve fatores naturais diversos, não podemos “desenhar” ou “projetar” um trovão para que ele ocorra da exata maneira que gostaríamos, mas é possível estimular a sua ocorrência e até guiar o seu local de queda por meio de um para-raios. O mesmo parece ser possível com a vivência, após a compreensão dos aspectos estéticos que a provocam. Parece ser possível analisar tais mecanismos e pensar em meios de provocar seu acontecimento através de experiências projetadas (passíveis de repetição), que poderiam propiciar ou estimular a ocorrência dos aspectos caracterizadores da vivência, mas não há como garantir que uma vivência aconteça.

Para ficar ainda mais claro esse processo, podemos pegar um exemplo retratado no terceiro episódio da série documental *Abstract: The Art of Design*, denominado de *ES Devlin: Cenógrafa*. Tal episódio apresenta e relata o processo criativo da designer e coreógrafa inglesa Es Devlin, a qual realiza grande parte de seus trabalhos na produção de cenários para peças de teatro e para palcos de shows musicais. Em um dos relatos Es relata o processo criativo de um cenário para a peça *The Faith Healer (2016)*, uma série de monólogos melancólicos que se passam na lama e na chuva. Nesse caso específico seu design está centrado na ideia de estimular sensações melancólicas na plateia, como um complemento as interpretações dos atores. Para tal ela projeta um palco em forma de cubo, e o circunda por uma cortina de chuva entre os atores e a plateia, que funcionava entre um ato e outro. Enquanto de um lado os atores vivenciavam sensações de desaparecem e aparecem por meio da “cortina” de chuva, a plateia tinha a sua disposição um interlúdio que permitia evocar uma tristeza itinerante e dessa forma vivenciar o conteúdo de cada monólogo. Com vista a essa discricção o que parece ter sido desenhado pela design inglesa é uma série de dinâmicas experienciais capazes de intensificar sensações estéticas nos espectadores, ou em outras palavras, ela projetou o para-raios e dessa forma estimulou a ocorrência de experiências de natureza estética, singular e intensamente afetiva, que se concretizam por conveniência, ou seja, por meio de uma experiência projetada estimulou a ocorrência das vivências.

Nesta dissertação não irei desenvolver a ideia de um design para vivências, nem o modo como seria possível provocar a vivência. Essas são algumas possibilidades que ficarão em aberto e serão indicadas como possíveis desdobramento futuros.

Com o entendimento de alguns dos elementos que caracterizam a vivência, faz-se necessário um estudo exploratório acerca de sua natureza estética. A começar pelo entendimento sobre o que se trata a estética e como é possível identificar os principais aspectos estéticos da vivência. De início, convém levantarmos a hipótese de que a estética da vivência está mais atrelada aos entendimentos sobre os afetos (sensações e emoções) e menos à visão mais comum (no campo do design) que considera a estética como o estudo da arte e do belo. Sendo essa última visão mais consolidada no campo em questão, cabe de início investigar suas bases para a compreensão de seus aspectos e promover uma comparação teórica sobre as bases aqui desenhadas sobre o conceito de vivência. Em seguida será explorada a área da estética afetiva com o intuito de encontrar as bases de fundamentação da relação entre vivência e estética no entendimento do design.

1.4 Síntese do capítulo (RGS)

Com o objetivo de sintetizar os mecanismos da vivência de forma esquemática, apresento a seguir (Fig. 13) uma representação dos principais pontos definidores desse fenômeno. De início, fica compreendido que a vivência ocorre na relação homem-mundo (seja com objetos, situações ou até com outros homens). Sua ocorrência está à mercê da ocasião, ou seja, acontece sem previsão e de maneira imediata e impalpável (análoga ao trovão). A compreensão de tal fenômeno é singular e individual, sendo “sentida na pele”, portando de natureza estética. Da sua ocorrência derivam duas “consequências”, uma interna que impacta o indivíduo pela sua intensidade afetiva, e outra externa que promove uma intensificação da adesão do indivíduo à vida.



Figura 12: Mecanismo da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

CAPÍTULO 2

ESTÉTICA

Esse capítulo busca explorar o conceito de estética e apresentar as bases da dimensão estética da vivência.

Caminho que se bifurca em duas linhas de pensamentos distintas, desenvolvendo-se inicialmente com uma análise sobre a estética do belo, passando pela ideia de estetização e culminando na análise sobre a estética dos afetos.



2.1 Estética

Para delinear uma compreensão possível da relação da estética com a vivência, neste capítulo estão elencados alguns filósofos que contribuíram para o desenvolvimento dessa área. Com fins didáticos e provisórios (aplicados à presente pesquisa), os dividi em dois grupos, os que pensam a estética pelo ponto de vista da beleza (Belo), e os que pensam a estética pelo ponto de vista afetivo (Afetos). Para demonstrar esse divisão, apresento abaixo uma linha do tempo (Fig. 14) com o intuito de situar em quais momentos cada um deles pensou sobre esse assunto. A representação temporal, vale dizer, não é exata (apenas ilustrativa) e as lacunas não indicam ausência de filósofos, como se o tema tivesse sido abandonado – foram elencados apenas os filósofos mencionados neste capítulo.

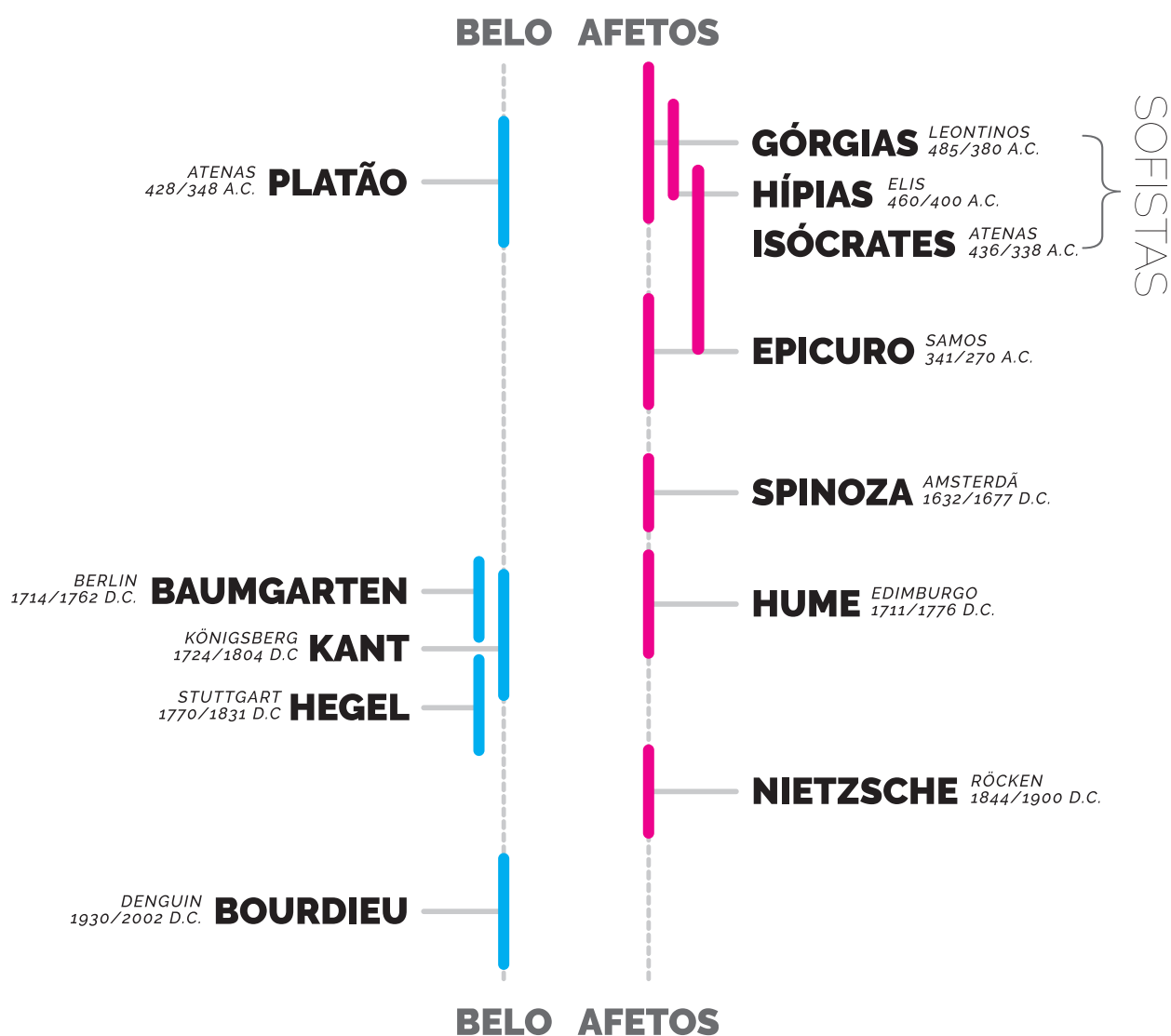
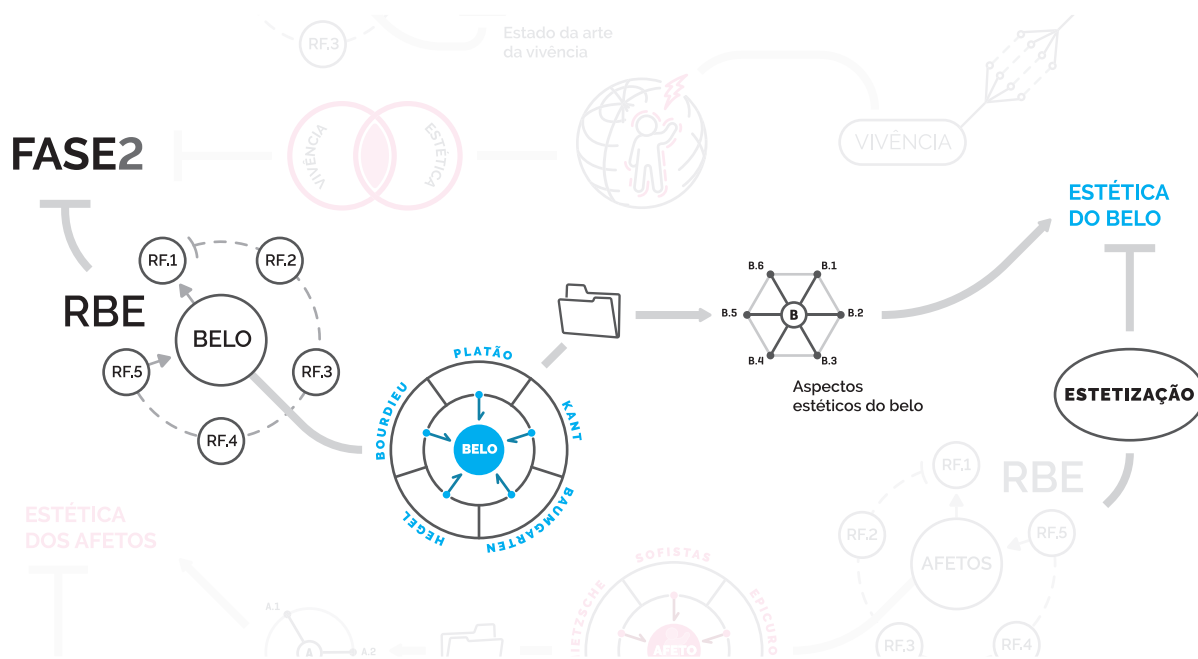


Figura 13: Linha do tempo entre a estética do belo e a estética dos afetos. Fonte: elaborado pelo autor (2017).



2.2 Estética regulada pelos gostos – Belo

Nesse tópico, a estética será apresentada pelo ponto de vista do belo, linha que tem suas bases no pensamento platônico e se desenvolve através das filosofias de grandes pensadores como Immanuel Kant, Alexander Baumgarten, Georg Hegel e Pierre Bourdieu. Tal vertente, cumpre esclarecer, é aqui delineada apenas com o intuito de organizar, de maneira didática, uma parcela significativa dos estudos sobre a estética (parcela esta que será contraposta à outra, a “estética dos afetos”).

Para discorrer sobre a relação da estética com o belo é preciso antes apresentar o pensamento platônico. Para Platão há duas versões de mundo que coexistem. A primeira se refere ao mundo das ideias, uma dimensão exterior ao mundo terreno, onde se encontra a perfeição, a verdade absoluta, ou seja, as essências de todas as coisas. A segunda consiste no mundo sensível, no qual os homens estão inseridos, e é formado pelo conjunto de cópias imperfeitas do mundo das ideias. Essas colocações indicam que, para Platão, há uma valoração entre essas duas possibilidades, a primeira exercendo sua superioridade sobre a segunda.

Dessa forma nós estaríamos imersos num mundo de imperfeições. Só seríamos capazes de acessar a verdade através do uso da razão:

Platão pode ser considerado o grande arquiteto da metafísica, com sua teoria de um mundo ideal, eterno e imutável. O acesso a este mundo das Ideias — à essência das “coisas”, portanto (cópias imperfeitas que findam no plano terreno) — somente estaria aberto, segundo Platão, pela via da razão filosófica; (BECCARI, 2016, p. 44)

Através desse viés metafísico, Platão pauta toda sua linha de raciocínio no pressuposto de que existe uma correspondência com a verdade absoluta para tudo que se manifesta no mundo sensível. Isto também se aplica ao conceito de belo, que é visto como o esplendor dessa verdade. Antônio Freire demonstra essa linha de raciocínio, de maneira muito clara, no seu artigo *As ideias estéticas de Platão*, da seguinte forma: “[...] para Platão só existe uma realidade que possa, de pleno direito, denominar-se bela — a ideia universal de beleza, convertível com a ideia universal de ser e de bondade” (FREIRE, 1954, p. 176). Dessa forma o belo é classificado como algo imutável e inacessível, sendo apenas sua representação imperfeita passível de contemplação sensível, nos momentos em que as ideias “resplandecem” no plano terreno.

Platão nunca tratou estritamente de estética em seus livros, e nem chegou a relacionar o conceito de belo à *aisthesis*. Porém, boa parte do pensamento que norteia a estética do belo é fundamentada nessa busca da verdadeira beleza, ou seja, na compreensão sensível das coisas belas em “si mesmas”, descartando qualquer relação com coisas feias, ruins e desagradáveis.

Esse discernimento entre o belo e o feio se dá, nesse viés platônico, através do uso da razão filosófica. Isso porque só seria possível admirar a verdadeira beleza caso houvesse a consciência sobre ela. A busca por essa consciência manifestaria, de maneira paralela, uma alienação a qual todos os homens estariam imersos e deveriam, pelo uso da razão, encontrar o caminho da verdade. Esse raciocínio é demonstrado pelo próprio Platão no seu livro *República*:

[...] nos confins do mundo inteligível encontra-se a ideia de bem, difícil de apreender, mas que uma vez conhecida não deixa dúvidas ser ela a causa universal de tudo o que há de bom e de belo; no mundo visível, é dela que provém o sol e a luz; no mundo inteligível, é ela que comunica a verdade e a inteligência. (PLATÃO, 2000, p. 517c)

Aqui a ideia de belo está diretamente ligada ao pensamento matemático encontrado na geometria e herdado de Pitágoras. O belo verdadeiro só poderia ser encontrado nas formas perfeitas, como triângulos equiláteros ou círculos perfeitos. Sendo assim, o mundo das ideias seria repleto de formas geométricas e proporcionais que exprimem a essência das coisas. Para exemplificar isso podemos pensar em um círculo desenhado por meio de um compasso, que estaria mais próximo da ideia de forma perfeita do mundo das ideias do que as formas presentes na natureza, como nuvens e plantas.

Outra relação importante da estética do belo, advinda do pensamento platônico, é a visão de que a arte dos homens é apenas uma imitação imperfeita da verdade. Portanto as manifestações artísticas, como a escultura e a pintura, demonstrariam apenas parcialmente o belo. Para Platão, “o artista apenas produz o reflexo da ideia” (FREIRE, *op. cit.*, p. 181). Nessa visão o artista é entendido como

um mau para a sociedade, pois através das suas obras ele imitaria formas imperfeitas já contidas no mundo sensível, reforçando a deformação do belo e nos distanciando da verdade. Assim o fariam pois o mundo sensível, tido como modelo, estaria sobreposto à prática da razão: a filosofia. Outro elemento negativo provocado pelos artistas seria o fato de a arte nos afastar da justiça, pois o que é representado em uma determinada obra de arte não teria passado pela reflexão filosófica acerca do verdadeiro, do justo e do belo, sendo um simples resultado das percepções sensíveis do sujeito.

A beleza das artes é falsa para Platão, pois “imita a vida como a multidão a considera formosa e boa” (ibidem). O pensamento platônico pretende ir além do âmbito sensível ao entender que a arte deve se subordinar à moral e à razão, tendo assim um fim civil (como uma representação da boa moral) e pedagógico (como uma ferramenta para exercitar a razão em busca da verdade).

Portanto, podemos pontuar que a estética do belo herda do pensamento platônico os seguintes pressupostos: existe uma beleza universal a ser alcançada; para alcançá-la é necessário passar pela barreira da alienação; a arte é apenas um artifício que deve ser usado para se aproximar do belo inalcançável.

Estes pressupostos platônicos foram interrogados por Immanuel Kant, filósofo alemão do século XVIII, que buscou compreender como os juízos estéticos podem ser vistos como algo universal a todos os homens.

Kant propôs, em uma de suas obras, *Crítica da Razão Pura*, uma separação entre razão e sensação: nossa sensibilidade é a capacidade de sentir as coisas do mundo; nosso entendimento é a capacidade de pensar sobre as coisas. Disso deriva a distinção entre os fenômenos, o que acontece a partir da interação com as coisas, e as “coisas em si”, que se referem às características das coisas sem nenhum tipo de interpretação. O fenômeno se refere às sensações sentidas por nossos corpos, como a possível relação de rosas vermelhas com o romantismo. Já a “coisa em si” seria tudo que escapa aos nossos sentidos, portanto a dimensão incognoscível do mundo: embora possamos experimentar, por exemplo, o cheiro de uma rosa, ela não pode de modo algum ser conhecida em “si mesma”. Com efeito, a noção kantiana de que o corpo, como meio das sensações humanas, é diferente das coisas externas que ele percebe, confrontava tanto o racionalismo (razão como único acesso à verdade) quanto o empirismo (sensibilidade como único acesso à verdade), que eram as duas vertentes filosóficas mais consolidadas até o século XVIII.

Kant marcou o início da ruptura com a metafísica ao demonstrar como o pensamento está sempre “pressuposto” na percepção dos fenômenos. A razão humana, antes vista como virtude que abria acesso ao mundo das essências, passou a ser encarada por Kant como uma faculdade que não pode dar acesso a nada para além do homem, ou seja, ao que ele chama de “Coisa em si”; (BECCARI, 2016, p. 44)

A principal inovação que Kant trás, com relação ao pensamento de Platão, é a ruptura com a metafísica. Para ele, ainda existe a distinção (herdada de Descartes) entre a esfera da razão e a da sensibilidade, mas sai de jogo a relação de ambas com a metafísica. Se para Platão a razão é o caminho a ser percorrido para alcançar a verdade absoluta, para Kant tanto a razão quanto a experiência sensível possibilitam a ligação do homem consigo mesmo – o que pressupõe, portanto, a distinção entre nós mesmos e o mundo externo.

Com relação à estética, o pensamento kantiano categorizou a noção de “juízo estético”. Tal dimensão do juízo é vista como algo desvinculado da razão e possuiria um estatuto ao mesmo tempo subjetivo e universal: “[...] é na capacidade universal de comunicação do estado da mente na representação dada que, como condição subjetiva do juízo de gosto, deve estar fundamentado esse juízo e ter como consequência o prazer face ao objeto” (KANT, 1995, p. 61). Dessa forma ele define o juízo estético como uma das faculdades da mente que estaria presente em todos os homens, como uma espécie de “senso comum” não fundado em conceitos, mas na própria estrutura cognitiva e sensitiva comum a todos os seres humanos. Assim, Kant se coloca novamente em contraposição tanto ao racionalismo, segundo o qual o belo é determinado de maneira absoluta pela razão, quanto ao empirismo, segundo o qual a experiência do belo depende de fatores subjetivos e variáveis.

Outro ponto importante do pensamento kantiano acerca da estética é a relação que ele traça com a moral. Kant enxerga a estética e a moral como mecanismos análogos, ambos trazendo à tona a ideia de liberdade: enquanto na estética a liberdade se refere ao fato de não existir a necessidade de nenhum conhecimento prévio, na moral a racionalização gera uma liberdade na anulação de interesses e preconceitos sectários. Em outros termos, se há a possibilidade de um juízo estético intersubjetivo, comum a todos, tal prerrogativa seria análoga ao projeto de uma democracia liberal, em que cada decisão deveria ser tomada a partir do ponto de vista dos outros, pautando-se na legalidade e não no proveito individual.

Por isso, para Eagleton (1990), o julgamento estético kantiano seria um enunciado ideológico da razão mercantil, que cancela as diferenças concretas entre os indivíduos em prol de uma solidariedade universal e abstrata (análoga à estrutura cognitiva e sensitiva que seria comum a todos). Ao contrário de Platão, que pensava que a estética deveria ser uma ferramenta para a moral, Kant submete a moral a uma estética purificada: “[...] a consciência, para além de qualquer demonstração racional, de que estamos em casa no mundo, porque o mundo é misteriosamente arranjado de acordo com as nossas capacidades” (EAGLETON, 1990, p. 66). Ou seja, o juízo estético seria o que nos vincula com o mundo material e nos confere a certeza de que existimos nele, por meio de uma sensação agradável e livre das interferências do racional.

“Quando o sujeito do juízo estético kantiano encontra um objeto belo, ele descobre nele uma unidade e harmonia que são de fato o efeito do livre jogo de suas faculdades” (ibidem, p. 67-68). Dessa forma o juízo estético se refere, segundo Kant, a uma finalidade sem representação de um fim, ou seja, a um tipo de “desejo desinteressado”. Significa que a experiência estética em si provoca apenas a própria sensação estética. Isso o distingue do juízo teleológico, por exemplo, que concebe a natureza como um sistema de fins, no qual existe uma causa fundamental que rege todas as coisas para a convergência de um fim/propósito universal.

Apesar de Kant desassociar a metafísica da estética, seu pensamento se aproxima do pensamento platônico com relação à universalidade do belo. No pensamento kantiano o belo é sim universal, mas não corresponde a uma verdade externa ao mundo terreno. O juízo de beleza resultaria, para Kant, da correlação entre a percepção individual e um juízo universal, assim como ocorre com a moral. O belo kantiano é sublime e incognoscível (tal como as coisas em si), embora possa ser percebido sensivelmente do mesmo modo por todas as pessoas, independente da bagagem cultural e afetiva que envolve cada percepção. Isso porque a capacidade de percepção desinteressada é compartilhada por todos nós, como argumenta Eagleton:

[...] os juízos estéticos são para Kant puramente desinteressados e não têm nada a ver com as inclinações ou desejos contingentes de alguém. Esses juízos são certamente subjetivos; mas são tão puramente subjetivos, tão expressivos da essência mesma do sujeito, livres de preconceitos idiossincráticos e “isentos de quaisquer condicionamentos que distinguissem necessariamente o juiz das outras pessoas”, que é possível falar deles como universais. (ibidem, p. 72)

A estética do belo, pensada por Kant, é o resultado do puro consenso, livre de qualquer esforço de racionalização. Sendo assim, visto como algo de natureza subjetiva e desinteressada, ao belo seria impossível conferir qualquer classificação como bom ou útil. Para melhor compreender esse pensamento, convém recorrermos a um trecho do livro *A filosofia crítica de Kant*, no qual Gilles Deleuze define o juízo acerca do belo kantiano da seguinte forma:

O juízo do gosto “é belo” exprime no espectador um acordo, uma harmonia de duas faculdades: imaginação e entendimento. Com efeito, se o juízo de gosto se distingue do juízo de preferência, é porque ele pretende uma certa necessidade, uma certa universalidade a priori. Ele toma do entendimento, portando, sua legalidade. Mas esta legalidade não aparece aqui em conceitos determinados. A universalidade no

juízo de gosto é aquela de um prazer; a coisa bela é singular, e permanece sem conceito. (DELEUZE, 1963, p. 2)

A relação com a imaginação, apontada por Deleuze, confere à sensação estética de contemplação do belo kantiano um caráter individual. Cada pessoa imagina algo diferente quando contempla a beleza, porém a sensação de belo ideal seria, no viés kantiano, compartilhada por todos. Esse processo geraria uma interiorização que, através do juízo estético, advindo da relação com a coisa em si, provocaria o encontro de nós conosco mesmos.

Outro conceito relevante que Kant acrescentou ao pensamento da estética do belo é a ideia de sublime. Para ele, o sublime seria algo que arremata de maneira intensa o homem, quando este está imerso na contemplação do belo. Essa relação é sintetizada por Julie Damasceno, em seu artigo *A estética Kantiana: o belo, o sublime e a arte*, da seguinte forma:

[...] o belo possui uma ligação mais efetiva com o objeto sensível, enquanto o sublime associa-se à razão. O belo se encontra delimitado pela limitação do objeto, não ocorrendo, dessa forma, um excesso que ultrapasse a própria obra de arte, o que já ocorre com o sublime, que está presente em um objeto de arte que possibilita que o sublime se encaminhe para o ilimitado, tal como se a razão não encontrasse limite definido. (DAMASCENO, 2015, p. 151)

Dessa forma, podemos entender o sublime como uma possível consequência do belo. Assim como com o belo, no sublime também ocorreria um processo de interiorização subjetiva. Porém, no segundo esse processo seria mais carregado de sentimentos, que se manifestariam fora dos limites da “coisa em si”. O sublime é visto como algo que nos acomete por meio de sentimentos intensos, aquilo “que não pode ser medido, posto que se apresenta como uma potência que não é comensurável, estando acima do homem em força, poder e extensão” (idem). Seria o resultado almejado do artista, tendo a contemplação do sublime como auge da sua obra de arte.

Sobre a relação da estética com a arte, Kant promove uma aproximação das obras de arte com a razão. Para ele existe uma distinção entre coisas belas produzidas pela natureza, e as obras de arte produzidas pelos homens. As primeiras só poderiam ser chamadas de “arte” por meio de uma analogia racional, como dizer que a montanha é bela pois parece ter sido esculpida para ter determinada forma; já a segunda seria o resultado do uso da razão humana para conceituá-la e produzi-la. Damasceno define da seguinte forma o pensamento de arte kantiano: “[...] a arte é um produto da capacidade técnica do homem, e não apenas no sentido inspirador. É através da arte que o homem se projeta no mundo, assimilando-o e tentando dominá-lo” (idem, p. 155).

Apesar de relacionar a arte com a razão, Kant pontua que a arte deve ser desassociada da ideia de ciência: “na arte não existe o certo ou o errado, algo que somente ocorre se for conveniente para a estética, ao contrário da ciência, que define com exatidão os seus parâmetros dentro das possibilidades de erro ou acerto, de falso ou verdadeiro.” (ibidem). Esse pensamento confere ao artista liberdade para produzir suas conexões e aí promover a sensação de beleza, que no seu auge pode gerar o sublime. A arte existe quando o homem patrocina a aproximação da obra com um sentido estético.

Com a convergência desses conceitos apresentados acima, Kant determina as bases epistemológicas da estética do belo. Dessa forma somamos aos pressupostos platônicos o juízo estético universal, sem representação de um fim, e o conceito de sublime, como aspecto da estética atrelada ao belo.

Em síntese, podemos entender a estética do belo pelo pensamento kantiano como sendo o resultado de uma contemplação desinteressada e que ocorre de maneira universal e imediata no contato que temos com as coisas. Podemos exemplificar esse mecanismo ao pensarmos na contemplação de um prato de alta gastronomia, cuja composição de formas e texturas supostamente aludem, no momento em que o degustamos, uma sensação universalmente agradável.

Apesar de Kant ter promovido tamanho desenvolvimento ao pensamento da estética, ele não chegou a elaborar uma disciplina filosófica sistematizada sobre o assunto. Suas reflexões sobre a estética estão dissolvidas por todas as suas obras. Essa tarefa coube a Alexander Baumgarten, seu contemporâneo, que condensou e sistematizou a concepção subjetiva do belo, como algo resultante da obra do homem (não sendo mais uma propriedade objetiva das coisas), fundando a estética como uma disciplina filosófica autônoma.

Baumgarten partiu dos caminhos apontados por Christian Wolff e Gottfried Leibniz (filósofos racionalistas) sobre o belo e a arte para fundar o que ele chamou de “ciência do conhecimento sensível”. Tal ciência pode ser definida, de maneira sintética, como sendo os estudos do conhecimento sensorial que possibilita a apreensão do belo e se expressa nas obras da arte, em contraposição à lógica como ciência restrita ao saber intelectual. Belo é elevado à ideia de perfeição do conhecimento sensível, por representar a junção entre natureza e razão humana. Para tal, Baumgarten promoveu a separação entre o belo e o bem, desvinculando assim a beleza da moral. Essa cisão rompe com o pensamento platônico e reafirma o pensamento kantiano.

Para Baumgarten, a beleza está ligada a um exercício de abstração dos objetos e de expansão do conhecimento. Isso porque se trata de um jogo de tornarmo-nos conscientes das percepções de beleza natural, como simetria, proporção e etc. Essa ideia é bem definida por Arthur Cecim em seu artigo *Baumgarten, Kant e a teoria do belo* no seguinte trecho: “[o belo natural] corresponde à promoção e à

simetria que de nada nos servem se, além de serem conhecidos nos objetos sensíveis, não pudermos reconhecê-los em nosso pensamento” (CECIM, 2014, p.13).

A relação entre o belo e o pensamento, por sua vez, deve promover uma relação de conformidade entre o nosso modo de pensamento e a universalidade do belo:

Trata-se de aperfeiçoarmos nossa sensibilidade através de um meio subjetivo que nos elevaria ao belo pensamento, estado em que toda beleza se encontra em conformidade com a unidade de nosso pensar, ou seja, quando percebemos no belo natural as marcas universais da beleza depuradas por nossa representação. (idem)

Dessa forma, o belo baumgarteano só aparece nos objetos quando encontramos em nossos pensamentos uma indicação equivalente. Isso torna o belo uma manifestação estritamente subjetiva: o que é belo o é somente para quem assim o contempla. “O belo é subjetivo em Baumgarten porque depende da variabilidade de nossa percepção representativa, cujo progresso é sempre sujeito ao modo como conduzimos por outro lado, nosso exercício estético” (idem).

Esse processo estético de identificação do belo seria baseado na diferenciação entre as marcas universais e as marcas distintas do objeto. Isso quer dizer que todos os objetos seriam formados por características universais contidas na natureza, como a proporção, mas também por marcas únicas que se referem apenas a cada qual, como a textura. Dessa forma o jogo estético, provocado a partir do contato com o objeto em questão, só se daria por sua relação com a organização do nosso pensamento.

Com base nessas relações, a estética passa a ser vista pelo ponto de vista gnoseológico, o que a eleva do patamar de conceito para o de conhecimento. Nesse sentido, Baumgarten propôs uma divisão nas faculdades do homem, em superior e inferior. A primeira se refere a temas metafísicos, e a segunda trata do conhecimento sensível (estética). Nesse último haveria uma relação da estética com a razão, uma vez que a estética é definida com o modo de pensar o belo. Porém, “enquanto o conhecimento lógico e científico é um conhecimento claro, o conhecimento sensível é turvo (*verworren*) e torna-se, assim, necessário que o depuremos, através da disciplina proporcionada pelo exercício estético” (idem, p. 7).

Dessa forma Baumgarten desenvolveu uma fundamentação do conhecimento sensível e o submeteu à racionalidade, possibilitando a concepção da estética como disciplina, conforme Cecim apresenta no trecho abaixo:

Ao considerar a arte como digna de uma reflexão filosófica e a estética como disciplina temática, Baumgarten aproxima o conhecimento sensível denominado de estética de uma analogia com os paradigmas racionais de uma teoria científica, pois eleva as nossas representações obscuras a uma clareza análoga às distinções do conhecimento científico, lógico-abstrativo. (ibidem, p. 9)

A ideia de clareza de Baumgarten é bem explicada por Oliver Tolle em sua tese *Luz estética* no seguinte trecho: “[...] a clareza se apresenta assim como capacidade de identificar no campo sensorial afecções na mesma medida em que eles se apresentam” (TOLLE, 2007, p. 24). Tal capacidade só poderia se concretizar partindo do pressuposto de que existem regimes e disposições estéticas universais.

A classificação do conhecimento estético como sendo turvo se dá pela incapacidade que temos de precisar de maneira clara as suas bases. Porém, Baumgarten vê essa característica como algo positivo ao dizer que é exatamente nessa confusão que o juízo estético encontra a sua perfeição. Em suas palavras, ele diz que o juízo estético “é passível de ser elevado a uma perfeição que, mesmo não atingindo a verdade lógica, corresponde a um correlato desta, a verdade estética” (BAUMGARTEN, 1993, p. 120).

A verdade sensível, desse ponto de vista, não é entendida como uma verdade intelectual, e sim como uma verdade sensível que “deriva de uma certeza que só pode ser descrita com o auxílio de um tempo tirado da retórica, isto é, persuasão” (idem). Portanto, para Baumgarten a estética do belo está ligada ao conceito de verdade, mas essa verdade não é mais vista como a verdade platônica, e sim como a representação mais pura do conhecimento sensível (aproximando-se, diga-se de passagem, da verdade aristotélica).

Para definir as bases da beleza universal, Baumgarten parte do pensamento renascentista de que as coisas são naturalmente belas. Seria a natureza que confere a perfeição estética, esta podendo, por meio de técnicas artísticas, ser representada em obras de arte.

No horizonte mais amplo do princípio da imitação, a arte, como conhecimento, é representação da natureza. A verdade de um conhecimento, seja ele expresso por um objeto artístico ou um conjunto de sinais, é medida pela capacidade da representação de expressar o representado. Se há coincidência entre a representação e o representado, a representação se mostra como verdadeira. A representação, portanto, imita o representado e é tanto mais completa quanto mais elementos essenciais do representado estiverem contidos na representação. (TOLLE, 2007, p. 19)

Dessa forma, para que uma obra de arte seja reconhecida de imediato como algo de verdadeira beleza, ela deve ser o mais verossímil possível ao que representa. E assim o deve ser pois é “na obra de arte [que] a sensação atingiria sua perfeição, logo atingiria a beleza, logo a verdade. As obras de arte eram consideradas [por Baumgarten] as mais belas e as mais verdadeiras das percepções” (ibidem). Sendo assim, para o filósofo alemão, “nas belas-artes deveria ser cultivada a perfeição da faculdade do sentir [a estética]” (ibidem).

Podemos sintetizar a estética do belo de Baumgarten como sendo o resultado da construção mental dos significados e da retórica que explicará algo belo, como ocorre por exemplo na contemplação de um bolo muito bem confeitado, que, por meio da formulação do pensamento belo, compreendemos suas proporções e sua composição de cores e contrastes, formando assim uma retórica capaz de explicar tal beleza.

Contudo, tanto Baumgarten quanto Kant não refutaram totalmente a perspectiva platônica de um belo ideal. Ambos promoveram uma maior aproximação do belo ideal com os homens, desassociando-o assim do pensamento metafísico de que o belo ideal está em um lugar inacessível. Nota-se que, de modo geral, o conceito de um belo verdadeiro apenas “muda de lugar”, mas sem deixar de ter um papel central nas ideias estéticas.

O pensamento da estética do belo continua a ser desenvolvido no final do século XVIII e começo do século XIX, sobremaneira por Georg Hegel, que fundamenta a estética como a “ciência do belo artístico”. Hegel traça sua linha de raciocínio pautada na discussão sobre arte e também busca definir o belo absoluto. Em seus estudos sobre estética, ele parte do mesmo ponto que Kant, ao classificar a estética como o estudo da manifestação da beleza no campo das percepções sensíveis.

Diferentemente de Baumgarten, que via a estética como um meio de percepção sensível do belo universal contido na natureza, Hegel recusava a ideia de que há uma unidade imediata na natureza como parâmetro de verdade e de beleza.

Como demonstra Márcia Gonçalves em seu livro *O Belo e o Destino*, “para Hegel, o espírito se encontra na natureza na forma latente de um ser ‘em-si’, tal como uma ‘alma escondida’, que não pode ser apreendida sensivelmente, mas apenas pelo pensamento” (GONÇALVES, 2001, p. 26). Isso quer dizer que o belo só existe na natureza como potência e não como manifestação, sendo preciso traçar um meio estético para acessá-lo.

Hegel enxerga a estética como o estudo da manifestação da Ideia no plano sensível. O próprio autor define o que seria essa Ideia no seu livro *Cursos de Estética* da seguinte forma: “[...] a Ideia é o ponto de encontro do conceito consigo mesmo, é a unidade das diferentes determinações e momentos do conceito, é objetividade real e subjetividade ideal” (HEGEL, 2001, p.125). Nesse ponto ele discorda

da ideia platônica, porque para Hegel a Ideia é o resultado de um processo conceitual e não uma premissa para os conceitos. Por sua vez, “o conceito é a “potência” que se efetiva (se realiza) na sua realidade sem se perder nela” (FERREIRA, 2011, p. 84), como por exemplo o surgimento de uma árvore, que existia em potência na sua semente antes de germinar, e ao se concretizar como árvore ainda carregaria dentro de si o conceito da semente. Seguindo esse raciocínio a Ideia representaria a verdade após o processo de efetivação provocado pelo conceito, e é dessa relação que viria uma relação direta da Ideia com o Belo, conforme Ferreira demonstra na continuação do seu raciocínio:

[...] à Ideia em sua manifestação sensível Hegel denomina bela. Isto é, “o belo se determina como aparência sensível da Ideia” [Hegel]. O que resulta, por sua vez, que a beleza e verdade são coincidentes, uma vez que, como dissemos, a ideia é a verdade e tudo que chamamos de verdadeiro o é na medida em que existe segundo a Ideia. (idem, p. 87)

Se para Hegel a verdade é o resultado da Ideia, a arte poderia encontrar, pelo caminho do sensível, a beleza contida na Ideia. Esse raciocínio é demonstrado por Marcia Gonçalves ao afirmar que “só existe o fenômeno da beleza à medida que a objetividade sensível se mostre como *ideal* ou como *idealizada*, ou seja, a matéria sensível receba do próprio espírito uma forma de *espiritualizada*” (GONÇALVES, 2001, p. 19).

De maneira sintética, a arte seria o artifício que usamos para transformar a matéria bruta (contida na natureza) em uma obra de arte, que tenha um conteúdo espiritual. Hegel enxerga a arte como uma superação crescente do mundo sensível por parte do espírito. Com base nessa linha de pensamento ele coloca o belo artístico acima do belo natural, pois o primeiro é o resultado da ação do homem sobre o segundo. Nas palavras de Gonçalves, Hegel “vê a arte ‘*como atividade espiritual ou cultural*’, ou seja, como transformação pelo homem da imediação natural; como humanização ou idealização da natureza” (idem, p. 26). Sendo assim, a espiritualidade só seria manifestada por meio da arte.

A arte na concepção hegeliana é dividida em três categorias: a simbólica, a clássica e a romântica. A arte simbólica seria o conceito menor de arte, uma espécie de pré-arte, pois nessa categoria existe a predominância de conteúdo natural. “Esta forma de arte tem como característica o excesso da matéria e a falta do elemento espiritual” (ARAÚJO, 2005, p. 459).

A maior representação desse tipo de arte se encontraria na arquitetura ocidental arcaica, como as pirâmides do Egito ou os templos hindus.

A segunda categoria é a Arte Clássica, que representa a perfeição da beleza estética pela promoção da junção entre forma e conteúdo. Os expoentes desse tipo de arte seriam as esculturas de deuses gregos, que são representados pela forma humana perfeita, e promoveriam assim a elevação do espírito sobre a natureza. Araújo pontua que “há aqui [na arte clássica], também, o peso da pedra, como na forma de arte simbólica, mas existe um caráter de espiritualidade na maneira como a forma humana se impõe a esta pedra, de modo que a forma é a totalidade humanizada” (idem). Sendo assim, esse estilo de arte se aproxima mais do pensamento hegeliano da arte como fruto do trabalho espiritual.

A última forma de arte possível seria a Arte Romântica, cujo elemento essencial é a subjetividade, que teria ressurgido a partir da retomada romântica da tragédia grega.

Tal retomada teria possibilitado a autoconsciência e o encontro do humano com a verdadeira liberdade, o que caracteriza o objetivo principal da estética hegeliana: a ascensão do espírito. Esse seria o estágio final da arte, pois para Hegel não existe mais nenhuma manifestação possível de arte após a romântica.

Assim como os demais filósofos apresentados nesse tópico, Hegel também encara o belo como objeto principal da estética. Para ele, o belo é visto como ápice do desdobramento do espírito absoluto, expressando-se sempre na forma de uma ideia. Portanto o belo hegeliano também se refere à uma verdade, mas especificamente à uma Ideia. Nessa perspectiva não haveria hierarquia no belo, não existiria algo mais belo ou menos belo; ele é absoluto, conforme argumenta Araújo:

Para Hegel, o belo é fundamentalmente belo artístico, e o conteúdo da arte, tal como o da religião e o da filosofia, é o absoluto ou o divino. O conceito de belo, tal como exposto nas Lições sobre Estética, corresponde à manifestação adequada da ideia na realidade sensível, enquanto “ideal”. Esta manifestação do belo como ideal pressupõe que a ideia ou a essência absoluta, que é de fato conteúdo do divino, permanece livre nesse seu aparecer, ou seja, que ela não perde seu caráter de infinidade, não se aliena totalmente na objetividade sensível, apenas se exterioriza por meio dela. (ARAÚJO, 2001, p.19)

Essa relação permitiria o artista criar esteticamente sua obra de arte, traçando o caminho da potência do conceito dentro da sua obra. Obra essa que o próprio Hegel define como sendo “o primeiro elo intermediário entre o que é meramente exterior, sensível e passageiro e o puro pensar” (HEGEL, 2001, p. 32). Isso confere à obra de arte, como objeto belo, autonomia e liberdade, pois sua finalidade se encontraria dentro dela mesma.

[...] a existência do belo é livre, pois não encontra oposição a si no objeto, que é sua própria manifestação em forma sensível, nem no sujeito, que reconhece o conceito no objeto e, portanto, o vê como fim em si mesmo. Assim, conclui Hegel, a consideração do belo deve respeitar a liberdade intrínseca deste. (FERREIRA, 2011, p. 89)

Dessa forma, a estética permanece relacionada com um conceito universal de belo: Hegel considera o belo a expressão de algo verdadeiro e inerente a tudo e a todos, e esse algo verdadeiro seria o espírito absoluto.

Para exemplificar a estética do belo em Hegel, podemos imaginar o momento no qual um determinado sujeito entra em contato com a famosa obra de arte clássica “*A criação de Adão*” de Michelangelo, do século XVI, no teto da Capela Sistina. Por meio desse contato com a imagem de Deus tocando levemente o dedo de Adão, o sujeito elevaria o seu espírito ao compreender melhor seu lugar no mundo, o que o deixaria mais próximo do resultado último do belo, o espírito absoluto.

Todos os autores tratados até aqui, em suma, enfatizam os conceitos clássicos sobre o belo, seguindo uma linha de pensamento que surgiu na Grécia Antiga, com Platão, e se consolidou no século XVIII. Para elucidar como essa visão é atualmente confrontada, cumpre mencionar os pensamentos de Pierre Bourdieu, um importante sociólogo francês do século XX que retomou a discussão da beleza em seus estudos e formou uma escola de pensamento que é seguida até hoje.

De forma clara e sintética, podemos dizer que a noção de beleza levantada por Bourdieu é diversa, e varia entre os campos sociais, conforme as práticas sociais são organizadas em cada um desses campos. O autor define a organização desse mecanismos, em seu livro *A Distinção*, da seguinte forma:

[...] a unidade que se dissimula sob a diversidade e a multiplicidade do conjunto das práticas realizadas em campos dotados de lógicas diferentes, portanto, capazes de impor formas diferentes de realização, segundo a fórmula: [(habitus) (capital)] + campo = prática. (BOURDIEU, 2007, p. 97)

A fórmula apresentada no trecho acima busca demonstrar como funciona o mecanismo social de definição e imposição de um determinado elemento dentro de um campo social. Para compreender melhor essas relações, é preciso antes compreender o que Bourdieu quer dizer por campo, capital e *habitus*.

Para o sociólogo, a nossa sociedade não é algo homogêneo, mas composta pelas relações de diversas esferas sociais autônomas, cada qual com suas regras e mecanismos particulares. Essas

esferas são campos de atividades sociais e podem ser vistas tanto como meios macros, como o campo acadêmico, o religioso etc., quanto como mecanismos micros, como uma determinada família ou até um grupo social que compartilha o mesmo estilo de vida. Essa complexa definição de um campo é expressa da seguinte forma pelo autor:

A classe social não é definida por uma propriedade (mesmo que se tratasse da mais determinante, tal como o volume e a estrutura do capital), nem por uma soma de propriedades (sexo, idade, origem social ou étnica - por exemplo, parcela de brancos e de negros, de indígenas e de imigrantes, etc. -, remunerações, nível de instrução, etc.), tampouco por uma cadeia de propriedades, todas elas ordenadas a partir de uma propriedade fundamental - a posição nas relações de produção -, em uma relação de causa e efeito, de condicionante a condicionado, mas pela estrutura das relações entre todas as propriedades pertinentes que confere seu valor próprio a cada uma delas e aos efeitos que ela exerce sobre as práticas. (ibidem, p. 101)

Portanto existiria dentro de cada campo um modo social aceito, este sendo o resultado das imposições dessa estrutura descrita por Bourdieu. Como cada campo seria autônomo, a definição das práticas, como o gosto pelo belo, seria particular a cada um desses campos. Dessa forma, o belo permanece ligado a uma verdade, porém aqui essa verdade não é universal para todos, pois sua universalidade se refere apenas a cada meio social: o que é belo para uma classe social mais abastada dificilmente seria confundido com o que é belo para uma classe mais baixa, mas ambos seriam verdadeiros a seus respectivos sujeitos. É nesse ponto do mecanismo social que entraria em ação o capital, uma ferramenta imprescindível para o funcionamento social pensado pelo autor francês.

Antes de entrar no conceito de capital, é importante ressaltar que, para Bourdieu, dentro de um determinado campo existe uma luta de poder entre os dominantes, que são dotados de maior capital, e os dominados, que têm pouco capital. Enquanto os detentores do poder exerceriam sua influência impondo suas práticas aos dominados, dentre elas a noção de beleza, os dominados buscaria galgar seus espaços com o objetivo de tomar o lugar dos dominantes. Essa luta constante seria balizada pela distinção do capital, conceito definido pelo o autor da seguinte forma:

[...] sendo capital uma relação social, ou seja, uma energia social que existe e produz seus efeitos apenas no campo em que ela se produz e se reproduz, cada uma das propriedades associadas à classe recebe seu valor e sua eficácia das leis específicas de cada campo. (ibidem, p. 107)

Este capital seria formado por um volume global resultante da soma entre o capital econômico, o capital cultural e o capital social (BOURDIEU, 2007). O capital econômico, mais conhecido por todos, seria formado pelo volume desigual da distribuição de renda dentro de um campo: quanto mais capital econômico um indivíduo tem, mais fácil seria a sua ascensão dentro do campo, e maior seria a sua influência. O capital cultural, por sua vez, seria o resultado do processo de esclarecimento do indivíduo, atrelado ao nível escolar: quanto mais conhecimento o indivíduo acumula mais capital cultural ele teria. Por último, o capital social seria formado pela influência que determinado indivíduo já detém sobre os outros membros do seu campo. A junção desses três tipos de capital seria o que estabelece o poder e a influência de uma parcela da classe social sobre as demais. Dessa forma, o gosto pela beleza também seria imposto pela influência do capital.

Para Bourdieu, a definição do gosto individual pelo o que é visto como belo e agradável está relacionado diretamente com a absorção inconsciente de elementos estéticos advindos da classe social na qual o sujeito está inserido. Dentro das diversas divisões sociais às quais nossa sociedade está submetida, existiriam definições de bom gosto coletivas, como por exemplo o gosto por caviar e champanhe dentro da casta mais alta da sociedade, ou por arroz e feijão nas classes de baixa renda. Esse mecanismo Bourdieu define, em *O mercado dos bens simbólicos*, através do conceito de *habitus*.

O *habitus*, sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas (BOURDIEU, 1974, p. 201-202).

O *habitus* se refere às inclinações estéticas que seriam absorvidas por nós a partir do meio no qual estamos inseridos. Ele seria incorporado de maneira inconsciente e formaria o nosso modo de agir com relação às práticas irrefletidas. Trata-se de uma série de hábitos inconscientes que seriam repetidos por todos dentro de um campo, e estaria ligada à uma razão prática, e quase mecânica, que vai além da prática racional. Para Bourdieu, achamos algo belo sem nos questionar por que estamos achando belo, portanto como um resultado do nosso hábito social. Daí deriva a noção de que, dentro de um determinado campo, as pessoas apresentam noções compartilhadas de vestimenta, gosto musical e até determinado paladar.

A estética de Bourdieu está dividida entre as disposições comuns resultantes do *habitus*, o qual seríamos inaptos para manipular, e as disposições estéticas resultantes do distanciamento para com os objetos sensíveis e o esclarecimento sobre a beleza de suas características. Bourdieu propõe um

corde radical entre essas disposições comuns, que formariam uma estética popular inconsciente e generalizada num determinado meio social, e as disposições estéticas que estão subornadas a um olhar de fora, que promoveriam uma reflexão e um “tornar-se consciente” do indivíduo perante um objeto, situação ou obra de arte. Esse processo de distanciamento ocorreria de maneira relacional e comparativa entre obras de arte; por exemplo, o bom gosto da música clássica se justificaria quando comparada com o gosto da uma música popular, tida como menos culta e, por consequência, relacionada a um mal gosto.

Apesar de Bourdieu pensar de modo diferente dos demais autores desse tópico, ele compartilha o pensamento de que a beleza é um conceito “superior”: Existe algo belo a ser contemplado, e para isso devemos nos tornar esclarecidos para sermos capazes de praticar tal ação. O que antes estava no mundo das ideias em Platão, ou no espírito absoluto em Hegel, agora está no *habitus* de Bourdieu. A principal contribuição do sociólogo francês para o estudo da estética pelo viés do belo é sua “desnaturalização”. Para ele a ideia de enxergar a beleza como sendo algo natural é um pensamento raso e ignorante, pois leva-nos à inação e minimiza nossa responsabilidade sobre as escolhas que fazemos sobre o que é belo e o que não é.

Esse mecanismo ainda sugere que o belo não é absoluto a todos os homens e nem atemporal. Se cada campo tem o seu *habitus* dominante, a definição de beleza seria variável entre os campos sociais. Porém também seria absoluta por um determinado tempo, que é definido pela duração do poder vigente em cada campo.

Se seguirmos o raciocínio de Bourdieu, podemos exemplificar essa variabilidade ao analisarmos o paladar sobre um determinado produto, como por exemplo o café. Quando o café começou a ser consumido, ele era visto como um produto de uma elite intelectual que tinha o discernimento necessário para apreciá-lo e, com efeito, as cafeterias eram lugares destinados apenas para pessoas distintas. Dessa forma o *habitus* dos consumidores de café estava diretamente relacionado ao modo de agir e de ser dos intelectuais da classe alta. Com o tempo, porém, o *habitus* do café foi se dissolvendo e entrando em outros campos sociais, o que permitiu que pessoas de classes mais baixas também pudessem desenvolver o gosto pelo café, com um *habitus* completamente diferente do dos nobres. É notório que o gosto pelo café é diferente entre os dois campos que apresentei aqui, porém a ideia do que seria um bom café é também absoluta em cada um dos campos, cada qual com uma forma particular.

O problema dessa forma de pensamento reside em generalizar aspectos como irrefletido, imponderado, alienado e até inconsciente. Se fazemos parte de um determinado campo, seremos sempre levados, pela força do *habitus*, a incorporar determinada definição de bom gosto. Para

Bourdieu não existe belo e nem feio como algo transcendente e natural, ele é sempre consequência das relações de poder social.

Com base nessa análise sobre a filosofia de cinco dos mais relevantes pensadores acerca da estética do belo, podemos chegar a algumas conclusões sobre esse modo de pensar. O primeiro ponto a ser compreendido é o de que todos buscam encontrar a resposta definitiva sobre a beleza: seus conceitos e pensamentos têm o objetivo de encontrar o caminho para a verdade sobre o que é o conceito de belo. Seja no mundo das ideias em Platão, seja na universalidade do juízo estético em Kant, seja na conformidade com o pensamento belo e ordenado em Baumgarten, seja na expressão do espírito absoluto em Hegel ou até mesmo no resultado da imposição social em Bourdieu, todos buscam apontar a definição absoluta de belo.

2.2.1 RGS estética do Belo

Com esse desenvolvimento do entendimento da estética vista pela ponto de vista do Belo, é possível sintetizar tais pensamentos da seguinte forma: o ponto central do pensamento da estética de todos os filósofos apresentados no tópico acima se encontra na existência de um conceito absoluto de belo, que existiria de maneira externa ao homem. Com isso há a necessidade de buscarmos nos aproximar desse belo tido como universal a todos os homens. A partir dessa premissa, cada um dos cinco filósofos elege um conceito como sendo o responsável por promover tal aproximação: para Platão, o uso da razão nos aproximará do bem e do verdadeiro (sinônimos do belo), que está contido no mundo das ideias; já para Kant o juízo estético, compartilhado por todos os homens, nos aproximaria da verdade por meio de uma contemplação desinteressada; Baumgarten reivindica por uma conformidade da beleza com o pensamento belo e ordenado; para Hegel, o conceito de belo verdadeiro é encontrado por meio da elevação do espírito absoluto, que se valeria da contemplação de obras de arte de natureza verdadeira; por fim, para Bourdieu o belo é sempre um indício de alienação, provocado por força do capital e pela incorporação de *habitus* sociais.

Tal panorama pode ser representado de maneira sintética na imagem abaixo (Fig. 15):

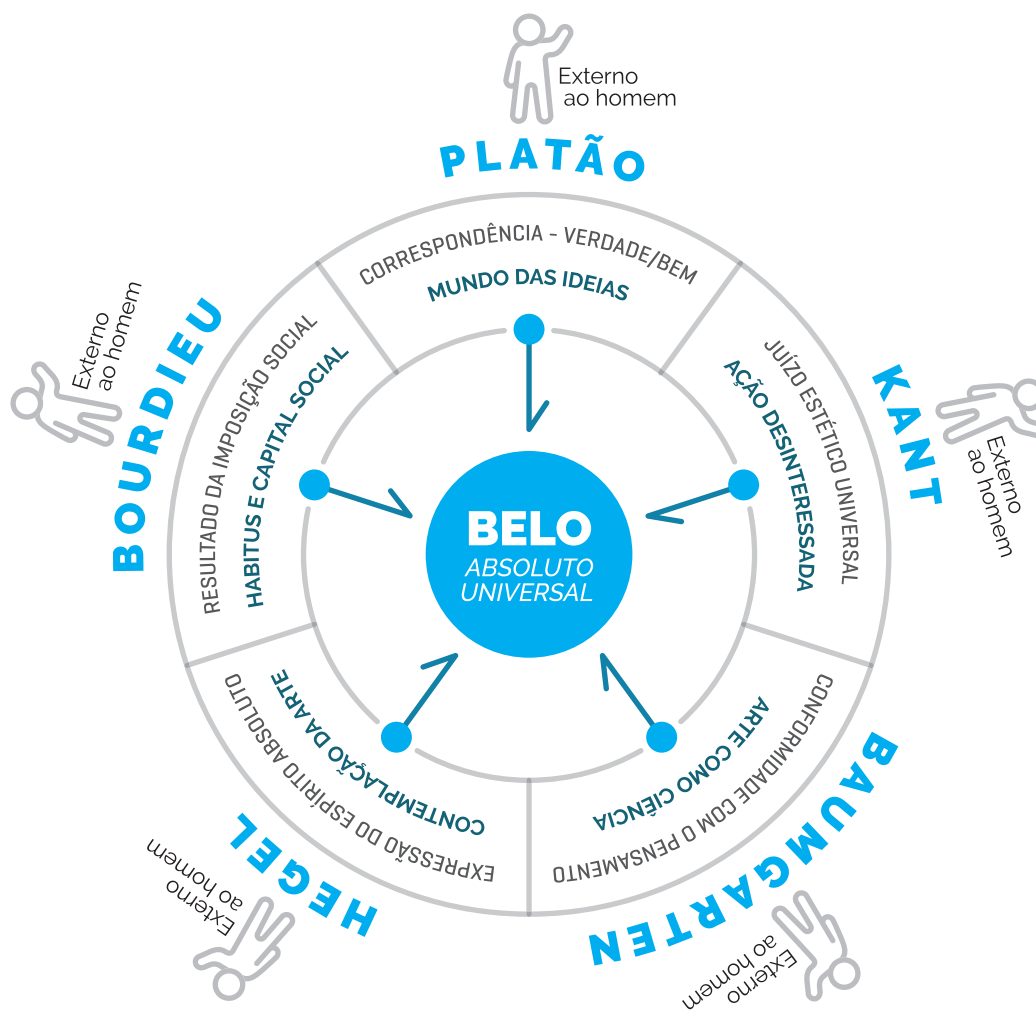


Figura 14: Panorama da estética do belo. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

2.2.2 Aspectos estéticos do Belo

Dessa linha de pensamento, podemos sintetizar alguns aspectos estéticos contidos nas definições da estética do belo. São eles:

- Asp. B.1.** Universalidade do belo;
- Asp. B.2.** Imediação desinteressada;
- Asp. B.3.** Sensação sublime;
- Asp. B.4.** Conformidade com o pensamento ordenado;
- Asp. B.5.** Elevação espiritual;
- Asp. B.6.** Influência do meio social.

O aspecto 1, a universalidade do belo, está presente em todos os cinco pensadores aqui estudados. Todos parecem querer estabelecer um conceito definitivo e verdadeiro sobre o que é belo para todos os homens. E é pela aplicação do juízo estético e do esclarecimento que seríamos capazes de perceber a presença da beleza nas coisas.

O aspecto 2, a imediatez desinteressada, está mais explícita no pensamento de Kant. Algo seria mais belo quanto mais imediata for a identificação de sua beleza. O reconhecimento imediato das características da beleza comprovaria a universalidade da sensação de beleza. O caminho apontado por Kant é o esclarecimento racional dessas características: quanto mais eu tenho conhecimento sobre o que é o belo, mais eu seria capaz de reconhecer quando ele se faz presente.

O aspecto 3, a sensação de sublime, é outro ponto apresentado por Kant, mas é redefinido com outros termos pelos demais pensadores, sempre como sendo o resultado da contemplação de algo que contenha a verdadeira beleza. O sublime é visto como auge da sensação estética positiva perante uma obra de arte um momento de alegria.

O aspecto 4, a conformidade com o pensamento ordenado, foi definido por Baumgarten, e pode ser sintetizado como sendo o momento no qual a sensação agradável de beleza encontra sentido na formação cognitiva do juízo estético. Este aspecto está ligado também à ideia da necessidade do uso da razão filosófica para que ocorra a sensação positiva provocada pelo belo. Surge na necessidade, já apontada inicialmente por Platão, em buscar na filosofia as respostas acerca da verdade e da justiça do belo.

O aspecto 5, a elevação espiritual, se refere à ideia defendida por Hegel de uma busca ideal da sensação positiva de beleza. De certa forma, esse aspecto é tratado por todos os autores, até mesmo por Kant, que descartou qualquer relação da estética com uma metafísica e que, no entanto, tratou o juízo estético como um caminho ideal para a identificação da nossa relação com o mundo. Seja pela ideia de elevação do espírito, seja pela ideia de esclarecimento intelectual, este quinto aspecto está fortemente ligado a estética do belo.

O aspecto 6, a influência do meio social, provém do pensamento de Bourdieu sobre os mecanismos sociais e as relações estruturantes que formam os campos sociais. É a noção de que haveria uma determinação em nosso juízo estético a partir de nossas relações sociais. Nossos gostos seriam influenciados pelo meio, seja como resultado da ação de distinção de poder dentro do campo no qual estamos inseridos, seja na conformidade coletiva acerca dos padrões de beleza convencionados socialmente.

Para maior compreensão da síntese dos aspectos estéticos do belo, apresento abaixo um gráfico (Fig. 16) com o objetivo de demonstrar a linearidade entre eles e demonstrar que todos estão orbitando o conceito de belo:

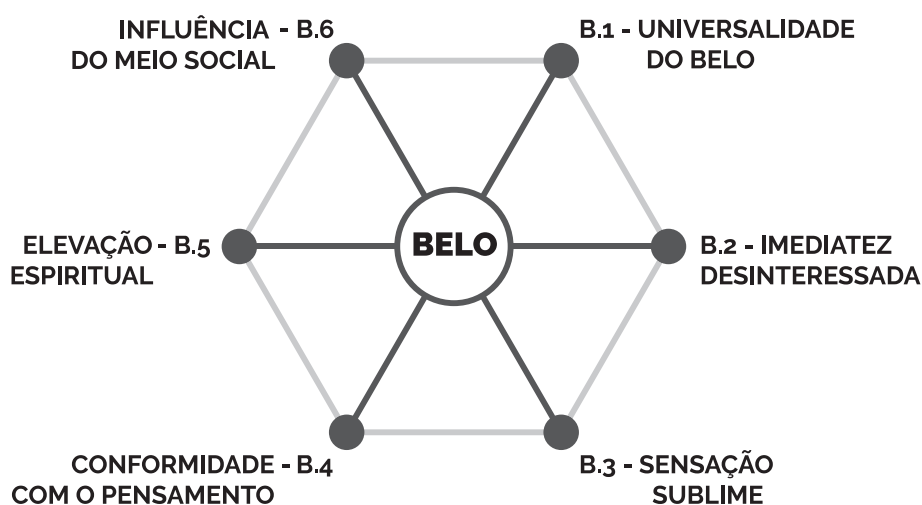


Figura 15: Aspectos estéticos do belo. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

2.3 Estetização

Como possível consequência dos aspectos levantados pela estética regulada pelos gostos, podemos destacar uma linha de raciocínio que ganha força através de teorias de pensadores contemporâneos: a ideia de que o mundo estaria passando por um processo de “estetização” e que o design estaria sendo utilizado como uma das ferramentas para promover tal fenômeno. Esta ideia é fortemente defendida por dois sociólogos franceses, Gilles Lipovetsky e Jean Serroy, no livro *A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista*, e parece se apresentar como um cenário catastrófico e que impediria a compreensão da vivência nos temas até aqui apresentados.

Para eles, o aumento do poder de consumo, provocado pela intensificação do capitalismo, geraria um cenário mercantil hedonista, no qual tudo seria feito e pensado para ser compreendido e admirado esteticamente, sem passar por qualquer tipo de questionamento ético. Esse processo levaria a uma alienação geral, que impediria que percebamos a verdadeira beleza das coisas.

Nas indústrias de consumo, o design, a moda, a publicidade, a decoração, o cinema, o show business criam em massa produtos carregados de sedução, veiculam afetos e sensibilidades, moldando um universo estético proliferante e heterogêneo pelo ecletismo dos estilos que nele se desenvolvem. (LIPOVETSKY; SERROY, 2015, p. 13-14)

A somatória das ações desses diversos setores sociais, apontada pelos autores, teria apenas um propósito: o de gerar prazer momentâneo nas massas, alimentando uma economia preocupada apenas com a geração de lucro para grandes conglomerados industriais.

Esse processo geraria o que eles chamam de “quarta fase do capitalismo moderno”, a qual seria fortemente marcada pela predominância de atividades “criativas”. Tal fase é denominada de “capitalismo artista” e seria caracterizada pelo fim das “grandes oposições”, como entre arte e mercado. Os próprios autores a definem da seguinte forma:

O capitalismo artista tem de característico o fato de que cria valor econômico por meio do valor estético e experimental: ele se afirma como um sistema conceitor, produtor e distribuidor de prazeres, de sensações, de encantamento. Em troca, uma das funções tradicionais da arte é assumida pelo universo empresarial. O capitalismo se tornou artista por estar sistematicamente empenhando em operações que, apelando para os estilos, as imagens, o divertimento, mobilizam os afetos, os prazeres estéticos, lúdicos e sensíveis dos consumidores. (ibidem, p. 43)

A grande ferramenta para que esse capitalismo se prolifere seria a publicidade, que teria um papel agregador de fazeres artísticos com o objetivo de gerar a demanda de consumo. Assim como pensava Bourdieu, no processo de estetização os gostos estéticos seriam impostos socialmente por meio do uso da força do capital, aqui representado pelo interesse de grandes corporações. O design entraria, assim como a arte, como uma ferramenta para a produção de sensações de beleza por meio da “estetização” de todos os tipos de produtos.

Esse cenário é visto pelos autores como calamitoso, pois a contemplação da beleza não estaria mais ligada à ideia de elevação espiritual do homem, mas sim a uma forma de seduzir-nos a comprar mais. Isto provocaria, assim como temia Platão, o nosso distanciamento da verdade, pois ao ficarmos imersos em impulsos falsos, nos tornaríamos incapazes de diferenciar a verdade da cópia vazia. Esse modo de pensar parece estar ancorado nos princípios da estética do belo. Principalmente na ideia de que existe um juízo estético verdadeiro e, portanto, potencialmente compartilhado por todos.

Para os autores franceses, a estetização do mundo reduz os homens a meros consumidores despreocupados com questões mais relevantes para a vida humana. Além disso, levaria o mundo a um processo de “enfeimento”, que seria o resultado da imposição de uma homogeneização das cidades, com grandes arranha-céus idênticos, avenidas largas e comércios que repetem inclinações estéticas apenas visando à obtenção de lucro. Nesse cenário, as cidades seriam um local que estimularia o egoísmo e um esvaziamento sentimental, pela ideia de que o bombardeamento

estético mercadológico aumentaria a alienação, e geraria um ideal de cidade replicado e descolado da cultura local.

Apesar do raciocínio de Lipovetsky e Serroy ser baseado em uma série de argumentos plausíveis, ao que parece, as mazelas indicadas como base para o diagnóstico de que, no início do século XXI, o mundo estaria passando por um grande processo de estetização já foram indicadas desde dois séculos atrás. Isto é demonstrado por Marcos Beccari e Rogério de Almeida no artigo *O cotidiano estético: considerações sobre a estetização do mundo*, ao apontarem que esse movimento de disseminação da estética existe desde as bases do movimento artístico francês conhecido como *Art nouveau*, que “operava um transbordamento da esfera da arte para o cotidiano: utensílios domésticos, joias, roupas, interiores, fachadas etc. tornam-se elementos de um consumo estetizado que, antes disso, era privilégio da aristocracia” (BECCARI; ALMEIDA, 2016, p. 14). Dessa forma, o tal processo de estetização de objetos cotidianos não é nada mais do que uma abertura de inclinações estéticas antes conferidas apenas às classes sociais mais altas.

A estetização do consumo, afinal, ocorre pelo menos desde a sua passagem da esfera privada dos salões aristocráticos para o espaço público do comércio. É no século XIX que surgem as lojas de departamento e as vitrines, que os produtos começam a ser expostos para o deleite visual dos transeuntes, com confesso objetivo de sedução, sendo também nessa época que se consolidam a publicidade e o design como os conhecemos hoje. (idem, p. 15)

Com base nesses apontamentos, é possível concluir que esse processo de estetização não foi imposto de maneira pontual, no início do séc. XXI. O que se desenha nas críticas de Beccari e Almeida é a denúncia a uma “abertura horizontal a um cotidiano estético”, ou seja, uma democratização de noções estéticas que coincide com o declínio do poder aristocrático. Talvez a insatisfação com esse processo, por parte dos autores franceses, se dê pela quebra da distinção social que outrora autorizava a contemplação estética. Com a disseminação de peças que estimulem sensações agradáveis, parar durante o dia para olhar algo belo deixou de ser algo exclusivo da aristocracia; a beleza passa a estar diluída em pequenos momentos da vida cotidiana.

Apesar de isso ser apontado como negativo pelo prisma de Lipovetsky e Serroy, esse processo de abertura também é encontrado nos surgimentos de novas formas de arte, que não necessitam mais de locais fechados, como galerias ou museus, para serem contempladas.

[...] há certas “artes” que têm se espalhado por espaços antes esteticamente desérticos, como as periferias das grandes cidades e até mesmo nos subterrâneos, seja com o grafite, o *funk*, os saraus, os coletivos e outras iniciativas descentralizadas e descompromissadas com a “alta cultura”, em uma iniciativa estética que tem pouco a ver com os rigores da arte ou a consciência de sua história. (ibidem, p. 16)

Mediante a constatação sobre a disseminação da arte, não faltam diagnósticos por parte da estética do belo. Se o aumento de oferta de peças belas é um problema, podemos entender que é porque a verdadeira beleza estaria sendo imitada por peças de menor valor estético, distanciando-nos do belo platônico. Ainda, é possível relacionar o processo em questão com a visão sobre o juízo estético de Kant, que defendia que as sensações seriam o nosso vínculo com o mundo material, e resultariam de um “desejo desinteressado”, sem nenhum propósito de utilidade. Com efeito, assim como os autores utilizados para definir a estética do belo, Lipovetsky e Serroy também enxergam a ampliação e a relativização do juízo estético como indícios de um cenário negativo e catastrófico.

Essa visão se mostra ainda mais problemática quando colocamos as vivências na equação. Não é porque determinado juízo estético (o aristocrático) está sendo pulverizado que deixamos de vivenciar, cada qual ao seu modo, o cotidiano esteticamente. A dimensão estética não se resume apenas à contemplação do belo contido nas obras artísticas ou na natureza; ela está presente nas inúmeras experiências estéticas que nos tocam diariamente, isso porque “a dimensão estética das obras humanas – e não só as artísticas – operam uma mediação, uma articulação simbólica entre os homens e o mundo” (ibidem, p. 18). O que parece se desenhar com a democratização do juízo estético, portanto, é exatamente um aumento na visibilidade de encontros agradáveis, e por consequência na possibilidade de vivenciarmos os pequenos momentos da vida, sejam eles contidos na contemplação de uma obra de arte famosa em um museu com entrada restrita, ou nas sensações agradáveis provocadas pela interação com um produto mercadológico no meio de uma multidão de pessoas. Aqui a estética se apresenta pela expressão afetiva de um gosto autônomo, e não como juízo atrelado ao belo. Dessa forma, a estética da vivência estaria mais alinhada com essa visão ampliada sobre o funcionamento das experiências estéticas:

[...] a experiência estética não é vista aqui como algo excepcional, o sublime, o fora do tempo, o estranhamento, mas o que aparece como banal e repetitivo no seio do cotidiano, como celebração possível das mediações que fazem proliferar os sentidos do mundo, mas também as sensações que os acompanham. A experiência estética, principalmente a que advém do contato com as obras de arte (plásticas,

cinematográficas, literárias etc.), consiste numa intensificação da vida. É uma experiência do excesso, da embriaguez e da excitação, e não um lenitivo, uma catarse ou uma sublimação. (ibidem, p. 19)

Ou seja, conferir um diagnóstico positivo ou negativo para esse processo é, também, uma questão de gosto. A meu ver, o aumento de oferta de produtos carregados de intenções estéticas agradáveis promove uma abertura horizontal, e não um declínio na qualidade e na essência do juízo estético. Analisar tal processo pela perspectiva dos afetos, na qual quanto mais estímulos recebemos maior pode ser a diversidade dos nossos gostos, leva-nos a uma visão otimista sobre esse processo. Os pensadores da estetização do mundo, ao contrário, consideram que a reprodução e a criação de novos estímulos estéticos nos levariam ao esgotamento das sensações agradáveis, o que faria com que percamos o sentido da vida em meio ao bombardeamento de tais sensações.

Outro pressuposto para a estetização do mundo seria a existência de um consenso (kantiano) sobre a ideia de um “bom gosto” coletivo, que possibilitaria a mercantilização das sensações. Nesse sentido, para que algum produto possa ser projetado para gerar determinada sensação, seria preciso partir de noções compartilhadas sobre o que pode provocar sensações agradáveis, como por exemplo uma determinada composição de cor (verde e laranja como cores complementares, portanto agradável), ou até mesmo uma situação vista como desejável por todos (um fim de tarde ensolarado na praia). Novamente aparece a necessidade de existir uma verdade sobre o belo. Seríamos todos naturalmente inclinados a ser afetados por essas máximas?

Agora se analisarmos estas constatações acerca do gosto pelo ponto de vista da estética dos afetos, o que se destaca é uma maior diversidade sobre o que pode significar a ideia de bom gosto. Com a democratização da contemplação estética e a ocupação de espaços diversos, antes ociosos, por novas vertentes artísticas, o bom gosto passa a ser visto não como um consenso universal ao qual estamos todos submetidos, e sim como consciência de que nossos gostos são relativos e intercambiáveis, embora não menos intensos. Afinal, o gosto é um fator determinante na intensidade dos afetos. Até mesmo o pensamento catastrófico de que o mundo está à mercê de um processo alienante, com a estetização das coisas, pode revelar um (des)gosto em relação a certos gostos alheios.

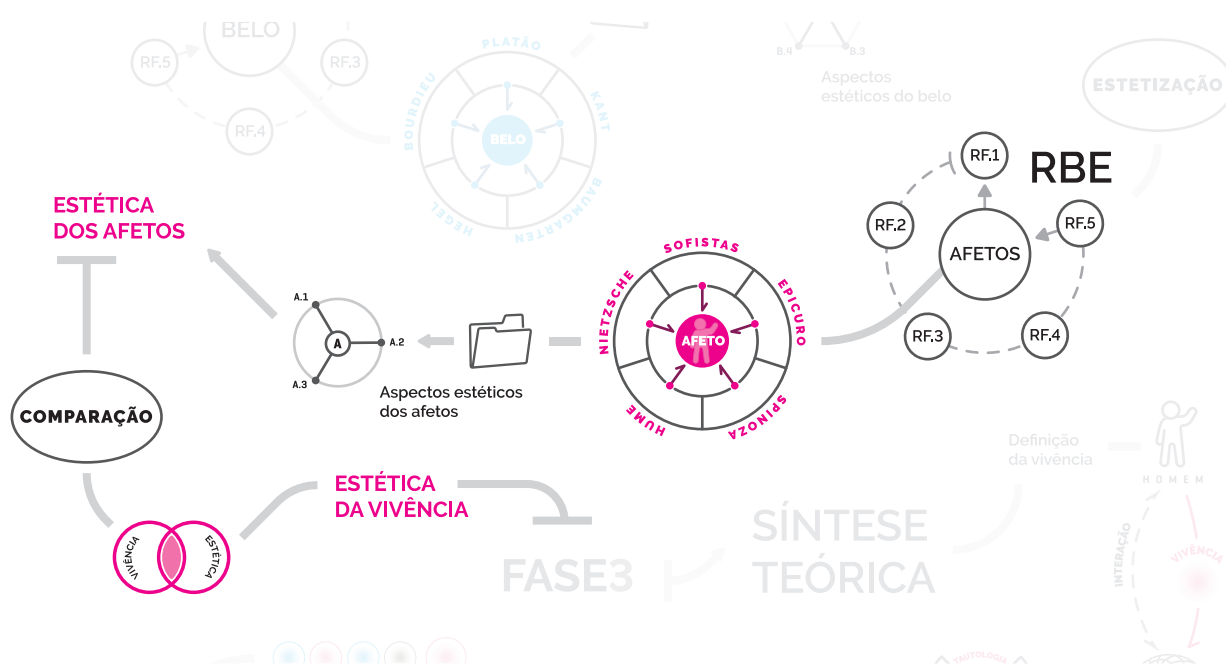
Trata-se de reconhecer que dependemos dos gostos para forjar um sentido para as ocasiões, para nós mesmos e para o mundo. Nesses termos, a constatação de uma “estetização do mundo” – a arte como entorpecimento alienante, como estratégia capitalista etc. – expressa nada mais que certa inclinação estética, a qual poderia ser traçada, pelo menos, desde as primeiras décadas do século XX. (ibidem, p. 22)

Portanto, a horizontalidade estética, categorizada pelo conceito de estetização do mundo como uma mazela da sociedade contemporânea, é vista nesta dissertação com bons olhos. Pois a vivência, em seus aspectos estéticos, deriva do grau de intensidade dos afetos, sejam eles negativos ou positivos. Qualquer afeto pode ganhar importância em nossa experiência cumulativa, desde que nos atinja intensamente. Mais uma vez, aqui se reforça o caráter autônomo de nossos gostos individuais, descartando as imposições mercadológicas como um fator determinante para classificação das nossas sensações como agradáveis ou desagradáveis.

[...] aquilo que atribui força e sentido ao estético não é algo externo, isto é, um modo de valer-se da estética para suplantar a metafísica; ao contrário, o substrato estético é interno, imanente, inerente ao próprio corpo como elemento inescapável de nossa inserção no mundo. Afinal, “[...] é na experiência individual de cada corpo – seu modo de sentir, de ser afetado – que as formas de mediação da cultura contribuem na formação das formas de lidar com a experiência imediata da vida” [Almeida]. Significa que o estético não é direcionado ao alto, ao sublime, à solenidade ascética, mas em direção ao baixo, à superfície epidérmica e cotidiana, à experiência vivida – *Erlebnis*, nos termos de Nietzsche. (ibidem, p. 20)

Sendo assim, podemos pensar a estética de modo descolado da noção de belo universal, isto é, retirando as bases do pensamento de Lipovetsky e Serroy acerca da estetização do mundo. Pelo entendimento de vivência aqui defendido, os aspectos estéticos estão mais próximos dos pensamentos desenvolvidos por Nietzsche, que concebeu a nossa faculdade de sentir como um meio de dar sentido à vida, o que ele define com o conceito de “fazer da vida uma obra de arte”. A estética, portanto, aqui será encarada como a forma de compreensão da vida, mediada pela intensidade dos sentidos e dos afetos, o que nos permite classificar as vivências como obras de arte que resultam de nosso contato com o mundo, conforme apresenta Rogério de Almeida na sua tese *O mundo, o homem e suas obras*:

Entre o mundo e os homens situam-se as obras. Tratar dessa mediação que as obras operam, por meio da qual os homens provam o gosto do mundo e o aprovam ou rejeitam, requer uma estética e uma pedagogia. Uma estética para demarcar as potências e as intensidades que estão nos fluxos transcriativos, que não pertencem nem a quem cria nem a quem fui; estética, portanto como compreensão sensível das mediações dos homens e do mundo. (ALMEIDA, 2015, p.128)



2.4 Estética regulada pelas Afetos – Aisthesis

Com o intuito de contrapor a primeira visão da estética (pautada na noção de belo), este tópico irá abordar um ponto de vista a partir dos afetos. Essa linha tratará de conceitos relacionados ao modo como somos afetados sensivelmente pelo mundo. Tal visão inicia-se com conceitos fundamentados na tradição do pensamento sofista (personificados nas figuras de Górgias, Protágoras, Pródico, Isócrates e Hípias), passa pelo epicurismo e se desenvolve nas filosofias de Baruch Spinoza, David Hume e Friedrich Nietzsche. Vale ressaltar que, assim como a delimitação da estética do belo, essa vertente foi aqui delimitada como tal com fim didático.

A estética aqui será analisada com base na aproximação de seus conceitos com a ideia de vivência, tratada no capítulo anterior. Ela se funda no conceito que antecede sua relação com a arte e com o belo, e deriva “do grego *aisthesis* ou *aestesis*, [...] [que] significa a capacidade de sentir o mundo, compreendê-lo pelos sentidos, é o exercício das sensações” (ALMEIDA, 2015, p. 134). Para discorrer sobre a relação da estética com os afetos é preciso antes apresentar as bases do pensamento sofista e suas principais diferenças com o pensamento platônico.

Vale de início pontuar que os pensadores da Grécia Antiga denominados “sofistas” assim o eram por serem reconhecidos como mestres do discurso e da retórica. Diferentemente dos que se auto intitulavam “filósofos”, que apresentavam seus pensamentos na *Ágora*⁶ de maneira aberta a qualquer

6. Principal praça das cidades gregas, espaço comum da prática da filosofia.

ouvinte, os sofistas eram, em sua grande maioria, estrangeiros contratados para tecer discursos argumentativos para defender cidadãos gregos em assembleias públicas.

Entretanto, tal prática não era bem vista por grande parte dos filósofos, que consideravam os sofistas personagens negativos que buscavam “confundir os outros com argumentos capciosos” (PAGOTTO-EUZEPIO, 2010, p. 206) e, por consequência, seriam responsáveis por nos distanciar da verdade. Essa definição negativa de “sofista” ainda é utilizada atualmente, sendo consequência da visão difundida, em grande parte, pelos textos que depreciam o raciocínio sofista escritos pelo próprio Platão. Tais textos são formatados como relatos do embate de ideias entre sofistas e filósofos como Sócrates.

A preocupação sofista não estava na correspondência do discurso com um conceito universal de verdade última – como a ideia de beleza verdadeira das formas geométricas de Platão, sendo a única verdade possível sobre o conceito de belo –, mas sim na autonomia do próprio discurso. Ou seja, para esses pensadores era mais importante a compreensão do que é belo em um determinado momento e para um determinado público (compreensão que é construída e demonstrada por meio de um discurso), do que propriamente a definição final do conceito de beleza. Essa forma de pensar fica bem clara no trecho abaixo, retirado do texto *A Filosofia, a Cidade, a Paideia* de Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio:

Ocupados em ensinar de que maneira o lógos podia ser usado eficientemente, ou seja, produzindo a persuasão do auditório ou minando a argumentação de um adversário, os sofistas se constituíram, ao final das contas, os primeiros professores de política, ou se quisermos, de “cidadania”: o discurso é plástico, dirão eles, e pode ser moldado de inúmeras formas, mais ou menos adequadas para o momento (o kairós), que era o que de mais importante havia: perder ou não notar o kairós, a ocasião, impedia o sucesso do discurso. (idem, p. 206)

Os conceitos, vistos pela ótica sofista, devem corresponder à ocasião (assim como ocorre com a vivência); em outras palavras, a construção do discurso ganha autonomia perante a verdade absoluta.

Em primeira análise, essa constatação pode sugerir certa refutação ao platonismo, porém é importante salientar que a retórica sofista não pode ser definida como oposição direta à filosofia de Platão (nessa colocação ainda vale apontar que os pensadores conhecidos como sofistas nunca se definiram como tal) – ainda que Platão se posicionasse em oposição direta aos sofistas –, mas sim como uma linha de pensamento autônoma que tem como base um raciocínio completamente diferente. Isso se mostra de maneira clara na famosa afirmação de Protágoras (reconhecido como

um dos primeiros sofistas) de que “o homem é a medida de todas as coisas” – isso porque, segundo o pensador, somos nós quem nomeamos e definimos tais coisas. De certa forma, essa afirmação refuta o conceito platônico do mundo das ideias, onde haveria o verdadeiro, o bom e o justo, porém não o combate frontalmente.

Nessa medida, a estética seria balizada pelo homem (mais precisamente pelos afetos humanos) e não pela correspondência com uma verdade (ou um belo verdadeiro), ou seja, algo seria denominado esteticamente agradável à medida que nos afeta sensivelmente de modo positivo. Essa compreensão vai de encontro à linha que pensa a estética como a ciência do belo, isso porque não há meios de garantir que algo seja de natureza bela independente de qualquer contato conosco. Concomitantemente, o conceito de verdade, como algo a ser buscado, seria visto como uma espécie de freio à estética.

[...] a verdade, a certeza, a convicção, que esperávamos encontrar mais forte, desprovida de *parti-pris* [uma opinião pressuposta], independente das vontades, desejos e idiossincrasias humanas, não passa, justamente, dessa contingência histórica, dessa manifestação de uma vontade, de um desejo, de uma esperança. (ibidem, p. 208)

Essa relação distante entre o discurso e a verdade não faz apologia a argumentos descompromissados, ilusórios e falaciosos (como denunciava Platão), mas sim exalta a potência que um discurso tem em provocar afetos, sem a necessidade de corresponder ou fazer alusão a algo universal. Esse seria o primeiro ponto de contato entre essa forma de pensar a estética com a vivência, ou seja, a forma de enunciação somada a singularidades dos afetos pode ser encontrada nos dois conceitos.

Pala exemplificar essa relação afetiva, trago uma análise do texto *Elogio a Helena*, escrito pelo sofista Górgias. De maneira sintética, esse texto trata de Helena, uma das personagens principais da *Iliada* de Homero. Em forma de um discurso argumentativo, Górgias tece uma série de pensamentos com o intuito de apresentar uma visão contrária ao senso comum dos gregos sobre essa personagem.

Helena é uma personagem controversa, posta como uma das principais responsáveis pela guerra entre gregos e troianos. Tida como a mais bela das mulheres, Helena, então esposa do rei espartano Menelau, se apaixona por Páris, filho do rei troiano Príamo, durante uma festa de recepção promovida para uma comitiva de Troia. Ao final dessa visita, Páris a rapta e a leva consigo para sua cidade. Ao descobrir tal heresia, Manelau declara guerra à Troia com o objetivo de recuperar sua esposa. Assim, Helena era geralmente vista como uma figura negativa, afinal havia traído o marido, fugido com o amante e, por consequência, provocado a morte de milhares de gregos.

Górgias apresenta em seu texto uma figura de Helena diferente dessa, demonstrando sua inocência e livrando-a da reponsabilidade da guerra. Ele parte da duplicidade da sua imagem, representada no seguinte trecho: “[...] mulher que reúne, em uma só voz e em uma só alma, a crença dos que ouvem os poetas e o ruído de um nome que abriga a memória de infortúnios” (GÓRGIAS *apud* SALLES, 2014 p. 80), referindo-se à atração da sua beleza e o repúdio à sua imagem, ligada ao infortúnio da guerra.

Não cabe relatar aqui quais argumentos ele utiliza para alcançar a construção de uma nova imagem de Helena, pois o intuito do próprio Górgias não é defender alguma “verdade” sobre Helena, e sim demonstrar a potência do discurso (capaz de atribuir uma natureza tanto negativa quanto positiva à Helena).

Dentre os motivos que impulsionaram a produção do texto em questão, está o entendimento que Górgias faz sobre a função da palavra como um meio para se veicular a afeição. Em sua dissertação de mestrado (*Górgias Leontino: da palavra como phármakon*), Lucio Salles aponta que Górgias “[...] sugere que aquilo que a palavra veicula e transmite está em acordo com a afecção que a fez ser palavra, e não com a coisa em si mesma” (SALLES, 2014, p. 88).

Tal perspectiva parece estar bem alinhada com a ideia sofista de *kairós* (ocasião, momento oportuno), afinal, se não existe uma natureza verdadeira de Helena (que poderia ser refutada discursivamente), a compreensão da sua imagem fica à mercê do simples acaso que engendra as afeições provocadas pelos discursos. É essa prática poética (*poiesis* em grego significa ato de criação) que Górgias atrela ao discurso, categorizando-o como um meio de provocar persuasão pelos afetos. O pensador ainda parece considerar positiva a capacidade de nos deixarmos afetar pela uso das palavras, “[...] pois quem se deixa afetar, sendo impressionado pelo ‘prazer das palavras’ (pela poesia) não pode ser considerado uma pessoa insensível” (idem, p. 97).

Nesse ponto fica clara a diferença entre os valores pregados pelo pensamento sofista e os valores platônicos: enquanto no primeiro vale mais a sensação intensa e afetiva, no segundo isso não teria nenhuma função se não nos aproximar da verdade como fim.

Para Górgias, os homens são afetados pelo contato com tudo aquilo que lhes é externo. Esse contato produz marcas internas, produz afecções na alma. Trata-se de um contato que produz percepção, que por sua vez provoca a fabricação das palavras. Para Górgias, a soberania da linguagem humana não anula o fato de estarem os homens sempre a mercê dos desígnios do destino, do acaso ou mesmo da força do amor. (ibidem, p. 111)

Essa concepção confere à estética dos afetos uma abertura maior perante a estética do belo. Tendo em vista que nossos sentidos estão à mercê dos afetos (ou seja, sentimos as coisas na medida em que somos afetados por elas, e não na medida em que elas se aproximam de uma verdade universal e irrefutável), uma mesma coisa pode nos afetar de maneira diferente em ocasiões diferentes (*kairós*). Alinhando-se a esse aspecto do conceito sofista de discurso, a conjuntura das palavras acerca de um fato pode gerar sensações agradáveis ou desagradáveis naqueles que as interpretam, uma vez que o afeto se “costura” nos entremeios das interpretações estéticas que fazemos a partir do nosso contato com o mundo. Com a vivência, diga-se de passagem, parece existir o mesmo processo.

Voltando ao *Elogia a Helena*, Górgias conclui seu discurso enaltecendo sua própria capacidade de ter criado, por meio das palavras, uma nova versão sobre a ideia que se fazia de Helena. Opera-se assim a transfiguração de uma série de afetos negativos, consolidados por um consenso coletivo, em afetos positivos promovidos por uma “defesa” discursiva de Helena. Por fim, o sofista ainda explicita que tal operação foi, para ele, apenas uma brincadeira.

O também sofista Isócrates analisa o *Elogio a Helena* de Górgias seguindo a mesma forma de pensar, porém se aprofunda no conceito de beleza, visto por esse viés afetivo.

De modo geral, Isócrates se utiliza da figura de Helena para apontar suas convicções sobre o que ele considera belo, e assim o faz destacando o caráter múltiplo dessa noção. A ideia de beleza isocrática parece ser antagônica à de Platão, pois o sofista não busca encontrar uma definição que abarque toda a beleza encontrada no mundo. Ele parece se preocupar com seus resultados (afetos) e não com a sua natureza (ou correspondência ideal), como argumenta Pagotto-Euzebio no seguinte trecho:

Importa notar que Isócrates não se preocupa com uma definição da beleza: ele não procura um conceito, não diz o que ela é, o que está bem de acordo com sua ideia de filosofia, que não cultivava anseios epistemológicos. Em seus textos, não sabemos o que faz de Helena a mais bela das mulheres. Não vemos seu corpo. E nisso Isócrates não está desacompanhado. Homero não descreve Helena. Temos retratos de deuses e deusas, de homens e mulheres, mas diante de Helena o poeta silencia. (PAGOTTO-EUZEPIO, 2011, p. 79)

Essa forma de classificar a beleza é um dos pontos que distingue a compreensão da estética pelos afetos da estética como ciência do belo. No viés afetivo não faz sentido definir o que é “realmente” belo. Pensar a estética como forma de compreensão do mundo pelo exercício das sensações implica deixar “em aberto” a multiplicidade dos afetos. Assim como a vivência, a estética, nesse viés, se

relaciona mais com a noção de ocasião (*kairós*) do que com a de universalidade. Isso em razão de a beleza ser colocada “[...] como o ponto de fuga, a perspectiva do campo em que a experiência da vida acontece” (ibidem, p. 79) e não como um fim a ser alcançado.

Nessa perspectiva, Isócrates denuncia que a tentativa de definir o belo como algo universal é uma atividade que está fadada ao fracasso. E demonstra, por meio do seu próprio elogio à Helena, que a experiência de beleza é o que realmente importa, pois foi evocando as idiosincrasias da beleza de Helena, vistas como veladas e nebulosas, que ele criou um belo discurso capaz de afetar sensivelmente seus ouvintes, e por conseguinte fomentar uma visão oposta à do senso comum. Sendo assim, apesar de ter abordado de forma diferente o assunto, o discurso de Isócrates parece ter o mesmo fim do *Elogio de Helena* de Górgias: demonstrar a potência afetiva dos discursos.

Trilhando a mesma linha de raciocínio sobre o belo, Hípias, outro importante sofista, traz reflexões interessantes acerca da beleza. Seu pensamento é depreciado no texto *Hípias Maior*, no qual Platão relata uma discussão entre Hípias e Sócrates sobre o que seria o conceito de beleza definitivo. Antes de entrar nas colocações depreciativas desse texto, vale pontuar que o pressuposto do belo de Hípias não é o mesmo que o de Sócrates: enquanto o primeiro enxerga a beleza como algo meramente agradável, o segundo a vê como sendo a correspondência física e concreta do bem/verdadeiro – essa oposição de pensamentos representa a diferença principal das duas visões de estéticas tratadas até aqui.

Com o aparente intuito de chegar a uma resposta universal e definitiva, Sócrates indaga Hípias sobre o que é o belo, e o sofista dá três definições possíveis.

A primeira resposta é a seguinte: o belo é uma bela jovem. Ao escutar tal definição, Sócrates a refuta, pois ela não abarca todas as coisas belas do mundo. Entretanto Hípias “[...] não teve em mente apresentar uma definição rigorosa e lógica de beleza; apenas sugeriu um exemplo prototípico, um superlativo do belo e sua galanteria se dirigiu para o que lhe pareceu mais belo no mundo, o eterno feminino” (LEMOS, 2007, p. 100). Esse apontamento feito por Carlos Lemos, no artigo *Atualidade do diálogo Hípias Maior de Platão*, destaca a relatividade da beleza que o sofista buscou demonstrar. Pensar o belo como sendo uma bela jovem solicita compreender de antemão que tal ideia é relativa, tendo em vista que para uma jovem ser considerada bela é necessário que exista alguém que a considere assim. Em outros termos, uma jovem pode ser bela para um determinado homem e em uma determinada ocasião; enfim, ela é bela na medida em que afeta positivamente alguém. Retomemos, em contrapartida, a refutação socrática:

Sócrates procura o que é o belo em si, por natureza; a juventude feminina é indiferente à beleza, é indiferentemente bela ou feia. Em conclusão, a beleza feminina, não sendo absoluta, mas relativa, é de si indiferentemente bela ou feia, nem é embelezante dos demais seres, não é o belo em si, o belo que só possui beleza. (ibidem, p. 101)

A discussão prossegue e Hípias traz uma nova definição sobre a beleza: “[...] o universal embelezador é o ouro, porque todos nós sabemos que um objeto, mesmo feio por natureza, se lhe acrescentarmos o ouro, recebe ele um ornamento que o embeleza” (ibidem). Essa segunda definição seria posta com o objetivo de conferir à beleza um caráter de aplicabilidade, ou seja, desde que seja acrescentado o ouro (aqui visto como uma metáfora para luz e resplendor), algo pode ser belo. Sócrates refuta essa definição indagando qual das colhechas, uma de ouro e outra de madeira, seria a mais bela, tendo em vista que a de ouro seria inapropriada para o uso culinário, ou seja, seria um objeto inútil.

Diante de tal colocação, Hípias dá continuidade ao seu pensamento, tendo em vista agora o intuito desse embate filosófico: encontrar uma definição de beleza que englobe tudo e que não possa ser refutada em nenhuma ocasião. Não obstante o sofista apresenta a seguinte definição:

Para qualquer homem, em qualquer tempo, o que existe de mais belo para um mortal é ser rico, ter saúde, ser admirado por toda a Grécia, alcançar a velhice depois de ter feito magníficos funerais a seus pais, e receber, por fim, de seus próprios filhos belas e magníficas honras fúnebres. (PLATÃO *apud* LEMOS, 2007, p. 102)

Essa definição também é frontalmente refutada por Sócrates, que aponta que nem todo homem pode gozar da velhice e que, além disso, essa definição não abarca a beleza dos Deuses. Todavia, aquém da aparente incapacidade de Hípias em definir o conceito de belo universal (vale lembrar que esse embate é narrado por Platão), o que se torna claro é que os pensamentos de Sócrates não partem dos mesmos pressupostos que incentivam Hípias.

O sofista parece querer demonstrar que não há meios de encontrar uma verdade *sui generis* sobre o belo, isso ancorado no modo de pensar dos sofistas. O belo assim seria visto apenas conforme cada ocasião. Em suma, podemos inferir que o pensamento sofista traz para o viés que pensa a estética por meio dos afetos a relação entre as sensações agradáveis e o contexto no qual ela está inserida, conforme sintetiza Beccari no seguinte trecho:

É basicamente isto que, incomodando Sócrates, defendiam os sofistas: uma sensibilidade ao contexto, portanto ao acaso e às circunstâncias, como complemento e contrapartida necessários à polissemia [muitos significados] inelutável. Com tal sensibilidade, não se preenchem mais as condições da interpretação mediante codificações parciais (em função de uma ordem geral), e sim por meio do diálogo e da ressignificação circunstancial. (BECCARI, 2016, p. 124)

Isso posto, é possível dar continuidade ao pensamento da estética pelos afetos através de uma breve análise da filosofia epicurista. Para Epicuro, filósofo grego do período helenístico⁷, o bem se encontra na ideia de prazer e pode ser praticado através de atividades cultivadas em seu conhecido Jardim⁸. Sua prática filosófica é baseada na ideia de *ataraxia*, que pode ser definida como sendo “a imperturbabilidade da alma através do equilíbrio e da moderação na escolha dos prazeres” (ALMEIDA, 2011, p. 638). Dessa forma seria possível, segundo o filósofo, saber lidar com a dor e o sofrimento (afetos vistos por essa ótica como contrapartes do prazer) e assim alcançar a tranquilidade para uma vida equilibrada:

O epicurismo coloca o sumo bem no prazer. Na sua forma mais rigorosa, restringe-se a buscar o prazer negativo que consiste na ausência da dor. O ideal do sábio é a *ataraxia*, a paz imperturbável do espírito. Quanto aos prazeres positivos limitam-nos aos absolutamente necessários. (TRINGALI *apud* ALMEIDA, 2011, p. 640)

É importante ressaltar que, ao associar a noção de prazer com a de bem, Epicuro não está se referindo a qualquer tipo de prazer, tampouco a um bem absoluto, mas sim ao prazer moderado e a um bem comedido – descartando qualquer possível entendimento de sua filosofia como sendo baseada em um hedonismo irrestrito ligado a práticas de intensificação do prazer a qualquer custo. Se há um conceito de hedonismo epicurista, ele poderia ser classificado como de natureza mitigada, pois “sua teoria é baseada na prática de ações calculadas pela razão e pelo prazer que elas podem proporcionar ao ser humano” (ROSSETI, 2014, p. 127). Sua ética é regrada na boa educação do corpo, que se daria pelo encontro da tranquilidade da alma através do afastamento de qualquer tipo de sofrimento e outros sentimentos de grande intensidade.

7. Período da história da Grécia e de parte do Oriente Médio compreendido entre a morte de Alexandre o Grande em 323 a.C. e a anexação da península grega e ilhas por Roma em 146 a.C. Caracterizou-se pela difusão da cultura grega e sua mescla com outras culturas.

8. Jardim de Epicuro era o local onde o próprio filósofo ensinava sua filosofia para seus discípulos por meio de uma dinâmica baseada na convivência pacífica e nos prazeres do intelecto.

Desse modo, parece ficar indicado o caminho para a compreensão de uma estética epicurista na percepção dos afetos associados ao prazer, que seriam identificados como consequências de experiências agradáveis, e que durante esse processo nos proporcionariam a capacidade de distinguir o que nos faz bem (prazeres simples) do que nos faz mal (dor e sofrimento). Essa relação é descrita por Ricardo Rosseti, em seu artigo *Amor e Amizade: a “boa educação” para um vida justa em Epicuro*, da seguinte forma:

[...] a paixão (ou afecção) é o reflexo no indivíduo das qualidades próprias da realidade. O modo como algo o afeta produz nele uma sensação referente às qualidades éticas e materiais da coisa que é sentida. Pelas afecções o ser humano sabe distinguir o que lhe é bom ou mal na experimentação ou vivência do mundo, desde que ele tenha a sensibilidade necessária para perceber esse mundo. (ibidem, p. 128)

Por conseguinte, os afetos aqui seriam compreendidos como um caminho para se chegar a uma vida feliz, mais especificamente através da compreensão das consequências afetivas que conformam nossas experiências. Sendo consequência da nossa relação com o mundo por via dos nossos sentidos, o prazer seria visto como índice de sensações agradáveis, e a dor, de sensações desagradáveis, ou seja, a sensação estética atuando como prerrogativa do conhecimento:

A sensação torna-se meio para alcançar a sabedoria que propicia ao homem a plena serenidade da alma e a superioridade humana às dores do corpo e da alma: ela é um meio porque não se trata propriamente do conhecimento, mas é condição para conhecer (BIGNONE *apud* ROSSETI, p. 128)

Nesse momento é possível afirmar que o estudo da estética pelo entendimento dos afetos está preocupado com questões amplas e que se referem à vida como um todo – não apenas à contemplação da beleza, como propõem os pensadores da estética do belo. Por esse prisma, a compreensão estética seria crucial e incontornável em nossa relação com o mundo.

Com base nos pensamentos de Epicuro, Rosseti indica tal importância ao afirmar que, “sem a habilidade sensível bem desenvolvida e preparada para sentir o mundo [...], o homem estaria condenado aos ‘azares’ e tormentas naturais da vida” (ROSSETI, 2014, p. 129). Sendo assim, se não fôssemos afetados pelas vivências e experiências, não seríamos capazes de compreender nossas sensações e, por consequência, o que nos faz bem ou mau.

De acordo com a filosofia epicurista, portanto, somos dotados de uma habilidade que nos permite sentir e conhecer as coisas do mundo. Tais coisas do mundo não indicam, por sua vez, uma verdade

universal ou metafísica, mas sim uma concepção de mundo mais próxima daquela pensada pelos sofistas, ligada à ocasião. O que me afeta apenas afeta a mim de forma singular, no meu contato com o mundo, de maneira simplesmente oportuna ou inoportuna. Tal simplicidade não implica superficialidade, conforme nos esclarece Rosset:

Assimilar a verdade à existência material, o bem à experiência do prazer, equivale certamente a frustrar toda expectativa de elucidação em profundidade e a limitar-se, quanto a esses dois pontos, ao mais minimalista dos discursos. Mas, por outro lado, deve-se observar que a tentativa de assimilar a verdade a outra coisa que não a matéria, o bem a outra coisa que não o prazer, leva geralmente a enunciados eles mesmos muito mais suspeitos e absurdos que as fórmulas epicuristas (ROSSET *apud* ALMEIDA, p. 642)

Com a construção da estética dos afetos pautada, até aqui, na ideia de kairós dos sofistas e nas sensações agradáveis, segundo Epicuro, advindas de afetos prazerosos, torna-se oportuno elencar na sequência o entendimento de outro importante pensador, Baruch Spinoza, filósofo do século XVII. Assim como os epicuristas, Spinoza também propunha uma filosofia orientada a uma vida alegre e baseada no cultivo de prazeres simples. Com isso, desenvolveu toda a sua linha de pensamento pautando-se no entendimento dos afetos como mecanismos que promovem nossa aderência ao mundo.

Para compreender tal “aderência” é necessário esclarecer brevemente um dos aspectos do “monismo” que sustenta a filosofia spinozista. O dualismo entre espírito e corpo, apresentada de maneira enfática pelo seu contemporâneo René Descartes, era frontalmente combatida por Spinoza, com o argumento de que espírito e corpo eram uma coisa só, sendo o “corpo o objeto do espírito; o espírito, a ideia do corpo” (ONFRAY, 2009, p. 257). Portanto, para Spinoza é inconcebível a lógica cartesiana segundo a qual o corpo tornaria os entendimentos obscuros por interferências das emoções (dicotomia entre razão e emoção), afinal seria impossível pensar algo sem a participação do corpo.

Tal relação entre o espírito e o corpo se daria como uma via de mão dupla: enquanto o nosso corpo é afetado de diferentes formas, níveis e intensidades, vamos formando ideias acerca das situações que nos trazem alegrias e as que nos trazem tristezas. Esse conjunto de ideias são responsáveis por formar o nosso espírito, que por sua vez interfere no modo como o nosso corpo é afetado. A noção spinozista de “afeto” não se refere à semântica atual difundida no senso comum (ligação carinhosa em relação a alguém ou alguma coisa), mas sim a um conceito que o filósofo apresenta da seguinte forma em seu livro *Ética*:

Por afeto compreendo as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções. Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação. (SPINOZA, 2007, p. 98)

Com isso em vista, para Spinoza a atuação do afeto seria soberana, ou seja, ele acontece sem a participação de nossa vontade durante nossa adesão estética no mundo; em outras palavras, afeto é o que nos acontece concomitantemente ao nosso contato com as coisas do mundo. Esse mecanismo seria inescapável, pois para o filósofo seríamos o resultado de uma constante relação que se constrói por meio dos afetos e que nos torna capazes de nos compreender e de nos imaginar. Essa relação é apresentada por André Martins, em seu artigo *Nietzsche, Espinosa, o Acaso e os Afetos*, da seguinte forma:

[...] em meio às afecções, o homem poderá conhecer a si próprio nas relações, isto é, poderá conhecer seus afetos, voltando a seu favor o acaso, os encontros, inevitáveis, de modo a que esta relação momentânea aumente sua potência de agir e de pensar, afetando-o de alegria. (MARTINS, 2000, p. 185)

A relação dos afetos em Spinoza seria múltipla, pois imaginamos o mundo e a nós mesmos na medida em que somos afetados pelas coisas e também as afetamos. Trata-se, portanto, de um mecanismo de conhecimento que nos permite “saber quem somos, o que somos, como pensamos, quais afecções nos trabalham, a maneira como as paixões nos habitam, de que maneira o desejo nos atormenta” (ONFRAY, 2009, p. 248).

Dessa forma, Spinoza propõe uma física das paixões, e o faz através do entendimento da mecânica dos sentimentos. Para ele, “o corpo é afetado por paixões que aumentam sua potência de agir ou diminuem” (idem, p. 260), ou seja, existem afetos capazes de nos alegrar (isto é, como fonte de aumento da nossa potência) e outros que nos entristecem (como fonte da diminuição da nossa potência). É importante evidenciar que a ideia de potência incluída nesse contexto se refere à vida, como vontade de viver, portanto em consonância com a perspectiva epicurista.

Da mesma forma que aponta o filósofo para os afetos como capazes de promover o aumento ou a diminuição da nossa potência vital, as vivências indicam para o mesmo ponto: o conhecimento dos afetos provoca impactos significativos:

Informado do seu lugar no mundo, ele [o homem] o aceita sabendo que dispõe de uma margem de manobra muito reduzida e limitada, mas suficiente para produzir imensos efeitos: saber que se pode querer a Alegria e recusar a Tristeza para orientar seu desejo no sentido do conhecimento das verdades que geram a beatitude. (ibidem, p. 262)

A “beatitude” em questão seria alcançada pelo uso da razão em prol da orientação de uma vida baseada na busca pelo aumento de potência, ou seja, alicerçada em afetos alegres. Não obstante, o que Spinoza parece propor é que pelo conhecimento seríamos capazes de converter afetos tristes (passivos) em afetos alegres (ativos). Isso porque, “Na medida em que a mente compreende todas as coisas como necessárias, ela tem um maior poder sobre seus afetos” (MARTINS, 2000, p. 193). Trata-se de um processo de nos tornarmos conscientes sobre o que nos afeta e com isso adquirirmos a habilidade de modificar nossos afetos; por exemplo, “a tristeza produzida pela perda de um bem é atenuada quando constatamos que não havia nenhuma maneira de conservá-lo” (ibidem).

Com efeito, o “conhecimento” valorizado por Spinoza não envolve qualquer tipo de conhecimento, pois se refere especificamente ao conhecimento acerca dos nossos afetos. Conhecer o que nos afeta, como nos afeta e em qual intensidade nos afeta. Tal tipo de conhecimento é categorizado pelo filósofo como sendo de “terceiro gênero” (o mais coeso de todos os tipos de conhecimento), e diz respeito à compreensão da singularidade dos afetos em determinada ocasião, em sentido oposto ao da universalidade da razão (predominante na filosofia ocidental).

Nesse ponto, o pensamento spinozista encontra consonância com a ideia de *kairós* dos sofistas, dado que, para o pensador do século XVII, é importante conhecermos a dinâmica “ao acaso” de nossos afetos “a fim de favorecermos nossos encontros, transformando causas externas em nosso favor, tornando-nos não mais causas parciais mas causas adequadas de nossas ações” (ibidem, p. 190).

Seguindo com a construção da linha de raciocínio da estética dos afetos, convém revisar ainda o pensamento do filósofo empirista escocês David Hume, do século XVIII.

De início cabe apontar que, para Hume, o conhecimento deve ser adquirido por meio da experiência corporal, ou seja, por via dos sentidos e das sensações. Dessa forma ele confere menor importância para os assuntos advindos do uso da razão, tendo em vista que o conhecimento originado por meio de uma ideia, racional e isolada, é considerado por Hume como naturalmente fraco e obscuro, pois tal ideia pode ser facilmente confundida com outras ideias semelhantes. Em contrapartida, o conhecimento que se origina da compreensão estética por meio de uma experiência é forte e vívido, pois os sentimentos nos afetariam de forma mais clara e objetiva. Dessa forma, parece

existir uma ligação possível do pensamento de Hume com as vivências: se para a maior compressão do mundo seria necessário “sentirmos na pele” as coisas, a vivência pode ser considerada um dos caminhos para isso.

Assim como Kant, Hume parte do pressuposto de que a sensação estética não faz parte da essência das coisas, ou seja, algo não é naturalmente agradável ou desagradável. Quem faz essa distinção somos nós, a partir de nossas interpretações sensíveis (sensações e emoções) que são provocadas em nossas experiências. Entretanto, o filósofo escocês refuta a compreensão kantiana de que o juízo estético se sustentaria em uma “intuição” coletiva, isto é, um fator universal que proporcionaria certa harmonia entre as faculdades humanas. Para Hume, tal fator universal não pode ser induzido de nossas relações empíricas.

Vale pontuar que a concepção acerca do empirismo de Hume se diferencia da aceção mais comum sobre esse ponto de vista (a que privilegia não tanto a observação direta, mas principalmente a descrição intelectual, a ideia, o conceito que “se revela” a partir da observação). Para o filósofo, as ideias não são confirmáveis, pois nossa compreensão do mundo não serve para adequar o mundo às nossas ideias, mas o contrário.

Tal compreensão poderia ocorrer de duas formas: pela “impressão” (aqui vista como correspondente às sensações), e pela “ideia” (aqui vista como um conceito derivado de uma crença). A descrição dessa distinção é feita pelo próprio Hume, na segunda seção da sua *Investigação sobre o entendimento humano*, da seguinte forma:

Todas as ideias, especialmente as abstratas, são naturalmente fracas e obscuras: o intelecto as apreende apenas precariamente, elas tendem a se confundir com outras ideias assemelhadas, e mesmo quando algum termo está desprovido de um significado preciso, somos levados a imaginar, quando o empregamos com frequência, que a ele corresponde uma ideia determinada. Ao contrário, todas as impressões, isto é, todas as sensações, tanto as provenientes do exterior como as do interior, são fortes e vívidas; os limites entre elas estão mais precisamente definidos, e não é fácil, além disso, incorrer em qualquer erro ou engano relativamente a elas. (HUME, 1999, p. 28-29).

Essa diferença na valoração dos tipos de compreensão é defendida por Hume com base em seu entendimento sobre a ligação entre nós e o mundo, indicada com a noção de “relação”. Nesse prisma, as impressões seriam diretamente ligadas às relações, pois são geradas concomitantemente ao nosso contato com o mundo; já as ideias não se ligam diretamente às relações, pois derivam das impressões

e ainda solicitam elementos externos (outras ideias). Sendo assim, somente a impressão configura uma relação concreta com alguma coisa no mundo, ou seja, um encontro casual e singular.

Em síntese, o empirismo humeano não é pautado no pressuposto de que o conhecimento deriva da experiência (premissa do empirismo clássico), mas sim no pressuposto de que “as relações são exteriores a seus termos” (DELEUZE, 2002, p. 205). Ou seja, no jogo das relações, o acaso dita as regras independentemente das ideias que fazemos sobre as coisas, isso porque para Hume o lugar e o momento singular são indispensáveis em nossa relação com o mundo. Portanto, aproximando esse entendimento com o conceito de vivência, podemos inferir que esse tipo de experiência estética não é responsável por formar conhecimentos, mas sim fortalecer relações entre os objetos da vivência e as nossas impressões sobre eles.

Avançando ainda no empirismo humeano, o mecanismo de associação entre as ideias (compreensão racional) e as impressões (compreensão estética) seria, para Hume, o papel da imaginação. Mais precisamente, o hábito mental da atribuição de uniformidades na repetição de impressões seria incumbência das ações da imaginação. Sendo assim, a compreensão de que determinados encontros sejam reconhecidos como sendo *a priori* agradáveis, como a contemplação de uma determinada obra de arte, ou o prazer em comer um determinado prato, seriam formados pela reflexão das paixões (aqui entendidas como sensações estéticas).

[...] cabe à imaginação refletir a paixão, fazê-lo ressoar, fazer com que ultrapasse os limites de sua parcialidade e de sua atualidade naturais. Hume mostra como os sentimentos estéticos e os sentimentos morais são assim constituídos: paixões refletidas na imaginação, que se tornam paixões da imaginação. Ao refletir as paixões, a imaginação libera-as, estira-as infinitamente, projeta-as para além de seus limites naturais. (idem, p. 211)

Nesse mecanismo apontado por Deleuze, parece ficar claro a capacidade que a imaginação teria em potencializar paixões oriundas dos afetos e, por conseguinte, conferir significado a elas. Nesse ponto, a vivência parece ter um papel determinante, pois uma experiência capaz de nos despertar paixões parece fazê-lo por ser esteticamente intensa. “Tudo o que é agradável aos sentidos também é, em alguma medida, agradável à imaginação e apresenta ao pensamento uma imagem da satisfação que advém de sua aplicação real aos órgãos do corpo”. (DELEUZE, 2001, p. 41).

Com esse entendimento seria possível apontar para a imaginação como “um jogo de paixões que lhe pertencem” (idem), pois por meio da reflexão ela é capaz de produzir uma sensação de “apaixonar-se” pelas coisas e pelo mundo.

[...] o gosto é sentimento da imaginação, não do coração. É uma regra. O que funda uma regra em geral é a distinção do poder e de seu exercício, distinção que só a imaginação pode fazer, pois ela reflete a paixão e seu objeto, separando-os de suas atualidades, retomando-os no modo do possível. A estética é a ciência que considera as coisas e os seres sob essa categoria do poder ou da possibilidade. Um belo homem em prisão perpétua é o objeto de um juízo estético, não somente porque seu vigor e seu equilíbrio, qualidades próprias do seu corpo, estão separados de um exercício atual e são apenas imaginados, mas porque a imaginação se apaixona então por suas qualidades próprias. (ibidem, p 42)

Por fim, para elucidar a filosofia de Hume em relação à qualidade estética dos afetos, voltemos ao exemplo de Bergson que retrata um passeio pelas ruas de Paris (tratado no capítulo de vivência desta dissertação). Toda ideia formada por uma série de fontes secundárias (livros, filmes, fotos etc.), capazes de nos passar uma aparente boa descrição acerca da capital francesa, faz parte de um processo racional e, portanto, pela ótica de Hume, indica relações nebulosas e confusas. Ao passo que, os vinte minutos de caminha pelas ruas de Paris, seriam capazes de provocar sensações significativas que nos passaria uma “impressão” mais nítida sobre o que seria a cidade. Ademais, as relações entre as “ideias” produzidas a partir da compreensão das fontes aqui citadas poderiam intensificar as “impressões” da vivência por meio das faculdades da imaginação.

Com vista a isso, Deleuze parece enfatizar o aspecto singular das relações, conferindo às impressões que temos do mundo uma maior compreensão acerca de sua não previsibilidade, reforçando assim a ação do acaso.

Não somente são as circunstâncias afetivas que dirigem as associações de ideias [imaginação], mas as próprias relações vêm-se atribuir um sentido, uma direção, uma irreversibilidade, uma exclusividade em função das paixões (DELEUZE, 2002, p. 209)

Falar de estética dos afetos como uma forma de compreender a vida parece tratar de uma forma de intensificar a vida; ou, nos termos de Friedrich Nietzsche, “afirmar a vida” no seu sentido mais amplo. Com efeito, cabe ainda revisar os pensamentos desse filósofo alemão do século XIX.

Rogério de Almeida procura explicar as bases do pensamento nietzscheano com o entendimento de que, “para Nietzsche, a existência só se justificaria como fenômeno estético” (ALMEIDA, 2015, p. 135). Ou seja, nossa vida só faria sentido por meio da perspectiva dos afetos. Dessa forma, a compreensão de mundo de Nietzsche se aproxima da de Spinoza: para ambos, o registro sensível e

o racional são inseparáveis e estão ancorados a um único mundo. André Martins aponta para esse entendimento da seguinte forma:

[...] só há um mundo, que não é nem somente sensível nem somente inteligível; nem o mundo do além, nem o das aparências; um só mundo portanto inteligível e sensível. Nele somos então de corpo e alma: um não é fundamento do outro, tampouco o inverso. Imersos neste único mundo, imanente, sem transcendência, conhecemos as coisas em perspectiva: não estamos separados do que conhecemos, não conhecemos o mundo a partir de um outro lugar, imaterial, inteligível, puramente racional. (MARTINS, 2000, p. 187)

Dessa forma, Nietzsche combate a metafísica (elemento que, como vimos, está desde o início presente no entendimento da estética pautada no belo) e, no lugar dela, confere ao âmbito sensível um lugar de protagonismo em nossa compreensão do mundo. Nesse prisma, assim como na visão spinozista, o que somos, pensamos e sentimos é consequência do modo como nosso corpo é afetado em nosso contato com o mundo, conforme o filósofo alemão argumenta no seguinte trecho de seu livro *Assim falava Zaratustra*:

O corpo é uma grande razão, uma multiplicidade com um só sentido, um estado de guerra e paz, um rebanho e seu pastor. Essa pequena razão a que dás o nome de teu 'espírito', ó meu irmão, é apenas um instrumento do teu corpo, e um bem pequeno instrumento, um brinquedo da tua grande razão. (...) O eu sente alegria e se pergunta como há de fazer para experimentar ainda muitas vezes a alegria - é para esse fim que lhe deve servir o pensamento. (NIETZSCHE *apud* MARTINS, 2000, p. 189)

Com base nessa ideia de unicidade do mundo, Nietzsche defende que é preciso aceitar o mundo de forma integral, ou seja, aceitar tanto as coisas agradáveis quanto as desagradáveis, e a isso ele dá o nome de *amor fati* (amor pelo próprio destino). Esse conceito é sintetizado por Almeida da seguinte forma: “[...] a questão nietzschiana é se afirmamos incondicionalmente a vida a ponto de afirmar também o que ela possui de pior. Querer a eterna repetição do instante é a prova do *amor fati*. (ALMEIDA, 2015, p. 27).

Vale reforçar que esse imperativo nietzscheano tem o poder de potencializar nossos encontros estéticos, pois afirmar o que há de pior em nossa vida solicita certa sensibilidade estética “apurada”, afinal o conceito de *amor fati* implica em um gosto permanente pela vida. Nas palavras do próprio

filósofo: “[...] não querer nada além do que é, nem atrás de si nem na frente de si, nem em séculos e séculos, não se contentar de suportar o inelutável e ainda menos dissimulá-lo [...], mas amá-lo...” (NIETZSCHE *apud* MARTINS, 2000, p. 192-193). Portanto, vale mais nesse pensamento a aceitação da situação presente, singular e irreversível, descartando a vontade de querer mais do que o mundo está oferecendo, e com isso “tornar-se o que se é”.

Da compreensão do *amor fati*, podemos esboçar a primeira proximidade dessa forma de pensamento com a vivência. Sendo a vivência um tipo de experiência estética intensa, é preciso compreendê-la como um fenômeno que abrange tanto encontros agradáveis quanto desagradáveis. Ou seja, pensar a vivência não pode se restringir apenas a situações consideradas de natureza agradável (refutando, mais uma vez, a compreensão da estética no viés do belo); é preciso considerar a amplitude de suas potencialidades afetivas.

Outro ponto que deriva do entendimento do *amor fati* de Nietzsche é o conceito de “eterno retorno”, que o filósofo define como um mecanismo de “validação” dos princípios defendidos por ele. Se aceito por completo tudo que me é proporcionado no meu contato com o mundo, todas as sensações que me são provocadas, todas as situações às quais estou submetido, não posso me opor à perspectiva de que tudo vá se repetir inúmeras vezes. Nos termos de Nietzsche, com efeito, tal perspectiva é apresentada como uma hipótese especulativa, como uma peça ficcional:

E se um dia ou uma noite um demônio se esgueirasse em tua mais solitária solidão e te dissesse: “Esta vida, assim como tu vives agora e como a viveste, terás de vivê-la ainda uma vez e ainda inúmeras vezes (...)” Não te lançarias ao chão e rangerias os dentes e amaldiçoarias o demônio que te falasse assim? Ou viveste alguma vez um instante descomunal, em que lhe responderias: “Tu és um deus, e nunca ouvi nada mais divino!” Se esse pensamento adquirisse poder sobre ti (...) a pergunta, diante de tudo e de cada coisa: “Quero isto ainda uma vez e ainda inúmeras vezes?” pesaria como o mais pesado dos pesos sobre teu agir. (NIETZSCHE *apud* ALMEIDA, 2015, p. 162-164)

A compreensão dos conceitos de “*amor fati*” e “eterno retorno” parecem estar diretamente ligadas ao modo como somos afetados pelas nossas vivências. Com o entendimento de que o mundo é da forma que é, em seus melhores e piores aspectos, reforça-se a ideia (defendida anteriormente por Spinoza) de que a forma como somos afetados pelas coisas não é determinada pelas coisas (essência), mas pela própria relação que se conjuga entre nós e o mundo (aproximando do pensamento de Hume). Logo, mesmo uma situação moralmente desagradável, como a morte de um ente querido, não impede uma adesão a afetos agradáveis. Por meio do acaso e da compreensão de que tal situação

é válida e a única possível (o que remete ao entendimento sofista de *kairós*), a vivência vista em primeira instância como sendo desagradável também tem a possibilidade de gerar potência de vida (ou, nos termos de Nietzsche, “vontade de poder”). Isso porque “[...] ele [o sujeito da vivência] utiliza em sua vantagem os acasos ruins. (...) Ele não acredita nem na ‘falta de sorte’ nem na ‘culpa’”. (NIETZSCHE *apud* MARTINS, 2000, p. 187).

Em sua tese de doutorado *A Arte da Filosofia Madura de Nietzsche*, Rodrigo Rabelo apresenta a ideia de vontade de poder em Nietzsche como sendo “[...] sempre uma força positiva, seletiva e hierarquizante” (RABELO, 2013, p. 175). Esse conceito é pensado pelo filósofo alemão por consequência da sua constatação de que o mundo que compreendemos seria resultante de uma série de valorações. “Tudo que há são relações entre impulsos, relações de vontades de poder. Vontade (de poder, ou força, ou impulso), define ainda Nietzsche, só pode exercer-se contra outro vontade (de poder, ou força, ou impulso)” (*idem*, p. 61). Nessa dinâmica, a formação das nossas percepções de mundo se daria pela relação de forças afetivas:.

A percepção só pode se dar a partir de um estado de forças constituinte de um indivíduo, de seus afetos; a qualidade desse estado de forças determina a perspectiva de visão de mundo, a natureza dos julgamentos. [...] Ao considerar assim os tipos, as obras destes – arte, filosofia – serão consideradas enquanto “sintomas” de formas de vida, [...], “semiótica dos afetos” que permite, pela ideia de uma vontade de poder, um julgamento de valor que para Nietzsche é o mais fundamental, a saber, o valor para a vida em geral: se ascendente ou decadente, ou seja, se de acordo com o operar da vontade de poder (tonificação, externalização, ampliação) ou não. (*idem*, p. 60)

Dessa forma, toda ação que fazemos no mundo, assim como a nossa própria existência, é relativa ao modo como nos relacionamos afetivamente com o mundo. Significa também que a nossa compreensão acerca dos nossos afetos (o que e como nos afeta) pode exercer influência em nossas relações com o mundo.

Todo o posicionamento defendido por Nietzsche (apresentado até aqui) sinaliza o aspecto trágico de seu pensamento, uma forma de pensar que, segundo Rosset, se expressa pela “ligação entre a alegria de existir e o caráter trágico (sem sentido) da existência” (ROSSET *apud* BECCARI, 2016, p. 90). Ou seja, enfatizar a afirmação integral da vida pressupõe uma atuação ativa em relação a ela:

A aprovação da vida, ou seja o trágico nietzscheano, o eterno retorno e a vontade de potência, assim se ligam: se afirmo minha vontade de potência, entendo a necessidade

de todas as coisas, pois não mais afeto-me passivamente em meio ao acaso, não mais imaginando causas para o que acontece; passo a afetar-me ativamente, ou seja, a interagir com o mundo à minha maneira, seguindo meu próprio caminho; aprovo então a vida e seu eterno retorno, o que por sua vez aumenta minha potência. (MARTINS, 2000, p. 194)

Assim como Spinoza, Nietzsche entende que as afecções são um meio de conhecimento sobre nós mesmos e sobre o mundo. Por conseguinte, com a compreensão do modo como o que nos afeta provoca determinadas sensações e emoções em nosso corpo, seríamos capazes de aumentar nossa potência perante a vida. Isso pois, “voltando a [nosso] favor o acaso, os encontros inevitáveis, de modo a que esta relação momentânea aumente [nossa] potência de agir, de pensar, afetando-o de alegria” (idem, p. 185).

Trazer esses apontamentos do pensamento nietzscheano para o viés da estética dos afetos reforça a compreensão de que, uma vez existindo a vivência da maneira como foi apresentada nesta pesquisa, cabe pensarmos em uma estética atrelada não tanto à “beleza”, mas sobremaneira à intensificação da vida. Essa ideia está em consonância com o entendimento de Nietzsche sobre a arte, explicado por Almeida da seguinte forma:

[...] [Nietzsche] considera que o belo, que não existe por si, é um sintoma de “estados estéticos” mais ou menos úteis ao desenvolvimento e intensificação da vida. (...) a arte em Nietzsche afeta tanto o que é da ordem biológica (o corpo) quanto fisiológica (as pulsões inconscientes), portanto é menos um “estado espiritual” que uma “motivação orgânica”, uma sugestão aos músculos e aos sentidos. (ALMEIDA, 2015, p. 182)

É nesse sentido que Nietzsche aponta para a arte não apenas como um artifício humano para representar e interagir com o mundo, mas principalmente como uma forma de intensificar a própria vida, “que é fruto do acaso da existência (artifício da natureza) e do acaso de nossas escolhas (artifício humano)” (idem, p. 132). Daí que o filósofo do século XIX aponta para o conceito de “vida como obra de arte” como um meio de afirmação da vida (*amor fati*), “[...] por meio dos sentidos que atribuo à minha trajetória, pela somatória das escolhas que faço com o fortuito da existência” (idem).

Nesse panorama, a compreensão sobre uma estética dos afetos voltada a vivência se mostra fértil, uma vez que encerrar a dinâmica da vida como uma obra de arte parece necessitar de uma abertura a todo tipo de experiência, intensificando-as. É “entregar-se ao jogo do mundo, cumprir o vaticínio de nos tornarmos os poetas de nossas vidas” (NIETZSCHE *apud* ALMEIDA, 2015, p. 149),

e dessa forma cultivar uma abertura ao acaso dos encontros, em suas mais diversas potencialidades (gastronômicas, turísticas, culturais, fraternais, etc.), fomentando a intensificação de nossos “gostos”.

Esse “gosto”, pelo qual a filosofia trágica designa simultaneamente o que é chamado ora de talento, ora de gênio, ora potência criadora ou capacidade produtiva, não significa uma aptidão em transcender o acaso em criações que escapariam ao acaso, mas uma arte (originalmente sofisticada) de discernir, no acaso dos encontros, aqueles que dentre eles são agradáveis: arte, não de “criação”, mas de antecipação (prever, por experiência e delicadeza, os bons encontros) e de retenção (saber “reter” sua obra num desses bons encontros, o que significa que se pode apreender no voo o momento oportuno) (ROSSET *apud* ALMEIDA, 2015, p.132)

A citação acima aponta para certa coesão da estética dos afetos desenhada até aqui. O caminho indicado é o de que, pela compreensão sensível de nossos afetos, somos capazes de potencializar nossa aderência ao mundo tal como ele se apresenta a nós. Trata-se do cultivo dos “gostos”, seguindo a conotação traçada por Rosset (no trecho acima), o que equivale ao que Almeida denomina “transcrição estética, [como sendo uma] manipulação casual das aparências, instantâneos de uma vida fugaz que se tornou indiferente à duração do mundo” (ALMEIDA, 2015, p. 133).

Essa forma de pensamento da estética, formada pela somatória da compreensão da visão sofisticada do poder do discurso atrelado ao seu contexto (*kairós*), com a ideia epicurista de prazer resultante de experiências agradáveis como capazes de nos provocar o discernimento entre o que nos faz bem contra o que nos faz mal, passando pela definição spinozista dos mecanismos dos afetos como meio de intensificar nossa potência de agir na vida, e a necessidade de se estar presente sensivelmente nos nossos encontros para que sejam provocadas impressões nítidas sobre o mundo (visão humeana), são ancoradas no pensamento trágico nietzscheano de afirmação integral da vida. Abre-se desse entendimento um campo fértil para a compreensão dos mecanismos das vivências, e *a posteriori* um pensamento capaz de fundamentar um design de vivências.

2.4.1 RGS estética dos afetos

Com esse desenvolvimento do entendimento da estética vista pelo ponto de vista dos afetos, é possível sintetizar tais pensamentos da seguinte forma: o ponto em comum de todos os filósofos ligados a esse viés é a constatação de que os processos estéticos são individuais e, portanto, se desenvolvem na interação de cada indivíduo com o mundo (descartando assim toda e qualquer possível relação da estética com uma verdade universal). Outro ponto em comum é a ideia de que

a compreensão de tais processos ocorre no âmbito sensível, ou seja, de forma imediata e imanente. Por fim, todos convergem na constatação de que tudo isso ocorre sem a determinação de uma causa ou finalidade.

Das contribuições propostas pelos filósofos que se localizam no viés dos afetos, podemos destacar as seguintes: do pensamento sofista vem a ideia de adequação do discurso à ocasião, caracterizando assim a não existência de uma verdade pressuposta nas coisas, e a autonomia discursiva atrelada ao momento oportuno; a filosofia epicurista traz, por meio da compreensão da *ataraxia*, a sensibilidade necessária para discernir nas experiências quais são alegres (agradáveis) e quais são tristes (desagradáveis), promovendo assim a compreensão dos afetos particulares; já a visão spinozista propõe o caráter potencializador que os afetos assumem em relação às nossas ações (intensificando ou diminuindo nossa adesão à vida), e que é por meio da compreensão de nossos afetos que podemos “transmutar” nossos encontros estéticos (em consonância com a sensibilidade proposta pelo pensamento epicurista); da visão humeana advém a ideia empirista de que, por meio da imaginação, somos capazes de potencializar afetivamente (paixões) nossas impressões (sensações/afetos) sobre o mundo (ideia que carrega o mesmo pressuposto sofistas de que não existe uma verdade nas coisas); e, por fim, o pensamento nietzscheano introduz, pela ideia de *amor fati*, a necessidade de aceitação integral da vida (pensamento trágico) como caminho para potencializar nossa atuação perante os encontros estéticos (aproximando dos entendimentos de Spinoza), transformando assim a nossa vida em uma obra de arte.

Tal panorama pode ser representado de maneira sintética na seguinte representação gráfica (Fig. 16):



Figura 16: Panorama da estética dos afetos. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

2.4.2 Aspectos estéticos dos afetos

Dessa linha de pensamento, podemos sintetizar três aspectos estéticos gerais como resultado da compreensão das definições da estética regulada pelos afetos. São eles:

- Asp. A.1.** Adequação ao momento oportuno
- Asp. A.2.** Conhecimento dos afetos;
- Asp. A.3.** Retenção afetiva;

O aspecto 1, a adequação ao momento oportuno parte da compreensão do pressuposto sofista da “ausência” de uma natureza verdadeira nas coisas, ou seja, não há na essência das coisas uma verdade universal (vista aqui como uma espécie de contingência dos afetos) que deve ser “encontrada”. Isso em consonância com o entendimento, iniciado pelas sofistas e desenvolvido nos pensamentos dos demais autores do viés afetivo, de que, em certa medida, somos nós a “régua” que mensura nossos afetos.

Dessa forma nossas sensações são provocadas na medida em que somos afetados pelo nosso contato com o mundo, ideia reforçada pelo entendimento de que os afetos acontecem de modo singular e particular. Essa visão confere autonomia aos discursos e às narrativas, que pela suas práticas criativas exercem influência poética em nossa relação com o mundo. Tal influência é balizada pelo acaso que guia os nossos afetos, que são sempre adequados à esse momento oportuno (*kairós*), ou seja, algo me afeta, na maneira e na intensidade que me afeta, por estar alinhado com o contexto. Com tudo, na estética dos afetos não cabe a preocupação em discernir as qualidades dos nossos encontros (o que os torna bons ou ruins), mas sim fomentar em nós a sensibilidade em antecipar e reter os encontros tidos como agradáveis.

O aspecto 2, o conhecimento dos afetos parte da compreensão acerca do nosso registro sensível, mais especificamente pelo entendimento epicurista. Nossas relações estéticas com o mundo se constituem por sensações tanto agradáveis quanto desagradáveis, formando assim uma espécie de habilidade de distinguir o que nos faz bem ou mau. Assim, o registro sensível atua como prerrogativa do conhecimento, sendo crucial e incontornável em nossa relação com o mundo.

Tal conhecimento diz respeito especificamente ao conhecimento sobre os afetos (o que me afeta, como me afeta, porque me afeta) e vêm dos pensamentos de Spinoza e Nietzsche, que de certa forma concordam com a compreensão de que esse tipo de conhecimento “é o mais potente dos afetos”, conforme sintetiza Martins (2000). Conhecendo o modo pelo qual os afetos nos habitam (aqui com uma visão singular e individual, não universal), seríamos capazes de nos “adaptar” aos encontros estéticos, sobretudo por meio da aceitação integral do mundo que, nos termos de Martins (*idem*), habilita-nos a transmutar encontros infelizes em afetos alegres.

O aspecto 3, a retenção afetiva se forma com base no caráter potencializador dos afetos perante a nossa aderência à vida, ideia que é apresentada com base nas concepções filosóficas tanto de Spinoza quanto de Nietzsche, e consiste na ideia de intensidade provocada pelas nossas próprias relações cultivadas por meio dos nossos afetos, gostos e situações. Relações essas que são baseadas nas nossas impressões, aqui entendidas pela compreensão da filosofia empirista de Hume, que seriam a correspondência das sensações estéticas enquanto consequências diretas das nossas experiências, e não como resultantes de um raciocínio lógico. Tais impressões são, em outros termos, as relações que se formam em nós a partir do nosso contato com os objetos, ou seja, uma impressão particular de natureza vívida e forte.

Esse aspecto reforça o caráter singular dos encontros estéticos e o caráter “autônomo” das sensações. Embora se mostre com maior clareza no pensamento trágico de Nietzsche, essa característica também está presente em todos os pensadores analisados nesse viés. É entendido

como ausência de causalidade na distribuição dos encontros. Sua compreensão leva à retenção dos encontros agradáveis de maneira simultânea aos seus acontecimentos.

Para maior compreensão da síntese dos aspectos estéticos dos afetos, apresento abaixo um gráfico (Fig. 17) com o objetivo de demonstrar a relação entre eles e em torno do conceito de afeto (ressalto que não há um entendimento hierárquico entre os mesmo):

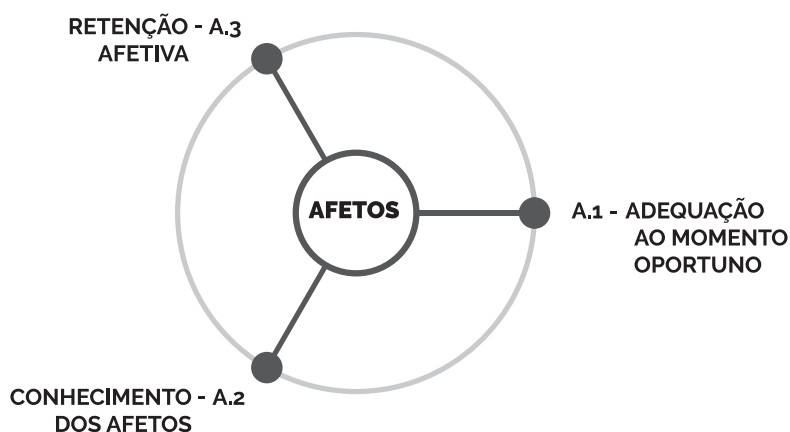


Figura 17 : Aspectos estéticos dos afetos: elaborado pelo autor (2017).

2.5 Estética do belo X Estética afetiva

Esse tópico tem como objetivo retomar as principais ideias filosóficas sobre estética e contrapor as duas linhas de estudo apresentadas nesse capítulo. Posteriormente é delineada uma comparação entre esses dois conceitos e, por fim, é esboçada uma reflexão sobre a relação desses conceitos com o campo do design, mais especificamente no que diz respeito aos temas da experiência e da vivência.

Com base nas bases platônicas, a verdadeira beleza só seria verificada no mundo das ideias, e encontraria a sua maior pureza na razão. Dessa forma, toda e qualquer manifestação do belo no mundo seria, em alguma escala, inferior ao belo sublime⁹ contido nas formas perfeitas. Essas manifestações só poderiam ser apreciadas pelos homens e nunca produzidas por eles, já que qualquer reprodução ou representação desse belo sublime traria imperfeições, característica do plano onde a humanidade estaria inserida.

9. Aqui o termo “sublime” é adotado livremente como aspecto “elevado” do belo platônico em relação ao plano sensível. Mas cumpre mencionar que foi somente no século XVIII que o termo “sublime” entrou em uso para indicar uma nova categoria estética. Em termos kantianos, o sublime qualifica o juízo do belo como sendo desinteressado, necessário e universalmente válido. Cf. ALMEIDA, Alexandra de. **A noção de sublime em Kant e a questão da comoção na arte.** Dissertação de Mestrado em Filosofia. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da PUC-Rio, 2009.

O Belo por excelência é eterno, não nasce nem morre, não cresce nem diminui, não é belo num ponto e feio no outro, nem belo agora e logo não, nem belo sob um aspecto e sob o outro feio, nem belo aqui e feio ali, nem belo para uns e feio para outros; não tem rosto nem mãos, nem nada que seja corpóreo; não é um discurso ou uma ciência, nem existe num sujeito distinto, como por exemplo num ser vivo da terra ou do céu, ou em qualquer outra coisa; mas existe em si mesmo, na eterna unidade da sua essência; e todas as outras coisas belas dele participam. (FREIRE, 1954 p. 175)

De acordo com Freire, fica claro o pensamento de Platão sobre o belo único e verdadeiro. Por sua ótica, existem duas interpretações sobre o belo. A primeira se refere a um belo estético, proporcionado pelas sensibilidades dos homens, e portanto imperfeito, por se tratar de uma interpretação de algo sublime. Na segunda interpretação, ele parte da ideia de um belo intangível, metafísico, moral e matemático, que se qualifica como um belo universal e distante da manipulação dos homens. Como vimos anteriormente, a segunda interpretação tem mais valor para Platão do que a primeira, por representar a base de todo o seu pensamento: a existência de uma verdade não manipulável e imutável, contida no mundo das ideias.

Apesar de ser um termo presente nos pensadores da Filosofia Clássica, como vimos, a estética só se consolidou como uma linha filosófica no século XVIII, com os filósofos alemães Kant e Baumgarten, que desenvolveram uma ampla reflexão sobre o tema e promoveram, cada qual a sua maneira, a consolidação da estética como um campo epistemológico autônomo, propondo sua relação com a arte.

Kant enxergava a estética como um contraponto à razão. Para ele, as sensações não podem ficar no campo da razão, ou seja, essas manifestações ocorreriam sem a necessidade de racionalização dos seus processos. O belo, dessa perspectiva, estaria ligado ao juízo, mas não ao juízo do conhecimento lógico, e sim ao juízo estético e sensível (*apud* ALMEIDA, 2015, p. 166-167). Para Kant, a percepção estética se refere ao conceito de finalidade sem representação de fim, ou seja, sem haver uma ligação de utilidade para o que é belo, apenas emoções que tal percepção geraria nos homens. Porém, essas sensações, geradas pela relação com a beleza do mundo, seriam comuns a todos os homens (belo universal). Desse modo, para Kant, o prazer estético deve ser desinteressado, ou seja, ele deve acontecer de maneira inconsciente à sua própria existência, sendo caracterizado como uma forma desinteressada de conhecimento de mundo, sem juízo ou moral.

Para Baumgarten, reconhecido como o fundador da estética como um campo de estudo, a estética deveria ser vista como uma ciência sistemática da beleza perfeita, visão apresentada por Marcus Carvalho em seu artigo *O surgimento da estética*, de 2010. Seu projeto foi o de consolidar as

regras clássicas da arte como um conceito universal, ou seja, ditar as regras que regem as sensações provocadas pelo belo e às quais os homens estariam sujeitos sem nenhuma participação ou manipulação possível. Desse modo, “a arte não seria mais que um artesanato da beleza, na medida em que ela ensinava como obter certo efeito – a beleza” (CARVALHO, 2010 p. 72). Do ponto de vista epistemológico, Baumgarten funda a estética como sendo a ciência da sensibilidade. Dessa forma, a beleza universal é vista através da manifestação sensível a partir dos objetos e coisas. Tal beleza seria percebida quando são visíveis sua perfeição, sua ordem e seu significado.

Ao pleitearem um estatuto de autonomia à estética, ambos os pensadores alemães propõem, de maneira indireta, uma dicotomia entre os assuntos do sentir, de natureza estética, e os assuntos da mente e do pensamento, de caráter racional. É como se o homem tivesse duas formas de se relacionar com o mundo, através do seu raciocínio, guiado pela razão, ou através das suas sensações, guiando-se pela sensibilidade desinteressada de reconhecer o belo universal. Essa cisão é muito bem apresentada por Eagleton, filósofo inglês contemporâneo, em seu livro *A Ideologia Estética*. Esse seria o maior ponto de destaque da estética do belo no início do século XVIII.

A distinção que o termo “estética” perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre “arte” e “vida”, mas entre o material e o imaterial: entre coisas e pensamentos, sensações e ideias; entre o que está ligado a nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva uma espécie de existência sombria nos recessos da mente.” (EAGLETON, 1990, p. 17)

Dessa forma, epistemologicamente a estética se classifica como o estudo da arte e do belo, reafirmando mais uma vez o pensamento platônico de que existem coisas verdadeiramente belas e outras não. Sendo assim, somente algumas coisas mereceriam ser apreciadas esteticamente por representarem uma beleza única e pura. Nessa ótica, o conceito de estética reforça sua ligação tradicional com as “boas” sensações de prazer visual, em detrimento das sensações ruins de algo feio ou que provoca sentimentos ruins – valor este que sempre fora relativizado na visão da estética afetiva.

Como vimos em tópicos anteriores, os primeiros a questionar a relação dos homens com a beleza regida pela percepção do belo universal são os sofistas. Vistos como fundadores da retórica, seus discursos iam de encontro aos pensamentos formatados pelos filósofos gregos clássicos, como Sócrates e o próprio Platão. É nesse confronto, entre o mundo empírico, defendido pelo sofista Hípias, e o mundo do *logos*, valorizado pelo próprio Sócrates, que Platão relata o diálogo sobre o que é o belo em *Hípias Maior*.

De maneira resumida, o diálogo repousa na pretensão de obter uma resposta única e verdadeira sobre o que é belo a todos os homens. Sócrates indaga Hípias sobre o que seria esta concepção de belo, como algo que nunca, em hipótese alguma, poderá ser interpretado como feio por qualquer ser humano em qualquer época. Neste questionamento se inicia um jogo de diversas definições bem fundamentadas sobre o que é o belo. Vale retomar que, pela perspectiva sofística, o belo visto como uma representação de algo universal a todos os homens não existe, como nada que represente uma verdade única e intransponível. Hípias acredita na existência do múltiplo, rebatendo a visão metafísica platônica e se preocupando mais com as questões imanentes, como argumenta Fátima Regis em seu artigo *Memória e esquecimento da Grécia Antiga*:

Os sofistas apostam que o pensamento racional requer a unidade. Como acreditam na existência do múltiplo, desistem do conhecimento e da crença em uma verdade transcendental. Górgias defende que o real não pode ser conhecido, se puder ser conhecido, não poderá ser comunicado. Não acreditando em uma “realidade verdadeira” a ser desvendada, os sofistas não se preocupam em compreender o Cosmos e se dedicam ao campo das variações, que é o das relações humanas. (REGIS, 1997, p. 24)

Representando esse raciocínio, a primeira resposta de Hípias é: “o belo é uma bela jovem”. No primeiro momento, esta afirmação pode parecer vazia e desprovida da representação de um belo perpétuo, sentido buscado por Sócrates. Porém, o que Hípias busca é, primeiro, reforçar a interpretação de que não existe um belo universal no qual todas as coisas belas estariam submetidas e, segundo, que toda a sensação agradável de beleza está ligada à ocasião e não a algo metafísico, ou seja, a experiência estética ganha mais importância do que a afirmação de um belo universal. A interpretação do belo, por esse viés, se aproxima do que Clément Rosset entende como o belo em seu livro *A Lógica do Pior*. Ele define o belo da seguinte forma: “[...] o que se chama de ‘belo’ está espalhado por uma infinidade de circunstâncias, de encontros, de ocasiões, que nenhum princípio liga entre si; que em consequência ‘o’ belo é algo que não existe” (ROSSET, 1989, p. 182).

Apesar de não tratar diretamente do termo “estética”, a resposta de Hípias dá suporte para o desenvolvimento do pensamento da estética com base nos afetos e sensações. Pois o que importa, quando ele diz que o belo é uma bela jovem, é a interpretação da situação aos olhos do observador. “O belo não é senão uma bela jovem – em um certo momento, aos olhos de um certo homem – o belo está condicionado à situação, ao acaso” (idem). Dessa forma, pouco importa pensar o belo como uma verdade universal, tampouco encontrar padrões para definir o bom gosto, mas sim compreender que

essa definição passa por uma convenção ligada à situação. É mais relevante compreender o contexto da situação na qual a sensação agradável, de contemplação do belo, se faz presente. Indo de encontro à estética do belo, o viés inaugurado por Hípias reconhece que há coisas belas e outras não belas, mas sem a necessidade de compará-las com um conceito de beleza metafísica. Essa manifestação de beleza é definida por Rosset como um encontro “feliz”, ou seja, o momento no qual o acaso das coisas gerou a sensação positiva de algo belo.

[...] [beleza] é um encontro “feliz”. O Belo designa assim o conjunto de todos os encontros com “efeito de beleza”; e este conjunto, do qual nenhuma estrutura poderia dar a lei, não representa senão a adição empírica de todos os “instantes” de beleza. (ibidem)

A ideia dos afetos como fatores decisivos para as experiências estéticas é fundamentada pela filosofia de Spinoza no século XVII. Partindo do pressuposto de que alma e corpo são uma coisa só¹⁰, Spinoza defende que percebemos o mundo à medida que somos afetados sensivelmente pelas coisas. Dessa forma, tudo o que vemos, tocamos, imaginamos e sentimos é de natureza estética, independente das valorações de bom ou ruim, de belo ou feio.

O interessante das ideias de Spinoza é o conceito de potência dos afetos. Podemos ser afetados pelas coisas de maneira mais intensa (o que ele chama de um afeto “alegre”), ou menos intensa. E dessa forma, guiados pelos afetos, vamos nos relacionando e agindo no mundo por meio da experiência estética (vivência).

Ainda sobre os afetos, Spinoza afirma que o “conhecimento de si” é o que permite transformar afetos negativos em afetos de natureza “alegre”. Este pensamento é muito bem apresentado por André Martins no seguinte trecho: “nossas afecções, assim como os afetos que delas derivam (alegres, se aumentam nossa potência de agir e pensar; tristes se a diminuem), passam a encontrar em nós sua causa adequada, isto é, a serem determinadas por nós” (MARTINS, 2000, p. 187). Esse pensamento ainda indica que pessoas diferentes podem ser afetadas pela mesma coisa, inclusive ao mesmo tempo, e ter interpretações opostas com relação à intensidade desse afeto; em outras palavras, algo pode ser belo ou alegre e feio ou triste ao mesmo tempo, reforçando assim as ideias defendidas por Hípias e os sofistas.

10. Esse ponto de vista, do qual parte Spinoza, é importante para a compreensão do contexto de seu pensamento, que vai na contramão de seu contemporâneo Descartes, que representa o pensamento dominante da época. Para Descartes, a mente (*res cogitans*) e o corpo (*res extensa*) são desassociados e independentes um do outro. Já Spinoza pensa a alma como uma projeção do corpo a partir dos afetos.

Seguindo uma linha similar de raciocínio, Nietzsche volta a tratar sobre os afetos no século XIX, em acordo com a afirmação spinozista de que o conhecimento é o mais potente dos afetos. Essa afirmação de Spinoza significa que, quanto mais um indivíduo conhecer a maneira como é afetado particularmente pelas coisas e pelo mundo, somado ao entendimento de como se dá o funcionamento dos afetos em geral, mais suscetível ele está para ser afetado esteticamente de maneira positiva. Numa perspectiva similar, Nietzsche ainda afirma que a “a existência e o mundo aparecem justificados somente como fenômeno estético” (NIETZSCHE, 1992, p. 141).

Com relação à perspectiva do pensamento nietzscheano sobre o conceito de belo, Almeida (2015) argumenta que “o belo, que não existe por si, é um sintoma de ‘estados estéticos’ mais ou menos úteis ao desenvolvimento e intensificação da vida” (ALMEIDA, 2015, p. 182), mais uma vez reforçando a ideia de que não há um belo universal regendo as sensações de beleza.

É nesse ponto, defendido pela estética afetiva, que os afetos que ocorrem nas vivências adquirem maior valor perante a ideia do belo. Dessa forma, a sensação de beleza se dá pela simples ocasião (*kairós*) de um encontro que nenhuma lei rege, com a qualidade (intensidade) desse encontro. Sendo assim, é impossível sujeitar o conceito de belo a qualquer generalidade (ROSSET, 1989), pois essa sensação está diretamente atrelada às experiências e não a regras gerais e comuns a todos os homens.

A estética não requer uma fundamentação racional do gosto como norma universal, mas seu efetivo exercício manifesto por meio das escolhas. Aprovar uma poética e descartar outras em nome de um fundamento pressuposto – ideológico, moral ou estético – é renunciar à escolha, que se efetiva por uma manifestação de gosto; no ápice, de uma paixão, quando não de uma obsessão. A estética é dada na relação primeira do homem com o mundo, quando o homem prova do mundo e o aprova e/ou reprova, em partes ou *in totum*. Não é somente intuição, mas sobretudo sensação. (ALMEIDA, 2015, p. 135)

Esse raciocínio não busca refutar tudo o que se refere a uma estética pautada no belo, mas sim demonstrar que este conceito pode ser também tratado na perspectiva dos afetos. A beleza, assunto caro ao campo do design, pode ser analisado e buscado como a articulação de encontros agradáveis que, por sua vez, nada têm a ver com uma suposta natureza do belo. Dessa forma, o “bom gosto”, ainda associado à criação em design, pode ser visto como o resultado de uma “arte de discernir” quais desses encontros são agradáveis e quais deles não o são.

[...] [o gosto] não significa uma aptidão em transcender o acaso em criações que escapariam ao acaso, mas uma arte (originalmente sofista) de discernir, no acaso dos encontros, aqueles que dentre eles são agradáveis: arte, não de “criação”, mas de antecipação (prever, por experiência e delicadeza, os bons encontros) e de retenção (saber “reter” sua obra num desses bons encontros, o que significa que se pode apreender no voo o momento oportuno). (ROSSET, 1989, p. 183)

Na *Lógica do Pior*, Rosset não entra nos detalhes sobre como ocorre o discernimento de encontros agradáveis e não agradáveis, porém é possível compreender esse fenômeno analisando alguns exemplos. Um cozinheiro profissional sabe, com base no acúmulo de experiências e na sua técnica apurada, quando um prato é harmônico na composição dos ingredientes escolhidos, tornando-o agradável. O mesmo ocorre com um artista visual que, assim como o cozinheiro profissional, sabe quando a composição de cores, sombras e formas irá gerar uma obra de arte agradável. Dessa forma eles antecipam e retêm o momento, nos termos de Rosset.

Parece impossível, sob esse prisma, definir um conceito único e irrefutável do belo, que seja comum a todos os seres humanos, como buscava Sócrates. Implicaria recorrer a premissas metafísicas, que acabam por dogmatizar um conceito tão relativo como o belo.

Não obstante, é possível entender que essa ideia de multiplicidade do belo, com base nos fundamentos da estética dos afetos, ganha relevância somente com o esgarçamento da busca por um conceito universal de beleza. Grande parte desse desgaste se dá pela ascensão da visão imanente do mundo: não parece mais fazer sentido buscar explicação ao que vivemos em algo externo que responda a tudo e a todos, mas sim as questões respondidas na própria ressonância das impressões particulares de nossa inserção no mundo. E isso tendo em vista certa abertura a um horizonte múltiplo na inversão do interesse fundamental da estética: da arte para a vida, como demonstra Beccari na seguinte afirmação:

Se o século XVIII e XIX a estética se pautou pela busca de uma fundamentação filosófica do belo como norma universal, hoje ela se desloca da arte para a vida: “o alargamento da experiência artística, interessada na transformação dos processos de arte em sensações de vida, permite que se pense na possibilidade de se fundar uma estética generalizada que dê conta das maneiras de viver, da arte de viver” [FAVARETO] (BECCARI, 2016, p. 228)

A guinada da estética para a compreensão da vida aponta para a constatação de que a ideia de beleza está cada vez mais ligada a uma multiplicidade interpretativa relativa ao momento e ao

sujeito que a define. É possível encontrar sinais do início desse caminho já no movimento barroco, que mostrava evidências da busca em representar o mundo imanente em detrimento de conceitos metafísicos.

Sempre em direção às cores mundanas e ao seu espetáculo, os artistas barrocos mantinham em suspenso os resíduos metafísicos das imagens em proveito de uma disponibilidade para ver, assimilar e expressar a nuance, que emerge com clareza, entre o sagrado e o profano. (ibidem, p. 224)

Esse movimento favoreceu o início de um processo de *desfabulação do mundo*, nos termos de Rogério de Almeida (2015, p. 186-187), como uma espécie de “retirada dos véus” que permitiam a fundamentação de conceitos universais de beleza, derrubando assim os pilares de sustentação das verdades absolutas antes assumidas. Não que as verdades deixaram de fazer sentido, mas a adesão a elas passa a ser encarada com certa desconfiança, posto que os conceitos aos quais elas se referem estão se explicitando enquanto conceitos propriamente.

Outro ponto que reforça a constatação dessa mudança de foco é a compreensão da ideia de convenção. Com o “achatamento” do mundo promovido pela visão imanentista, parece ter ficado mais claro a compreensão dos mecanismos de formação desses conceitos, ou seja, suas invenções. “Não há natureza, normalidade, regra, valor, justiça, mas podemos inventá-los - e os inventamos - como convenção, como uma ordem humana extraída do acaso e engendrada como obra” (ALMEIDA, 2016, p. 247). Assim, a visão que estabelece uma definição superior e irrefutável de beleza perde força. O exercício, promovido inicialmente pelos sofistas, de buscar a compreensão de beleza na esfera dos momentos oportunos e das ocasiões “felizes”, parece deixar claro que jogamos e engendramos convenções coletivas (disposições, conformações e protocolos) sobre as coisas que buscamos definir.

O pensamento do acaso é assim conduzido a eliminar a ideia de natureza e a substituí-la pela noção de convenção. O que existe é a de ordem não natural, mas convencional - em todos os sentidos da palavra. Convenção designa, com efeito, em um nível elementar, o simples fato do encontro (congregações que resultam em ‘naturezas’ mineral, vegetal ou outra; encontros que tornam possíveis as ‘sensações’). Em um nível mais complexo, de ordem humana e mais especificamente social, convenção toma sua significação derivada, de ordem institucional ou costumeira (contribuição do acaso humano ao acaso do resto ‘do que existe’) (ROSSET, 1989a: 101).

Pensar nos mecanismos de formação dessas convenções não implica que tais processos são previamente deliberados. Não sentamos em uma sala e engendramos as convenções, formando pactos ou “contratos”. As mesmas são resultantes dos “encontros, o dinamismo próprio da própria condição da existência, isto é, o caráter artificial da natureza. [...] serão sempre de ordem imaginária” (ALMEIDA, 2015, p. 73)

Com base nos conceitos apresentados e discutidos, foi possível elencar os principais pontos acerca de cada uma das perspectivas da estética, a do belo e a dos afetos, e como a segunda ganha relevância perante a primeira. A primeira é pautada na busca do belo comum e universal a todos. E a segunda, na compreensão sensível do mundo e das coisas através dos afetos e sensações que formam toda experiência estética.

Apesar de a estética estar comumente relacionada ao conceito de beleza universal, quando pensada a partir de conceitos de arte ou design, a estética afetiva se mostra mais completa e abrangente com relação às vivências. Essa segunda visão abrange as características e as predisposições individuais (muitas vezes ignoradas pela noção de estética do belo) que balizam a intensidade dos afetos e que, por consequência, interferem nas sensações positivas e negativas.

De acordo com a linha de pensamento construída desde Hípias até Rosset e Almeida, o que importa na relação dos homens com o mundo é a vivência afetiva provocada pelos encontros, e não a sua correspondência com a verdade. Se o fator decisivo é, portanto, a intensidade (alta ou baixa) dos afetos, cabe ao designer pensar, a partir da ideia de vivência, sobre algumas questões: como pode ser provocado um encontro “feliz”, que gere sensações agradáveis de beleza? Como esse encontro pode atingir pessoas diferentes? Como mensurar a intensidade desses afetos dentro da vivência? Esses são possíveis desdobramentos que surgem a partir da questão levantada nesse tópico.

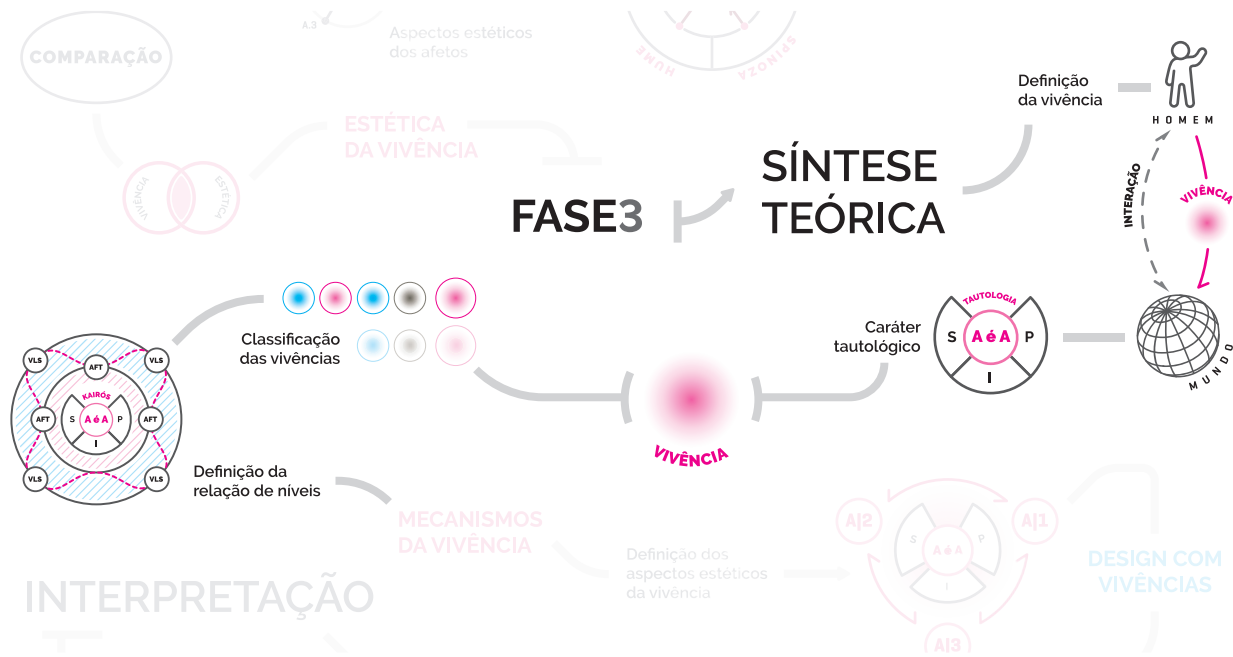
CAPÍTULO 3

PROPOSIÇÃO

Esse capítulo apresenta o desenvolvimento prepositivo sobre a vivência e a síntese teórica de seus aspectos estéticos.

De início é construída a conceituação de vivência, bem como a definição de seus mecanismos. Posteriormente são desenvolvidas a síntese dos aspectos estéticos da vivência e sua relação com o design.





3.1 Definição da vivência

Com o aprofundamento nos conceitos de estética, no entendimento das fundamentações dos dois pontos de vista aqui investigados: o do belo - consolidado no campo do design; e o dos afetos - em ascensão dentro do mesmo campo; torna-se possível pensar em um desenvolvimento da definição de vivência. Para tal construção, parto do pressuposto segundo o qual a nossa relação com o mundo é mediada pela dimensão estética, portanto afetiva, sendo tal mediação incontornável. Nesse aspecto as vivências se formam independentemente da vontade ou da consciência do sujeito que as vivencia, e sempre na interação dos homens com o mundo (Fig. 18), formando assim um conjunto de impressões que constituem as inclinações estéticas e gostos particulares do indivíduo (Fig. 19). Como um “[...] processo hermenêutico: é ao compreender a si mesmo que o indivíduo compreende o mundo, e é compreendendo o mundo que o indivíduo se compreende nele, se situa e narra esteticamente sua vida” (BECCARI, 2016, p. 228).

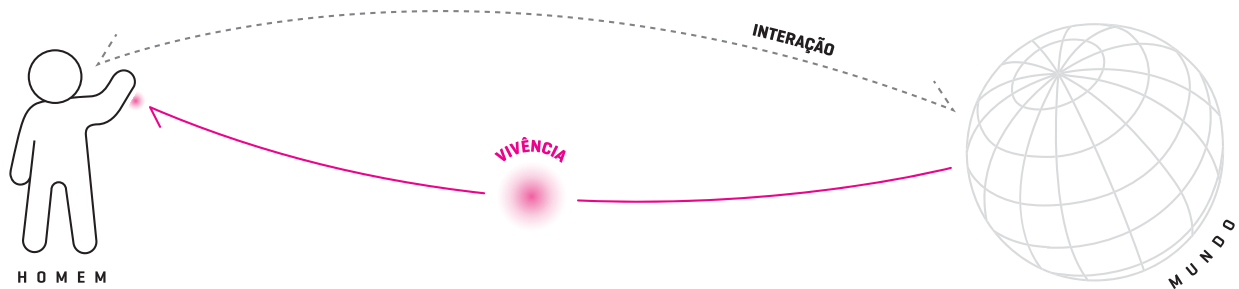


Figura 18: Interação homem-mundo. Fonte: elaborado pelo autor (2017).



Figura 19: Inclinações estéticas. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Antes de continuar o desenvolvimento desse tópico, cabe reiterar que as RGSs, que apareceram em todo este documento e em especial neste capítulo, são ferramentas da metodologia adotada nesta pesquisa. O intuito é representar de maneira sintética e visual a construção do conhecimento aqui proposto. Para tal cabe apontar os significados de alguns elementos assumidos nessa ferramenta e que irão aparecer no decorrer desse capítulo. Nas figuras 19 e 20 fica definido que o símbolo da esquerda representa sempre a ideia de indivíduo/homem, e a da direita, o mundo. Além disso, os elementos de cor magenta sempre representarão elementos da estética e os de cor cinza, e mais à frente de cor azul, elementos complementares. As vivências serão representadas a partir daqui com esses círculos translúcidos coloridos.

Com isso posto, retomo aqui a definição preliminar obtida na investigação do estado da arte, no primeiro capítulo desta dissertação: a vivência como um tipo de experiência, que se caracteriza como uma manifestação de natureza estética, singular e intensamente afetiva. É o estar ainda presente na vida quando algo acontece (VIESENTEINER, 2013), ou seja, os afetos provocados pelas vivências são formados sempre de maneira particular e no momento presente, não havendo nenhum aspecto que possa ser classificado como universal perante uma coletividade: apenas eu posso vivenciar o que vivenciei da forma como vivenciei e nos termos aos quais vivenciei.

Assim, podemos dizer que as vivências são os pequenos instantes nos quais nos “sentimos vivos” por meio dos nossos sentidos e emoções. São esses instantes que fortalecem as relações entre os objetos das vivências (coisas, pessoas ou contextos) e as nossas impressões (sensações afetivas) sobre eles. É pela vivência que construímos a nossa relação particular com o mundo e, dessa forma, provamos as coisas do mundo, identificando nossos gostos e desgostos. A vivência é formada pelo substrato subjetivo, pois é aquilo que nos passa, o que nos acontece e o que nos toca (LARROSA, 2002), sempre pela perspectiva particular de quem vivencia. Tais manifestações emergem de “baixo”, do pequeno e corriqueiro do dia a dia, e não do alto, como algo extraordinário; são pequenos momentos vividos que não derivam necessariamente de encontros únicos e raros, mas sim da efemeridade dos encontros.

Sendo assim, com a compreensão estética dos afetos é possível afirmar que as vivências têm a capacidade de potencializar (quando alegres) ou diminuir (quando tristes) a nossa adesão à vida e ao mundo, nos aproximando ou nos distanciando do mesmo. Porém, essa própria classificação sobre vivências alegres os tristes está também à mercê dos gostos particulares de quem as vivencia, posto que, nos termos de Rogério de Almeida (2015, p. 143):

O saber da experiência revela o sentido ou o sem-sentido de uma existência encarnada, de uma vida atravessada por acontecimentos que só podem ser significados do interior, por aquele que os viveu. Assim, algo que acontece a duas pessoas produz o mesmo conhecimento, mas pode gerar experiências diferentes, pois a experiência está atrelada diretamente à existência, é o que dá sabor à existência. Daí a vida ter um gosto único para cada um que a vive.

Para ilustrar essa construção, retomo a figura 12, que representa graficamente os pontos definidores desse fenômeno. De início, ficou compreendido que a vivência ocorre na relação homem-mundo. Sua ocorrência está à mercê da ocasião (momento oportuno ou *kairós*), ou seja, acontece sem previsão e de maneira imediata e impalpável (análoga ao trovão). A compreensão de tal fenômeno é singular e individual, sendo “sentida na pele”, portando de natureza estética. Da sua ocorrência derivam duas “consequências”: uma interna, que impacta o indivíduo em sua intensidade afetiva e posteriormente é incorporada pelo mesmo (importante destacar que o que é incorporado é o afeto produzido na vivência e não a vivência em si, e é esse afeto que tem papel relevante na formação da nossa compreensão do mundo), e outra externa, que promove a intensificação da adesão do indivíduo à vida ou a diminuição da mesma.



Figura 12: Mecanismo da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Sendo a vivência uma manifestação imanente, plena e significativa, é possível afirmar que ela se constrói a partir de seus próprios termos, portanto como uma manifestação tautológica¹¹, pois sempre é a expressão de um momento com base apenas nos substratos do próprio momento. Essa definição é apresentada por Rogério de Almeida da seguinte forma:

Pensar e exprimir o mundo de forma tautológica é não ceder ao apelo de buscar fora do mundo o seu sentido, os elementos que o constituem, mas de exercitar a expressão do mundo a partir do e no próprio mundo. A tautologia não se confunde, portanto, com a impossibilidade de expressar o mundo, mas repele a expressão que quer substituí-lo ou acrescentar a ele o que dele não participa. (ALMEIDA, 2013, p. 1011)

11. O termo “tautologia” é uma figura de linguagem caracterizada pela repetição e redundância de termos. Como na música Maracatu Atômico (1974), interpretada em sua versão mais conhecida por Chico Science & Nação Zumbi, nos trechos: “atrás do arranha-céu tem o céu, tem o céu” ou “no fundo do para-raio tem o raio, tem o raio”.

Para ilustrar essa definição, recorro ao conto *Ideias de Canário* de Machado de Assis (2008). A história gira entorno da relação de um ornitólogo (biólogo que se dedica ao estudo das aves) com um canário falante. Certo dia, Macedo, o ornitólogo, entra em uma antiga loja de belchior (mercador de objetos usados) e, em meio a diversos objetos largados pelo tempo, encontra uma pequena gaiola de taquara com um lindo canário. Indignado com a constatação de que aquele canário teria sido largado na loja, Macedo murmura seu espanto e, para a sua surpresa, o canário responde. Os dois começam um diálogo sobre como o pássaro havia chegado até ali. Em meio a conversa, Macedo pergunta ao canário o que é o mundo, e recebe a seguinte resposta:

— O mundo, redarguiu o canário com certo ar de professor, o mundo é uma loja de belchior, com uma pequena gaiola de taquara, quadrilonga, pendente de um prego; o canário é senhor da gaiola que habita e da loja que o cerca. Fora daí, tudo é ilusão e mentira. (ASSIS, 2008, p. 204)

Intrigado com a resposta e com o próprio canário falante, Macedo resolve comprar o pássaro e o leva até sua casa, no intuito de desenvolver uma série de estudos e com isso contar ao mundo a incrível descoberta que acabara de fazer. Após três semanas de intenso estudo, Macedo retoma a pergunta sobre o que é o mundo, e o canário fornece uma resposta distinta da anterior:

– O mundo, respondeu ele, é um jardim assaz largo com repuxo no meio, flores e arbustos, alguma grama, ar claro e um pouco de azul por cima; o canário, dono do mundo, habita uma gaiola vasta, branca e circular, donde mira o resto. Tudo o mais é ilusão e mentira. (idem, p. 205)

Dias depois, o canário foge da gaiola, por descuido do empregado que o alimentava. Chateado com a perda do canário e ainda perplexo com as respostas que o pássaro havia lhe dado sobre o mundo, Macedo vai visitar um amigo que morava em uma das chácaras mais bonitas da região. Em uma caminhada antes do jantar, reencontra o canário:

– Viva, Sr. Macedo, por onde tem andado que desapareceu?

Era o canário; estava no galho de uma árvore. [...]

Falei ao canário com ternura, pedi-lhe que viesse continuar a conversação, naquele nosso mundo composto de um jardim e repuxo, varanda e gaiola branca e circular.

– Que jardim? que repuxo?

- O mundo, meu querido.
- Que mundo? Tu não perdes os maus costumes de professor. O mundo, concluiu solenemente, é um espaço infinito e azul, com o sol por cima. (ibidem, p. 206-207)

Com base nesse conto podemos apontar que as três descrições do mundo que o pássaro dá ao professor estão atreladas aos termos vigentes no momento, ou seja, o mundo é o que o mundo é em determinado instante, e vai se recodificando a cada novo momento. A vivência parece se construir da mesma forma, provocando assim afetos apenas com base na ocasião. Apesar de a fábula de Machado de Assis ser um exemplo metafórico sobre o que seria uma pessoa que se relacionaria com o mundo exclusivamente por meio da vivência, é interessante pontuar que a tautologia do conto demonstra que o conteúdo de um instante só pode ser verificado com exatidão no contexto do instante. É a expressão de um mundo sem a necessidade de recorrer a termos que equivalessem a uma ideia de mundo universal, ou de um mundo externo e metafísico – aquilo a que o canário se refere por “maus costumes de professor”.

Fazendo um paralelo dessa ilustração com a estética dos afetos, é possível dizer que, assim como fazia Hípias ao declarar que o belo é uma bela jovem, o canário também assume que a definição de mundo está ligada única e exclusivamente ao instante, e não a uma ideia perene e imutável. Com isso eles, canário e Hípias, assumem verdades pontuais e verificáveis no contexto, “[...] mas que, quando confrontadas em conjunto, mostram-se contraditórias, ilógicas, incapazes de ascender a um conceito ou mesmo a uma ideia.” (ALMEIDA, 2013, p. 1010).

O mesmo pode ser dito em relação à vivência: a impossibilidade de pensar um tipo de vivência com características universais, que possa ser verificada em qualquer contexto e com qualquer pessoa, provém de um aspecto tautológico. Logo, a vivência de determinada pessoa nunca é comparável com outras vivências do mesmo indivíduo ou até mesmo com vivências semelhantes de outros indivíduos, pois cada vivência sempre é construída com base na realidade do momento vivido.

[...] a tautologia, ou princípio de identidade, não se reduz à fórmula “ $A = A$ ”, mas somente à fórmula “ $A \text{ é } A$ ”. Na primeira, pressupõem-se dois termos, os quais devem coincidir: o termo A deve ser igual a outro termo, também A . Na segunda fórmula, $A \text{ é } A$, ou seja, ele é ele mesmo e somente ele, não um outro. (ROSSET, 1997, p. 33)

Com a compreensão da lógica indicada pela tautologia é possível compreender esse aspecto como um conceito aglutinador da tríplice semântica da vivência, apresentada no primeiro capítulo desta dissertação a partir dos estudos de Viesenteiner (2013). A vivência se organiza de modo

pleno, em seu caráter estritamente estético e independentemente de conceitos externos; ela se dá na imediatez do contato do homem com o mundo, se referindo apenas ao momento oportuno e ao contexto no qual ela se manifesta; e confere significabilidade com base apenas em seu conteúdo. É possível sintetizar esses três conceitos com a fórmula da tautologia: A é A, ou seja, uma vivência específica é apenas essa vivência específica, e não outra similar e nem idêntica, admitindo assim a capacidade que as vivências têm de afirmação do momento presente, dos afetos e da vida.

Sendo assim podemos apresentar a relação da tautologia com a tríplice semântica da vivência da seguinte forma:

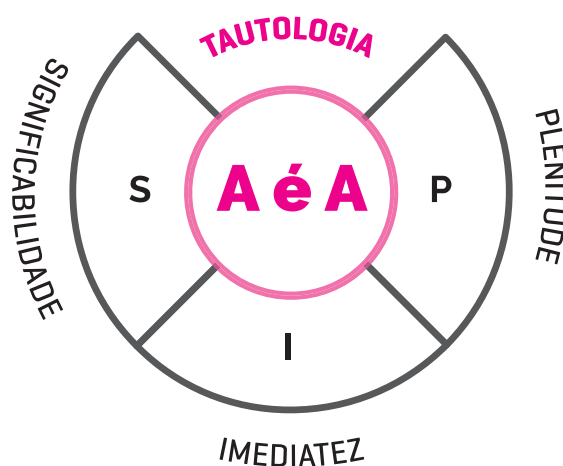


Figura 20: Tautologia e tríplice semântica da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Essa RGS (Fig. 20) representa a junção entre os elementos da tríplice semântica da vivência (capítulo 1) e a tautologia, dando continuidade à forma apresentada por Mileck (2015). Repete-se a cor magenta como representante dos elementos estéticos.

A partir da compreensão da natureza tautológica das vivências é possível afirmar que o que as favorece é certa disposição, por parte do indivíduo, de “capturar” sensações/impressões momentâneas e efêmeras, difíceis de serem definidas com exatidão, dada sua reconfiguração constante. Nesse prisma é possível indicar que esses instantes efêmeros são a matéria-prima para as experiências narradas: conta-se o que se vivenciou, porém com o uso do artifício racional de dar sentido às impressões. O ato de narrar pode ser entendido, com efeito, como uma espécie de construção racional para organizar uma série de sensações estéticas pontuais.

Dando continuidade ao exercício de definição da ideia de vivência, cabe agora buscar delimitar de maneira mais clara uma possível separação com a ideia de experiência, mesmo esta sendo uma tarefa meramente conceitual, devido à dificuldade de verificar, na prática, onde acaba a vivência e onde começa a experiência. De início pode-se dizer que ambas as manifestações são inevitáveis, ou

seja, não parece ser possível interagir com o mundo sem colocar na equação expectativas prévias advindas do processo contínuo da experiência. Da mesma forma, não há como fugir das vivências e da percepção sensível do mundo.

Walter Benjamin (1996) chegou a definir a ideia de *erfahrung* como uma experiência compartilhada que teria a capacidade de acrescentar algo à existência, pois, segundo ele, elas poderiam “sacudir” e provocar novos rumos para a vida coletiva, pois se propagariam por meio de narrativas¹² com a função de provocar adesão a uma porção grande da sociedade. Em contrapartida, a *erlebnis* (experiência vivida) não provocaria nada mais do que um simples choque momentâneo, posto que é efêmera e irracional. Com base nisso, o filósofo alemão diagnostica que a experiência tornou-se escassa devido a uma série de acontecimentos aos quais a sociedade não teria o interesse de narrar, como as grandes guerras e o processo de industrialização das grandes metrópoles. É notório que a relação dos homens com o mundo sofreu fortes influências desses processos. As vivências das guerras e do processo de industrialização deixaram uma série de marcas afetivas que reconfiguraram a e “sacudiram” a vida coletiva.

Entretanto, assim como as experiências narradas à exaustão, as vivências também parecem ter a capacidade de “sacudir” e provocar novos rumos para a vida, tanto individual quando coletiva, isso porque elas provocam interferência direta na relação dos homens com o mundo, ainda que partam da esfera individual. Esse “choque” provocado pelas impressões afetivas oriundas das vivências parece não ser menos e nem mais influente no rumo da vida do que uma experiência narrada. O que muda são os mecanismos desses acontecimentos: enquanto a experiência se dá no canal lógico e narrativo, a vivência se constitui pelo canal estético e sensível, manifestando-se pelo excesso, pela embriaguez e pela excitação (ALMEIDA, 2015).

Com base nessa reflexão é possível estabelecer a seguinte relação: enquanto a experiência necessita de uma narração prévia, ou seja, de uma estrutura e organização linear que fundamente seu acontecimento, a vivência acontece e se dissolve sem depender de um sentido narrado, porém pode vir a solicitar uma narração posterior (quando intensa, geralmente). A capacidade de experienciar deriva da habilidade em prever os acontecimentos com base em momentos anteriormente já experienciados; consigo evitar ou incentivar algo em uma experiência com base no entendimento lógico adquirido em outras experiências. Enquanto que a capacidade de vivenciar intensamente deriva da habilidade de antecipar o momento com base no conhecimento dos próprios afetos; sentindo da forma como

12. Aquilo que atribui sentido por meio de ações encadeadas sucessivamente a partir de alguns modelos recorrentes de valor e significado. Um exemplo de narrativa compartilhada pode ser a própria ideia de que Paris é a cidade mais romântica do mundo.

me sinto, sei que o afeto que está em vigência no momento é positivo ou não. A experiência evolui e se modifica na medida em que é narrada, ao passo que a vivência é efêmera e momentânea; por isso a primeira pode ser compartilhada e a segunda não. Com intuito de promover uma síntese meramente didática, é possível traduzir essa relação com a seguinte tabela (mesmo sabendo que tal comparação não pode ser resumida apenas nesses pontos elencados):

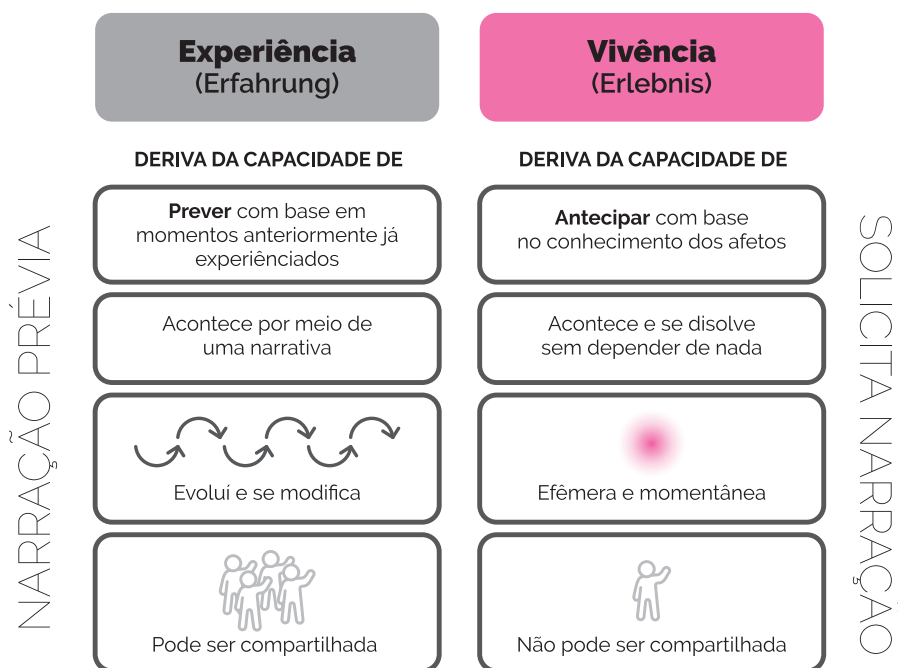


Figura 21: Comparação experiência e vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Essa tabela (Fig. 21) demonstra uma breve comparação entre a experiência (*erfahrung*), aqui representada pela cor cinza, e a vivência (*erlebnis*), aqui representada pela cor magenta. Os mecanismos das suas manifestações (experiência – fluxo; vivência – pontual) aparecerão em outras representações no decorrer do capítulo.

Pontuadas essas distinções, é possível desenvolver um melhor entendimento sobre a relação entre experiência e vivência. Para fazer esse exercício de maneira mais detalhada partirei de um exemplo fílmico, com uma breve análise sobre *Meia Noite em Paris* (2011), do diretor estadunidense Woody Allen.

O filme é centrado na história do escritor e roteirista Gil Pender e na viagem com sua noiva Inez, e a família dela, para Paris, cidade que ele idolatrava pela efervescência artística em épocas passadas. Em meio a diversos passeios turísticos, Gil vai exaltando acontecimentos históricos e nostálgicos sobre os quais tinha lido ou ouvido falar. Em uma certa noite, o personagem resolve fazer um passeio noturno sozinho pelas vielas da cidade, aparentemente buscando *experenciar* as

narrativas das quais exaltava. Despretensiosamente Gil senta em um escadaria e descobre que, após a meia-noite, ele era transportado para a Paris da década de 1920, época que considerava a melhor e mais rica de todas.

Nessas “viagens” ele tem a oportunidade de *vivenciar* um pouco daquelas narrativas que tanto admirava, frequentando festas em locais nobres da cidade e conhecendo diversos intelectuais do movimento artístico do período, como Scott Fitzgerald, Gertrude Stein, Ernest Hemingway, Salvador Dali, Pablo Picasso, entre outros. Em paralelo, ele vai trabalhando em um romance que guarda a sete chaves, aparentemente inspirado em sua atual experiência em Paris, no qual o personagem principal é um homem de meia idade que trabalha num antiquário na capital francesa e sonha em viver em outro tempo, aquele narrado nas histórias românticas da década de 1920.

Gil tem sua estadia na cidade dividida em dois: de dia passa trabalhando no livro ou passeando pelos pontos turístico com a noiva, e à noite vagueia pelas suas viagens no tempo. Ao que parece, sua atenção nunca está no presente, mas sim no passado e nas narrativas que buscava.

Em uma das noites, Gil conhece uma mulher chamada Adriana, uma musa de vários pintores da época e que era, assim como ele, uma nostálgica que acreditava viver em um presente vazio, sonhando com outra época que julgava melhor (a *Belle Époque*, - no final do século XIX). Gil e Adriana têm em comum o encanto por uma experiência narrada, a qual não encontravam uma correspondência com seus respectivos tempos presentes; ambos parecem sentir uma eterna nostalgia por algo que eles nunca *vivenciaram*.

Mas no decorrer da história eles tomam caminhos opostos. Assim como Gil, Adriana teve a oportunidade de “visitar” sua época preferida e nessa visita escolhe não voltar mais para o seu presente. Nesse momento, Gil parece compreender que a incessante busca por uma *experiência* narrada é o que está lhe impedindo de *vivenciar* o seu presente. No fim ele resolve viver a Paris do século XXI e se livrar das ilusões, *vivenciando* os seus próprios momentos na cidade e aderindo integralmente ao seu presente.

Ao que parece, esse filme ilustra bem a relação entre a experiência e a vivência, assinalando, ainda que de modo fantasioso, o quanto as duas manifestações estão emaranhadas. Enquanto o personagem principal buscava incansavelmente encontrar nas ruas da Paris atual a efervescência e a inspiração contada nos livros, guiado sempre pela experiência narrada, ele passa por uma série de vivências particulares que reforçam sua relação com a cidade, criando afetos alegres e intensos com a mesma.

Meia Noite em Paris retrata uma série de momentos contemplativos que parecem provocar essas manifestações vivenciais; por exemplo, quando Gil para no meio de um passeio diurno para escutar com atenção um vinil antigo que estava tocando em uma feira de antiguidades. Parece que,

justamente por meio de uma busca incessante por experienciar uma série de narrativas coletivas sobre o passado, Gil constrói a sua própria relação com a cidade, então com base em sua compreensão afetiva do presente.

Esse exemplo está alinhado com a comparação feita por Bergson (apresentada no primeiro capítulo desta dissertação), a de que se pode estudar a fundo a história, a geografia, a cultura e todos os aspectos que formam o imaginário narrado sobre Paris, mas nada disso se compara às impressões estéticas particulares de um passeio por suas ruas.

Com base nesse exemplo parece ser possível afirmar que a relação entre experiência e vivência não é perpendicular e necessariamente interligada, como demonstrou Lindström na representação retomada abaixo:

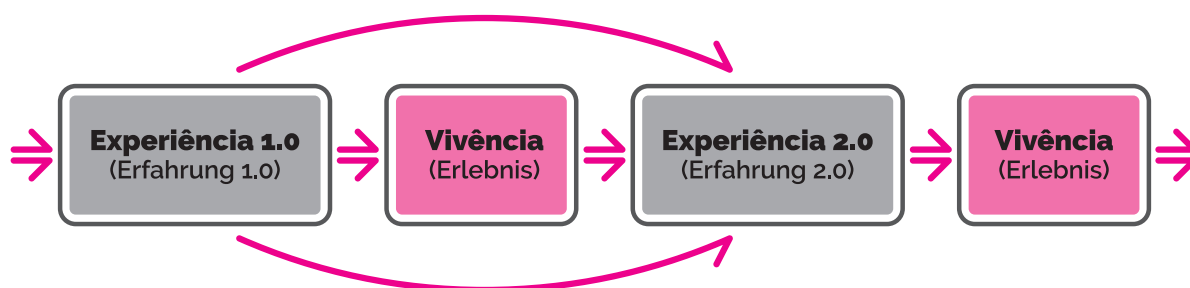


Figura 10. Processo entre experiências e vivências. Fonte: LINDSTRÖM apud MILECK, 2016, p. 43

Em vez disso, podemos considerá-las como caminhos paralelos que podem ou não se relacionar e influenciar um ao outro, como na seguinte representação:

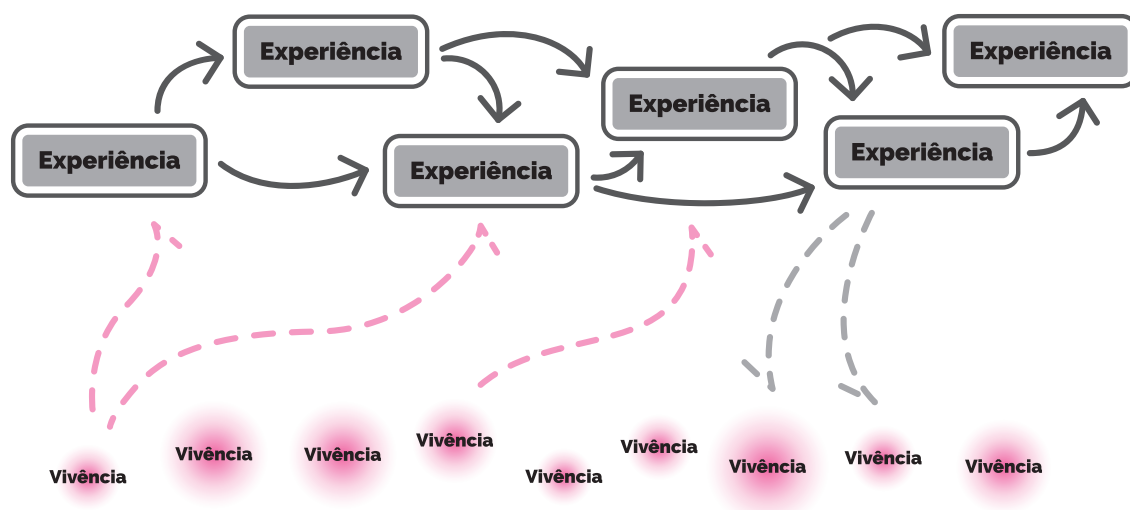


Figura 22. Relação entre experiências e vivências. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Essa RGS (Fig. 23) representa o mecanismo contínuo da experiência, no qual uma experiência anterior provoca interferências na experiência atual e nas que estão por vir, enquanto que as vivências são sempre plenas e tautológicas, ou seja, ocorrem de um modo pontual e independente. Além disso, a relação entre essas duas dimensões paralelas pode ou não se dar por associação, mas necessariamente pela assimilação narrativa de seus resultados. A vivência envolve o afeto particular do indivíduo e a experiência vai formando uma postura estética do mesmo para com o mundo. Essa relação será mais aprofundada no próximo tópico dessa dissertação.

3.2 Mecanismos da vivência

Com a definição da vivência como conceito é possível investigar com maior acuidade os seus mecanismos, para ter condições de pensar a sua relação com o Design. Para isso cabe retomar uma definição de Viesenteiner (2013), que fez parte da investigação do estado da arte no primeiro capítulo desta dissertação. Ele afirma que a vivência deve chegar ao “[...] ponto de conferir importância decisiva ao caráter global da vida daquele que vivencia” (p. 3). Entretanto essa definição parece similar àquela assumida por Benjamin (1994) em relação à experiência, ao afirmar que a *erfahrung* “sacode” o âmbito global da vida coletiva. Seria essa contradição uma simples questão de amplitude? Vivência sacode a vida individual, e experiência, a coletiva?

Tendo como base a compreensão desses dois conceitos traçados até aqui, é possível afirmar que tanto um quanto o outro se manifestam em diferentes níveis. Uma experiência menos impactante não deixa de ser uma experiência, assim como uma vivência não deixa de ser vivência se menos intensa, pois mesmo sem importância direta no nível global da vida a vivência acontece, sempre com

intensidades diferentes. Isso porque a sua manifestação “[...] depende sempre do encontro entre uma pessoa e uma ocasião, entre uma pessoa e um objeto, entre uma pessoa e outra pessoa” (ALMEIDA, 2015, p. 14), o que significa que pelo simples fato de estarmos vivos e em contato com o mundo já estamos vivenciando.

Cabe a nós, com base na “arte da antecipação” (ROSSET, 1989, p. 183), construída pela compreensão dos nossos afetos, discernir quais das inúmeras vivências que temos no decorrer da vida são alegres, por aumentarem nossa potência de agir no mundo, e quais são tristes, por diminuirmos a mesma potência, e ainda quais são sutis demais para promoverem o primeiro ou o segundo efeito. Isso porque, como afirma Spinoza, “o corpo humano pode ser afetado de muitas maneiras, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, enquanto outras tantas não tornam sua potência de agir nem maior e nem menor” (SPINOZA, 2017, p. 99).

Da relação com os afetos podemos assumir que existem diferentes níveis de vivência. Em um primeiro plano temos as vivências intensas, sejam elas alegres ou tristes, e as vivências banais, também podendo ser alegres ou tristes. Essa diferenciação pode ser fundamentada na seguinte afirmação de Spinoza: “Chamo de causa adequada aquela cujo efeito pode ser percebido clara e distintamente por ela mesma. Chamo de causa inadequada ou parcial, por outro lado, aquela cujo efeito não pode ser compreendido por ela só” (idem, p. 98). Sendo assim, uma vivência intensa deriva do que o filósofo chama de causa adequada, um momento oportuno que proporcionou uma impressão (sensações) e um afeto nítido, como na tautologia. Em contrapartida, um momento oportuno que provocou uma impressão turva e um afeto parcial deriva da classificação da causa inadequada ou parcial. Importante pontuar que essa própria distinção é sempre singular e particular, pois seguem os termos dados pelo corpo do sujeito da vivência.

[...] as decisões da mente nada mais são do que os próprios apetites: elas variam, portanto, de acordo com a variável disposição do corpo. Assim, cada um regula tudo de acordo com o seu próprio afeto e, além disso, aqueles que são afligidos por fatos opostos não sabem o que querem, enquanto aqueles que não têm nenhum afeto são, pelo menor impulso, arrastados de um lado para o outro. (idem, p. 103)

Ainda sobre a distinção dos níveis das vivências, em um segundo plano há uma outra divisão com relação, estritamente, às vivências intensas e alegres: elas podem ser passivas ou ativas. As passivas são provocadas pela reação à uma causa externa, como a sensação de ter evitado um sofrimento, por exemplo, ou a de liberdade após um tempo de cárcere que se jugava mais longo; é o processo de ter se evitado a diminuição da potência de agir na vida. Já as ativas derivam também de uma

causa externa (ocasião, momento oportuno), porém encontram sua intensidade na própria conduta estética de quem vivencia, ou seja, são o resultado das nossas paixões e são construídas com base em nosso conhecimento dos próprios afetos.

[...] em meio às afecções, o homem poderá conhecer a si próprio nas relações, isto é, poderá conhecer seus afetos, voltando a seu favor o acaso, os encontros inevitáveis, de modo a que esta relação momentânea aumente sua potência de agir e de pensar, afetando-o de alegria. (MARTINS, 2000, p. 185)

Portanto podemos representar essa divisão da seguinte forma: em um primeiro nível a vivência pode ser dividida entre intensa e banal; a primeira classificação pode ser dada à uma vivência que se mostra nítida e provoca sensações fáceis de discernir, a segunda, à uma vivência turva e que provoca sensações confusas. O segundo nível de classificação divide as vivências em alegres e tristes: alegres quando provocam a intensificação da nossa aderência à vida, e tristes quando diminuem a mesma. Por fim, o terceiro nível de divisão só acontece com as vivências intensas e alegres, que podem ser divididas entre ativas ou passivas; a primeira quando são guiadas pelas nossas paixões e nas quais somos responsáveis diretamente pela intensificação dos afetos promovidos por ela, e a segunda quando são provocadas por uma reação à um estímulo externo que poderia ter sido triste:

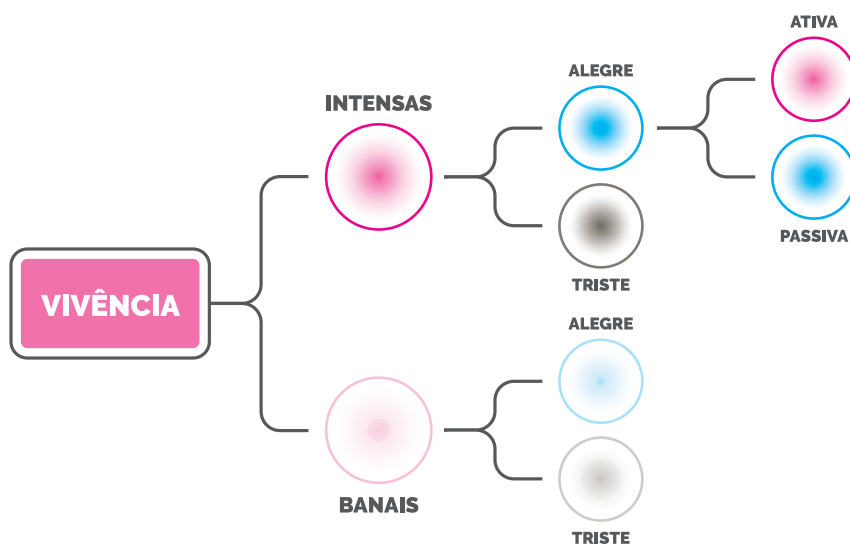


Figura 23. Classificação de vivências. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

A partir dessa RGS (Fig. 23), irei representar as vivências com essa escala de cor. As de cores mais fortes representam as vivências intensas, e as de cores mais apagadas, as banaís. As coloridas serão as variações das vivências alegres, e as cinzas, das vivências tristes.

Com essa divisão em mente podemos retomar as afirmações colocadas no começo desse tópico, sobre os impactos da vivência e da experiência na vida global, e propor uma equação entre vivência, experiência e o âmbito global da vida (experiência cumulativa). Para esse exercício, parto do pressuposto de que não existe uma vivência pura, ou melhor, que não seja de nenhuma maneira relacionada com a linha do tempo da experiência acumulada do indivíduo (não parece ser possível pensar numa vida como a do canário do conto de Machado de Assis). Tal pressuposto está ancorado na seguinte afirmação de Spinoza:

[...] não podemos, pela decisão da mente, fazer qualquer coisa sem que dela tenhamos uma lembrança prévia. Por exemplo, não podemos falar nenhuma palavra sem que tenhamos dela uma lembrança prévia. Além disso, não está sob o livre poder da mente esquecer ou lembrar alguma coisa. (SPINOZA, 2017, p. 103)

Para ilustrar essa afirmação podemos pensar na relação que um médico legista tem com a morte. Enquanto para uma pessoa comum, que não tem nenhuma convivência cotidiana com a morte, a vivência de ter tido o contato com um corpo morto de um ser humano, seja de uma pessoa próxima ou não, pode ser classificada como uma vivência intensa, para um médico legista que vivencia diariamente a mesma coisa, tal vivência pode ser banal. Entretanto, em uma dada ocasião, como a morte de uma pessoa próxima, mesmo o médico legista poderá ter uma vivência intensa, mesmo sendo a morte integrante da sua rotina.

Não quer dizer que exista necessariamente uma insensibilidade para com a vida humana por parte do médico legista, mas sim que suas impressões provocadas pelo constante contato com a mesma situação se tornaram corriqueiras. Além disso, cabe pontuar que a relação do legista com a morte foi construída com base lógica em experiências anteriores, convenções sociais e afetos provenientes de vivências com a morte, formando assim um conhecimento das coisas que é só seu e que “somente se dá quando as conhecemos [as coisas do mundo] como em relação a nós mesmos e a tudo, como parte e expressão da substância que nos é imanente” (MARTINS, 2000, p. 188).

Com isso é possível expandir a compreensão da relação entre experiência e vivência. As inúmeras experiências que temos na vida vão se acumulando e formando uma linha do tempo (linear e racional), da qual fazemos uso para narrar nossa trajetória no mundo. Já as vivências vão acontecendo com base na tautologia dos momentos oportunos, sendo elas intensas, banais, alegres ou tristes.

Tal linha do tempo da vida é constante e evolui, assim como foi representado acima o mecanismo da experiência. Em paralelo, as vivências vão acontecendo e dando, com base nos afetos e nas impressões resultantes dos seus encontros, o substrato capaz de alimentar nossas experiências

e formar nossa autonarrativa. Esse eixo das vivências é dividido entre momentos alegres, que intensificam a vida, e momentos tristes, que diminuem nossa aderência à mesma. Quando ocorre uma vivência intensa, seja ela alegre (passiva ou ativa) ou triste, a mesma interfere diretamente na nossa experiência acumulativa, dando mais intensidade ou subtraindo intensidade da mesma. Já as vivências banais não são capazes, por si só, de produzir tal efeito.

Tendo em vista que a relação entre essas duas dimensões é paralela, podemos desenhar o seguinte gráfico:

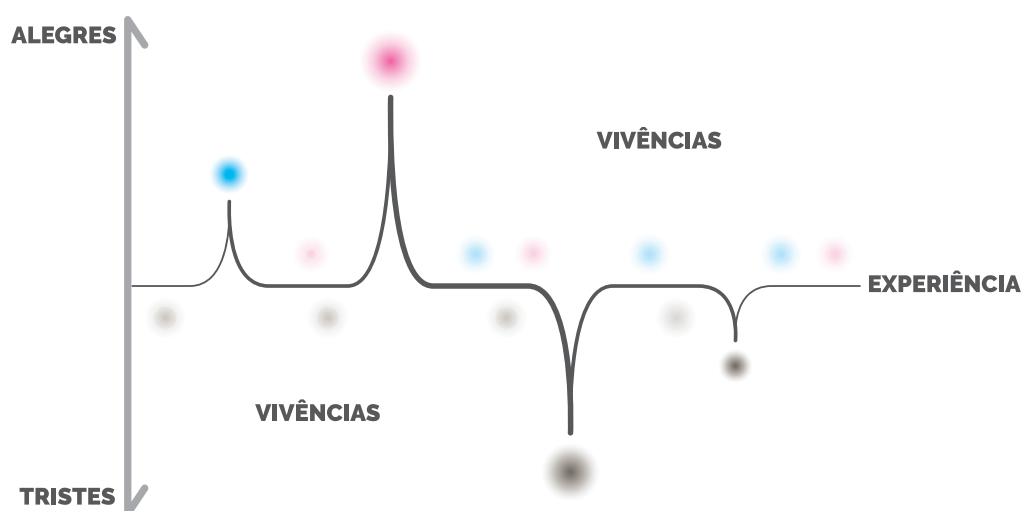


Figura 24. Dinâmica vivência e experiência. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Neste gráfico (Fig. 24), as linhas mais grossas e mais finas representam a variação da adesão a vida de um indivíduo. Quando ocorrem vivências intensas e alegres (magenta e azul mais fortes), a linha central da experiência é engrossada, ou seja, intensificada; em contrapartida, quando ocorrem vivências intensas e tristes (cinza), a mesma linha perde espessura (intensidade).

Como tudo, essa relação não se resume apenas nesse sentido: assim como as impressões e os afetos advindos das vivências interferem na nossa experiência acumulativa, as experiências também interferem em nossa compreensão do mundo e, por conseguinte, em nossas vivências. Essa interferência certamente passa pela esfera social e moral (convenções) – mas como esta pesquisa não pretende avançar nesses âmbitos, não me aprofundarei na dimensão moral-convencional. Ainda assim, com o intuito didático de pontuar a relação entre experiências e vivências, adoto aqui uma ampla acepção do termo “convenção” como sendo um conjunto de significados e valores socialmente partilhados, como tudo aquilo que “é geralmente admitido e praticado, ou tacitamente convencionado nas relações sociais; convenção social; costume” (Michaelis on-line, 2017), sem adentrar, porém, na dimensão trágico-filosófica pela qual Almeida e Rosset abordam tal conceito, como sendo uma

organização ao acaso de leis, ideias universais e da própria natureza. O que importa, aqui, é encarar a convenção como uma narrativa socialmente partilhada.

Com isso podemos traçar outro nível de relação, agora entre a experiência e a convenção: formamos nossas inclinações estéticas com base nos significados e nos valores provenientes tanto das convenções sociais quanto das nossas experiências pontuais, e que posteriormente são reforçados ou revisados em nossa experiência acumulativa. Sendo assim, à medida que vamos *experienciando* o mundo, vamos formando e aderindo a nossas convenções. Esse mecanismo pode ser apresentado seguindo o mesmo formato da relação entre vivência e experiência acumulativa da Fig. 24, no entanto é preciso alterar os termos e o próprio “nível” da significação do eixo vertical (alegre e triste). Enquanto na representação da relação entre vivência e experiência acumulativa assumimos o eixo alegre e triste como a classificação de vivências que intensificam ou que mitigam nossa adesão à vida, no entendimento da relação entre experiência e convenção assumimos esse eixo como forma de diferenciar experiências (individuais ou coletivas) entre ativas e reativas. Ativas como sendo experiências buscadas e/ou provocadas por nós, e reativas como experiências previamente convencionadas (como, por exemplo, a experiência de ser homem ou mulher, pobre ou rico etc.) às quais reagimos, acatando-as ou rejeitando-as. Com isso, podemos inferir que as convenções sociais e os significados que conferimos às coisas são, ao mesmo tempo, o condicionante e o resultante das experiências, individuais e coletivas, que vão se acumulando no decorrer da vida social, conforme a seguinte representação:

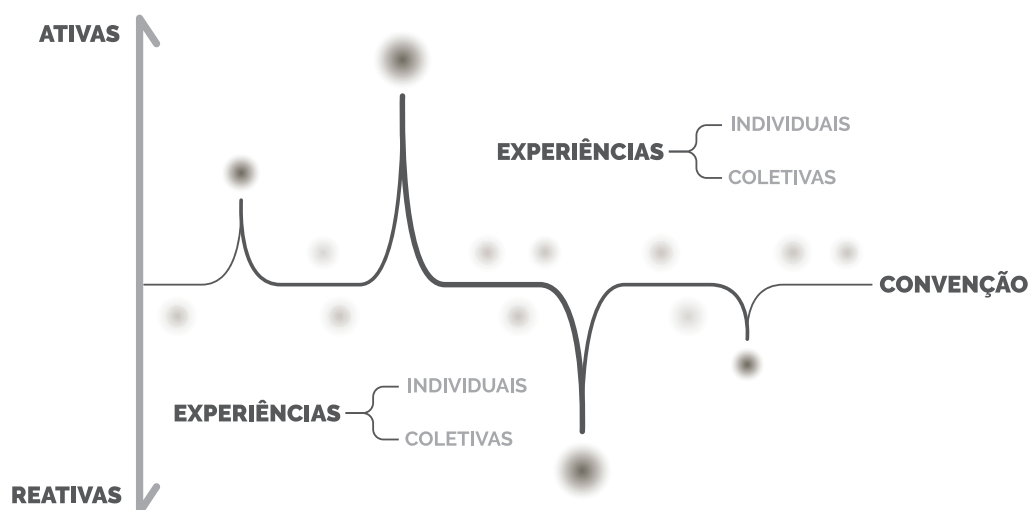


Figura 25. Dinâmica experiência e convenção. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Assim como na Fig. 24, a linha central (convenção) engrossa e afina representando o ganho ou a perda de potência perante experiências diversas (coletivas ou individuais). Como nessa representação isolamos os aspectos estéticos, as manifestações estão representadas na cor cinza.

Haja vista tais entendimentos dos mecanismos da relação entre vivência e experiência acumulativa, e experiência e convenções, podemos redesenhar a representação homem-mundo, apresentada no tópico anterior, agora com uma divisão em duas esferas. A primeira esfera, que é imediata e que é a resultante dos afetos (AFT) provocados pelas vivências, que ocorreram em momentos oportunos (*kairós*), pode ser classificada como a esfera estética. A segunda esfera, que é composta com um conjunto de valores (VLS) que resultam da relação entre as experiências narradas e as convenções sociais em vigor, pode ser classificada como a esfera convencional. Tal dinâmica pode ser representada na seguinte RGS:

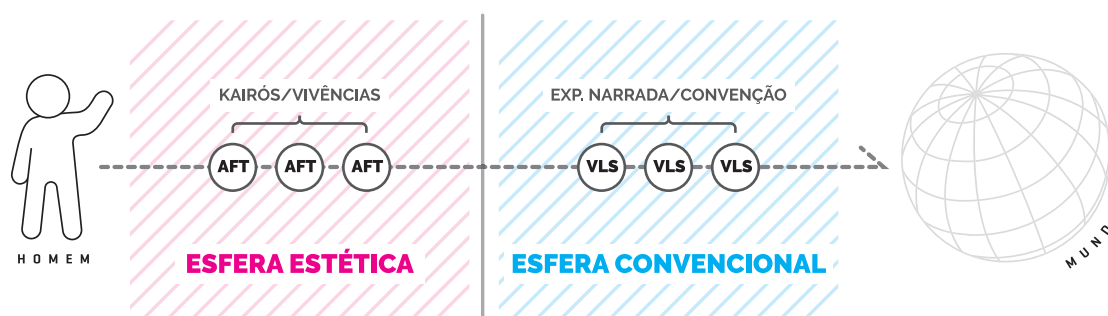


Figura 26. Esferas da relação homem-mundo. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

A partir dessa RGS (Fig. 26), irei diferenciar a esfera estética da esfera convencional com um preenchimento colorido: a primeira na cor magenta (mantendo a linha aqui assumida) e a segunda na cor azul, para dar contraste.

Essa relação, apesar de poder ser entendida na forma de esferas sucessivas, não é linear. As duas interferem sensivelmente uma na outra, é o seu emaranhado que confere a base para o nosso entendimento de mundo. Para aprofundar essa afirmação e, ao mesmo tempo, sintetizar as proposições ora desenvolvidas, é preciso compreender como essas duas esferas se relacionam com o tema central desta dissertação, as vivências.

De maneira simplificada, podemos entender nossa relação com o mundo em três níveis distintos: o nível individual, o nível social e o nível individual/coletivo. O primeiro passo para podermos relacionar esses níveis é compreendermos como a noção de tempo é assimilada em cada um deles.

O primeiro nível, o individual, é formado pelas compreensões estéticas que temos do mundo, é a dimensão das vivências. Por esse ponto de vista, a interação com o mundo é sempre pela perspectiva particular e único de cada indivíduo, e ocorre por meio da absorção estética dos instantes efêmeros da vida e dos afetos advindos desses encontros. Nesse nível a noção de tempo linear não existe, é como se cada vivência tivesse a sua própria noção de duração, atrelada a seus termos tautológicos.

É o que Maffesoli chama de “instante eterno”, uma compreensão do mundo com a noção temporal suspensa, é o que se sente na intensidade pela qual se sente.

Podemos resumir em uma espécie de “instante eterno”, em que a suspensão do tempo, a diminuição da velocidade da existência favorecem a intensidade, o qualitativo, o aprofundamento das relações sociais e a apreciação do mundo tal como é. (MAFFESOLI, 2003, p. 69)

O segundo nível, o social, é o espaço das convenções sociais, onde se encontram os valores e os significados coletivos. Nesse âmbito a noção de tempo é social, ou seja, é medida com base na vigência de determinados valores e significados – desde a noção de “fuso horário” até os diversos momentos históricos acrescentados a cada ano, década ou século. Essa compreensão de tempo se dá em intervalos regulares, conforme a métrica histórico-social, de modo a consolidar as convenções: desde o valor do trabalho, por exemplo, até o significado de família tradicional, e assim por diante.

O encontro entre esses dois níveis se dá no terceiro, o individual/coletivo, espaço no qual se convergem as compreensões estéticas individuais e os valores e significados compartilhados socialmente. Nesse nível, o que guia a compreensão de tempo são as narrativas humanas, portanto o tempo aqui percebido é o tempo humano e linear, dura o tempo médio de uma vida e é guiado pela noção de agora (presente), de antes (passado) e de depois (futuro). Esse entendimento pode ser fundamentado na seguinte sentença de Paul Ricoeur:

O mundo exposto por toda obra narrativa é sempre um mundo temporal. Ou, como repetiremos várias vezes no curso desta obra: o tempo se torna tempo humano na medida em que está articulado de maneira narrativa; em contraposição, a narrativa é significativa na medida em que desenha as características da experiência temporal” (RICOEUR, 2010, p. 9)

Podemos equacionar esses níveis da seguinte forma: a linha do tempo da vida de um indivíduo (experiência acumulativa) sofre interferência dos afetos individuais oriundos das suas vivências, manifestações “fora do tempo”. Em paralelo, as experiências do mesmo indivíduo são guiadas pelos valores e pelos significados fornecidos pelas convenções sociais. Dessa forma, a convergência entre esses dois níveis é o que provoca a autonarrativa, ou seja, a história de vida que um indivíduo compõe acerca de si mesmo. Podemos sintetizar essa equação da seguinte forma:

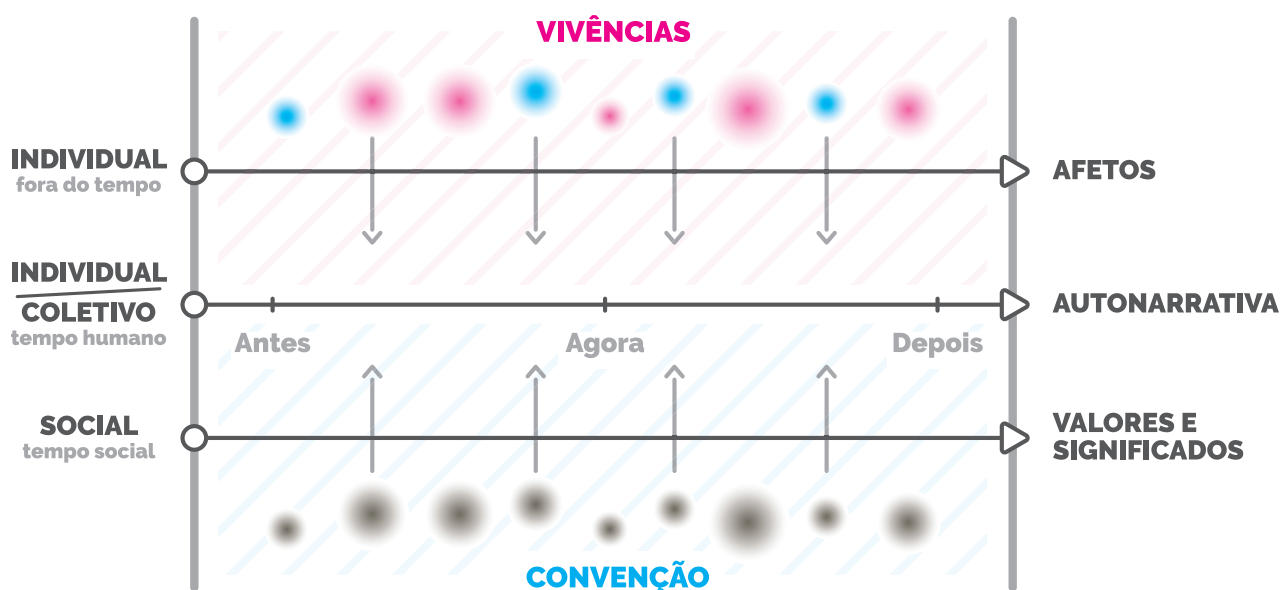


Figura 27. Diferenciação de níveis. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Dessa representação as esferas de cor cinza representam as experiências narradas e definidas convencionalmente, enquanto as esferas coloridas (magenta e azul) representam as vivências intensas e alegres e suas variações.

Tal equação expressa a ideia de que cada indivíduo experimenta o mundo aos seus termos e, ao mesmo tempo, de maneira condicionada (social, cultural e historicamente), compartilhando sua existência com os demais seres humanos por meio de experiências e convenções. Ainda deixa nítido a dificuldade, encontrada por grande parte dos pensadores investigados até aqui, de definir os limites entre conceitos tão emaranhados como experiência e vivência. Cabe aqui salientar que tal busca por discernir onde termina o domínio da vivência e onde inicia o da experiência parece ser um esforço em vão, pois são dois âmbitos emaranhados no mesmo processo de percepção de mundo.

Nesse sentido é possível promover uma síntese dessa relação complexa tendo como ponto central a noção aqui assumida sobre as vivências. Afinal, a pergunta que parece emergir do entendimento traçado neste tópico é: como a organização desses conceitos pode nos ajudar a compreender os mecanismos da vivência?

Foi dito que em nossa relação com o mundo existem duas esferas, a estética e a convencional, e que tais esferas se relacionam de maneira simultânea, uma interferindo diretamente na outra. A primeira abrange os afetos particulares e a segunda, os valores e significados coletivos. No meio dessa relação é que se localiza as vivências, as quais sofrem interferências de afetos anteriores, derivados de outras vivências, e do filtro moral que baliza o indivíduo por meio das convenções sociais. Assim, é possível intercalar a esfera estética com a convencional, sendo a primeira individual e a segunda

coletiva. A “ponte” entre uma e outra é a relação que se estabelece narrativamente entre os afetos e os valores e significados: de um lado, os afetos incorporados interferem nas experiências do indivíduo, e por essa via ajudam a conformar os valores e significados; de outro, as convenções e experiências acumuladas interferem nos afetos pela via narrativa (que organiza os valores e significados). Não se pode perder de vista, contudo, que a relação homem-mundo é mediada prioritariamente por via estética. Com efeito, são nossas vivências – tautológicas, que se manifestam nos momentos oportunos (*kairós*) durante o nosso contato com o mundo – que estão no epicentro da convergência entre as duas esferas em questão (estética e convencional). Essa disposição central das vivências pode ser representada conforme a seguinte RGS:

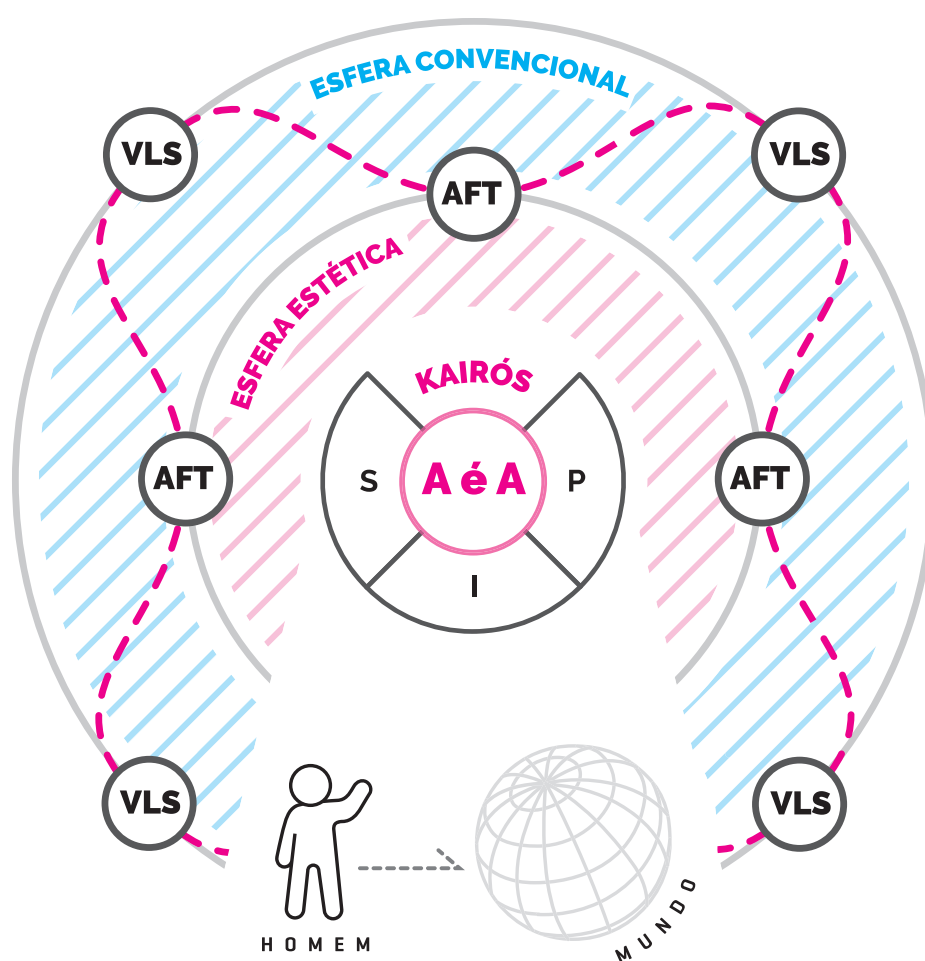


Figura 28. Mecanismo da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2017).

Esta RGS (Fig. 28) representa a junção entre os diversos elementos gráficos aqui adotados; seu intuito é propor uma espécie de síntese até o momento. A representação da tautologia e da tríplice semântica da vivência (Fig. 20) no centro, a relação homem-mundo (Fig. 18) como foco e a

diferenciação entre as esferas (estética e convencional), reorganizando a representação da Fig. 27. O fluxo entre as esferas é representado pela linha tracejada e magenta, pois esse é um canal estético, cambiante e pouco nítido.



3.3 Aspectos estéticos da vivência

Com a definição do conceito “vivência”, bem como a compreensão de seus mecanismos de manifestação, é possível agora apontar, com base no entendimento da estética, quais são seus aspectos estéticos centrais, retomando o resultado da investigação dos afetos do capítulo anterior.

Não se trata, vale reiterar, de relacionar a vivência com a visão de uma ideia universal de beleza, afinal, como afirma Rosset (1989, p. 182) “o que se chama de ‘belo’ está espalhado por uma infinidade de circunstâncias, de encontros, de ocasiões, que nenhum princípio liga entre si, que em consequência ‘o’ belo é algo que não existe”. Além disso, ficou claro que o substrato estético, sob o viés aqui adotado, é imanente ao próprio corpo, ou seja, a esfera estética é incontornável em nossa inserção no mundo.

Pensar em uma estética das vivências, ou nos aspectos estéticos de qualquer vivência, com efeito, implica assumir que a dimensão estética é banal e efêmera, não havendo nenhuma finalidade além da sua própria manifestação, ou como Beccari e Almeida assumem ao afirmar que é a “celebração possível das mediações que fazem proliferar os sentidos do mundo, mas também as sensações que os acompanham” (2016, p. 19).

Sendo assim, a estética se apresenta como expressão afetiva de um gosto particular, e não como

um juízo tributário de uma universalidade. Parte-se, aqui, do entendimento de que o belo não existe por si só, sendo simplesmente uma manifestação, dentre tantas outras possíveis, de “estados estéticos” singulares.

Na esteira desse raciocínio e sob o prisma das vivências, importa pensar a estética mais como uma compreensão da vida e menos como uma dimensão própria da beleza, uma vez que no viés afetivo não faz sentido definir o que é o “belo”, pois isso encerraria a multiplicidade dos afetos possíveis. Para uma vivência ser valorada como “bela”, há a necessidade de se compreender a relação entre a ocasião em que ela ocorre e as idiossincrasias do sujeito que a vivencia (assim como a ideia de Hípias da beleza personificada em uma jovem mulher, cuja arbitrariedade envolve uma determinada mulher, considerada por um determinado alguém em uma determinada ocasião). Tal compreensão da estética está em consonância com o conceito de vivência, como sendo um encontro “feliz” que nenhuma lei pode estruturar previamente.

Não cabe aqui tentar definir algum tipo de modelo ou “manual” para que as vivências possam ser projetadas por meio do design, mas sim desenhar um mecanismo capaz de dar suporte para uma análise de sua manifestação. Isso porque a causa adequada dos nossos afetos, na esteira de Spinoza (2017, p. 98), é sempre determinada por nós e em nós.

Pensar a estética dessa forma pressupõe o entendimento da mesma como sendo um meio, na esfera individual, no qual as intensidades afetivas se manifestam. O que me afeta, apenas afeta a mim, de forma singular, no meu contato com o mundo e de maneira simplesmente “oportuna”. Sendo assim, algo seria denominado esteticamente agradável à medida que me afeta sensivelmente de modo positivo (aqui entendido como via de intensificar a minha potência de agir perante o mundo e minha própria vida), ao passo que a denominação de algo como sendo esteticamente desagradável se dá no oposto, ou seja, na diminuição de potência de agir.

Tem-se assim a valorização de uma sensibilidade necessária, defendida de modo mais enfático por Epicuro, para a distinção entre algo que faz mal (entristece) e algo que me faz bem (alegra). Essa indicação se soma aos apontamentos de Spinoza e Nietzsche de que “o conhecimento é o mais potente dos afetos”, conforme a premissa segundo a qual o que somos, pensamos e sentimos é consequência do modo como nosso corpo (ordem fisiológica) é afetado por pulsões afetivas (ordem estética) em nosso contato com o mundo.

Com esse entendimento, é possível retomar os três aspectos principais da estética dos afetos, elencados no capítulo anterior, e assinalar uma relação desses aspectos com a compreensão de vivência aqui construída. O caminho a ser seguido consiste em traçar a relação entre tais aspectos com a tríplice semântica da vivência. Abaixo, retomo esses aspectos e apresento os argumentos sobre cada um deles, traçando suas aproximações com a definição de vivência.

3.3.1 Asp. A|1. Adequação ao momento oportuno

Este aspecto está diretamente ligado aos mecanismos das vivências, conforme a perspectiva apresentada pelos sofistas da ausência de uma natureza verdadeira nas coisas. Nos discursos praticados por esses pensadores, a ressonância de determinado conteúdo se dá no momento vigente e não em comparação a um conceito universal, confirmando assim a sua natureza tautológica. Com nossos afetos essa relação parece ser ainda mais nítida: sendo a vivência uma manifestação estética e plena, que se refere ao que incondicionalmente sinto, sua compreensão é construída com base nos conteúdos de determinados momentos pelos quais vivenciamos o nosso contato com o mundo. Sendo assim, a percepção de algo como agradável ou desagradável depende da consonância com a ocasião que a circunscreve; como vimos anteriormente, a vivência se conjuga da mesma forma.

Tal compreensão se soma ainda ao carácter singular e particular das vivências: algo me afeta intensamente na medida em que haja uma predisposição afetiva alinhada com o momento, então “oportuno”.

Como vimos, a vivência se dá no momento oportuno, ou seja, ela se manifesta no exato instante em que encontra as bases para isso. Tais bases estão alinhadas com as inclinações do sujeito (humor, experiências anteriores, crenças, convenções aderidas, etc.), portanto são plenas, pois não dependem de nada além dessas inclinações.

Com esse raciocínio podemos inferir que tal aspecto dos afetos coincide com a característica imanente das vivências. Se eu só posso vivenciar algo no meu contato direto com o mundo, é necessário que o indivíduo esteja imerso no contexto, portanto no momento. Esse *estar imerso* se refere necessariamente a uma inserção estética: é o “sentir na pele”, pois não envolve tanto um raciocínio lógico ou narrativo da compreensão do momento, mas antes as emoções e as sensações particulares do indivíduo em sua plenitude.

Esse aspecto das vivências nos indica uma aproximação da *adequação ao momento oportuno* com a compreensão do carácter de *plenitude*, apresentado na tríplice semântica da vivência. Sendo a vivência uma manifestação estritamente particular – isto é, que se refere apenas a um determinado sujeito em um determinado momento, de forma singular com base no conteúdo do encontro –, ela é ancorada na autonomia afetiva do sujeito perante a plenitude do momento. Afinal, a “régua” que mensura nossos afetos somos nós mesmos.

Para ilustrar a relação entre o aspecto da adequação ao momento oportuno com o carácter da plenitude da vivência, podemos pensar na seguinte situação: você está andando em um mercado à procura de algo e em determinado momento uma pessoa desconhecida olha diretamente para você e começa a rir. A absorção estética desse estímulo se dará com base na plenitude desse momento, ou

seja, na autonomia dos seus afetos. Caso essa situação tenha acontecido em um momento oportuno que te leve a sensações positivas e alegres, é possível que esse encontro promove uma vivência intensa e alegre, bem como é possível que a mesma situação provoque uma vivência intensamente triste (sentimento de solidão, por exemplo), ou até mesmo seja sentida como um encontro banal.

Essa aproximação entre os conceitos aqui desenvolvida pode ser representada da seguinte forma:



Figura 29. Relação Asp. A|1 e atributo Plenitude. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Essa RGS (Fig. 29) retoma a representação da tautologia (A é A), entretanto isolei o atributo da plenitude (P) e alinhei com o aspecto da adequação ao momento oportuno (A|1). A cor magenta demonstra onde se encontra as dimensões estéticas nesse esquema.

3.3.2 Asp. A|2. *Conhecimento dos afetos*

A compreensão estética dos afetos está ligada diretamente à assimilação particular dos mecanismos de nossos próprios afetos. Sendo assim, o caminho que nos leva a sensações intensas passa pela percepção do modo pelo qual os afetos nos “habitam”, de maneira singular e individual. Tais afetos são construídos e assimilados, como vimos nos tópicos anteriores, na nossa relação direta com o mundo e por meio das vivências, pois o que resulta dessas manifestações são as sensações e impressões particulares. Contudo, é com base nessa resultante que o corpo assimila as vivências e confere a elas suas intensidades (vivas, banais, alegres ou tristes), ou seja, sua significabilidade afetiva.

Com a prática da assimilação dos afetos e de seus significados, segundo André Martins (2000), tornamo-nos capazes de transmutar afetos desagradáveis em afetos agradáveis. Dessa forma, o que resulta desse processo (que é ao mesmo tempo estético e hermenêutico) para o indivíduo é uma predisposição estética perante a vida e principalmente perante as vivências, uma inclinação à valorização da vida como ela é (amor fati). Tal predisposição está alinhada com a compreensão nietzschiana de fazer da sua própria vida um obra de arte, afinal é “[...] por meio dos sentidos que

atribuo à minha trajetória, pela somatória das escolhas que faço com o fortuito da existência” (ALMEIDA, 2015, p. 132) que eu construo a minha autonarrativa.

Tanto o próprio *conhecimento dos afetos* quanto o atributo da *significabilidade* da tríplice semântica da vivência são exclusivamente individuais e se constroem por uma certa capacidade de adesão aos acontecimentos. Tal capacidade afetiva se dá pelo registo sensível que cada indivíduo vai construindo no decorrer da sua vida, como resultado dos seus encontros. Sendo assim, esses dois conceitos se convergem no liame entre os mecanismos da vivência e os dos afetos: o que me afeta/o que eu sinto, como me afeta/como eu sinto, porque me afeta/porque eu sinto. Portando, pensar no conhecimento dos afetos como uma relação estética particular do indivíduo apresenta forte conformidade com a definição da vivência (singular e intensamente afetiva).

Para melhor compreender a relação entre esse aspecto (conhecimento dos afetos) e o atributo da *significabilidade*, podemos pensar no seguinte exemplo: imagine um determinado sujeito que tem paixão por ouvir jazz e que, em um determinado dia, resolve sair para jantar em um restaurante que frequenta corriqueiramente. Nesse momento oportuno, o som ambiente do salão está tocando o seu estilo favorito, porém ele não percebe de imediato. Em meio ao jantar ele descobre que está ouvindo jazz desde a hora que chegou no restaurante, e que está se sentido relaxado. Com isso, sabendo do modo como o jazz lhe afeta, esse próprio conhecimento dos afetos confere determinada *significabilidade* à vivência em questão.

Seguindo o mesmo esquema do tópico acima, podemos demonstrar essa relação da seguinte forma:



Figura 30. Relação Asp. A|2 e atributo Significabilidade. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

3.3.3 Asp. A.3. Retenção afetiva

Assim como os outros aspectos da estética dos afetos, este terceiro também está diretamente ligado às vivências. Aqui importa a retenção afetiva resultante das impressões particulares criadas a partir do nosso contato com o mundo. Essa retenção entra em ação no exato momento em que o sujeito é abarcado pela intensidade dos encontros com o mundo, ou seja, se dá na *immediatez* desses encontros.

Com o acúmulo das impressões advindas dos mais diversos momentos vividos, cada indivíduo vai construindo a sua própria *retenção afetiva*, que nada mais é do que a assimilação das relações que se formam em nós. Assim como a intensidade de uma vivência é retida por um determinado indivíduo, o afeto também é assimilado na forma peculiar que ele afeta tal indivíduo, organizando impressões (sensações) que são registradas e posteriormente retomadas como catalizadores de encontros estéticos (potencializadores de aderência à vida).

Tanto o aspecto da *retenção afetiva* quanto o atributo da *imediatez* (da tríplice semântica) conferem as bases para a capacidade de reter e potencializar as vivências – e, por conseguinte, também os afetos gerados nelas.

Podemos ilustrar essa relação com o seguinte exemplo: imagine um determinado indivíduo que tem uma determinada *relação afetiva* com a morte que permite que o mesmo enxergue a partida de um ente querido como uma passagem para um “mundo melhor”, ou como um descanso para vários anos de sofrimento. Essa retenção afetiva permite que, na *imediatez* do acontecimento da morte de uma pessoa próxima, tal indivíduo se sinta intensamente alegre, por mais que seja um acontecimento convencionalmente entendido como um momento intensamente triste. Esse tipo peculiar de *retenção afetiva* se dá de maneira ao mesmo tempo imediata e estritamente particular, vinculando assim os mecanismos da vivência e os dos afetos.

Por fim, aplico a mesma representação dos demais aspectos com a Fig. 31 da seguinte forma:



Figura 31. Relação Asp. A|3 e atributo Imediatez. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

3.3.4 Relação entre os aspectos estéticos da vivência

A partir do delineamento desses aspectos, podemos esclarecer, pela ótica dos mecanismos estéticos da vivência, o modo pelo qual tais aspectos se relacionam entre si. Vale ressaltar que essa dinâmica envolve uma complexidade proporcional à existência de múltiplos indivíduos, modos de afetação e circunstâncias possíveis. É com um intuito didático e preliminar, pois, que organizo a seguir a relação dos aspectos estéticos de uma vivência.

Tendo em vista que as vivências são estritamente particulares, vou me ater à mais uma referência audiovisual para me basear e referenciar as relações que aqui serão construídas. Para tal escolhi o filme *Paterson* (2016), do diretor Jim Jarmush, que conta a história do dia-a-dia de Paterson, um motorista de ônibus e um grande admirador do poeta estadunidense William Carlos Williams. Paterson também escreve poemas e, para isso, se inspira nos pequenos acontecimentos que transbordam sua rotina. Tal película parece ser, com efeito, um campo fértil para pensar as vivências, conforme Rogério de Almeida salienta no seguinte comentário:

[...] a vida de Paterson se mostra plena, completa e poética. De fato, o motorista de ônibus parece imerso no tempo presente e no local em que se encontra. Olha ao redor, ouve as pessoas, repara nas pequenas coisas da vida e escreve. E sua poesia retrata justamente essas pequenas coisas da vida, como no poema em que usa uma caixa de fósforo para pensar o amor e se declarar à sua amada. (2017, p. 131)

Como mencionei anteriormente, o filme gira em torno da vida de Paterson, motorista de ônibus e poeta, e vai, no decorrer de um intervalo de uma semana, relatando ao espectador o que acontece na vida desse rapaz comum. Sua rotina é muito controlada, todos os dias ele faz as mesmas coisas nos mesmos horários: acorda sem usar despertador, faz café da manhã e vai ao trabalho; à noite retorna para casa e conversa com sua mulher sobre como foi o dia; depois do jantar, sai para passear com o cachorro, faz uma pausa sempre no mesmo bar, toma uma cerveja e volta para casa. Por mais entediante que sua rotina possa parecer, Paterson aproveita cada dia de forma única, reparando e se inspirando em coisas diferentes nos mesmos lugares. É como se sua inclinação poética fizesse com que ele encarasse o mundo com olhos de um admirador.

As cenas se passam em ritmo lento e a narrativa não apresenta uma evolução linear, com claro objetivo à um desfecho; pelo contrário, a história se fortalece nos pequenos momentos efêmeros (vivências) da vida de Paterson. Ao que parece, a construção do filme busca provocar uma imersão estética do espectador na história:

O ritmo lento da montagem, a movimentação suave das câmeras e a ambientação sonora trabalham para que o espectador possa mergulhar no filme, concentrando-se menos no desenvolvimento da narrativa que no potencial que as sensações/emoções têm de afetar. (ibidem, 2017, p.128)

O que nos interessa na análise desse filme é ilustrar como cada um dos aspectos estéticos da vivência se manifesta, e principalmente como eles se relacionam, a começar pela adequação ao

momento oportuno (A|1). Paterson está o tempo todo atento ao momento presente: seus sentidos estão voltados para o encadeamento dos pequenos momentos do seu dia, como, por exemplo, quando se deixa afetar sensivelmente pelas trocas de conversa entre passageiros dos primeiros bancos de seu ônibus. Em certo dia, dois jovens estão conversando sobre um antigo anarquista italiano que havia vivido na cidade; a menina se comporta como uma sábia que havia estudado tudo sobre esse personagem, sabendo com detalhes sobre sua trajetória anarquista; já o menino se mostra curioso e atento à história. Enquanto isso, Paterson sorri e se delicia com a história, aparentemente sem fazer julgamentos de valor sobre a veracidade dos fatos narrados pela menina.

Essa cena ilustra a ideia de que a *adequação ao momento oportuno* se fundamenta na ressonância de determinado conteúdo apenas nas condições do momento (tautologia), ou seja, na plenitude de tal situação. Paterson se permite ser afetado pela história sem buscar nenhuma comparação com termos ou conceitos externos ao momento. E essa postura só parece ser possível graças ao *discernimento sensível* que o personagem tem desenvolvido com sua prática poética, ou seja, sua predisposição afetiva.

Seus poemas aparecem como uma via de expressão de seus afetos e de suas sensações adquiridas no contato com o mundo. Com esse exercício Paterson parece desenvolver o conhecimento sobre o que lhe afeta e de como lhe afeta (A|2). Nesse ínterim, há uma cena que retrata uma conversa despreziosa entre o protagonista e uma garota adolescente que, assim como ele, também tem um caderno de poemas. Em determinado momento, a garota recita um de seus poemas para ele, que ouve atentamente. Em seguida eles se despedem e Paterson segue o seu caminho de volta para casa, durante o trajeto ele vai assimilando o poema recitado e se deixando afetar por ele. Com base em seu *conhecimento dos afetos*, é como se ele assimilasse de maneira particular os mecanismos afetivos gerados pelo poema da garota, como uma espécie de auto-adaptação (que é também um meio de adesão) a esse acontecimento. Dessa forma ele consegue *transmutar afetos* e, sobremaneira por meio de sua prática poética, dar-lhes novos *significados*.

É por meio desse processo de transmutação dos afetos que Paterson vai construindo a sua *retenção afetiva* (A|3). Como o personagem está o tempo todo atento aos estímulos dos pequenos momentos efêmeros do seu dia a dia, ele vai acumulando impressões imediatas desses encontros e, posteriormente, transforma esse conjunto de afetos em um catalizador de encontros estéticos. Isso fica claro na última parte do filme, quando Paterson está sofrendo a tristeza por ter perdido os seus poemas após seu cachorro ter destruído seu caderno de anotações. Para lidar com suas emoções, ele resolve sair para uma caminhada e em determinado momento resolve sentar em um banco para admirar uma cachoeira. Minutos se passam e um sujeito desconhecido resolve sentar-se ao seu lado: era um homem japonês admirador do poeta William Carlos Williams, assim como ele. O homem

desconhecido começa a puxar conversa, e pergunta se Paterson era também um poeta, mas ele responde que não é nada além de um simples motorista de ônibus, uma vez desiludido com a perda de suas obras. Como resposta, o desconhecido diz que ser simplesmente um motorista de ônibus em Paterson era muito poético, podendo até compor o motivo para um possível poema do famoso poeta que ambos admiravam. Após mais algumas trocas de palavras, o homem dá um presente a Paterson, um caderno de anotações em branco, e diz que “às vezes uma página vazia dá mais possibilidade”. Durante toda essa cena é possível perceber que, mesmo ainda estando triste, Paterson mantém-se atento ao momento e, graças à sua *retenção afetiva*, consegue aderir o momento oportuno (A|1) e se deixar afetar positivamente pela situação, a ponto de voltar a escrever novos poemas.

Com esse exemplo em vista, podemos afirmar que, a partir de uma determinada vivência localizada como centro irradiador dos afetos, podemos compreender os três aspectos interligados como em uma “rede”. Tal composição pode ser descrita da seguinte forma: a adequação ao momento oportuno (A|1) surge do entendimento do caráter singular de cada afeto (assimilado pela retenção afetiva – A|3) e suas ligações particularidades com o momento; por sua vez, tais ligações propiciam o conhecimento dos afetos (A|2), que por outro lado nos confere a capacidade de transmutar afetos (desagradáveis para agradáveis), remetendo novamente à retenção afetiva (A|3). Tal dinâmica pode ser representada com a seguinte RGS:

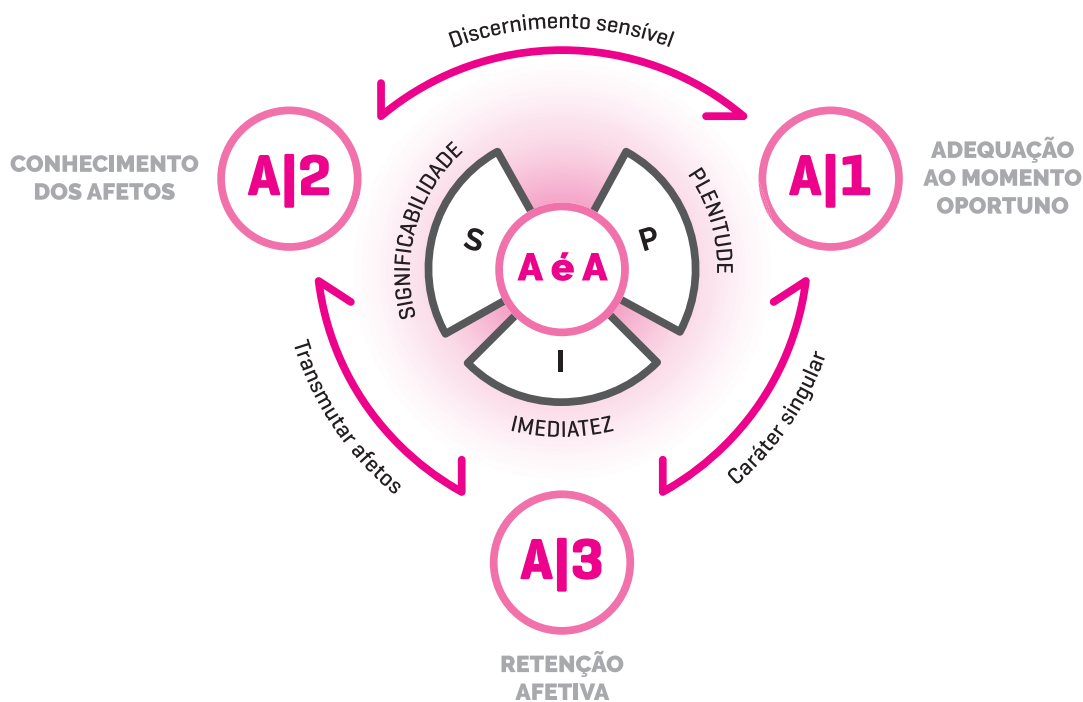


Figura 32: Dinâmica dos aspectos estéticos da vivência. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Essa representação (Fig. 32) trás no centro a Fig. 20, que ilustra a tautológica e a tríplice semântica da vivência. Ao redor estão orbitando os aspectos estéticos da vivência, que se alinham respectivamente com cada um dos atributos (S, P e I), e entre os aspectos encontra-se a forma como eles se inter-relacionam.

3.4 *Design com vivências*

Com vistas ao entendimento da vivência aqui desenvolvido, é possível retomar a compreensão da relação das vivências com o design. De início parto do pressuposto segundo o qual, sendo as vivências manifestações afetivas e estritamente particulares, que se dão no contato direto dos homens com o mundo, não há meios de projetá-las, ou seja, não é possível existir um modo de se apropriar desse fenômeno e provocá-lo de forma controlada, alcançando assim uma forma ou função específica. Sendo assim, não há bases para pensarmos em um termo como *Design de Vivências*, o que não encerra, entretanto, as relações possíveis entre design e vivências.

Ao que parece, o caminho a ser traçado entre as vivências e sua aplicação ou relação com o design seria o seguinte: em primeiro lugar, sendo as vivências manifestações estéticas e afetivas em nosso contato com o mundo, elas se dão sempre no encontro entre uma pessoa e uma ocasião, entre uma pessoa e um objeto (seja físico ou virtual) ou entre uma pessoa e outra. Variando em intensidade, as vivências provocam afetos capazes de promover ou frear nossa aderência ao mundo, incluindo os objetos e seres que fazem parte dele. Sendo assim, não nos cabe pensar em um *Design de vivências*, isto é, tomando as vivências como um objeto passivo de manobras e/ou técnicas capazes de conferir à ela uma utilidade prévia por meio da busca de um propósito. Mas podemos pensar em um *Design com vivências*, ou seja, compreendendo o processo de criação simbólica do design (BECCARI, 2016) como um meio capaz de favorecer a ocorrência de vivências particulares, as quais, por sua vez, poderiam ter a capacidade de intensificar a interação do sujeito que as vivencia, seja com uma ocasião, um objeto ou outra pessoa. Sendo a vivência um meio incontornável na nossa inserção no mundo, afinal, ela também não está alienada ao fazer design. Com o entendimento do processo afetivo e estético que perfaz as vivências, cabe aqui pensar em um processo de design que leve em conta esse fenômeno e saiba como lidar com sua manifestação.

Tal processo pode partir da relação aqui investigada entre as vivências e as experiências. Como vimos nos tópicos anteriores, mais especificamente na análise sobre o filme *Meia Noite em Paris* (3.2), na tentativa em *experienciarmos* narrativas ou dinâmicas pré-estabelecidas abre-se a possibilidade, graças à predisposição estética necessária nessa ação, da manifestação das vivências. Sendo assim, como não parece ser viável propor um design que trabalhe de maneira exclusiva e particular para

cada *usuário*, ou seja, um design que opere essencialmente na esfera individual (devido à sua alta complexidade), o caminho a ser seguido no pensamento de um *Design com vivências* parece ser o projeto ou a promoção de experiências esteticamente abertas à pluralidade e multiplicidade dos mais diversos tipos de gostos.

Sendo assim, cabe aqui propor uma transposição dos aspectos estéticos da vivência (A|1, A|2 e A|3) da esfera individual para a esfera coletiva. O exercício consiste em compreender como uma experiência propositiva coletiva (essa sim passível da “manipulação” do fazer design) pode intensificar a possibilidade da ocorrência desses aspectos particulares nos indivíduos (cabe pontuar que essa tentativa é alheia ao objetivo principal dessa pesquisa – síntese teórica –, entretanto esse exercício ajudará a afirmar a mesma). Não obstante, é importante ter em mente que tais aspectos estão emaranhados e se manifestam de maneira quase que simultânea.

Como vimos, o primeiro aspecto (A|1. Adequação ao momento oportuno) deriva do caráter singular e do discernimento sensível de cada indivíduo a um determinado momento, como uma espécie de alinhamento entre essas duas características do indivíduo com os estímulos contidos no contexto de determinado momento. Sendo cada indivíduo um encontro singular com o mundo, cabe pensar em uma experiência coletiva que se forme de maneira alinhada a essa adequação. Essa ação só parece ser possível a partir de certo alinhamento da peça (objeto ou experiência) ao contexto onde ela se encontra.

Tal inferência busca explicitar a relação da peça com o seu contexto, como por exemplo a presença da famosa pintura Mona Lisa no Museu do Louvre: há todo um contexto esteticamente desenhado para a contemplação nesse local, bem como uma série de convenções preestabelecidas acerca dessa obra. Parar em frente a esse quadro, nesse contexto, parece ser bem diferente do que “trombar” com tal obra em uma loja de antiguidades. Ambas as situações são passíveis de vivências, porém a primeira parece buscar promovê-las, enquanto que a segunda está à mercê do acaso da adequação ou não do indivíduo em relação a esse contexto.

Portanto, pensar na transposição do primeiro aspecto estético da vivência para a esfera coletiva nos leva à compreensão do mesmo como sendo uma *adequação ao contexto por parte da peça* (objeto ou experiência).



Figura 33: Esfera coletiva Aps. A|1. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

O segundo aspecto (A|2. Conhecimento dos afetos) deriva também do discernimento sensível e da habilidade em transmutar afetos de cada indivíduo. Ambas as habilidades compõem a dimensão interpretativa de determinada situação. Sendo assim, pensá-las de forma coletiva aproxima-nos da ideia (aparentemente mais difundida no campo artístico) de que não há certo ou errado na interpretação estética de algo. Tal “habilidade” necessita de uma *abertura interpretativa* sobre uma determinada peça, de forma que cada indivíduo possa expressar suas impressões com a menor interferência possível de juízos de valor pré-estabelecidos. Nesse sentido, podemos pensar em termos de uma *suspensão provisória dos valores* que circundam tal peça.

Essa transmutação explicita a indagação, feita em capítulos anteriores, acerca da possibilidade de dissociação de uma finalidade específica de uma peça (objeto ou experiência). Podemos ilustrar a implicação do aspecto A|3 na esfera coletiva ao pensarmos em determinado poema que deixa seu conteúdo aberto à interpretação. Mesmo com um sentido impreciso ou indefinido, o poema não deixar de afetar. Sua compreensão está aberta a interpretações e, por conseguinte, tende a suspender provisoriamente os juízos de valor, como nesse trecho do poema *Ulisses* de Fernando Pessoa :

“O mito é o nada que é tudo.
O mesmo sol que abre os céus
É um mito brilhante e mudo —
O corpo morto de Deus,
Vivo e desnudo”
(PESSOA, 1976, p. 17).

Portanto, pensar na transposição do segundo aspecto estético da vivência para a esfera coletiva nos leva à compreensão do mesmo como sendo a soma entre a *abertura interpretativa* e a *suspensão provisória de valores*.

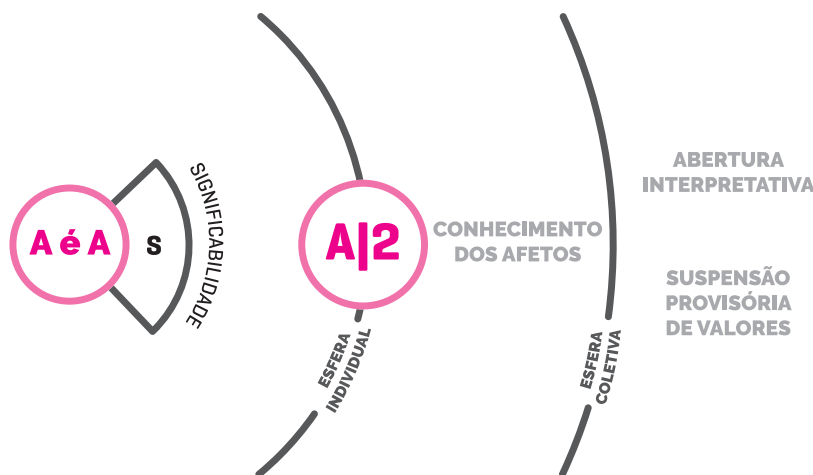


Figura 34: Esfera coletiva Aps. A|2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

O terceiro aspecto (A|3. Retenção Afetiva) deriva do caráter singular e da habilidade em transmutar afetos de cada indivíduo. Ele é, como vimos anteriormente, a resultante das impressões particulares, é a assimilação das relações que se formam em nós, ou seja, a formação dos nossos gostos particulares. Sendo assim, um sujeito que não “gosta” de entrar em museus, por exemplo, dificilmente irá se afetar positivamente pela contemplação da Mona Lisa no Louvre. Isso porque a formação desse gosto está diretamente ligado com a *autonomia individual* perante a experiência estética em questão. Sendo assim, pensar em uma peça que possa abarcar retenções afetivas diferentes necessariamente passa por uma certa aderência da mesma a uma *diversidade dos gostos*.

A promoção da autonomia individual e da abertura a diversidade dos gostos pode ser entendida a partir dos movimentos preocupados com as questões de gênero, que buscam, no geral, promover ações que abarquem os mais diversos tipos de gostos e de sexualidades distintas, além do binário homem e mulher.

Por fim, pensar na transposição do terceiro aspecto estético da vivência para a esfera coletiva nos leva à compreensão do mesmo como sendo a soma entre a *promoção da autonomia individual* e a *abertura à diversidade dos gostos*.



Figura 35: Esfera coletiva Aps. A|3. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Com tudo é possível indicar, com base na premissa de que tais aspectos estão emaranhados, que para que uma experiência previamente projetada possa promover de forma mais abrangente vivências particulares, ou melhor, para que uma peça tenha maior potencial para provocar vivências, ela necessita corresponder a esses 5 critérios coletivos elencado até aqui:

- Adequação ao contexto por parte da peça;
- Abertura interpretativa;
- Suspensão provisórias de valores;
- Promoção da autonomia individual;
- Abertura à diversidade dos gostos.

3.5 Síntese do capítulo (RGS)

Com o objetivo de sintetizar a relação do design com a vivência de forma esquemática, apresento a seguir (Fig. 36) uma representação das relações entre os conceitos aqui trabalhados, e indico o local onde é possível atual com o fazer design (*Design com vivências*). Tendo como centro dessa representação trago a Fig. 32 que sintetiza a dinâmica dos aspectos estéticos da vivência. Acrescento as duas esferas, a individual, mais interna e que não é passível de manipulação por parte do design (onde encontra-se os aspectos estéticos da vivência), e a coletiva, mais externa e passível de “projeto” (onde encontra-se os 5 critérios coletivos para o projeto de uma experiência capaz de abarcar as vivências).

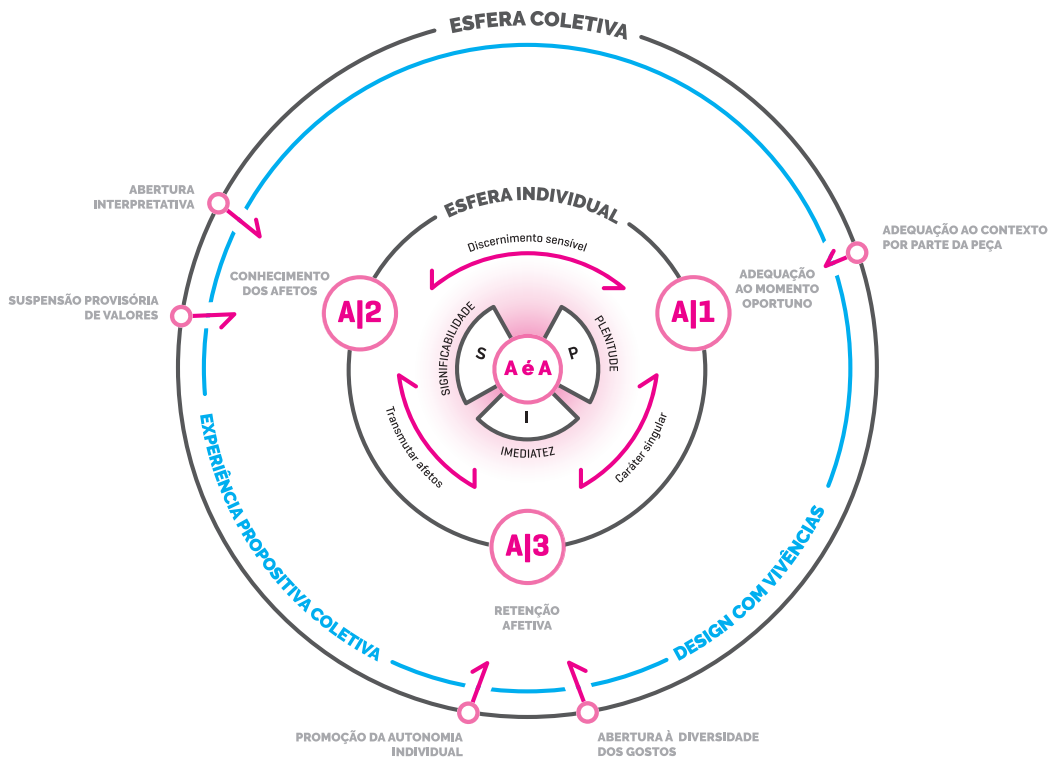


Figura 36: Síntese Design com vivências. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

CAPÍTULO 4

ILUSTRAÇÃO

Esse capítulo tem como principal foco ilustrar a aplicabilidade dos conceitos teóricos sintetizados nesta pesquisa, através de uma breve interpretação de similares.

No primeiro momento apresento os parâmetros para aferição dos critérios, bem como a escolha dos exemplos, em seguida desenvolvo a interpretação, e por fim sintetizo a comparação entre todas as peças.





Com o objetivo de demonstrar como experiências projetadas podem ser um meio fértil para provocar vivências, apresento a seguir uma breve Ilustração de similares seguindo os 5 critérios da esfera coletiva desenvolvidos no final do capítulo anterior. Como tal análise tem o simples objetivo de tornar “visível” e “palpável” a síntese teórica aqui desenvolvida, foram selecionadas apenas 3 peças, identificadas previamente com potencial para “provocar” vivências (uma com apelo comercial, outra conceitual e outra aplicada diretamente ao design). Cabe também pontuar que o intuito com essa atividade não é analisar se a vivência ocorre por meios dessas peças, ou ainda indicar qual o grau qualitativo desse potencial, mas sim analisar se a descrição dessas peças (extraídas de fontes selecionadas) correspondem à promoção das vivências (nos termos aqui entendidos).

É importante salientar que a aferição dos critérios a seguir estará sujeita à subjetividade do aplicador, no caso à minha. Com base em meus entedimentos acerca dos relatos das peças, e guiado pela perspectiva desenvolvida nesta dissertação sobre o conceito de vivência, chego as conclusões a seguir apresentadas. Tenho a convicção que a aplicação desse mesmo exercício por outro pesquisador ou pelo próprio leitor, nos levará à ilustrações distintas as apresentadas a seguir.

Antes de dar seguimento a esse exercício, cabe ainda apontar que ele não se assemelha a um modelo de análise para validar ou refutar os critérios coletivos, mas sim a um modo provisório de agrupar algumas peças a serem interpretadas com base em tais critérios. Afinal, não é algo que se pretende ser desdobrado em uma outra proposição, portanto não se trata de uma análise objetiva e precisa.

4.1 Definição dos parâmetros de análise

Para propor tal Ilustração se faz necessário estimar uma mesma escala para cada um dos critérios, de modo que desse possa atribuir “notas” para cada um deles. De início aponto que foi decidido que todos os critérios estarão demonstrados dentro de uma escala simples que vai de 0 até 5: sendo 0 a atribuição dada à peça quando o critério em questão não se encontra em sua descrição, e 5 a atribuição conferida quando tal critério é visível em sua totalidade. Entre um e outro existe a possibilidade de encontrarmos tal critério de maneira superficial (1 ou 2) ou de maneira incompleta (3 e 4). Por fim, para cada exemplo aqui analisado será apresentado um quadro de resumo com todos os 5 critérios, para que fique clara a possível comparação entre eles.

Tendo em vista esses apontamentos, é possível definir a escala de cada um dos critérios abaixo:

- **Critério 1 - Adequação ao contexto por parte da peça:**

O primeiro critério é a adequação ou não da peça ao contexto onde ela está inserida. Essa análise tem como objetivo compreender qual o grau de ligação que o exemplo analisado estabelece com o local e o momento nos quais se encontra. Ainda nesse entendimento, essa adequação é compreendida pela medida estética, ou seja, se tal peça encontra-se adequada ao contexto de forma a incentivar a relação estética dos indivíduos com ela, podendo ser uma peça com potencial e abertura para a manifestação das vivências.

Sendo assim existem dois extremos na representação desse critério: o lado esquerdo representa o cenário no qual tal critério não é encontrado na peça e no lado direito o cenário no qual tal critério é encontrado em sua totalidade.

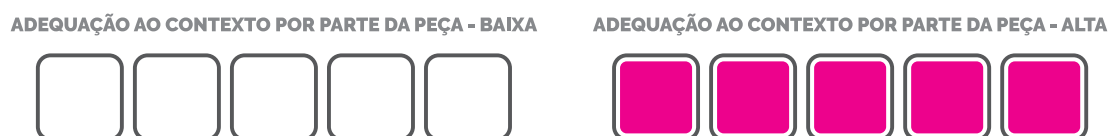


Figura 37: Escalas do critério 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

De modo didático podemos compreender o cenário da esquerda imaginando uma situação onde uma determinada peça está disposta em um determinado contexto sem a clara intenção de promover uma relação entre os dois (ex. pintura largada em uma prateleira qualquer de um antiquário). Em contrapartida, o cenário da direita representa a correspondência de uma situação na qual o contexto onde a peça se encontra foi cuidadosamente escolhido ou montado para recebê-la (ex. pintura contemporânea exposta em um museu).

- **Critério 2 - Abertura interpretativa;**

O segundo critério é a existência ou não de uma abertura interpretativa na peça. Essa análise busca compreender se existe uma clara finalidade a ser interpretada na peça ou se ela está aberta à multiplicidade de significados e interpretações (cenário propício para a manifestação das vivências).

Com isso em mente temos dois cenários extremos: na esquerda encontra-se a representação de uma peça com uma finalidade interpretativa bem definida e na direita a representação de uma peça com abertura interpretativa:



Figura 38: Escalas do critério 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

De modo didático podemos compreender o cenário da esquerda imaginando uma determinada peça que tem uma finalidade ou utilidade bem clara (ex. uma cadeira ergonômica projetada para trabalhadores que passam muitas horas em um escritório), e o do lado direito uma outra peça que se mostrar aberta à multiplicidade da compreensão estética (ex. um vídeo conceitual que retrata paisagens diversas).

- **Critério 3 - Suspensão provisórias de valores;**

Dando continuidade, o terceiro critério corresponde à ocorrência da suspensão provisória de valores no momento de interação com a peça. Nesse âmbito, o que se busca com esse critério é compreender se a descrição selecionada demonstra um olhar provisoriamente livre de valores pré-estabelecidos, ou seja, se ela foi feita com base na compreensão afetiva e não com base em juízos de valor pré-definidos.

Assim como os critérios anteriores, temos dois cenários extremos: o da esquerda representa a não suspensão dos valores, e o da direita representa a suspensão total (ainda que provisória) dos valores:



Figura 39: Escalas do critério 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

É possível exemplificar esse critério da seguinte forma: de um lado (esquerdo), temos uma descrição a partir de valores nitidamente compartilhados (ex. uma peça que traga nudez e por isso é classificada como algo pejorativo ou até sexual), e do outro (direto), uma descrição que demonstre uma compreensão estética e afetiva livre de pré-conceitos (ex. uma obra de arte reconhecida que traga nudez, porém sem qualquer apelo sexual, como a escultura da Vênus de Milo).

- **Critério 4 - Promoção da autonomia individual;**

O quarto critério representa a existência ou não da promoção da autonomia individual do sujeito na interação com a peça. A análise desse ponto tem como objetivo compreender qual o grau de autonomia estética que o indivíduo pode ter na interação com a peça em questão. Trata-se de inferir se suas impressões seriam construídas de maneira autônoma e particular, ou se seriam impressões compartilhadas e promovidas pelo contato com um determinado grupo de pessoas.

Sendo assim temos a representação da esquerda, que demonstra a não promoção da autonomia individual, e o da direita, como incentivo total para que o indivíduo expresse toda a sua autonomia estética.



Figura 40: Escalas do critério 4. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

De modo didático podemos compreender o cenário da esquerda como a representação de um relato que demonstre uma forte interferência dos impulsos coletivos em um movimento contrário à interpretação particular (ex. a rejeição prévia de um filme considerado, em um determinado grupo, como ruim). Em contrapartida, a representação da direita equivale a uma descrição que demonstre que as impressões dos indivíduos foram construídas com base na autonomia dos seus afetos (ex. a existência de explicações diversas e coesas de uma mesma peça).

- **Critério 5 - Abertura à diversidade dos gostos.**

O último critério trata da abertura à diversidade dos gostos, ou seja, da possibilidade de expressão das mais diversas e contraditórias inclinações estéticas em relação a uma mesma peça.

Sendo assim temos a representação da esquerda que demonstra a não abertura completa à diversidade dos gostos, e o da direita o acolhimento total para todos os tipos de gostos.



Figura 41: Escalas do critério 5. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Podemos demonstrar esses dois cenários distintos da seguinte forma: de um lado (esquerdo), é possível imaginar uma descrição de algo que demonstre que a forma de interpretação ali retratada é uníssona (ex. quando é apenas se o indivíduo aderir a uma determinada interpretação que o mesmo poderá ser afetado pela peça); do lado contrário (direto), podemos imaginar uma descrição que abranja gostos diversos em relação à peça em questão (ex. uma peça que afete intensamente vários grupos sociais de forma simultânea).

4.2 Seleção das peças

Tendo em vista a definição dos critérios para a ilustração aqui proposta, agora se faz necessário apresentar a descrição do processo de seleção dos similares a serem interpretados. Como foi apontado no início desse capítulo, as peças foram selecionadas levando em consideração o potencial prévio que elas demonstram em promover vivências, ou seja, no intuito mesmo de demonstrar tal potencial. A seleção foi feita sobre uma série de relatos aqui indicados, desde matérias vinculadas em importantes jornais, passando por livros impressos e revistas acadêmicos. Diante desses relatos, defini, com base na compreensão da natureza da vivência, construída e apresentada nesta dissertação, se tais descrições conferem ou não com a compreensão estética e afetiva referente a peça. Sendo assim as mesmas se caracterizam como similares pela clareza em encontrar em suas descrições correspondência com a compreensão da manifestação das vivências.

Mesmo este não sendo um estudo de caso com objetivo propositivo ou de validação, foram selecionadas amostras contrastantes, para tornar mais abrangente tal ilustração. O contraste se dá mais especificamente com relação ao propósito da peça, aqui foram selecionadas uma peça com carácter publicitário e com claro intuito de impactar o maior número de pessoas possíveis por meio de uma campanha em massa, outra com propósito artístico e com o objetivo de impactar de maneira sutil por meio da contemplação estética os seus espectadores, e por fim a última peça que traz o carácter educacional de práticas vivenciais sobre processos de design.

Com base no entendimento da síntese teórica, de início foram descartadas peças utilitárias e exclusivamente funcionais. Em vez disso, foram buscadas peças que demonstrassem um estímulo à mediação estética de maneira ampla e aberta. Por fim, dei preferência a peças conceituais e que de alguma forma estejam ligadas ao campo do design.

As duas primeiras peças selecionadas são esculturas com propósitos e estilos bem distintos entre si. A terceira peça, por sua vez, é uma experiência de ensino em design: um laboratório de *Open Design*¹³.

A primeira peça selecionada é a escultura de bronze *Fearless Girl*, criada pela artista uruguaia Kristen Visbal (BOWERMAN, 2017, s.p.). Essa escultura foi encomendada pela empresa estadunidense *State Street Global Advisor*, para uma ação publicitária promovida no dia 8 de março de 2007 (dia internacional da mulher), no meio do distrito financeiro de Nova York (o complexo conhecido como *Wall Street*). Sua instalação estava prevista para terminar na semana seguinte, porém a repercussão foi tamanha, inclusive com a consagração da ação por meio de uma série de premiações em diversos festivais publicitário pelo mundo, que o prefeito da cidade Bill de Blasio interveio para que a estátua da pequena garota destemida ficasse por lá e fizesse parte do patrimônio da cidade.

Essa peça foi escolhida pela forte relação que demonstrou com a adequação ao momento oportuno em que foi exposta, e por sua inserção alinhada ao contexto. Além disso, é possível encontrar uma série de relatos com interpretações diversas sobre a mesma¹⁴.

A segunda peça selecionada é um conjunto de esculturas do artista estadunidense Richard Serra, e se diferencia do primeiro exemplo em vários aspectos, mas essencialmente na motivação das peças. Enquanto na estátua da garota destemida havia um nítido objetivo de promoção comercial, as obras de Serra são sua expressão artística. Tais peças são basicamente esculturas feitas a partir de grandes chapas de ferro e montadas de maneira a se integrarem a ambientes públicos.

A seleção das obras de Serra para Ilustração se fundamenta na aparente capacidade que essas esculturas têm em promover vivências, inferência essa que é fundamentada em alguns indicativos

13. Termo designado a uma nova forma de fazer do design, a qual prega um fazer colaborativo livre e orientado à inovação – “[...] o foco não é apenas que o resultado seja aberto, mas que a colaboração esteja integrada ao processo” (ROSSI et. al, 2016, p. 206)

14. Para demonstrar a discordância de relatos apresento duas opiniões bem contrastantes sobre essa peça. A primeira é da escritora *Christine Emba*, que escreveu em sua coluna no *The Washington Post*, publicada no dia 14 de abril de 2017 em sua versão on-line, a seguinte opinião: “A estátua retrata a mulher empoderada como uma criança, reforçando a ideia de feminilidade como sendo fofa e inofensiva - uma criança com potencial, talvez, mas não uma criança já poderosa”. Indo no caminho contrário a advogada pública *Letitia James* disse em carta aberta, publicada no portal *Daily News* no dia 27 de março de 2017, que: “*Fearless Girl* é um símbolo poderoso, mostrando à mulheres (jovens e velhas) que nenhum sonho é muito grande e nenhum teto é muito alto”

mencionados pelo próprio autor. Em uma entrevista em 1976, ao ser questionado sobre o que significava fazer esculturas para ele, Richard Serra responde que esse tipo de expressão buscava “extrapolar [...] [sua] obra e construir o necessário para que ela permaneça aberta, vital [...]” (SERRA *apud* FOSTER, 2017, p. 159). Em outra ocasião, ele afirma que “o local é fundamental para todas essas obras” (*idem*, 254), e ainda que a intenção dessas instalações é promover uma mediação entre as obras e as pessoas ao ponto de promover afecções nítidas.

Você entende que o espaço está sustentando as paredes e vice-versa, que é um único campo; você está dentro de um volume diferente de qualquer outro em que jamais tenha estado, e ele te afeta, fisiológica e psicologicamente, como nada mais te afetaria. (*idem*, p. 254)

A última peça selecionada é o laboratório *Sagui Lab*, uma iniciativa universitária que se construiu de maneira híbrida mesclando conceitos e propostas contemporâneas (*Makerspaces*, *FabLabs* e *Hackerspaces*) com o fazer acadêmico. De maneira sucinta, essa iniciativa se apresenta como sendo um espaço, criado em 2013 na UNESP Bauru, para “promover práticas de criação colaborativa, a multidisciplinaridade, o uso de espaço compartilhado, técnicas de fabricação digital e analógicas e o desenvolvimento de projetos inovadores em multiplataforma digital” (ROSSI et al, 2016, p. 216).

Ao que tudo indica, as práticas fomentadas no *SaguiLab*, por serem iniciativas que visam privilegiar os processos e o envolvimento dos alunos com o contexto de prototipação e experimentação do conhecimento, estão alinhadas com o entendimento dos critérios aqui buscados.

4.3 Ilustração das peças selecionadas

Após a definição dos critérios a serem interpretados nos exemplos e a descrição da seleção dos mesmos, cabe-me adentrar na ilustração das peças:

4.3.1 Exemplo 1 – Fearless Girl

Descrição¹⁵: no último dia internacional da mulher (8 de março de 2017), a empresa estadunidense *State Street Global Advisor* promoveu uma ação de marketing com a instalação de uma estátua de uma

15. As principais fontes utilizadas foram: FEARLESS GIRL. Wikipédia, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Fearless_Girl. Acesso em 10 de janeiro de 2018. EMBA, C. ‘Fearless Girl’ and ‘Charging Bull’ are more alike than you’d think. *The Washington Post*. April, 14, 2017; JORGENSEN, J. EXCLUSIVE: Public Advocate Letitia James calls for ‘Fearless Girl’ to become permanente installation on Wall Street. *NEW YORK DAILY NEWS*. Uptaded: March 13, 2017, 6:16 PM.

pequena garota destemida (*Fearless Girl*) bem em frente a um dos maiores símbolos de *Wall Street* (central financeira do mundo ocidental), a escultura *Charging Bull*, do escultor italiano Arturo di Modica, que está instalada nesse local desde 1989. A ação foi pensada para marcar o aniversário de um ano da criação do “IDG - Índice de Diversidade do Gênero”, que reconhece as empresas de capitalização que tiveram grandes conquistas no sentido da promoção da diversidade de gênero nos seus setores de liderança.

A estátua da garota destemida foi posicionada bem em frente ao touro em posição clara de enfrentamento (Fig. 43), e aos seus pés encontra-se uma placa com os seguintes dizeres: “*Know the power of women in leadership; She makes a difference*” (Conheça o poder das mulheres na liderança; Elas fazem a diferença). O objeto inicial da empresa era fazer uma ação pontual e com data marcada para a retirada da nova estátua, porém a repercussão foi tamanha, por todo o mundo, que a mesma ainda se encontra exposta no local, apesar dos protestos do criador do *Charging Bull*.



Figura 42: “Fearless Girls”. Crédito: Kristen Visbal – Foto: Federica Valabrega. Fonte: ADWEEK.com (2017, s. p.).

Apesar de ter um objetivo claro de enviar uma mensagem sobre a diversidade de gênero no ambiente de trabalho, a estátua promoveu diversas interpretações acerca do seu significado. A própria artista afirmou, em uma entrevista ao canal de notícias (*USA Today* em 27 de março de 2017), que se assegurou em “manter suas características suaves, ela não é desafiadora, ela é corajosa, orgulhosa e forte”. Entretanto, a peça em questão promoveu afetos dos mais diversos tipos. Algumas mulheres não se sentiram representadas e criticaram a ação por promover uma espécie de “corporativismo

feminista”, o que segundo elas feriria os princípios do movimento; ou seja, para esse conjunto de indivíduos essa peça promoveu afetos tristes, resultando em vivências negativas. O mesmo pareceu ocorrer com alguns homens que se sentiram ofendidos pela presença da figura feminina em um local de grande destaque. Outras pessoas enaltecera a escultura dizendo que a mesma representava o crescimento do movimento feminista e afirmava o orgulho das mulheres, reação essa que se deu por meio de afetos alegres, provocando assim vivências positivas. Ainda tiveram pessoas que se sentiram ofendidas pela “afronta” a um dos símbolos mais conhecidos da cidade, o *Charging Bull* (em especial o próprio escultor do touro, que chegou a entrar com um processo contra a empresa pedindo a retirada da estátua da menina). Em suma, as impressões sobre essa ação foram bem diversas.

Contudo, é possível compreender que esse exemplo encontra consonância com alguns dos parâmetros sintetizados na parte prepositiva dessa dissertação, e se mostra alinhado com alguns fazeres do design. Sendo assim podemos analisá-lo dentro dos 5 critérios da seguinte forma:

Critério 1 – Adequação ao contexto por parte da peça:

Arrisco a dizer que esse primeiro critério é o mais representativo dessa peça. O momento escolhido para a sua aparição se mostrou muito adequado às suas pretensões: dia internacional da mulher; e 2017, ano no qual os movimentos feministas estavam ganhando muita força. Além disso, o contexto escolhido para a sua exibição se mostrou extremamente adequado: no centro especulativo financeiro do mundo ocidental; em frente ao *Charging Bull*, símbolo da força masculina do capital financeiro.

Esse conjunto de fatores proporcionaram um alinhamento da adequação da peça com o momento oportuno, transformando-o em uma situação capaz de incentivar a contemplação estética, e em consequência as vivências.

Sendo assim, parece estar claro que a *adequação ao contexto por parte da peça* se deu de forma completa. Portanto, na representação da escala de 0 a 5 do primeiro critério, essa peça pode ser classificada com a escala 5:



Figura 43: Representação critério 1, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 2 – Abertura interpretativa:

Apesar da ação promovida pela empresa em questão ter claramente um objetivo, e indicar para uma interpretação única (reconhecimento da força feminina dentro do mundo corporativo), é possível, com base no entendimento da diversidade de reações e interpretações oriundas da interação com a estátua, indicar que houve uma pequena abertura interpretativa.

A placa localizada aos pés da estátua parece ser uma clara tentativa de enviesar a interpretação, mas após alguns meses de exposição (além do planejado inicialmente) é possível reconhecer na série de relatos uma pequena variação de interpretação, até chegar ao ponto de “sair” do mundo corporativo e adentrar em questões sociais mais amplas. Todavia, a questão não fugiu da discussão sobre a desigualdade de gênero.

Desse modo, podemos indicar que há *abertura interpretativa* na *Fearless Girl*, porém de maneira superficial. Sendo assim, esta peça pode ser classificada como grau 2 nesse critério.



Figura 44: Representação critério 2, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 3 – Suspensão provisória de valores:

Assim como na análise do primeiro critério, o terceiro também parece indicar um caminho bem claro. Apesar de ser possível encontrar relatos e opiniões divergentes sobre essa peça, os valores parecem não terem sido suspensos. É possível confirmar esse caminho na percepção dos entendimentos acerca das duas estátuas: enquanto o *Charging Bull* é geralmente interpretado como símbolo de força, poder dominante e já estabelecido, a *Fearless Girl* é vista analogamente na posição de afronta, ou de desafio dessa força representada pelo touro.

Ao que parece, portanto, os valores do masculino e do feminino, do forte e do frágil, do estabelecido e do emergente, entre outras dualidades, estão sempre balizando as impressões relatadas sobre esse exemplo.

Podemos então indicar que não há *suspensão provisória de valores* nas interações promovidas por essa peça, o que nos leva a classificá-la nesse critério com o grau 0.



Figura 45: Representação critério 3, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 4 – Promoção da autonomia individual:

O quarto critério, que trata da promoção ou não da autonomia individual, pode ser compreendido seguindo a mesma forma de raciocínio dos anteriores. Assim como foi possível indicar uma certa abertura interpretativa da peça, parece ser possível compreender a promoção de uma certa autonomia dos indivíduos. Como vimos na descrição do exemplo, é possível encontrar divergências nas impressões acerca da peça, porém tais diferenças não aparentam ser fortes o suficiente para que cada indivíduo se expresse de forma singular e única; isso parece acontecer por meio de grupos de indivíduos.

Essa constatação parcial parece ser fundamentada justamente pela não ocorrência do terceiro critério, a suspensão provisória dos valores. Afinal, tendo a forte influência dos valores, a autonomia parece estar relacionada à adesão a diferentes formas de interpretá-los. Com isso torna-se mais evidente a complexidade do emaranhado entre esses 5 critérios.

Assim, podemos admitir que existe uma certa abertura, mas ela é incompleta, podendo ser possível classificá-la com o grau 3.



Figura 46: Representação critério 4, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 5 – Abertura à diversidade dos gostos:

Por fim, para a ilustração do quinto critério, podemos seguir a seguinte linha de raciocínio: mesmo a peça tendo uma mensagem clara para passar (incentivo à diversidade de gênero no meio corporativo), e estar exposta no contexto adequado para tal compreensão, as reações e impressões da mesma se mostraram diversas. Da mesma forma que houve reações que foram na direção almejada pela ação, apareceram outras que foram em caminhos paralelos e até em direções opostas.

Nesse sentido, podemos afirmar que houve um grau considerável de abertura à diversidade dos

gostos particulares, embora tal abertura não tenha sido completa, pois ainda é possível identificar algum alinhamento entre os grupos afetados pela peça.

Sendo assim, podemos indicar que o quinto critério se encontra incompleto nessa peça, porém bem próximo da sua afirmação total. Portanto, podemos classificá-la como de grau 4.



Figura 47: Representação critério 5, exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Síntese da análise da peça *Fearless Girl*

Como síntese da ilustração dos 5 critérios sobre a peça *Fearless Girl*, podemos pontuar os seguintes entendimentos:

- Dos 5 critérios analisados, apenas um não foi encontrado na peça, o critério 3 (suspensão provisória de valores);
- Entre todos, o critério 1 (adequação ao contexto por parte da peça) foi o único contemplado em sua totalidade;
- O critério 2 foi interpretado como parcial (abertura interpretativa);
- Dois critérios foram interpretados como presentes, porém incompletos (o critério 5 mais nítido que o critério 4).
- Ao que tudo indica, não há a necessidade de que todos os critérios estejam presentes em absoluto para que a peça seja um meio promotor de vivências.

Por fim, é possível representar de maneira sintética a ilustração desse primeiro exemplo da seguinte forma:

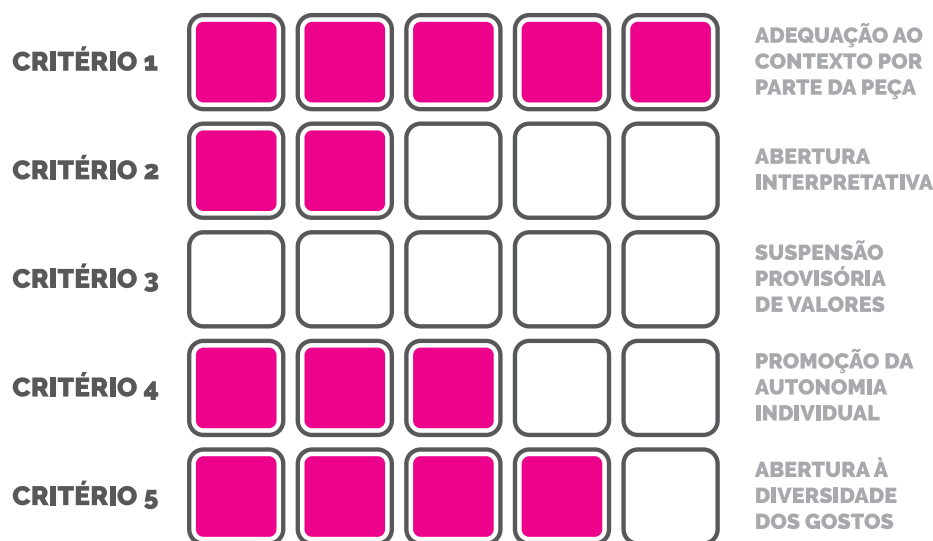


Figura 48: Resumo da ilustração do exemplo 1. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

4.3.2 Exemplo 2 – Richard Serra

Descrição¹⁶: nascido em 1938, o artista estadunidense Richard Serra é considerado por muitos críticos de arte como um dos artistas mais importantes do período pós-guerra. Suas principais obras são instalações gigantescas de aço e ferro fundido que estão espalhadas por diversas cidades do mundo (Londres, Paris, Bilbao, Nova York, entre outras). Entre os princípios que norteiam sua arte podemos destacar dois que estão próximos do entendimento de vivências aqui assumido: o primeiro trata da maneira como a escultura se relaciona com o corpo do indivíduo, essa relação é primária e está preocupada em estimular as sensações do corpo por meio da “ativação em todos os sentidos, todas suas percepções de peso e medida, tamanho e escala” (FOSTER, 2017, p. 167); o segundo princípio é a relação situacional que a peça estabelece com o lugar, em uma relação de imersão e de percepção imanente do contexto, ou seja, promovendo uma relação direta com o momento presente e não com algo externo a essa situação.

Com isso em vista, Serra busca desenvolver peças que se integrem ao local e que possam provocar percepções particulares nos indivíduos que interagem diretamente com elas. Entre as mais representativas podemos destacar a obra *House of Cards* de 1969 (Fig. 49), que é uma representante da categoria que o próprio artista denomina de *props*¹⁷. Essas esculturas resultam da busca do artista

16. A principal fonte utilizada para a construção dessa descrição é a entrevista do artista Richard Serra ao historiador Hal Foster, relatada no livro *O complexo arte-arquitetura* (2017, p. 247 – 274)

17. “Props: escora, apoio, suporte. Serra intitulou de props uma série de esculturas em que as diferentes partes se sustentam umas às outras por meio apenas do contrapeso e da força da gravidade.” (FOSTER, 2017, p. 163)

em entender como seria possível manter alguma coisa suspensa contra paredes, ou como apoiar algumas coisas entre si de modo que se tornem autossustentáveis. Em suma, o artista indica que essas peças pretendem ser uma referência abstrata ao corpo.



Figura 49: Instalação *House of Cards*. Fonte: Fondation Beyeler (2018).

Outra obra representativa de Serra é a instalação *Promenade* de 2008, (Fig. 50), que ficou exposta no interior do *Grand Palais* em Paris. Sua formação é composta por 5 placas de ferro de 17 metros de altura e 4 de largura, pensando cada qual cerca de 75 toneladas. Essa obra representa a preocupação que o artista tem com a interação dos indivíduos com suas obras: “ao organizar as esculturas no espaço estou mais preocupado com o mapeamento e a circulação do que com a imagem” (SERRA *apud* FOSTER, 2017, p. 264). Além disso, também chama a atenção a importância que o artista atribui à percepção do presente. Nessa obra (assim como em outras que seguem a mesma estética), o sujeito é convidado a fazer escolhas “específicas no aqui e agora”: que caminho seguir? Para onde olhar?

Na mesma linha é possível destacar a obra *The Matter of Time* (1994-2005), instalação permanente no Museu *Guggenheim* em Bilbao (Fig. 51). O que importa para Serra, nessa obra, é o “movimento entre, através e em torno de suas ondulações; é o nosso corpo se movendo numa relação com sua superfície em movimento” (idem, p. 257). Dessa forma, ele cria espaços fluidos e que buscam afetar de forma sutil os indivíduos que com elas interagem.

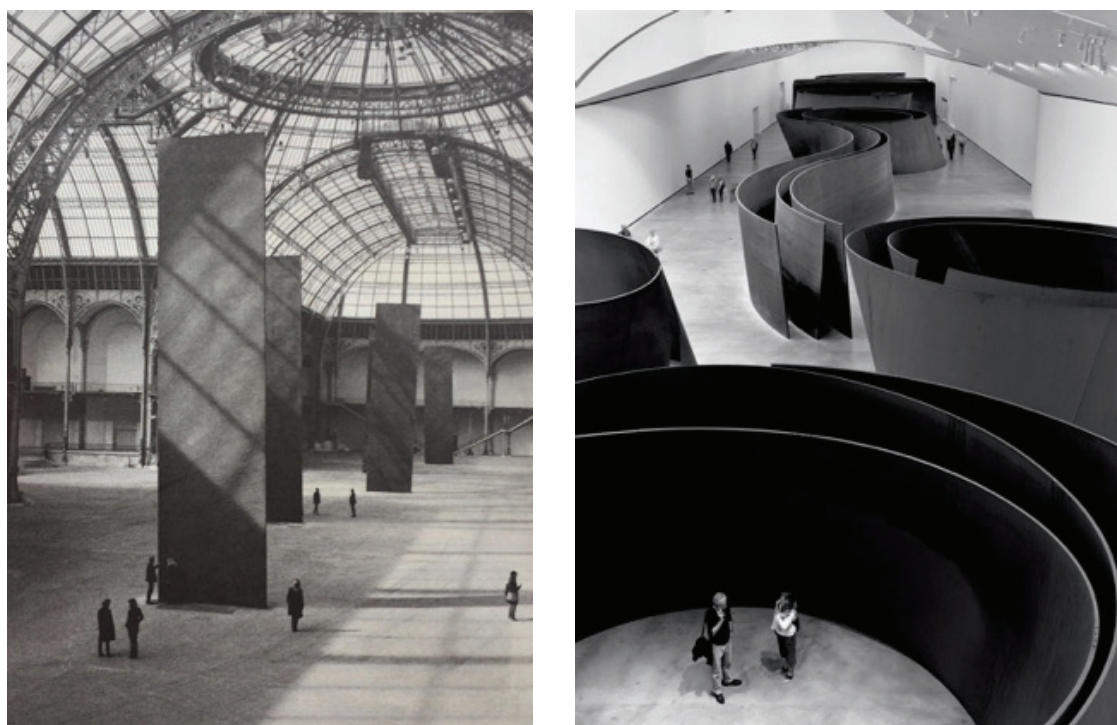


Figura 50 e 51: Esquerda: *Promenade* 2008. Fonte: FOSTER, 2017, p. 269; Direita: *The Matter of Time*, 1994-2005. Fonte: *The Wall Street Journal*, 2015.

Tendo como base esses entendimentos sobre obras de Richard Serra, é possível inferir que suas pretensões se mostram congruentes com a promoção das vivências. Mesmo esse sendo um exemplo mais distante do modo de fazer do design, é possível encontrar alguns paralelos, como a própria projeção de suas obras na busca de promover experiências estéticas significativas nos sujeitos, com base nas decisões que suas obras provocam nos indivíduos.

Ao caminhar pela rua ou andar de metrô, muitas vezes experimentamos um lapso momentâneo, sentimo-nos perdidos. As pessoas usualmente não têm consciência desses momentos. Os intervalos nos deixam conscientes desses lapsos. Percebemos que o lapso não é simplesmente um ponto cego, mas um momento que pede uma decisão. Seja o que for, retornamos consciência de nós mesmos e da realidade do momento. O intervalo interrompe nossa marcha, o que nos leva a refletir. (SERRA apud FOSTER, 2017, p. 272)

Critério 1 – Adequação ao contexto por parte da peça:

A análise sobre a adequação ao contexto por parte das obras de Richard Serra pode ser entendida com base em uma de suas principais pretensões: alinhar as peças de maneira situacional, de forma que as mesmas façam parte constituinte do contexto. Dessa forma, o grau de ligação que as mesmas têm com o local parece ser completo. Ainda mais por estarem em locais de fácil acesso, ou mesmo de livre acesso quando estão em locais públicos, como parques ou outros espaços compartilhados nas cidades.

Esse conjunto de fatores parecem deixar claro a vontade do artista em ir na direção do alinhamento da adequação de suas peças com momentos oportunos para a sua contemplação estética.

Sendo assim, parece estar claro que a *adequação ao contexto por parte da peça* se deu de forma completa. Portanto, na representação da escala de 0 a 5 do primeiro critério, essa peça pode ser classificada com a escala 5:



Figura 52: Representação critério 1, exemplo 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 2 – Abertura interpretativa:

Mesmo que o artista busque deixar claro suas intenções com as obras que desenvolve, ao que parece não há uma clara finalidade a ser interpretada nas mesmas. Como indicou Serra, suas instalações são compreendidas não por elas mesmas, mas sim nos efeitos e impressões provocados por elas em cada indivíduo (os afetos provocados na contemplação estética). Dessa forma, a quantidade de significados que as mesmas podem receber parecem sinalizar uma abertura total à multiplicidade de interpretações.

Dessa forma, assim como no primeiro critério, a *abertura interpretativa* pode ser ilustrada de maneira completa nas obras de Richard Serra. Sendo assim, o critério 2 pode ser representado como de grau 5.



Figura 53: Representação critério 2, exemplo 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 3 – Suspensão provisória de valores:

A interação das esculturas em questão parecem se dar em perspectiva, e não por meio de uma contemplação baseada na distinção de valores. As obras do artista estadunidense nunca estão expostas em pedestais ou espaços que as distinguem do seu contexto. O contato com as mesmas parece acontecer de forma sutil, ou ainda acidental, e não induzida. Mesmo elas sendo construídas a partir de valores estéticos bem definidos, elas não parecem impor tais valores na interação com seus espectadores.

Sendo assim, esse exemplo parece demonstrar peças que estão livres de valores pré-estabelecidos, o que permite que cada indivíduo as compreenda com seus próprios termos.

Portanto, é possível afirmar que nesse exemplo há a *suspensão provisória de valores*, e que tal suspensão é completa. Dessa forma podemos aferir o terceiro critério como sendo também de grau 5.



Figura 54: Representação critério 3, exemplo 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 4 – Promoção da autonomia individual:

Pensar na promoção da autonomia por meio dessas peças parece nos levar a conclusões similares as feitas sobre os critérios anteriores. Por não haver uma declarada indicação de valores necessários para o seu entendimento, por não ficar claro a finalidade das instalações e ainda por as mesmas estarem integradas completamente aos seus respectivos contextos, parece que as impressões advindas dessas peças são construídas de maneira autônoma. Cada indivíduo tem a possibilidade de compreender cada obra com a expressão de toda a sua singularidade particular.

Portanto o grau de autonomia estética na interação com as obras de Serra parece ser alto. Sendo assim, é possível aferir esse critério à esse exemplo como sendo de grau 5.



Figura 55: Representação critério 4, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 5 – Abertura à diversidade dos gostos:

Por último, na ilustração do quinto critério, podemos partir do anseio do artista em construir obras que permaneçam sempre em aberto e de forma vital, capazes de serem ressignificadas constantemente. Tendo isso em mente, podemos entender que a expressão das mais variadas e contraditórias inclinações estéticas são bem-vindas, encontrando ressonância nas instalações de Serra.

Sendo assim, é possível pontuar que o quinto critério se encontra completo nessas peças, podendo então ser classificado com o grau 5.



Figura 56: Representação critério 5, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Síntese da análise das peças de Richard Serra:

Como síntese das interpretações dos 5 critérios sobre as obras de Richard Serra, podemos elencar os seguintes entendimentos:

- Todos os critérios foram encontrados de maneira completa na ilustração das peças;
- A livre promoção do fazer artístico parece ser um bom paralelo para se pensar um Design com vivências;
- A promoção total de todos os critérios representa um grande potencial da mesma em promover vivências, como um para-raios (analogia apresentada no capítulo 1 desta dissertação)

Pro fim, é possível representar de maneira sintética a ilustração desse primeiro exemplo da seguinte forma:

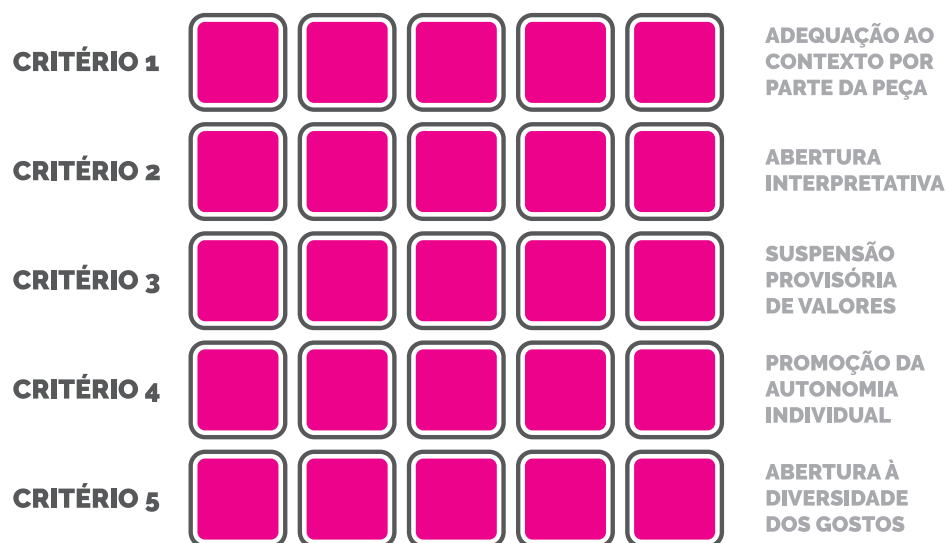


Figura 57: Resumo da ilustração do exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

4.3.3 Exemplo 3 – Saguí Lab

Descrição¹⁸: o Saguí Lab é um projeto de extensão universitária desenvolvido pelos alunos do curso de graduação e pós-graduação em Design na Universidade Estadual Paulista (UNESP), em Bauru, sendo coordenado pelo Prof. Dr. Dorival Campos Rossi. A iniciativa tem como objetivo fomentar práticas de criação colaborativa. Por meio da utilização de espaços livres de compartilhamento, são desenvolvidos projetos de design com a utilização de técnicas de fabricação digital multiplataforma.

O projeto tem como principal prática divulgar o *Open Design*, uma metodologia aberta para a produção de objetos e formas em design. Desse modo, permite que cada indivíduo seja autônomo e esteja aberto para desenvolver o que quiser, co-fabricando ou co-projetando seus próprios artefatos, serviços ou sistemas.

A meta final do *Open Design* não é só a materialização de um produto físico ou intangível, é também fazer visível o processo do desenvolvimento, o *know-how* que levou a essa solução em particular para que possa ser replicável, mesclada, modificada, melhorada e faça parte da bola de neve do conhecimento. (ROSSI et. al., 2016, p. 207)

18. A principal fonte utilizada para a construção dessa descrição é o relato promovido no artigo: **SAGUI LAB: UM EXPERIMENTO EDUCACIONAL HÍBRIDO**: um espaço de abertura, trabalho colaborativo, cocriação e Open Design, escrito por ROSSI et al, publicado no livro 6 dos Ensaio em Design, ações inovadoras (2016, p. 189 – 238).



Figura 58: Espaço do Sagui Lab. Fonte: Sagui Lab (2016, s. p.).

Dentre as diversas atividades promovidas no laboratório estão experiências em sala de aula, como a reestruturação da composição da sala de aula, transformando-a em espaços diversos como *hackerspaces*¹⁹ e *fablabs*²⁰. Além disso, o Sagui Lab já promoveu feiras *Makers*, oficinas vivenciais, exposições, entre outras iniciativas. Todos com o objetivo de resgatar a capacidade dos alunos de transformar o seu entorno por meio de zonas autônomas de fabricação (ZAFs)²¹.

Por fim, o que nos interessa nesse exemplo é a abertura e o incentivo aos estudantes de design para que desenvolvam coisas (objetos, serviços e experiências) pelo simples prazer em fazê-las, e não pela resposta a um estímulo pedagógico para atingir um fim específico. Tal constatação parece estar alinhada com a promoção de um ambiente propício para as vivências. Sendo assim, o foco de minha ilustração é a iniciativa do laboratório como um todo e não uma atividade específica promovida dentro de sua estrutura, de modo abranger todos os conceitos aqui relacionados.

19. “Os *hackerspaces* são espaços de produção comunitária, definidos pelos próprios membros como lugares físicos operados em comunidade, onde pessoas de diversas áreas podem se reunir e trabalhar em seus projetos” (HACKERSPACES, [S.d.]

20. “[...] plataforma de prototipagem rápida de objetos físicos e está inserido em uma rede mundial de quase duas centenas de laboratórios” (EYCHENE e NEVES, 2013, p. 9)

21. “Uma zona autônoma de fabricação é usado para designar espaços abertos de fabricação analógica e/o digital que tenta fugir dos controles rígidos burocráticos, ou puramente lucrativos para poder fabricar com independência liberdade e autonomia”. (ROSSI et al, 2016, p. 215)

Critério 1 – Adequação ao contexto por parte da peça:

O laboratório em questão não conta com um espaço físico definitivo, suas atividades ocorrem dentro da universidade (seja em sala de aula, nos bosques ou prédios adjacentes do departamento de Design), fora dele, em espaços espalhados pela cidade (seja em repúblicas de estudantes, ou prédios de instituições como o Senac), ou simplesmente em plataformas virtuais (google docs, facebook etc.). Entretanto, cada atividade parece encontrar uma local propício para o seu desenvolvimento.

Diferentemente do primeiro exemplo (*Fearless Girl*), que partiu da escolha minuciosa do melhor local para a adequação da peça, o Saguí Lab vai se adaptando e encontrando o contexto adequado para as suas ações. Portanto podemos compreender que o critério da *adequação da peça ao contexto* é forte nesse exemplo, mas não completo como no primeiro e no segundo exemplos.

Sendo assim, podemos balizar o critério 1 como sendo existente, porém incompleto, conferindo a ele um grau de classificação 4.



Figura 59: Representação critério 1, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 2 – Abertura interpretativa:

O segundo critério já parece estar presente em sua completude nesse exemplo. Isso porque, tendo entre suas principais proposições a valorização do efeito que o processo tem no aluno, e não em um resultado específico, é clara a abertura interpretativa sobre as atividades promovidas dentro de seu escopo, seja nas salas de aula, nos espaços *makers* ou nas iniciativas *hackers*.

O aluno imerso no contexto do *Open Design* parece ter a liberdade necessária para dar vazão às suas interpretações particulares e singulares, e dessa forma se afetar de modo individual.

Dessa forma, podemos balizar esse segundo critério como sendo de grau 5, encontrado em sua totalidade no exemplo.



Figura 60: Representação critério 2, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 3 – Suspensão provisória de valores:

Com base na descrição das atividades do laboratório e no entendimento dos conceitos apontados como fundamentais no dia-a-dia do Saguí Lab, podemos compreender que a aplicação de conceitos vigentes no campo do design, como útil ou inútil, belo ou feio, funcional ou disfuncional etc., encontram em suspensão parcial nesse exemplo. Pois a afirmação de princípios valorativos como a aplicação de dinâmicas pré-estabelecidas de FabLabs e de valores *Hackers* parecem promover a adesão a novos valores que assim se tornam vigentes nas relações entre os alunos.

Tendo em vista essa compreensão, podemos entender que, de um lado, uma série de valores são postos em suspensão e, de outro, novos são promovidos pela adesão coletiva.

Sendo assim podemos aferir esse terceiro critério como sendo de grau 3, no qual há a suspensão de valores, mas tal suspensão não é completa.



Figura 61: Representação critério 3, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 4 – Promoção da autonomia individual:

O quarto critério, que trata a promoção ou não da autonomia individual, pode ser compreendido seguindo o entendimento dos conceitos utilizados para dar base as atividades do laboratório, em especial a ideia de *Open Design*. As atividades descritas no Saguí Lab têm como fundamento a promoção da autonomia completa dos indivíduos por meio de um fazer colaborativo livre. Cada aluno pode aderir a uma atividade já estabelecida ou criar uma nova, a partir dos seus entendimentos e impulsos próprios.

A multiplicidade de interesses e de plataformas encontradas na estrutura do laboratório parecem propiciar impressões particulares acerca dos processos.

Dessa forma, podemos indicar que o critério da *promoção da autonomia individual* encontra-se completo nesse exemplo, sendo classificado com o grau 5.



Figura 62: Representação critério 4, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Critério 5 – Abertura à diversidade dos gostos:

Por último, na compreensão do quinto critério de ilustração da peça, que trata da *abertura à diversidade dos gostos*, podemos entender que, sendo um espaço aberto ao acolhimento de impulsos individuais na seleção das atividades, e compreendido como um meio catalizador para a valorização da autonomia individual, o Saguí Lab pode ser entendido como um meio aberto a diversas inclinações estéticas. Apesar de o laboratório ter uma clara inclinação a plataformas digitais, por exemplo, são muito bem acolhidos fazeres manuais e até de certa forma “arcaicos”.

Em suma, podemos aferir esse critério também como contemplado de forma integral na peça, sendo classificado com o grau 5.



Figura 63: Representação critério 5, exemplo 2. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

Síntese da análise da peça Saguí Lab

Como síntese das interpretações dos 5 critérios sobre a peça Saguí Lab, podemos listar os seguintes entendimentos:

- De maneira sucinta, as práticas assumidas no laboratório se encontram congruentes com a ideia geral proposta nesta dissertação sobre experiências capazes de promover vivências;
- Entre todos os critérios, apenas dois não foram mensurados como completos;
- A abordagem de *Open Design* se mostra como um caminho fértil para o desenvolvimento de um *Design com vivências*, bem como os princípios *makers* e *hackers*.

Por fim, é possível representar a síntese dessa ilustração da seguinte forma:

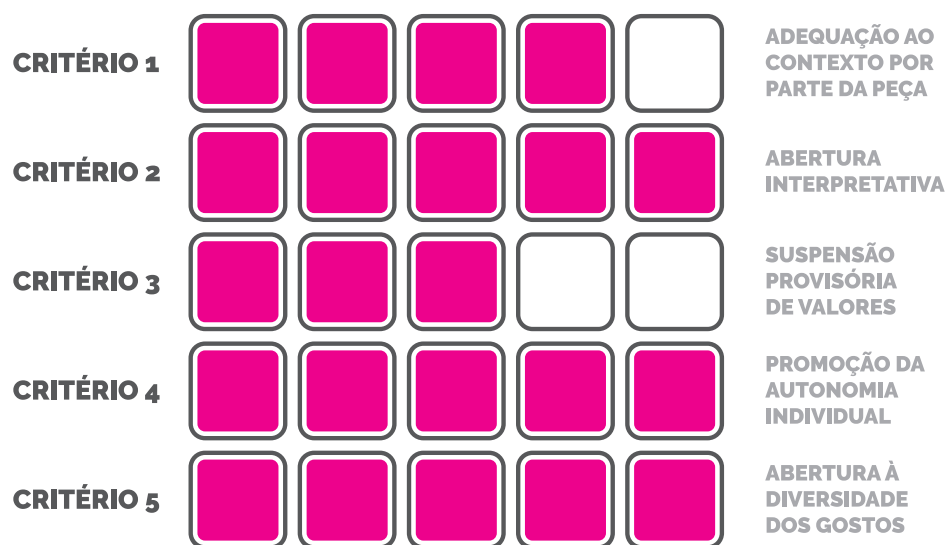


Figura 64: Resumo da ilustração do exemplo 3. Fonte: elaborado pelo autor (2018).

4.4 Síntese da ilustração dos similares

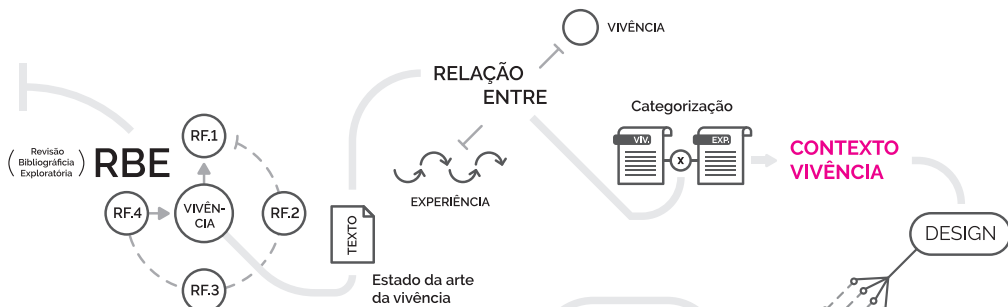
Por meio das aferições dos critérios definidos como diretrizes para experiências com forte potencial em promover vivências, foi possível ilustrar melhor suas aplicações e relações.

Vimos que os critérios são complexos e estão bem emaranhados entre si, chegando ao ponto de um interferir diretamente nos demais. Outra constatação possível de ser feita com base nessa análise é a de que não é preciso que todos os critérios estejam presentes em sua totalidade para que tal peça apresente capacidade de promoção de vivências; isso parece acontecer até quando um dos critérios mostra-se ausente.

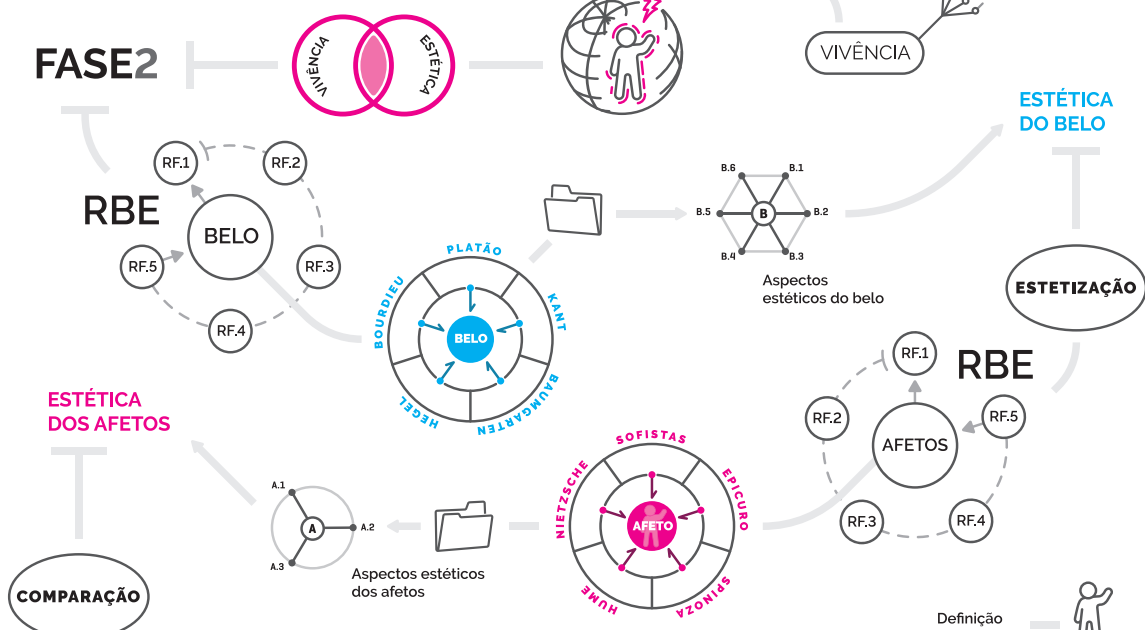
Foi possível entender que a não existência de uma finalidade específica (utilidade) não exclui a capacidade de promoção de objetivos específicos por meio das peças, tais como, respectivamente, uma ação de marketing, uma expressão artística ou uma experiência pedagógica.

Aproximando a ilustração dos exemplos aqui elencados é possível indicar que conceitos como *Open Design*, *FabLabs*, *Hackerspaces*, arte conceitual e diversidade de gênero são campos férteis e propícios para se pensar em estratégias e aplicações para um *Design com vivências*, ao passo que isso não parece acontecer com áreas que buscam a resolução de problemas pontuais ou a entrega de demandas pré-estabelecidas.

INÍCIO FASE1



FASE2



FASE3 SÍNTESE TEÓRICA



INTERPRETAÇÃO



TERMINO

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os anseios em pesquisar os temas centrais desta pesquisa (vivência, estética e afetos) emergiram de meu contexto pessoal e profissional, e logo no início da pesquisa encontraram eco no campo do design. Entretanto, para o desenvolvimento do trabalho foi necessário estabelecer como guia alguns pressupostos no intuito de balizar as decisões e interpretações dos conceitos que aqui seriam investigados. O primeiro diz respeito à mediação direta entre nós e o mundo, e se refere à ideia de que *estamos inseridos esteticamente no mundo* (apud ALMEIDA), ou seja, que a compreensão estética é inescapável em nossas relações. Em seguida foi assumido, com base na investigação feita por outros autores, que *a estética é um aspecto definidor da vivência* (apud VIESENTEINER), de modo que para lidar com a ideia de vivência se faz necessário compreender as premissas da estética. É com base nessa “lente” que foram construídas as decisões tomadas no encadeamento desta dissertação.

Não obstante, o propósito desta dissertação consistiu em responder aos anseios advindos da seguinte pergunta: **como definir a dimensão estética da vivência e suas relações com o design?**

O que encontrei de início foi um cenário inexplorado em termos de conteúdo teórico organizado, isto é, uma base conceitual capaz de fundamentar teorias e hipóteses sobre a relação entre vivência e design. Por isso foi traçado o objetivo geral de **elaborar uma síntese teórica acerca da dimensão estética da vivência**. Para tanto, o caminho percorrido foi o da abordagem teórica e bibliográfica, com o intuito de demonstrar quais são os elementos estéticos que definem uma vivência e como se dão as suas relações com o design.

O meio para a elaboração desse propósito foi o da revisão teórica-exploratória a partir de conceitos originários da filosofia (campo que fornece reflexões e bases teóricas suficientes para pensar as vivências). Por conseguinte, adotei como norte os seguintes objetivos específicos: aprofundar conceitualmente a dimensão estética da vivência (primeira fase da pesquisa); elaborar um breve mapeamento filosófico da estética e suas relações com a vivência (segunda fase da pesquisa); propor uma síntese de aspectos e critérios da dimensão estética da vivência (terceira fase da pesquisa); e, por fim, realizar um exercício de interpretação acerca de peças que apresentam um potencial de promover os aspectos estéticos da vivência (quarta fase da pesquisa).

Assim, a pesquisa se deu por meio do raciocínio indutivo, com caráter bibliográfico e abordagem qualitativa, dividindo-se em quatro capítulos que correspondem às quatro fases elencadas.

No primeiro capítulo (*Vivência*), tracei o estado da arte dos estudos da vivência tendo como ponto de partida os caminhos apontados por Luiz Mileck em sua dissertação de mestrado em design, defendida em 2016 na UFPR; além disso, foram organizadas as bases para o entendimento da relação entre vivência e experiência (conceitos emaranhados), bem como da relação possível entre vivência e design.

No segundo capítulo (*Estética*), mapeei o conceito de estética tendo como ponto de partida a tese de livre docência em educação defendida em 2015 por Rogério de Almeida na USP. Tal mapeamento foi dividido em duas linhas: estética do belo, difundida no design e entendida como uma visão vigente no campo em questão, e estética dos afetos, identificada como um meio fértil para pensar as vivências e vista como uma linha de pensamento em ascensão no modo de pensar o design. Além disso foi possível pontuar, por meio da comparação e assimilação desses conceitos, a definição dos atributos estéticos de cada um dos prismas aqui investigados e, por fim, a delimitação da dimensão estética da vivência, encarando seus atributos pela ótica da vivência construída no capítulo anterior.

No terceiro capítulo (*Proposição*), cumpriu-se com o objetivo principal desta pesquisa, a síntese teórica da dimensão estética da vivência. Num primeiro momento, propus uma nova definição de vivência ancorada nas compreensões advindas do segundo capítulo. Em seguida, delineei o entendimento sobre os mecanismos da vivência, em especial em sua relação com a experiência cumulativa, culminando na definição dos aspectos estéticos da vivência e, por fim, na proposição da ideia de um *Design com vivências*, como uma forma de transpor os pensamentos desenvolvidos na esfera individual e particular (vivência) para a esfera coletiva e compartilhada (experiência).

No quarto e último capítulo (*Interpretação*), busquei ilustrar a síntese teórica por meio da aplicação de seus critérios sobre três exemplos selecionados, com o intuito de demonstrar provisoriamente como pode ser possível vislumbrar os conceitos aqui sintetizados.

Em linhas gerais, encontrei na perspectiva imanentista com ênfase no campo da estética, e mais especificamente no prisma que trata das questões gerais da vida por meio dos afetos, um alicerce com base no qual foi possível traçar, como resultado dessa pesquisa, a definição da vivência como *manifestação estética, individual e tautológica que permeia a relação homem-mundo*. Diante disso eu pude dar continuidade à síntese teórica por meio do exercício argumentativo que me levou à definição de três aspectos estéticos da vivência: *A/1 – Adequação ao momento oportuno; A/2 – Conhecimento dos afetos; A/3 – Retenção afetiva*, bem como as suas inter-relações (ainda na esfera individual). Por fim insinuei a transposição dos mesmos para a esfera coletiva, conjecturando assim formas possíveis de aplicá-las ao design e de pensar em critérios coesos para indicar um possível norte para a construção de um *Design com vivências*.

Diante do cumprimento dos principais objetivos e dos resultados aqui indicados, constatei que os temas centrais (vivência, estética e afetos) são meios possíveis de encarar o campo do design. Tal indicativo se relaciona com a “virada de chave” que vem se desenhando dentro da nossa área: de um lado, o esgarçamento da ideia da “forma” assujeitada à “função” como o principal caminho para o design (apenas como práxis para atingir determinadas utilidades previamente identificadas, que descartam as interações do processo e valorizam apenas o resultado final); de outro, a difusão de métodos e modos de fazer e pensar o design que privilegiam o processo em detrimento do resultado

(como o *Open Design*, os princípios *Hackers* e as filosofias *Makers*, como meios abertos para a experimentação e para a afecção particular, conforme relatado na interpretação da síntese teórica). Vale sublinhar que a indicação de tais caminhos se apresenta como uma contribuição pontual e provisória desta pesquisa ao meio acadêmico do design, bem como a própria definição dos aspectos estéticos da vivência, conceitos esses antes nebulosos.

Contudo, no decorrer da pesquisa foi possível averiguar algumas lacunas que não foram preenchidas por esse estudo. A começar pelo entendimento de que esta dissertação não dá cabo de um método de aplicação das vivências no design, isso porque compreendo que tal possibilidade apresenta um alto grau de complexidade, requerendo uma pesquisa que se foca estritamente em aspectos metodológicos e processuais. O que aqui se sobressaiu foi a possibilidade não de projetar vivências, mas de pensar em abordagens e estratégias de design que consideram a promoção das vivências em uma perspectiva filosófica, e é esse caminho que se abre a partir daqui.

Apesar de eu ter aqui proposto a definição de critérios conceituais capazes de nortear o pensamento de experiências coletivas que tenham, por sua vez, a capacidade de promover vivências nos usuários, a análise dos mesmos foi superficial, uma vez que tal atividade é alheia aos objetivos traçados para esta pesquisa. O que resta é a necessidade de promover no âmbito acadêmico uma análise mais meticulosa e com mais exemplos para a interpretação dos critérios aqui definidos.

Ainda cabe ressaltar que algumas relações traçadas no registro filosófico carecem de aprofundamento, em especial a que trata da comparação entre vivência e experiência, e entre a ideia do belo e a dos afetos. Ambas as comparações foram aqui abordadas apenas com um caráter provisório e didático, como meios necessários para o desenvolvimento dos pensamentos aqui fundamentados e como abordagens promissoras.

Tanto as definições sobre os mecanismos da vivência quanto as próprias ideias de estética aqui defendidas se mostram como temas caros ao design, em especial quando se trata de abordagens amplas que lidam com a dimensão “macro” do campo do design. São noções que demonstram abertura interpretativa suficiente para serem “aplicados” a diversas subáreas do design, como design de serviços, gráfico, de produto, de informações, entre outras. Tais caminhos também figuram como possíveis lacunas encontradas nessa pesquisa.

Com a explicitação dessas lacunas, abrem-se inúmeros desdobramentos futuros a serem investigados, como a própria aplicação dessas teorias na elaboração de metodologias que abarquem os anseios de novas abordagens no design, ou a consolidação da forma de pensar o design como um meio potente para a promoção das vivências. Não obstante, ainda há aprofundamentos a serem feitos, sobretudo nas questões que giram em torno da ideia de um *Design de vivências*.

Assim como ocorre nas vivências, em vez de encerrar este estudo com respostas e certezas universais, eu gostaria que a síntese teórica aqui proposta inspirasse novos olhares, novos lampejos

em seus leitores, e que minha propensão em deixar abertas questões e indicações possa promover ligações particulares capazes de afetar de maneira intensa quem as lê.

Acredito que com a assimilação da vivência, da estética e dos afetos será possível pensar em aplicações possíveis em diversas áreas do conhecimento tanto quanto no campo do design.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, R. O imaginário trágico de Ricardo Reis: uma educação para a indiferença. **Educação e Filosofia** (UFU. Impresso), v. 25, p. 635-653, 2011.
- _____. Aprendizagem de desaprender: Machado de Assis e a pedagogia da escolha. **Educação e Pesquisa** (USP. Impresso), v. 39, p. 1001-1016, 2013a.
- _____. **O mundo, os homens e suas obras: filosofia trágica e pedagogia da escolha**. Tese de livre-docência (Filosofia da Educação). São Paulo: Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, 2015.
- _____. Pressão Pedagógica e Imaginário Cinematográfico Contemporâneo. In: ALMEIDA, R.; BECCARI, M. (Orgs.). **Fluxos Culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. São Paulo: FEUSP, 2017, p. 109-135.
- BECCARI, M. **Articulação Simbólica: Uma abordagem junguiana aplicada à Filosofia do Design**. Dissertação de mestrado (Design). Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, 2012.
- _____. **Articulações Simbólicas: uma nova filosofia do design**. Teresópolis: 2AB, 2016.
- BECCARI, M. & ALMEIDA, R. O cotidiano estético: considerações sobre a estetização do mundo. **Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência (PPGF-UFRJ)**, v.9 n° 3, p. 10-26, 2016.
- BECCARI, M. & PORTUGAL, D. B. **Editorial Revista Trágica: estudos de filosofia da imanência**, Rio de Janeiro, v.9 n° 3, p. 6-8, 2016.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-221
- _____. Experiência e pobreza. In: _____. **Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1996, p. 114-120.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- _____. **A distinção**. São Paulo: Edusp, 2007.
- BOWERMAN, M. **USA TODAY** Network Published 9:15 a.m. ET March 8, 2017 Updated 10:20 a.m. ET March 8, 2017.
- CARVALHO, M. O surgimento da estética: algumas considerações e seu primeiro entrincheiramento dinâmico. **Paidéia** (Fumec-BH) ano 7, n. 9, p. 71-83, jul./dez. 2010.
- CECIM, A. Baumgarten, Kant e a teoria do belo: conhecimento das belas coisas ou belo pensamento?. **Paralaxe: Revista de Estética e Filosofia da Arte** (PUC-SP), v. 2, n. 1, p. 2-19, jul./dez. 2014.
- CUNHA, R. **A vivência social da música**. III Simpósio de Música da FAP, Curitiba, 2007.

- DAMASCENO, J. C. A estética kantiana: o belo, o sublime e a arte. **Intuíto** (PUC-RS), v. 8, n. 2, p. 146-158, dez. 2015.
- DELEUZE, G. **A filosofia crítica de Kant**. Lisboa: Edições 70, 1963.
- _____. **Empirismo e subjetividade**: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume. São Paulo: Editora 34, 2001.
- _____. **A Ilha Deserta e outros textos**. São Paulo: Editora Iluminuras, 2002.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é filosofia?** Tradução Éric Alliez. São Paulo: Editora 34, 1992.
- EAGLETON, T. **A Ideologia da estética**. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- EMBA, C. **'Fearless Girl' and 'Charging Bull' are more alike than you'd think**. The Washigton Post. April, 14, 2017.
- EYCHENNE, F; NEVES, H. **Fab Lab**: A vanguardia da nova revolução industrial. São Paulo: Fab Lab Brasil, 2013. Disponível em: <http://livrofablo.wordpress.com/>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- FAVARETTO, C. "Deslocamentos: entre a arte e a vida". **Revista ARS** (PPG-Artes Visuais – USP), v. 9, p. 94-109, 2011
- FERNANDES, M. Consciência, vivência e vida: um percurso fenomenológico. **Revista da Abordagem Gestáltica**, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 29-41, jun. 2010.
- FERREIRA-SANTOS, M. Cultura e Educação afro-ameríndia: fluxos da experiência na FE-USP. In: ALMEIDA, R.; BECCARI, M. (Orgs.). **Fluxos Culturais: arte, educação, comunicação e mídias**. São Paulo: FEUSP, 2017, p. 216-233.
- _____. Espaços crepusculares: poesia, mitohermenêutica e educação de sensibilidade. **Revista @ambienteeducação**, v.1, n. 1, jan/jun. 2008
- FERREIRA, G. O conceito de belo em geral na estética de Hegel: conceito, ideia e verdade. **Metánoia**: Primeiros Escritos em Filosofia (UFSJ), n. 13, p. 81-90, jan./dez. 2011.
- FOSTER, H. **O complexo arte-arquitetura**. Tradução: Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.
- FREIRE, A. As Ideias estéticas de Platão. **Revista Portuguesa de Filosofia**, Braga, tomo X, fasc. 2, n. XXIII, p. 175-184, abr./jun. 1954.
- GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. São Paulo: Atlas, 1987.
- GONÇALVES, M. **Belo e o destino**: Uma introdução à filosofia de Hegel. São Paulo: Edições Loyola, 2001.
- GUIMARÃES, J.; SAEKI, T. Sobre o tempo da loucura em Nise da Silveira. **Ciência & Saúde Coletiva**, 12 (2), p. 531-538, 2007.
- HABITZREUTER, V. **Intuição bergsoniana**: vivência da duração e abertura para a mística. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis: UFSC, 2011.

- HACKERSPACES. **Hackerpaces**. Disponível em: <http://hackerspaces.org/wiki/>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- HANSEN, J. Dom Casmurro: simulacro & alegoria. In. GUIDIN, Márcia Lígia; GRANJA, Lucia RICIERI, Francine (Orgs.). **Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea**. São Paulo: Editora Unesp, 2008, p. 143-177.
- HEGEL, G. **Cursos de Estética: Volume I**. Trad. Marco A. Werle. São Paulo: EDUSP, 2001.
- HUME, D. **Investigação sobre o Entendimento Humano**. São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- JORGENSEN, J. EXCLUSIVE: Public Advocate Letitia James calls for ‘Fearless Girl’ to become permanent installation on Wall Street. **NEW YORK DAILY NEWS**. Updated: March 13, 2017, 6:16 PM.
- KANT, I. **Crítica da faculdade do juízo**. Rio de Janeiro: Forense, 1995.
- LAKATOS, E. M.; MARCONI, M. A. **Fundamentos da metodologia Científica**. São Paulo: Atlas, 2010.
- LAROCCA, P.; ROSSO, A. J.; SOUZA, P. de A formulação dos objetivos de pesquisa na pós-graduação em Educação: uma discussão necessária. **Revista Brasileira de Pós-Graduação**, v. 2, n. 3. p. 118-133, mar. 2005.
- LARROSA, J. Sobre la experiencia y el saber de experiencia. **CDCHT-USR y Revists Ensayo y Error**, p. 51-77, 2002.
- LE MOS, C. Atualidade do diálogo Hípias Maior, de Platão. **Kléos: Revista de Filosofia Antiga (UFRJ)**, n. 11/12, p. 93-142, jul./dez. 2007.
- LINDSTRÖM, J. **Meeting room design based on experience production and the creative process: a conceptual development of meeting rooms for the meeting industry**. Master’s Thesis. Department of Music and media. Division of Media and adventure management. Luleå University of Technology, 2009.
- LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. **A estetização do mundo: viver na era do capitalismo artista**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- LÖBACH, B. **Design industrial**. São Paulo: Edgard Blücher, 2001.
- MAFFESOLI, M. **O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**. Tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MARTINS, A. Nietzsche, Espinosa, o acaso e os afetos: encontros entre o trágico e o conhecimento intuitivo. **O Que nos Faz Pensar (PUC-RJ)**, Rio de Janeiro, v. 14, p. 183-198, 2000.
- _____. (org.). **O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

- MEINERZ, A. **Concepção de Experiência em Walter Benjamin**. Dissertação (Mestrado) Filosofia. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: UFRGS, 2008.
- MICHAELIS. Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. <http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php>. Acesso em: 15 jan. 2018.
- MILECK, L. **Modelo teórico-prático de co-criação para vivências: um estudo exploratório do design para vivencias**. Dissertação de mestrado (Design). Curitiba: Programa de Pós-Graduação em Design da UFPR, 2016.
- MORENTE, M.; BENGOCHEA, J. **Fundamentos de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1970.
- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia: ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Editora Schwarcz, 1992.
- _____. **Aurora**. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ONFRAY, M. **Contra-história da filosofia: libertinos barrocos III**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.
- PADOVANI, S. Representações gráficas de síntese: artefatos cognitivos no ensino de aspectos teóricos em design de interface. **Educação Gráfica**, v.16, n.2, 2012, p. 123-142.
- PAGOTTO-EUZEPIO, M. S. A Filosofia, a cidade, a Paideia: os antigos contemporâneos. **Páginas de Filosofia**, São Bernardo do Campo, v. 2, n. 1, p. 195-214, 2010.
- _____. O corpo de Helena e o texto de Sócrates. **Revista Internacional d'Humanitats**, v. XIV, p. 73-80, 2011.
- PERNIOLA, M. **A estética do século XX**. Lisboa: Editorial Estampa, 1998.
- PESSOA, F. **Mensagem**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1976.
- PLATÃO, A. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2000.
- PUTTINI, E.; LIMA, L. Vivências com Psicodrama na Prática Pedagógica. **Ações Educativas**. São Paulo: Ágora, 1997.
- RABELO, R. **A arte da filosofia madura de Nietzsche**. Londrina: Eduel, 2013.
- REGIS, F. Memória e esquecimento na Grécia Antiga: da complementariedade à contradição. **Logos comunicação e universidade** (Comunicação e memória). Rio de Janeiro: Faculdade de Comunicação Social UERJ, ano 4, n. 7, 2º semestre, 1997, p. 20-24.
- RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa - Volume I**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.
- ROSSET, C. **Lógica do Pior**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.
- _____. **Le Démon de la tautologie suivi de cinq petites pieces morales**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1997.
- ROSSETI, R. Amor e amizade: a 'boa educação' para uma vida justa em Epicuro. In: PAGOTTO-

- EUZEBIO, M. S.; ALMEIDA, R. **Nós, os Antigos**: XI Semana de Estudos Clássicos da FEUSP. São Paulo, Képos, 2014, p. 125-152.
- ROSSI, D; CABEZA, E; RAMIRES, M; MARCHI, V. Saguí Lab: Um experimento educacional híbrido: um espaço de abertura, trabalho colaborativo, cocriação e Open Design. **Ensaio em Design**: ações inovadoras, n. 6, 2016, p. 188 – 238.
- SALLES, L. **Górgias Leontino da palavra como Phármakon**. Tese de Doutorado (Filosofia). Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UFRJ, 2014.
- SILVA, E. L. da; MENEZES, E. M. **Metodologia da pesquisa e elaboração de dissertação**. 4. ed. Florianópolis: UFSC, 2005.
- SPINOZA, B. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- TOLLE, O. **Luz estética**: a ciência do sensível de Baumgarten entre a arte e a iluminação. Tese de Doutorado (Filosofia). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Filosofia da USP, 2008.
- TONETTO, L.; COSTA, F. Design Emocional: conceitos, abordagens e perspectivas de pesquisa. **Strategic Design Research Journal**, v. 4, n. 3, p. 132-140, 2011.
- VIESENTEINER, J. O conceito de vivência (Erlebnis) em Nietzsche: gênese, significado e recepção. **Kriterion**: Revista de Filosofia, v. 54, n. 127, p. 141-155, 2013.
- WIKIPÉDIA. **Fearless Girl**, disponível em https://en.wikipedia.org/wiki/Fearless_Girl. Acesso em: 10 de jan de 2018.

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

- ABSTRACT: the art of design. Es Devlin: cenógrafa. Título original: Es Devlin: Stage Design. Direção: Brian Oakes. Produção: Netflix. Estados Unidos, 2017, 45 min.
- MEIA NOITE EM PARIS. Direção: Woody Allen. Título original: Midnight in Paris. Produção: Gravier Productions, MediaPro Pictures, Versátil Cinema. Distribuidor brasileiro: Paris Filmes. Estados Unidos, 2011. 94 min.
- PATERSON. Direção: Jim Jarmush. Produção: K5 International, Amazon Studios, Inkjet Productions. Estados Unidos, França, Alemanha, 2016. 118 min.