

Oscar José Zanardi

**O PERFUME EM SUA POSSIBILIDADE DE SER UMA OBRA
DE ARTE**

Dissertação submetida ao Programa de
Pós-graduação em Filosofia da
Universidade Federal de Santa
Catarina para a obtenção do Grau de
Mestre em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Celso Reni
Braida

**Florianópolis
2014**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Zanardi, Oscar José

O perfume em sua possibilidade de ser uma obra de arte
/ Oscar José Zanardi ; orientador, Celso Reni Braida -
Florianópolis, SC, 2014.
168 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Filosofia.

Inclui referências

1. Filosofia. 2. Filosofia da arte. 3. Ontologia da
obra de arte. 4. Ontologia dos sensíveis. I. Braida, Celso
Reni. II. Universidade Federal de Santa Catarina. Programa
de Pós-Graduação em Filosofia. III. Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao orientador, prof. Celso Reni Braidá, por ter aceito a proposta desta dissertação, incentivando-me e me ajudando com algumas fontes.

Aos professores que aceitaram estar na banca de qualificação e defesa: Prof.^a Dr.^a Cláudia Drucker, Prof. Dr. Marcos Müller e Prof.^a Dr.^a Noéli Ramme.

E à coordenação da pós-graduação do Departamento de Filosofia da UFSC, bem como à CAPES, pelos dois anos de bolsa REUNI concedidos.

RESUMO

Esta dissertação em filosofia da arte tem três capítulos. No primeiro Nível Estético, sondaremos os fundamentos das hierarquias sensoriais, criando o conceito de sensismo. No Nível Conceitual, pensaremos o perfume sob as distinções que tradicionalmente barraram a sua possibilidade de ser uma obra de arte, e a de o olfato contemplar tais obras, superando-as por meio da tese da simultaneidade dos estatutos ontológicos do perfume e do odor. Por fim, no Nível Teorético, ilustraremos um conceito de arte circular baseado na análise da gênese da expressão “obra de arte”.

Palavras-chave: Filosofia; perfume; olfato; arte.

ABSTRACT

This dissertation on philosophy of art has three chapters. In the Aesthetic Level, we will explore the fundamentals of sensory hierarchies, creating the concept of sensism. At the Conceptual Level, we will think the perfume under the distinctions that traditionally barred its possibility of being a work of art, and smell to contemplate such works, overcoming them through the thesis of the ontological simultaneity between the perfume and odor. Finally, in the Theoretical Level, we will illustrate a circular concept of art based on the genesis of the term "work of art".

Keywords: Philosophy; perfume; smell; art.

SUMÁRIO

| | |
|---|-----|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| NÍVEL ESTÉTICO | 19 |
| PRIMEIRO MOMENTO: UM MICROMÉTODO PARA A COMPREENSÃO DE POSSÍVEIS HIERARQUIAS SENSORIAIS .. | 21 |
| Primeiro Passo: A verificação de uma contradição entre dois sentidos | 22 |
| Segundo Passo: A explicitação de uma condição de inteligibilidade para tal contradição | 23 |
| Terceiro passo: A análise da natureza dessa condição como estatuto comportamental fundante de uma hierarquia sensorial | 26 |
| 3.1. O significado de distinção | 28 |
| SEGUNDO MOMENTO: A CRIAÇÃO DO CONCEITO DE FIGURA DE SENSISMO | 30 |
| 1. Sensismo geral e sensismo olfativo | 30 |
| 2. Figuras de sensismo olfativo | 31 |
| CONCLUSÃO DO NÍVEL ESTÉTICO | 37 |
| NÍVEL CONCEITUAL | 41 |
| PRIMEIRO PONTO DE INCERTEZA: O ESTATUTO ONTOLÓGICO DO PERFUME | 46 |
| 1. “Perfume”: entre meio e fim | 47 |
| 2. Entre substância e categoria | 52 |
| 3. Entre objeto e sujeito | 70 |
| 4. A simultaneidade dos estatutos ontológicos do perfume e do odor... 85 | |
| 4.1. O frasco como demonstração dessa simultaneidade | 91 |
| 5. O tempo como sendo essa simultaneidade | 95 |
| 5.1. Tempo e distinção sensista | 107 |
| SEGUNDO PONTO DE INCERTEZA | 109 |
| 1. O reconhecimento de si dos perfumistas como artistas | 112 |
| 2. O procedimento analógico de reconhecimento | 122 |
| 3. Para além do procedimento analógico | 124 |
| CONCLUSÃO DO NÍVEL CONCEITUAL | 128 |
| NÍVEL TEORÉTICO | 131 |
| 1. A bela-arte como polarização da distinção entre arte-liberal e arte- servil | 131 |
| 2. A gênese da expressão “obra de arte” | 136 |
| 3. Uma ilustração folclórica para o conceito de arte como caminho circular | 139 |
| CONCLUSÃO DO NÍVEL TEORÉTICO | 142 |
| APÊNDICES | 145 |
| 1. Jean-Baptiste Grenouille como Rebis da Alquimia | 145 |

| | |
|--|-----|
| 2. Desautonomização do tempo e do espaço da obra de arte a partir da des-sublimação da noção de obra na expressão “obra de arte” | 148 |
| 3. Introdução para a questão da inspiração entre os perfumistas | 149 |
| 4. Descentramento filosófico dos sentidos em Heráclito | 152 |
| 5. Micrométodo de dosagem de sensismo..... | 155 |
| 6. Especismo e classismo mediados pela experiência olfativa..... | 156 |
| 7. Reconhecimento olfativo e fisiologia..... | 157 |
| REFERÊNCIAS | 159 |

INTRODUÇÃO

Havendo asseverado há mais de oito séculos que o olente impede o pensamento (*odoratus impedit cogitationem*), o carismático Doutor Melífluo¹ denunciou desde há muito a absurdidade das reflexões que faremos aqui. E, a menos que nos desvencilhássemos da necessidade de pensar, pensar esse pensamento que não chegou sequer seria um bom meio para pensarmo-los, pois assim pensaríamos aquilo que Doutor Melífluo teve de cogitar para sustentar que o cheiro o impede: o próprio olente.

Antes do que prejuízos irão nos enquadrar em armadilhas autorreguladas na civilização, no entanto:

Em *Psycopathia Sexualis* (1886), o psiquiatra e sexólogo austríaco Richard von Krafft-Ebing viu qualquer interesse pronunciado em odores (o que ele chamou de olfatofilia) como um sinal de demência, doença e degeneração moral. (...) Ele conecta isso [o olfato] a uma larga variedade de doenças mentais, e à condição de neurastênicos, homossexuais e “primitivos” em particular (ASPRIA, 2009, p.5).

E para o médico Max Nordau, somos animais selvagens também:

Os sentidos subdesenvolvidos ou insuficientemente desenvolvidos pouco ou nada ajudam o cérebro a conhecer e entender o mundo (...). Entre os degenerados, os indivíduos olfativos representam um atavismo que retrocede, não só para o período primevo do homem, mas para um infinitamente mais remoto ainda, uma época anterior ao homem (NORDAU APUD CLASSEN, 1996, p.102).

E femininos, se nossas referências principais são livros escritos por mulheres² e ao dissertarmos fomos associados ao gênero feminino

¹Pregador da Segunda Cruzada dos cristãos contra o Islã, no século XII: São Bernardo de Claraval.

²*Scent, the Mysterious and Essential Powers of Smell* (1994), de Annick LeGuérier (do original francês *Les Pouvoirs de L’Odeur* (1988)); *Aroma: a história cultural dos odores* (1996), de Constance Classen, com coautoria de

porque estivemos permeados por uma cultura que associa o hábito de perfumar-se a isso, desde a Antiguidade. E pobres, conforme um antigo segredo que George Orwell nos revela: “O segredo da distinção de classes no Ocidente se resume em quatro palavras terríveis: as classes populares cheiram”. E sofistas também, para Chantal Jaquet: “Ligado ao universo frívolo da moda, do artifício e do adorno, o perfume é mais suscetível de captar a atenção dos sofistas que dos filósofos” (JAQUET, 2010, p.11), pelo que ao menos teremos retórica suficiente para convencer os leitores de sua importância, em especial àqueles dos meios acadêmicos, em que pesquisas como esta tendem a ser recebidas como “frívolas e irrelevantes”, segundo Constance Classen (CLASSEN, 1996, p.15).

Todavia, esta não se confunde com a elegia da olfação, não a utiliza como instrumento para o escarnecimento de instituições e dogmas sociais somatofóbicos, nem deriva da necessidade de reconhecer o perfume como artístico para aguçar tal crítica. Não nos aproximaremos do perfume para garimpar nos confins da história humana uma forma de arte que não tenha enfrentado o crivo autorreflexivo das vanguardas do século XX para acomodarmo-nos em um anacronismo feliz. A reabilitação cultural e a simultânea crítica se instaurarão só para desenrolarmos a questão filosófica concernente à natureza da arte, a qual perpassará o que compreendemos por filosofia.

Em um mundo cada vez mais desodorizado, a interpelação franca da obra aromática como objeto artístico desencadeia a questão a respeito da definição de arte. A desvalorização cultural da perfumaria, que hoje a relega a um plano secundário entre departamentos de companhias de moda, remonta em sua causa ao desprezo sobre sentido olfativo que, desde antes de Aristóteles até depois de Freud, foi tido como enfraquecido em comparação com a visão e audição, ou como parte bestial do ser humano cuja sublimação para a visão representaria um ganho cognitivo e civilizatório. Em geral, os olores despertam um alarme sinalizador de perigo para os fundamentos da ordenação social que a civilização ocidental construiu para si, com a preponderância do *lógos* grego frente à sensibilidade desde a Antiguidade, passando pela Idade Média com sua somatofobia cristã, até a exigência de um universo e de uma sociedade racionalmente alicerçados na Modernidade. Como dizem os autores de *Aroma, a história cultural dos odores*: “mais

exatamente, o olfato foi marginalizado porque é percebido como ameaça ao regime abstrato e impessoal da Modernidade, em virtude de sua radical interioridade, de sua propensão para a transgressão de fronteiras e de sua potência emocional” (CLASSEN, 1996, p.15).

Aliado à engenharia química e à indústria de aromas sintéticos, o processo de desodorização universal da sociedade moderna, enrijecido há alguns séculos com a ideológica Revolução Francesa e as descobertas de Pasteur, tem inculcado sobre a olfatividade a aura de experiência idílica sob a qual as representações poéticas do cheiro passaram a portar valor que em outras épocas não representavam. O olfato, culturalmente referido à memória, ainda é aproveitado nessa aptidão para concretizar nostalgias da era pré-industrial, como com os vitorianos. Esta dissertação seria uma tal elegia se não defraudássemos a ilusão de seu estopim. Mas como seu real motivo é a dúvida filosófica sobre a possibilidade de outro sentido que não a visão ou a audição ser contemplativo de obra de arte, é para o futuro que nos dirige, e não para o das novidades do espúrio marketing do perfume, indutor dos arquétipos do uso tradicional dessa obra nos perversos esquemas de sua apresentação propagandística; não para o futuro da globalização do processo de desodorização que acompanha a globalização da economia capitalista e tende a realizar num período presumidamente pós-burguês a ablutomania burguesa do século XIX: e sim para aquele em que possamos pensar os cheiros³.

A questão até pode ser acusada de não ser relevante para a filosofia da arte, o que replicamos assegurando que o é para a filosofia

³Os principais perfumes sobre os quais escreveremos, não tivemos acesso sensorial, exceto propagandístico. O perfume é reduzido a uma imagem quando adequado à sociedade visual de consumo, e, ao ser consumido, deve transformar imageticamente o consumidor na imagem espargida pela propaganda – realizar a sua promessa. As possibilidades sinestésicas são concretizadas em prol da negação da sensibilidade, a afirmação de valores econômicos abstratos. Ademais, uma pequena parcela da indústria da perfumaria é essa que se ocupa com a confecção e venda de perfumes finos midiaticizados. Inumeráveis outros produtos são atualmente reproduzidos e consumidos em função de sabores e aromas de substâncias que não contêm. A laranja, por exemplo, pode hoje ser presentificada pelo aroma sintético do suco industrializado da laranja como lembrança da fruta viva. A quebra da distinção habitual entre presença e ausência nos faz adentrar a um fantástico mundo novo dos aromas, atualizado pela reminiscência de qualidades sensoriais de seres cuja concretude ele não consegue acompanhar. A olfação é subjugada, a partir de então, a um destino pós-moderno, como diagnostica Classen (CLASSEN, 1996, p.219).

como um todo. Desconfiamos, com Jaquet, se o motivo pelo qual os filósofos pouco refletiram a olfação não reside mais nos métodos de investigação filosófica do que no estatuto ontológico do odor, e se então não seria adequado pensarmos o perfume para lá dos limites da filosofia e teorizarmos o seu estatuto, menos ontológico do que anti-ontológico, transformando-nos a nós mesmos sob o seu impugnativo encanto em sofistas, se já não somos⁴.

Nem a fundamentação normativa do artístico, nem a criação de uma teoria que se alimenta de definições e princípios de arte⁵, nem qualquer exercício de mediação que traduza para um público leigo os manifestos de artistas contemporâneos cuja linguagem abstraiu-se demasiadamente do senso cotidiano: realizaremos assim uma filosofia da arte que terá a função de explicitar um conceito; de explicitá-lo, não de realizá-lo, porque à medida que o uso da expressão “obra de arte” dá-se em uma conversa, esse conceito pode ser realizado em diálogo somente, mas, em dissertação, apenas exposto.

Pensar o que foi pensado sobre os cheiros é similar a executar uma exegese de pensamentos de antigos filósofos sobrevivendo em fragmentos, como os dos enigmáticos pré-socráticos, pela qual cada menção rara edifica um castelo de interpretações. Fragmentos que são, notamos que principalmente os pejorativos reuniam-se em torno de uma distinção entre sensibilidade e entendimento, fundamento da organização de sensibilidade decomposta em sentidos diversos e hierarquizados por diferentes pensadores e sociedades ao longo da história da cultura ocidental e não-ocidental. A maneira com que sondamos o fundamento das hierarquias sensoriais se tornou um micrométodo, pois era abrangente o bastante, e o caminho pelo qual o alcançamos tornou-se o fio condutor dessa interpretação. O primeiro capítulo, o Nível Estético, é esse micrométodo de intenção catártica e exordial à pergunta pela possibilidade de o perfume ser uma obra de

⁴A comparação jaquetiana da sofística com o frívolo, o adorno e o artificial, pressupõe uma vez mais a falsa concepção inventada tradicionalmente pela filosofia. Para desmistificar tal noção vulgar, poderíamos pensar o perfume com inteligência sofística.

⁵Por *definição de arte*, entendemos, classicamente, o enunciado de uma essência, aquilo sem o que a arte não pode ser o que é; por *princípio de arte*, o que o filósofo explicita racionalmente como uma regra de argumentação válida para discussões filosóficas a respeito da arte e capaz de determinar sob quais condições algo pode ser considerado artístico.

arte, que descobre a base filosófica da depreciação cultural da experiência olfativa, batizada como *sensismo olfativo*, por meio da compreensão de uma contradição inerente à sensibilidade humana decomposta em ao menos dois polos, visão e olfação, segundo a qual o primeiro sentido é afim ao entendimento e o segundo, não. Refletindo sobre a natureza desse tradicional objeto para a reflexão filosófica, a distinção, e tendo a olfação como sentido propulsor desse questionamento, criamos uma Filosofia da Olfação quando compreendemos aquela contradição. O Nível Estético prestar-se-á como propedêutica purificadora de preconceitos que recaem sobre a sensibilidade, ao seguinte Nível Conceitual, em que a dúvida sobre a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte será desenrolada.

O Nível Conceitual anda com passos mais espontâneos, ora apoiado em colunas de textos clássicos sobre olfação, ora moldando-as e esculpindo-as à sua maneira, com seus próprios baixos-relevos e desenhos. Nele, construiremos um conceito de perfume para significar fragrâncias efetivamente inspiráveis e desmontar irrefutavelmente princípios sensistas de estéticas a nível abstrato; içar-nos-á à problematicidade do perfume e do estatuto ontológico do odor com o peso do que deve refazer a pergunta “o que é arte?”.

Ele será organizado em duas dúvidas centrais, os pontos de incerteza, relativos a *dimensões conceituais* do conceito de arte; o primeiro, erguido sobre a tentativa de determinação do estatuto ontológico do perfume, e o segundo sobre o modo privilegiado do reconhecimento de si dos perfumistas como artistas. Por portarem a mesma significatividade essencial da palavra “arte” quando esta é definida como algo diferente do saber científico e do fazer técnico de ofício, as expressões “artista” e “obra de arte”, bem como as que possuem a qualificação “artístico” ou o complemento “de arte”, serão consideradas dimensões conceituais do conceito de arte, motivo pelo qual é dito conceitual esse nível. A cada vez que o perfume em sua possibilidade de ser uma obra de arte for tematizado por meio daqueles pontos de incerteza, inevitavelmente estaremos pondo sob problematização o nosso senso de distinção entre arte e ofício, análogo a um senso-comum, uma *concepção subjacente* de arte. Por causa disso, os dois pontos do Nível Conceitual conduzir-nos-ão obrigatoriamente à tarefa de explicitação dessa concepção subjacente frente a qual caracterizam-se como tais; e, porquanto estes últimos problematizam essa concepção, o efetivamente explicitado não será esta, mas um conceito de arte.

O Nível Teorético apenas esboçado completará a dissertação com

a reinterpretação de um fenômeno de circularidade verificada no ato mesmo de perquirir a essência da arte. É denominado *teorético* em virtude de se realizar nele e de nele se completar a natureza metodológica de nossa dissertação, enquanto teoria cuja estrutura e conceitos abrem um caminho de pensamento filosófico sobre objetos duvidosos em sua possibilidade de serem artísticos. O conceito de arte explicitado será então um caminho de pesquisa filosófica aporético e com sentido ético, do qual esta dissertação estruturada em três níveis é uma representação. Mas deixaremos aos leitores somente uma ilustração disso, sob a forma de uma lenda do Folclore Brasileiro, já que merece estudo mais demorado.

NÍVEL ESTÉTICO

Havemos de nos perguntar se é real a necessidade de reabilitação cultural da experiência olfativa para que esta possa ser filosoficamente pensada, porquanto variante número de interpretações perpetradas por filósofos do mundo inteiro sobre esse sentido não pressupunham qualquer correção ou equilíbrio de análise quanto aos sentidos em geral⁶. Conseguimos, por causa de tal fato, distinguir a motivação de diferentes tipos de investigação sobre os odores: destoando da cultural, a nossa não tem como intuito reabilitá-los culturalmente, e se isso não há é porque todavia *necessitamos* pensá-los em razão de a raiz filosófica desta dissertação estar emaranhada entre a conceitualmente ouriçada possibilidade de o perfume ser uma obra de arte. Criaremos, destarte, uma Filosofia da Olfacção⁷, neste primeiro nível, cujo destino é ser um

⁶Para Classen, a atual apreciação do odor representa mais uma *moda* do que genuína consciência olfativa. Em parte, é motivada pela nostalgia do “romanticismo burguês” da era Vitoriana, tal como o renascimento olfativo dos vitorianos fora motivado pela nostalgia da era pré-industrial (CLASSEN, 1993, p.35-6). O interesse pós-moderno pelo cheiro é uma versão modificada desse renascimento do século XIX, atestado pela prática crescente de aromaterapia, a proliferação de livros sobre jardins perfumados e o reaparecimento de pot-pourris (ibidem, p.35). Se a civilização é a cultura que cria a anosmia, a reabilitação cultural do olfato, ou é uma contradição, ou é algo que revoluciona o sentido da civilização. Mas primeiro é preciso saber se cultura implica necessariamente em perda de acuidade olfativa. Segundo Freud, sim. A origem do nojo e da cultura estão intrinsecamente relacionadas. Esse problema retorna no Nível Conceitual sob o problema de se o perfume nojento pode ser obra de arte. Para nós, o perfume produz interesse pelo odor mesmo quando sua sensação é interpretada como desagradável, e está aí em parte seu poder de transgredir culturas anósmicas.

⁷Com esta filosofia da olfação, não pretendemos buscar a *verdade da olfação*, como almeja Jaquet. A filosofia jaquetiana do olfato é um tipo de investigação – diversa das explicações fisiológicas, ricas matérias para a história da ciência, da medicina e da anatomia – que especula sobre a verdade da olfação e o valor estético dos odores (JAQUET, 2010, p.8). Tal verdade significa o fato de o odor ter um estatuto ontológico e de a olfação ser um bom instrumento para o conhecimento da realidade tal como a visão tem tradicionalmente sido, por um lado, e a circunstância de haver valor estético para os odores enquanto condição para a criação de uma teoria do perfume como objeto belo conformado à estética de Kant, por outro (estética essa com laivos do elitismo de Platão e Aristóteles no que concerne a odores que conduzem a prazeres nobres ou

exercício eminentemente catártico e introdutório ao Nível Conceitual, tanto para que o perfume possa ser contemplado em sua potência artística quanto para que entrementes o artístico possa ser tematizado em sua inteira amplitude filosófica; nível, então, em que o perfume e o perfumista serão objetos de investigação sob o pano-de-fundo de distinções com as quais se envolvem as noções de artista e obra de arte.

É *estético* porque desenvolveremos um lugar de reflexão que apreende a situação do sentido correspondente ao objeto duvidoso ocupada no bojo da inteira sensibilidade. O *Primeiro Momento* fixará as balizas fundamentais de um questionamento filosófico sobre a olfação, sua posição no ventre de hierarquias sensoriais e sobre seu poder cognitivo, o que é o solo no qual plantaremos a questão sobre a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte e por fim compreenderemos por que tal só foi levantada a partir de meados do século XX: se em razão dos métodos convencionais de investigação filosófica, ao estatuto ontológico do odor, a ambas as razões ou a outras; firmará, portanto, a relação entre olfação e pensamento e, descoberto no

possuem valor de agradável por absoluto). Mas o que Jaquet quer dizer por *verdade da olfação* não está claro em seu livro – é provável que signifique tanto a verdade do estatuto ontológico do odor, à medida que este possa ser algo com realidade própria mesmo quando desafia a noção tradicional de realidade (cf.: discussão com Locke, *ibidem*, p.83), quanto a verdade alcançada por meio da olfação, à medida que esta possa ser, como a visão, um modelo para o conhecimento e para a descoberta da verdade (cf.: discussão com Lucrecio, *ibidem*, p.365). Já por *valor estético dos odores*, Jaquet nomeia o seu enquadramento do perfume ao molde de sua estética kantiana sob um conceito de belo baseado na teoria dos odores de Platão. Ao contrário do que parece, a estranheza de uma estética kantiana para perfumes não atesta imaturidade filosófica da autora, mas a astúcia de um movimento filosófico preciso na plena evidência de um exercício criativo de pensamento que o objeto tematizado ainda reclama. A vinculação contraditória do perfume aos juízos de gosto puros da estética kantiana é uma excentricidade filosófica que, em virtude do parco nível de consciência filosófica sobre a arte da perfumaria prevalecente hoje no mundo, apresenta-se como algo até admirável. Para nós, fazer *filosofia da olfação* consiste em pensar a natureza desse sentido como um meio propulsor para a tematização do estatuto de uma distinção fundante de hierarquias sensoriais. A filosofia da olfação que aqui realizamos não estabelece, a rigor, nenhum estatuto ontológico ao odor, ao olfato, à olfação ou ao perfume, mas serve-se do pensamento a respeito dessa experiência para aprofundar e esclarecer conceitos que possam entrar no contexto de uma discussão filosófica sobre a arte.

Segundo Momento, o quilate filosófico dessa relação, com base na análise da natureza comportamental de uma distinção.

Como o objeto que pensaremos está na abrangência de uma forma de sensibilidade tida como baixa, este Nível representa uma guinada à “gnosologia inferior” ou ciência da sensibilidade que não se impôs na Estética de Baumgarten⁸ e frequenta obras de muitos filósofos, mormente as dos que se já interessaram pela origem do conhecimento. Por não termos o propósito de deslindar a origem e a natureza do conhecimento, como a Estética Transcendental da primeira *Crítica* kantiana tivera, esse estético volta-se sob perspectiva filosófica para a dúvida de por que foi historicamente abortada a possibilidade de um sentido ser contemplativo de obras de arte.

PRIMEIRO MOMENTO: UM MICROMÉTODO PARA A COMPREENSÃO DE POSSÍVEIS HIERARQUIAS SENSORIAIS

Para sondar os fundamentos filosóficos das hierarquias sensoriais, criamos um micrométodo passível de ser aplicado sobre qualquer sentido em que a sensibilidade tenha sido porventura decomposta, uma vez que seu teor de método seja a sua generalidade de aplicação, e sua

⁸“A Estética (como teoria das artes liberais, como gnosiologia inferior, como arte de pensar de modo belo, como arte do análogo da razão) é a ciência do conhecimento sensitivo” (BAUMGARTEN, 1993, p.95). Seu objeto é o belo, perfeição sensível em oposição à perfeição racional, constitutiva da verdade e do bem (HUISMAN, 2000, p.3). A estética de Baumgarten integra à filosofia uma ciência do belo. Quem popularizou o termo “estética” para se referir à filosofia da arte foi Hegel (Kant critica a Baumgarten, dizendo que não ser possível uma ciência dos juízos de gosto sobre o belo, que não existem conceitos para objetos belos, que não é possível saber *a priori* quais são belos). Mas em Baumgarten não predominou a ciência da sensibilidade, a gnosiologia das faculdades inferiores, e sim o *felix aestheticus*, aquilo que propicia ao poeta e ao artista em geral a dádiva do belo pensamento, pertencente ao domínio da subjetividade e da formação das belas-artes a partir dessa. Baumgarten procura “estabelecer os bons princípios para as belas-artes, subtraindo-os à multidão de opiniões contrárias” (BAUMGARTEN APUD HUISMAN, 2001, p.123), princípios que não são regras da tradição retórica, e sim deduzíveis da razão estética em geral, para o espírito não “se embrutecer”. O embrutecimento do espírito é o paralelo do embrutecimento dos sentidos do proletário, em Karl Marx, para quem “o sentido que é prisioneiro da grosseira necessidade tem apenas um sentido limitado” (MARX, 1997, p.193). Dizemos que este nível é uma guinada à gnosiologia inferior porque o *felix aestheticus* aqui terá valor secundário ou nenhum.

consistência de micrométodo advenha de ser só parte do método que realizaremos enquanto Filosofia da Olfacção. Forjamos uma simplificada hierarquia entre dois sentidos como objeto experimental para a compreensão dos fundamentos filosóficos de hierarquias sensoriais⁹.

Verificaremos uma contradição contundente entre visão e olfacção quando compararmos duas afirmações, a do parágrafo inicial da *Metafísica*, de Aristóteles, e a de Doutor Melífluio, no século XII. Depois, a *condição de inteligibilidade* para essa contradição será explicitada com a apresentação de uma discussão concernente à sensibilidade e à sua relação com o entendimento. Uma vez explicitada, será analisada em sua natureza comportamental, detectada como critério daquela hierarquia simples.

Primeiro Passo: A verificação de uma contradição entre dois sentidos

Os fundamentos das hierarquias entre sentidos são explanáveis de modo particular pela verificação de uma *contradição* entre os polos da sensibilidade humana decomposta.

Aristóteles diz, nas primeiras linhas do livro *Alfa* da *Metafísica*, que existe um sentido o mais amado pelos homens, aquele que mais os faz conhecer.

⁹Muitos são os candidatos a sentidos, não havendo consenso científico sobre exatamente quantos sentidos o ser humano possui (sabe-se que muitos animais, como o morcego, os possuem em maior número, ou em maior intensidade, como as mariposas) e a decomposição da sensibilidade sempre esconde uma história. Operada, certos filósofos os distinguem por categorias, entre sentidos objetivos e subjetivos, ou sentido interno e externo. Órgãos genitais e a fala foram considerados como tais por razões numerológicas por Philo, intérprete do Antigo Testamento, no primeiro século. A fala, aliás, parecia ser um sentido para Parmênides, com o que Noam Chomsky atualmente concordaria quando afirma que temos inata habilidade para a linguagem semelhante às faculdades sensoriais inatas (CLASSEN, 1993, p.2). Classen tenta explicar o porquê de alguns antigos conceberem a fala como um entre outros sentidos, sugerindo que atualmente entendemo-los como inatos e não-aprendidos recipientes de dados, enquanto eles os concebiam também como meios de comunicação; que os olhos, por exemplo, percebiam emitindo raios que tocavam e se misturam com os objetos para os quais eram direcionados (idem). A autora não informa, mas essa era uma teoria da percepção visual defendida por Empédocles e depois por Platão.

Todos os homens por natureza propendem ao saber. Sinal disso é a estima pelas sensações: até mesmo à parte de sua utilidade, elas são estimadas por si mesmas e, mais que as outras, a sensação através dos olhos. De fato, não apenas para agir, mas também quando nada pretendemos fazer, preferimos o ver a todas as outras (por assim dizer). A causa disso é que, entre as sensações, esta é a que mais nos faz conhecer e mostra muitas diferenças. [908a 21] (ARISTÓTELES, 2008, p.9).

Por sua vez, em uma empedernida frase latina de três palavras que sobreviveu até dias atuais, Doutor Melífluu assevera que o olente e, por metonímia, a olfação, impede o pensamento: “*odoratus impedit cogitationem*”.

A contradição que suas opiniões nos permitem atestar não reside na circunstância de eles discordarem, pois também para Aristóteles o olfato é um sentido débil e odores são difíceis de se precisar logicamente. Antes, salienta-se como *inerente à nossa própria sensibilidade*, em virtude de um sentido favorecer o conhecimento e o pensamento, e de o outro, impedi-los; contradição essa que requer compreensão, contudo, mais do que modesta resolução.

Segundo Passo: A explicitação de uma condição de inteligibilidade para tal contradição

Conquistaremos a melhor compreensão dessa contradição ao explicitarmos sua condição de inteligibilidade em uma discussão ocorrida na antiga Grécia, no momento em que Aristóteles desferiu, no tratado *De Anima*, uma crítica à teoria empedoclesiana da percepção. Tal condição é explicitável em inúmeros pontos da história da filosofia, é verdade, mas se preferimos explicitá-la neste em específico é porque tanto a teoria de Empédocles importa para esta discussão, quanto porque a famosa decomposição ocidental da sensibilidade em cinco sentidos fora validada pelo tratado de Aristóteles sobre a alma.

A crítica aristotélica lançada contra um dos princípios básicos da teoria dos eflúvios de Empédocles decantou solidamente os termos da distinção entre sensibilidade e entendimento, inspirada em Platão e suficiente para entendermos como se formaram as condições para um

sentido ser historicamente creditado como mais adequado ao pensamento e até à reflexão filosófica, e outro, menos.

Com efeito, um dos postulados fundamentais da teoria dos eflúvios é a identidade entre perceber e entender¹⁰, com o qual nesta

¹⁰Outro princípio fundamental da teoria dos eflúvios é a tese de que o semelhante é percebido pelo semelhante, ou seja, que o “conhecimento é conhecimento do semelhante pelo semelhante” (JAQUET, 2010, p.340). Tal somente é possível porque a alma é constituída pelos mesmos elementos que constituem as coisas que ela pode perceber: “com terra vemos terra, com água vemos água, com éter divino, e com fogo aniquilante, afeição com afeição, e ódio com ódio lúgubre.” (EMPÉDOCLES, 1996, p.187). Jaquet descobre a importância que a olfação tem para a teoria da percepção inventada por Empédocles, segundo a qual a sensação ocorre na harmonia entre os poros presentes nos órgãos dos sentidos e os eflúvios que emanam das coisas, a teoria dos eflúvios, pois o conceito de eflúvio (*aporreon*) tem como origem a percepção dos odores, e a percepção destes atesta a existência de partículas invisíveis que Empédocles nomeou de “eflúvios”. Esse atestado, por sua vez, permitiu a extensão do conceito de eflúvio para além da esfera olfativa: como sabemos de um comentário de Teofrasto, para todos os sentidos. Jaquet defende que o filósofo de Agrigento considerara a olfação como o modelo de uma “panosmia generalizada” (JAQUET, 2010, p.340), uma vez que a teoria dos eflúvios toma como fundamento o esquema olfativo de percepção. A olfatividade teria se apresentado a Empédocles como o paradigma de sua reflexão filosófica sobre a percepção e sobre o entendimento. Para Empédocles, o odor resulta da emissão de eflúvios emanados das coisas e inspirados pelo nariz, quando os eflúvios se ajustam aos poros particulares às narinas. Por causa do princípio da identidade entre entender e perceber, esta é uma teoria rara da percepção em que praticamente nenhuma hierarquia subsiste entre os sentidos. O papel cognitivo da sensibilidade, em vez de subordinar-se a algo ulterior como o conhecimento, volta-se sobre a sensibilidade porque esta é tida como pensamento. Dado seu conceito fundamental, a teoria dos eflúvios está permeada pela olfação de modo tal que, parafraseando Aristóteles quando este escrevera que a construção das ciências é dependente da sensação a ponto de a efetiva supressão de um sentido implicar no desaparecimento de toda uma ciência, a teoria empedoclesiana da percepção não teria sido pensada se o ser humano não sentisse cheiros. Para o filósofo, cada sentido possui sua especificidade relativa a um domínio diferente da realidade porque os poros diferem para cada órgão, tanto pelo seu tamanho quanto por sua natureza. Como lembra Teofrasto, esse esquema vale para todos os sentidos: “Empédocles fala de todos os sentidos de modo semelhante, afirmando que se tem sensação ao adaptarem-se os poros de cada sentido” (EMPÉDOCLES, 1996, p.167). A vista, por exemplo, é composta pelos poros de fogo e de água; para os animais em que

influyente teoria antiga da percepção, o papel da sensibilidade, em vez de subordinar-se a algo ulterior a si como o conhecimento, volta-se sobre si mesma por ser tida como pensamento. Contra esse princípio posicionar-se-á mais tarde Aristóteles, e a distinção entre sensibilidade e entendimento firmada argumentativamente pelo Estagirita nos passos de sua crítica a Empédocles, no *De Anima*¹¹, e em sua referência à sensação visual, na *Metafísica*, que pressupõe tal distinção, fixará a relação mais estreita entre conhecimento e visão do que entre os demais sentidos no *corpus* de sua filosofia¹².

Aristóteles elenca duas razões para a diferença entre entender e perceber. A primeira é a possibilidade do *enganar-se*. Se entender e perceber fossem o mesmo, “todas as aparências seriam verdadeiras” [427a17] (ARISTÓTELES, 2006, p.109) e, se a percepção/entender se desse no contato do semelhante com o semelhante, o engano não seria possível, a menos que nascesse de um contato com o dessemelhante; mas, se nascesse desse contato, não haveria percepção nem conhecimento (pois infringiria o princípio de que o semelhante é percebido e conhecido pelo semelhante, outro postulado de Empédocles). A segunda e mais relevante razão elencada, agora entre perceber e o pensar (*noein*) tomado como raciocinar (*dianoesthai*), é a de que a percepção é sempre *verdadeira*, subsistindo em todos os animais, ao passo que um raciocínio pode ser, além de verdadeiro, falso.

a proporção do fogo é maior, a visão será melhor à noite, para os que a de água, ao dia (JAQUET, 2010, p.341). Quanto à audição, Empédocles fala que existe uma espécie de osso carnosos dentro das nossas orelhas que vibra proporcionalmente aos sons de fora produzidos pelo ar ao chocar-se com os objetos sólidos (EMPÉDOCLES, 1996, p.167). Quanto ao paladar e ao tato, por não prestar muita atenção neles, o filósofo recebe críticas de Teofrasto, quem argumentou que o áspero e o liso não podem ser discernidos a partir dos eflúvios (ibidem, p.170).

¹¹Como comenta Reis: “Aristóteles atribui aos antigos – particularmente a Empédocles, Demócrito, Parmênides e Anaxágoras [Met. 1009a12-28] – as seguintes teses: (a) o pensamento é um tipo de percepção; (b) ambos os processos envolvem alteração material, isto é, eventos físicos em que (c) o semelhante atua sobre o que lhe é semelhante [...]” (ARISTÓTELES, 2006, p.286).

¹²Embora a audição tenha precedência sobre a visão no desenvolvimento da inteligência, mas *indiretamente*, pois “o discurso racional é uma causa de instrução em virtude de ser audível” [437a5-15] (ARISTÓTELES, 1995), ideia baseada em Platão (Teeteto [203b]). O discurso racional é composto de palavras, e cada palavra é um símbolo da mente.

Tomando como pano-de-fundo uma teoria da verdade, porquanto o conceito de *aparência* como engano, bem como o dualismo falso-verdadeiro do raciocínio pressupõem tal teoria, o que entra em jogo para Aristóteles no momento da validação de sua distinção é o conhecimento verdadeiro, jogo no qual a “visão é, por excelência, percepção sensível” [428b30] (ibidem, p.113), já que faz *conhecer mais* do que as outras sensações. Como a estima que os homens demonstram pelas sensações indica uma tendência natural ao saber, o sentido que mais proporciona conhecimentos será o mais amado.

Sob o viés da teoria dos eflúvios, por outro lado, a afirmação de Doutor Melífluo jamais fará sentido, uma vez que perceber cheiros será já pensar neles. Não haveria contradição inerente à nossa própria sensibilidade se, como Empédocles, Aristóteles e Doutor Melífluo não sustentassem qualquer diferença entre entendimento e sensibilidade. Assim, descobrimos que o que subjaz à contradição verificada em nossa sensibilidade decomposta em dois sentidos é essa *distinção* entre sensibilidade e entendimento.

Terceiro Passo: A análise da natureza dessa condição como estatuto comportamental fundante de uma hierarquia entre os sentidos

Quando referida ao olfato, essa distinção tende a exibir polos bastante marcados ou solidificados, enquanto que referida à visão, eles tendem a se dissolver em razão da valorização da visão como sentido afim ao pensamento e ao conhecimento. A maneira como a distinção entre sensibilidade e entendimento se *comporta* relativamente a cada sentido é o que estrutura uma *hierarquia* entre eles, e o comportamento da distinção se contextualiza pelo modo como um sentido é interpretado em sua *relação com o entendimento*. Definindo o topo e a base de uma hierarquia sensorial, atua o critério da *adequação* de um sentido ao entendimento, de modo que a distinção que tende a se dissolver manifesta a maior adequação entre o sentido ao qual a distinção se aplica e o entendimento, ocorrendo o inverso para os casos em que ela tende a se instaurar de maneira sólida. A hierarquia sensorial se faz possível apenas porque reproduz o movimento hierárquico em si, como quando o polo da sensibilidade é concebido como qualitativamente inferior ao do entendimento (ou o inverso, obtendo-se uma hierarquia

sensorial invertida à clássica ocidental¹³), algo que sem dificuldade se pode constatar, por exemplo, nas repreensões de Parmênides a todos os sentidos¹⁴, nas de Nicolas Malebranche¹⁵ e de René Descartes¹⁶.

¹³Por interpretação cultural, variam os sentidos que caem em hierarquias. Para a cultura dos Suya do Mato Grosso, a audição é o sentido da racionalidade, da compreensão e aprendizado, enquanto a visão é um sentido antissocial “cultivado apenas pelas bruxas” (CLASSEN, 1993, p.09). Os termos da distinção podem portar outro valor, portanto, como quando o sentido tido como mais sensual vem a ser o mais relevante, e os mais intelectuais, menos, obtendo-se uma hierarquia sensorial invertida à clássica ocidental (e também à de outros povos, como os Hausa da Nigéria, para quem existem dois sentidos somente, a visão e o restante (CLASSEN, 1993, p.2)), mas com o *mesmo comportamento* da distinção como seu fundamento.

¹⁴Para Parmênides, o testemunho dos sentidos é enganoso relativamente ao vir-a-ser, pois logicamente a mudança é ilusória: esse vir-a-ser não existe; há somente o ser, pois o não-ser, não sendo, não é, não podendo ser pensado (é impensável). Se a via do devir trilha quem tem olho sem visão, ressoante o ouvido e a língua, se o hábito força a essa via exercer um olho sem visão (PARMÊNIDES, 2006, p.123), também o hábito força a outra via, a do ser, a exercer um nariz sem olfato. “Tu porém desta via de inquerito afasta o pensamento” (ibidem, p.123). Desde aí o pensamento foi afastado da olfação por causa da identificação entre entender e ser, a qual fez alguns sentidos terem menos ser do que outros. O estatuto ontológico da olfação é, a partir de Parmênides, anti-ontológico, ressurgindo como sintoma medieval no princípio de São Bernardo de Claraval, de que a olfação impede o pensamento, e mais tarde, com Freud, irrompe a versão psicanalítica do olfato parmenídico, segundo o qual esse sentido teve de ser reprimido organicamente para que o ser humano viesse a *ser* humano, *ser* civilizado, *ser* pensante. Friedrich Nietzsche explica a teoria do devir de Parmênides como se fora uma espécie de heraclatismo juvenil, depois superado, com frias abstrações lógicas, pela descoberta de um princípio tautológico, o de que o ser é e o não-ser, não; dá a entender que nesse estágio mais maduro é que a sensibilidade tenha adquirido a qualidade de erro análogo ao devir e nota que o pensamento de Parmênides não traz o “perfume inebriante e sombrio dos hindus”, talvez ainda perceptível em Pitágoras e Empédocles (ibidem, p.133), objetando-o com os seguintes argumentos: a identidade entre ser e pensar contradiz os sentidos (ibidem, p.137); o pensar é um movimento; o não-ser *pode* enganar e os sentidos *podem* iludir. De acordo com Jaquet, Parmênides “se recusa a dar crédito aos sentidos e a fazer deles um princípio cognitivo” (JAQUET, 2010, p.322) e seu silêncio olfativo pode ser explicado por duas razões. A primeira, de ordem geral, relega o sensível ao âmbito da opinião e não há nada de específico sobre a olfação; a segunda, particular, trata da natureza do odor que, enquanto não predomina na mistura entre sensações que causa o conhecimento, é suscetível de ser eclipsada pela

3.1. O significado de distinção

Dada a constância da palavra, tentemos determinar o significado de “distinção” aqui, antes de iniciarmos o *Segundo Momento* em que versaremos sobre o seu comportamento.

Distinção é uma diferença tão básica que ocorre somente entre dois termos, e, em sentido supremo, não é sequer uma diferença. Dito com exemplo numérico, entre o um e o dois subsiste uma diferença, que difere da existente entre o um e o três. Mas entre o um e o zero não há diferença, apenas distinção, análoga à distinção entre ser e não-ser. Uma distinção é estaticamente uma relação de contrariedade entre dois termos. A possibilidade de mutuamente impedirem sua existência é o

cor, som, sabor (permanecendo esta segunda razão hipotética sob o fragmento de Teofrasto que versa sobre os contrários de um mesmo sentido, como o frio e o quente, donde o conhecimento se conformaria ao contrário que predomina na sensação de um mesmo sentido, e não às relações de predominância entre sensações de sentidos diferentes) (ibidem, p.321). Essa teoria da percepção sobre predominância de contrários seria provavelmente de juventude, se nos inspirarmos na interpretação nietzscheana. As negações e afirmações parmenídicadas, que sustentam as distinções entre ser e não-ser e entendimento e sensibilidade, indicam que hierarquias sensoriais são *tema de ontologia*. Validada a decomposição da sensibilidade humana em cinco sentidos, o poema de Parmênides tem a atitude fundamental da repressão olfativa. Por outro lado, já se encontra em Xenófanes de Colofão a tendência de observar a mudança e a representação sensível como isentas de verdade (XENÓFANES, 2006, p.75). Mas embora repreenda o uso excessivo de unguentos por parte dos políticos gregos como indício de vaidade e soberba (ibidem, p.69), Xenófanes, em sua elegia da relação entre homens e deuses, tece versos de teor olfativo (ibidem, 68).

¹⁵Malebranche acredita que os sentidos são falsos testemunhos da verdade: “É muito fácil demonstrar que somos presas de um número infinito de erros no que concerne a luz e cores e, de uma maneira geral, a todas as sensações como frio, quente, cheiros, sabores, som, dor, suavidade” (MALEBRANCHE APUD LEGUÉRER, 1994, p.161). Ademais, carregam o peso do pecado.

¹⁶Descartes relega a experiência sensorial como enganosa e estabelece a divisão entre mente e sentidos. Segundo Classen, o princípio “*Cogito, ergo sum*” (*Penso, logo existo*), desdenha de qualquer evidência sensorial para a existência (CLASSEN, 1993, p.2). Será importante verificar como a distinção entre sensibilidade e entendimento se conjuga com sua dicotomia entre a alma (*res cogitans*) e corpo (*res extensa*), algo de que trataremos no Nível Conceitual, no item sobre frasco de perfume.

que funda uma distinção entre eles – tem-se os *contrários* da Antiguidade.

Mas quando essa relação de alguma maneira não é meramente estática, quando os polos interagem sem se destruírem, como nos casos em que estão *organizados hierarquicamente*, quando um tem a função de impedir de maneira atenuada a existência do outro tido como inferior ou superior em importância (quanto à distinção entre entendimento e sensibilidade, alguns insinuam que esta última tende a impedir o primeiro, embora sustentem que este nasça por meio dela; quanto à entre meio e fim, dizem que o meio não deve ter autoridade para que não transforme em coisa o que é fim-em-si-mesmo), a distinção não é suprema, e sim uma relação de contrariedade organizada, na qual a força de negação mútua é atenuada para estruturar-se uma hierarquia entre os polos.

Os sensualistas que pretendem que o pensamento seja uma espécie de sensação, substituem a distinção pela diferença *sem* nenhuma relação de contrariedade. Tanto é assim que para Étienne Condillac, o pensamento não é distinto da sensação, e sim uma sua forma diferente. A base comum para entender as diferenças é aí a sensação, e os pensar, refletir, imaginar e sentir são então diferentes espécies suas, não distintas.

Com a distinção entre ser e não-ser, isso é impossível de ser feito. Não há base comum na qual o ser seja uma espécie diferente de não-ser, e o não-ser seja uma forma diferente de ser. Com Parmênides, todavia, ocorre uma anomalia cujas consequências são as contradições com as quais Nietzsche o objetara: a distinção entre ser e não-ser possui *ainda assim* um sentido hierárquico (*pseudo*-distinção), porque o não-ser *deve* ser evitado como via para o filósofo, bem como o devir. E é nessa recusa ao não-ser que está propriamente a transversão da distinção suprema na distinção entre pensamento e sensibilidade. Que a entre pensar e sentir se conjugue à entre não-ser e ser, exemplifica a célebre afirmação de que pensar e ser são o mesmo.

A distinção parmenídica entre ser e não-ser é a instauração consecutiva da distinção entre entendimento e sensibilidade. Nas etapas de negação do vir-a-ser e do não-ser, afirma-se a credibilidade do pensar e a simultânea rejeição da dos sentidos. Estando então conjuntas, a relação hierárquica entre ambos é reforçada, pela qual a sensibilidade é evitada tal como o não-ser e enquanto não-ser. Com a mais elevada e radical, difícil e contraditória das negações, a do não-ser, sobrevive o ser como pensar.

Parmenidicamente, a própria hierarquia sensorial clássica ocidental é sondável segundo *graus de negação*. Como o sentido mais negado ocupa sua base por ser qualificado como o que com mais veemência impede o pensar, e esse sentido, para Ocidente, é o olfato, a fobia lógica ao não-ser é empiricamente reconvertida em olfatofobia. O não-ser logicamente impedirá o ser tal como a olfação culturalmente impedirá o pensamento.

SEGUNDO MOMENTO: A CRIAÇÃO DO CONCEITO DE FIGURA DE SENSISMO

Agora é lícito que compreendamos por que a distinção entre sensibilidade e entendimento tende a se petrificar quando aplicada sobre o olfato. Para tal, inauguramos este *Segundo Momento*, em que estabelecemos um significado para o termo *sensismo*, criando o conceito de *figura* para aplicá-lo, e por fim propondo o uso filosófico da expressão “sensismo olfativo”. O arrolamento das utilidades metodológicas do conceito de figura e a proposta para o uso filosófico da expressão “sensismo olfativo” visam fazer nascer, como aprimoramento do micrométodo desenvolvido no *Primeiro Momento*, uma Filosofia da Olfação, introdução catártica relevante para definirmos negativamente os procedimentos e passos metodológicos para a futura análise do estatuto ontológico do perfume e do odor, ajudando-nos a já discernir de quais procedimentos e caminhos será conveniente nos afastarmos, e que, se concluída, dar-nos-á a explicação de por que o perfume não foi pensado filosoficamente em sua possibilidade de ser uma obra de arte até meados do século XX.

1. Sensismo geral e sensismo olfativo

Sugerimos a criação da palavra “sensismo”, cujo significado não será a corrente de pensamento filosófico denominada empirismo e mais corretamente sensualismo, mas uma atitude preconceituosa de desvalorização da sensibilidade em geral, como a que se encontra em Malebranche e outros. Como é pouco usada a palavra “sensismo” e soa similar a termos existentes em nosso idioma para designar preconceitos, tais como “sexismo”, “especismo” ou “classismo”, optamos por empregá-la com tal significado preciso. O sensismo, quando atuante sobre formas de sensibilidade definidas como sentidos individuais catalogados em número de cinco desde a Antiguidade, mas podendo

haver mais, será complementado com o termo respectivo ao sentido desvalorizado, com o que teremos expressões como “sensismo gustativo”, “háptico”, “visual”, entre outros, todos significando desvalorizações da sensibilidade que acompanham a sua decomposição teórica em diversos sentidos¹⁷.

2. O conceito de figura de sensismo

Reflexões consagradas ao olfato em obras de pensadores de toda a história da humanidade são e têm sido transpassadas por “obstáculos epistemológicos”, reconhece a filósofa Chantal Jaquet, em *Philosophie de l'odorat*. Obstáculos desse tipo são dificuldades que encontra em seu caminho um projeto para a determinação da natureza da sensibilidade olfativa enquanto *conditio sine qua non* para a construção de uma filosofia da olfação, respeitantes mais às representações tecidas pelo sujeito sobre a sua própria sensibilidade do que à natureza do objeto percebido; são, como tais, preconceitos mediados socialmente e estabelecidos culturalmente que precisam ser superados, ou sejam crenças de descrédito projetadas sobre esse sentido ao longo da história do pensamento ocidental, resumidas pela autora em quatro pares principais: como sentido fraco e enganoso, bestial e primitivo, sujo e imoral, antissocial e subjetivo (JAQUET, 2010, pp.17-86).

Diante da grande e grave variedade de formas de sensismo que habitam as obras dos pensadores, fomos impelidos a criar o conceito de *figura de sensismo*, tanto para classificá-las quanto para sondar eventuais estratégias filosóficas de desvalorização da olfação que posteriormente possam ser conteúdo de comentários relevantes sobre

¹⁷Em nosso idioma, não há uma palavra para designar a modalidade de desvalorização de um sentido em particular – no que toca ao olfato, seria opção a palavra “olfatofobia”, se dicionarizada em língua portuguesa.

Como o sensismo é reflexo de uma relação social instaurada com a sensibilidade de um modo geral, seria inadequado compreendê-lo fixando-se unicamente sobre o sensismo olfativo, e inclusive o seria, inversamente, procurando entender este último sem examinar aquele. Visto que, como nos diz Classen, a compreensão dos processos sociais pelos quais cheiros são significativos para a constituição de uma cultura deve envolver o equilíbrio de análise de uma forma de sensibilidade em relação com as demais (CLASSEN, 1996, p.20), o exame da base do sensismo olfativo atuante em uma sociedade deve estar contextualizado por uma mais geral concernente à relações entre formas de sensibilidade. Proporemos o uso filosófico da expressão “sensismo olfativo” como conduto a isso.

seu estatuto ontológico. Sem dúvida, o conceito de figura de sensismo deve ser entendido como um obstáculo epistemológico no sentido jaquetiano, mas aqui ele possuirá um espectro metodológico mais complexo, porque triplo. Enriquecida pelo uso filosófico da expressão “sensismo olfativo”, tal complexa utilidade facilitará que o comportamento da distinção entre sensibilidade e entendimento seja exposto em seu mistério.

A seguir listamos as três vertentes do conceito de figura:

A *primeira utilidade* expressa uma atividade de síntese sobre a diversidade de conjecturas sobre o olfato encontradas nas mais variadas fontes, de obras científicas a poéticas. A *utilidade sintética* do conceito de figura tem a serventia de estabelecer ordem em meio a uma miríade de opiniões as mais inusitadas sobre a olfação. Conseguiremos reunir formas recorrentes e similares de sensismo em uma única figura: a fraqueza que lhe é atribuída, por exemplo, por Platão, Aristóteles, Burke, Rousseau e Freud, entre outros, é frequente o bastante para figurar como um caso paradigmático de sensismo olfativo.

A *segunda utilidade* manifesta o diferente que, com a utilidade sintética, pareceu ter sido sacrificado em prol da unidade ordenadora. Definimos então que o conceito de figura é múltiplo e mostra como as múltiplas figuras são permeáveis entre si, sendo diversas as relações entre elas. Uma pode servir para disfarçar a existência de outra, e, além de tomarem relações de velamento, algumas podem, juntando-se, formar novas. A mais reiterada, a que atribui ao olfato a qualidade de bestialidade ou animalidade, é, em vários contextos, *disfarçada* pela de debilidade: em Aristóteles, por exemplo, a débil acuidade concedida à olfação esconde o fato de o filósofo estar bestializando esse sentido. Esta segunda utilidade é perfeitamente compatível com uma análise das estratégias ideológicas de interpretação da sensibilidade, a ser atualizada no *Nível Conceitual*, ao discursarmos sobre as relações entre linguagem olfativa e ontologia.

A *terceira utilidade* permite a conexão da noção de figura com uma sociologia crítica que desenvolva o conceito de preconceito mediado pelos sentidos. Anthony Synnott, em seu artigo *Sociologia do odor*, demonstra que preconceitos tais como o classismo, a xenofobia, o racismo, o sexismo e a misoginia são também mediados pela experiência olfativa (SYNNOTT, 2003, pp.446-455), enquanto a homofobia e o especismo, embora tenham sido por ele ignorados, foram devidamente contemplados por Jaquet (JAQUET, 2010, pp.92-3; pp.30-1). Esses preconceitos evidenciam que as relações sociais estão bem

permeadas por uma dimensão odorífera e servem como testemunhos irrefutáveis da dimensão social da olfação que o seu menosprezo cultural mascara.

A aptidão da teoria para notar a complexidade de modalidades de sensismo é aumentada quando o conceito de figura se bifurca em duas categorias: a *negativa*, que com intenção desvaloriza a sensibilidade ou uma espécie sua, e a *positiva* ou *apologética*, que se dá com a intenção de enaltecê-la¹⁸. Essa divisão deve ser observada porque uma figura como a de arcaísmo (de que o sentido em questão é primitivo) costuma ser usada ora para rebaixá-lo, ora para elevá-lo, e em certos casos o elogio condiciona o seu rebaixamento em outras, como a de sensualidade¹⁹.

Constatamos, após criarmos o conceito de figura, que a mais

¹⁸O sensismo se propaga também em elogios, como nos diz espirituosamente a crítica de perfumes Tania Sanchez: “Quando eu for rainha do universo, os epítetos ‘o mais primitivo dos sentidos’ e ‘o sentido mais misterioso’ serão banidos de todos os escritos sobre o olfato.” (TURIN; SANCHEZ, 2008, p.2).

¹⁹E com o sensismo, também o odor é depreciado, como, por exemplo, excessivamente invasivo ou efêmero por sua própria natureza. A união da depreciação do sentido que percebe o odor com a do odor, resulta no sensismo que recai sobre o perfume e o perfumista, reforça e é reforçado pelos preconceitos mediados pela olfação. Em determinados casos, o sensismo incide sobre o órgão do sentido, seja nariz, faro, ou focinho, óbvio em representações populares da fisionomia do ser humano futurista e nos surtos ocidentais de rinoplastia. Mas Pinóquio, cujo crescimento do nariz é acelerado à medida que se sobrecarregam os seus vícios, encontra um contraponto simbólico em Cyrano de Bergerac, para quem o narigão é símbolo de coragem. A olfatofobia aliada à fobia ao nariz produz surtos de rinoplastia, como na Bolívia: “Para o ex-ministro da Cultura da Bolívia e especialista em identidade indígena, Pablo Groux, as cirurgias plásticas como forma de mudar características étnicas são um fenômeno do mundo globalizado e há pouco que se possa fazer para combater isso. ‘Este é um efeito do domínio do padrão de beleza ocidentalizado no mundo. Comunidades Aymara e Quéchua, que ficam nos centros urbanos, não são imunes a essas pressões.’” (Andres Schipani, BBC News, La Paz, 2010). Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/08/100812_bolivia_plastica_dg.shtml. A separação entre olfato e odor parece capciosa, mas se pelo primeiro entendermos a ação de perceber ou sentir o odor, e se são múltiplos os odores, abstraímos epistemologicamente a ação de senti-los deles mesmos, com o fito de melhor compreender específicas formas de sensismo cujo escopo está claramente mais direcionado para o estatuto ontológico do odor do que para a ação de cheirar; o modo como retorquiremos completamente o sensismo olfativo se dará pela sua posterior reunião.

fundamental, aquela segundo a qual o olfato é um sentido bestial, depende de uma forma de especismo. A habitual associação da olfação a uma essência animalesca, exemplificada por Buffon²⁰, biólogo do séc. XVIII precursor de Lamarck e Darwin, e disfarçada pela figura de fraqueza ainda hoje, explica por que a distinção entre sensibilidade e entendimento atinge o paroxismo do seu comportamento solidificado quando referida ao olfato. Com efeito, nesse paroxismo, os termos da distinção tornam-se o estandarte da entre animal e humano. Dada a conjunção essencial entre ambas, o olfato é aviltado como o *mais animal* de todos os sentidos humanos, enquanto o ser humano é celebrado como o *menos olfativo* de todos os animais que o tem. Em última instância, de todos os preconceitos mediados pela olfação, o especismo se mostrou ser tão assíduo na psique de certos pensadores que acabou por recair sobre a própria sensibilidade. E nesse enigmático processo em que o mediado influencia a concepção que se faz do que medeia, funda-se o comportamento da distinção entre sensibilidade e entendimento quando referida a tal sentido, e esse comportamento revela-se sensista.

O comportamento sensista condiz com a ligação entre a distinção, objeto de discussão filosófica, e o preconceito sensista, objeto de uma sociologia. E lembrando-nos dessa conexão entre filosofia e sociologia, entendemos finalmente o significado de nossa descoberta a respeito do estatuto comportamental da distinção; de outro modo, ou reduziríamos o seu comportamento a um relativismo cultural, ou relevaríamos o seu estatuto comportamental, restando uma distinção fixa em sua natureza para ser defendida, abolida ou relativizada em uma discussão. Quando o conceito de figura se alia a uma sociologia crítica, conseguimos compreender por que a distinção entre sensibilidade e entendimento tende a se enrijecer quando referida à ação de cheirar.

Ademais, repressão cultural gera uma reação segundo a qual a

²⁰Para Buffon, a olfação é o sentido dos animais (LEGUÉRER, 1994, p.167), ocupando a posição inferior na sua hierarquia sensorial (tato: paladar: visão: audição: olfato). Rousseau, inspirando-se nele, distingue odor primitivo e odor refinado, mas essa distinção remonta à Antiguidade, sendo aristotélica. Para Rousseau, “só com a vida civilizada o olfato pode ser verdadeiramente cultivado” (ibidem, p.168), sendo neste ponto precursor de Karl Marx, para quem o sentido do proletário não é refinado, uma vulgaridade semelhante à consequência sensorial do embrutecimento do espírito que a Estética de Baumgarten visa combater.

espécie de sensibilidade que se queria domar torna-se mais sutil: sob a justificativa recorrente de sua debilidade, o olfato tornou-se *hipersensível*, algo confessado pela afetação do ser humano civilizado ante os cheiros, sobretudo os desagradáveis, um paradoxo que LeGuéner teve o mérito de publicar (LEGUÉRER, 1994, p.215)²¹. Porta um paradoxo semelhante aquilo que Classen chama de *visualismo*, traço de uma cultura basicamente mediada pela escrita e visão, em que se empobrece o órgão visual por causa do excesso de uso e se dá a trivialização das imagens. E esses dois paradoxos de um sentido mais utilizado que se banaliza e o de um menos importante que se hipersensibiliza, são explicáveis se fundirmo-los em um sentido monstruoso, ponto de inflexão da hierarquia sensorial que se curva em círculo perfeito²². Se Schelling dizia que a base de uma hierarquia toca o seu topo para completar um círculo, fechemos então, como Klee fechou misticamente o arco-íris pela união entre vermelho-rosáceo e azul índigo, obtendo violeta, um círculo na hierarquia sensorial, em que visão e olfação sejam um personagem alegórico, um *Trescaluz*, ilustrativo do modo pelo qual o comportamento da distinção entre sensibilidade e entendimento subjacente à hierarquia faz os sentidos entrarem em contradição recíproca²³.

²¹O olfato é diagnosticado como um *sentido pós-moderno*, por Classen, por meio da comparação entre o quê e como são manipulados e interpretados atualmente os odores, e as características essenciais pelas quais a pós-modernidade é definida. Propulsionada pelo capitalismo consumista, pela perda de fé em mitos universalistas, pelo colapso das estruturas sociais sólidas, pelo valor incondicional concedido ao presente (CLASSEN, 1996, p.219), e pela pior maneira de julgar o passado, a pós-modernidade é definível como uma cultura de imitações e simulacros, com a qual a globalizante indústria dos aromas sintéticos se sintoniza. Hipersensível pós-moderno, ele parece estar destinado a sucumbir a um desfile interminável de simulacros olfativos.

²²Na atualidade, os dois sentidos que constam no topo e na base da hierarquia sensorial, sendo exatamente os mais empobrecidos fisiológica e culturalmente, confirmam a existência desse monstro. Em inglês, chama-se *smound* (*smell* e *sound*) o sentido que é simultaneamente olfação e audição, pertencente a alguns roedores. Similarmente, batizamos o personagem alegórico de *Trescaluz* (*trescalo* e luz).

²³O *Trescaluz* aparece através da curiosidade olfativa presente em um poema de Williams, um claro paralelo da *concupiscentia oculorum* de que fala Santo Agostinho. A distinção entre sensibilidade e entendimento se dissolve no conceito de *concupiscentia oculorum*, em que o ver, já sumamente identificado como conhecer, é fim pecaminoso da vida do ser humano, diametralmente oposto mas essencialmente idêntico à concupiscência da carne. O ver é

O conceito de sensismo olfativo usado como conduto ao questionamento a respeito daquilo que possibilitou a sua qualificação como *olfativo*, em vez de justificar ingenuamente a decomposição da sensibilidade em diversos sentidos, escondendo-a, serve para salientar que a decomposição foi operada. O termo assim criticamente usado é coerente com a problematização da decomposição da sensibilidade e se apresenta como *conduto* ao seu fundamento. Deixamos em aberto, deste modo, o caminho para a tematização da inteira sensibilidade, o que é feito com base no estudo da distinção entre sensibilidade e entendimento. Com esse *uso filosófico* do termo “sensismo olfativo”, é a própria distinção, enquanto fundamento da hierarquia sensorial, o que continua sendo objeto de contemplação filosófica. Por outro lado, com a sua perda, a Filosofia da Olfacção viria a esquecer as bases das hierarquias e não mais conseguiria explanar a relação entre a referida distinção e as maneiras pelas quais o olfato foi interpretado por diferentes pensadores, perdendo o engate com uma filosofia da arte que interpela a olfação em sua possibilidade de ser um sentido contemplativo de obras de arte.

ambíguo, pois é perceber (ter a sensação de) e saber, e com a *concupiscentia oculorum* esse perceber que é conhecer se estende para todos os sentidos. Para Santo Agostinho, o divino é mais elevado que o saber, e a aproximação com esse divino é mais louvável do que o uso dos olhos para conhecer. O divino figura como o que outrora ocupava o lugar do entendimento, uma vez que com a concupiscência dos olhos, sensibilidade e entendimento se fundiram: a distinção se firma então entre perceber/saber e divino. Os sentidos, bem como o conhecimento do mundo, são, face ao divino, depreciados como enganosos, por mais que Santo Agostinho confesse a sua própria curiosidade. O olfato como sentido *por excelência* da curiosidade, tanto quanto ou até mais do que a visão, está neste poema de William Carlos Williams: “*Smell – Oh strong-rigged and deeply hollowed / nose of mine! what will you not be smelling? / What tactless asses we are, you and I, boney nose, / always indiscriminate, always unashamed, / and now it is the souring flowers of the bedraggled / poplars: a festering pulp on the wet earth / beneath them. With what deep thirst / we quicken our desires / to that rank odor of a passing springtime! / Can you not be decent? Can you not reserve your ardors / for something less unlovely? What girl will care / for us, do you think, if we continue in these ways? / Must you taste everything? Must you know everything? / Must you have a part in everything?*”. Disponível em: <http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/23162#sthash.yxUHIB6T.dpuf>. O monstro Trescaluz reaparecerá no parágrafo sobre o *Panopticon* de Bentham interpretado por Michel Foucault, do que falaremos no Nível Conceitual, ao discursarmos sobre a vigilância olfativa.

CONCLUSÃO DO NÍVEL ESTÉTICO

Concluimos que não houve maior presença de pensamentos e teorias sobre os aromas por parte dos filósofos e pensadores em geral do que um número de desvalorizações da sensibilidade olfativa perpetradas fisiológica, sociológica e filosoficamente. Não há um método filosófico tradicional com regras obstrutoras de abordagens sobre a olfação, como, ao tentar explicar o porquê da abstinência de reflexões sobre esse sentido na história do pensamento ocidental, afirma Jaquet, mas uma multiplicidade de opiniões no interior da qual o máximo que pudemos discernir de comum é uma distinção genérica entre entendimento e sensibilidade. Não parece ser delito de um tipo de investigação da filosofia a abstinência de reflexões sobre os cheiros, e tampouco é correto afirmar que o tipo de objetos e regras determinados pelos métodos de pesquisa dos sociólogos e historiadores compatibiliza-se melhor com o estudo da olfação do que o filosófico tradicional, como Jaquet complementa (JAQUET, 2010, p.8), uma vez que tais pesquisadores, além de psicanalistas, psiquiatras, sexólogos e antropólogos, não parecem ter perfil mais louvável do que o dos filósofos na história do pensamento sobre o aroma. Diante dos exemplos de figuras de sensismo aos quais tivemos acesso, concluimos que o comportamento da distinção entre sensibilidade e entendimento fundamentou a maior parte das opiniões pejorativas dos filósofos, principalmente no que concerne às relações entre olfação e pensamento, inteligência ou conhecimento (estandardizados pelo termo “entendimento”), motivo pela qual é quase coerente a tese de Jaquet de que os filósofos sensualistas estiveram mais aptos a pensar esse sentido sem prejuízos, porquanto em suas filosofias, como na de Empédocles, aquela distinção, quando não desaparece de todo, tende a não exibir comportamento tão sensista²⁴.

²⁴Quase coerente porque no sensacionismo Condillac, por exemplo, o modo como a experiência parece carecer do modelo visual para gerar conhecimento exato, convence-nos de que o olfato continua a ser depreciado sub-repticiamente; que, em virtude da conjunção da distinção entre sensibilidade e entendimento com outras, seu comportamento influi no delas e aquilo que já há nelas de sensista influi em si. Com o sensacionismo de Condillac, não ocorre exatamente a abolição da distinção entre sensibilidade e entendimento, mas sua transformação em graus da sensação, de modo que tem-se extremadamente dois tipos de sensação, a sensação comum, e a reflexão, uma sensação mais complexa. Entre racionalistas e idealistas, o olfato tende ao não-ser (o não-ser como sensibilidade); já entre sensualistas, à *mélange* da distinção entre

Assim como o poema de Empédocles, *Purificações*, é de caráter órfico-pitagórico, influência constitutiva na obra de Platão como momento negativo da maiêutica conduzida pelo Sócrates *dramatis-persona*, esse é teor deste Nível Estético, e, por seu alcance, o da dissertação²⁵. O que há de tese no próximo é compreensível sob a pressuposição dessa purificação crítica de todos os preconceitos que recaem sobre a experiência olfativa. Nos pontos do Nível Conceitual, relataremos de quais figuras encerradas em estratégias de sensismo

sensibilidade e entendimento. Para entendermos a posição do olfato como *mélange*, é suficiente interpretarmos o que Hegel pensou sobre o nariz da estátua grega, o assim chamado *perfil grego*, feito mediante um traço retilíneo entre o nariz e testa. Com esse perfil, conforme o filósofo, o nariz teria abdicado de sua relação com a interioridade e corporeidade, deixado de estar funcionalmente em uma posição ambígua e intermediária, para ser intelectual, porém anósmico como o olfato de uma estátua: essa junção entre testa e nariz representaria o “triumfo da mente sobre a natureza”, que o animal com faro não conquista porque o focinho “dá à cabeça do animal a expressão de uma utilidade pura e simples desprovida de toda idealidade espiritual” (HEGEL, 1997, p.124). Por meio da reflexão da interpretação de Hegel sobre o perfil estatutário grego, notamos duas posições que o olfato ocupa no imaginário filosófico em geral. Se permanecer em uma posição intermediária, será potente, mas veículo do instinto, sensualidade e animalidade. Ao contrário do perfil grego, esse é o nariz bem destacado no rosto, como o focinho do cão. Caso ele ouse, por outro lado, ter algum papel exemplar de julgamento de ordem intelectual ou espiritual, perderá sua acuidade e restará como ordem: eis a representação plástica, escultural, da anosmia moderna, que cumpre a função intelectual de racionalização do mundo mediante a desodorização. O olfato da estátua grega-hegeliana é também o de Rousseau, depois desembocado no de Freud, reprimido orgânica e culturalmente; é antissocial como o kantiano, e subjetivo como o da estátua de Condillac em seu período inicial, em que sente os cheiros como modificações da sua própria alma e não como realidades exteriores (algo que só a ajuda do tato possibilitará). Listemos os pensadores que reabilitam o olfato por meio da *não-distinção* entre sensibilidade e entendimento, no século XVIII (LEGUÉRER, 1994, p.164): Julien Offray de La Mettrie; Helvétius (“Juger est sentir” – pensar é sentir); Condillac; Feuerbach. Da Antiguidade, podemos citar Empédocles e os sofistas. Os que o desvalorizam no século XVIII: Malebranche; Bossuet; Liguori; Jean C. de La Metherie (ibidem, p.176). Da Antiguidade, citamos Parmênides, Platão e Aristóteles.

²⁵Parte da divinização de Empédocles adveio de ter conseguido obstar à rota dos ventos etésios, “estendendo couro de cabrito” (HUISMAN, 2001, p.323), para salvar a população de uma epidemia que percebeu aproximar-se cheirando o ar.

estaremos sondando, de que distinções afetadas em seu comportamento pela depreciação do sensível estaremos tratando, e como poderão ser purificadas desses prejuízos²⁶.

²⁶Não é possível explicarmos por que a pergunta sobre a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte ocorreu em meados do século XX apenas, recorrendo à razão segundo a qual as filosofias da arte estiveram contaminadas por figuras de sensismo. A questão é levantada efetivamente não porque essas figuras foram superadas, pois estas não precisam sequer ser compreendidas em sua vastidão para tal. Antes, veio à tona no contexto da crítica às estéticas que fundamentam um conceito de arte como belas-artes distinto do de ofício que, por seu vigor, atravessa as barreiras de sensismo que ainda na contemporaneidade impedem-na ou a atrasam. Quando, então, essa crítica é levada a sério em seu vigor, a explicação historiográfica e sociológica do contexto de surgimento da questão dá lugar à filosófica. No seguinte nível, a organização dessa pergunta criará a noção de concepção subjacente de arte, devendo a crítica atravessá-la por meio de pontos de incerteza até chegarmos ao Nível Teorético, quando a filosofia da arte encontrar-se-á a si mesma e aí será forjado um conceito de arte. No término desta Filosofia da Olfacção, conseguimos chegar ao seu ponto de partida, à questão feita, de uma perspectiva filosófica, sobre a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte, a qual, neste Nível Estético, foi examinada pela sua razão de ser em um determinado momento da história da humanidade, i.e., no século XX. O Nível Estético é entendido como pertencendo exclusivamente a uma filosofia da arte.

NÍVEL CONCEITUAL

Nenhum comentário sobre o trescalo que pudemos apreender em obras exclusivas e comentários, permitiu-nos ascender de modo tão conturbador às relações entre pensamento e percepção olfativa do que o dito segundo o qual “*odoratus impedit cogitationem*”. Pois, a menos que isso não expresse um pensamento, Doutor Melífluu pensa diretamente o odor ou pensa o pensamento que foi por causa de sua percepção impedido. E se quando assevera que a percepção do aroma impede o pensamento, pensa o pensamento estorvado pelo cheiro, é imprescindível, porém, que pense também aquilo que, uma vez percebido, impede-o: o próprio olente. A asserção, que se verdadeira fosse faria perder a coerência até de nossas intenções em começarmos a dissertar, é citada por Paul Valéry no livro *Variedades*, em que a percepção do odor é equiparada à diversidade e diversão, instabilidade e incoerência que constituem o “espírito que produz”, as mesmas sendo-lhe fontes para suas obras, mas das quais precisa esquivar-se para produzir algo de solidamente importante como uma obra de arte (VALÉRY, 2007, p.187). A aceitação desse princípio resulta em que o fazer do espírito, o *poiein*, impeça invisivelmente a criatividade olfativa, enquanto relega a sensação do aroma a ser o expoente daquela matéria-prima incongruente (ibidem, pp.180-1)²⁷. Infiltra-se então o seu conteúdo até às mais tenazes distinções concernentes ao fazer artístico, o que, já dado há séculos, se não há milênios antes de Valéry e Doutor Melífluu, é a prova rematada de que a distinção entre sensibilidade e entendimento perpassa os conceitos de teorias da arte de modo não-arbitrário.

²⁷Valéry concede caráter positivo ao efêmero e instável, sem todavia notar estar perpetrando uma figura de sensismo olfativo, pois *elogiar* o olfato por impedir o pensamento é obedecer a uma premissa cuja verdade não está assentada solidamente. Sua interpretação da frase de Doutor Melífluu nos habilita a melhor elucidar o ponto de partida de nossa dúvida sobre a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte. Se a distinção entre sensibilidade e entendimento perpassa as hierarquias entre as artes e continua ainda com as vanguardas, até se absolutizar na arte conceitual como puro conceito, pensamento ou entendimento (a obra de arte transforma-se num juízo kantiano analítico, em Kosuth, por exemplo), então nosso modo de interpretar o princípio de Doutor Melífluu permite compreender a contradição de nosso ponto de partida: pensando o culturalmente mais sensorial dos sentidos incitados por uma arte irônica e autocrítica que passou a ter função mais cognitiva que sensorial, terminamos por ser mais irônicos que as vanguardas.

Infiltração que remonta aos primórdios da própria filosofia, como frisa Baumgarten²⁸. O conceitualismo hodierno em arte, pelo qual esta é definida privilegiadamente como teoria e a obra de arte vem a ser um juízo analítico kantiano, como para o teórico da Arte Conceitual, Joseph Kosuth, é o íntimo primitivo da Estética enfim exposto²⁹.

A nossa pesquisa se equilibra sobre a intrépida questão de se o perfume pode ser uma obra de arte. E o motivo dessa qualificação de intrepidez revela um fenômeno biológico e cultural mais antigo que o *homo erectus*, se nos deixarmos persuadir pelos apontamentos de Johann G. Herder e Sigmund Freud. Se como estes dizem, o advento da bipedia propalasse a perda de acuidade olfativa no ser humano, e se esta fosse condição crucial para o surgimento da civilização, uma vez que permitisse relações sexuais mais estáveis necessárias à criação da família de heterossexuais, então deveríamos retornar até o *australopitecos*. De cerca de setecentos mil anos foi a duração do percurso evolutivo necessário para que o ser humano adquirisse perfil ereto – do que retira significatividade a expressão “*homo erectus*”. A suposta sublimação orgânica do olfato causada pela adoção da

²⁸Baumgarten atesta que a definição de Estética nasce sob o signo da distinção entre sensibilidade e entendimento: “Já os filósofos gregos e os padres da Igreja sempre distinguiram cuidadosamente as coisas sensíveis (*aisthéta*) das coisas inteligíveis (*noéta*). É evidente o bastante que as coisas sensíveis não equivalem somente aos objetos das sensações, uma vez que também honramos com este nome as representações sensíveis de objetos ausentes (logo, os objetos da imaginação). As coisas inteligíveis devem, portanto, ser conhecidas através da faculdade do conhecimento superior, e se constituem em objetos da Lógica; as coisas sensíveis são objetos da ciência estética (*epistemé aisthetiké*), ou então, da ESTÉTICA” (Parágrafo 116) (BAUMGARTEN, 1993, p.53). A filosofia é uma ciência racional baseada em ideias claras e distintas, a estética deve completar a lógica (HUISMAN, 2001, p.123), deve ampliar a reflexão, o terreno da filosofia, com essa nova região da subjetividade, a verdade artística. Assim, em Baumgarten, a distinção entre sensibilidade e entendimento está mantida em prol da lógica, da clareza e da distinção da ciência racional.

²⁹Conceitualismo esse trazido à tona com a contemporânea Arte Conceitual, como mostraremos no terceiro nível, em que o papel da teoria, ou do entendimento, é privilegiado para a definição da arte. A Estética era conceitual em seu íntimo início, e por isso arquitetou hierarquias artísticas e obstruiu vaga para formas de arte de intelectualidade duvidosa. O coração precípua desta dissertação nasce contraditoriamente quando tomamos como ponto de partida objetos como *A Fonte*, de Marcel Duchamp, se tais objetos forem erroneamente interpretados como desembocando em uma definição conceitual da arte.

locomoção sobre duas pernas, somada à repressão cultural mediada pela educação, teria transformado o sentido olfativo na mais esmaecida forma de sensibilidade humana. Em tal panorama, explica-se a engraçatez pejorativa que a pergunta pela possibilidade de o perfume ser uma obra de arte pode surtir: é que desenvolvida francamente, soa como afronta à autocompreensão do humano como ser civilizado³⁰.

Embora tal questão cause espanto em quem ainda pensa a olfação e a obra de arte conforme considerações convencionais, temos de prestar atenção ao momento em que desponta seu teor autorreflexivo. Balbuciantes, as primeiras reflexões sobre o perfume salientando seu teor artístico se repetiram com certa frequência no final do século XIX apenas, quando alguns perfumistas, dentre os quais Eugène Rimmel e Jean Carles, asseguraram que seu trabalho era análogo ao de artistas oficiais, pictóricos e musicais. Quase um século mais tarde, na década de 80, Edmond Roudnitska incluiu a perfumaria no rol das belas-artes com base em uma teoria estética dos perfumes inspirada na filosofia de Immanuel Kant, e deparamo-nos com um amadurecimento mais completo, e provavelmente pela primeira vez filosófico, do caráter artístico do perfume em seus livros e artigos. Neste início de século XXI, a filósofa francesa Chantal Jaquet, por consistente estudo das expressões artísticas do odor em outras artes, tais como literatura, música, arquitetura, pintura, escultura, instalações e kodô japonês, arriscou empresa semelhante à de Roudnitska: investigou as condições de uma filosofia da olfação e de uma verdadeira arte do nariz, inspirando-se em Kant, ainda, e em Platão. Sendo empreendimentos extremamente raros – provavelmente, são os únicos autores que instituíram estéticas do perfume –, tendem a retornar para um conceito de arte clássico que em sua base normativa proibira que o perfume fosse tematizado como tal, o conceito de arte de belas-artes arquitetado pelas estéticas filosóficas normativas. Teorias desse jaez têm de revolucionar as estéticas tradicionais, as quais deixam de ser o que eram, ou conformar o perfume a um conceito de obra de arte das belas-artes, ignorando as críticas que as vanguardas do século XX desferiram contra as estéticas modernas. Em última instância, o seu resultado, se abstrairmos a inegável riqueza de informações sobre o ofício da perfumaria que nos oferecem, é, por um lado, a teoria estética alquebrada pelas dificuldades inerentes à questão de o perfume poder

³⁰Se a obra de arte tem sido um dos representantes paradigmáticos da humanidade, a sua vinculação à experiência olfativa deve fazer o considerado transcendente e sublimado entrar em relação com o tido por inferior e bestial.

ser uma obra de arte, e, por outro, o objeto de investigação arrefecido em seu valor próprio. As teorias de Jaquet e Roudnitska, todavia, não chegam a nenhum desses extremos; permanecem tal como o perfume em sua figuração tradicional, esfumada, indecisas entre o manto de conceitos da estética e cada um dos espinhos do ouriço do perfume como obra de arte que aburacam esse manto. E essa imprecisão é paga com o preço de dois efeitos colaterais filosóficos: o questionamento sobre a natureza da arte ou é resumido ao conceito das estéticas, ou é postergado indefinidamente, donde a autorreflexividade quanto ao contexto em que surgiu a questão sobre a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte é, para ambos os efeitos, perdida. Para os fins de nossa pesquisa, frisamos que esse contexto é aquele formado pelo questionamento sem precedentes ao conceito de arte levado a cabo pelos próprios artistas em sua rebeldia contra as estéticas filosóficas clássicas, o conceito de arte de belas-artes distinto do de ofício. E mesmo que as críticas de artistas como Marcel Duchamp ao conceito de arte e ao papel social do artista tenham potencializado a criatividade a um nível exponencial de variação técnica, a compreensão do que seja a arte não parece ter, com isso, sido claramente alçada; não seria de todo absurdo concluir daí que a potência artística contida nas insurgências das vanguardas equivalha a uma correspondente maior dificuldade em definir a arte.

Podemos erigir a questão, organizando-a inclusive em dois pontos de incerteza, porque já estamos nutridos de uma *concepção subjacente de arte* sem a qual não poderíamos sequer pronunciá-la. Tais pontos, enquanto elencados, conduzem-nos para a tarefa de *explicitação* dessa concepção subjacente, e esta, antes de ser algum princípio, definição ou conceito de arte, é um *senso de distinção* que informa a existência de obras qualificáveis como artísticas por serem ou conterem algo de distintivo frente a uma obra utilitária, que, caso explicitado, seria uma *definição* suficiente para justificar em sentido tradicional o significado da expressão “obra de arte”, i. e., como obra qualitativamente diferente de um utensílio. Essa concepção subjacente, aliada à nossa dúvida, representa uma tensão sobre a qual nos equilibramos e pela qual a perfumaria situa-se em aporético estado de indeterminação³¹. Não pretendemos, portanto, evidenciar elementos

³¹O pano que os conceitos antiquados de uma teoria estética trançando-se formariam, aplacaria o brilho do objeto, mas caso o deixássemos o mais descoberto possível, seus espinhos furariam o manto que o abarca. Entre ter um

artísticos em atividades das quais a perfumaria é constituída, para, com base nisso, considerarmos-a uma forma genuína de arte, já que os pontos de incerteza, em vez de serem satisfeitos por aquela concepção subjacente, devem criticá-la e incitar a sua explicitação, sendo essa a tarefa essencial do derradeiro Nível Teorético, e não daquela concepção, e sim de um *conceito de arte*, pois a contestação dos pontos de incerteza à concepção subjacente deverá transformar o nosso antigo senso sobre o que era arte.

Para poder realizar-se, este Nível Conceitual conduzir-nos-á ao Nível Teorético, o que requer que conservemos neste nível o estado de indeterminação do perfumista como artista e do perfume como obra de arte, mesmo após fazermos a vistoria historiográfica dos casos em que os perfumistas se reconheceram a si mesmos ou o foram por outrem como artistas, e em que o perfume foi considerado obra de arte e por quem. Esse estado preservado de indeterminação não deve ser confundido, no entanto, com a conhecida multiplicidade de determinações concentrada sob o conceito atual de perfumaria na qual esta ora surge como ofício, ora como ciência, ora aparece como segmento da moda, ora como prática religiosa, ou ora revela-se como arte, ora como indústria. É preservado, no *Segundo Ponto* deste nível, ao definirmos que o principal modo de reconhecimento da perfumaria como arte, do perfumista como artista e do perfume como obra de arte é um *procedimento analógico de reconhecimento*, enquanto que, no *Primeiro Ponto*, cada item de que trataremos conterà um empecilho quanto à possibilidade de o perfume de ser artístico. Primeiramente, (1) mostraremos que o perfume é melhor via de acesso ao estatuto ontológico do odor do que as opiniões dos filósofos, reinterpretando a etimologia da palavra “perfume”. (2) Apuraremos em seguida a natureza dos cheiros sob as distinções aristotélicas entre substância e qualidade, e sujeito e predicado, para inaugurar os entrelaçamentos de discussões sobre ontologia e linguagem olfativa. (3) Examinaremos então o odor sob a coerção repressiva da distinção kantiana entre objeto e sujeito. (4) Tentando resolver os impasses causados por Kant e Aristóteles, defenderemos a existência de uma simultaneidade entre os estatutos ontológicos do perfume e do odor, (4.1) a qual será demonstrada com base em uma interpretação filosófica de um poema de Baudelaire sobre

objeto recalcado e uma teoria esfarrapada, preferimos equilibrarmos-nos sobre aquela tensão, para, no Nível Teorético somente, ilustrarmos um conceito de arte.

o frasco de perfume, e, por fim, (5) identificada como tempo de vida de perfumes evolutivos como o *Chypre*, de François Coty.

Com o Nível Estético tendo preparado o solo para plantarmos a questão sobre a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte, contemplá-la-emos crescendo agora mediante dois pontos de incerteza, porquanto neles serão problematizados em si os dualismos entre obra de arte e utensílio, e artista e artesão, bem como em suas conjunções com os comportamentos concordantes de outras distinções.

PRIMEIRO PONTO DE INCERTEZA: O ESTATUTO ONTOLÓGICO DO PERFUME

A pergunta pela possibilidade de o perfume ser uma obra de arte deve se envolver com o problema de seu estatuto ontológico para que a ela esteja atrelada a consciência filosófica de um questionamento que problematiza o significado da arte em geral. É mais adequado perguntarmos pelo estatuto ontológico do perfume do que se simplesmente é uma obra de arte porque evitaremos a acusação de que esta filosofia oferta um conceito de obra de arte ao qual o perfume deverá ser subsumido conforme uma normatividade externa, e inclusive que a resposta à pergunta sobre sua natureza dependa da prévia definição do estatuto ontológico do odor, mesmo que esta seja levada a cabo sob um viés filosófico. Pois o erro de algumas análises que buscaram determinar o estatuto ontológico do odor para só então pensar o perfume como obra de arte consiste em terem repetidamente sancionado as determinações conciliáveis unicamente com o conceito de obra de arte ao qual o perfume deveria ser subsumido para torná-las bem-sucedidas – como quando se conferiu ao odor a característica de ser belo ou agradável, efêmero ou impregnante, existente por si mesmo ou depende de uma subjetividade³². Destarte, optamos por pensar o estatuto do odor por meio de um exame do estatuto ontológico do perfume, com o que daremos, por um lado, valor secundário às teorias da sensação de filósofos nesta discussão, mostrando que estas não nos permitem compreender o odor de maneira tão ampla quanto aquela que somos

³²O que Jaquet faz quando pensa o conceito de odor como algo agradável por absoluto, partindo de Aristóteles, ou como conducente a prazeres nobres, desde Platão, para fundar uma estética que, à maneira kantiana, concebe o perfume como objeto belo frente ao qual é possível fazer um juízo de gosto puro que transcende a limitação ao agradável dos juízos de gosto impuros.

capazes com base na interpretação filosófica da obra do perfumista, e, por outro, estaremos de perfeito acordo com nossa própria decisão de não partirmos de alguma noção já instituída do que sejam os cheiros apenas harmônica com uma definição prévia de obra de arte.

É mais promissor pensarmos a natureza do odor em uma interpretação filosófica do perfume do que partindo de reflexões filosóficas tradicionais a respeito do estatuto da sensação em geral, nas quais aquele é apresentado como sensação que herda o mesmo estatuto ontológico que o das outras, porque o pensaremos em vista de nosso questionamento filosófico a respeito da possibilidade de o perfume ser uma obra de arte. Deriva desse motivo que o que entendemos por cheiro diferirá daquilo aparece nas discussões sobre a sensação das quais a história da filosofia se salpica.

1. “Perfume”: entre meio e fim

Desde o surgimento do que chamamos de humanidade, o perfume foi um meio pelo qual o ser humano preencheu suas dimensões espirituais, estéticas e sociais. Diversamente de outras obras antigas, como pinturas rupestres ou esculturas em pedra e marfim, os primeiros perfumes desapareceram sem deixar quase nenhum rastro; quase, já que aqueles aromas produzidos por meio da queima de ervas deixaram sob si os vestígios de seu meio, as cinzas. Analisando cinzas de fogueiras criadas por homínídeos, arqueólogos sustentam que o fogo começou a ser manipulado há cerca de trezentos mil anos³³, época em que o ser humano atual catalogado pela biologia como *homo sapiens sapiens*, não existia. É provável que o *homo sapiens erectus*, outra subespécie do gênero *homo*, tenha inventado uma receita para o fogo a partir da fricção de gravetos ou produção de faíscas riscando pedras. É uma vez que o *homo erectus*, tal como o *neanderthalensis*, provia-se de sensibilidade considerável por aromas, arriscamos defender a tese de que o primeiro perfumista não foi um ser humano no sentido corrente.

O primeiro perfume era provavelmente definível como fumiflamante e odorifumante, por exalar fumaça à medida que ardia e recender aroma enquanto fumegava. Derivado da expressão latina “*per fumare*” feita substantivo, o vocábulo “perfume”, em uso desde o século

³³Segundo Flandrin e Montanari, há 150 mil anos o ser humano começou a usar fogo diariamente para cozer os alimentos (FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p.34). Atualmente, essa informação está sendo corrigida para em torno de 500 mil anos.

XVI, indica o produto de um processo de combustão do trabalho dos fumigadores (*fumigateurs*) que, perambulando nas ruas e entre casas da Europa seiscentista, espargiam incensos com o fito de combater epidemias. *Per fumare*, equivalente à expressão “por meio do fumaçar”³⁴, ou “através da fumaça” como outrora a fumaça era entendida por Heráclito³⁵, designa a atividade que deu origem à palavra “perfume”.

À primeira vista, a palavra significa aquilo por meio de que algo vem à tona, através de que esse algo vem: a fumaça. Porém, como se o odor fosse demasiadamente delicado para ser enunciado, ela anuncia o cheiro sem em si designá-lo, divulga-o sem lhe estatuir identidade, cerceia-o sem limitá-lo ou defini-lo. Denominando o fumaçar, a palavra deixa imaginar aquilo que virá através da fumaça. O aroma permanece protegidamente não-discernido sob o termo que revela um processo de combustão, sem estancá-lo nessa mesma designação, porquanto alude a algo mais estranho, invisível e inaudível, que desse e nesse processo evolva. Indicando um processo, o qual pode muito bem não ser só

³⁴“O termo ‘perfume’ (*parfum*) aparece no primeiro terço do século XVI, em 1528. A Idade Média utilizava a palavra ‘basmé’, expressão antiga que tornou-se ‘baume’ (*bálsamo*), substância odorante de que fala Chrétien de Troyes, em *O Cavaleiro do Leão*” (ROUDNITSKA, 2000, p.5). A palavra “perfumaria” surge apenas no século XIX, bem como a palavra “perfumista”. Segundo o dicionário Houaiss, “perfumar” e “perfumado” surgem em 1527, enquanto “perfume”, em 1552, vinte e cinco anos mais tarde; “perfumaria”, apenas no século XIX, em 1836, e “perfumista” em 1876 – logo, Houaiss concorda com Roudnitska, em que “perfumista” surgiu depois de “perfume”, mas não com a datação. O fato de as palavras “perfumaria” e “perfumista” terem surgido dois séculos depois da palavra perfume tem causas sociológicas e revela um processo de autonomização da prática de se produzir perfumes em indústria, e a tarefa do perfumista, em um funcionário dessa indústria.

³⁵O contexto em que aparece o fragmento de Heráclito, segundo o qual “se todos os seres em fumaça se tornassem, o nariz distinguiria” (HERÁCLITO, 1996, p.98), é um tratado aristotélico (*Da Sensação e dos Sensíveis* [5, 443a23-30]) no qual o filósofo de Éfeso é citado a propósito de sua *teoria da exalação* (JAQUET, 2010, p.337). De acordo com essa teoria, o odor é uma exalação esfumaçada, proveniente não do fogo, mas da terra e do mar. A assimilação de Heráclito entre o odor e a fumaça ocorre neste contexto e é bastante singular, pois as exalações fumegantes não são como a fumaça que conhecemos cotidianamente. Aquelas da terra e do mar são invisíveis. Se todas as coisas viessem a ser fumaça nesse sentido, seriam imperceptíveis para a visão, para a audição, paladar e tato: restaria o nariz para distingui-las. Uma interpretação mais profunda desse fragmento está em um item de apêndice da dissertação.

natural, como lapidado tecnicamente, mantém anônimo o aroma nessa atividade. Nesse sentido, fazer um perfume é dar origem a *um através do fumaçar*, um algo que transcende os meios pelos quais é criado, enquanto é criado. Elaborar um perfume é criar *aquilo que é enquanto é através* de algo.

A beleza da palavra foi ofuscada por publicações de sua referência a uma coisa, porém, desde que conservemos a consciência de sua etimologia interpretada filosoficamente, “perfume” será o protótipo para a nomeação da obra resultante do trabalho criativo envolvendo odores, a partir do qual ela transcenderá a explicação etimológica referida constantemente à religiosidade e vencerá a acusação de anacronismo de seu uso aplicado aos modernos perfumes líquidos³⁶.

No *perfumar*, o fumigar é um meio para o olorizar (assim como colorir é a ação de conceder cor a algo), e *perfumado* é aquilo que exala aroma tendo sido aromatizado por meio do fumaçar. Se fica ausente isso que deve advir por meio da fumaça quando algo é qualificado como perfumado caso não se estabeleça conexão entre fumaçar e olorizar; se embora o perfumado seja o que foi permeado pelo fumaçar e nada é dito sobre o que por meio do fumaçar vem à tona e que discerne o fumaçar como um meio, o olente; “perfume”, no entanto, designa-o. Em língua portuguesa, a ambiguidade entre “por meio de” e “através de” capta esse fenômeno. “Perfume” significa tanto o *por meio do fumaçar* enquanto obra quanto o aroma que vem à tona por meio do fumaçar como um *através do fumaçar*³⁷.

³⁶Em razão de sua etimologia remeter a um processo de combustão, dir-se-ia que o vocábulo adquire sentido anacrônico se significa substâncias líquidas como os conhecidos perfumes modernos, e adequa-se mais às matérias-primas de rituais religiosos que necessitam de queima para emitirem sua potência aromática mais elevada, classicamente, a mirra e o incenso. A palavra tem uma dimensão inegavelmente sinestésica, pois que seja fumaça visível ou invisível, fumaça de fogo ou exalação odorante, o exalar do vapor ou da fumaça é perceptível pela visão ou pelo tato, do que se depreende que por meio do que pode ser percebido pela visão ou pelo tato surge o que unicamente pode ser percebido pelo nariz; ou, inversamente, quando um aroma é percebido, depreende-se a existência de um vapor ou fumaça, logo, a ocorrência de um processo de queima ou volatilização da substância odorante. Diz-se que o primeiro perfume moderno foi criado pelo filósofo e alquimista Avicena, no século XI, por ter redescoberto a destilação à vapor. O perfume com álcool data do século XIV.

³⁷Quando o termo “perfume” foi inventado, a sua etimologia tornou-se incompatível semanticamente com aquilo que ela passou a designar: se sua

A palavra “perfume” iniciou-se com uma expressão cujo sentido era processo e transformou-se em outra cujo significado cotidiano é objeto ou substância. Franqueemos então esse nome como se ele fosse um frasco do perfume, e o significado de “perfume” seja captado naquilo que tem de obra e odorífico. Reunidos, espelhando evolutivamente a história etimológica da palavra “perfume” de maneira invertida, esses três significados – o *por meio de*, o *através de*, e o objeto criado –, ilustram um perfume que ao ser experimentado é simultaneamente um *por meio de* (uma obra) e em um *através de* (um cheiro). Experimentar o perfume significado em sua etimologia certamente não seria possível, sentir o “por meio da fumaçar” (ou do vaporizar). Mas se “por meio de” adquire a configuração de *através de*, nesse *através* condensa-se a ambiguidade entre *por meio de*, a obra olente, e odor, o que através da fumaça ou vapor é experimentado, o qual, na tradução da etimologia de “perfume” como *através do fumaçar*, designa efetivamente o cheiro, sem, todavia, nomeá-lo. Quando, pois, descobrimos a imbricação entre o estatuto ontológico da obra do perfumista e o do odor, “perfume” passa a designar ambos simultaneamente.

O perfumista não cria apenas um objeto material, seja cera, pedra ou líquido. Cria, antes, um *por meio do que* algo vem à tona. Como o que assim surge é o odor, o perfume dá acesso ao cheiro enquanto este é aquilo por meio do que o perfume se estabelece enquanto obra. Essa *circularidade*, uma vez trilhada, permite-nos compreendê-los simultaneamente.

Na história da filosofia, sucederam-se opiniões que com categorias e distinções ontológicas intentaram fixar um estatuto de ser válido para qualquer odor, com a pretensão de delimitar, por assim dizer, a sua essência, uma definição que estabelecesse se ele é uma coisa ou uma propriedade de uma coisa, e se, sendo propriedade, é-o em que sentido, se primeira ou segunda, por exemplo. A discussão que pretende estabelecer aos odores um estatuto ontológico tentará determinar se são reais ou meras aparências da realidade, ou se dependem do pensamento para ser o que são, sendo ou não indiscerníveis de algo concebido como um sujeito ontologicamente distinto de um objeto. Desde a Antiguidade, variadas são as respostas dadas para a questão, diante das quais havemos

etimologia indica antes algo que se dá por meio de uma atividade ou processo, a palavra veio a designar um objeto, justamente porque o perfume é uma obra. A partir daí, ele foi tido como uma substância.

de concluir que existem muitos estatutos atribuídos aos cheiros. Mas esse estatuto é em Empédocles, Descartes, Locke, Hobbes e Hume³⁸, extensão do da sensação em geral. Não é como um assunto anódino que essas discussões pontuam a história do pensamento filosófico, mas comumente quando os pensadores discursam sobre a natureza da sensação em geral (e embora Teofrasto, excelente botânico da Antiguidade, tenha dedicado um inteiro livro de sua obra *Sobre as Plantas* aos odores, é-lhe decisiva a influência de Aristóteles, mediada pelos tratados *De Anima* e *Da Sensação*), momentos em que distinções entre sensibilidade e entendimento, substância e categoria, sujeito e objeto, corpo e alma, agradável e desagradável, meio e fim, entre outras, são verificadas como pressupostas³⁹.

³⁸Locke, no *Ensaio Sobre a Origem do Entendimento Humano*, defende que o odor não existe nos próprios corpos, mas é uma qualidade segunda ou secundária destes; as qualidades primeiras, que são “a solidez, a extensão, a figura, o número, o movimento e o repouso”, ao contrário das secundárias, são inseparáveis dos corpos (JAQUET, 2010, p.81); e as qualidades secundárias advêm do poder que o corpo tem de produzir sensações no sujeito por meio das qualidades primeiras. Descartes já dizia, de maneira análoga, nas *Meditações Metafísicas*, que o cheiro, tal como a cor, o som, o sabor e a dureza, não é uma propriedade dos corpos; as propriedades intrínsecas aos corpos são a grandeza, a figura e o movimento; as sensações, ao contrário, são como sentimentos, que não existem para lá do pensamento (ibidem, p.79). Hobbes afirma, por sua vez, no tratado *Da Natureza Humana*, por extensão de sua análise sobre a cor e o som, que os sabores e odores não residem nas substâncias provadas ou sentidas, mas nos órgãos dos sentidos, e conclui daí que as qualidades que os sentidos mostram são aparências da realidade, e não a realidade mesma (ibidem, p.80). Jaquet replica aos três, argumentando que o *status* ontológico do odor como qualidade secundária, como sentimento dependente da mente ou como aparência diferente da realidade não é certificado da impossibilidade da fundação de uma filosofia da olfação.

³⁹Para Platão, a distinção ocorre entre odores que produzem prazeres nobres e puros, afins ao intelecto, e os que levam a prazeres que encorajam a concupiscência (LEGUÉRER, 1994, p.144), enquanto que para Aristóteles há uma diferença entre odores humanos e odores comuns ao ser humano e aos animais. Os odores próprios aos homens têm um valor de agradável absoluto, pois servem de estímulo, como o aroma das flores, a prazeres elevados e não desempenham qualquer função nas atividades de sobrevivência e nutrição; já os odores que o ser humano experimenta conjuntamente com os animais são, por exemplo, como o cheiro dos preparados culinários, agradáveis quando se está faminto, mas desprazíveis quando não se está, e assim possuem valor de agradável incidental. Como lembra LeGuérier, tal distinção aristotélica entre

2. Entre substância e categoria

Em um dos mais antigos e genuínos problemas já notados pelos filósofos, o da suposta falta de vocabulário olfativo, prosseguiremos nossa pesquisa sobre a olfação sondando criticamente o modo como habitualmente nos comunicamos.

No *Timeu*, há pela primeira vez a constatação da inexistência de variedades de odores, bem como de seus nomes⁴⁰. Após descobrir que não existem formas olfativas, isto é, variedades ou espécies definidas de

odores de valor absoluto e de valor incidental é inspirada em Platão e reatualiza uma desaprovação para com estes últimos. Em todo caso, qualquer que seja o estatuto ontológico do odor, sendo sempre acompanhada por uma sensação de prazer ou desprazer, a percepção do aroma não transcende a corporeidade, para Aristóteles (ibidem, p.143). No tratado de Teofrasto sobre os odores, há uma evidente influência de Aristóteles, quando Teofrasto diz que “No entanto, para fazer uma distinção geral, alguns odores existem independentemente, enquanto outros são acidentais; aqueles de sucos e coisas usadas para comida são acidentais, aqueles das flores existem independentemente.” (TEOFRASTO, 2006, p.2). Segundo LeGuéer, Teofrasto procura dar uma definição objetiva para as categorias de agradável e desagradável. O fato de o corpo odorante estar pútrido, ou, no caso do odor dos animais, no cio, velho ou doente, faz um odor ser desagradável, e inversamente para a causa do agradável (LEGUÉRER, 1994, p.145). Escreve Teofrasto: “(...) coisas que foram cozinhadas, coisas delicadas e coisas que tem menos natureza terrosa, têm um bom odor (odor sendo uma questão de exalação), e é óbvio que aquelas coisas de caráter oposto têm um mau odor.” (TEOFRASTO, 2006, p.1). Lucrécio, por sua vez, afirma que o agradável e o degradável são causados pela forma dos átomos que atingem os órgãos do olfato. Se suavemente, sente-se o cheiro como agradável, se asperamente, como desagradável, o que significa, como nota Classen, que a tatilidade, na teoria de Lucrécio, é subjacente a todas as sensações. Esta citação de um trecho do poema do filósofo esclarece esse ponto: “Pois todas as formas que encantam sempre os nossos sentidos foram geradas sem alguma suavidade desde os seus primórdios, mas por outro lado, toda a forma que é áspera e repulsiva não foi criada sem alguma aspereza de substância” (LUCRÉCIO APUD CLASSEN, 1994, p.57), e a mutável ordem atômica do corpo da pessoa que a recebe explica por que em dado momento um odor pode ser sentido como agradável e em outro como desagradável, pois que faria alguém estar sensível a elementos diferentes da forma atômica do odor (LEGUÉRER, 1996, p.146).

⁴⁰LeGuéer e Classen resgatam criticamente a opinião de Platão (LEGUÉRER, 1994, p.144; CLASSEN, 1996, p.57), mas suas interpretações não chegam a atingir a profundidade de uma interpretação filosófica do problema do vocabulário olfativo.

aromas (“No que diz respeito às potências das narinas, não há formas.” [66ad])⁴¹, Platão assegura que não existem nomes para essas variedades. A inexistência de *formas* (*eidê*: espécies definidas, variedades definidas, ou, literalmente, *ideias*) de aromas explicaria a lacuna semântica de nomes para variedades, a pobreza do vocabulário olfativo. A descoberta da inexistência de ideias de odores não acontece por acaso em Platão: *tinha* que ser em Platão. Veremos em seguida como não haver ideias é um problema para Aristóteles.

Entre ambas as afirmações, Platão ainda afirma que o trescalo é semiconstituído (“Todos os odores são semiconstituídos”, “nenhuma forma tem por natureza a dimensão que lhe permita ter um certo odor” (PLATÃO, 2003, p.120)) e que os canais do aparato olfativo são estreitos em demasia. Esse estatuto ontológico do odor como semiformado e essa fisiologia do olfato como relativamente deficiente, desculpam por que não há formas de odores e ao mesmo tempo condicionam a conclusão de que não existem nomes para tais formas, pois que seria absurdo haver nomes se essas formas não existissem – seria o *flatus vocis* dos nominalistas. A pobreza de acuidade é atribuída ao sentido para explicar a pobreza semântica *atribuída* à linguagem respectiva a esse sentido⁴².

⁴¹Maria Figueiredo, tradutora da edição de 2003 do *Timeu*, oferece-nos uma valiosa nota com várias traduções em outros idiomas da palavra “eidê” neste ponto: “(Nota: Eidê. L. Brisson: ‘variedades definidas’; R.G. Burry: ‘fixed kinds’; A. Rivaud: ‘espèces définies’). Lima, da edição de 2002, tradu-la como “propriedades” (PLATÃO, 2002, p.144). Platão fala do agradável e desagradável como única distinção entre odores, os quais não possuem variedades, ou cujas variedades ficaram sem receber nomes (não há termos para variedades de odores): 67a (PLATÃO, 2003, p.121).

⁴²O sociólogo George Simmel, em *Mélange des philosophie relativiste*, declara que “a dificuldade em traduzir impressões olfativas em palavras é muito diferente daquela de traduzir as impressões da visão e da audição. Elas não podem ser projetadas em um nível abstrato” (SIMMEL, 1912, APUD ASPRIA, 2009, p.2). De acordo com Aspria, o que dificulta a criação de classificações olfativas consistentes e universais (os nomes para espécies de odores) são as limitações terminológicas e a inabilidade humana em criar representações abstratas de odores. Tendências desse descrédito linguístico aparecem entre estudiosos da perfumaria. Edward Sagarin sugere que o sentido do olfato teria perdido a sua *raison d’être* justamente por causa do desenvolvimento da linguagem no ser humano (SAGARIN, 2008, p.24). Elizabeth Barillé e Catherine Laroze, em *The Book Of Perfume*, dizem não haver linguagem que corresponda imediatamente aos odores por estes serem experienciados somente como lembranças sensoriais, ao passo que a experiência visiva suscita

A olfação continua imprecisa e os cheiros, evanescentes, com Aristóteles, que aprendeu a lição de Platão e tentou resolvê-la platonicamente. O nariz aristotélico ocupa um lugar intermediário entre os sentidos que dependem de estimulação externa, a visão e a audição, e os que reagem em conjunto com o corpo, o tato e o paladar⁴³. Também para Lucrécio, três séculos depois, por causa da natureza fugaz dos cheiros, haverá certa mediocridade na habilidade do olfato (LEGUÉRER, 1994, p.142); sendo o cheiro formado por partículas atômicas mais largas que as do som ou as da cor e não podendo atravessar barreiras ou fixar-se tão facilmente quanto os dois últimos, sua fonte será localizável com alguma dificuldade – precisa-se farejar à procura desta, por exemplo, como fazem os cães⁴⁴.

As figuras da mediocridade se multiplicaram ao longo da história ocidental, imiscuiram-se na teoria estética da arte com Edmund Burke, no século XVIII, prosseguindo com a psicanálise até o século XX. Burke foi um dos poucos estetas que ousaram falar diretamente sobre o olfato, paladar e tato, mas os odores e sabores entram em seu sistema

espontaneamente *palavras* na mente, havendo, destarte linguagem sobre ela (BARRILÉ; LAROZE, 1995, p.104). As autoras explicam a a-logicidade da olfatividade recorrendo à teoria da evolução das espécies e, nesse ponto, aproximam-se de Darwin e Freud. Segundo elas, houve uma época em que o ser humano necessitava do sentido do olfato para fins de alimentação, acasalamento e fuga do perigo, mas esse sentido foi se tornando cada vez menos apurado desde o início do processo civilizatório. Por outro lado, como aprendemos no Nível Estético, que o olfato do mais civilizado humano, segundo LeGuéer, tornou-se hipersensível sob a recorrente justificativa de sua pobreza, reconhecemos uma contradição análoga transposta para o nível da linguagem: a constante constatação da falta de vocabulário é o sintoma de uma linguagem olfativa atuante com a *sutiliza reagente* do olfato reprimido.

⁴³A perfumista Mandy Aftel segue Aristóteles mais de vinte séculos depois, ao argumentar que “impressões olfativas são o meio-termo entre a imprecisão do tato e do paladar e a riqueza e a variedade da visão e da audição” (AFTEL, 2006, p.22). A tese do olfato como sentido intermediário está no *Da sensação e dos Sensíveis*.

⁴⁴Lucrécio sustenta que o odor é formado por partículas atômicas, as quais são mais largas do que aquelas que formam o som e a cor, derivando disso o fato de o odor não poder ser tão facilmente fixado nas coisas como a cor ou atravessá-las tão facilmente quanto o som. Os corpúsculos odoríferos são produzidos e instantaneamente liberados no ar, onde se dissipam, mas não linearmente; porque se espalham lenta e vagamente no ar, são mais difíceis de distinguir do que as outras sensações (LEGUÉRER, 1994, p.143).

com uma função secundária e dúbia. Como é dito em sua investigação sobre a origem das ideias do sublime e do belo, somente a literatura ou outra arte descritiva poderia lhes presentear com um convite de entrada ao universo artístico:

Os odores e os gostos também participam, de certo modo, das ideias grandiosas, porém muito pouco, e sua ação é essencialmente fraca e limitada. Observarei apenas que nenhum odor ou gosto pode produzir um sentimento de admiração, com exceção de amargores muito acentuados e maus cheiros intoleráveis. É verdade que essas sensações do olfato e do paladar, quando muito intensas e diretamente apoiadas no sensorio, são somente dolorosas e não se fazem acompanhar de nenhuma espécie de deleite; porém, quando moderadas, como em uma descrição ou narração, tornam-se fontes tão naturais do sublime quanto qualquer outra e estão fundadas no mesmo princípio que o de uma dor moderada (BURKE, 1993, p.92).

Poderia parecer que o olfato fora fortalecido ao ser louvado como sentido da imaginação em Jean-Jacques Rousseau, mas ele o foi porque, tal como para Burke, os odores são para Rousseau sensações fracas por si mesmas que necessitam dela para ser despertadas e sua experiência então sentida como agradável ou desagradável. É poderoso apenas o olfato do ser humano não-civilizado, enquanto serve a fins práticos. No já aculturado, por perder seu uso natural, o sentido perde em agudeza e é excitável pela imaginação. Inclusive a imaginação carrega um laivo pejorativo, embora seja uma faculdade superior, pois miserabiliza o ser humano civilizado criando sem cessar novos objetos de desejo. Se no primeiro, o selvagem, a imaginação não tem muitos poderes porque atua apenas sobre aspectos físicos das funções de corte amorosa, nutrição e preservação, ele, tal como o animal, não se interessará por odores cujo significado não possa transcender motivos de relações sexuais, de nutrição e de autopreservação. Quando, por outro lado, atua sobre o civilizado, este é seduzido e afetado pelas armadilhas por tal faculdade criadas⁴⁵.

⁴⁵ A respeito da relação entre imaginação e o olfato em Rousseau, LeGuérier constata: “a imaginação age em concerto com o olfato para despertar e sustentar o

A milenar debilidade atribuída à olfação não lhe é originária nem constitutiva, mas, como Jaquet frisa, uma fraqueada cultivada (*faiblesse cultivée*). Na Modernidade do século XIX, as ideias de Darwin, quem notou que por não ser mais tão necessário, o olfato humano enfraqueceu no percurso da seleção natural, serviram de indício de seu atrofiamento e sinal positivo da evolução⁴⁶. As conjecturas de Freud selaram também para o campo da psicanálise tal atribuição⁴⁷. O desejo permanente do macho heterossexual de manter uma fêmea perto de si e o da fêmea heterossexual em aliar-se a ele para proteger a prole, teriam sido

desejo no homem civilizado.” (LEGUÉRER, 1994, p.169). Por não terem ainda bem desenvolvidas as noções de agradável e desagradável, por não saberem o que um odor pode significar, as crianças são tomadas por Rousseau como seres com olfato débil ou embotado: “Os odores eles mesmos são sensações fracas; eles mexem com a imaginação mais do que os outros sentidos, e seu efeito é devido não tanto ao que eles oferecem como à antecipação que eles criam. O olfato não deve, portanto, ser muito forte na primeira idade, onde a imaginação, que poucas paixões tem por enquanto animado, é pouco suscetível de emoção, e quando não se tem ainda experiência suficiente para prever, com um sentido, o que prometemos a outro. Além disso, esse resultado é perfeitamente comprovado pela observação, e é claro que esse sentido é ainda obtuso e quase embotado na maioria das crianças” (ROUSSEAU APUD JAQUET, 2010, p.20). Assim que a imaginação começa a atuar sobre as crianças, é de se esperar que elas construam as noções de agradável e desagradável e seu olfato aumente em acuidade. Neste ponto, Rousseau estranhamente contradiz e está de acordo com Freud: também para Freud, as crianças não têm noções civilizadas de agradável e desagradável, mas enquanto não sofreram a repressão cultural medida pela educação (que é o paralelo da imaginação em Rousseau) seu olfato não é fraco, mas potente.

⁴⁶Edward Sagarin defende que o atrofiamento da olfação humana em termos de evolucionismo: “Provavelmente, no último estágio do grande desenvolvimento evolucionário do homem, os receptores de odores no nariz humano se atrofiaram. (...) Os poderes de detecção quase se extinguíram, e no lugar da proteção que ele havia oferecido, o homem voltou-se para as armas por ele criadas, as quais lhe davam uma distinta vantagem sobre os inimigos animais. Seu nariz (...) tornou-se quase exclusivamente um aparato respiratório.” (SAGARIN, 2008, p.25). Entretanto, as teses que reduzem o papel do olfato à atividade predatória não fazem notar que a olfação sempre carregou, ao menos nos humanos, significados culturais e funções sociais.

⁴⁷. A retração dos estímulos olfativos, a partir do que os visuais obtiveram preponderância, teria decorrido da adoção da postura ereta por parte de nossos ancestrais. Além do que os órgãos genitais teriam ficado à mostra dos olhos e teria se formado a condição para o pudor visual.

firmados a partir do distanciamento do solo; com a bipedia, a menstruação teria cessado de exercer poder atrativo sobre a psique do macho e a excitação sexual entre eles, não se acendido mais esporadicamente, o que explicaria o surgimento da família e, por extensão, o da civilização. Nesse processo, ter-se-ia dado a inversão do valor das excreções. Se eram antes valiosas ao bebê em fase de erotismo anal por serem experimentadas como prolongamento de seu próprio corpo, a educação incutida pela família interveio para que lhe parecessem abjetas, gerando o conseqüente impulso à limpeza, uma das exigências, ao lado da ordem e da beleza, para, segundo Freud, a civilização existir, sendo a repressão do erotismo anal equivalente à *repressão orgânica* dos estímulos olfativos condicionada pela bipedia, ou seja, tanto as relações odoríferas para com as excreções quanto a própria olfação teriam sido fundamentalmente reprimidos pela adoção da postura ereta (FREUD, 2010, pp.62-3)⁴⁸.

A despeito de sua falsidade ideológica (pondo a civilização como uma invenção de heterossexuais), tal suposição leva à tese de que o ser humano que começou a andar sobre duas pernas, afastando a cabeça do chão e das trilhas olfativas, fez seu olfato ceder lugar de destaque à visão, ideia já defendida antes de Freud por um seu influenciador do

⁴⁸Sobre essa influente teoria de Freud em sua relação com a cultura (ou civilização) humana, trata-se, provavelmente, da mais conhecida nota da história da psicanálise, presente na obra *O Mal-estar da Civilização* e equivalente a uma página de conjecturas. Os psicanalistas e psicólogos demonstram rara atração pelo sentido (Tania Sanchez constata: “O olfato é supostamente relacionado com o sexo e profundamente arraigado na memória, um sentido indiferente à mente racional, que frustra todas as tentativas da linguagem em descrevê-lo e atravessa sorratamente a fiação neural até regiões para além do pensamento racional (...). É a mais intensa esperança de cada firma de perfume que os psicólogos estejam certos, e que os seres humanos precisem farejar um ao outro para dizer ‘olá’ e saber quem esteve onde e com quem. A psicologia é considerada ciência, e a ciência torna os lucros previsíveis” (TURIN; SANCHEZ, 2008, p.3)), embora ele raramente apareça em interpretações psicanalíticas de sonhos, mitos ou teorias sobre pulsões (a primeira grande obra de interpretação dos sonhos da Antiguidade e citada por Freud analisa linguagem onírica eminentemente visual). O fato de a olfação em sua crucial relação com a civilização estar apresentada em uma nota, é talvez, por assim dizer, um ato-falho por meio do qual a teoria sobre a sublimação orgânica e cultural do instintivo revela que esse instintivo é por ela forjado, enquanto conceito, e como certas formas de sensibilidade foram culturalmente conformadas a tal conceito.

século XVIII, o filósofo Johann Herder. Algumas passagens da obra *Ideias para uma filosofia da história da humanidade*, divulgadas em uma recensão de Kant, dão-nos noção de como a bipedia era extremamente fundamental para esse pensador, a ponto a razão, a liberdade, a justiça, a verdade, a religião, a linguagem, a arte e humanidade serem consequências dela:

Finalmente o autor chega à diferença essencial da natureza do homem. “O caminhar ereto do homem é para ele naturalmente único, de fato, ele é a organização para a completa vocação da sua espécie e de seu distinto caráter”. Não porque ele estava destinado à razão, a qual lhe indicaria a forma de usar racionalmente seus membros na posição ereta, senão que ele adquiriu a razão através da posição ereta, como um efeito natural da mesma constituição que foi necessária para o seu andar correto. “Deixe-nos permanecer com um olhar agradecido junto a esta sagrada obra de arte, a benção pela qual nosso gênero [*Geschlecht*] tornou-se um gênero humano, com admiração, pois vemos quais as novas organizações de forças se iniciam na forma ereta da humanidade e como unicamente através dela o homem tornou-se um homem! (...)”. No livro quarto, o autor segue desenvolvendo seu ponto: ‘O que faltou para a criatura primata (ao macaco) que não a fez homem,’ e por que esse chegou a sê-lo? Através da moldagem da cabeça para a forma ereta, através da organização interna e externa ao centro de gravidade perpendicular (...). “Oh homem, olhe para o céu e te alegres e estremeças por tua incomparável prerrogativa, a qual o criador do mundo ligou a tua forma ereta segundo um princípio tão simples. – Erguido sobre a terra e as ervas não é mais o olfato que reina, mas a visão. – Com o caminhar ereto o homem tornou-se um criador de artefatos e recebeu mãos livres e artísticas, – apenas com o caminhar ereto se realiza a verdadeira linguagem humana. (...) Teórica e praticamente, a razão é nada além de algo adquirido [*Vernommenes*], a aprendida proporção e direção das ideias e forças para a qual

o homem foi formado segundo sua organização e modo de vida”. E agora a liberdade. “O homem é a primeira criatura posta em liberdade: ele está erguido”. A vergonha: “Ela logo precisaria se manifestar na posição ereta”. Sua natureza está submetida a nenhuma variedade especial. “Por que disso? Através da sua forma ereta, nada mais. Ele foi formado para a humanidade; pacificidade, amor sexual, simpatia, amor maternal, [sendo cada um] um degrau da humanidade da sua formação ereta – a regra da justiça e verdade se funda sobre a própria forma ereta do homem, a qual também lhe forma para a decência: a religião é a mais alta humanidade. Os animais curvados percebem obscuramente; Deus ergueu o homem, para que ele, mesmo sem o saber e querer, encontre as causas das coisas e a ti, oh grande ligação de todas as coisas” (KLEIN, 2012, pp.139-40).

A depreciação do olfato como sentido débil remonta à Antiguidade, e mais do que em qualquer época, é no período clássico da filosofia grega que discerniremos a estratégia mais meticulosa de debilitação.

As opiniões de Platão e Aristóteles ratificam uma relação tão direta entre o estatuto do odor e os conceitos fundamentais da ontologia, que sondando-as conseguiremos desenvolver uma resposta à questão “pode o perfume ser uma obra de arte?”. A melhor vereda para essa sondagem é o desmascaramento da estratégia aristotélica de sujeição do olfato a uma dimensão do paladar, na qual o aroma, para poder ser designado linguisticamente, é transformado em um sabor seco⁴⁹.

Aristóteles trata com implacabilidade o olfato, enfraquecendo-o e bestializando-o com a figura do animal trazida para dentro do discurso filosófico no *De Anima* e no *Da Sensação*, em momentos estratégicos⁵⁰.

⁴⁹Thomas Johansen, no artigo *Aristotle on the Sense of Smell*, descreve os meandros da teoria do sabor seco e não se arrisca em interpretar a sua motivação, a passagem de Platão sobre a inexistência de formas de odores, no *Timeu*.

⁵⁰O argumento é falacioso por duas razões. Primeiramente, a maior ou menor acuidade olfativa não diz respeito à classificação dos odores em variedades. A acuidade concerne ao limiar de detecção de um odor diluído (por exemplo, uma substância dissolvida no ar é detectada pelo cachorro em quantidade inferior

Para o Estagirita, todas as categorias são sempre predicadas de alguma substância, mas, como não existem nomes para variedades de odores nem as próprias variedades (segundo Platão, ideias), em sua *nomeação* o odor parece estar mais *aproximado* à substância do que as outras sensações definidas como qualidades, as que possuem espécies abstraídas das substâncias na linguagem. Assim, ao mesmo tempo em que parecem ser subjetivos a ponto de nunca poderem ser tomados como objetos, os nomes habituais de que dispomos para designar os odores atestam que não podem se discernir de objetos. Pela nomeação, o aroma destaca-se como uma *mélange* entre os conceitos de substância e de qualidade e os de sujeito e predicado.

O olfato desafiou a teoria da linguagem de Aristóteles e os conceitos primeiros de sua metafísica. Nos tratados *De Anima* e *Da Sensação e dos Sensíveis*, é trançada uma forte estratégia forjada para racionalizá-lo. Depois de explicar que o odor é difícil de se analisar porque o olfato é pobre, Aristóteles consegue identificá-lo a uma afecção quase igual ao sabor, diferenciando-o mais pelas circunstâncias em que é percebido do que por sua própria natureza. O argumento consiste no seguinte: não conseguimos distinguir com precisão os odores, não temos termos para variedades deles, ideias deles, como os há para cores e sabores (ARISTÓTELES, 2006, pp.93-6), em virtude de o olfato humano ser menos acurado que o dos outros animais.

Para um leitor atento, o odor é um empecilho para o Estagirita porque parece se referir, naquilo que faz dele o melhor de si, a substâncias cujo nome é *adjetivado* para qualificá-lo. Os adjetivos para a qualificação de odores designam coisas, substâncias primeiras (na terminologia do *Tópicos*): o oceano, a terra, a flor, a fumaça, a excreção. Tais substantivos, adjetivados, são adjetivos para qualificar o odor – oceânico, telúrico, floral, fumarento, fecal. Quando Aristóteles resolve conformar o odor às palavras do paladar, ele lhe confere uma falsa autenticidade, uma autenticidade heteronômica. Para elevar o odor a uma sensação classificável, ele precisa separá-lo de toda referência às coisas no mundo, referência que portam os seus nomes-predicados;

àquela que o ser humano pode detectar, portanto, o olfato do cachorro é mais acurado). Se o que define a acuidade é o limiar de detecção, ter menor não é impedimento para a detecção da multiplicidade de odores, apenas da sua intensidade e grau. O argumento também erra por levar, inversamente, à conclusão de que a maior acuidade é condição para a melhor nomeação dos odores.

empobrecendo-o assim, Aristóteles consegue justificar a pobreza do olfato forjada mediante o espectro do animal, pobreza por causa de sua convergência com as coisas no mundo, a sua riqueza, justamente. À pobreza semântica se adequa então uma presumida pobreza de mundo. A solução aristotélica é de intenção platônica; encontra as ideias platônicas que Platão constatou não haver. Todavia, ele poderia ter feito o inverso: refutado, por meio da singular linguagem olfativa, a tese platônica de que ideias (ou substâncias segundas) são separadas dos indivíduos, realizando a sua própria *Metafísica* que se equilibra em tal crítica (mas esse é assunto para um próximo estudo). Acima de tudo, Aristóteles foi platônico e reconheceu na experiência olfativa, na falta de ideias olfativas, um perigo ao princípio de não-contradição.

Se quiser ser um modo como o ser é dito, isto é, uma categoria de qualidade, o odor precisa estar abstraído o bastante para poder ser predicado de um indivíduo, a substância primeira. Se não houver termos para variedades de odores (e o termo para uma variedade é o termo específico para o gênero odor), a categoria de qualidade não poderá se distinguir da substância primeira e o sentido de primariedade da substância em relação às outras categorias será questionado. Como é justamente essa primariedade o que torna a *Metafísica* uma disciplina da substância, a não-existência de variedades e nomes para variedades de odores poderia ser um obstáculo ao êxito da metafísica aristotélica.

Era premente que o filósofo encontrasse termos específicos para odores; porém, como estes não existem no vocabulário grego e provavelmente no de nenhuma língua humana, Aristóteles resolveu o problema transformando o olfato em um apêndice do paladar, servindo-se do parentesco entre ambos os sentidos. Os nomes para variedades de sabores (como “doce”, “amargo”, “azedo” etc.) poderiam agora servir como termos específicos para odores⁵¹.

⁵¹ A substituição do sentido propriamente olfativo das palavras pelos termos gustativos é mais problemática quando sabemos estar de acordo com o declínio da importância do olfato para a cultura ocidental. Uma cultura olfativa pobre que pretende se desodorizar procurará pelos termos gustativos e almejará justificar seu uso. Mas como o processo de desodorização também afeta consideravelmente a importância da gustação, o sentido gustativo de muitas expressões começaram a perder seu uso. Em *Worlds of Sense*, Classen sugere: “Talvez possa-se determinar o momento em que a olfação definitivamente deu lugar à visão traçando quando a palavra “nosegay” (ramo de flores) cessou de ser usada como um termo para um buquê, e quando “doce” deixou de ser o adjetivo mais comumente aplicado a flores” (CLASSEN, 1993, p.36).

Contudo, a classificação mediada por termos gustativos é insuficiente para resolver o problema da categorização do cheiro. A questão ainda se mantém, já que a expressão correlata "cor quente", por exemplo, evoca uma série de cores que podem ser classificadas como quentes e funciona como um termo para variedades de cores mais genérico que o termo "vermelho". O que Aristóteles encontrou não foi termos para variedades de odores, e sim termos mais genéricos que estes últimos, por meio de um *procedimento sinestésico de nomeação da sensação*. O sintoma está no próprio estatuto que o odor acaba tendo: o odor como *sabor seco*, uma definição sinestésica. Essa definição maquilou a existência daquele impasse e se erigiu como estorvo para que a discussão sobre o olfato atingisse o nível de uma discussão ontológica.

O *Da Sensação* é perpassado pelo problema da determinação das espécies de sensação. O capítulo sexto trata da questão de se as espécies de sensíveis consistem em espécies determinadas ou em número infinito. Como o caso das espécies de cheiros era a dimensão do problema mais difícil de ser resolvida, o olfato foi tratado por último, exatamente antes da solução do problema oferecido no capítulo sexto. No capítulo 5, ao final de sua explicação de por que o olfato é um sentido intermediário, o filósofo escreve: “tal, então, deve ser a nossa conta do sentido do qual se tem ou não o direito de falar dos odoríferos como tendo espécies” [445a15] (ARISTÓTELES, 1995). Ele fala das espécies de odores tal como antes falara das de sabores como sendo em número de sete (pungente, doce, (áspero) acre, adstringente, opulento (picante)) [443b10], porque desse modo o problema do olfato poderia ser resolvido com nomes de variedades gustativas. Com o olfato categorizado, o *Da Sensação* finalmente pôde chegar ao capítulo sexto sem ter um empecilho metafísico diante de si. A solução aristotélica geral é: para todas as classes de coisas que existem entre extremos, ou contrários, os intermediários são limitados. Ele defende então que todos sensíveis envolvem contrariedade: por exemplo, em cor, o branco é o contrário do preto, e em sabores, amargo é o contrário de doce. Aristóteles usa o par de extremos gustativos, Doce-Amargo, para estrategicamente sustentar que as espécies de odores não se estendem ao infinito [445b21-26]. Reconhece o maior perigo em Demócrito e nos atomistas, para quem as sensações são figuras atômicas que não envolvem contrários. Nenhuma figura é considerada contrária a qualquer outra figura [442b18-21], estendendo-se ao infinito. Demócrito reduz o amargo à figura atômica poligonal, e o doce à figura esférica

(lembrando a base háptica da sensibilidade, em Lucrecio). Nisso, Aristóteles já encontra o seu problema grego: “desde que figuras são infinitas em número, sabores terão de ser infinitos; a possível tréplica – ‘eles são sim infinitos, apenas alguns não são percebidos’ – não pode ser sustentada, pois por que deve um sabor ser percebido, e outro, não?” [442b23-24]; terminando de tirar essa conclusão exatamente *antes* de tratar o olfato, de modo a poder aplicá-la *sobre* o olfato, o verdadeiro sentido problemático da extensão ao infinito dos sensíveis.

Com efeito, ainda hoje, vinte e quatro séculos depois, a explicação atomística da percepção do odor sanciona a potencialmente infinita variedade de qualidades sensíveis de substâncias odorantes e a inexistência de contrários entre cheiros. Luca Turin explica a percepção olfativa como se fosse uma excêntrica conjunção dos sistemas imunológico e digestivo, pela qual somos capazes de sentir aromas nunca antes categorizados e de inventar novas categorias aromáticas. O aldeído, forma sintética que fez o sucesso de *Chanel 5*, é uma nova categoria aromática. Tudo indica que os odores sejam infinitos em variedades ou em espécies, ou ao menos não tenham número definido.

É no capítulo sétimo do *Da Sensação* que Aristóteles revelará estrategicamente o motivo de ter ignorado a experiência olfativa daquela maneira:

“De novo, se os estímulos do sentido derivado de contrários são eles mesmos contrários, e se contrários não podem ser concebidos como subsistindo juntos no mesmo sujeito individual, e se os contrários, e.g., doce e amargo, estão sob um e o mesmo sentido-faculdade, devemos concluir que é impossível discerni-los co-instantaneamente” [448a1-6].

Se não existissem os contrários sensíveis, seria possível que o doce e o amargo fossem percebidos pelo mesmo sujeito ao mesmo tempo, isto é, que o *princípio de não-contradição*, provado por confutação na *Metafísica*, fosse infringido. A origem da estratégia aristotélica de sujeição do estatuto ontológico da olfação ao da gustação é que a percepção deve obedecer a esse princípio. O olfato humano *precisa* ser débil ou medíocre para que os odores se desvinculem linguisticamente das substâncias primeiras e possam ter espécies, para

que sejam limitados em ideias platônicas⁵². Essa é a razão filosófica da pobreza cultural da experiência olfativa. Só tem relevância cultural enquanto for culturalmente debilitada.

⁵²Poderiam parecer alternativas ao impasse aristotélico certas análises contemporâneas sobre a natureza do odor, como a de Clare Batty, quem no artigo *What's that smell?* (devemos agradecer ao nosso orientador, prof. Celso Braida, pela indicação desse artigo), pretende desvincular-se da referência do odor às substâncias e contemplá-lo em si mesmo. A existência de um *objeto odorífero* provaria a verdade ou adequação do nome "odor de lilás" (certamente com base em uma teoria da verdade por correspondência) e satisfaria uma posição que Batty denomina de realista, por ela defendida. A indagação central levantada é a de se os cheiros são objetos externos a um sujeito ou persistem unicamente na subjetividade; se se dessem tão-somente nesta, a sua experiência seria enganosa, dado que ao nomearmos-los, atribuímos-los em geral a coisas, como quando dizemos "odor de lilás". Mais precisamente dizendo, a olfação não seria enganosa se estivesse de acordo com a forma como cotidianamente tendemos a nomear os aromas. Em busca da natureza do odor, Batty indaga algo pertinente para os nossos propósitos; pergunta se os odores de lilás (*lilac odors*) possuem realmente uma propriedade distintiva que eles aparentam possuir, a lilacidade (*lilac-ness*) (BATTY, 2009, p.325). Com efeito, é no modo de enunciação dessa pergunta que verifica-se acima de tudo o problema da nomeação do odor. A lilacidade, que neste caso significa a natureza de um tipo de odor, designa, ao mesmo tempo, a da flor, isto é, da substância primeira. Há claramente a falta de termos para variedades de odores. Enquanto um tipo de cor, como a cor lilás, não precisa que seu nome signifique uma flor ou seja uma predicação que remeta a um objeto distinto da cor, o odor é nomeado ele mesmo como *de* algo (*de* lilás): irrompe uma ambiguidade entre substância e qualidade. Obviamente, isso deve nos conduzir à dúvida de se em outros idiomas, além do inglês e português, a designação dos odores se dá de forma eminentemente predicativa. Essa pesquisa transcultural foi feita por Classen, Howes e Synnot, que, em *Aroma, a história cultural dos odores*, estudando a rica cultura olfativa de tribos africanas apartadas das metrópoles, constataram que os nomes de odores singulares e suas categorias eminentemente dependentes de uma nomeação predicativa: "Embora os termos gustativos dos Desanas não sirvam como categorias de odor, o seu vocabulário olfativo é algo semelhante ao nosso, na medida em que os termos para odores, ao contrário dos de sabor ou cor, estão habitual e intrinsecamente associados às coisas a que se referem" (CLASSEN, 1996, p.124). O que Batty não analisa, porém, é essa *dimensão linguística* daquela indagação ontológica, pois a questão de se odores existem objetivamente ou apenas na subjetividade, não só é transferida para a maneira como nos comunicamos, como o nosso modo habitual de comunicação sobre os cheiros *instaura* esse problema sobre o estatuto ontológico do odor. A

Mas, apenas olfativos, *nenhum* par de contrários já foi encontrado, pois, por ser muito particular às substâncias, e não havendo contrários entre as substâncias (é uma tese Aristóteles, essa), os odores parecem ser infinitos como as próprias substâncias.

Aristóteles sempre se esquivava de falar diretamente sobre cheiros; no capítulo terceiro, o filósofo pretende determinar o que cada objeto sensível é em si mesmo: “Por que cores, bem como sabores e sons, consistem em espécies determinadas [neles mesmos] não infinitos [em número] é uma discussão que discutiremos em breve” [440b24]. Porém, a discussão breve que virá repetirá o que foi dito no *De Anima*: “Os Sabores, como uma categoria, exibe sua natureza mais claramente para nós do que os odores, a causa disso é que o sentido olfativo do homem é inferior em acuidade ao dos animais baixos, e é, quando comparado com os outros sentidos, o menos perfeito de todos” [440a].

A teoria predicativa da linguagem encontra sua fundamentação última no princípio de não-contradição. A necessidade de estabelecer para os cheiros espécies e nomes de espécies (ou variedades) tem uma utilidade simbólica, portanto. Mas a conformação da comunicação sobre os odores ao princípio de não-contradição é meramente simbólica, também. Como o princípio não pode ser negado sem que se caia em autocontradição, aquela solução insuficiente não pode ser recusada. Fecha-se então um círculo do argumento falacioso: se porventura for mais difícil saber o que os aromas são, ou comunicar-se sobre eles, a culpa não poderá ser da humanidade ou de sua linguagem, mas do próprio olfato, que por causa disso será medíocre. A primariedade da substância estaria problematizada se não houvesse algum grave defeito com o olfato, se a culpa não fosse deste⁵³.

consciência dessa questão linguística deverá dirigir-nos a um conceito de olfação como resolução linguística da simultaneidade entre substância e qualidade, descoberta com base no exame da simultaneidade temporal dos estatutos ontológicos do perfume e do odor.

⁵³Para David Hume, é uma ficção a ideia de substância que seja distinta de uma coleção de impressões. Diz ele: “Não temos nenhuma ideia de substância que seja distinta da ideia de uma coleção de qualidades particulares, e tampouco temos em mente qualquer outro significado quando falamos ou quando raciocinamos a seu respeito” (HUME, 2009, p.40). E: “A ideia de substância (...) não passa de uma coleção de ideias simples, que são unidas pela imaginação, e às quais se atribui um nome particular – nome esse que nos permite evocar, para nós mesmos ou para outros, aquela coleção” (idem). Todavia, o problema aristotélico se mantém porque o nome do odor é uma predicação: é um nome-predicado que força uma aristotelização de Hume. Isso

Para que Aristóteles pudesse salvar a sua *Metafísica* emprestando termos gustativos, efeitos colaterais adversos surgiram. A olfação, se poderia antes representar algum perigo ao princípio de não-contradição, por não haver nomes para variedades, é empobrecida e inferiorizada estrategicamente e se torna instrumento de vigilância para a manutenção do mesmo princípio, centenas de vezes mais potente do que o olfato kantiano (sendo este uma versão moderna do aristotélico, como compreenderemos no próximo item), útil para perceber mínimas perturbações das distinções entre substância e categoria, e sujeito e predicado. O animal é o elemento-chave dessa estratégia porque as figuras de sensismo débil e animal (ou bestial) estão intrinsecamente relacionadas, uma relação, aliás, *clássica*.

Com efeito, as teorias cultivadoras da fraqueza criam, como Jaquet já notara, uma segunda e, julgamos nós, mais fundamental, forma de depreciação: a do olfato como sentido bestial ou primitivo, figura em que o nariz é identificado como “resíduo arcaico da bestialidade do homem” (JAQUET, 2010, p.30). Referido constantemente a um passado pré-histórico, o olfato é discursivamente aplacado, a exemplo da

pressiona uma teoria da predicação para teorias não-predicativas (as que não fazem distinção entre substância e predicado) e problematiza a distinção entre substância e predicado para as teorias predicativas. Sendo a linguagem olfativa é turvadamente predicativa, crê-se em sua inaptidão para o conhecimento e entendimento. Logo, por mais que Hume tente substituir a noção clássica de substância, o que a mantém é a distinção entre sensibilidade e entendimento que ele defende como evidente por si mesma, como dogma, de modo tão categórico quanto Aristóteles já defendia. Com efeito, no início do *Tratado da Natureza Humana*, Hume divide todas as percepções da mente em dois tipos, as impressões, que são nossas sensações, emoções e paixões, e as ideias, imagens pálidas dessas impressões que se dão no pensamento e no raciocínio. “Creio que não serão necessárias muitas palavras para explicar essa distinção. Cada um, por si mesmo, percebe imediatamente a diferença entre sentir e pensar” (ibidem, p.25). A posição de Hume frente à distinção entre sensibilidade e entendimento é a de que ela é autoevidente, perceptível imediatamente por cada um, em virtude de as impressões e ideias serem percepções de diferente grau e intensidade. Exceto nos casos de delírio febril, loucuras ou emoções violentas, “elas são tão diferentes que ninguém pode hesitar em separá-las em duas classes distintas, atribuindo a cada uma um nome característico para marcar a sua diferença” (ibidem, p.26). Mas se as impressões provêm dos sentidos, e as ideias são cópias dessas impressões no pensamento, raciocínio, memória e imaginação, então a distinção entre sensibilidade e entendimento está pressuposta antes de se definir impressão e ideia como coisas diferentes.

passagem do médico Max Nordau, no século XIX, de que os indivíduos olfativos são atavismos que retrocedem a uma época infinitamente remota, anterior ao próprio humano. A análise historiográfica de Classen e a filosófica de Jaquet replicaram tais conjecturas, de modo que conseguimos entender como são invenções da civilização atualizadas para um presumido período pré-histórico. Classen mostrou que teorias como as de Darwin e de Freud serviram de instrumento para que antropólogos europeus do século XIX e início do XX situassem como primitivos e inferiores os povos de nações portadoras de mais desenvolvida cultura olfativa, e seus membros como selvagens – fundando-se, assim, a condição científica para a xenofobia e o racismo mediados por tal experiência. Nos contextos de pensamento antigo e moderno, remanesce a circunstância de que a fraqueza cultivada desse sentido vem a ser, face aos animais com elevada acuidade sensorial e quadrúpedes, o símbolo de superioridade espiritual do ser humano comprobatório do discurso de dominação deste sobre aqueles, e isso não somente a partir de Darwin e Freud, mas desde antes de Platão e Aristóteles⁵⁴.

Sob esse panorama, a dificuldade de estabelecermos comunicação sobre aromas, de enfim desenvolvermos *linguagem olfativa*, perpassa as relações entre as figuras de sensismo da fraqueza e da bestialidade que mutuamente se disfarçam sob esse problema.

Alguém poderia afirmar que o cheiro oferece a mais autêntica experiência por resistir à descrição linguística ou ser inefável (figura de sensismo apologética), mas em vez tentarmos encontrar linguagem na experiência, vamos primeiramente criticar a intenção de hipostasiar a linguagem na sensação, por um lado e, por outro, o movimento inverso que pretende absolutizar a inefabilidade da experiência.

Como seria excessivamente instrumentalizador concluir que o que importa ao problema da linguagem olfativa é, sobretudo, o da

⁵⁴LeGuérer vai ao encontro de nossa tese ao verificar que a censura moderna sobre esse sentido reside embrionariamente no pensamento antigo, e Jaquet a subscreve em um item de sua obra dedicado a tal enfraquecimento, quando apresenta-nos ideias de quatro pensadores que, interligadas em seus períodos respectivos, atravessam a história do pensamento ocidental: as de Aristóteles, Rousseau, Darwin e Freud. Rousseau, ainda, adequa-se à descrição de Classen dos antropólogos baseados nos dois últimos, pois cita a título de curiosidade um dito sobre alguns “selvagens do Canadá”, os quais, dada sua *finesse* olfativa, não se serviam de cães para a caça, mas de si mesmos como cães (CLASSEN, 1994, p.103; JAQUET, 2010, p.31; LEGUÉRER, 1994, p.168).

categorização do odor, a sua determinação linguística sob a forma de um nome ou de uma descrição, essa possibilidade deve servir para colocarmos em questão a natureza da própria linguagem. Esse movimento inédito supera aquelas abordagens que conformaram o aroma à linguagem, o que gerou uma figura de sensismo, sublimada em sua gênese aos próprios estudiosos do olfato e do perfume, do cheiro como entidade a-linguística ou da olfação como experiência carecente de racionalidade e abstração, não obstante a necessidade de compreender o ser do odor tenha forçado alguns estudiosos a arriscarem certos palpites a respeito da natureza da linguagem ou a fazerem pesquisas transculturais sobre o modo como os cheiros são nomeados em idiomas diferentes, como em Classen. Em Sagarin e Jaquet, entretanto, o trescalo é submetido a uma noção tradicional de linguagem tão frontalmente que em passagens de seus livros defendem a linguagem poética como exclusiva para a descrição de aromas.

Um pensamento filosófico mais perspicaz deverá pôr em questão o que é a linguagem para que o odor não lhe seja unilateralmente conformado, cuja raiz motriz é não raro uma exigência de cognição para que o olfato seja creditado como sentido intelectualmente idôneo sob um procedimento analógico de reconhecimento da linguagem olfativa como intelectual⁵⁵, o que estrutura hierarquias sensoriais por meio da hipostasiação da linguagem.

Com efeito, a decomposição ocidental da sensibilidade não é arbitrária nem se inspira no fato de podermos visualizar cinco órgãos sensoriais no corpo humano. Ela requereu a linguisticização das qualidades sensíveis imputadas a objetos externos segundo a linguagem teorizada como tendo uma estrutura *predicativa*. Sentidos linguisticizados portam relação com o entendimento enquanto conhecimento. Firmada a decomposição, ela se instaura como hierarquia: a decomposição ocidental em cinco sentidos e a sua hierarquização são cooriginárias. Esse é o motivo da recorrência de teses na história da filosofia de que o conhecimento nasce ou deriva daquilo que é apresentado aos nossos sentidos, pois os *cinco* sentidos são os *objetivos*, isto é, os que se referem a objetos externos e permitem o conhecimento do mundo. O engano de Kant, de Arthur Schopenhauer e outros em dizerem que o paladar e o olfato são sentidos *subjetivos* está

⁵⁵Essa exigência conformadora de cognição pode ser qualificada como antropocêntrica, e reproduz o comportamento da distinção entre sensibilidade e entendimento que é causa da figura da bestialidade.

em que, se ao menos conseguiram reconhecê-los como sentidos, já estavam objetualizados mediante a decomposição ocidental da sensibilidade. Sua figura de sensismo seria mais coerente se asseverassem que esses dois sentidos são *menos objetivos* do que os outros – e era exatamente isso o que Kant queria dizer. A circunstância de serem considerados todos os cinco como objetivos, porém, não explica a sua hierarquização cooriginária à decomposição da sensibilidade nesses sentidos. A hierarquia sensorial deriva da modalidade da relação de cada sentido com o entendimento (o mais afim a este ocupando o seu topo, e o menos, a base) e um dos critérios para sua maior ou menor afinidade é justamente a integridade predicativa da linguagem relativa a cada espécie de sensibilidade. Porque os odores em geral não possuem variedades específicas abstraídas das substâncias e são demasiadamente vinculados a elas em seus nomes, a distinção entre sujeito e predicado que fundamenta a teoria da predicação acha-se levemente *turvada*, o que vem a indicar a suposta desaproximação ou baixa afinidade da olfação em relação ao entendimento. Para dissipar o turvamento dessas distinções e salvar os conceitos de sua ontologia, bem como o princípio de não-contradição, Aristóteles escolheu *traficar ideias platônicas* de sabores e nomes gustativos, transformando o odor em uma dimensão seca do sabor.

Nossa concepção da linguagem olfativa diferenciar-se-á daquela exigida para que o perfume fosse uma obra de arte conforme o procedimento analógico de reconhecimento – segundo o qual ela devia ser análoga à linguagem visual ou auditiva para que os aromas portassem alguma credibilidade artística⁵⁶ – quando a superar por meio

⁵⁶Para realizar o procedimento analógico, é criada uma necessidade que coisifica a linguagem que esse procedimento pressupõe como sendo da arte e inviabiliza a existência de uma linguagem olfativa autêntica porque a exige a partir de uma coerção externa, em vez de descobri-la com base em uma análise sobre o estatuto do perfume. O procedimento analógico, nesse caso da linguagem, é malfazejo para uma abordagem rigorosa sobre o perfume. A nova concepção de linguagem pode ser encontrada ou reforçada em obras e criações usualmente definidas como artísticas, em pesquisas já feitas por filósofos como Jaquet, quando esta procura pelas expressões artísticas do odor nas demais artes para mostrar como é possível haver comunicação sobre odores: as referências sinestésicas são assim concretizadas. Destarte, o procedimento analógico de reconhecimento da linguagem olfativa é substituído metodologicamente por um *procedimento sinestésico de interpretação da linguagem*. Esse tipo de pesquisa é feito por Jaquet, não obstante em sua obra o procedimento analógico tenha

de uma interpretação filosófica do estatuto ontológico do perfume, protótipo com o qual abriremos via de acesso ao estatuto do odor. Mas antes disso, examinemos a distinção entre objeto e sujeito que, em seu comportamento objetivista moderno, contribuiu para impedir que a perfumaria fosse uma bela-arte.

3. Entre objeto e sujeito

Se em sua nomeação o odor sempre é muito aproximado à substância, na determinação de sua natureza, por outro lado, é muito próximo ao sujeito que o sente. Ao mesmo tempo em que parece não poder se discernir dos objetos, algo atestado por sua descrição (não existem variedades para odores), o cheiro parece ser subjetivo a ponto de nunca poder ser tomado como um objeto. Disso, resulta como *mélange* entre sujeito e objeto, uma suposta indiferenciação da qual o ser humano moderno e metropolitano, com suas pretensões higienistas e desodorizantes, tenta a custo esquivar-se. Os desdobramentos da ideologia burguesa de desodorização da sociedade e do corpo solidificaram essa distinção que, em seu comportamento tradicional, privilegiou o polo da objetividade e se conjugou com os comportamentos das distinções entre sensibilidade e entendimento, substância e categoria. Agora conduzidos ao problema do estatuto ontológico do odor sob a sua coerção, responderemos por que o odor foi tradicionalmente considerado menos objetivo, paralelamente ao olfato tido como um sentido subjetivo, figura ainda vigente em meios científicos⁵⁷.

suplantado o sinestésico, especificamente utilizado para suprir a exigência externa de uma linguagem olfativa como requisito fundamental de uma estética.

⁵⁷É uma realidade contemporânea a depreciação do olfato como sentido subjetivo em meios científicos, o que Luca Turin, criador de uma versão da teoria da vibração como modelo para o reconhecimento biológico molecular distinta da atual e paradigmática, no sentido de Thomas Kuhn, teoria da forma (a qual valeu a Linda R. Buck e Richard Axel o prêmio Nobel de Medicina ou Fisiologia de 2004, por haverem descoberto as proteínas que são receptores presentes nos cílios das células receptoras do epitélio olfativo), e crítico de perfumes, relata nesta exposição de Chandler Burr: “‘Deixa todo mundo nervoso, o olfato’, diz [ele], voltando a fechar o frasco, ‘porque é um sentido muito forte’. Turin profere palestras sobre o olfato para a comunidade científica, e a reação melindrosa o irrita. O melindre intelectual, também. ‘As pessoas dizem: Mas o olfato não é totalmente subjetivo?’. E eu digo: Que diabos

O olfato como sentido subjetivo emerge especialmente com Kant, quem o categoriza em *Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático* como ingrato, ou seja, *antisocial*, por perceber demasiadamente odores desagradáveis, e retorna como tal em Schopenhauer. A objetividade é o critério da hierarquia sensorial kantiana, em que visão, audição e tato são sentidos mais objetivos do que subjetivos, uma vez que contribuem para o conhecimento do objeto exterior, enquanto paladar e olfato são mais subjetivos porque a representação dada por eles é antes da ingestão do objeto externo do que de seu conhecimento. Os primeiros permitem mais *consenso* sobre o objeto, e os segundos, menos (KANT, 1986, p.972), dado que com estes está-se limitado à dependência da maneira como o sujeito se sente: “a maneira como o sujeito pode ser afetado por ele [pelo objeto] pode ser totalmente diferente” (ibidem, p.976)⁵⁸. Dadas essas observações, Kant conclui:

Qual é o órgão dos sentidos o mais ingrato, apesar de parecer ser o mais indispensável? É o do olfato. Não vale a pena cultivá-lo ou mesmo refiná-lo para o deleite. Ele é mais objeto de desgosto (especialmente em lugares populosos) que de prazeres que possa proporcionar, e a inspiração não pode ser jamais que furtiva e passageira se for para regozijar. Mas tomado como condição negativa do bem-estar, para evitar respirar um ar nocivo (emanações de fofalha, fedor de pantanais e carniça) ou de consumir alimentos

significa isso? Não é mais subjetivo do que a cor ou o som’.” (BURR, 2006, p.23). Ele vai ainda além, e em seu próprio livro, intitulado *O Segredo do cheiro*, escreve que os perfumes não dizem respeito à memória e ao sexo, como se costuma acreditar, pois que todas as sensações podem concernir às lembranças e à atração sexual. Enquanto químico, ele afirma que a singularidade da olfação desce ao nível molecular: “Como eu já disse, não há sinônimos: não há dois componentes entre as centenas de milhares já feitos até agora que tenham cheiros idênticos” (TURIN, 2006, p.14), e conclui, contemplando as criações de perfumistas, que os perfumes dizem respeito à beleza e à inteligência.

⁵⁸As impressões dos primeiros procedem de uma influência mecânica: são os sentidos da percepção. As dos segundos, de uma influência química: são os sentidos da ingestão (impregnação) (KANT, 1986, p.976). Schopenhauer herdou de Kant a figura da subjetividade, e Hegel, pra quem olfato esteve na conta de sentido químico incapaz de *contemplar* porque precisa destruir o objeto que é fruído.

estragados, esse sentido não é desprovido de importância. (...) O odor dos alimentos é uma espécie de gosto prévio, o odor dos pratos que um homem ama incita a fome, do mesmo modo que afasta o homem satisfeito (KANT, 1986, p.977).

O entrelaçamento filosófico das figuras do olfato como sentido fraco e bestial mostrava que a fraqueza camuflava a bestialidade, hipersensibilidade ou alta acuidade pela qual indivíduos olfativos eram considerados incivilizados e selvagens. Essa figura reaparece enquanto sentido antissocial ou subjetivo, do que se auffera uma figura inversa à do olfato como débil, agora como hipersensível, intrusivo ou desrespeitoso⁵⁹, disfarçando aquela sua fraqueza.

Se no item anterior ilustramos com Herder e Freud a fraqueza cultivada da olfação que remonta à Antiguidade⁶⁰, a figura de subjetivo ou antissocial é explicitada igualmente no período de Herder, esse final de século XVIII, com suas especulações sobre a bipedia e a origem da civilização humana. Em Herder estão listadas todas as boas consequências que advieram com a bipedia, mas Kant parece ter se interessado mais pelas ideias do médico e anatomista Pietro Moscati do que pelas de Herder, por quem os mal-estares, pelo menos fisiológicos, foram listados. Como fizera uma resenha a Herder, Kant resenha um livro de Moscati, chamado *Da diferença corpórea essencial entre a estrutura dos animais e a dos homens*. E assim Alexandre Hahn a comenta:

Basicamente, de acordo com a resenha, o autor defende a tese de que a postura “ereta do homem é

⁵⁹Além de débil, sob o processo de assepsização das sociedades modernas, o olfato emerge como um sentido antissocial (JAQUET, 2010, p.56). É o caso do olfato teorizado por Kant, como comentam Jaquet e LeGuéner. Segundo LeGuéner, foi o sociólogo George Simmel que, expandindo o pensamento de Kant, categorizou o olfato como altamente desagradável ou antissocial.

⁶⁰Já em Rousseau está a tese de que o humano civilizado, abandonando sua existência selvagem, perdeu em acuidade olfativa. Antes de Herder e Kant, portanto. Isso retornará não só em Freud e Lacan, mas também em Feuerbach: “perdendo em força, ganha em liberdade e universalidade” (FEUERBACH APUD LEGUÉNER, 1994, p.181), uma ideia embrionária em Aristóteles, pois para este o que o ser humano não possui de acuidade olfativa em comparação com o animal, é compensado pela arte da perfumaria que os animais não têm.

forçada e antinatural”, e que ela seria a causa de inúmeros incômodos e doenças. Isso provaria que o homem “foi induzido pela razão e imitação a se desviar da primeira configuração animal”. Supostamente, essa primeira configuração (ou precaução da natureza) colocava o homem, ao lado dos outros animais, na posição quadrúpede, e tinha em vista a autopreservação do homem, meramente enquanto um animal, e a preservação da espécie humana. Mas, porque também teria sido “depositado nele um germe da razão”, o homem estaria “destinado para a sociedade”, e, por isso, teria assumido “a postura mais apropriada para essa destinação, a saber, a bípede” (HAHN, 2012, p.2).

Não é de surpreender que o livro de Freud fora intitulado como *O mal-estar na civilização* e sua nota sobre a olfatividade e origem do nojo tida como uma intuição genial no dizer ingênuo de Adorno e Horkheimer⁶¹: é que Freud harmonizou Herder e Moscati; retirou do primeiro a ideia de que o olfato enfraqueceu e a visão predominou por causa da bipedia, e do segundo a de que, com essa mesma bipedia, embora o ser humano tenha conquistado sociabilidade, advieram certos incômodos com os quais tem de lidar, algo com o que Kant, entusiasmado por Moscati, já concordara⁶². Em Freud, e depois com

⁶¹Os autores denominam “intuição genial de Freud” a nota sobre a origem do nojo, sem saberem que de intuição isso tinha pouco, pois se tratava do nojo do olfato kantiano com mais de um século de idade (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, pp.191-2).

⁶²O mal-estar da civilização, em sua causa, é reproduzido pela análise do olfato que deveria ajudar a explicar tal causa. Sob os auspícios de uma teoria psicanalítica, um tipo de sensismo olfativo que tal teoria deveria elucidar é recriado. No entanto, isso não é útil como pretexto para o desmascaramento dos recalques socialmente induzidos sobre os prazeres mediados pela experiência olfativa, pois esse pretexto é a conclusão civilizada desse tipo de recalque, e, enquanto mais uma tese apresentada à comunidade civilizada, atua com o poder civilizatório que a teoria descobriu incidir sobre o olfato. A teoria do olfato de Freud, que, tal como a mulher ontologizada como olhar de basilisco nos bestiários medievais, sobrevive até Lacan, imprime sobre o olfato uma figura que a civilização ocidental tecera sobre ele, sublimando-a. No que dizer de Aspria: “Essa explicação sociocultural [da perda de acuidade olfativa no homem] se encaixa bem no contexto mais amplo do processo civilizatório em curso na Europa Ocidental, como descrito por Norbert Elias” (ASPRIA, 2009,

Jacques Lacan, o enfraquecimento da olfação será condição para a sociabilidade humana (“A repressão orgânica do sentido do olfato no homem tem muito a ver com seu acesso à dimensão do Outro” (LACAN APUD LEGUÉRER, 1994, p.192)). Estamos em ambos os casos diante de uma fusão harmônica entre Herder e Moscati, acalentada a partir do século XX pela teoria evolucionista darwiniana.

Com a recepção de Moscati, contemplamos a *contraparte do olfato fraco aristotélico*, intrínseco a si, condição e efeito de sua fraqueza cultivada. E foi Kant o primeiro filósofo a ter levado às últimas consequências essa reverberação moscatiana da tese de Herder, quem primeiro a vislumbrou. Immanuel Kant é o verdadeiro Freud da olfação. O olfato kantiano como antissocial é o *sintoma* de que Kant harmonizou as teses de Herder e Moscati. Como condição para a sociabilidade humana, o resquício que dele restar na civilização será demasiadamente subjetivo ou antissocial, essa antissocialidade sendo sua índole bestial ou hipersensível.

LeGuérer chega a falar de Herder como precursor de Freud, mas não como Kant poderia ser a principal influência de Freud a partir do entrelaçamento entre aqueles dois. É uma ideia inédita a descoberta da imbricação entre as figuras do olfato como sentido débil ou medíocre e como sentido antissocial ou subjetivo, a qual se harmoniza com a figura do sentido subjetivo enquanto excessivamente sensível ou bestial. É uma *contradição* que explica de maneira nova o paradoxo constatado por LeGuérer segundo o qual um sentido humano se tornou *mais sensível* justamente por ter sido culturalmente *enfraquecido*. Agora percebemos essa potência paradoxal como flagrada por Kant e em sua gênese filosoficamente explicitada em Kant. Por pouco que seja o que o filósofo escreveu sobre esse sentido, seu nariz ilustra tão bem a olfatividade moderna quanto o aristotélico ilustrara a da Antiguidade, e não só porque ele é o próprio nariz aristotélico no período de desodorização universal do mundo (e o olfato freudiano é o nariz aristotélico recepcionado por Kant), mas também porque com ele, assim como com o de Aristóteles, vislumbramos a oportunidade de pensar o

p.2). Entretanto, se as figuras do olfato como sentido fraco e bestial, sujo, antissocial e subjetivo, dentre outras, são criadas pela civilização, e se uma condição para o surgimento da civilização é a repressão que ela mesma criou como condição de si (o que se conclui da tese de Freud), sucede a autocentralização absoluta, enquanto fundamentação totalitária, da ideia de civilização quando pensada em sua relação com a olfatividade.

olfato melhor do que em outras fontes sobre esse sentido – nem mesmo Friedrich Nietzsche escapou completamente do nariz kantiano, que talvez só tenha sido suplantado *por acaso* no século XX, com um fenômeno mais historicamente científico e mercantil do que filosófico, o advento dos aromas sintéticos (lembremo-nos dos respeitáveis trabalhos de Classen que diagnosticam o olfato atual como um sentido *pós-moderno*).

No contexto da sociedade europeia do final do século XVIII e início do XIX, que com a Revolução Francesa burguesa e as descobertas de Pasteur, começou a se asseptizar e se desodorizar, a sensibilidade olfativa das pessoas foi se tornando mais irritadiça⁶³. Sob a influência dos procedimentos de higienização do século XIX, o objeto mal odorante veio a ser um sujeito-tabu, e a coprofilia, condenada em virtude da relação problemática persistente entre o ser humano civilizado e seus próprios excrementos. O olfato desde então é desvalorizado como um sentido sujo, bem como o pensamento sobre a substância hircosa. Por uma metonímia ascendente, a repulsa da olfação vem a ser a recusa do ato de pensá-la: “O filósofo que gosta de respirar o ar das montanhas não se compromete facilmente com uma fossa. Todo o pensamento do sujo será um sujo pensamento” (JAQUET, 2010, p.56). Isso explica por qual motivo aqueles que o tem como tema principal de pesquisa não raro são vítimas da desvalorização que seus estudos sondam, criticam e divulgam. Pronunciado interesse pela olfação tende a cheirar a perverso, incivilizado e animalesco caráter, ou visto como indício de neurastenia, frivolidade e feminilidade. Classen sugere que boa parte da popularidade do romance *Perfume: a história de um assassino*, de Patrick Süskind, deve-se à reprodução de figuras imputadas às pessoas para as quais os cheiros muito interessam no protagonista Jean-Baptiste Grenouille, nascido dentre as degeneradas classes baixas estigmatizadas moralmente pelo cheiro (CLASSEN,

⁶³Da adoção, no Brasil, da estratégia de higienização e desodorização europeia, derivou o nome de um bairro de São Paulo, *Higienópolis*. Quanto ao passado desse bairro, comenta Patrícia Mariuzzo no artigo *O sonho de um mundo sem cheiros ruins*: “Na nova ordem social que surgia e que buscava se espelhar na burguesia europeia, inúmeros procedimentos foram incorporados à vida rotineira, buscando circunscrever o corpo e a cidade em estritas regras de higiene. Na opinião de Andrade Lima, entretanto, as soluções buscavam, sobretudo, atacar os problemas em sua aparência e não em sua essência. Segundo ela, as pessoas ainda viviam em casas recendendo a urina e excrementos, preparavam os alimentos em cozinhas imundas para depois servi-los nas mais finas louças e cristais” (MARIUZZO, 2007).

1996, p.14), dentre as imundícies de uma feira de peixes, criando-se órfão e sem educação, vendido depois para trabalhar em um curtume e por fim tornando-se assassino em razão de sua obsessão por criar um perfume cujo encanto levaria à orgia, em praça pública, uma multidão de fanáticos religiosos⁶⁴.

A possibilidade de mudar a natureza dos odores desagradáveis é uma utopia em vista da malfadada pretensão de tornar social essa experiência. É o que ridiculariza Benjamin Franklin quando imagina

⁶⁴Uma nova interpretação de Jean-Baptiste Grenouille como o Rebis da Alquimia está no *Apêndice* da dissertação. À intenção assepticizante de desvalorização do olfato, Jaquet replica com a constatação de que o objeto odorífero não tem sido apenas emblema de animalidade e perversão, mas de superioridade social, saúde e santidade; que, além de desagradável, tem sido temperado e puro, o que comprovam os seus antiquíssimos usos profiláticos e religiosos. Após traçar o esboço dos usos medicinais, sacrificais e místicos do perfume, mostrando como o mito grego da Pantera Aromática, síntese mitológica de zoologia e teologia (mito que LeGuéer examinou antes e disse que, até chegar no estágio em que Jaquet dele se serve, ele já atravessara Aristóteles, Teofrasto e Aélio, para ser metáfora para Cristo na Idade Média (LEGUÉERER, 1994, pp.18-22)), manifesta significados antagônicos que ao perfume se aferram, Jaquet analisa a construção cultural das noções de agradável e desagradável, o que passa pela descoberta do odor e das demais sensações como qualidades secundárias das coisas e dependentes da sensibilidade do sujeito, com Locke. A partir daí, o enfoque sobre a subjetividade, em vez de atuar como parâmetro de mais uma figura de descrédito sobre olfato que será então considerado demasiadamente subjetivo, é útil para mostrar, ao contrário, com base no que Hobbes pensou sobre as relações sociais envolvidas pela olfação (os apontamentos hobbesianos sobre o odor, segundo Jaquet, dirigem-nos “ao coração da subjetividade humana”, ao modo como as sensações e ideias relacionam-se com a imaginação e com a memória do sujeito, dando-nos noção da complexidade de seus hábitos e preocupações (JAQUET, 2010, p.86)), que a característica de subjetividade não obstrui a construção de uma estética olfativa nem compromete uma teoria filosófica, mas incentiva a reflexão sobre a dimensão, além de orgânica, afetiva do olfato, permitindo, assim, abordagem a respeito da essência singular do sujeito, em sua particularidade e intimidade geralmente ignoradas pela filosofia. Depois que seu exame historiográfico e filosófico descobriu como os odores envolvem a construção social da identidade e da alteridade dos sujeitos, uma *fenomenologia da olfação* seguirá os rastros dos cheiros para refletir a intersubjetividade. O olente será, novamente, ponto vaporoso de harmonização entre polos tidos como antagônicos.

pela ciência a conversão de nossas flatulências em fragrâncias⁶⁵. Desde a Revolução Francesa, a classe emergente rejeitou, por um lado, o luxurioso costume das cortes imperiais nas quais era moda vestir-se de perfumes diferentes a cada dia, e, por outro, o odor nauseabundo dos pobres trabalhadores. Essa ideologia da *neutralidade olfativa* assentou condições para preconceitos mediados pelo odor, tais como racismo e classismo. Atualmente, o olfato do ser humano ocidental é um sentido da classe-média kantiano, e tal *status* denuncia como relações entre classes influem no modo com que lidamos com nossa própria sensibilidade. Assim, não só o classismo é mediado pela experiência, como constata George Orwell ao nos revelar o segredo de que as diferenças de classes no Ocidente se equilibram sobre o fato de as camadas populares terem cheiro⁶⁶, mas uma inteira forma de sensibilidade pode vir a ser definida em seu estatuto ontológico

⁶⁵Em uma carta não enviada à Academia Real de Bruxelas, Benjamin Franklin propõe o estudo para “descobrir alguma droga, pura e não muito desagradável, para ser misturada à nossa comida diária, ou molhos, que faria com que as descargas naturais do vento dos nossos corpos fossem não só inofensivas, mas agradáveis como perfumes” (FRANKLIN APUD AFTEL, 2006, p.172). A biotecnologia ou eugenia positiva para a perfumagem de excrementos, gases, suor e saliva, é hoje justificável pelo marketing dos desodorantes para suprimir as neuroses criadas pela relação problemática de alguém com os odores, o que a própria mídia alimenta, como Classen *et alii* demonstram. Mas as excreções desagradáveis não são tão facilmente elimináveis. Citado por Umberto Eco em *História da Feiura*, Karl Rosenkranz argumenta quanto à universalidade da baixaria, o que explicaria por que os comediantes usam com frequência o motivo das flatulências. Rutebeuf, por exemplo, ridiculariza o aldeão, dizendo que sua alma fedorenta não vai para o inferno nem para o paraíso, mas sai pelo ânus (ECO, 2007, p.137). As obras cômicas de François Rabelais são o melhor exemplo. *Pantagruel* e *Gargântua* revalorizam em prol do humanismo a experiência desagradável no Renascimento, chocando-se com a escolástica e o sistema de superstição medieval (ibidem, p.142; p.144).

⁶⁶A partir daí, o odor, em seu estatuto ontológico, é tido como penetrante, invasivo e desrespeitoso, como a mais intensa das sensações etc., figura de sensismo que recai sobre o estatuto do cheiro e que é reproduzida pelo próprio Orwell; é que a crítica que faz às divisões de classes parte da implícita figura de sensismo do olfato como sentido antissocial que deriva das distinções injustas entre as classes. O olfato de Orwell é o olfato kantiano que faz perceber a injustiça que o gerou como olfato kantiano. Contradições análogas podem ser verificadas em várias críticas a instituições sociais injustas ou mesmo a dogmas filosóficos somatofóbicos, como as de Aristipo e Nietzsche, como veremos depois.

classistamente, do mesmo modo como o especismo recai sobre experiência que o medeia.

A ideologia de neutralidade olfativa imiscuiu-se na filosofia da arte kantiana, mais do que na de Burke. Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, o filósofo de Königsberg distingue o agradável do bom recorrendo ao exemplo dos sabores e odores, os quais não podem transcender o juízo de gosto impuro ou meramente empírico, algo que se repetirá na teoria da arte de Schopenhauer⁶⁷. Ele afirma que uma flor pode ser bela, mas o seu odor, não: “Dizer ‘esta flor é bela’ significa

⁶⁷“Mesmo nas conversações mais comuns distingue-se o agradável do bom. De um prato que realça o gosto mediante temperos e outros ingredientes, diz-se sem hesitar que é agradável e confessa-se ao mesmo tempo que não é bom; porque ele, na verdade, agrada imediatamente aos sentidos, mas mediatamente, isto é, pela razão que olha para as consequências, ele desagradá” (KANT, 2010, p.53). Schopenhauer, na *Metafísica do Belo*, considera subjetivos os sentidos do paladar e do olfato, e os odores e sabores nunca como entidades que podem ser belas, no máximo agradáveis – estando de pleno acordo com Kant: “[Os odores] são sempre agradáveis ou desagradáveis; o paladar, ainda mais. Portanto, o olfato e o paladar estão em cumplicidade máxima com a vontade, suas sensações se referem mais à vontade do que ao conhecimento, e por isso eles são sempre considerados os menos nobres dos sentidos. Com muita propriedade, Kant os nomeia sentidos subjetivos” (SCHOPENHAUER, 2003, p.99). O esquema schopenhaueriano das relações entre sensação e conhecimento é abertamente hierárquico, porquanto a visão é para ele o mais perfeito dos sentidos. Ao escrever sobre a visão, ele revitaliza em seus próprios termos a tese aristotélica de que tal sentido é o mais amado pelos homens, e amado por si mesmo, por permitir mais conhecimentos: “O olho, por conseguinte, é o único sentido puramente objetivo, que serve exclusivamente ao conhecimento, sem que sua sensação estimule de imediato a vontade. Daí ocorre que a visão da luz, ou seja, o estímulo da atividade sensorial do olho, já nos alegra espiritualmente de imediato por si mesma” (idem). O porquê de o filósofo não haver reconhecido no paladar e no olfato, os quais, ironicamente, são os sentidos mais próximos à vontade, um meio para demonstrar a sua teoria de que o gênio representa ideias, enquanto as objetividades mais adequadas da Vontade (SCHOPENHAUER, 2009, p.247), explica-se tanto por um visualismo fisiológico da sua teoria, pela qual o puro sujeito que conhece, o gênio, é um claro olho cósmico (ibidem, p.254) e a Vontade, um ímpeto cego (ibidem, p.248), quanto por uma fobia sensorial que é a essência desse visualismo, o sensismo olfativo e gustativo que reproduz o sensismo geral. A herança de Kant barrou para Schopenhauer uma revolução maior do que a que fizera na hierarquia artística, quando inovara pondo a música no topo e identificando a metafísica dela como a filosofia primeira.

apenas expressar a própria pretensão à complacência de qualquer um. A amenidade de seu odor não lhe propicia absolutamente nenhuma pretensão. A um este odor deleita, a outro ele faz perder a cabeça” (KANT, 2010, p.128). O perfume não é belo, por mais que seja um jogo de sensações odoríferas, porque o odor não estimula a universalidade de complacência: a um ele deleita, a outro, faz perder a cabeça, isto é, o prazer que advém da percepção de um cheiro é sempre interessado. Está, como revelamos com o problema do vocabulário olfativo em Platão e Aristóteles, demasiadamente vinculado às substâncias, e o sujeito, quando o sente, fica como que em *posse* do objeto que o exala, o que define o interesse e antecipa um conceito a esse objeto, com o qual não será livre o jogo entre as faculdades da imaginação e do entendimento. Essa é a nossa conta sobre a impraticabilidade de um juízo de gosto puro sobre o perfume na filosofia da arte kantiana.

O olfato kantiano faz o odor ser por demais objetivo, ironicamente, pois em essência é o olfato aristotélico demasiadamente subjetivo, que Aristóteles tentou objetificar traficando ideias de sabores. Substancialicíssimo o odor, sua sensação é em parte um desrespeito à privacidade e autonomia do sujeito. Sob a coerção dessa distinção, o perfume é então perenemente impudico, mesmo se agradável, uma vez que o que é somente agradável ou desagradável não pode ser belamente representado. Reconhecia Teofrasto que ontologicamente os odores foram definidos como agradáveis ou desagradáveis como a sua privilegiada maneira de categorização – a ponto de ser a única, do que Teofrasto *reclama* (como nos dizia Platão: “Chamemos a um de agradável e a outro de desagradável, pois são as únicas espécies claramente aparentes” (PLATÃO, 2002, p.145)). A inexistência de espécies de odores e nomes para elas, do que deriva a histórica categorização do cheiro como desagradável ou agradável, inviabilizou a beleza para o perfume. Pretender que o perfume seja belo sob essa pressuposição, como o quer Jaquet, não deixa de ser uma contradição, pois a exigência de beleza enfatizará a repressão cultural sobre a sensibilidade, motivo por que na estética de Jaquet não há perfumes feios (ligando-se, freudianamente, tal exigência às de limpeza e ordem em prol da civilização).

Isso nos permite acrescentar algo novo para os estudos filosóficos sobre a olfação. Se a anosmia moderna constatada por LeGuérier é uma hiperosmia em razão de um sentido sob repressão ficar mais sensível, acrescentamos que isso se dá enquanto ele está hipersensibilizado para notar *mínimas perturbações* da distinção entre sujeito e objeto, ou seja, enquanto o olfato moderno estiver operando como *instrumento de*

vigilância das possíveis perturbações dessa distinção. A vigilância olfativa assume o caráter opressor dos preconceitos mediados pela experiência e do fundamento da hierarquia entre os sentidos conjunto às distinções cujo comportamento lhe é compatível. Não obstante, em termos espaciais, o olfato esteja na base da hierarquia, em termos *hápticos* ele é o mais importante, porque é o que para ela possui maior *peso*. Com efeito, nenhum dos usos ditados pela hierarquia sensorial é mais relevante para a manutenção da própria hierarquia do que o do olfato como sentido de vigilância – e devemos concluir que exatamente por isso ele é o *menos* culturalmente valioso conforme os parâmetros habituais de hierarquias sensoriais. Sob o jogo de poder que estrutura essas hierarquias, a olfação tem valor fundamental por permitir a percepção *mais arguta* dos casos perturbadores, aqueles que turvam as distinções e cadeias de distinções que as fundam. E essa utilidade, aliás, é perfeitamente associável ao conceito de vigilância desenvolvido por Michel Foucault. Assim Foucault explica o exercício do poder através do *Panopticon* de Bentham:

Panopticon quer dizer duas coisas: quer dizer que tudo é visto o tempo inteiro, porém quer dizer também que todo o poder que se exerce nunca é mais do que um efeito óptico. O poder não tem materialidade; não tem necessidade de toda a armação real e simbólica do poder soberano. Ele não tem necessidade de ter o cetro na mão ou de agitar a espada para castigar. Ele não tem necessidade de investir como o raio do soberano. Este poder é, antes, da ordem do sol, da luz perpétua. Ele é a iluminação não-material que alcança indiferentemente a todas as pessoas sobre as quais se exerce (FOUCAULT APUD CASTRO, 2004, p.255).

A abstinência sensorial causada pelo *Panopticon* é evidente em nossa anosmia cultural, porquanto a perda cultivada de acuidade está na lógica interna do *Panopticon*: substituindo o termo “*Panopticon*” por “*Panosmicon*”, e “visão” por “olfação”, obtemos uma vez mais a explicação da anosmia ocidental segundo a qual esta advém como desodorização de si, da sociedade e do Universo instanciada por uma disciplina de vigilância mediante a sensação de nojo do próprio cheiro e do dos outros. O monstro Trescaluz proposto no Nível Estético é,

enquanto reunião de ambos os instrumentos, a alegoria da articulação polissensorial do poder⁶⁸.

O ato de rebeldia contra tal vigilância provavelmente vem à tona pela primeira vez, na história da filosofia, com Aristipo, o cirenaico⁶⁹, que certificara certa natureza gozosa, presencial, efêmera e feminina para o perfume, relacionado com o hedonismo vulgar e a sensualidade até mesmo promíscua (diversa do hedonismo reflexivo de Epicuro e Lucrecio, portanto). Em seu elogio do frívolo, contudo, Aristipo não refletira sobre a base de compreensão pela qual o perfume foi instrumentalizado, o que reiterado sem cuidado concorre para a estagnação do sensismo em geral. Mas se pretendemos desestabilizar o silêncio olfativo moderno conceitualmente, a partir da análise do estatuto ontológico do perfume e do odor, nossa atitude se aproximará do significado do olfato para Nietzsche, em que é um sentido metafórico e abstrato, um *sexto-sentido* de crítica, como comenta LeGuérér. Nietzsche diz portar um *instinto de limpeza*, com o qual fareja “as entranhas de todas as almas” (NIETZSCHE, 2003, p.39), e nelas a

⁶⁸O monstro Trescaluz está também em *Dialética do Esclarecimento*. A dialética do Esclarecimento tem o sentido visual de cegueira na qual o Esclarecimento se converte, segundo Adorno e Horkheimer. O termo “Iluminismo” já indicaria o excesso de visão dos modernos, o seu visualismo que termina por fim empobrecendo a própria visão. A cegueira do Esclarecimento é o *análogon* da hipersensibilidade do olfato debilitado.

⁶⁹É em uma passagem de Michel Onfray, filósofo francês que fundamenta filosoficamente a gastronomia como forma de arte em *A razão gulosa: filosofia do gosto*, informando-nos de que seguindo as possibilidades abertas pelo ato de Duchamp alguns chefs inventaram a Nova Cozinha, movimento artístico gastronômico dos anos 70 com manifesto próprio, é em uma passassem sua, repetimos, do livro *Cinismos*, que a atitude de Aristipo é rememorada: “De Aristipo, Diógenes Laercio decia que sabía gozar del instante presente y que consideraba los placeres del cuerpo superiores a los del alma. Frecuentaba alegremente las casas de placer, vivía con una joven cortesana y confesaba abiertamente su pasión por la buena mesa, la gula y la diversión. También sabemos que bailaba en las fiestas vestido con ropas de mujer. Pero sobre todo había un detalle que aumentaba la simpatía que despertaba en mí: amaba los perfumes, mientras tantos otros filósofos parecían haber sufrido de amputación de nariz. En el plano teórico, los cirenaicos enseñaban que el "placer es un bien, aun cuando proviene de las cosas más vergonzosas". Todo esto bastaba para causar embolias y sofocones a los tristes señores de la universidad: si se sitúa demasiado cerca de lo real, un filósofo es condenable; si es demasiado útil para la vida, se lo descalifica” (p.25). Disponível em: <http://ldflounge.blogspot.com.br/2010/08/aristipo-o-la-filosofia-del-perfume.html>

sujeira que pode estar escondida no fundo, ainda que “caídas pela educação” (idem)⁷⁰. Seu olfato de filólogo rastreia sutis transformações do significado de conceitos macerados milenarmente, tais como os de bem e mal. Esse olfato é o do *sagax* latino pertencente a animais com faro desenvolvido, como a raposa e o cão, prenunciado em Demócrito e Lucrecio, e em Cleópatra inclusive, do que é testemunha este aforismo de Pascal: “Se o nariz de Cleópatra fosse menor, toda a face do Planeta Terra teria sido diferente”. Porém, ele é relativamente inepto para perceber cheiros não-desagradáveis⁷¹, segundo Gaston Bachelard. É improvável que o nariz nietzscheano guarde relação com a olfatividade que não aquela inventada pela civilização como sentido animal, por um lado, e, por outro, como moderno sentido kantiano da limpeza. Entretanto, justamente por causa dessa união, conquistada como *instinto de limpeza*, ele confere uma transformação da vigilância olfativa kantiana solidamente instituída na Modernidade. Nietzsche elogia essa “super-sensibilidade” e a destaca como a sua própria genialidade, como quando, em *Ecce Homo*, declara: “Toda a minha genialidade está nas minhas narinas”. O olfato antissocial kantiano vem a ser o sexto sentido de um filósofo solitário que desmistifica as ruínas da sociedade da qual

⁷⁰Ele reconhece que essas outras naturezas também percebem a precaução de seu asco, mas nem por isso cheiram melhor, quer dizer, Nietzsche estabelece uma diferença metafórica entre almas que cheiram mal e almas como a sua, que talvez cheiram bem, ao menos sejam puras e limpas; no mesmo aforismo, relata que seu Zaratustra é um hino à pureza (mas não à pura tolice). A pureza de Nietzsche lembra sempre as alturas, o ar “livre, leve e solto” das montanhas e da solidão nas montanhas ensolaradas, o próprio Zaratustra sendo um vento forte para todas as planícies (NIETZSCHE, 2003, p.42). Segundo LeGuéner, ele une a elegia do olfato com a dos instintos, com o que olfato passa a ser o mais delicado instrumento de psicologista. As almas que fedem são aquelas que reprimem seus próprios instintos, como a de Santo Agostinho, obrigando-o a tapar as narinas (LEGUÉNER, 1994, p.186). Nietzsche também parece começar a reabilitar o pensamento sobre a gastronomia, pois no primeiro aforismo do capítulo intitulado *Por que eu sou tão inteligente?*, imagina que a “sorte da humanidade” está ligada a uma questão muito mais do que a qualquer curiosidade teleológica, a questão da nutrição.

⁷¹Bachelard criticara o nariz nietzscheano por este perceber mais impurezas e defeitos do que propriamente fragrâncias. Segundo ele, o olfato de Nietzsche só o ajuda a se livrar de impurezas e não se ativa em odores prazerosos. A liberdade e a juventude são dadas pelo frio e vazio ar (das montanhas) (LEGUÉNER, 1994, p.200).

se exila para fruir o puro ar das montanhas. Schopenhauer, entre um e outro, herda a opinião da tradição esvaziando-se de seu conteúdo.

Mas na mudança de função da opressão olfativa para a de crítica à repressão, vem à tona com Nietzsche uma contradição má, ocasionada por seu parentesco com Kant. É verdade que seu olfato é utilizado contra os impuros, os idealistas⁷², porém, mesmo que com Jaquet e a partir de nós mesmos tenhamos demonstrado que esse idealismo se estende até Parmênides, LeGuéner nos ensina que é fruto do idealismo de Platão e Aristóteles a olfatofobia que condicionou a figura do olfato kantiano como *sentido da limpeza* que Nietzsche repete metaforicamente contra as impurezas dos idealistas. Críticas tais quais as de Aristipo e Nietzsche decaem em autocontradições quando

⁷²Ludwig Feuerbach, assim como Nietzsche, é contrário ao idealismo, mas o seu especismo infelizmente confirma a manutenção tácita do critério hierárquico para a sensorialidade. Ele humaniza o estômago, propõe que o estômago humano seja tratado como um ser humano, bem como o olfato e o paladar, que passam a ser separados da natureza animal do ser humano, alcançando “autônoma e teórica significância e dignidade” (FEUERBACH APUD LEGUÉNER, 1994, p.181). E, no entanto, essa humanização se medeia pela irracional depreciação do animal, a mesma que está na base do sensismo contra o qual ele se posiciona, razão pela qual sua elegia do estômago é um pouco menos filosófica do que a aporética e mordaz passagem de Voltaire, em *O Filósofo Ignorante*, que objeta a diferença entre estômago e mente cujo estandarte é a distinção entre sensibilidade e entendimento. Questiona assim Voltaire: “Os livros escritos desde dois mil anos me ensinaram alguma coisa? Às vezes, temos vontade de saber como pensamos, embora raramente nos assalte a vontade de saber como digerimos, como caminhamos. Interroguei minha razão e perguntei-lhe o que ela é: essa questão sempre a confundiu. Tentei descobrir por ela se os mesmos dinamismos que me fazem digerir, que me fazem caminhar, são os mesmos pelos quais tenho ideias. Nunca pude entender como e por que essas ideias sumiam quando a fome debilitava o meu corpo e como elas renasciam depois de eu ter comido. Percebi uma diferença tão grande entre os pensamentos e a comida, sem a qual eu não pensaria, que acreditei haver em mim uma substância que raciocinava e outra substância que digeriria. Porém, buscando sempre provar a mim mesmo que somos dois, senti grosseiramente que sou um só; e essa contradição sempre me causou um extremo embaraço” (VOLTAIRE, 2013, p.20). O filósofo iluminista, aliás, talvez tenha sido um dos poucos que usou muito perfumes; um relatório policial “o descreve como um moço magro, lábios finos e apertados, sem barba, olhos vivos e perspicazes, jeito sático, terrivelmente malicioso, encantador e muito bem tratado com perfume de essência de cravo” (VOLTAIRE, 1978, Prefácio, p.VIII).

atualizadas reiteradas vezes; elas então incorrem no erro de, em vez de se indisporem contra o sensismo, reproduzi-lo em figuras. Já que a instrumentalização do perfume para a crítica necessita que a forma de sensibilidade em pauta assuma as características que o sensismo lhe concede, Nietzsche e Aristipo devem ser evocados em acertadas ocasiões⁷³.

Afora isso, a experiência olfativa não resta à parte das elucubrações filosóficas em geral, indiferente para os filósofos ou aproveitada como alçapão de onde adjetivos de teor sensorial e selvagem são decantados para emprego indiscriminado? Quando a conjunção entre a distinção entre sujeito e objeto com a entre sensibilidade e entendimento atraiu em torno de si as distinções fundamentais do conceito de arte das estéticas das belas-artistas, o olfato foi descreditado como sentido subjetivo em demasia para que pudesse contemplar obras de arte. Conjuntas, elas trançaram uma quase inexpugnável rede de controle sobre a olfação, firmando os limites do que sobre ela podia ou não ser concluído. E não obstante o tino crítico da arte contemporânea tenha cindido essa cadeia, é justo que acautelemo-nos diante do apoderamento do aroma por seu suposto aspecto subjetivo e efêmero. Para não conformarmos a realidade do cheiro a um conceito prévio de obra de arte, anacrônico ou não, nossa perquirição deverá questionar aquela distinção antes de fazer a apologia de seu estatuto como entidade subjetiva.

⁷³Se forem usadas reiteradamente, podem inclusive virar figuras de sensismo positivas, como os do olfato como sentido emocional, da memória e arcaico. Proust, que confere ao olfato tais figuras, bem como Baudelaire e outros, logo seriam criticados como sensistas se não explicássemos que essas figuras servem para reabilitar a olfação, e não devem ser repetidas esvaziadas de seu conteúdo ou certamente virarão preconceitos. Incorreríamos, com perfumes de Aristipo e olfatos de Nietzsche, na incongruência de tomar como solução para a praga que queremos combater a sua causa, como quando, no século XVI, os sábios médicos pensavam que com o banho que abria os poros da pele, ficava o corpo suscetível de contaminação pelo ar insalubre, e, divulgando o medo pelo banho, aconselhavam-no ser de óleos aromáticos e especiarias de pretendido poder preventivo e terapêutico, além de perfumar casas e outros ambientes, contexto em que nasceu, justamente, a palavra “perfume” – o perfume para nós não deve ter o sentido do contexto de seu nome.

O descrédito da instabilidade objetual incidente sobre o perfume, motivo pelo qual não foi pensado filosoficamente como obra de arte⁷⁴, concerne à natureza do odor, que por sua vez será melhor abordada por meio do estatuto do perfume. Essa abordagem é plausível porque em sua condição de obra, carregando uma potência infratora do comportamento da distinção entre sujeito e objeto que sustém a ideologia moderna de desodorização do corpo, da sociedade e do Universo, o perfume *desestabiliza* o silêncio olfativo moderno. A reinterpretção do cheiro cujo estatuto é *simultâneo* ao perfume instiga a sua reformulação dessa distinção quando aplicada sobre a olfação.

4. A simultaneidade dos estatutos ontológicos do perfume e do odor

O perfume é capaz de nos predispor à contemplação, de que fala Michel de Montaigne⁷⁵, em benefício do pensar e também do

⁷⁴Configura-se desse modo bastante exata a questão em sua terminologia: a possibilidade de o perfume ser uma *obra de arte*, e não somente *criação* artística, visto que obra remete à ideia de um objeto, e porque problematiza a ideia de objeto é que o perfume deve ser pensado em sua possibilidade de ser uma obra/objeto artístico, com o que entendemos por qual motivo tem sido difícil pensar o perfume como obra de arte, dado que as estéticas clássicas têm sobremaneira trabalhado, sob os auspícios da filosofia do sujeito, com a ideia de obra de arte como objeto. Se “obra” é uma tradução latina do grego “pragma”, devemos entender que *pragma* não é só uma obra como resultante de um atuar e distinta ontologicamente de um sujeito, mas também um ato; daí que *obrar* signifique também atuar ou agir. A obra pode ser o conjunto do obrar; enquanto a obra obrar, ela será criação; assim, o termo “obra de arte” tampouco é inadequado para designar formas artísticas performáticas, pois estas podem ser satisfatoriamente nomeadas como “obrar de arte”. É importante defendermos o uso da expressão “obra de arte”. Em sua estrutura descobriremos, no Nível Teorético, a chave para a criação de um novo conceito de arte como caminho de perquirição filosófica sobre a possibilidade de certas obras duvidosas serem artísticas.

⁷⁵Diz-nos Montaigne: “Gosto muito de um ambiente que exale bons odores (...). Os médicos, creio, poderiam tirar melhor partido de que tiram dos odores, pois verifiquei amiúde que atuam sobre mim, segundo essa natureza, e impressionam meu espírito de diversas maneiras; o que me induz a considerar exato o que dizem a respeito do incenso e dos perfumes usados nas igrejas, a saber, que esse costume tão antigo, e tão contraditório nas diferentes nações e religiões, tem por objetivo acordar, purificar e tornar eufóricos os nossos sentidos, a fim de melhor nos predispor à contemplação” (MONTAIGNE, 1972, p. 152). Atualmente muitos médicos tiram tal proveito, pela filoterapia e homeopatia. O termo

contemplar a vida, não sendo coincidência que o ninho da Fênix tenha os ingredientes de mirra, sálvia e canela⁷⁶. Tal capacidade que gerou a

“aromaterapia” foi cunhado nos anos de 1920 pelo químico francês René-Maurice Gattefossé, “a fim de descrever o uso de óleos essenciais para reequilibrar o homem em seus aspectos físicos, emocionais e energéticos” (VON, 2003, p.70), e tem como expoente os florais de Edward Bach, médico inglês que “passou seis anos desenvolvendo um sistema com 38 essências, cada uma delas associada a um estado emocional negativo que pode ser trabalhado sob o efeito de floral, ajudando a pessoa a se conhecer e se transformar, de maneira suave, reequilibrando seu lado emocional” (idem). Em sentido amplo, a aromaterapia é tão ou mais antiga que a civilização egípcia.

⁷⁶Se a sua cor dourada é a lembrança do tom das chamas que a incendiaram sobre o seu ninho de mirra, sálvia e canela, e o seu possível canto, tal qual o dos cisnes míticos, de pressentimento, então uma Fênix é em som a premonição de sua própria morte iminente, e em cor a reminiscência de seu antigo renascimento. Com o significado olfativo do mito restabelecido, a ocorrência de uma sinestesia cíclica entre cor, som e aroma é revelada na vida da personagem. Desde a Antiguidade, a Fênix era um pássaro dos perfumes e a sua imolação foi modelo mitológico para a cremação de defuntos, de que nos informa Classen (ibidem, p.52). Ao trazermos à tona esta sua dimensão olfativa, ela coadunar-se-á com o sentido cosmológico que o mito absorveu posteriormente, elegendo sua personagem como símbolo de uma cosmologia osmológica. Muito tempo se passou, desde os egípcios antigos, até que a Fênix viesse a ser progenitora de si mesma, tornasse-se perfume e inspirasse uma hermenêutica sinestésica. Originalmente, não era dourada, não renascia de si mesma, chamava-se *Benu* e assemelhava-se a uma garça. A ave mitológica dos antigos egípcios tinha pai; quando este morria, envolvia-o em um ovo confeccionado com mirra, carregava-o até o Templo do Sol em Heliópolis e lá o cremava, conforme nos relatou o historiador grego Heródoto, que duvidava da veracidade do mito (Livro II, Euterpe, LXXII) (HERÓDOTO, 2006, p.167). E em vez de ser o símbolo de uma cosmologia, era-o dos bem odorosos rituais mortuários da tanatopraxia egípcia. Envelhecida pelas culturas grega e romana, ela assumiu já com o poeta Ovídio as qualidades pelas quais a reconhecemos. Classen assegura que a Fênix primitiva representava unicamente um ritual mortuário de purificação, uma vez que não há informações o bastante para se saber se era símbolo de uma cosmologia. Por outro lado, Jorge Luis Borges, em *O livro dos seres imaginários*, diz ser razoável que o mito de uma ave imortal e periódica tenha surgido entre egípcios, dado o amor destes pela eternidade, objetivado em pirâmides e múmias. A Fênix torna-se explicitamente o símbolo de uma cosmologia com os gregos, presumidamente com Tácito, e com certeza com Claudiano, no século IV; provavelmente quando a sua idade passou a corresponder, com Tácito, a um ano platônico ou magno. Borges ainda faz uma

aromaterapia, refuta o princípio de Doutor Melíflu e faz do olfato não mais a sensibilidade de autômato químico como era o nariz hegeliano.

A tendência de nos predispor à contemplação sugere uma potência que tem a obra do perfumista de ser um portal de acesso ao estatuto ontológico do odor. Embora o cheiro não exista separado de uma substância ou independentemente da subjetividade de alguém, seu modo de existir *em si mesmo* pode, ainda assim, ser firmado: enquanto algo *inventado*. Com efeito, à medida que o “em si mesmo” do cheiro se apresentar como o *através de* da obra do perfumista, o perfume constituir-se-á em *medium* para o odor ser em suas possibilidades⁷⁷. Esse singular *em si mesmo* é descoberto como contraparte do *por meio de*, isto é, enquanto *através de*. Nessa união, estabiliza-se a simultaneidade dos estatutos ontológicos de perfume e do odor, e ambos se definem mutuamente enquanto tais⁷⁸.

Estatuindo essa imbricação, “perfume” designa simultaneamente a obra (*o por meio de*) e odor (*o através de*), e o perfumista é reconhecido então não mais como o olORIZADOR, como era o *fumigateur*

analogia com o pensamento dos estoicos, para quem o universo morria e renascia no fogo: “Os antigos acreditavam que, completado esse enorme ciclo astronômico [o ano platônico ou magno], a história universal se repetiria em todos os seus detalhes, pelo fato de se repetirem os influxos dos planetas; a fênix viria a ser um espelho ou imagem do universo” (BORGES, 2007, p.35). Ele conclui que a ave viria a ser uma imagem do universo porque a astronomia serve-se, sobretudo, da visão. Nesse estágio, o mito perdeu a primordial referência aos cheiros, que sobrevive na fênix de Ovídio.

⁷⁷O perfume como via de acesso ao odor é um *medium*, mais do que simplesmente um meio de acesso, uma vez que o acesso obtido é a simultaneidade do estatuto do odor ao do perfume. Nessa simultaneidade, as distinções entre substância e categoria, e sujeito e predicado, bem como objeto e sujeito, deverão ser esclarecidas em seu comportamento. A proposta de um comportamento inédito para essas distinções só acontecerá no nível Teorético, quando será adequado ao conceito de arte. Na dissertação, nossa tarefa consiste em mostrar como tais distinções comportam-se e criticar suas consequências.

⁷⁸O perfume que enquanto obra que nos permite acessar o que o odor pode ser, revela o que o odor é; e aquilo que o perfume pode, por meio do odor, comunicar, funda a possibilidade de uma linguagem olfativa e põe em questão distinções de relevância filosófica tal como a estabelecida entre sensibilidade e entendimento. Esse modo de abordagem do estatuto ontológico do odor é promissor por desviar-se dos pressupostos normativos de uma filosofia da sensibilidade, como aquela presente nos apontamentos de vários filósofos sobre a sensação, na maior parte das vezes sob a forma de distinções entre sujeito e objeto.

do século XVI, mas como um *criador* do odorizar. A pergunta: “– Se o trescalo é criado, é-o em que sentido?” é satisfeita pela interpretação de um fragmento de Eugène Rimmel, perfumista que se reconheceu como artista no final do século XIX. Rimmel escreveu um livro e nele observou que a mistura simuladora de odores ainda não obtidos por meio de técnicas de extração compõe “a *parte verdadeiramente artística* da perfumaria, pois é feita através do estudo de semelhanças e afinidades, e da mistura de tons de fragrâncias como um pintor *faz* as cores em sua paleta” (RIMMEL APUD AFTEL, 2001, p.39) [grifo nosso]. Essa declaração habilita-nos a tematizar o conceito de *mimesis* na perfumaria. Sejam auxiliados aqui por Roudnitska. Este divide a perfumaria em duas classes, a perfumaria pura, “que compreende as composições olfativas, nem representantes, nem evocativas do mundo real, isto é, aquelas que são acordes ou formas que não obedecem senão à exigência da construção estética dos seres mesmos que eles são” (ROUDNITSKA, 2000, p.26) e a perfumaria representativa ou evocatória, cuja consistência é entabular uma relação mimética com a realidade. E o mestre perfumista afirma que a primeira é *essencialmente artística* e surgiu no século XX apenas. Podemos concluir com razão que a afirmação de Rimmel sobre a simulação de odores reais como a parte artística da perfumaria não só se inscreve no conceito de perfumaria evocatória ou representativa, como contrasta em seu fundamento com aquilo que Roudnitska entende por artístico, já que para este último a parte verdadeiramente artística da perfumaria é a pura. Para esclarecermos melhor esse ponto, compete fazermos uma interpretação mais aprofundada da afirmação de Rimmel. A sua analogia entre a simulação do perfumista e a do pintor possui um sério desnível caracterizado pelo fato de o perfumista sempre imitar o odor de uma substância real (como a fragrância de lírio-do-vale), enquanto a simulação de uma cor feita na paleta pelo pintor não precisa conter nenhuma referência a uma substância real. Há uma fusão inaudita entre elementos evocatórios e puros no conceito de simulação reconhecida por Rimmel, a qual nos dirige ao questionamento sobre a complementação das duas possibilidades de criação. A simples mistura criativa é, para Roudnitska, parte da perfumaria pura – do mesmo modo como a mistura criativa de cores é parte da pintura pura. Porém, a mistura interpretada por Rimmel é tanto uma mistura contemplada por ser um construto criativo quanto por ser uma evocação. Na mistura de cores na paleta que visa simular outra cor, essa ambiguidade entre pintura pura e pintura representativa parece se instaurar também, mas isso só seria reconhecido

como a parte verdadeiramente artística da pintura se a *paleta* fosse considerada o próprio quadro do pintor. No perfume, esse nível mais alto de abstração é compensado por um nível mais profundo de representação, uma vez que odor simulado, como dissemos, é sempre *de* algo, e a cor, não⁷⁹. Da maneira como é enunciada por Rimmel, a simulação é a *criação do odor* “(...) do mesmo modo como o pintor *faz* cores na paleta”. A arguta observação de Mandy Aftel de que a fermentação de ideias criativas entre os perfumistas coincidiu com a introdução de ingredientes sintéticos e foi por esta estimulada, ilustra exemplarmente a tese de que a criatividade do perfumista diz respeito à criação do próprio odor⁸⁰.

Mas o perfumista apenas cria o odor quando este é *simultâneo* ao perfume por meio do qual é acessado seu estatuto ontológico. Quando unimos essa abordagem filosófica do perfume àquela consciência de perfumista, chegamos a compreender o estatuto do perfume como via mais adequada ao do aroma. Essa ideia havia sido prenunciada em discussões filosóficas sobre o estatuto ontológico da sensação em geral, em Descartes e em Locke, por exemplo, dado que neles chega-se à conclusão de que o odor é dependente do pensamento ou da subjetividade do indivíduo, ou como não-existente por si mesmo, o que já em Empédocles encontrara chão. Mas isso, se verdadeiro for, arrefece-se em sua verdade pelo modo como é explicitado na argumentação filosófica sensista.

Mais do que na discussão sobre o odor que não leva em consideração uma abordagem da mesma natureza sobre o perfume, é por meio da reflexão sobre essa obra que a ideia de que o odor é criado em alguma medida, enquanto dependente do pensamento, manifesta-se. O sentido de o odor ser criado se dá enquanto essa descoberta reformula o comportamento da distinção entre sensação e pensamento, ou seja, entre sensibilidade e entendimento, culminando em uma definição não-

⁷⁹O próprio perfumista permanece no estado de indeterminação entre um cientista normal seguidor de padrões de composição de livros de literatura canônica de perfume, e um artista por analogia, o qual, quando assim considerado artista, é objeto da distinção entre artista representativo e artista de arte abstrata pura.

⁸⁰Sagarin, que em seu livro defende o uso dos aromas sintéticos, está de acordo tanto com Aftel quanto com Jellinek e Roudnitska, ao dizer que “A criação é a suprema arte do perfumista, mas a duplicação é de vital importância para o seu negócio. Há flores cujo odor precisa ser criado em laboratório. Há óleos não disponíveis em um tempo ou em outro, que precisam ser artificialmente simulados” (SAGARIN, 2008, p.100).

sensista da olfação obtida por meio da análise filosófica da linguagem olfativa.

Os filósofos por nós mencionados são da opinião de que as sensações não existem por si mesmas. E, com efeito, como não existe aroma como realidade independente da subjetividade de alguém, seu modo de existir em si mesmo firma-se como algo inventado – de modo que ser em si mesmo não implica na mera defesa ou abolição da distinção entre sensação e pensamento. O “em si mesmo” do odor é o *através de* em um perfume, criação que envolve o que o odor pode ser, e que, portanto, abre-se enquanto perfume às possibilidades de ser do odor, constituindo-se como *medium* para que o cheiro possa ser em si mesmo. Assim, o odor é criado no sentido em que é apresentado em si mesmo, surgindo esse em si mesmo simultaneamente ao perfume. Nesse momento de experimentação filosófica, aquela distinção passa a se comportar de modo diverso, pelo que a simultaneidade dos referidos estatutos é assentada.

Se o odor é predicado do perfume, este é em alguma medida substância, mas substância que, como contraparte do odor, depende dele. O que é percebido pelo sujeito é essa substância – que é simultaneamente qualidade. Assim, o problema de Kant é dissolvido após resolvermos o de Aristóteles: o *sujeito* jamais apreende o odor em *si mesmo*, senão enquanto esse si mesmo é *inventado*⁸¹. Quando perfume, tido como substância, e odor, como qualidade, são simultâneos em seus estatutos ontológicos, nasce uma nova relação entre tais conceitos, a qual serve de base para a compreensão da predicação do odor. Transpondo tal relação para o caso da nomeação dos odores, expressões como “odor de jasmim” devem ser, destarte, tanto nomes quanto proposições predicativas, isto é, *nomes-predicado*. A inexistência de nomes para variedades de odores e os conceitos aqui desenvolvidos nos induzem a fazer a ilação de que a linguagem que mais adequadamente nomeia os cheiros é a que conserva a simultaneidade dos estatutos ontológicos de substância e qualidade.

⁸¹A perfumista Mandy Aftel, ao conceber os aromas como entes com personalidade, comunica metaforicamente uma dimensão social da olfação, as relações de sociabilidade que se pode estabelecer com base em cheiros. Mas aqui não se trata de uma relação de sociabilidade descrita por uma sociologia da olfação como a de Synnot, e sim de outra, entre elementos de uma criação, capaz de superar os limites do agradável, contrária à antissociabilidade do olfato kantiano.

Essa tese quanto a tal simultaneidade precisa ainda ser completada por um exame da temporalidade do perfume, com a qual enraizaremos, inspirando-nos no que o perfumista Jean Carles escreveu sobre o conceito de nota e no que Jean-Claude Ellena disse sobre perfumes evolutivos, a ideia de que o perfume instaura novas possibilidades de ser do odor através do tempo, sendo este tempo essencialmente não-determinístico. Antes disso, contudo, analisemos uma rara interpretação de um poema dedicado ao frasco de perfume.

4.1. O frasco como demonstração dessa simultaneidade: entre corpo e alma

The sweetest essences are always confined in the smallest glasses
John Dryden

Que a distinção entre sensibilidade e entendimento se transverione na dicotomia entre corpo e alma, é algo em parte ilustrável por Descartes, pois é pela pureza do pensar que o filósofo conquista a clara e distinta ideia de si mesmo como uma coisa pensante e não extensiva, e do próprio corpo como uma coisa extensa e não pensante (COTTINGHAN, s/d, p.124). Munidos da distinção entre alma e corpo, não é difícil comprovarmos que, na própria sensibilidade, que aí advém como dependente do pensamento tal como o sentimento, alguns sentidos são tidos como objetivos e outros, subjetivos, como em Kant e Schopenhauer, senão porque os subjetivos são mais corpóreos, e os objetivos, mais espirituais. Caso não se possa simplesmente traduzir a distinção entre sensibilidade e entendimento pelo dualismo cartesiano entre *res cogitans* e *res extensa*, em todo caso a sensibilidade está polarizada entre uma e outra sofrendo contínuos empuxos e distensões, atualizados fisiológica e empiricamente como anosmias e visualismos culturais. Tais sôfregos movimentos são o comportamento melindroso da distinção em destaque, de modo que toda a sensibilidade distendida em prol do termo mais elevado é similar à corporeidade rebaixada, ocorrendo um efeito de maré de dilatação da sensibilidade pela interferência do campo gravítico do entendimento em torno da corporeidade, uma vez que o polo do entendimento atrai para si a sensibilidade com a mesma pungência com que a repele. Essas seduções e rejeições animam as hierarquias sensoriais pelas quais a sensibilidade é decomposta.

Interpretando filosoficamente o frasco do perfume por meio de um poema de Charles Baudelaire, demonstraremos a simultaneidade dos

estatutos ontológicos do perfume e odor para questionarmos o comportamento somatofóbico dessa distinção. É comum em relatos sobre frascos de perfumes ou seus suportes materiais, lançar-se mão de metáforas da distinção entre corpo e alma. A da lâmpada mágica, dentro da qual existe um gênio vaporoso, é a mais famosa, porquanto o gênio é imaginado como um espírito, e a lâmpada, um corpo, o que Jaquet não deixa de lembrar: “Como um gênio na garrafa, o espírito do perfume escapa à abertura do frasco que tem a missão de representá-lo ao público” (JAQUET, 2010, p.240). Dentre os livros particularmente dedicados à interpretação de frascos, está o de Christine Lefkowitz, *A Arte dos Frascos de Perfume: descobrimento e colecionando frascos de perfume*, ricamente ilustrado e com texto sobre o caráter artístico de recipientes feitos exclusivamente para perfumes desde o final do século XIX (LEFKOWITH, 1994, p.7). Alguns frascos são expostos em museus ou foram atrelados a movimentos artísticos tais como o Nouveau Art e o Art-Déco, do que são exemplares os do hialotecnista e joalheiro René Lalique, enquanto os perfumes de François Coty que esses mesmos frascos carregavam pareceram despertar tanta atenção dos críticos de arte quando o cheiro do vidro⁸².

Principiaremos a entender ilustrativamente o modo como o estatuto ontológico do perfume pode ser simultâneo ao do odor interpretando *O Frasco (Le Flacon – XLVIII)*. Pensá-lo-emos aqui, deste modo, não como uma obra possivelmente de arte, contemplável singularmente em museus ou galerias, mas como objeto demonstrativo da ideia de simultaneidade que estamos começando a consolidar. Falamos no dualismo entre alma e corpo, não apenas por ter sido o cortejo entre perfume e frasco metaforizado desde a Antiguidade, mas também porque o poeta, ao fim do poema, concebe o *seu próprio corpo* como um frasco e, ao seu início, mostra haver uma transgressão dos limites entre frasco e perfume, continente e conteúdo, que permeará o poema inteiro e estabelecerá outra relação entre os termos daquela dicotomia. Parece, pois, que Baudelaire mostrou haver uma transgressão dos limites entre esses polos sem que o frasco de perfume precisasse ser deslacrado, como se no caso de uma lâmpada mágica, o gênio

⁸²Frascos famosos surgiram da parceria entre o perfumista François Coty e o joalheiro René Lalique. Para Coty, o frasco deveria ser a sensação visual do perfume. No frasco de perfume atual encontram-se elementos abstratos e evocatórios, e pode ser tido singularmente como uma obra de arte de escultura abstrata e como evocação/representação de um perfume abstrato que contém.

atravessasse o utensílio que o enlaca sem que ele fosse lustrado. Sobre tal fenômeno enigmático, versam os dois primeiros versos (BAUDELAIRE, 1994, p.48-9):

*Il est de forts parfums pour qui toute matière
Est poreuse. On dirait qu'ils pénètrent la verre.*

*(Existem fortes perfumes para os quais toda
matéria
É porosa. Parece que eles penetram o vidro).*

Pensada sob o viés da habitual arte de frascos descrita por Lefkowitz, essa ultrapassagem é inteligível como consequência do poder de *sugestão* do frasco, sua função evocatória que permite apreender algum atributo do perfume nele contido, tanto por sua translucidez quanto, sobretudo, por sua forma. O poeta, entretanto, enunciou algo mais radical do que o poder evocatório de recipientes exclusivamente feitos para perfumes. Ele escreveu que para certos perfumes *toda* a matéria é porosa. Essa afirmação relativa a uma totalidade faz com que avancemos uma vez mais em direção ao estatuto ontológico do odor, para explicitarmos que isso só é possível porque o frasco interpretado por Baudelaire representa a simultaneidade dos referidos estatutos.

Para os nossos propósitos, basta lembrarmos-nos de que o odor é *penetrante* e que a olfação é indissociável, em seres humanos, da respiração. Com efeito, o poder de penetração do odor é bastante exaltado quando se o relaciona com o processo de respiração do qual a olfação depende essencialmente, a ponto de virar uma figura de sensismo em Kant⁸³. Assim, o que significa um perfume ser forte (*fort*), enquanto forte for a consistência do seu ser penetrante?

⁸³ A etimologia da palavra “perfume” indica um processo de respiração também. Respirar o perfume e sentir o cheiro são atividades concomitantes. A obra é ingerida e o odor, sentido, assim como na gastronomia, o gosto é sentido e o alimento, ingerido. A obra pode ser fruída porque é simultânea ao odor, e o odor pode ser inteligido por ser simultâneo à obra. Se o *por meio de* é a obra e o *através de* é o odor, que, reunidos, são o objeto *perfume*, e este, quando experimentado, aberto, por assim dizer, como um frasco, é novamente o *per fumare*, o processo por meio e através do *fumaçar*, então a respiração é o verdadeiro franqueamento do perfume naquela sua simultaneidade. Na respiração reside a simultaneidade entre ingerir (a obra do perfumista) e sentir (o odor). O *por meio de* é a obra, e não uma matéria, a fumaça ou moléculas.

O odor penetra o corpo, juntamente com o ar (ou a fumaça ou o vapor), toda a vez que se inspira uma substância olente. O frasco, tradicionalmente concebido como barreira impermeável e inodora ao perfume, é transgredido nessas propriedades de impermeabilidade e inolência por meio da experiência poética do perfume, pois esta leva à descoberta de sua potência penetrante, com o que o frasco figura como *poroso*. Isso significa que o perfume forte não é, para Baudelaire, aquilo que *atravessa* o frasco, como o som o atravessaria, e sim o que nele se *imiscui* (tal como um espírito imiscuído em um corpo), analogamente ao modo como, na respiração, a substância odorante se funde com o

Mas se a matéria for substância, o *por meio do fumaçar* possuirá alguma *mélange*, parecerá ser tanto a obra (por meio) quanto matéria (fumaçar), pois não distinguimos o odor (*o através de*) como categoria separada das substâncias – neste caso, não o concebemos como separado da matéria. E assim a ideia de matéria como algo vápido é discutida. A matéria revela-se como o fumaçar, que, quando tido como objeto, é a substância chamada fumaça – a única substância que encontramos. O fumaçar é, pois, o símbolo da matéria do perfume, a fumaça. Desenvolveremos melhor essa questão no próximo item, em que novamente a etimologia de “perfume” será interpretada para compreendermos o aspecto de turbulência da fumaça e assim replicarmos os que menosprezam o olfato por causa do caráter turbulento da materialidade do odor, como Lucrécio. Se a palavra “perfume” é mais adequada para designar uma substância odorante guarnecida e o frasco que a guarnece (substância odorante guarnecida é perfume), quando se diz “a flor de ilangue-ilangue possui um perfume inebriante”, a palavra passa a ser usada de modo incorreto, porquanto a flor não tem dentro de si uma substância. Mas se “perfume” significar o *através do fumaçar* que se dá *por meio do fumaçar*, isto é, o aroma, não haverá problema. Esse protótipo será pensado de modo a que o perfume não signifique simplesmente obra enquanto *objeto* diante de um sujeito, mas uma forma de apresentação do aroma. E a exposição do perfume não precisa ser tida simplesmente como um ambiente onde este é exposto e para onde as pessoas se dirigem; prender-se a essa noção seria limitar-se demasiado ao modo de exposição de obras visuais e auditivas. O conceito de *veste* olfativa, popularizado no século XVIII pela aristocracia francesa, tem uma nova formulação atual por Chandler Burr, que fala de um perfume que não é mais roupa na pessoa, mas *da* pessoa, o qual leva ao conceito de *retrato olfativo* capaz de captar a singularidade de cada ser. A definição de *veste olfativa* merece ser resgatada, pois com ela poderemos relacionar o perfume a arte das roupas, para filosoficamente pensarmos o conceito de *travesti olfativo* como caminho diante da determinação violenta dos gêneros que domina a indústria da perfumaria.

próprio corpo ao penetrar nele⁸⁴. Há a transgressão, não tanto do frasco, mas de uma *ideia tradicional* de frasco. Podemos então saber como perfume forte condicionou essa alteração e abriu um canal de acesso ao estatuto ontológico do odor:

Frasco e perfume, *compentradados*, são metáfora para a *olfação*. A olfação é, desde sua etimologia, a ação de perceber o odor (de “*olfacere*”, junção de “*olere*” e “*facere*”, deriva “*ol-factus*”, o “ato de cheirar”). Logo, *forte* é a qualidade *olfativa* do perfume, seu ser *odorífero*, penetrante, para o qual toda a matéria se exhibe como porosa. Enquanto é penetrante por ser olfativo, só enquanto *obra* o perfume pode ser *forte*. A peculiar transformação da ideia tradicional de frasco é a *demonstração* da simultaneidade (explicável sempre por um caminho circular) dos estatutos ontológicos do perfume e do odor.

A análise do poema de Baudelaire pode ter demonstrado para nós a existência dessa concomitância, mas o que seja ela e quais são suas reais consequências para a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte, isso diz respeito ao estudo deste em sua relação com o tempo.

5. O tempo como sendo essa simultaneidade

A pesquisa sobre a temporalidade do perfume completará esta perquirição sobre o seu estatuto ontológico. A simultaneidade que ilustramos racionalmente como uma circularidade enquanto pressuposição mútua dos termos significa a vida do perfume, e esta, o seu tempo.

Aquilo que outrora era um empecilho para a consideração do perfume como obra de arte, a sua *efemeridade*, surge, no contexto das performances pós-modernas, como sua virtude. Mas a taxação do odor como algo evanescente não deve ser levada a sério senão como propulsão para um exame mais aprofundado de sua dimensão

⁸⁴A afirmação do início do poema, de que existem perfumes que parecem penetrar o vidro, deve se equilibrar com o que é dito em seu final, quando o poeta prevê sua transformação em um frasco. Sob essa perspectiva, os perfumes fortes são como o amor e a morte que ele mesmo, o poeta, contém. Esses perfumes fortes são um *veneno angelical* que rói o poeta. Poder-se-ia dizer que a morte e o amor roem os seus continentes, os seres que amam e morrem; poder-se-ia dizer que toda matéria é, portanto, porosa para esse perfume venenoso e angelical. Desde que a união entre espírito e corpo, perfume e frasco, represente a vida, amor e morte são, evidentemente, termos que remetem a certa *universalidade* para a vida.

temporal⁸⁵.

O perfume não tem sido obra de arte porque o odor é tido como algo que não perdura – a qualificação do perfume como efêmero é o que o relaciona intrinsecamente com o frívolo e sofisticado, com o que não possui, em suma, fundamentos sólidos. Essa é a raiz verdadeira da depreciação *filosófica* do olfato, a de a temporalidade do aroma ser tal que não aceite o conhecimento enquanto algo firme e inabalável. A potência cognitiva da olfação aviltada até em Lucrecio por causa da turbulência da fumaça e do odor, o foi em razão de certa interpretação da temporalidade dos cheiros, embora desde sempre se tenha falado e ainda se fale menos sobre o espaço em interpretações concernentes ao trescalo, como se a perfumaria fosse, assim como para Gotthold Lessing é a poesia, uma arte do tempo.

Além disso, a anosmia cultivada pode ser ela mesma uma forma de *incompreensão* da temporalidade em geral, e a negação da existência do tempo, uma figura de sensismo ou denegação sensista do tempo. Se não fosse assim, como Jaquet e nós pudemos afirmar que a filosofia de Parmênides é anósmica? Não obstante Parmênides tivera predisposição para negar a presença da inteira sensibilidade, o olfato, por causa de sua posição basilar na hierarquia sensorial ocidental, fora mais repudiado, ou seja, duplamente negado – tal como o não-ser (primeira negação) proibido (segunda negação) como via para o filósofo. Em graus de negação se estrutura uma hierarquia sensorial como rejeição do próprio tempo. Quando o olfato é inscrito nessa hierarquia, seu tempo se identifica com a temporalidade em si, de modo que depreciar o tempo do aroma é depreciar a temporalidade em geral.

O perfume jamais precisou daquela proteção contra a ação do tempo de que necessitavam as obras de arte, e não porque não fosse valioso, mas porque o tempo do perfume foi considerado aquilo contra o que uma obra de arte deveria ser protegida; por isso, nunca precisou ser chamado de obra de arte. Não surpreende que ele seja reconhecido como obra artística na fase crítica das estéticas modernas, em que o valor

⁸⁵No Nível Teorético, veremos que o caráter efêmero da obra de arte, clamando por proteção, dá consistência à expressão “obra de arte”, pois esta expressão traz gravada em si, sob a forma de uma tensão repetitiva, o sentido dessa exigência, o qual adquire a função de alerta: a expressão “obra de arte” expressa um alerta de que aquilo que ela designa merece cuidado contra a ação do tempo, manifestando o estatuto temporal de todas as obras de arte, como sustentava o pintor Edgar Degas.

intrinsecamente superior da obra de arte, que exigia proteção, passou a ser questionado. Instalações, happenings e performances, a arte dita efêmera, não significa outra coisa que um ataque à distinção hierárquica entre bela-arte e ofício mediante um apelo ao tempo e contra o tempo elitizado das obras de arte. O estatuto da obra de arte autonomizada como fim em si mesmo (ou fim sem fim) pelas estéticas modernas, estabelecia a seguinte relação com o tempo: tudo quanto era fim em si mesmo merecia ser protegido e preservado. O valor da obra de arte era tradicionalmente análogo ao valor intrínseco da pessoa, ideia remanescente atualmente nos textos do jurista Ronald Dworkin, e que interpretada por uma vertente levemente religiosa é o paralelo da *aura* da obra para Walter Benjamin. Do tempo entendido como ordem de geração e corrupção é que a expressão “obra de arte” clamava por auxílio e proteção. Como o sensismo radical precisava contar com um pensamento não-temporal, a possibilidade do pensamento foi frustrada diante da experiência olfativa. É recorrente a crença em uma posição intermediária de decoração da perfumaria como arte do agradável, porque aí situada, que é a posição da vagueza e da confusão conceitual, aqueles que aparentemente pensam estarão justificados em sentir o olente somente à medida que sua percepção impedir o pensamento, e assim se mantenham intactas as hierarquias entre as artes e os sentidos, classes e gêneros, orientações sexuais e espécies.

Não por acaso, a reabilitação da temporalidade aromal está em uma obra que pretende reabilitar o próprio tempo. Em *À Procura do Tempo Perdido*, Marcel Proust torna magistral a relação entre memória e olfação. A procura do tempo consiste em encadear sensações e lembranças, pois a realidade é uma ligação entre nossas lembranças e sensações cercando-nos simultaneamente (JAQUET, 2010, p.152). E assim o escritor o encontra: “Uma hora não é apenas uma hora, é um vaso repleto de perfumes, de sons, de projetos e de climas”. Ele precisa ligá-las novamente porque algo partiu, cindiu a realidade. Se a ligação entre olfação e memória resgata a união entre sensação e lembrança, o modo como a própria realidade é, então o sensismo tem um grave efeito sobre nossa compreensão da realidade, o de quebrar a relação entre *tempo e sensação*. O resgate literário e filosófico do olfato equivale à reabilitação da realidade em sua íntima relação com as sensações e lembranças do sujeito⁸⁶, e o poder sinestésico dessa relação, privilégio

⁸⁶ Isso acontece com Fernando Pessoa. No *Livro do Desassossego*, o cisgenerismo de que se fosse mulher, seu silêncio e sua poesia seriam gritos históricos para os vizinhos, é suplantado com a constatação autobiográfica de

do olfato, sugere, não qualquer superioridade desse sentido, mas que a olfação havia sido obstruída como o fora a própria realidade.⁸⁷

Defenderemos neste item que o caráter de concomitância dos estatutos do perfume e do odor se dá enquanto tempo de vida do perfume. E depreende-se dessa tese que ambos não existem em si

que cheiros urbanos da cidade de sua infância, como o de pão, estão no início da literatura em sua vida – é pela recordação dos cheiros da rua que ele acessa a origem da literatura para si (PESSOA, 2011, frag.268). Em literatura, por outro lado, Pessoa utilizou a distinção entre pensar e sentir para criticar o pensar e a metafísica. O extremo visualismo de Fernando Pessoa é contra o pensar, identificado como filosofar ou buscar pelo mistério oculto das coisas metafisicamente. Isso poderia parecer insólito, mas é porque o ver para esse poeta usurpou a função do pensar. “Não tenho filosofia: tenho sentidos”, diz ele, e antes: “Creio no mundo como num malmequer, Porque o vejo. Mas não penso nele Porque pensar é não compreender (...)”. O fato de Fernando Pessoa ser visualista é o sintoma da identificação prévia entre ver e pensar, ou ver e entender, ou ver e compreender, ou ver e conhecer, que sua crítica ao pensar esconde – a sua ingenuidade, nesse ponto, é maior do que a sua inocência. Seria de todo absurdo considerar Pessoa um herdeiro da poesia de Parmênides? Quem foi o poeta com “p” maiúsculo dos sentidos? Arthur Rimbaud: “(...) Autor, criador, poeta, esse homem jamais existiu! (...) Eu afirmo que ele [o Poeta] deve ser um vidente, fazer-se vidente. O Poeta se faz vidente por meio de um longo, imenso e sensato desregramento de todos os sentidos” (RIMBAUD, 1973, p.35). Rimbaud não tem aquela às vezes cultura olfativa de nostalgia de era pré-industrial presente em Baudelaire e Proust. Ele almeja um sensato desregramento de todos os sentidos, mais sensato e mais desregrado do que o experimento autodidata, mediado por alucinação olfativa, do *Des Esseintes* de Huysmans, que busca como um cirenaico elitista “novos perfumes, flores maiores, prazeres ainda não experimentados” (HUYSMANS, 1987, p.139).

⁸⁷Jaquet explica que Proust pretendia isolar a “substância invisível do tempo” e restituir o passado, a essência íntima de nós mesmos. Nessa pretensão, o olfato cumpre um papel essencial, privilegiado, “por sua capacidade de evocação de uma temporalidade íntima, subjetiva e emocional”. A olfação, associada a outras sensações de modo mais firme, “faz ressurgir por associação as sensações às quais está ligada (...)”. Ela pode substituir os lugares e os tempos e manifestar a relação que o sujeito estabelece com o real em sua sensibilidade” (JAQUET, 2010, p.153). Encontramos em Proust, certamente, um modo filosófico de reabilitar a experiência olfativa, bastante superior às tentativas nostálgicas da era Vitoriana que poderiam estar na base da motivação do escritor, algo de que Classen nos informa. E quando Bachelard considera os odores guardiões do passado, LeGuérer aponta para a similaridade entre os dois escritores.

mesmos senão como simultâneos, ou que apenas como simultâneos podem existir por si mesmos.

A vida de um perfume não transcorre de acordo com períodos de tempo atomizados, o que poderia nos enredar em paradoxos de Zenão operacionalizados para perfumaria. As notas são percebidas tal qual cores em gradação de luminosidade, saturação e matiz, já que o ingrediente de certos aromas se transforma radicalmente com o tempo (cheire-se o aroma de patchouli). O conceito de nota que designa a especificidade de um aroma foi emprestado da arte musical, e, ao ser introduzido na nomenclatura da perfumaria, adquiriu o sentido de um período de tempo e entretentes ingrediente aromático⁸⁸. Nesta dissertação, entretanto, frisamos que nota significa *período de tempo*, e criticamos, juntamente com Ellena, a designação atual, popular e enganosa, de que se trata apenas de um tom olfativo pertencente a um ingrediente. Tal é a crítica:

Compor perfume é diferente de outras formas de expressão, como a escrita ou a música, em que palavras ou notas são postas em uma sequência. Você não encontra esse sucessivo e ordenado

⁸⁸A interpretação do conceito de nota da perfumaria nos auxiliará a fazer a análise da temporalidade do aroma para concluirmos a pesquisa sobre estatuto ontológico do perfume. O termo “nota” pode ter três significados: ele indica tanto o aroma quanto o tempo, e, também, um perfume, o inteiro tempo de um perfume (segundo Jean Carles, o perfume-base que será a nota-base de um perfume mais complexo de duas notas com modificadores, sendo esses modificadores a atualmente chamada “nota de coração” ou “nota média”). No artigo intitulado *Um Método de Criação e Perfumaria*, publicado em 1961, Jean Carles não considera a nota um ingrediente ou tom aromático; Jean Carles jamais dá a entender que certo aroma é uma nota. A nota, para ele, é ou um *período de tempo*, ou um inteiro perfume, chamado de nota-base, nota que será modificada e transformada em um perfume (nota) mais complexo (CARLES, 1968, pp.1-10). Segundo Classen, foi no século XIX que os perfumistas passaram a usar o termo “nota”, emprestado da terminologia da música: “Durante o mesmo período [século XIX] perfumistas sugeriram que as essências poderiam ser correlacionadas com a escala musical, com fragrâncias individuais constituindo notas, e misturas harmonias (uma terminologia ainda em uso hoje na perfumaria)” (CLASSEN, 1994, p.87). Porém, quando vamos até o artigo de Jean Carles, a complexidade do termo jamais poderia indicar um aroma tal como na música a nota designa um som. Ali, a nota revela importantes dimensões da realidade do perfume como obra e do estatuto ontológico do odor.

arranjo de palavras ou notas musicais na composição de um perfume porque os componentes que estão em uma fórmula de perfume, quer sejam fugazes ou duradouros, são perceptíveis imediatamente em sua totalidade. A impressão olfativa é total, já que os materiais do perfume desaparecem com o tempo. Daí o erro, tão comumente ensinado, de dividir o perfume em cabeça, coração e base, o que é essencialmente uma abordagem analítica – uma desconstrução. (ELLENA, 2011, p.49).

Essa observação corrobora o sentido temporal que a nota tem para Jean Carles⁸⁹; caso a nota indicasse o ingrediente tão-somente, seria uma desconstrução má para a compreensão da temporalidade do perfume. É por esse sentido temporal da nota que se mostra aquilo que nos perfumes é, segundo Roudnitska, a sua *forma estética*. A forma estética não é a fórmula, a listagem dos ingredientes com a quantidade respectiva deles, e sim uma espécie de ideia, um movimento lógico, uma continuidade e trama temporal. Existem perfumes, os lineares, que

⁸⁹O problema que deveremos tratar a partir disso é o da estrutura básica do perfume bidimensionalmente traduzida como triângulo. Por dois motivos é problemática a figura que traduz o perfume como sendo composto por três camadas. Primeiro, os aromas dos ingredientes não são percebidos simplesmente em camadas, como que um após o outro: estão misturados no perfume. Depois, porque tal representação tende a fazer esquecer que a volatilidade e tenacidade de cada ingrediente estão reciprocamente relacionadas no perfume. A criação das relações de volatilidade faz o trabalho do perfumista atingir uma elevada complexidade, pois este precisa ter cientificamente a comprovação de quando os ingredientes começam a se volatilizar, e a ciência, que só pode ser adquirida por meio de estudo e experimentação, de que cheiro determinado ingrediente exalará ao reagir com outro. Se o perfume pode chegar a conter centenas de ingredientes diferentes, a obra do perfumista acaba sendo complexa como a do ourives. A atividade do perfumista é frequentemente bastante sutil e exata, e também flexível, algo constatado por Sagarin, quando, em seu livro *Ciência e Arte da Perfumaria*, disse que a perfumaria é exata como a ciência e flexível como a arte. A vida de um perfume, o seu tempo, não deve ser traduzida graficamente como um triângulo. Se se quer melhor representá-la visualmente, será mais conveniente que o seja sob a forma de uma esfera, com camadas mais distantes e mais próximas ao seu centro, em que estas sejam chamadas de notas-base, porque mais tenazes, e aquelas de notas-topo, porque mais voláteis.

obliteraram a percepção dessa forma e sua invenção por parte dos perfumistas, perfumes que não manifestando muitos contrastes ou modificações ao longo de sua vida odorosa, são feitos para quem quer escolhê-los por causa de sua duração e usá-los com base na primeira impressão que deles tiver. Os perfumes lineares são os mais populares em virtude de grande parcela dos consumidores se interessar pelo seu suposto poder de efeito imediato, o que concorre para a categorização do perfume como objeto efêmero ou instrumento de chamariz sexual que não porta significados abstratos para além de sinais instintuais, por um lado, e, por outro, em razão de a indústria da perfumaria ter absorvido a divisão de gêneros masculino e feminino que permeia a confecção e uso de perfumes rigorosamente, em que por regra se oferece ao gênero feminino uma fragrância não-amadeirada, com tons adocicados, florais e cítricos, e às vezes os acordes da nota-base são aí definidos como tais, uma linearidade dos ingredientes comprovada pela comparação entre perfumes de diferentes famílias – e que deve espelhar a compulsão pela linearidade dos gêneros masculino e feminino.

Quando, porém, deparamo-nos com perfumes com mais contradições internas, com mais movimentos bruscos, repletos de ondulações e nós, como é o caso do *Chypre*, de Coty, que reúne tons aromáticos de bergamota e musgo de carvalho, certa forma odorante é diferentemente evocada, como se o *Chypre* fosse, segundo a terminologia de Ellena, um *perfume evolutivo* (*evolving perfume*). E de modo genuinamente filosófico, o perfumista relata-nos como se dá a experiência do tempo nesses perfumes: “O tempo de expressão [do perfumista] não é mais experimentado como um limite, mas como uma variável que restaura a liberdade de escolha” (ELLENA, 2011, p.68). Com efeito, na criação de perfumes evolutivos, o papel do perfumista consiste em inventar sucessivos momentos olfativos. Se se tratasse de um perfume linear, em que o tempo é entendido como parcela ou quantidade, este haveria de ser mero limite para o perfumista; mas o tempo que restaura a liberdade de escolha é não-linear e, concluímos disso, por excelência, *não-determinístico*⁹⁰.

⁹⁰A maceração parece ser a metáfora para o cuidado de não intervir inconvenientemente no tempo do perfume, o que põe à mostra a existência de um tempo não-linear indício de sua vida própria. Se o tempo do perfume linear é a privação do tempo do perfume evolutivo tal como a prisão é o contrário da liberdade, para Hume, e não da necessidade, o tempo do perfume linear não é exatamente determinístico, a menos que entendamos o seu caráter determinístico não como conexão necessária imutável e pré-determinada, mas

O tempo dos perfumes evolutivos nos permite entender o vínculo fundamental entre a criação do perfumista e o odor, à medida que é através dele que o odor se dá, bem como o que restaura (revigora, repara) a liberdade de escolha do perfumista. Percebido na criação, experimentação e interpretação de perfumes evolutivos, o tempo é a simultaneidade dos estatutos ontológicos do perfume e do odor, porquanto através de momentos olfativos efetivam-se as possibilidades de ser do odor. O odor aberto em suas possibilidades como um *em si inventado* sincrônico ao estatuto do perfume encontra no tempo essa simultaneidade.

A temporalidade não-determinística dos perfumes evolutivos também restaura a relação há muito depreciada entre o sujeito e o objeto envolvidos na experiência olfativa, pois através dela o perfumista compõe suas próprias escolhas e se define como artista (sujeito) com estilo próprio expresso em uma obra (objeto). Caso o tempo fosse determinístico, não mais poderia o perfumista ter estilo – daí que os perfumes lineares sejam essencialmente *sem* estilo. Deste modo, o tempo é por nós entendido como aquilo que resguarda a liberdade do perfumista para que este crie possibilidades de ser ao odor: em outras palavras, resguarda a possibilidade daquela simultaneidade. Tão logo aquele elo seja rompido, o tempo da obra aromática perde seu poder de liberação e o perfume vem a ser linear, desaparecendo o elemento fundamentalmente subjetivo da criação, a expressão da liberdade de escolha do perfumista.

O que devemos entender por forma estética de um perfume, reinterpretando o conceito de Roudnitska, é que se trata de sua estrutura temporal. Assim, o *através do fumaçar* (*per fumare*) é o através do tempo. Se o fumaçar é metáfora do tempo, notaremos que os renascentistas chamaram de perfume algo muito específico: o aroma que acompanha os movimentos da fumaça, em uma continuidade temporal, por metáfora ao ondular da fumaça. O comportamento não-linear da fumaça é um mistério que representa o tempo do perfume. A passagem do estado laminar ao turbulento na vida temporal e física da fumaça indica formas de tempo do perfume, como suas notas. Para Lucrécio, é precisamente o caráter *não-linear* dos corpúsculos atômicos, os quais formam o odor, o que o torna algo fugaz, e o olfato, um sentido com caráter de mediocridade. Ora, precisamos mostrar, então, que da não-

como *privação da liberdade de escolha* do perfumista. Com efeito, para Hume, o contrário de liberdade não é a necessidade, mas a prisão.

linearidade da fumaça e dos corpúsculos atômicos não podemos inferir que o odor é fugaz ou que o olfato é medíocre – o inverso, justamente, é defensável, a exemplo dos diretores de cinema que deixaram de usar o cheiro por este ficar por demais impregnado no ambiente, optando mais tarde pelos odoramas, ou dos tapetes perfumados que ainda evoluem cheiros há mais de um século, no primeiro caso, e, no segundo, da olfação que dá ensejo à noção de *sagacidade* (a etimologia de “*sagax*” é olfativa⁹¹), porquanto o olfato é um sentido sagaz se consegue perceber entidades cujo estatuto ontológico é fugaz e turbulento.

Se o odor é descoberto como *através de*, e o perfumista cria algo não dissociável disso, então “perfume” pode indicar, por exemplo, uma ideia, um conceito, um sentimento, não apenas um objeto, uma substância aristotélica (há perfumes cujo nome é um número, que expressam harmonia ou desarmonia, que têm pontos feios ao longo de sua estrutura bela e agradável)⁹². No perfume, o odor é acessado filosoficamente como uma realidade sem que sejamos enredados pelo problema da linguagem teorizada como tendo uma estrutura predicativa e fundada ao modo aristotélico. A inexistência de nomes para variedades de odores e a relação de seus nomes-predicados com substâncias no mundo (“odor de laranja”, “cheiro de lilás”, “aroma de jasmim”) deixa de soar como pobreza semântica, carência de vocabulário e de mundo, mas agora presença de mundo pela memória; essa relação é assim

⁹¹Assim como a etimologia de “saber” é gustativa: “Entendido en un sentido muy amplio, el saber es un ‘contacto con la realidad’ con el fin de discriminarla; el término ‘saber’ está relacionado con ‘sabor’, y este último indica que se trata de ‘probar’ las cosas y ver a lo que ‘saben’.” (MORA, 1964, p.600).

⁹²Nesse caso de criação, o odor realmente não está mais conformado a nenhuma substância por estar próximo demais da substância, ser ele mesmo uma substância-qualidade, o que significa que as intenções representativas e evocatórias do perfume aliam-se como *perfume puro*, pureza que consiste, conforme Roudnitska, na pura criação das relações entre odores no perfume. Logo, mesmo quando o estatuto ontológico do aroma é acessado desse modo que julgamos o mais conveniente, isto é, por meio do perfume e como simultâneo a ele, a nomeação do odor deve continuar operando com essa enigmática *mélange* entre qualidade e substância, se afirmarmos que nesse passo metodológico o perfume é a metáfora da substância, e o odor, da qualidade. Mas o perfume é as duas coisas, tanto a obra (*por meio de*) tida como substância quanto o odor (*através de*) tido como categoria. Por isso, corriqueiramente ora é identificado como uma substância (“– Aquele perfume possui cheiros de vetiver e canela”), ora como categoria (“– Os perfumes de canela e vetiver são agradáveis”).

afastada da estratégia aristotélica pelo uso filosófico da palavra “perfume”, que protege o aroma ao não nomeá-lo, que libera o uso do nome-predicado e recupera a singularidade dessa experiência. E para além de retorquir Aristóteles, a distinção entre sujeito e objeto, estabelecida no tempo como tautocronia dos estatutos ontológicos do perfume e do odor, não mais subjuga a olfação sob os parâmetros da antissocialidade do olfato kantiano. Em vez de ser desrespeitoso por não termos o arbítrio de cheirá-lo ou não, o odor, sendo contraparte do perfume, resguarda a liberdade de escolha do perfumista e a de interpretação para o experimentador⁹³.

A noção de linguagem olfativa transformada também reformula a distinção entre valor instrumental e absoluto, os mesmos que se inscrevem nas teorias estéticas produzindo a distinção entre ofício e belas-artes. A nomeação dos odores tem uma dimensão que não se refere apenas à sua diversidade potencialmente infinita, mas também ao modo como são *memorizados* relativamente a essa diversidade. Provavelmente, é preciso mais esforço de lembrança para a comunicação sobre odores porque não existem espécies suas nem nomes para essas espécies, como Platão constatou, e nisso esteja incrustado o mistério sobre a memória olfativa, quer dizer, os constantes relatos de que o olfato é um sentido da memória. Isso inclusive explicaria a ocorrência do fenômeno de sinestesia no entorno das reabilitações literárias do perfume. Humeamente pensando, é possível explicá-lo. Da distinção entre percepções simples e complexas, não há impressão puramente simples de um cheiro; uma vez que para Hume a substância é somente uma coleção de qualidades sensoriais, a impressão cheirosa,

⁹³O que o perfumista cria e o odor são ambos simultaneamente designados pela palavra “perfume”. Nesse sentido, o perfumista, ao criar o perfume, cria o olorar. Seu modo de criar o odor é peculiar, entretanto. Ele cria um meio para o odor que é idêntico ao próprio odor. Esse perfume não é o líquido, tampouco a fumaça. É uma ação (algo como “por meio do fumaçar” ou “volatilizar”). E o odor que permanece protegido em anonimato, é por sua vez designado protegidamente e acaba por se confundir com o perfume – porém, essa era também uma condição para que o perfume significasse aquela ação. O “por meio do fumaçar” é o momento em que o perfume efetivamente está sendo experimentado: é o *perfumar*, sempre temporal, momento em que o frasco de perfume, como lâmpada mágica, é lustrado e o odor se imiscui no vidro (corpo). Nesse momento, o perfume é perfume. Relembrando-nos do que foi dito no item sobre o frasco, “perfume” não significa simplesmente obra enquanto *objeto* diante de um sujeito, mas uma forma de apresentação do cheiro.

porque menos indiscernível da substância na linguagem do que as demais, fica como que complexa quando evocada por palavras, uma complexidade que se mostra sinestésica⁹⁴. Tal se revela também em Proust e Baudelaire⁹⁵, depreende-se como sinestesia cosmológica do fragmento de Heráclito sobre o nariz⁹⁶ e é talvez a origem do termo

⁹⁴Uma maçã é uma percepção complexa porque nelas estão unidas uma cor, um sabor e um aroma, sendo cada uma dessas sensações uma percepção simples. Porém, como a nomeação dos odores recorre ao nome da substância, diferentemente dos nomes das demais sensações, que a ela não precisam recorrer (se diz “cheiro de maçã” a um odor, mas não se diz “cor de maçã” para designar o vermelho, a não ser como metáfora), o nome do odor se confunde com o da substância, essa humeana coleção de ideias simples copiadas das mais variadas sensações, e acaba tendo uma potência *sinestésica*. Ainda mais: que tipo de percepção complexa é um perfume que contém o cheiro de vários seres em si mesclados?

⁹⁵Em Proust, o restar dos acontecimentos é um vapor como o aroma tem sido considerado a alma dos corpos, uma gota que condensa a vasta estrutura da memória e permite resgatar o que tudo foi. Essa gota ou vapor de tudo o que resta é a condensação ou sumo, a essência como a entendia o alquimista Paracelso, unicamente porque o gás, o vapor, a fumaça, o líquido ou a própria estrutura das moléculas químicas, habilita-lhes a expressar laivos de tudo quanto proveio, em condensação maturada. Se o veículo do odor não é, como alguns pretendem, exato como o raio de luz (modelo de exatidão para que o olfato não seja um sentido relativamente medíocre em Lucrecio ou excessivamente subjetivo em Condillac), este último, por sua vez, jamais seria capaz de guardar tamanha condensação de diversificados seres, que cria as paisagens sinestésicas mais caudalosas em uma lembrança – não por acaso o poema *Correspondências*, de Baudelaire, que trata de correspondências sensoriais, ou sinestesia, é odoroso. Isso porque a percepção do perfume é total, como disse Ellena. Uma única gota de perfume pode condensar corporeidades em múltiplas dimensões sensoriais; pode desembaraçar a vasta estrutura da memória; pode restaurar o encaixe entre sensações e lembranças, narrando como uma Fênix, em seu tempo próprio e evolutivo, a história de tudo o que foi; pode, como mônada de um Perfume Cosmológico, guardar vaporosamente a estrutura de todos os acontecimentos como são interpretados pela memória íntima do contemplador.

⁹⁶Pois há em “Se todas as coisas em fumaça se transformassem, o nariz distingui-las-ia”, um pressuposto de que não são fumaça, e se fumaça todas vem a ser, são, no entanto, as mesmas. O cosmo continua sendo o cosmo, mas agora absolutamente fumegante. Esse cosmo já não é mais audível, visível, tátil ou saboreável, embora todas as sensações existam ainda; existem agora sob a forma do odor, como se a escuridão e a clareza, o agudo e o grave, a textura, o pesado e o leve, o amargo e doce, a percepção do próprio corpo com suas dores,

*Harmonium*⁹⁷, dado à bancada onde estão os aromas e instrumentos dos perfumistas e com os quais eles tricotam tempos e espaços⁹⁸.

Indispomo-nos para com a linearidade dos perfumes dos marqueteiros em razão de representarem a conformação da perfumaria a um matiz de tempo hierarquizado. O tempo linear pertence, em geral, à ocupação trabalhosa, em que é definido como quantidade. Por ser um produto do agradável, o perfume linear é a mais das vezes um utensílio de embelezamento, derivado da indústria cosmética e da moda, e tal como não é belo por si mesmo enquanto linear, não possui *tempo próprio*, isto é, sua temporalidade não assegura a liberdade de escolha do perfumista. Assim, finalmente delineamos uma concepção de tempo que não é inscrito por qualquer hierarquização; um tempo cuja medida, no perfume, é o em si mesmo do odor enquanto este é inventado no perfume pelo perfumista.

Por não estar inscrito nas hierarquias do tempo e ser relevante para evidenciar os fundamentos criticáveis das hierarquias sensoriais, o tempo próprio não é o tempo autonomizado da obra de arte clássica. O *tempo autonomizado* fora garantido pelas galerias de arte e teorias filosóficas estéticas que respaldaram as reivindicações de estatuto de bela-arte para artes servis por parte de artistas renascentistas. Os

prazeres, ideias e sentimentos, tudo fosse distinguível pelo nariz. Daí advém o teor sinestésico cosmológico do nariz heraclítico imortalizado na frase.

⁹⁷Se entendermos por solda o que liga, metaforicamente o universo tem cheiro de harmonia. “O universo tem cheiro de solda”, diz o astronauta. O sentido etimológico de “harmonia” é encaixe, como grampos que ligam as tábuas de um navio permitindo a viagem sobre as águas. O *harmonium* do perfumista é um ateliê universal, em que se funde, dissolve-se e se coagula aromas harmonizando emoções e lembranças, tempos e espaços.

⁹⁸Um espaço compreendido a partir da experiência olfativa se expande e se contrai incessantemente; entorta-se como um redemoinho, tremula como bandeira, para os índios Ongee das ilhas Andaman, na África. Percebe-se o quanto o conceito de espaço absoluto da física clássica é determinado por uma forma de experiência, por mais abstrato que seja. A história da ciência pontuada por revoluções (KUHN, 2007) de superação de conceitos seria escrita de um modo um tanto diferente se prestássemos mais atenção crítica à influência (que de antemão, por causa dos métodos científicos, tende-se a rejeitar) exercida pelas diversas formas de sensibilidades sobre as teorias científicas de pretensão universalista. Sintoma disso é o fato de que a primeira teoria que matematizou o cosmo teve como conceito-chave a noção de harmonia cuja significatividade eles, os pitagóricos, retiraram da experiência auditiva com a música.

conceitos de meio e fim (o próprio conceito de conformação a fim) que subjazem às estéticas das belas-artes, não poderão entender o perfume como obra de arte, uma vez que, resguardando aquela simultaneidade, o perfume não pode ser somente um meio, e o odor, apenas um fim para esse meio. O em si mesmo do odor não é a finalidade à qual está a caminho o perfume, e isso por causa do tempo próprio do perfume. A defesa da simultaneidade entre perfume e odor enquanto tempo é importante porque nos esquivamos desse problema milenar, problema que, quando relacionado com a distinção entre meio e fim, e entre obra utilitária e obra de arte, faz da obra aromática a desprezível *mélange* decorativa desses termos.

Mas o tempo resguarda tal simultaneidade, a si mesmo, enquanto é resguardado por *alguém*: procurar nas prateleiras por um perfume evolutivo é como buscar o tempo perdido de Proust. Devemos então colocar a salvo a sua força para abrirmos cada distinção tratada em sua aporeticidade, e deixá-las jorrando suas próprias distensões, como se cada uma fosse um chafariz diverso, e o tempo, a água desta praça em que estão dispostas. Nossa derradeira conclusão é a de que o tempo próprio dos perfumes evolutivos problematiza todas as distinções tratadas em si e em suas conjunções costumeiras quando aplicadas sobre o olfato, sobre o perfumista e sobre o perfume. Ele as deixa assim abertas e vivas, inclinando à reformulação de seus comportamentos, como se fosse inflamado o bastante para não ser aplacado por nenhuma delas, pois inclusive novos significados que lhes são dados podem ser prejudiciais para a colocação da questão sobre a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte: quando, por exemplo, alguns filósofos reformulam o significado da distinção entre sujeito e objeto, mas seus ousados e até pós-modernos conceitos de tempo continuam saturados de sensismo.

O perfume não poderá ser artístico enquanto a distinção hierárquica entre obra de arte e utensílio estiver ativada em seu comportamento. Isso impediu, sob o pano-de-fundo das outras distinções e hierarquias compatíveis com e fundadas no comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e entendimento, que o perfume fosse uma obra de arte.

5.1. Tempo e distinção sensista

Almejar compreender a temporalidade do perfume é uma afronta à conjunção costumeira entre as hierarquias sensoriais e as demais. A hierarquia sensorial reforça, pelos preconceitos mediados pela

experiência, a consistência das outras com as quais se interliga, e de maneira quase imperceptível, como se se tratasse de um arдил que remonta ao comportamento da distinção entre *sensibilidade e entendimento*. É por fim frente a essa distinção que o pensamento filosófico sobre a temporalidade do perfume se depara.

O sintoma de que a hierarquia artística é temporal em seu fundamento está em que a distinção entre o tempo autonomizado das obras de arte e o comum dos utensílios tenha relegado o perfume a uma posição intermediária e ambígua, ou à de efemeridade frívola sem possibilidade de pensamento. Como a falta de pensamento se traduz historicamente como lacuna de vocabulário e linguagem, o tempo próprio dos perfumes evolutivos requer a crítica da linguagem como hipótese da sensibilidade e subjacente ao sentido da arte, pois com a prévia decomposição linguística da sensibilidade, as hierarquias entre as artes são também sensoriais.

Dado isso, o mérito do uso do procedimento analógico de reconhecimento dos perfumistas como artistas, tema do *Segundo Ponto de Incerteza*, é oferecer o solo crítico para a percepção das injustas desvalorizações culturais que pesam sobre a perfumaria, explicitando que a compreensão do tempo dos perfumes é capaz de *refutar* as desvalorizações articuladas sob a forma de ajustamentos sensistas de distinções entre sensibilidade e entendimento, sujeito e objeto, substância e qualidade, corpo e espírito etc., que conformavam o perfume a um estatuto de linearidade e a um tempo sem possibilidade de escolha, não obstante a natureza dessas distinções tenha permanecido incompreensível sob esse procedimento. Em todo caso, se fôssemos seus adeptos, parafrasearíamos o perfumista Eugène Rimmel, asseverando que o lidar com o tempo para firmar uma simultaneidade ontológica entre perfume e odor, e desvendar, por conseguinte, a vida do perfume à sua não-linearidade, é a parte verdadeiramente artística da perfumaria.

SEGUNDO PONTO DE INCERTEZA

Porque, por razões filosóficas, preferiremos não subsumir o perfumista a um conceito prévio de artista, mas, acessando uma via mais difícil, decidiremos arrojarmo-nos sobre os fundamentos dos modos de seu possível reconhecimento como tal, terminaremos por pôr em questão através dessa via o significado da palavra “artista”. Tal é a razão pela qual este ponto intitula-se *o reconhecimento de si dos perfumistas como artistas*, manobra de enunciação que libera-nos da acusação de que dispomos de um significado definido para aquela palavra *antes* de plantarmos a pergunta sobre se o perfumista pode ser um artista, determinando, como juízes da arte, o que é artista e quem pode sê-lo, e que também nos incita a divisar eventuais influências de concepções tradicionais e contemporâneas de artista sobre a principal maneira pelo qual os perfumistas têm se definido a si mesmos como tais, abrindo assim automaticamente um acesso à tematização da expressão “artista”⁹⁹.

⁹⁹Se imitássemos, neste *Segundo Ponto de Incerteza*, os passos metodológicos do *Primeiro Momento* do Nível Estético, diríamos o seguinte: “– Podemos explicar filosoficamente o fato de o perfumista estar silenciado culturalmente e quase nunca ter sido reconhecido como artista? Se sim, será com base na distinção entre arte e ofício; nesse caso específico, entre artista e artesão. Pensaremos, destarte, como existe uma contradição que pode ser verificada no mundo das atividades humanas pelo fato de alguns seres humanos serem considerados artistas e outros, não, sendo que as atividades de uns são tão flexíveis e tão exatas quanto as de outros. Assim, do mesmo modo como descobrimos uma contradição presente na nossa própria sensibilidade quando comparamos afirmações como a de Aristóteles sobre a visão e a do Doutor Melífluio sobre a olfação, constatamos agora uma contradição no mundo dos artistas pelo fato de o perfumista não ser reconhecido como artista, mas o músico e o pintor sim, não obstante as atividades de todos os três envolvam equivalentemente relações de criatividade, imaginação, inspiração e conhecimento técnico. E para explicar o porquê disso, servir-nos-emos das figuras de sensismo olfativo já analisadas, tendo verificado se existe alguma forma de desvalorização do uso e da criação de perfumes, como, por exemplo, o fato de um preconceito mediado pela experiência olfativa recair sobre aquele que se interessa por perfumes, seja por seu uso, seja por sua criação. Isso nos revelará uma distinção entre artista e artesão, ou entre artista e cientista, enfim, entre artista e não artista, distinção que é pensada como estruturando aquela contradição. E, por fim, verificaremos como essa distinção possui um peculiar estatuto ontológico, isto é, como ela se comporta de diferentes maneiras ao acompanhar o comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e

Este ponto de incerteza apresenta-se como tal frente a uma concepção subjacente de arte compartilhada como senso-comum de nosso autor, segundo a qual é duvidoso que seja artístico aquilo frente o que os seus criadores não se reconhecem sequer como artistas. Pensado filosoficamente, ele abre e divulga uma série de tensões conceituais do conceito de artista que permeiam a profissão do perfumista de modo contundente, tornando-se o seu caso o paradigma para uma filosofia da arte do perfume, mas também da arte em geral, pois tais tensões, enérgicas no ofício do perfumista, foram historicamente suavizadas no ofício de outras artes reconhecidas socialmente como tais. Um vigilante esclarecimento crítico, beirando à autocontradição, como o dadaísta, seria necessário para que o filósofo da arte percebesse as tensões do conceito de artista no reconhecimento de si de artistas em formas de arte já institucionalizadas.

Se os artistas das artes “clássicas” se reconhecem como artistas, procuraremos por reconhecimento análogo entre os perfumistas, com o que questionaremos a noção de artista, enquanto dimensão conceitual do conceito de arte, sob um viés filosófico. Por ser de utilidade analógica, o reconhecimento dos perfumistas como artistas coincidirá um conceito de artista das belas-artes, uma dimensão do conceito de arte distinto do saber científico e do fazer técnico caracterizado como ofício. Isso significa que qualquer varredura historiográfica que se fizer sobre o pano-de-fundo do procedimento analógico encontrará tal reconhecimento dos perfumistas a partir das estéticas modernas, ou, ainda, do Renascimento europeu e dos movimentos de autonomização da arte – por exemplo, da pintura – que sucederam a esse período e estão gravadas nas estéticas filosóficas modernas. Tal procedimento historiográfico, guiado por um procedimento filosófico de analogia, acabaria por obliterar o que os perfumistas da Antiguidade e da Idade Média europeia pensaram sobre si mesmos e suas obras, bem como todos os perfumistas não-europeus do mundo, ao servir-se das informações sobre estes apenas como sustentáculo de coerência e sentido histórico para um evento mais importante para esse enfoque que unicamente ocorreu a partir da Modernidade europeia, se não fosse superado após ser realizado, e o será, pois sua essência é provisória e somente propedêutica: a de estabelecer um vetor para que reunamos

entendimento”. Não imitaremos a metodologia do Nível Estético, entretanto, por pretendermos dar maior ênfase à discussão sobre o procedimento analógico de reconhecimento.

eventuais pensamentos de perfumistas sobre si mesmos, vetor que assegure-nos de que estamos nos dirigindo firmemente à questão da qual a nossa reflexão especializada em um ponto de incerteza do Nível Conceitual da filosofia da arte (o que é o artista) partiu, e que será resolvida no Nível Teorético (o que é a arte). Com tal método, a análise historiográfica, se necessário partilhada por análises sociológicas, será transpassada por um sentido filosófico que demanda esse mesmo método para se realizar.

O reconhecimento de si dos perfumistas é uma dúvida condicionada pela história do silenciamento cultural da arte da perfumaria em geral. Não há evidência de que Peron e Megallus, perfumistas da Antiguidade (CLASSEN, 1995, pp.15-16), tenham se reconhecido como artistas ou ao menos pretendido honrar a perfumaria com um *status* qualquer; isso talvez porque, por um lado, a perfumaria não era uma arte tão secundária na Antiguidade, já que a cultura olfativa das antigas civilizações, como a grega e romana, e classicamente a egípcia, era mais rica do que a nossa, e, por outro, porque não havendo ainda o conceito de arte-bela distinta de ofício, a não ser de maneira incipiente, a noção de artista era outra ou não existia.

Atravessado pelas figuras de sensismo olfativo, o ofício da perfumaria ficou ligado ao da Alquimia por milênios, o que contribuiu para cristalizar o habitual sigilo e mistério envolvendo o trabalho criativo do perfumista e se tornasse conseqüentemente escasso o número de informações disponíveis de perfumistas sobre si mesmos, particularmente sobre sua possível autodefinição como artistas. Outro motivo que aí se poderia incluir é a suposição de que é mais difícil comunicar-se sobre aromas, pois a crença nessa falsidade contribuiu para que os fruidores e compradores, os artistas de outras artes, os críticos de arte e os filósofos arrefecessem sua curiosidade por perfumes e pelo universo olfativo em geral, uma vez que é uma suposição culturalmente compartilhada em plano semiconsciente.

Entre os primeiros perfumistas que reconheceram-se a si mesmos como artistas estão os que pensaram a perfumaria como uma forma de arte análoga à música e à pintura. As analogias são importantes para introduzir a leigos o complexo labor do perfumista, mas correm o risco de enquadrarem a perfumaria no plano de uma arte que só é arte por analogia. O risco se articula em virtude de não haver reflexão aprofundada sobre a natureza da arte. Uma compreensão mais sutil sobre a arte faz-se necessária, inclusive para a mais franca tematização da filosofia da arte do perfume que não pretere a integridade da perfumaria a uma analogia.

Colocar a questão sobre o reconhecimento de si dos perfumistas como artistas de modo filosófico consiste em pensar a distinção entre artista e não-artista no contexto da questão “o que é a arte?”, com o que a conclusão de que os perfumistas são ou não são artistas só poderá ser alçada no Nível Teorético, com o desenvolvimento de um conceito de arte¹⁰⁰. Três serão os passos deste *Segundo Ponto de Incerteza*: (1) Primeiramente, buscaremos pelo reconhecimento dos perfumistas como artistas por eles mesmos e por outrem. (2) Depois, constataremos que esse procedimento é eminentemente analógico. (3) Por fim, destacaremos a sua insuficiência.

1. O reconhecimento de si dos perfumistas como artistas

Perfumista do século XIX, Eugène Rimmel foi o primeiro a ter reconhecido explicitamente o caráter artístico da perfumaria, conforme as fontes que nos são disponíveis. Uma afirmação sua representa, se não a primeira, uma das mais perfeitas tomadas de consciência de que a perfumaria é uma bela-arte sob um procedimento de reconhecimento segundo o qual a criação do perfumista é análoga à do pintor. Reconhecimentos que tais começaram a vicejar na segunda metade do século XIX e atingiram seu ápice no século XX, continuando até a atualidade. Em termos historiográficos, são condicionados pela formação da perfumaria como uma indústria autônoma, algo que já começara no século XVI, inicialmente com a expansão da indústria das

¹⁰⁰O máximo que podemos verificar nesse ponto é uma tensão conceitual, somente verificada em estado de desnorтеio quanto ao que seja a arte, presente no conceito de artista, em virtude de sua definição carregar uma pretensão de distinção frente a outras pessoas que também atuam e criam, distinção essa classicamente explicitada pela diferença entre artista e artesão. Notamos uma tensão entre artista e artesão porque a noção de artista parece repetir em si a noção de artesão, no sentido de sua intensificação, a qual funciona paradoxalmente como sublimação da noção de artesão na noção de artista, para firmar uma definição de artista. Essa tensão, no entanto, é dificilmente verificável na expressão “artista”. Mas no Nível Teorético mostraremos como tal tensão está presente também na estrutura da expressão “obra de arte”, e explicaremos a condição de percepção dessa tensão, bem como de sua formação.

populares luvas perfumadas, na França¹⁰¹. Lojas de perfume famosas entre artistas germinaram pela Europa, dado o comércio varejista, os avanços técnicos de extração que possibilitaram empregar maior variedade de ingredientes naturais, bem como com o estudo sofisticado das composições e construções aromáticas. A loja de Charles Lillie, na Londres do século XVIII, por exemplo, tornou-se ponto de encontro de artistas vanguardistas¹⁰², e Lillie não deixou de escrever um livro com o qual podemos saber como algumas pessoas já nesse período autodenominavam-se perfumistas¹⁰³:

Como vários proprietários de lojas, que se autodenominam perfumistas, bem como a maioria dos compradores, são completamente ignorantes a respeito da origem da natureza daquilo que vendem, e do presente do que comercializam, talvez não seja inapropriado tornar públicas tais ideias... Embora esse comentário sobre o número de aspirantes à indústria do perfume, hoje, possa parecer duro em relação ao passado, ainda assim, a fim de resgatar arte tão curiosa do total esquecimento, e das mãos da ignorância, como também para informação do público, e finalmente

¹⁰¹ No século XVII, Luís XIV, filho de Anne da Áustria, mulher fanática por luvas, concedeu uma licença para que os perfumistas tivessem seu próprio comércio como profissão autônoma.

¹⁰² Tais como Joseph Addison, poeta e ensaísta, e seu condiscípulo Richard Steele, político e dramaturgo, além do escritor Jonathan Swift e do poeta Alexander Pope. Vicejaram lojas de perfume muito famosas, como a loja do Sr. Perry, na Londres do século XVIII, uma moderna farmácia que vendia perfumes e cosméticos dentre os remédios, e *O Velho Gato Almiscareiro*, loja de William Balley, inaugurada em 1730, que atraiu homens e mulheres da moda. Segundo Aftel, é provavelmente de René a primeira loja de perfume na França, em Paris. O perfumista René, empregado de Catarine de Médici, viveu no século XVI, período em que Catarine encorajou a produção de matérias-primas de perfumes em uma cidade no sudeste da França, chamada Grasse, que veio a tornar-se o centro dessa produção, e até o século XX, celebrada como capital mundial do perfume. Diz-se que René, além de fazer luvas, foi procurado por Catarine para serviços de feitiçaria, por ser um indivíduo versado em Alquimia. (AFTEL, 2001, p.32-33).

¹⁰³ A primeira menção a perfumistas é da Mesopotâmia. Tapputi-Belatekallim e (...)ninu são consideradas as primeiras químicas do mundo. Eram perfumistas, e seus nomes estão inscritos em uma tábua cuneiforme do segundo milênio a.C. (RAYNER-CANHAM, 2001, prefácio: xviii).

para o bem da verdade, um trabalho desta natureza se faz absolutamente necessário: mais especificamente, uma vez que sem ele a raça dos aspirantes poderá continuar vendendo o que bem lhes agrada, sob qualquer nome que lhes agrada, sem ter a mínima consideração (como é notório) por sua genuinidade, se é simples; ou, se preparado adequadamente, por sua composição... Um outro aspecto na construção deste trabalho foi informar o verdadeiro perfumista (pois os aspirantes estão acima do aprendizado) como, onde e em que estação ele pode comprar suas muitas mercadorias; como avaliar a qualidade dos produtos, e como preservá-los de acidentes ou de circunstâncias inesperadas, que provam dissolução parcial ou total, e através das quais os melhores perfumes se tornam os odores mais fétidos e nauseantes (LILLIE, *O Perfume Britânico*, APUD AFTEL, 2001, p.37)¹⁰⁴.

A autora de *Essências e Alquimia, Um Livro sobre Perfumes* (2001), Mandy Aftel, informa-nos de que o livro de Lillie foi um caso de literatura canônica sobre como fazer perfumes, que atingiu o auge em meados do século XIX, explanando-nos a natureza comum das fórmulas nela situadas como sendo isentas de estilo de criadores ou de originalidade¹⁰⁵; tais livros tratavam-se, em geral, de manuais de

¹⁰⁴Lillie externava consciência de que a indústria do perfume era uma curiosa arte jazendo no completo esquecimento inclusive para muitos daqueles que se autointitulavam perfumistas. A sua discriminação entre os verdadeiros perfumistas e a “raça dos aspirantes” tem um propósito estético, uma vez que se equilibra sobre a diferença entre os melhores perfumes e aqueles outros que “se tornam os odores mais fétidos e nauseantes” em razão do parco conhecimento e do mau uso dos ingredientes utilizados para atualizar uma fórmula. O uso cauteloso dos odores demonstra, sobretudo, a cautela sobre o reconhecimento que o perfumista fazia e faz de si mesmo, quando não como artista, como um esteta.

¹⁰⁵“As fórmulas se baseavam na premissa de juntar elementos parecidos, combinando umas poucas fragrâncias florais intensas e similares para chegar a um único e doce toque floral, com talvez um pouco de baunilha para uma doçura adicional, e às vezes uma gota de algália, âmbar cinzento, ou almíscar para encorpar” (Aftel, 2001, p.39). E: “As informações sobre o perfume são repetidas quase literalmente de um livro para o outro, com somente pequeno

perfumaria que continham muitas receitas para a simulação de odores que à época não haviam sido obtidos pelos métodos conhecidos de extração, simulações, por exemplo, nas quais “a fragrância do lírio-do-vale podia ser simulada com a mistura de flor de laranjeira, baunilha, rosa, cássis, jasmim, angélica e amêndoa amarga” (AFTEL, 2001, p.38), o que, contudo, motivou Rimmel a ter uma brilhante compreensão a respeito dessas misturas simuladoras, porquanto ele as reconheceu como a parte verdadeiramente artística da perfumaria.

As analogias entre a criação do perfumista e a de artistas de outras artes se multiplicaram durante final do século XIX até a atualidade¹⁰⁶. Alguns, como Rimmel e Jean Carles¹⁰⁷, imaginaram analogias entre a perfumaria e a pintura; outros, como Ernest Beaux¹⁰⁸ e

incremento de um novo material. As próprias fórmulas são genéricas; não há nada nelas como a assinatura de um criador” (ibidem, p.38), não obstante alguns livros serem exóticos e abrigarem parágrafos sobre culturas antigas, receitas para cosméticos e remédios, bem como opiniões sobre a sociedade e o lugar da mulher na época respectiva. Aliás, as receitas de perfume estavam perpassadas por uma determinação de gênero que explica por que os perfumistas (em geral, homens) não costumavam explorar contrastes e intensidades odorosas, embora pudessem efetivamente explorá-los por terem muitos ingredientes ao seu dispor. Estudando as fórmulas deixadas por esses perfumistas, percebe-se que eles costumavam seguir um repertório padrão condizente com a maneira como uma mulher da época, bem educada, deveria cheirar (idem).

¹⁰⁶E as analogias recíprocas: na música, Debussy; na escultura, Rodin; na pintura, Gauguin. Na poesia, Baudelaire e os simbolistas Rimbaud e Cruz e Sousa; na literatura, Proust, Süskind e Huysmans.

¹⁰⁷“Na verdade, o que é perfumaria e como deve ser entendida? Perfumaria é uma arte, não uma ciência, como muitos parecem acreditar. A formação científica não é necessária para o perfumista, o conhecimento científico pode, por vezes, ser um obstáculo à liberdade necessária para a criação de perfume. O perfumista criador deve usar materiais odoríferos da mesma forma com que um pintor usa as cores, e deve dar-lhes a oportunidade de desenvolvimento e efeito máximo, embora seja sabido que as potenciais reações como a descoloração dentro da formulação final, e também a estabilidade do perfume, mereçam devida consideração. Este é o único uso que o perfumista deverá fazer de seu treinamento científico, se houver”. CARLES, Jean. *A method of creation and perfumery*. Disponível em:

http://www.perfumersapprentice.com/perfumersworkshop/perfumery_education/carles1.pdf

¹⁰⁸“É como escrever música. Cada componente tem um valor tonal definido (...). Eu posso compor uma valsa ou uma marcha funeral”. Disponível em: http://www.enotes.com/topic/Ernest_Beaux.

Roudnitska, com a música; outros, ainda, como Jean Kerleo, com a escultura¹⁰⁹ ou, como Sofia Grojsman, com a arquitetura¹¹⁰. Variadas são as fontes, e geralmente de perfumistas, as que observam um marcante acontecimento para a história da perfumaria a partir da segunda metade do século XIX, a sua ascensão a uma verdadeira forma de arte. Para que ficasse sensível esse processo histórico, Aftel critica com retórica a insipidez das fórmulas de perfumes antigos da literatura canônica do século XVI ao século XIX¹¹¹, dizendo que as obsolescência e falta de imaginação eram regras das fórmulas dos livros de perfumaria superadas no período de transição do século XIX para o século XX. Ao menos no que concernia às novas regras da atualidade e da criatividade, a história da perfumaria passou a ser feita de maneira diferente, e pelos próprios perfumistas. Ancorada na observação de Stephan Jellinek, para quem “o perfume moderno nasceu em Paris entre 1889 e 1921” (JELLINEK APUD AFTEL, 2001, p.42), a autora narra essa história:

Foi somente na última década do século XIX e nas primeiras duas décadas do século XX que a composição do perfume começou a adquirir

¹⁰⁹“Você começa a sua fragrância como um compositor, colocando elementos juntos. Você termina a sua fragrância como um escultor, moldando-os e podando-os” (NEWMAN, 1998, p.49).

¹¹⁰“Eu construo as minhas fragrâncias do fundo para o topo. Como uma pirâmide. É geométrico. Em algumas fragrâncias, alguns orientais, por exemplo, você sente a brusca emissão de uma nota topo, e então a fragrância cresce. Outras podem ter um mais lento, mais suave desdobramento” (NEWMAN, 1998, p.53).

¹¹¹Não obstante apresente exceções como as versões modernas do *Peau de Espagne*, um perfume “altamente complexo e luxuoso” inventado no século XVI para aromatizar o couro, e cujas versões vieram a ser ótimos perfumes de frasco em 1910, obtidos “adicionando-se baunilha, cumaru, estiracáceas, gerânios e cedro à fórmula original” que receitava embeber “a camurça em néroli, rosa, sândalo, lavanda, verbena, bergamota, cravo e canela, e em seguida unt[á-la] com algália e almíscar” (AFTEL, 2001, p.40). A respeito das fórmulas antigas que não tiveram a mesma sorte que a desse perfume, ela reclama: “Desisti de usar as fórmulas apresentadas na literatura daquele período (...). Cada imitação de misturas florais que eu tentava apresentava os mesmos problemas. O aroma intenso da amêndoa amarga fazia com que elas fossem enjoativas e antiquadas. O mais importante era que os perfumes não tinham uma composição específica; eram uma mixórdia de florais (...). Eram sem imaginação e inutilizáveis” (ibidem, p.41).

atitude, criatividade e *status* de uma verdadeira forma de arte. (...) Não mais tolhidos pelas receitas tradicionais, os perfumistas eram livres para usar seus materiais, tanto quanto um artista trabalha com suas tintas, ou um músico com notas (idem).

Jellinek, por sua vez, descreve esse evento recorrendo à ideia de que houve a transformação do conceito de harmonia, segundo a qual a harmonia simples da natureza foi substituída pela harmonia mais elevada e sofisticada da criação artística¹¹². Embora o perfumista pudesse trabalhar com base em manuais, sua obra passou a dever ter harmonia, conquistada pela criatividade. Assim, em *A Ciência e a Arte da Perfumaria*, de 1945, Edward Sagarin afirma que o perfume é uma *sinfonia odorosa* que deve possuir “harmonia, unidade, originalidade”, além de “evocar algo no coração de cada homem que possui o poder da percepção e o poder estético da avaliação” (SAGARIN, 2008, p.100), universalidade essa também afirmada por Roudnitska, quando declara que “a audiência dos grandes perfumes, tal como a da bela música, é universal” (ROUDNITSKA APUD JAQUET, 2010, p.231)¹¹³. Entre o trabalho rígido de grande precisão, efetuado em geral dentro de um laboratório, e a sua capacidade criativa de harmonizar ingredientes para obter o desejado efeito de tocar o íntimo de cada ser humano, o perfumista profissional é, para Sagarin, “uma das estranhas anomalias

¹¹²“Essências ervais pungentes e notas secas amadeiradas eram usadas juntamente com a fragrância suave e inebriante de flores subtropicais, o frescor das frutas cítricas compensava o calor lânguido de bálsamos e baunilha, a inocência das flores de primavera era equiparada à sedução do almíscar e do cravo. Um senso de harmonia era, obviamente, mantido em tudo isso, mas era uma harmonia de ordem mais elevada e complexa. A harmonia sofisticada da criação artística havia substituído a harmonia simples da natureza” (JELLINEK APUD AFTEL, 2001, p.42).

¹¹³Se Lillie, no século XVIII, falara da importância de se conhecer e ser capaz de avaliar a qualidade de materiais aromáticos para se ser um perfumista, no século XXI, com o perfumista Jean-Claude Ellena, a noção de harmonia se cristaliza como aquilo que a qualidade dos ingredientes não é suficiente para alcançar: “(...) Enquanto a qualidade de uma substância pode contribuir para a originalidade de uma fragrância, um “bom” jasmim, uma “refinada” rosa, ou uma “boa” molécula sintética não fazem um bom perfume. A beleza de um perfume não surge da soma das qualidades das matérias-primas, mas da harmonia dos materiais, o modo como são usados, justapostos, e como lhes é dada expressão” (ELLENA, 2011, p.29).

da nossa civilização” (SAGARIN, 2008, p.93), pois, criando em um laboratório, é “tão exato quanto um cientista e tão flexível quanto um artista” (ibidem, p.98).

Sob uma narrativa progressista da arte, a autonomização da perfumaria mediada por explícitas reivindicações do perfumista como um profissional com nome próprio e profissão única desde o século XVIII, com Lillie¹¹⁴, é concebível como começo de um processo culminado no reconhecimento do perfumista como artista no término do século XIX, com Rimmel, o qual poderia ser entendido como produto de uma sucessão de etapas cada vez mais agudizadas de consciência histórica a respeito da potência artística da perfumaria, de que é exemplar o pensamento de Roudnitska, em meados do século XX, porque este mestre perfumista oferece um conceito de perfumaria pura.

À época de Roudnitska, encontramos ainda um manifesto reivindicando *status* de arte para toda a perfumaria¹¹⁵. Datado da década de 80, esse manifesto demonstra que embora alguns perfumistas estivessem reconhecendo-se como artistas há pelo menos cem anos antes de ter sido escrito, a sociedade em geral não considerava sequer um ramo ou corrente sua como uma forma arte, e que, diferentemente da maioria daqueles manifestos, como os dos Surrealistas, que entraram para a história canônica da arte, esse não pedia pela ascensão de certo setor de uma atividade já considerada artística, como, por exemplo, da pintura, frente às demais¹¹⁶. Sua raridade condensa-se na manifestação

¹¹⁴Mas ainda antes, de modo mais esotérico, a julgar pela afirmação de Sagarin de que o primeiro livro impresso de que se tem notícia dedicado exclusivamente à perfumaria data da segunda metade do século XVI, por volta de 1560, com o título *Notandissimi Secreti de l'Arte Profumatoria* e de autoria anônima: “(...) o livro, importante como ponto de referência da independência da perfumaria frente às artes relacionadas, apareceu durante um período rico em antiga literatura de cosmética” (SAGARIN, 1945, p.208).

¹¹⁵O manifesto está em um livro dirigido por Jacqueline Blanc-Bouchet (*Odores, a Essência de um Sentido*), cuja citação nos é concedida por Jaquet: “Os signatários [do manifesto] aspiram à emergência de uma perfumaria de arte e de teste, cujo papel será a invenção e experimentação de novos conceitos olfativos, uma perfumaria de vanguarda cuja riqueza de invenção levará a totalidade da perfumaria a um movimento ascendente” (BLANC-MOUCHET, 1987, APUD JAQUET, 2010, p.231).

¹¹⁶Um modo como o público fruidor do perfume entra na questão do reconhecimento dos perfumistas como artistas é apresentado em uma consequência dessa mesma questão quando referida à história da arte moderna:

de que o reclame desses perfumistas ocorria como reivindicação do estatuto de arte para uma atividade de criação que nunca possuiu contexto artístico anteriormente firmado social e historicamente, razão pela qual os signatários falavam de trazer a totalidade da perfumaria à condição mais elevada da arte¹¹⁷.

a existência de movimentos artísticos da perfumaria. Os movimentos artísticos do início do século XX ficaram célebres por seus manifestos. Neles, os artistas procuravam externar suas opiniões sobre a natureza da arte e sobre o papel do artista, mesmo quando suas posições eram contra a arte. Os manifestos servem perfeitamente como objeto de estudo a quem quiser saber se os perfumistas chegaram a se reconhecer a si mesmos como artistas, e por quais razões. Eles são, enquanto mediadores entre os artistas e todas as pessoas no mundo, o vínculo entre o pensamento dos artistas entre si e os daqueles que não o são, costumeiramente chamados de contempladores ou público da arte. Em manifestos como os do movimento dadaísta, encontramos uma clara crítica, direcionada ao público da arte, contra esse público, por sua passividade mantenedora de certa função social ideológica do artista, essencialmente burguesa, por meio da qual se pode entender melhor como a distinção entre artista e não-artista tem se enfraquecido a nível conceitual de pretensão com as vanguardas modernas, constituindo-se parte fundamental de sua revolução e que é tida por alguns como meramente suposta, quando não autocontraditória. No entanto, a perfumaria desempenha funções sociais nas culturas do mundo inteiro, e o perfumista é influenciado em seu trabalho pelo modo como o perfume é interpretado em cada sociedade. Há milhares de anos, o trabalho do perfumista serve para atender aos gostos de uma elite social. Para Roudnitska, isso não parece ser um verdadeiro problema. Como perfumista autodidata, ele é nostálgico do tempo em que as moças finamente educadas sabiam provar e avaliar um bom perfume, reclamando do precipitado e extensivo uso dos aromas sintéticos, o que contribuiu para a mediocridade geral da perfumaria. Para Roudnitska, o público desempenha um papel importante, se bem que sempre indireto e não completamente determinante, para fortalecer o nível de qualidade da fabricação de perfumes, e o juízo de gosto de um nariz refinado contribui mais e melhor para a arte da perfumaria do que a quantidade interminável de novidades lineares e monótonas de perfumes confeccionados para o grande público de olfato pouco inteligente. O “porém” da solução de Roudnitska é que sua simpatia com o bom-gosto do público parece pesar contra a liberdade do perfumista, pois é esse o bom-gosto que tem assombrado a história da perfumaria ocidental nos últimos quatro mil anos.

¹¹⁷A crítica também concorreu e concorre para que o perfume seja reconhecido como uma forma de expressão artística. A crítica *de arte* que julga a obra por sua expressão, originalidade e qualidade, propriedades que Ellena chama de estilo (*style*) do perfumista. (ELLENA, 2011, p.64). Ellena comenta sobre a crítica de arte de perfumes, afirmando que esta nasceu em 2006 (embora a não

A perfumaria reconhecida analogicamente como arte herdou a imposição da distinção entre arte perfumatória *representativa*, voltada à cópia de odores de substâncias e à evocação de realidades já estabelecidas, como o perfume que representa o gênero feminino, e arte perfumatória *abstrata*, voltada à harmonia sofisticada da criação artística (parafraseando Jellinek). O que na tradicional perfumaria de manual e representativa há de artístico é descoberto a partir deste moderno reconhecimento como secundário à sua essência sofisticada. A verdadeira forma de arte que ela começou a se tornar, deu-se, portanto, sob a fase de transição de uma perfumaria que pretendia, com fórmulas repetitivas, copiar fragrâncias encontradas na natureza ou evocar realidades, para outra cujas obras passaram a ser julgadas como belas por si mesmas:

(...) Os perfumistas [a partir do final do século XIX] começaram a percorrer caminhos bem distantes de seu tímido início com *Rondeletia* e *Eau de Cologne*, para criar fragrâncias que eram concebidas não como cópias de fragrâncias encontradas na natureza, mas com beleza própria (AFTEL, 2001, p.42).

Assim, não será de todo uma surpresa encontrarmos tentativas por parte de filósofos da arte de contemplarem o perfume sob o modelo de uma estética filosófica do belo, algo efetivamente levado a cabo por Jaquet, no início do século XXI, ao levantar a pergunta kantiana: “é olfativamente belo o que apraz universalmente à olfação sem conceito?” (JAQUET, 2010, p.231). E a distinção entre belas-artes e ofício remanesceu na base da diferença entre perfumaria evocatória e perfumaria pura, à medida que o perfume da velha perfumaria era especificamente feito para o embelezamento, enquanto que o da perfumaria moderna é belo por si mesmo, *a despeito* de embelezar. Às distinções entre perfume com harmonia representativa e perfume com harmonia abstrata, adequou-se a distinção entre perfume agradável e

qualificada como sendo de arte, tenha emergido antes, na WEB): “Em Agosto de 2006, o *New York Times* anunciou que tinha engajado um correspondente de perfume. O jornalista descreveu seu papel do seguinte modo: ‘A criação de perfumes é uma forma mais elevada de expressão artística (*higher artistic expression*), equivalente à pintura ou à música. Estas colunas tratarão do perfume como uma arte por seu direito próprio.’” (ibidem, p.63).

perfume belo, e a ascensão da perfumaria a uma bela-arte veio indicar que ela permaneceu desde sempre em um estado de indeterminação entre ofício e belas-artes, em si manifestando elementos de genuína especificidade científica e de latente transcendência da categoria do agradável¹¹⁸.

Sob os ditames econômicos da indústria da perfumaria, além disso, o perfumista tendeu a se especializar seguindo uma divisão de tarefas no interior da qual uma distinção entre utensílio e obra de arte análoga a das estéticas modernas da bela-arte (entre os utilitários produtos domésticos aromatizados e os chamados perfumes finos) passou a definir profissões de uma indústria cujas atividades, mesmo as mais criativas, não podiam constituir forma de arte conforme o conceito clássico de belas-artes. E, não obstante isso, em sua articulação econômica, essa indústria dificulta ou mesmo nega o reconhecimento dos perfumistas como artistas independentemente do procedimento pelo qual venham a fazê-lo, o que Tania Sanchez assim denuncia apropriadamente:

A indústria do perfume, em uma venerável tradição ininterrupta de atitudes autodestrutivas, tem feito tudo o que pode para evitar que seu trabalho seja reconhecido como arte. As empresas de perfume não costumam manter arquivos. Elas mudam fórmulas sem avisar seus clientes. Elas suspendem os seus clássicos. Elas mentem sobre os ingredientes. Elas escondem os perfumistas e diretores de arte responsáveis. Elas ainda plágiam desavergonhadamente grandes ideias e esperam que ninguém perceba. Elas até mesmo têm retirado de publicidade as revistas que criticavam

¹¹⁸É preciso tratar aqui da diferença entre duas distinções, aquela entre arte representativa e arte pura, por um lado, e aquela entre arte feita para embelezar e arte-bela, por outro, pois a arte pura pode não ser a bela-arte; no caso de Roudnitska, no entanto, a perfumaria pura é a bela perfumaria. No pensamento de Roudnitska, a distinção entre ofício e bela-arte é compatível com a distinção entre arte representativa e arte pura, donde a arte representativa deverá ser significativamente mais utilitária que a arte bela. E como em Roudnitska o procedimento analógico de reconhecimento opera mais profundamente do que nas maneiras como se reconheceram alguns perfumistas antes dele, tal como Rimmel frente ao pintor ou Ernest Beaux frente ao músico, verificamos um traço filosófico mais marcado em seu pensamento.

o seu trabalho. (TURIN; SANCHEZ, 2008, p.4)¹¹⁹.

2. O procedimento analógico de reconhecimento

Concluímos, com esse panorama histórico, que o modo privilegiado pelo qual o perfumista foi definido como artista, quer pelos próprios perfumistas, quer pelos historiadores ou filósofos da arte, é um procedimento analógico de reconhecimento por meio do qual se pretende revelar algo sobre o objeto ao qual se aplica a distinção entre artista e não-artista.

A apologia das propriedades artísticas da perfumista está atrelada à valorização do polo do entendimento sobre as suas criações, indicando que distinções passíveis de ser objetos de discussão filosófica são o alicerce sobre o qual esse procedimento se fixa. Assim se consegue conquistar o reconhecimento de que o perfumista não atua somente em um plano sensorial; que não é, como lembra Roudnitska e reclama Sofia Grojsman, apenas um nariz, mas também um cérebro, e que a perfumaria é uma arte intelectual. Se reinterpreta o modo como a distinção entre sensibilidade e entendimento se comporta sobre a perfumista é possível afirmar que ela é uma artista, demonstra-se a inegável junção entre essa distinção e a distinção entre artista e não-artista no imaginário da reivindicação. Ela é reconhecida como artista por meio de um procedimento que *pressiona* o antigo comportamento das distinções que recaiam sobre si (distinções entre artista e artesão, agradável e belo, bem como suas correlatas, como a entre o sensível e intelectual) a interagirem de modo diferente, não mais sensistamente, para concederem-lhe o *direito de acesso* ao polo qualitativamente superior desses dualismos, o da arte, da beleza e da intelectualidade. Todavia, o novo comportamento pressionado permanece em um estado

¹¹⁹Tais atitudes imorais impedem que os próprios perfumistas possam se reconhecer como artistas. Esse reconhecimento por parte da sociedade só acontecerá se eles puderem se libertar dos ditames da indústria da perfumaria, mesmo que continuem dependentes dela em alguma medida; isto é, acontecerá se puderem autonomizar a perfumaria como forma de arte, o que ilustra a contradição apontada por Adorno sobre a autonomização da arte, conforme comenta Eagleton: “Há algo de perversamente destrutivo nesta estética (...), o fato de que a independência da arte diante da vida social permite-lhe uma força crítica que esta autonomia tende a cancelar” (EAGLETON, 1993, p.253).

de nítida obscuridade: ora os termos de uma distinção se interconectam (JAQUET, 2010, p.237) e são aplicados simultaneamente sobre o perfumista e o perfume, ora ela é defendida insistentemente, beirando à negação do polo inferior (idem). Não obstante a intenção da reivindicação seja a de exigir o reconhecimento de que a perfumaria é intelectual e heurística, a analogia obsta o ato de refletir sobre a natureza de seus pressupostos, e o que seja a arte não é trazido à argumentação como uma questão essencial.

A elevação do perfume ao *status* de obra de arte transforma a hierarquia artística sem aprofundar-se em sua interligação com as demais. O procedimento analógico não tem penetração filosófica, e como o fundamento das hierarquias sensoriais é o comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e entendimento, e aquele só pode pressupô-lo sem descobri-lo ou acessá-lo, Roudnitska e Jaquet conseguem no máximo elevar a perfumaria à condição intelectual e bela. É de se supor com isso que a reivindicação seja fundamentalmente contraditória, constatável com a proeminente irrelevância que é reconhecer o perfume como obra de arte. Parafraseando alguém quanto à tentativa de objetar um filósofo, não há nada de mais fácil e inútil do que reconhecer o perfume como obra de arte. É tão inútil e fácil que com certeza não era isso o que Roudnitska e Jaquet estiveram querendo fazer; porém, o modo como o fizeram possui o efeito colateral de perda de autorreflexividade quanto à questão sobre a natureza da arte. A consequência social desse efeito é a tácita manutenção da hierarquia sensorial.

É de se esperar, outrossim, que outros sentidos, sob uma nova decomposição da sensibilidade, estejam hierarquicamente abaixo do olfato. Se ao menos este foi divisado como uma forma de sensibilidade, é porque esteve, desde a antiga e ocidental decomposição da sensibilidade em cinco sentidos, apto para entabular alguma relação com o entendimento: a sua posição basilar já demonstrava que tinha de ser a mais negativa possível, quase de ou até de negação (lembremo-nos de Doutor Melífluor). Uma vez que a olfação seja aparentemente reabilitada pelo procedimento analógico, provavelmente novos sentidos ocupem a posição de base negativa desocupada. Se assim for, o comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e entendimento continuará atuando de maneira tão inquestionável que a decomposição aparentemente arbitrária da sensibilidade será a comprovação do sensismo geral.

3. Para além do procedimento analógico

Em algumas teorias da Modernidade, as condições para que algo seja considerado obra de arte são descobertas *a priori*, tal como na kantiana *Crítica da Faculdade do Juízo*. Com a filosofia transcendental, o filósofo pretende obter um conhecimento anterior ao conhecimento que lhe faz juiz do conhecimento, da moralidade e da arte¹²⁰. De Kant deriva uma definição de bela-arte que, conquanto fundamentada por referência à necessidade e universalidade do juízo de gosto puro, por razão misteriosa nutre-se com o comportamento sensista da distinção entre ofício e belas-artes que só poderia ser absorvido empiricamente¹²¹.

¹²⁰Em sua conferência intitulada *Filosofia como guardador de lugar e como intérprete*, Jürgen Habermas mostra que as obras de Immanuel Kant levam a uma definição da filosofia como indicador de lugar das ciências e juiz supremo da cultura, definição que acaba por exercer a função de dominação sobre aquilo que tematiza. Isso acontece porque a filosofia de Kant concebe para si um conhecimento anterior a todo conhecimento (HABERMAS, 2003, pp.17-35). E como a filosofia transcendental não diz respeito unicamente à possibilidade do conhecimento, pois existem também princípios transcendentais da moralidade e do julgamento de gosto, a razão dissocia-se em três elementos como razão pura, razão prática e poder de julgar. Segundo Habermas, o processo de autonomização dos elementos da razão fundamentados pela filosofia transcendental confere para o filósofo kantiano, além da tarefa de indicador de lugar das ciências, a de supremo juiz perante a cultura. Os fundamentos da ciência, da moral, do direito e da arte só poderiam ser legitimados pela filosofia e apenas ao filósofo caberia o poder de julgar o que é científico, moral, jurídico e artístico. Um caso único é Kosuth: Kosuth novamente fundamentará a arte em base *a priori*, mas um *a priori* exatamente compatível com o ato histórico de Duchamp, não mais com a distinção entre ofício e bela-arte de Kant. Para Kosuth, a arte tem base *a priori* porque uma obra é de arte apenas se questiona o conceito de arte.

¹²¹Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant define a arte frente ao ofício: “A arte distingue-se também do ofício (*Handwerke*); a primeira chama-se *arte livre*, a outra pode também ser chamada *arte remunerada*. Observa-se a primeira como se ela pudesse ter êxito (ser bem-sucedida) conforme a um fim somente enquanto jogo, isto é, ocupação que é agradável por si própria; observa-se a segunda enquanto trabalho, isto é, ocupação que por si própria é desagradável (penosa) e é atraente somente por seu efeito (por exemplo, pela remuneração), que, por conseguinte, pode ser imposta coercitivamente. A questão, se na escala das profissões relojoeiros devem ser considerados como artistas e contrariamente ferreiros como artesãos, requer um ponto de vista do

Quando o filósofo amigo de Roudnitska, Etienne Soriau, elenca cinco condições às quais uma atividade humana de criação deve satisfazer para ser considerada arte, estas aparentam ser anteriores a um procedimento analógico e válidas para toda arte, quando, na verdade, são estabelecidas com base em uma prévia experiência de um conceito de belas-artes, e delas se depreende um sentido normativo, já que o perfumista deve se conformar a tais exigências (ROUDNITSKA, 2000, pp.89-99). Quando, em seu artigo *The Aesthetics of Smelly Art*, Larry Shiner e Yulia Kriskovets pensam em uma perfumista imaginária sob um conceito dantiano de artista, como alguém que escolhe um objeto, assina-o e o expõe em uma galeria de arte, eles a concebem como artista por analogia ao artista de arte contemporânea, e o perfume, mesmo que um perfume análogo ao *Chanel 5* – enquadrado antes por Roudnitska em uma estética das belas-artes –, como uma obra de arte contemporânea. Inspirados no artigo *O Mundo da Arte*, de Arthur Danto, o ato de Duchamp é por eles transformado em uma definição de artista e serve como princípio de um procedimento analógico¹²²: a conclusão de Shiner e Kriskovets é que se uma perfumista (a por eles imaginada, chamada Claire) escolhesse um perfume e batizasse-o com o nome de *Claire No. 5*, expondo-o em seguida em uma galeria de arte, inscrevendo-o em um mundo da arte em sentido dantiano, tal perfume viria a ser uma obra de arte. Ernest Beaux e Coco Chanel, por outro

ajuizamento diverso do que tomamos aqui, a saber, a proporção dos talentos que têm de encontrar-se como fundamento de uma ou outra destas profissões. Sobre a questão, se entre as chamadas sete artes livres não teriam podido ser incluídas também algumas que são atribuíveis às ciências e algumas outras que são comparáveis a ofícios, não quero falar aqui.” (KANT, 2010, p.150). A perfumaria, no entanto, não é uma ciência nem um ofício nem uma bela-arte e é impedida de ser uma bela-arte por causa da figura de sensismo do olfato como sentido subjetivo que perpassa toda a *Crítica da Faculdade do Juízo*, de modo que a questão sobre a possibilidade de a perfumaria ser uma forma de arte é muito mais complexa do que a requerida proporção dos talentos que têm de ser o fundamento da profissão do perfumista para que aquela possa ser reconhecida como arte-liberal. Essa profundidade atinge os fundamentos da teoria da arte em suas distinções fundamentais, uma vez que nela a distinção entre bela-arte e ofício está conjunta com o comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e entendimento.

¹²²Sem dúvida, a transformação do ato de Duchamp em uma definição de arte já em si criticável, mas o fato é que a analogia é tomada como o procedimento metodológico principal para a interpretação da perfumista como um artista de arte contemporânea.

lado, por não terem feito a mesma coisa com o *Chanel 5* e por tampouco serem considerados artistas pelas estéticas clássicas do belo, “não permanecem totalmente fora do domínio das artes, mas certamente estão entre os clássicos do design moderno (...)” (SHINER; KRISKOVETS, 2007, p.28). Os autores dão a entender, por fim, que Beaux e Chanel não são artistas nem para as estéticas clássicas, nem para um conceito dantiano de arte, fenômeno esse que nomeamos *estado de indeterminação da perfumaria* e procuramos preservá-lo crítica e metodologicamente para dirigirmo-nos à explicitação de um conceito de arte. As definições de arte obtidas *a posteriori* por Soriau e Shiner-Krikovets, são criticáveis em virtude de universalizarem uma descrição sobre o dado atual da arte, pois são o procedimento analógico abstraído e transformado em definição da arte.

A simples analogia tem de tomar como pressuposta a verdade de que o pintor ou o músico são artistas, e instituir sua falsa segurança, seja por meio de um reconhecimento social, seja por meio de uma fundamentação filosófica, sobre as dimensões de um universo da arte já firmado – trata-se do problema, em Danto, da história da arte, para quem algo é reconhecido como arte se pertence a uma história que lhe antecede e se lhe apresenta como sustentáculo teórico. Os procedimentos analógicos de reconhecimento mantêm acriticamente a segurança de tal contexto mesmo quando as atividades às quais se referem não possuem qualquer história de arte anteriormente reconhecida. Eles têm sua importância didática, mas quando não são de todo um obstáculo, retardam o desenvolvimento apropriado de uma filosofia da arte do perfume. Jaquet, por exemplo, em sua busca por um a linguagem olfativa, condição *sine qua non* de sua estética, leva esse procedimento tão a sério que procura diretamente pelas expressões do odor em outras artes, como na poesia e escultura, encontrando aí exemplos de como uma linguagem olfativa pode ser estruturar. Porém, em sua monumental obra, a arte em si não foi questionada. Uma vez que o significado de artista continua sendo algo sabido por derivação a uma definição prévia aplicada para definir o pintor e o músico, o escultor e o arquiteto, concluímos a insuficiência disso que salientamos ser o modo privilegiado de reconhecimento de si dos perfumistas como artistas, bem como de seu reconhecimento como tal por parte de filósofos e historiadores da arte. A valorização do aspecto cognitivo da olfação e do abstrato da criação do perfumista tende a não colocar em questão a distinção entre sensibilidade e entendimento e a não refletir diretamente

sobre o que é a obra de arte e o artista – bem como, de modo mais geral, sobre o que é a arte.

Pensamos o perfume como um caso de incerteza ao conceito de arte, pelo que o sentido de nossa dissertação é o questionamento filosófico sobre o que significa a arte – precisamente sob essa circunstância de não pesar sobre nós a exigência de que o perfume *deva* ser uma obra de arte para que o nosso estudo tenha algo como êxito e esta dissertação seja bem-sucedida em seus propósito e método, é que nosso pensamento encontrar-se-á verdadeiramente livre para pôr em questão a perfumaria sob perspectiva filosófica e, simultaneamente, realizar a filosofia da arte em sua questionabilidade. Assim obtemos um esclarecimento mais penetrante sobre a organização da filosofia da arte que ora realizamos, a qual, com esta autorreflexão, supera as abordagens filosóficas da perfumaria que se confundem a si mesmas em sua perquirição, estagnando-se em procedimentos analógicos, ou, quando lançados para além destes, perdendo de vista a conexão entre a pergunta mais crucial da filosofia da arte e o objeto da abordagem filosófica que a suscitou, por fim puxada pela força de gravidade e segurança de acríticos conceitos de arte normativos. Este Nível Conceitual de nossa filosofia da arte nos permite prever, portanto, pela consistência dessa conexão não esquecida, o que, no Nível Teorético seguinte, tal filosofia não poderá criar como conceito de arte e o modo como não poderá autodefinir-se como filosofia da arte.

É também neste nível que a filosofia da arte não vai se autodefinir como uma teoria metafísica. Uma teoria metafísica da arte pensará as condições por meio das quais é possível dizer o que arte é; e as pensará enquanto distinções, refletindo sobre o que são distinções (metafísica) e depois contextualizando esse pensado para o caso da arte (teoria da arte). Mas, para que tal metafísica não se torne fundamentalista e juíza da cultura, o que ela descobre sobre o ser das distinções deve partir de eventos problemáticos: o objeto *A Fonte* exposto por Duchamp representa um evento o mais conducente ao questionamento filosófico sobre a distinção entre utensílio e obra de arte. Quando tal pesquisa acaba por revelar que a referida distinção possui estatuto comportamental, transforma-se em metafísica, a qual, no nosso caso, não vai defender, abolir ou relativizar tal distinção, e sim forjar, por meio de um pensamento completamente diverso das alternativas listadas, pois descobrirá o estatuto ontológico interativo da distinção referida, isto é, o seu mutável comportamento e ardilosidade, um novo comportamento para ela. Esse comportamento inédito é o conceito de

arte oferecido por tal filosofia e deve ser entendido como um caminho de reflexão circular, aporético e com sentido ético.

CONCLUSÃO DO NÍVEL CONCEITUAL

Acaso concluiremos que a arte nos ajuda a vencermos o sensismo, quando tantas teorias da arte têm servido de obstáculo para tal ultrapassagem e a história da arte está submersa na história das hierarquias sensoriais? Todavia, a questão que se envolve com a natureza da arte, erguida sobre um contexto sensista e agindo contra este, pode, pois, purificar a arte de si mesma, e o processo de purificação da arte humana que se vale da arte para colocá-la em questão é uma das maneiras pelas quais vem a ser possível ultrapassar o sensismo.

As dificuldades encontradas com a tentativa de ascender a perfumaria a uma bela-arte clássica residem na pretensão de tornar o olfato e o paladar sentidos altos ou culturalmente relevantes, uma forte razão em favor da conjunção costumeira das distinções com as quais se envolve a filosofia da arte e aquelas com as quais lida a ontologia.

A metodologia que desenvolvemos no Nível Estético é-nos agora útil para explicarmos a relação existente entre o sensismo e a perfumaria sob uma discussão filosófica a respeito da possibilidade de a perfumaria ser uma forma de arte. Há a ocorrência de um *comportamento sensista* nas distinções entre artista e não-artista e entre obra de arte e utensílio quando referidas ao perfumista e ao perfume, o qual entra em conjunção com o comportamento de outras distinções, como as existentes entre sujeito e objeto, substância e qualidade, meio e fim, corpo e alma (e humano e animal, no *Apêndice*). Enquanto seu comportamento é sensista, a distinção entre artista e não-artista tende a se solidificar quando aplicada à visão e à audição, mas principia a perder sua rigidez quando referida ao sentido do olfato (e pode-se presumir o mesmo ao ser referida aos sentidos do paladar e do tato). Reconhecemos as razões pelas quais a distinção entre artista e não-artista se comporta dessa maneira: as figuras de sensismo olfativo que recaem sobre o perfumista. Isso também acontece com a distinção entre obra de arte e utensílio quando referida ao perfume, e deve-se a figuras de sensismo que atingem o odor. Sob um pano-de-fundo sensista de interpretação do perfumista e do perfume, o comportamento das distinções entre artista e não-artista e entre obra de arte e utensílio é inverso ao comportamento da distinção entre sensibilidade e entendimento: enquanto esta última tende a se solidificar quando aplicada à olfação, aquelas tendem a se

dissolver (assim, o perfumista é uma “anomalia”, parafraseando Sagarin; é um caso de indeterminação entre artista e não-artista, e o perfume, entre obra de arte e utensílio, estado que procuramos preservar metodologicamente). Que aquelas tendam a se dissolver é, todavia, a condição para que se conformem ao enrijecimento da distinção entre sensibilidade e entendimento. Tal conformação ata o perfume e o perfumista no polo da sensibilidade como criação e profissão que jamais ascendem a um nível inteligível mais alto do que o do técnico saber-como, ilustrado pelo tradicional valor de efeito outorgado ao perfume e pelo qual este foi milenarmente acoplado ao universo da moda, do frívolo e da sofisticada, bem como pela imagem tradicional que se faz do perfumista como alguém que não consegue transmitir ideias.

Como não é suficiente superarmos o sensismo subjacente ao comportamento tradicional da distinção entre sensibilidade e entendimento para julgarmos o perfume uma obra de arte, embora isso seja sempre necessário, persiste nosso estado de desnorтеio quanto ao que seja a arte.

NÍVEL TEORÉTICO

Consumado o elencamento de pontos de incerteza do Nível Conceitual, a *concepção subjacente de arte* para a qual o perfume era duvidoso será agora explicitada criticamente como conceito (apenas ilustrado, na verdade, com uma lenda do Folclore Brasileiro, em razão do curto espaço que temos aqui). Ao inspirarmo-nos em uma circularidade epistemológica para determinarmos um conceito de arte, colocaremos em questão as conformações a fim do pensamento filosófico, ou a filosofia em sua definição de filosofia. Por causa disso, este Nível é intitulado *teorético*.

Isso será feito em três movimentos. Primeiramente, (1) verificaremos uma tensão inerente à expressão “obra de arte”, iniciada com a sua criação no final da Idade Média e concernente à união entre arte-liberal e arte-servil, a bela-arte. Essa narrativa tem a pretensão de ser um experimento simplificador de dados historiográficos que em seu artifício nos deixe evidente a sua origem, uma espécie de perissologia. (2) Depois, mostraremos como tal perissologia tornou-se perceptível a partir de uma interpretação do ready-made duchampiano. E (3) proporemos um novo uso para esse termo, com vistas a proteger sua tensão inerente, impedindo que seja aplacada e se torne sério, pois como tal era conivente com as hierarquias artísticas. Esse uso abrirá um caminho circular e aporético de reflexão filosófica sobre a arte.

1. A bela-arte como polarização da distinção entre arte-liberal e arte-servil

Que logo a pintura tenha se alçado aos parâmetros mais elevados das modernas hierarquias artísticas e frequentemente disputado o primeiro lugar com a poesia, comunica a peculiar organização da hierarquia sensorial vigente na sociedade moderna ocidental, sensibilizando-nos a conceber o estado-de-coisas insólito que teria sido um perfumista defender, em plena Modernidade de Esclarecimento, em pleno período de revolução francesa-burguesa de neutralidade olfativa, a perfumaria como arte bela; e antes, no Renascimento ou Idade Média, mais perigoso do que anormal, se poderia ter sido julgado como bruxo ou alquimista o reclamador. Esse estado-de-coisas foi desencadeado pela *relação feudal* existente entre as artes servis e liberais, da qual surgiu a bela-arte moderna.

Com efeito, na Idade Média, as artes-servis atualizavam as artes-liberais; sendo sua essência a utilidade, estiveram e estão, no dizer de

Gilson, “associadas à noção de servidão precisamente por causa do corpo. Ainda hoje, os teólogos chamam de ‘artes servis’ aquelas em que a parte do corpo é maior do que a do espírito” (GILSON, 2010, p.61); enquanto as liberais:

Da lógica à matemática, astronomia ou música, (...) consist[iam] quase que exclusivamente em certo número de conhecimentos (...), em matérias que absolutamente não exig[ia]m o uso das mãos. (...) Para os filósofos da Idade Média (...), a arte consistia essencialmente em saber como proceder para produzir determinada coisa, e não tanto em ser capaz de produzi-la. (...) Numa palavra, a arte, para tais filósofos, está totalmente do lado do conhecimento (ibidem, pp.62-3).

A transfiguração estética da distinção entre artes-liberais e artes-servis em belas-artes e artes de ofício é o que nos habilita a expor o comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e entendimento referido à arte. Em sua gênese, a distinção entre bela-arte e ofício manteve a entre arte-liberal e servil em si transfigurada, e depurou a definição de ofício, de modo a que este continuasse sendo penoso e trabalhoso, isto é, não-livre, mas perdesse a função que antes poderia ter, a de resultar em obras belas. Já o artista cria a obra bela e através disso uma espécie de liberdade (o jogo *livre* das faculdades da imaginação e do entendimento, em Kant), o sentido da *arte-liberal*. A essência dessa liberdade erige, no entanto, por meio de uma quase imperceptível gradação de liberdades, uma hierarquia segundo a qual a mais bela arte suscita um jogo mais livre e inteligível, linguístico e *menos sensível*. O belo das belas-artes evoca elevação não apenas frente ao agradável, mas ao feio e nojento, analogamente à arte-liberal que é menos penosa, desagradável e degradante que a servil. A bela-arte, em sentido kantiano, continuará a distinguir-se da arte remunerada, trabalhosa e penosa, por ser a ocupação da qual deve derivar um jogo livre (cuja conformação a fim é somente formal ou sem fim) entre as faculdades da imaginação e do entendimento, essa liberdade sendo o resquício central herdado da arte-liberal¹²³. Assim é que a posição de

¹²³“Na Idade Média, os pintores e escultores eram considerados meros artesãos. No Renascimento, porém, o *status* social do artista mudou. Esses homens, por vezes muito instruídos, saíam do anonimato e eram considerados segundo

destaque da poesia na hierarquia kantiana (KANT, 2010, p.171) retira sua significatividade de um sensismo geral:

Na poesia tudo se passa honrada e lealmente. Ela declara querer estimular um simples jogo de entretenimento com a faculdade da imaginação, e na verdade formalmente de acordo com as leis do entendimento; e não pretende colher de surpresa e enredar o entendimento através de exposição sensível (ibidem, p.172).

A distinção entre sensibilidade e entendimento transita na transformação da medieval distinção entre artes-liberais servis para a moderna entre belas-artes e artes de ofício. A arte continua servindo ao entendimento e sendo por este decomposta e hierarquizada pelo princípio que hierarquizou os sentidos¹²⁴.

Dado isso, ideia de Hegel, segundo a qual a arte dos dias de hoje (do tempo dele e do nosso, considerando-se a arte conceitual não-empírica) perdeu seu alto destino, a plenitude vital que tinha para os

parâmetros não usuais na avaliação dos homens comuns” (FRANCO, 2001, p.146). O renascimento da perfumaria como bela-arte não teve um curso tão suave quanto aquele trilhado por Leonardo da Vinci em relação à pintura, embora, como exigência pouco transparente, tenha necessitado encarar o mesmo problema: como pode uma forma de sensibilidade ser afim ao pensamento ou ao entendimento? Reinvidicações de artes como a pintura para o patamar das artes-liberais se deram mediante a valorização do aspecto cognitivo do sentido subjacente por meio de um apelo à sua afinidade ao entendimento. A ascensão da pintura a uma espécie de arte-liberal coincidiu com o crescimento da montanha sobre a qual a pintura estava já assentada, por um lado, e, por outro, com o aprofundamento do vale sob o qual a perfumaria estava enterrada. Sem saber, Leonardo enfatizou o sensismo culturalmente generalizado e dele dispôs para mostrar a suposta irrazão que era uma forma de arte afim ao sentido tido como o mais próprio ao entendimento não ser enaltecida como arte-liberal.

¹²⁴Que a distinção entre sensibilidade e entendimento esteja relacionada com a distinção entre arte e ofício, comprova-se pelo caso da perfumaria, porque aí assume um indireto comportamento. A comprovação da conjunção essencial entre as duas distinções é também o estatuto da linguagem para a arte e para a filosofia, o que fundou, ao menos desde Kant, as hierarquias entre as artes, nas quais as mais elevadas foram as mais linguísticas. Em Schopenhauer, por exemplo, a música vem a ser uma espécie de linguagem universal, virtude por que a metafísica da música é identificada como filosofia primeira.

antigos (“para nós a arte não possui alto destino que outrora teve” (HEGEL, 1996, p.18)), porque agora “tem por finalidade servir de objeto aos nossos pensamentos” (ibidem, p.20), deve ser corrigida, uma vez que essa serventia desabrocha desde a Antiguidade. Porque a prática é tida como menos afim ao pensamento teórico, a arte-livre é desde seu início mais teórica e independente da prática. Esse conceito de arte-liberal é antigo, aproximado da *techné* dos gregos. Para Aristóteles, por exemplo, a Retórica é uma arte de *conhecer* os meios para persuadir, e não de persuadir. “O pensamento e reflexão sobrepujaram a bela-arte”, diz Hegel; porém, a bela-arte nascera sobrepujando o ofício em prol do pensamento.

A contemporânea Arte Conceitual avessa à empiria faz emergir a essência que remonta à Antiguidade das hierarquias artísticas nos sistemas estéticos modernos, quando com Joseph Kosuth, a obra de arte vira um juízo analítico e as espécies de artes, jogos-de-linguagem wittgensteinianos¹²⁵. A definição kosuthiana de arte como tautologia é a

¹²⁵Para Joseph Kosuth, as artes são linguagens e cada obra de arte é uma proposição apresentada no contexto específico de uma delas. As proposições artísticas não são sintéticas, mas analíticas: isso quer dizer que a sua validade assenta em base *a priori*, sem referência à experiência. Trata-se de uma validade puramente conceitual. Esse conceito de arte alcançou, segundo Kosuth, por causa de Marcel Duchamp. Duchamp questionou a natureza da arte com os seus *ready-mades*, o mais célebre se chama *A Fonte*. Teria com isso mostrado que a arte existe conceitualmente; logo “ser um artista significa agora questionar a natureza da arte” (KOSUTH APUD FERREIRA; COTRIM, 2006, p.217), e somente em vista desse questionamento é que as obras de um artista podem ser valoradas agora. Tal questionamento se realiza sob a forma de novas proposições artísticas, as quais nada mais são que novas obras de arte. Por serem analíticas, as proposições do universo linguístico artístico não oferecem nenhuma informação sobre fatos, não descrevem o mundo. Ao contrário, as obras de arte são tautologias. Cada obra de arte é, enquanto apresentação da intenção do artista, uma proposição analítica que define a *própria* arte. Se a proposição não é tautológica, trata-se de uma informação externa ao contexto artístico e não importante para refletir a natureza da arte. Deve-se até ignorar essas informações caso se queira considerar algo como arte. A definição de arte como tautologia parece se posicionar contra teorias que privilegiam uma forma de sensibilidade como paradigmática da representação artística. A pretensão de Ad Reinhardt, artista e teórico da arte abstrata em que Kosuth se inspira em muitos aspectos, segundo a qual somente as artes visuais poderiam expressar a arte em sua pureza (“A única arte que é abstrata e pura o bastante para ter o único problema e a única possibilidade, em nosso tempo e em nossa

reverberação para o campo das artes da estrutura ontológica parmenídica das hierarquias sensoriais: a tautologia insensível, sensista, de Parmênides. Com ela, não há mais hierarquia artística baseada em sensismo porque não resta sensibilidade qualquer para ser rejeitada: arte e pensar vêm a ser o mesmo.

A *Fonte*, que deveria fazer duvidar da função da arte como objeto do pensamento e do juízo reflexivo, que deveria realmente evolvar o cheiro de urina para quem sabe ridicularizar a brancura asséptica da escultura e arquitetura dos ideais de Winckelmann de que é reminescente, ecoa a aporeticidade de objetos tais quais o perfume¹²⁶. É

atemporalidade, do ‘único e exclusivo grande problema original’ é a pintura abstrata pura” (ibidem, p.75)), para Kosuth estaria fundada naquele mesmo tipo de informações externas, pois, segundo este “(...) é fácil perceber que a viabilidade da arte não está conectada à apresentação de uma experiência de tipo visual (ou outro tipo)” (ibidem, p.223). Mas a tautologia de Kosuth é sensista no sentido de seu *a priori*, a ponto de a sensibilidade não ter mais papel de destaque: só por isso não há mais hierarquias sensoriais conjuntas a hierarquias artísticas. O encontro paradoxal de uma definição de arte não-objetual, ou ainda abstrata, conceitual, com a pura sensibilidade, é mediado por Malevich, no *Manifesto Suprematista*. Em sua busca por uma arte pura, livre de projeções extrínsecas ao universo artístico, Malevich julga ter encontrado a pureza da sensibilidade que ao longo da história da arte tornou-se obscura por causa da acumulação de “coisas” da representação mimética ou da arte figurativa. Quando seu conceito de arte pura encontra a sensibilidade, parece que Malevich relativiza o *a priori* de Kosuth com a experiência sensível. Em: *Suprematism Manifesto*. Disponível em: <http://www.moodbook.com/history/modernism/malevich-suprematism.html>. É um heraclitismo da distinção entre sensibilidade e entendimento na arte; a pura sensibilidade passa a ser o mais abstrato e vice-versa, como no quadrado em branco.

¹²⁶No processo de divisão de tarefas em que o perfumista tende hoje a se especializar na confecção ou de fragrâncias finas ou de aromas para produtos domésticos, uma série de hierarquias que rondam como fantasmas pela cultura são absorvidas fácil e acriticamente. Uma hierarquia análoga a das belas-artes se entranha, enquanto critério de arte, nessa mesma arte da perfumaria que, segundo o conceito de belas-artes, não podia ser uma. Um ato de Duchamp seria traduzido para a linguagem da perfumaria do seguinte modo: um perfumista que expusesse nas vitrines um detergente de cozinha assinado por si, desses de maçã ou limão sintéticos, ao lado de sofisticados frascos de Dior e Chanel. Quanto ao ato de assinar, aliás, não é tão simples como no quadro de Picabia. O perfumista não pode sequer usar a assinatura como naquele ato irônico, pois não possui história de assinatura. Seu nome mal aparece nos rótulos dos frascos. O nome do perfumista ainda está, embora as coisas estejam mudando para melhor, mais naquele estado, para a história da arte e da cultura em geral, que alguns chamam

uma metáfora exibida de maneira a se tornar a representação universal de objetos problemáticos para definições de arte. Quando, partindo de Duchamp, acessamos a aporeticidade do perfume, encontramos-lo como uma cópia *mais antiga* que o original *ready-made*: este, com a história que pressupõe, alaga-nos com a história de arte que falta a esses, ou à falta de história de arte desses, objetos problemáticos mais antigos que ele. Pensar o perfume em sua possibilidade de ser uma obra de arte é, enquanto estamos conscientes dos fundamentos das hierarquias artísticas e sensoriais e da imbricação de ambas com as demais, um meio de reformulação da distinção hegeliana entre satisfação vital e pensamento abstrato. Como um monstro, o perfume vem mostrando o mesmo problema que o de Hegel, mas de melhor forma, o que significa mostrar um problema melhor.

2. A gênese da expressão “obra de arte”

A bela-arte é a utópica união entre arte-liberal e servil – nela a manualidade e a teoria não se apartam faticamente: com Leonardo, por exemplo, o pintor pensa e prescindir que outrem pense por ele o que ele pinta ou pinte por ele o que ele pensa –, uma aliança que, no entanto, não foi equilibrada e conservou o comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e entendimento mediante sua conjunção com o comportamento somatofóbico da distinção entre corpo e espírito, enquanto depreciação do caráter de ofício que as belas-artes possuíam em si, de seu próprio caráter servil e útil, manual ou fabricado, de *obra* ou *obrar*.

Nasceu a expressão “obra de arte”, a paradoxal junção entre o meio ou utensílio que é obra útil, e o belo, designado pelo complemento “de arte”, que quer dizer o que transcende a obra, liberal, livre ou espiritual. O belo é uma categoria metafísica de transcendência e como tal sempre pertenceu à arte-liberal. Esse elo paradoxal entre *técnica* e *metafísica* foi aquilo que, segundo Umberto Eco, a Idade Média nunca conseguiu fazer: “Observou-se que a Idade Média nunca soube fundir a categoria metafísica de beleza com a categoria puramente técnica da

de “morte do autor”, porém *in natura*, há quatro mil anos, e não uma consequência do pós-modernismo. Muitas críticas aparentemente ferinas que perpassam a cultura, que se pretendem válidas para entender o todo do fenômeno da arte, têm um escopo, afinal de contas, relativamente limitado e precisam ser radicalmente reinterpretadas.

arte” (ECO, 2010, p.34), embora fora “um aspecto da sensibilidade comum e da linguagem cotidiana, que associava pacificamente termos como *pulcher* ou *formous* a obras da *ars*” (idem).

A polarização da distinção entre arte-servil e liberal em bela-arte está na estrutura da expressão “obra de arte”. O complemento “de arte” sublima o sujeito “obra”. O ofício, a antiga arte-servil, continua existindo e distinguindo a obra de arte de outras obras. Essa sublimação ocorre como repetição da noção de obra sob a intensificação da mesma noção: a obra de arte é uma obra *mais* obra do que a obra utilitária. E com isso a expressão “obra de arte” se revela um pleonasma, ou seja, uma repetição da noção de obra com o intuito de estabelecer distinção entre variedades de obras.

Quando o polo “obra de arte” foi definido como qualitativamente superior ao polo “obra utilitária”, em apelo à transcendência dada à obra pelo complemento “de arte”, a estrutura da expressão sublimou em si a noção de obra por meio da repetição dessa mesma noção, para fundar uma relação hierárquica entre ambas. Batizamos esse fenômeno de *pleonástico* – que em grego indica *excesso* ou *repetição*. A condição de percepção da expressão “obra de arte” como pleonasma se deu com a des-sublimação da noção de obra de seu uso tradicional, uma interpretação do *ready-made A Fonte*, pois esta eletrocuta, como raia-elétrica, a distinção entre arte-bela e ofício, entre obra de arte e obra como meio: deixa a distinção em distensão aporética.

A palavra “obra” em “obra de arte” foi dessublimada. Logo, o termo “obra” no dualismo entre “obra utilitária” e “obra de arte” indica qualquer tipo de obra. A qualificação “de arte”, perdendo sua força sublimadora, deixa entrever na expressão “obra de arte” uma estrutura pleonástica. Então se descobre que desde sempre fora isso, mas, enquanto sublimava, fora um pleonasma sério. Quando a sublimação do caráter de obra da obra de arte é criticada, a repetição remanesce manifestando sua absurdidade, uma engraçatez inerente à expressão.

“Obra de arte” não carrega a graça de pleonasmos como “sair para fora” ou “pé de árvore” em razão da maneira como convencionamos interpretá-la no dia a dia. Neste último caso, está implícito no conceito de “pé” (planta) o de “árvore”, de modo que dizer que um pé é uma árvore é, em termos kantianos, conhecimento analítico. O pleonasma está em atribuir a um pé (um indivíduo planta) a qualidade de ser árvore (vegetal). Só é coerente dizer “um pé de laranjeira, de macieira, de eucalipto...”, assim como “uma obra de carpintaria, de arquitetura, de música...”. Ora, a condição para a determinação do conceito normativo e elitista de arte é justamente o uso

do pleonasma que *intensifica* a noção de obra para que a *de arte* designe algo mais elevado do que a obra. O conceito normativo e elitista se serve do pleonasma inerente à expressão “obra de arte” como matéria-prima de uma atitude reguladora, à força de um ato classificatório ideologicamente condicionado. As definições modernas e contemporâneas de obra de arte como *mimesis* do belo (fundamentadas por Alexander Baumgarten, Kant e Schopenhauer) ou como objeto ritualístico de adaptação do ser humano ao seu ambiente social (por Walter Benjamin), justificam, com razões diferentes, que uma *obra* seja *de arte*. A definição de arte está propriamente sob o pleonasma, justificando sua seriedade e sendo por ele protegida. O pleonasma é uma *função*, abstrata, que requer ser justificada em sua *figura de linguagem*, e essa justificação é precisamente uma definição. Todavia, as definições, à medida que o justificam, aplacam-no; sua tensão torna-se imperceptível, e ele advém como *sério*. A seriedade, por sua vez, indica a pretensão de diferença categórica frente a obras que não são ou não podem ser de arte, no uso tradicional da expressão. Ao justificá-lo tornando-o sério, a definição esconde o fato de a expressão ser pleonástica. Mas a crítica irônica do *ready-made* desmantela esse uso sério, liberando aquela *engraçatez original*; com isso, tal crítica ridiculariza o conceito elitista, enquanto meio regulador, não a validade do seu uso. A expressão continua perfeitamente legítima e, em vez de ser ridicularizada, é apenas, como dissemos, liberada em sua graça.

O contemporâneo conceito decisório de arte, como o de Donald Judd, para quem arte é aquilo que os homens decidem ser, surge da fusão entre elementos de dois conceitos contraditórios: usa-se a *forma* do tradicional, isto é, o pleonasma em sua seriedade, e se o aplica sobre o *ato de escolha* de Duchamp, que servia para criticá-lo e apenas enquanto tal ganhava sentido. Desse conceito anômalo de arte se auferirá que a arte acabou, pois a diferença entre obra utilitária e a de arte dependerá de uma escolha ou teoria. Em sua contradição genética, o conceito decisório significa que a arte acabou porque traz gravada em si a seriedade anacrônica do conceito de arte (anterior a Duchamp), mas aquilo que ele abarca é contra essa mesma seriedade.

A expressão “obra de arte” superou a medieval relação feudal, somatofóbica, entre arte-liberal e servil. Nela estava prevista a impossibilidade de uma “arte de ofício” contraposta à bela-arte, já que na obra de arte o servil e o liberal estiveram pretensamente unificados; os filósofos modernos o sabiam, motivo pelo qual fizeram analogias entre a obra de arte e o organismo (Kant), e entre o belo e o ser vivo

(Hegel), enquanto o ser vivo representa a união entre material e espiritual. Mas por ser usada desde sua gênese em contraposição à arte de ofício, seu significado tornou-se sensista. O uso tradicional dessa expressão, pelo qual sua tensão pleonástica se camufla com *aura de seriedade* (aquela intensidade pleonástica vira aura), tem a serventia de manter a distinção entre bela-arte e *ofício*, o simulacro da medieval distinção entre arte-liberal e servil que se articulava de acordo com o comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e entendimento. Além disso, a intensificação da noção de obra na expressão “obra de arte” é um sentido de transcendência que o belo atualizou e cuja expressão puramente sensorial foi mais a luz do qualquer outra sensação, a ponto de esta ser tida como o que “alegra *espiritualmente* de imediato por si mesma” [grifo nosso], até Schopenhauer, tradução moderna da ideia medieval de que a luz é bela por si mesma¹²⁷. Como a hierarquia entre as belas-artes modernas é conforme ao critério pelo qual os sentidos são ordenados no Ocidente, o uso sério da expressão “obra de arte” ensina a constituição de hierarquias artísticas e indiretamente revigora a das sensoriais com as quais estão encadeadas, o que, por suas costumeiras conjunções com hierarquias sociais, sexuais e de espécie, reveste o cosmo humano de assombrações.

3. Uma ilustração folclórica para o conceito de arte como caminho circular

Conquanto não tenha sido inteiramente desenvolvido aqui, ilustraremos o conceito de arte com os afazeres de um personagem bastante conhecido do Folclore Brasileiro, em uma antiga lenda tupi que elucida o sentido do conceito de arte que pretendemos explicitar. Corpo de menino índio da Floresta Amazônica¹²⁸, o Curupira é um protetor da

¹²⁷Já na Idade Média se defendia a ideia de que a luz era bela por si, com Boaventura de Bagnoregio e Robert Grosseteste. Como diz Grosseteste: “[A luz] é bela por si, já que sua natureza é simples e compreende todas as coisas juntas” (GROSSETESTE APUD ECO, 2010, p.97).

¹²⁸A palavra tupi “Curupira” provém da junção de “curumim”, que significa menino, com “porá”, corpo. O Curupira tem cabelos vermelhos, orelhas ligeiramente grandes, pode ser peludo ou não, e como marca distintiva os pés sempre virados para trás. José de Anchieta registrou pela primeira vez a lenda em meados do século XVI, mas acredita-se que seja mais antiga. “Também é capaz de imitar a voz humana para atrair os caçadores, fazendo com que se percam dentro da floresta, deixando-os no mato abandonados à fome e ao desamparo. Além de ser protetor dos animais, o Curupira é considerado o

fauna e flora naturalmente equipado para enganar caçadores e lenhadores. Estando seus pés virados para trás, seu decalque indica a direção inversa para a qual intencionalmente caminha:

Um guardião da mata que precisa se esconder, ludibriar e enganar para fazer o bem. Essa função do oculto, do implícito, para tentar lidar com a ganância, o imediatismo e a inconsequência dos homens, representado pelo Curupira, mostra e revela a necessidade de estarmos atentos à forma como lidamos com o que a Terra Mãe generosamente nos oferece (PAVANI, 2008, p.86).

Em filosofia, um caminho circular de perquirição consiste em *buscar* aquilo que se *pressupõe* enquanto se o *procura*. É assim com em uma circularidade quanto mais se busca mais se pressupõe, no caminho de Curupira quando mais avançamos mais ele se distancia. A transposição dessa circularidade para a da filosofia é possível se for tomada em termos de aquilo que está antes e aquilo que se busca, aquilo que se pressupõe nela e aquilo que nela é aspirado. Pelos pés de Curupira, isso é necessariamente armadilha, e enquanto tal é dito circular, uma vez que visualmente a sua trilha pode ser retilínea. A artimanha não prende ou destrói algo, ao inverso, *protege*, e inclusive o próprio caçador. Para dar novo valor àquilo que era menosprezado, o caçador precisa revisar seus conceitos, e a armadilha, enquanto aporia, oferece-lhe a oportunidade para tal sob a forma de um estado de desnorteio. O autoquestionamento quanto às motivações da caça brota

Senhor das Árvores. Ele cuida de todas, protege as mudinhas, admira as grandes e belas árvores da floresta. Dizem que armado com um casco de jabuti, bate nas árvores para ver se conservam-se fortes para resistir às tempestades”. Disponível em: <http://sitiocurupira.wordpress.com/a-lenda-do-curupira/>. O *Boitatá* também um protetor: “Na língua indígena tupi, ‘mboi’ significa cobra, e ‘tata’, fogo. Representada por uma cobra de fogo que protege as matas e os animais e tem a capacidade de perseguir e matar aqueles que desrespeitam a natureza. Acredita-se que este mito é de origem indígena e que seja um dos primeiros do folclore brasileiro. Foram encontrados relatos do boitatá em cartas do padre jesuíta José de Anchieta, em 1560. Na região nordeste, o Boitatá é conhecido como ‘fogo que corre’” (idem).

quando ele se dá conta de que a armadilha na qual está enredado cuida de algo cujo valor ele ainda não considerava.

Esse é o instante da realização da função do caminho curupírico da arte, que protege suas dimensões conceituais em face de qualquer definição que aplatque suas tensões inerentes, por meio da indução de um estado aporético. A consciência da circularidade induzida como armadilha é uma aporia. Sua função é proteger a tensão perissológica e liberá-la, proibindo que a expressão “obra de arte” retorne a ser séria.

George Dickie e Martin Heidegger reconhecem circularidades na perquirição sobre a definição de arte, e não a recusam. O primeiro a transforma na definição mesma, e o segundo segue-a como trilha conducente à essência da obra de arte. O que proporemos é algo similar, mas, para mantermo-nos fiéis à crítica duchampiana, a trilha não será percorrida para chegarmos à essência da obra de arte, relativa à verdade e ao ser, em Heidegger, nem a uma definição de arte como em Dickie.

Exemplifiquemos esse fenômeno com Heidegger. O filósofo alemão se propõe a buscar a essência da obra de arte que reina na obra de arte, mas para prosseguir nessa empreitada, percorre um *círculo* criado pela pressuposição mútua entre o conceito de obra de arte e a essência da arte visada. A incontornabilidade dessa circularidade se torna patente quando ele relata que as duas alternativas para a saída pela tangente levá-lo-iam ao autoengano. A primeira delas seria determinar a essência da arte por meio da observação comparativa de obras de arte existentes – o observador necessita saber antecipadamente o que é a arte para discernir o campo das existentes. A segunda, obter um conceito de arte pela dedução de conceitos superiores ou princípios – uma dedução precisa tomar de antemão certas entidades como artísticas para então focalizar as determinações que as fazem obras de arte. Destarte, conclui: “o colecionar obras de entre o que existe, bem como a dedução a partir de princípios, mostram-se, neste caso, igualmente impossíveis e aquele que os pratica engana a si próprio” (HEIDEGGER, 1991, p.11). A circularidade, em vez de denotar um caminho sem saída para o pensamento, é motivo para um melhor ser trilhado. Por fim, a circularidade parece ser superada em Heidegger, porquanto a essência da arte visada remonta a uma terceira dimensão, um aprofundamento até a sua origem.

Luigi Pareyson, por seu turno, descobre na disciplina de Estética uma alternativa ao caminho circular que, contudo, parece-se mais com a sua velada defesa. Pareyson faz a apologia da estética como uma filosofia que enfeixa dois movimentos principais; o que vai da experiência e ascende até o pensamento, e o que parte do pensamento e

retorna até a experiência (PAREYSON, 2001, pp.2-10). Nesses movimentos interdependentes reside, cremos nós, o modo como a filosofia tem sido classicamente delimitada desde a Antiguidade: em Aristóteles, por exemplo, a dialética, da qual Sócrates é precursor, parte de opiniões geralmente aceitas (*éndoxa*) e vai até a apreensão de princípios universais, enquanto estes últimos são a base para a demonstração científica, que deles se projeta e retorna até a experiência, constituindo-se, nesse segunda etapa, as várias ciências. E a *Alegoria da Caverna*, de Platão, fonte originária da dialética aristotélica, apresenta ainda mais claramente tais movimentos ascendentes e descendentes que acabam por ser a metáfora da realização da filosofia: ambos formam um círculo no movimento dialético ascendente que toca a extremidade do descendente e vice-versa. A filosofia da arte que realizamos não reúne simplesmente etapas recíprocas e fundamentais. Atemo-nos também à possibilidade mesma do concerto entre ambas, o que desde o Nível Estético fizemos tematizando a distinção entre o empírico e o inteligível.

A circularidade, que para a filosofia clássica é uma *aporia*, é aberta e transmitida ao interlocutor enquanto a expressão “obra de arte” for usada na liberação de sua engraçatez. Quando também o interlocutor passa a usar a expressão na liberação de sua tensão pleonástica, preservando um caminho circular e aporético entre a obra de arte observada e a essência da arte mirada, o *estado de desnorтеio* quanto à distinção entre obra de arte e obra é induzido. Se antes pretendia caçar uma definição de arte, reavalia agora as motivações de sua pesquisa. Essa reorientação epistemológica mediada pela aporia assenta sobre a diversidade artística que a conformação da perquirição filosófica a um fim pré-estabelecido poderia cercear artificialmente.

CONCLUSÃO DO NÍVEL TEORÉTICO

O perfume não poderá ser subsumido a um conceito clássico de obra de arte por causa da simultaneidade dos estatutos ontológicos do perfume e do odor¹²⁹. O perfume evolutivo cujo tempo próprio

¹²⁹Por uma explicação linguística aristotélica, isso se dá em razão de a linguagem olfativa ser *turvadamente* predicativa, ou não ser predicativa como deveria para possibilitar um juízo adequado sobre o perfume, um mais que empírico, um kantiano juízo de gosto puro (o olfato descreditado como sentido subjetivo vindo a calhar na interpretação do perfume como objeto somente agradável).

resguarda essa simultaneidade e que, aparentemente, quando diferenciado qualitativamente do linear, deveria figurar como obra de arte, eletrocuta a definição clássica de obra de arte como algo distinto de utensílio.

A percepção da conjunção da distinção entre obra de arte e utensílio com as demais, estudadas nos Níveis Estético e Conceitual, habilita-nos a projetar também para essas últimas um comportamento diverso, compatível com o uso novo da expressão “obra de arte”. Com isso, diferimos de Kosuth, pois em vez de a obra artística ser aquilo que questiona o conceito de arte¹³⁰, a expressão mesma liberada em sua tensão pleonástica inaugurará um caminho de reflexão que induz à transformação dos comportamentos das distinções sob as quais o objeto dessa reflexão apresenta-se como problemático (neste caso, o perfume). Essa dúvida filosófica é metodologicamente preservada enquanto seu objeto é nomeado como “obra de arte”, e sobre ele os Níveis Estético, Conceitual e Teorético poderão incidir. Tal aparente estado de indeterminação na natureza do objeto não coincide com a relativização da distinção, tampouco com sua abolição ou defesa – antes, é a sua reformulação: agora é *irônico* o comportamento da distinção entre obra utilitária e obra de arte, não mais sensista. Se o comportamento tradicional da distinção entre utensílio e obra de arte era sensista e somatofóbico, o inédito deve representar a unificação entre o uso filosófico da expressão “sensismo (olfativo, gustativo ou outro)” postulado no Nível Estético, e “obra de arte”, no Nível Teorético.

Finalmente, a possibilidade de o perfume ser uma obra de arte é a de ser questionado filosoficamente – o que equivale a criar esta dissertação, a paradoxal capacidade que tem a própria olfação de ser pensada e até mesmo dentro daquele enigma de três palavras com que Doutor Melífero a amaldiçoou: *odoratus impedit cogitationem*.

¹³⁰ Isso transforma o ato de Duchamp em uma definição autocontraditória de arte, porquanto se a obra de arte é aquilo que questiona o significado de arte, questiona, por conseguinte, o seu próprio estatuto de arte, donde a definição da obra de arte como tautologia; e como a tautologia é a afirmação dessa autocontradição sob a forma de uma definição, a crítica é universalizada no tempo – para toda e qualquer nova obra de arte –, um absoluto ceticismo sobre a possibilidade de a arte ter qualquer significado ou sentido. Em outras palavras, Kosuth toma a expressão “obra de arte” não-liberada em sua tensão pleonástica e dá-lhe o mesmo sentido que teria se estivesse liberada; uma definição de arte de inspiração dadaísta não muito distante dos conceitos de arte decisórios.

APÊNDICES¹³¹

1. Jean-Baptiste Grenouille como Rebis da Alquimia

O silêncio olfativo na literatura tende a usar o olfato como pano-de-fundo de eventos. Assim é como os odores entram para a arte, em Burke, a partir da literatura: eles devem intensificar o sentido da cena narrada. Para que a experiência olfativa destoasse da sua conformação literária e se autonomizasse pela própria literatura, bastaria descrever a cena lúgubre de um cemitério com um tom olfativo infantil de aroma de baunilha. Ou, como faz Monteiro Lobato, publicar a ideia de leitura saborosa. Em *A reforma da natureza*, Emília diz:

Em vez de serem impressos em papel de madeira, que só é comestível para o caruncho, eu farei os livros impressos em um papel fabricado de trigo e muito bem temperado. (...) O leitor vai lendo o livro e comendo as folhas, lê uma, rasga-a e come. Quando chega ao fim da leitura, está almoçado ou jantado.

O perfume meramente contextual há em Proust; é com Süskind que ele vem para o centro das atenções literárias, e a saga não deixa de portar o sentido crítico à olfatofobia e uma proposta de reabilitação da experiência tratada. À primeira vista, o livro *Perfume, a história de um assassino*, é uma elegia sensista ao olfato como sentido bestial, por escalas olfativas sociais. Não obstante essa crítica de Classen tenha sua verdade, só é válida para aqueles que leem a obra retendo dela qualidades aparentemente sensistas, sem tino simbólico; aqueles que não conseguem transcendê-las por meio de uma série de elementos simbólicos presentes no livro, alguns inclusive criados em virtude do parentesco histórico entre as artes da perfumaria e da alquimia, não conseguirão fazer exame diverso, o que faremos, e que situa esse romance entre as mais importantes representações literárias do odor.

¹³¹Itens de Apêndice que ficaram em construção: Perfume cosmológico (Unindo o método de Jean Carles com o simbolismo alquímico de Mandy Aftel para pensar um perfume astrofísico); Cosmologia olfativa pitagórico-heraclitiana; O sfumato de Leonardo da Vinci como per-sfumato; Espaços de absurdidade da teoria predicativa da linguagem (onde problemas são resolvidos sem que a teoria precise saber que eles existem); Fases da linguagem olfativa (da pré-predicativa à pós-predicativa); Interpretação do mito da Fênix.

Grenouille não possui cheiro. Sua existência inodora é a denúncia do silêncio olfativo cultural, por um lado, e da dificuldade de uma obra literária presentificar aromas, por outro (daí o silêncio de Grenouille ser simpático à sua inodoricidade; o rapaz não fala por dois motivos: porque foi educado e violentado o bastante para não falar quanto porque tem consciência da violência efetivada pelas palavras sobre as incontáveis nuances olfativas de uma mesma substância, quer dizer, por não desejar ter esse tipo de violência linguística educando sua sensibilidade formidável). Em meio à trama, a inodoricidade de Grenouille deve ser posta à luz da natureza de sua obra-prima. Lembremo-nos de que Grenouille não se interessava sexualmente pelas mulheres cujo odor furtou; antes, pretendia fazer um perfume para suprir a sua própria transparência olfativa. A maneira como ele o fez, e o momento histórico desse feito, no final do século XVIII, merecem um exame diferente do de Classen.

Quando Grenouille finalmente espargue seu perfume composto somente de essências femininas sobre si mesmo, eis a obtenção do monstro hermafrodita alquímico, confundido depois pelos padres, pelos miseráveis e ignorantes, com o anjo da religião cristã. Podemos conceber que o perfume criado por Grenouille é o equivalente olfativo da pedra filosofal, a qual é a união de masculino e feminino, elixir, fonte de poder ilimitado, se, em vez de o contextualizarmos na história do cristianismo, situarmos-lo na da alquimia.

Esse clímax de *Perfume* é caricatamente medieval e evoca a lenda da Papisa Joana, mulher que, cingindo-se papa, gestou sem ser notada em virtude de as vestes papais serem largas, e deu à luz logo no meio de uma procissão que liderava, sendo então linchada esta – o parto da Papisa Joana e o espargir do perfume de Grenouille possuem o efeito análogo de revelação de uma verdade para uma multidão (nós) que assiste às reações de outra multidão estupefata. Ambos são lendas-experimentos, armadilhas lendárias propiciando-nos a compreensão de relações sociais enrijecidas de injustiça.

Assim, se o que os padres e os pobres famintos reconheceram como anjo, nós sabemos que Grenouille transfigurado com seu novo cheiro de perfume criado, é o nascimento, sempre posterior à determinação dos gêneros masculino e feminino, do monstro hermafrodita alquímico, um choque desses termos por meio de um processo artificial de criação e descoberta. O que a Química não quis herdar da Alquimia fora a chance de compreender que às transformações operadas na matéria manipulada deveriam corresponder outras no

próprio cientista. Na Alquimia, sujeito e objeto ainda conservam de tal modo essa dialética de transformação recíproca que os mesmos termos não são separáveis como pretendeu o cientificismo da Modernidade. O fato de Grenouille usar o seu perfume vem mostrar que a sua existência se transfigurou com a obtenção da pedra filosofal: o hermafrodita não era aquilo que o alquimista deveria obter, mas aquilo em que afinal de contas deveria se transformar.

Ao personagem de Süskind, o que faltava era o seu cheiro próprio, seu encontro consigo mesmo, ou seja, o autorreconhecimento. A tradução da imortalidade alquimista é a identidade de um autoencontro. O alquimista poderia ser verdadeiramente imortal ao atingir o encontro com sua própria alma. A conquistada identidade olfativa produz uma potente e real alucinação de efeito visual, pela qual todos ficam encantados. Por isso, o modo como Grenouille quebra o silêncio social sinestésico que o rodeia se assemelha à vingança, mas essa vingança concede em vez de punir, liberta em vez de privar. Se a vingança de Grenouille é a indução universal do amor por meio do aroma – a grande orgia amorosa, e não sádica, na praça do suplício medieval –, então é justiça em termos shakespearianos, conforme os quais o contrário de injustiça não é justiça, mas amor: se fosse justiça, seria vingança. São os fanáticos religiosos que esquecem seu fanatismo e encontram a si mesmos: é-lhes inculcada, por indução, a virtude antisomatofóbica da pedra filosofal. O perfume de Grenouille é a refutação literária do olfato kantiano.

Depois de quitar com o amor a injustiça anósmica de sua vida, ele parte no final do século XVIII para um subúrbio imundo de Paris e se deixa despedaçar pelos pobres famintos. O desperdício do raro perfume e a morte do perfumista prodígio selam alegoricamente um período social mais rico da história do perfume, da pré-histórica até o século XVIII: é o símbolo literário do início de um processo de desodorização do Universo. A partir do século XIX, com a ascensão da burguesia e a divulgação das descobertas de Pasteur, fundamentos da microbiologia da doença, a higienização e desodorização comprometerão drasticamente a olfação do ser humano ocidental, e, com a globalização da ciência, a da humanidade em geral. A estória de Grenouille é um exórdio para que acessando e superando as figuras de sensismo olfativo (que são as moças que ele assassinara), encontremos nossa própria alma e libertemos a cidade do fanatismo e do suplício, alma essa da qual nos esquivamos, na verdade, pois que estamos adormecidos e é ela quem nos procura. E quando o acorda e o liberta, descobre o poeta que é sinestésica:

Nem luz de astro nem luz de flor somente: um misto
De astro e flor. Que olhos tais e que tais lábios, certo,
(E só por serem seus) são muito mais do que isto...
Ela é a tulipa azul do meu sonho deserto.

Onde existe, não sei, mas quero crer que existo
No mesmo nicho astral entre luas aberto,
Em que branca de luz sublime a tenha visto,
Longe daqui talvez, talvez do céu bem perto.

Ela vem, (sororal!) vibrante como um sino,
Despertar-me no leito: ouro em tudo, – na face
De anjo morto, na voz, no olhar sobredivino.

Nasce a manhã, a luz tem cheiro... Ei-la que assoma
Pelo ar sutil... Tem cheiro a luz, a manhã nasce...
Oh sonora audição colorida do aroma!

Alphonsus de Guimaraens (Soneto do Aroma)

2. Desautonomização do tempo e do espaço da obra de arte a partir da des-sublimação da noção de obra na expressão “obra de arte”

A distância que o público do drama moderno respeita diante da obra de arte assistida no conceito de *palco mágico*¹³², o tempo e o espaço absolutos dos quais fala Peter Szondi, são aquilo de que a perfumaria nunca teve privilégio.

Os conceitos de teor universalizante das estéticas tradicionais garantiram a absolutização do tempo e do espaço como produto da autonomização de cada arte então individualizada. A individualização foi requisito para que artes autonomizadas, distintas em seus reinos próprios, com sua própria legalidade, por assim dizer, estivessem prontas para interagirem hierarquicamente. Inviabilizada a consistência do tempo e do espaço para a perfumaria em virtude da depreciação temporal do odor, não conseguiu entrar para as modernas hierarquias

¹³²Segundo Szondi, no teatro dramático absoluto, o dramaturgo está ausente; ao serem pronunciadas, as falas dos atores são entendidas como se fossem decisões e não houvesse um dramaturgo por trás delas. Não são dirigidas ao público, mas criam um mundo à parte por onde o público vê uma cena desconectada do seu próprio, e é esta situação que o conceito de *palco mágico* sugere.

artísticas. Mas se o olfato habitou as sensoriais, por que a perfumaria não apareceu nessas?

É que a função do olfato naquelas foi impeditiva ou negativa – retornando até o não-ser de Parmênides explicamos isso. Enquanto tal, negou o princípio que a estruturava, a afinidade de um sentido em relação ao entendimento. Por isso, a reabilitação de um sentido baixo atinge seus princípios – e vai ser sempre perigosa ou ousada atitude, já que uma hierarquia sensorial não vem abaixo sem puxar consigo as demais com as quais está conjunta. A sua desestabilização constitui em perda de solidez de hierarquias entre classes sociais, gêneros e orientações sexuais, formas de arte e espécies de seres vivos.

3. Introdução para a questão da inspiração entre os perfumistas

A isenção de inspiração ou imaginação criativa para a atividade do perfumista é objetivada sob a forma de um comportamento da distinção entre sensibilidade e entendimento segundo o qual o perfumista é enquadrado ao polo do pensamento necessário para descobrir e obedecer a regras de composição mecânica. O enquadramento do perfumista ao plano do pensamento alia-se ao do perfume ao plano da sensação, enquanto com isso se quer dizer que o perfume não pode expressar conceitos ou ideias. O perfumista é paradoxalmente reduzido ora ao plano da sensibilidade muda, ora ao do pensamento utilitário. Revela-se como tal sob o contexto de uma reflexão a respeito de sua possibilidade de ser um artista, no qual a distinção entre artista e artesão interage com a entre sensibilidade e entendimento. Por esse motivo, os perfumistas procuraram esclarecer que sua profissão não é algo puramente mecânico ou empírico, mas também inspirado e heurístico. A esse respeito, diz-nos Jean Kerleo:

Imaginação. Fantasia. [Essa] é a diferença entre um químico e um perfumista. Você sonha com o perfume antes de escrever a fórmula. Não é apenas escolha. Não é apenas ciência exata. Sempre haverá coisas que não funcionam (NEWMAN, 1998, p.53).

E Sofia Grojsman: “Eu não gosto da ideia de ser chamada de nariz. Todo mundo é um nariz. Eu posso sonhar com perfumes. Eu posso cheirá-los na minha cabeça. Eu posso senti-los” (ibidem p.52). Para Jaquet, a confecção da perfumista não é uma combinação química

fortuita ou a um cálculo mental (JAQUET, 2010, p.239) – embora Ellena tenha dito que a criação de um perfume se assemelha à matemática pura (idem) e Jean Carles, concebido o *Ma Griffé* (1942) em estado de anosmia – por causa de um espírito irredutível à dimensão empírica, o estilo da perfumista, a assinatura aromática. Com efeito, Ellena declara que a mera soma de bons ingredientes não é suficiente para haver um bom perfume:

Eu não crio surpresa reproduzindo fielmente o aroma de chá, de farinha, de figos, como eles são. Criar é interpretar odores transformando-os em sinais, e para esses sinais convencionar significado. O odor do chá verde se torna um símbolo do Japão, farinha significa pele, manga significa Egito. Mais do que um saber-como, esse é o estilo (*style*), o gosto da criação, que é pessoal a mim, e embora imitável, tal estilo não pode ser ensinado. Nesse sentido, isso se torna uma arte (*it becomes an art*) (ELLENA, 2011, p.46).

Explica então que o estilo é o que há de expressão, originalidade e qualidade na obra (ibidem, p.64), e termina *Perfume: The Alchemy of Scent*, com esta enigmática frase: “Eu penso que demonstrei que o perfume não pode ser reduzido a uma questão de técnica ou saber-como. A afortunada impossibilidade de definir uma obra de arte confirma o status do perfume como uma ‘obra da mente’ (*work of the mind*)” (ibidem, p.106)¹³³. Alguns perfumes conseguem ter estilo o bastante

¹³³Ellena não inova nesse ponto. O perfume é uma construção da mente (*construction de l'esprit*) para Roudnitska, quem Ellena admirou desde a juventude e de quem leu os livros. Mas a definição de Roudnitska tampouco é suficiente para definir o perfume como obra de arte: “D'autre part, pour exprimer la valeur des attributs des sons: hauteur, intensité, durée, le musicien dispose d'un signe particulier pour chacun d'eux, il peut les régler avec précision, de même qu'il choisit pratiquement sans contraintes son tempo, c'est-à-dire sa vitesse d'exécution. Avec un seul chiffre en face de chaque composant, nous devons tenir compte de sa qualité, de son intensité, de sa durée, des ses affinités, et nous subissons sa volatilité dont nous devons estimer l'influence qu'elle aura sur les autres volatilités et celle qu'elle-même subira de leur part. Un seul rapport pour traduire tous ces facteurs alors que nous devons avoir nécessairement de chaque odeur une représentation multipartite. Nous brassons mentalement des centaines d'odeurs et chaque fois que nous en introduisons une

para serem indefiníveis, logo, podem ser obras de arte. E essa indefinição confirma que o perfume é uma obra da mente. Dada a distinção entre obra de arte e artefato utilitário, um perfume estiloso é reivindicado pelo perfumista como objeto pertencente ao polo mais elevado, o primeiro. A distinção entre indefinível e definível se adequa à entre criação artística e criação de saber-como; o perfumista salta de uma condição reduzida da técnica para a intelectual do artístico.

Em sua legítima reivindicação, todavia, Ellena não mostra compreensão a respeito da natureza das distinções com as quais o perfume é pensado como obra de arte. Ora o perfumista é demonstrado como estando em um patamar de invenção artística como argumento de refutação de sua redução ao nível técnico e empírico, ora essa demonstração leva a uma definição da obra de arte como algo indefinível que, entretantes, define-se como obra da mente.

As relações misteriosas entre a obra e a qualidade “da mente” rondam a profissão dos perfumistas desde a Antiguidade. No *Deipnosophistas*, Ateneu de Náucratis cita um fragmento do retórico Lísias, a respeito de um amigo de Sócrates, o socrático Ésquines, quem, ao longo de sua vida de filósofo escritor de diálogos dos quais só sobreviveram alguns fragmentos, resolveu seguir a carreira de comerciante perfumista. De acordo com Lísias, a filosofia de Sócrates desautorizava o uso de perfumes e unguentos, provavelmente por causa da sensualidade que estes objetos evocavam; por isso, impinge-lhe este comentário irônico: “Um belo desfecho para a felicidade desse filósofo foi o comércio de perfumista, harmonizando essa atividade admiravelmente com a filosofia de Sócrates, um homem que rejeitou profundamente o uso de todos os perfumes e unguentos!” (ATHENAEUS, XIII, cap.94; CLASSEN, 1996, p.60). Classen, pensando em Ésquines de modo análogo a uma personagem inventada por Ateneu em seu *Banquete*, sugere que a sensualidade e o intelecto talvez tenham sido para ele simpáticos, e o desfrutar de bons perfumes, uma questão de bom-senso.

dans une formule c'est sous son multiple aspect que nous devons considérer son comportements à l'égard des autres composants et le rôle qu'elle jouera dans l'ensemble. Le parfum est donc bien une construction de l'esprit”. Excerto de *L'esthétique en Question*. Disponível em: <http://www.art-etparfum.com/textes/estetic.htm>.

4. Descentramento filosófico dos sentidos em Heráclito

Dentre os filósofos que Jaquet chama de pré-socráticos, alguns são vislumbrados como figuras hipotéticas enquanto ilustram atitudes que servem à elaboração de condições para uma olfatologia (JAQUET, 2010 p.319). Entre os antigos filósofos jônicos, perfilaram-se conceitos que conectaram a teoria da percepção ao sentido olfativo; é o caso do conceito de exalação (*anathumiasis*) de Heráclito, e do de eflúvio (*aporreon*), empedoclesiano.

Ateemo-nos aos fragmentos do filósofo de Éfeso.

Heráclito considerou os sentidos da visão e da audição como mais importantes para o conhecimento. Segundo Jaquet, porém, a prova da inexistência de uma sólida hierarquia entre os sentidos em sua filosofia estaria gravada no fragmento segundo o qual “se todos os seres em fumaça se tornassem, o nariz distingui-los-ia.” (HERÁCLITO, 1996, p.88), citado a propósito de sua teoria da exalação em *Da Sensação e dos Sensíveis* [5, 443a23-30]¹³⁴. Sob tal teoria, o odor é uma exalação esfumada proveniente da terra e do mar, não do fogo. Porquanto as exalações fumegantes não são como a fumaça que conhecemos habitualmente, e sim invisíveis, se todas as coisas viessem a ser fumaça desse modo, incumbir-se-ia ao olfato o papel de distingui-las.

A intimidade entre a filosofia de Heráclito e a sensibilidade olfativa ultrapassa ainda essa pressuposição – lembremo-nos de que Jaquet alertara que sua interpretação, a seguir, é imaginativa. Como o fogo elementar, sendo o *logos* divino comum a todos os seres humanos, é o princípio de todas as coisas, e a alma do mundo é uma exalação a partir da qual todas as outras coisas são constituídas (informação deste comentário de Aetius: “Heráclito disse que a alma do mundo é uma exalação proveniente dos princípios húmidos que estão nele, e que a que existe nos animais provém ao mesmo tempo da exalação exterior e da exalação interna, ambas as quais são da mesma natureza” (AETIUS APUD JAQUET, 2010, p.336)), o nariz heraclítico, além de detectar exalações, permite a participação humana com a razão divina através da *respiração* – função ativada pelos poros do corpo e a boca –, pelo que o

¹³⁴Talvez o que levou Heráclito a formular esse silogismo fora a tese da conflagração universal; disso, supõe-se que todas as coisas viraram e virarão fumaça em determinado momento. Mas neste momento, atenta Jaquet, nada poderia ser percebido, nem mesmo a fumaça, pois o mundo sensível teria sido destruído, bem como os seres vivos que percebem.

respirar é “participar do divino e se comunicar com ele” (ibidem, p.338). Em última instância, a olfação é o devir da natureza que “circula da razão ao nariz” (ibidem, p.339). Nesses termos, há uma *filosofia das narinas* que conjuga a “exalação e a inalação da verdade” (idem) à medida que a verdade se insufla pelo nariz do ser humano quando ele respira a inteligência (*noûs*). Tem-se configurada uma teoria da percepção e do conhecimento associada à experiência olfativa pelo conceito de exalação.

Mas se com Heráclito a suprema distinção, a distinção entre ser e não-ser, é abolida, e não obstante isso remanesce aquela entre entendimento e sensibilidade, pois que o *logos* eterno se separa da visão e da audição do mesmo modo como, caso dele não compartilhem, os homens dormem despertos, então o *logos* é o ser parmenídico de Heráclito assim como a sensibilidade é o devir heraclitiano de Parmênides.

Seguindo uma linha de interpretação diferente da de Jaquet, sugerimos que o fragmento sobre a fumaça é um profundo exercício de descentramento filosófico, conduto ao espanto que não sem razão filósofos posteriores disseram ser a origem da filosofia. Esse exercício lhe era comum e está em fragmentos sobre hábitos de animais, como os seguintes: “Porcos banham-se em lama e aves domésticas em poeira ou em cinza” (HERÁCLITO, 1996, p.91), “Diverso é o prazer do cavalo, do cão, do homem, tal como Heráclito diz que os asnos prefeririam palha a ouro” (ibidem, p.88) e “Os porcos se comprazem mais com a lama”. Neste último, por exemplo, Heráclito não se coloca no lugar do porco para mostrar que o animal tem um valor de bom diferente do que é o bem do ser humano. Não é a “felicidade de porco” de Stuart Mill que daí se depreende, nem a da vaca sem memória de Nietzsche, ambos com suas felicidades singulares incomensuráveis. Tampouco ele comunica uma forma de vida incompreensível para o ser humano como a dos leões de Wittgenstein, nem se trata, ao contrário, de um experimento pitagórico de transmigração e reminiscência de vidas já vividas, como quando Empédocles recorda já ter sido pássaro e peixe mudo no mar. Quase é, e não é, a válida crítica de Xenófanes ao antropocentrismo, de que os deuses dos bois e das vacas parecer-se-iam com vacas e bois.

Analogamente, que se todas as coisas em fumaça se transformassem, essa não é uma ideia compreensível sob a teoria do *logos* ou no contexto de seu aparecimento no *Da Sensação*. Faz parte de um exercício oracular de descentramento filosófico gerador de assombro. Heráclito cria *espanto*, que pode ser um fundamento ético

relativamente aos animais não-humanos. Compreendido assim, o fragmento introduz-nos a uma pesquisa sobre o estatuto ontológico da olfação desvinculado de sua determinação antropocêntrica, pela qual passamos a divisar o teor ético de um conceito de arte.

Por havermos descoberto no Nível Estético que a distinção cada vez mais solidificada entre sensibilidade e entendimento espelha em si a entre animal e humano fundamentada de maneira especista, compreende-se que o especismo dificulta indiretamente o reconhecimento do perfumista como artista e do perfume como obra de arte. As reflexões sobre a perfumaria já deveriam partir de uma radical problematização da determinação antropocêntrica do conceito de arte porque boa parte dos sábios que contemplaram o olfato nos incitaram a pensá-lo em sua passividade diante da civilização, passagens em que em geral defenderam que esse sentido teria se modificado significativamente quando o ser humano veio a ser humano. Por outro lado, sabe-se que o *homo neanderthalensis* apreciava flores por seu cheiro e é de se supor que o primeiro perfume, enquanto “por meio do fumar”, tenha sido inventado pelo *homo erectus*, uma vez que o fogo começou a ser manipulado há cerca de 300 mil anos¹³⁵.

A via que se nos abre quando questionamos os fundamentos comportamentais especistas daquela distinção não é a pergunta quase mal colocada de se animais fazem obras de arte. O questionamento sobre o que é a arte é o que nos leva a pôr em questão a distinção entre humano e não-humano. Esta, em seu comportamento tradicional, acompanha o da distinção entre sensibilidade e entendimento anteriormente analisada. Sob um pano-de-fundo sensista, tende a se petrificar: presume-se que quanto mais olfativo for um ser humano, tanto mais primitivo e selvagem será (lembremo-nos dos ditos de Von Krafft-Ebing e Max Nordau). Todavia, não optaremos por julgar a perfumaria como autêntica forma de arte para descobrirmos como a olfação pode ser autenticamente humana também, já que como ainda não sabemos o que é a arte, a estratégia de valorização do olfato como autêntico e conseqüentemente menos animal, está sob suspeita.

A superação da limitação antropocêntrica da olfação conduz-nos à percepção da multiplicidade de relações cognitivas e sensoriais

¹³⁵ A ideia de que os primeiros homínídeos, como o *homo erectus*, não foram meros ladrões de carcaças, mas hábeis caçadores, está sendo revisada; dado isso, não seria impróprio investigar se o *homo erectus* possuía cultura olfativa mais ativa (FLANDRIN; MONTANARI, 1998, p.27).

instauradas com ela. Isso acontece em discursos científicos especializados enquanto fisiologia aplicada sobre pessoas ou seres vivos não-humanos. Essa pesquisa, que encontra em meios acadêmicos o seu maior grau de sofisticação independentemente dos usos instrumentais que se faça do conhecimento adquirido (o conhecimento sobre a olfação em outras espécies pode atingir níveis eticamente nefastos, como a criação de insetos geneticamente modificados anósmicos para não mais serem pragas), quando é internalizada filosoficamente no curso de um estudo sobre o estatuto ontológico da olfação, atribui à experiência aquele valor em si mesmo que emerge com a experientiação de certos perfumes ou com a compreensão do odor por meio do *procedimento sinestésico*. Mas em vez de defendermos algum valor em si mesmo para a olfação, fundando sub-repticiamente uma distinção entre valor acidental e absoluto, instrumental e artístico, as relações entre linguagem e olfação, sob a simultaneidade do estatuto ontológico do perfume e do odor, deverão ser tais que problematizem tais distinções. Deste modo, os pontos trilhados serão afluentes formando um caminho principal de questionamento que desembocará no Nível Teorético, quando tais pontos levarão à formulação de um conceito de arte.

5. Micrométodo de dosagem de sensismo

Criticamos a definição de arte que se baseia no ato crítico de Marcel Duchamp, os conceitos decisórios, conforme os quais arte é aquilo que alguém decide ser (Donald Judd). Paradoxalmente, sob a ilusão do conceito decisório surgem reflexões sobre a possibilidade de obras como o perfume serem artísticas. Parece ser mais fácil pensá-lo no escopo dessa definição porque em performances, happenings e instalações contemporâneos há maior apropriação dos cheiros do que nos séculos precedentes da Modernidade. Se Edmund Burke tivesse sido um pouco mais franco em suas considerações sobre o paladar e o olfato¹³⁶, no prosseguimento da história da filosofia da arte talvez haveria tematizações sobre o perfume de filósofos como Kant. Temos uma ideia de quão originais teriam sido essas reflexões a partir de estudiosos da perfumaria que já a classificaram como uma bela-arte: Roudnitska e Jaquet criaram estéticas inspiradas nas modernas.

Para que esse exercício ficasse mais fiel, discernimos um micrométodo segundo o qual o sensismo deve ser *dosado* para que o

¹³⁶Para Burke, os odores e sabores têm importância secundária em uma teoria da arte; apenas a literatura pode lhes dar o convite de entrada ao universo artístico.

perfume figure hipoteticamente em uma hierarquia artística de uma estética moderna, como, por exemplo, a de Arthur Schopenhauer. Por causa da intensa desvalorização do olfato na obra deste filósofo, herdada de Kant e evidente em *Metafísica do Belo*, o perfume não foi pensado em sua potência de ser uma obra de arte. Mas se imaginássemos um Schopenhauer emancipado do sensismo, a perfumaria tampouco entraria para a sua hierarquia das artes, pois, uma vez que esta acompanha o comportamento sensista da distinção entre sensibilidade e entendimento, a superação completa do sensismo implicaria no desaparecimento da hierarquia entre as artes. É necessária certa *dosagem de sensismo* para que distinções funcionem como critérios de hierarquias. Com uma dose suficiente para transformar o faro em um sentido irracional e animalesco, mas não a ponto de negar a possibilidade de haver linguagem olfativa (algo que o olfato de Schopenhauer, por ser demasiadamente subjetivo, nega) seria possível estabelecer que um perfumista é gênio, e um perfume, a representação do mundo como Vontade, o que equivaleria a uma posição, para a perfumaria, análoga à da música no sistema das artes dele. Exercícios desse tipo, propostos por esse micrométodo de dosagem, não deverão validar tais interpretações unilaterais da olfação. Possuem apenas utilidade para a teoria da arte do perfume, pois com eles novos conceitos de perfumaria poderão ser pensados e em seguida aprimorados até que sua conotação sensista seja superada por meio do uso filosófico da expressão “sensismo olfativo” determinado no Nível Estético.

6. Classismo e especismo mediados pela experiência olfativa

Existe um fenômeno social que dá consistência ao fato de o sentido culturalmente mais descreditado fundar um mundo de obras aromáticas entre as quais o perfume de qualidade foi desde o Antigo Egito regularmente composto para ser fruído por uma elite social. Essa contradição é espelhada pelo maltrapilho perfumista prodígio Jean-Baptiste Grenouille, quando veste o seu próprio perfume, transformando-se, aos narizes de uma multidão de fanáticos cristãos, num anjo. A transferência do termo mais baixo da primeira hierarquia (experiência olfativa) ao mais alto da outra (elite social) é mediada pelas canaletas do critério-dualismo agradável *versus* desagradável. Esse dualismo permite que a hierarquia se flexibilize sem que se arrebente a sua virulência normativa. Desde Platão e Aristóteles, o agradável e o desagradável foram os termos de uma distinção ontológica entre odores

que permitiu, por meio de uma mais específica, a criação da noção de odor relativo a prazeres nobres, com Platão, e da de odor com qualidade de agradável por absoluto, em Aristóteles, o que traduziu até Rousseau uma diferença genérica entre humano e animal, porquanto os prazeres impuros e os odores com qualidade de agradável incidentalmente eram tidos como aqueles cuja sensação o ser humano compartilhava com os animais.

Em Freud, é também social a transformação dos valores sobre a qualidade dos excrementos. Diz respeito a uma expectativa de comportamento do outro, de modo que chamá-lo com o nome de um animal – no caso, o cachorro – soa ofensivo em virtude da relação odorífila deste último com suas excreções e a importância de seu olfato em funções sexuais (FREUD, 2010, p.63). Com essa ofensa pressuposta, mantém-se segura aquela inversão para se estabelecer a forma de socialização humana. O especismo, porque ligado à socialização humana e a figuras basilares do sensismo, terá laivos em preconceitos tais como xenofobia, racismo, sexismo, homofobia e classismo, não obstante cada um deles não deva ser reduzido ao modo como o especismo se enraíza em nossa cultura ou a uma única figura de sensismo se almejamos compreendê-los em todo o seu domínio e influência.

7. Reconhecimento olfativo e fisiologia

Os apontamentos de LeGuéner sobre fisiologia parecem conferir ao odor a qualidade de ser a mais profunda das sensações, e ao olfato, um sentido arcaico conectado à região mais antiga do cérebro, o sistema límbico, por vezes chamada rinencéfalo e responsável pelas sensações de agrado e desagrado¹³⁷. Esse tipo de fisiologia é compartilhado por George Orwell, quando nos revela este segredo:

[O] verdadeiro segredo das distinções de classes no Ocidente se pode resumir em quatro palavras terríveis (...). As classes populares cheiram.

¹³⁷Diane Ackerman escreve algo parecido em *Uma história natural dos sentidos*: “O olfato foi o primeiro de nossos sentidos, e foi tão bem-sucedido que com o tempo a protuberância do tecido olfativo acima do cordão nervoso cresceu como cérebro. Nossos hemisférios cerebrais eram originalmente gomos de talos olfativos. Nós pensamos porque cheiramos.” (ACKERMAN, 1995, p.20).

[Nenhum] sentimento de gosto ou desgosto é tão fundamental quanto uma sensação física. O ódio racial, o ódio religioso, diferenças de educação, de temperamento, de intelecto, inclusive diferenças de código moral podem ser sobrelevadas, mas não do mesmo modo a repulsão física. (...). Pode não importar muito se a pessoa de classe média cresce com a crença de que a classe trabalhadora é ignorante, indolente, bêbada, rústica e desonesta; quando cresce com a convicção de que é suja, o dano não tem volta (ORWELL, 1937, APUD SYNOTT, 2003, p.446).

LeGuérer ainda diz que como o olfato é o sentido que distingue entre agradável e desagradável antes que os outros, suscita reconhecimento e rejeição, categorias fundamentais da sociologia (LEGUÉRER, 1994, p.23-4). Entretanto, não subsume a sociologia do olfato aos termos de uma fisiologia porque verifica haver uma forte identificação entre categorias fisiológicas e sociais na base de validação de certos preconceitos como o racismo olfativo. Jaquet se isenta também, quando descobre a repulsão homofóbica mediada pela experiência olfativa, em que a relação homoerótica é tida como fisiologicamente anômala segundo os termos explicativos da rejeição.

Deste modo, deve haver maior esclarecimento de que alguns comentários ou teorias sobre o reconhecimento olfativo, quer sejam sobre animais, quer sejam sobre humanos (de abelhas e formigas, ou de esquimós e filipinos (ibidem, p.5)), caracterizam-nos como práticas demasiadamente fisiológicas, prescindindo indevidamente da diversidade de fatores culturais que podem entrar em jogo no instante desse reconhecimento.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. Trad.: Alfredo Bosi; Ivone Castilho Benedetti. – 5 ed. rev. e ampliada. – São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ACKERMAN, Diane. **A Natural History of the Senses**. New York: Vintage Books, 1995.

ADORNO, Theodor W; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AFTEL, Mandy. **Essências e Alquimia: um livro sobre perfumes**. Trad.: Márcia Prudêncio. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

AGOSTINHO, Santo. **Confissões. De Magistro (Do Mestre)**. Trad.: J. Oliveira dos Santos e Ambrósio de Pina; Angelo Ricci. – 2ª ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1980 (Coleção “Os Pensadores”).

ARISTÓTELES. **De Anima**. Apresentação, trad. e notas: Marília Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. **De Sensu et Sensibili** (The Parva Naturalia). The Works of Aristotle Translated into English. Vol III. Trad.: J. I. Beare. London: Oxford University Press, 1995.

_____. **Metafísica – Livros I, II, III**. Trad., intr. e notas: Lucas Angioni. Campinas: UNICAMP/IFCH, 2002.

ASPRIA, Marcello. **Sex Smells: Odor, Sexuality and the Erotic Imaginary**. Disponível em: <www.scentedpages.com>. Acessado em janeiro de 2013.

ATHENAEUS. **Deipnosophists**. Disponível em: <<http://www.attalus.org/old/athenaeus.html>>. Acessado em agosto de 2012.

BARILLHE, Elisabeth; LAROZE, Catherine Laroze. **The Book of Perfume**. Paris: Flammarion, 1995.

BATTY, Clare. *What's that Smell?* In: **The Southern Journal of Philosophy**. University of Kentucky, Vol. XLVII, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. **Les Fleurs du Mal**. Paris: Flammarion, 1994.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb. **Estética: a lógica da arte e do poema**. Petrópolis: Editora Vozes, 1993.

BENJAMIN, Walter. **A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica**. Disponível em: <<http://www.mariosan tiagonet/Textos%20em%20PDF/A%20obra%20de%20arte%20na%20era%20da%20sua%20reprodutibilidade%20t%C%A9cnica.pdf>>. Acessado em setembro de 2012.

BORGES, Jorge Luis. **O livro dos seres imaginários**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BURKE, Edmund. **Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo**. São Paulo: Editora Papirus, 1993.

BURR, Chandler. **O Imperador do Olfato**. Trad.: Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CARLES, Jean. *A method of creation and perfumery*. In: **Soap, Perfumery & Cosmetics** (1968). Disponível em: <http://www.perfumersapprentice.com/perfumersworkshop/perfumery_education/carles1.pdf>. Acessado em agosto de 2012.

CASTRO, Edgardo. **El vocabulário de Michel Foucault: um recorrido alfabético por sus temas, conceptos e autores**. – 1ª ed. – Bernal: Universidad Nacional de Quilms, 2004.

COTTINGHAM, John. **A Descartes Dictionary**. Oxford: Blackwell Publishers.

CLASSEN, Constance. **Worlds of Sense: exploring the senses in history and across cultures**. London: Routledge, 1993.

_____ ; HOWES, David; SYNNOTT, Anthony. **Aroma, the cultural history of smell**. London: Routledge, 1995.

_____ ; HOWES, David; SYNNOTT, Anthony. **Aroma, a história cultural dos odores**. Trad.: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

DA VINCI, Leonardo. *Tratado de Pintura (“O paragone”)*. In: **A pintura – Vol. 7: O paralelo das artes**. Org. e aprs.: Jacqueline Lichtenstein. Coord. da trad.: Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DANTO, Arthur C.. *O Mundo da Arte*. In: **O que é a arte? – A perspectiva analítica**. D’OREY, Carmo (org). Lisboa: Dinalivro, 2007.

EAGLETON, Terry. **A Ideologia da Estética**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ECO, Umberto. **Arte e Beleza na Estética Medieval**. Trad.: Mario Sabino Filho. Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____ (org.). **História da Feiura**. Trad.: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELLENA, Jean-Claude. **Perfume: The Alchemy of Scent**. Trad.: John Crisp. New York: Arcade Publishing, 2011.

EMPÉDOCLES. *Fragmentos*. In: **Os Pré-Socráticos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2006 (Coleção “Os Pensadores”).

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (orgs.). **Escritos de Artistas: Anos 60/70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

FLANDRIN, Jean Louis; MONTANARI, Massimo (orgs.). **História da Alimentação**. Trad.: Luciano Vieira Machado e Guilherme J.F. Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

FRANCO, Ariovaldo. **De caçador a gourmet: uma história da gastronomia**. – 2ª ed. rev. – São Paulo: Editora SENAC, 2001.

FREUD, Sigmund. **O Mal-Estar na Civilização**. Trad.: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOSDEN, Chris. **Pré-história**. Trad.: Janaína Marcoantonio. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2012.

GILSON, Étienne. **Introdução às artes do belo – O que é filosofar sobre a arte?** Trad.: Érico Nogueira. São Paulo: É Realizações, 2010.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Soneto do Aroma**. Disponível em: <http://www.avozdapoesia.com.br/obras_ler.php?obra_id=7223&poeta_id=328>. Acessado em setembro de 2013.

GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). **O Pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

HABERMAS, Jürgen. **Consciência Moral e Agir Comunicativo**. Trad.: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HAHN, Alexandre. *Ensaio introdutório à resenha do escrito de Moscatti: Da diferença corpórea essencial entre a estrutura dos animais e a do homem, por Immanuel Kant*. In: **Kant e-Prints**. Campinas, Série 2, v.7, n.2, p. 01-03, jul.-dez., 2012. Disponível em: <<ftp://ftp.cle.unicamp.br/pub/kant-e-prints/Vol-7-2-2012/1%20-%20Hanh.pdf>>. Acessado em janeiro de 2014.

HEIDEGGER, Martin. **A Origem da Obra de Arte**. Trad.: Maria da Conceição Costa. Revisão: Arthur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o belo na arte**. Trad.: Orlando Vitorino e Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad.: Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HERÁCLITO. *Fragments*. In: **Os Pré-Socráticos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 1996 (Coleção “Os Pensadores”).

HERÓDOTO. **História**. 1º vol. Prefácio: Vito de Azevedo. Trad.: J. Britto Broca. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., s/d.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

HUME, David. **Tratado da Natureza Humana: uma tentativa de introduzir o método experimental de raciocínio nos assuntos morais**. Trad.: Débora Danowski. – 2ª ed. rev. e ampliada. – São Paulo: Editora Unesp, 2009.

HUISMAN, Denis. **Dicionário de obras filosóficas**. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Mastins Fontes, 2000.

_____. **Dicionário dos filósofos**. Vários tradutores. São Paulo: Martins fontes, 2001.

HUYSMANS, J-K. **Às Avessas**. Trad.: José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JAQUET, Chantal. **Philosophie de l'odorat**. Paris: Presses Universitaires de France, 2010.

JOHANSEN, Thomas K. *Aristotle on the Sense of Smell*. In: **Phronesis**. 1996. Vol XLI/1. University of Aberdeen.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Trad.: Valerio Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **Antropologie du point du vue pragmatique**. In: *Ouvres Philosophiques*. Trad.: Pierre Jalabert. Éditions Gallimard, 1986.

KLEIN, Joel Thiago. *Kant e a primeira recensão a Herder: comentário, tradução e notas*. In: **Studia Kantiana**. N.13, 2012, pp.121-147. Disponível em: <<http://www.sociedadekant.org/wp-content/uploads/2013/02/STUDIA-KANTIANA-13.121-147-Klein.pdf>>. Acessado em abril de 2013.

KUHN, Thomas. **A estrutura das revoluções científicas**. Trad.: Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LEFKOWITH, Christie Mayer. **The Art of Perfume: Discovering and Collecting Perfume Bottles**. New York: Thames & Hudson, 1994.

LEGUÉRER, Annick. **Scent, the Mysterious and Essential Powers of Smell**. New York: Kodansha America, 1994.

LOCKE, John. **Ensaio sobre o Entendimento Humano**. Intr., notas e coord. da tradução: Eduardo Abranches de Soveral. Rev.: Gualter Cunha e Ana Luísa Amaral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

MALEVICH, Kazimir. **Suprematism Manifesto**. Disponível em: <http://www.moodbook.com/history/modernism/malevich-suprematism.html>. Acessado em setembro de 2011.

MARIUZZO, Patrícia. *O sonho de um mundo sem cheiros ruins*. In: **Revista eletrônica de jornalismo científico** (2007). Disponível em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=28&id=320>. Acessado em setembro de 2012.

MORA, José Ferrater. **Diccionario de Filosofía**. Buenos Aires: Editorial Sulamericana, 1964.

MARX, Karl. *Manuscritos econômico-filosóficos* (trechos). In: **O belo autônomo: textos clássicos de estética**. DUARTE, Rodrigo (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

NEWMAN, Cathy. **Perfume: The Art and Science of Scent**. National Geographic, 1998.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce homo: de como a gente se torna o que a gente é**. Trad., org., pref., comentários e notas: Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ONFRAY, Michel. **A razão gulosa: filosofia do gosto**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Trad.: Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PARMÊNIDES. *Fragmentos*. In: **Os Pré-Socráticos**. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2006 (Coleção “Os Pensadores”).

PASCAL, Blaise. **Pensamentos**. Intr. e notas: Ch.-M. des Granges. Trad.: Sérgio Melliet. – 2ª ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Coleção “Os Pensadores”).

PAVANI, Keila Macário. *Análise do simbolismo da Lenda do Curupira*. In: **Lendas do Saber, Permacultura e Histórias: cuidando da Terra e das pessoas**. Ed. Insular, 2008. Disponível em: <<http://sitiocurupira.word.press.com/a-lenda-do-curupira>>. Acessado em agosto de 2012.

PAZ, Octavio. **Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza**. Trad.: Sebastião Uchoa Leite. Perspectiva, 2004.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros da cidade de Lisboa**. Org.: Richard Zenith. – 3ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

PLATÃO. **Timeu**. Intr.: José Trindade dos Santos. Trad.: Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto PIAGET, 2003.

_____. **Timeu e Crítias ou A Atlântida**. Trad., intr. e notas: Norberto de Paula Lima. Curitiba: Hermus, 2002.

POUY, Jean-Bernard. **Perfume: A Global History**. Paris: Somogy Art Publishers, 2008.

RAYNER-CANHAM, Marelene F. and Geoff. **Women in Chemistry: Their Changing Roles from Alchemical Times to the Mid-Twentieth Century**. Philadelphia: CHF, 2001.

RIMBAUD, Arthur. **Pages choisies**. Étiemble (org.). Montparnasse: Librairie Larousse, 1973.

ROUDNITSKA, Edmond. **Concerning the Circumstances Favorable to the Creation of an Original Perfume**. Cabris: Perfume e Flavorist, Vol. 9, No. 2, 1984.

_____. **Une Esthétique en Question** (excerto). Disponível em: <<http://www.art-et-parfum.com/textes/estetic.htm>>. Acessado em agosto de 2011.

_____. **Le Parfum**. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

_____. **Where are we going?** St. Albans: Fisher, Knight and Co., Ltd., 1969.

SAGARIN, Edward. **The Science and Art of Perfumery**. Addison Press, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **Metafísica do belo**. Trad., apr. e notas: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

_____. **O mundo como vontade e representação**. I tomo. Trad., apr. e notas: Jair Barboza. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

SHINER, Larry; KRISKOVETS, Yulia. *The Aesthetics of Smelly Art*. In: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**. 65:3, 2007.

SOUSA, Cruz e. **Poesia completa**. Intr. e org.: Zahidé Lupinacci Muzart. – 12ª ed. – Florianópolis: FCC: FBB, 1993.

STAELMAN, Richard. **Perfume: Joy, Scandal, Sin: A Cultural History of Fragrance from 1750 to the Present**. New York: Rizzoli, 2006.

SÜSKIND, Patrick. **Perfume, A História de um Assassino**. Trad.: Flávio R. Kothe. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.

SYNOTT, Anthony. *Sociología del olor*. In: **Revista Mexicana de Sociología**. Vol. 65, No. 2 (Apr.–Jun., 2003), pp.431-464.

TEOFRASTO. **Enquiry into Plants**. Trad.: Arthur F. Hort. Vol. II, 2006. Disponível em: <www.scentedpages.com>. Acessado em outubro de 2012.

TRINDADE, Diamantino Fernandes; DEUS, Cláudio de. **Como fazer perfume**. São Paulo: Editora Ícone, 1986.

TURIN, Luca; SANCHEZ, Tania. **Perfumes: The Guide**. New York: Penguin group, 2008.

_____. **The Secret of Scent: adventures in perfume and the science of smell.** New York: HarperCollins, 2006.

VALÉRY, Paul. **Variedades.** Intr. e org.: João Alexandre Barbosa. Trad.: Maiza Martins de Siqueira. Posfácio: Agnaldo Gonçalves. São Paulo: Iluminuras, 2007.

VOLTAIRE. **O Filósofo Ignorante.** Trad.: Paulo Neves. Pref.: Bernard Henri-Lévy. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.

_____. **Cartas Inglesas. Tratado de Metafísica. Dicionário Filosófico. O Filósofo Ignorante.** Seleções dos textos e traduções: Marilena de Souza Chauí. – 2ª ed. – São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção “Os Pensadores”).

VON, Cristina. **Viva com as flores.** São Paulo: Disal, 2003

WILLIAMS, William Carlos. **Soneto Smell.** Disponível em: <<http://www.poets.org/viewmedia.php/prmMID/23162#sthash.yxUHIB6T.dpuf>>. Acessado em setembro de 2013.

XENÓFANES. *Fragmentos.* In: **Os Pré-Socráticos.** São Paulo: Editora Nova Cultural, 2006 (Coleção “Os Pensadores”).

Reportagens

Aristipo ou a filosofia do perfume. Disponível em: <<http://ldflounge.blogspot.com.br/2010/08/aristipo-o-la-filosofia-del-perfume.html>>. Acessado em outubro de 2013.

O cheiro do universo. Disponível em: <<http://luisprandel.blogspot.com.br/2013/12/ciencia-o-cheiro-do-universo.html>>. Acessado em fevereiro de 2014.

Prêmio Nobel de medicina ou fisiologia de 2004. Linda Buck e Richard Axel. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/ciencia/interna/0,,OI396469-EI238,00.html>>. Acessado em fevereiro de 2012.

Rinoplastia na Bolívia. (Andres Schipani, BBC News, La Paz, 2010). Disponível em: <<http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2010/08/100>>

812_bolivia_plastica_dg.shtml>. Acessado em março de 2013.