

Ciro Marcondes Filho



*Comunicação
do sensível*

Acolher/Vivenciar/Fazer sentir

ECA-USP, 2019

Ciro Marcondes Filho

*A comunicação
do sensível*

acolher - vivenciar - fazer sentir

1ª. Edição

DOI 10.11606/9788572052542

ECA-USP, 2019

É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais.

Catlogação na Publicação

**Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

M321c Marcondes Filho, Ciro
A comunicação do sensível [recurso eletrônico] :
acolher, vivenciar, fazer sentir / Ciro Marcondes Filho
– São Paulo: ECA/USP, 2019.
218 p.

ISBN 978-85-7205-254-2
DOI 10.11606/9788572052542

Título 1. Comunicação 2. Filosofia da comunicação I.

CDD 23.ed. – 302.2

Se às vezes digo que as flores sorriem
E se eu disser que os rios cantam,
Não é porque eu julgue que há sorrisos nas flores
E cantos no correr dos rios...
É porque assim faço mais sentir aos homens falsos
A existência verdadeiramente real das flores e dos rios.

Alberto Caeiro (heterônimo de Fernando
Pessoa), “O guardador de rebanhos”,
XXXI.

Sumário

Parte 1 – Acolher, 9

1.1 Apresentação, 9

- Comunicação não é algo material; ela pode acontecer ou não, 9 - Oscilamos entre repetições e sonhos, 12 - A literatura como exemplo: a alternativa entre prazer e fruição, 17 - Nem todo acontecimento é comunicacional, 18 - Da comunicação do sensível, 19

1.2 O olhar filosófico, 21

1.2.1 Espinosa, afecções e a comunicação, 21

1.2.2 Dewey e a experiência estética, 29

1.2.3 Preendemos o mundo (Whitehead), 33

1.2.4 A percepção está no corpo (Merleau-Ponty), 39

1.2.5 José Gil e a metafenomenologia, 47

Pequenas percepções, 47 – Da atmosfera, 50 – Da comunicação de consciências, 51 – Sobre as obras de arte: a criação de formas, 56 – E isso acontece na forma de comunicação do sensível, 57

1.2.6 Brian Massumi e a semelhança, 59

1.2.7 Gilles Deleuze lido por Evelyne Grossman, 67

1.2.8 O instante versus a duração (Bachelard), 77

1.2.9 Os cinco sentidos (Serres), 87

Hermes e Argos, 88 – O mundo solipsista das comunicações, 92 – Em busca do sono raro, 94 -

Excurso - Sobre o belo e o sublime (Kant), 97

- O juízo sobre o belo, 97 – Do senso comum, 99 – A conformidade com os fins, 101 – Do sublime, 105 – Lyotard comenta o sublime kantiano, 107 - Diferença e repetição, 110 – O debate sobre o *sensus communis* - 1°. Comentário: Lyotard e José Gil, 113 – 2°. Comentário: Julgamento estético, um terreno conflituoso, 116 – 3°. Comentário: Lógica recursiva e autorreferência: sobre a objetividade do compartilhamento universal kantiano, 118 – 4°. Comentário: Lógica recursiva e autorreferência: sobre o conceito de “compreensão” na filosofia e na comunicação, 121 – 5°. Comentário: Do Acontecimento estético, 123 – 6°. Comentário: O que efetivamente é comunicado?, 125

1.3 O olhar antropológico (Laplantine), 129

1.4 O olhar sócio-semiológico (Barthes), 139

- Como expressar o Neutro?, 139 – Dos controles explícitos e implícitos, 143
- Outra forma de poder e de “violência”: a pergunta, 144 - Da arrogância, 145
- Das formas de saída, 146 - Kairós e satori, 146 - A sensibilidade do neutro: hiperestesia sensível, 149

Parte 2 – Vivenciar, fazer sentir, 155

2.1 As partes e o todo, 155

- Da subjetividade como procedimento, 155 - A etnologia e a questão da “compreensão” do Acontecimento, 158 - Da reinvenção, 163

2.2 Michel Serres: Rodeio e êxodo como um “quase-método”, 167

- *A randonné*e, 170

2.3 A etnologia modal de Laplantine, 173

- A aproximação entre diferentes discursos, 173 - Da observação: a acuidade visual, 173 - A recuperação da subjetividade, 174 - Do objeto, 176- Da descrição, 178 - A recusa das oposições binárias, 180 - A recusa das generalizações, 181 - A recusa da interpretação, 182; Dos limites da linguagem, 183 - O destaque heideggeriano da linguagem, 184.

2.4 Brian Massumi e o pragmatismo radical das parábolas do virtual, 189

- Do Projeto, 190 – Das intensidades, 191 – A primeira história: a autonomia do afeto, 192 – Do afeto, 194 – A segunda parábola: Ronald Reagan, 195 -

2.5. A prática metafenomenológica de Gil, 201

- O ver e o olhar, 201 – As imagens-nuas, 204 – Da sedução, 206 – Dois tipos de pequenas percepções, 207 – Da “sombra branca”, 208 – Do esgueiro, 209 – Da metafenomenologia, 211*

Referências, 215

Parte 1 – Acolher

1.1. Apresentação

- Comunicação não é algo material; ela pode acontecer ou não

Comunicação é algo que ocorre de forma sensível. Não são os grandes alto-falantes, os painéis de rua que invadem nosso direito de não ver, as TVs, os telejornais, os canais de internet que nos alardeiam de perigos iminentes, as mensagens que não param de tilintar em nossos celulares que – em situações “normais”, como veremos adiante – nos convencem e nos fazem mudar de opinião... Todas essas são formas ostensivas, truculentas de tentar impor o consumo, a ação política, a alteração dos costumes. *Em verdade, é no sutil que as coisas acontecem.*

A comunicação do sensível reage contra a ideia disseminada de que comunicação seria o simples contato, uma interpretação antiga que se origina das ciências físicas e biológicas, a exemplo dos “vasos comunicantes”, em química, segundo a qual o puro encontro, o mero encostar de um objeto em outro já seria “comunicação”. Da mesma forma, não aceita seu uso trivial, costumeiro e popular, de que comunicação seria transmissão, envio, remessa, transferência de algo de uma pessoa para outra, de uma instituição para seus ouvintes ou espectadores, de um polo emissor para um polo receptor. Também essa leitura vem das ciências exatas, mais exatamente, da matemática, com seu esquema de caixinhas e fios - no caso, o telégrafo -, que procurou materializar a comunicação nos sinais elétricos percorrendo a cadeia.

Em verdade, essas ciências apropriaram-se de um termo das ciências humanas e o utilizaram metaforicamente para fins

explicativos. Tornaram algo que era meramente relacional num evento real e observável, *físico*. Ironicamente, o avanço dos estudos de comunicação incorporou esse viés técnico da comunicabilidade, tornando-o padrão conceitual para suas próprias explicações, perdendo, com isso, a dimensão contingencial da comunicabilidade humana.

Na vida social e pública fala-se que as pessoas “comunicam bem”. Um apresentador de televisão pode se tornar uma figura muito familiar, falar às pessoas como se fosse alguém de sua intimidade, fazê-las rir, cantar, divertir-se, alegrar, conduzir, enfim, toda uma plateia e deixá-la delirando de tanta empatia. Ele tem a habilidade de “criar liga”, de produzir aquilo que, em tese, caberia aos movimentos de massa, concentrações, agitações populares. Trata-se de uma coesão por adesão ou simpatia que vai ao encontro de uma certa sociabilidade idealizada pelas pessoas.

Esse tipo de enredamento ou entrançamento é de natureza sensível e bastante eficaz. Ele confirma aquilo que a plateia busca: um momento de riso, alegria, sarcasmo às vezes, euforia, em suma, uma grande dose de animação, participação e gozo. Não difere muito das cerimônias religiosas. Mas aí nada está sendo comunicado, instaura-se apenas a sensação de pertencimento ou de alegria eufórica e participante. É uma festa. Tecnicamente, ele vitaliza, energiza, estimula mas só irá comunicar quando efetivamente provocar a conversão.

Comunicação, portanto, não é o “tornar comum”, o “partilhar”, o ato de dividir com outro alguma coisa. Nesse caso, temos apenas a perpetuação de uma visão antiga, derivada da religião, do ato de comunicar, apoiado na concepção simplista de que comunicação seria como um alimento que se divide com os

pares, algo com existência própria, *uma coisa* que rateamos com os demais.

Mas comunicação não é nem esse alimento, nem o sinal que passa pelos cabos do telégrafo. Ela, em si e por si mesma, não existe. Não pode ser identificada empiricamente visto que se trata de *algo que acontece (ou pode acontecer)* entre pessoas ou entre pessoas e objetos estéticos, pessoas e aparelhos ou sistemas de comunicação. Assim, comunicação é apenas uma possibilidade, uma eventualidade, uma ocorrência incerta entre pessoas ou entre pessoas e aparelhos. Não é uma coisa ou uma frase que eu ponho na cabeça do outro. Computadores podem partilhar um mesmo arquivo, pessoas podem enviar fotos, vídeos, sons e textos para outras pessoas mas não estarão, por isso, *comunicando*. Estarão em conexão, atuando de forma semelhante às máquinas com suas “inteligências” próprias, emitindo sinais, como um telégrafo, que os recebe e os decodifica, reconstituindo a frase. Mas não estarão comunicando.

Exatamente porque comunicação é um evento raro, um acontecimento pouco comum, que não se dá a toda hora. A maior parte do tempo, ao contrário, estamos envolvidos com atividades de rotina, com a repetição dos mesmos atos, das mesmas ações, falando com as mesmas pessoas. Ocupamo-nos com nossos afazeres – nosso trabalho, nossos filhos, nossos pais –, assistimos a um noticiário, visitamos um parente ou um amigo. Realizamos, diariamente, nosso círculo vicioso que se constitui de trabalho, alimentação, lazer, busca do outro, cuidados com a vida e a continuidade do viver. O ritual de vida.

- *Oscilamos entre repetições e sonhos*

E essa repetição só é quebrada por um misterioso mecanismo interior que é o *desejo*. Vivemos nosso dia a dia de forma regular mas em nossa mente o desejo nos persegue o tempo todo: desejo de viver com mais conforto, desejo de maior satisfação afetiva e sexual, desejo de férias em um lugar totalmente fora das preocupações, das prestações, das dívidas... Desejo de comer bem, de festejar de forma relaxante, desejo que os filhos se deem bem na vida, que os velhos estejam protegidos das doenças. Desejo de melhorar a aparência, de se preservar das doenças, de um trabalho melhor remunerado, de não ver mais aquele vizinho... Desejos do corpo, da mente, da espiritualidade; desejo de uma cidade mais fria, mais quente, mais ventilada; desejo de paz, desejo de fazer o outro desaparecer, desejo de desaparecer...

Nossa vida oscila entre a repetição resignada e os sonhos almeçados, estes sendo o combustível daquela. Sonhamos com mudança, melhoria, maior satisfação. Temos a inquietação existencial de não querer morrer sem poder ter tido uma vida melhor. Desejamos que esta existência não seja apenas o eterno fardo que iremos apenas carregar até a morte. No dia a dia, conformamo-nos com a rotina mas a mente não nos deixa em paz. Poderíamos ter um pouco mais de dinheiro, um pouco mais de afeto e de prazer físico. Poderíamos comprar aquele aparelho, trocar de carro, fazer a reforma que está esperando há tanto tempo...

Em termos técnicos, oscilamos entre repetição e diferença, entre informação e comunicação. A informação abastece nosso cotidiano, o atualiza e o coloca em paralelo com o que está acontecendo em sociedade e no mundo. Por meio dela, buscamos indicações e orientações: Que tempo fará hoje? O que teremos para o feriado? Como seguirá a economia? O que esse governo

estará agora nos aprontando? O que deu na loteria? Qual time será escalado para o final de semana? E assim por diante. São equipamentos para o dia, a semana, o mês, o ano... Na informação, buscamos guias para a vida. Sempre em sintonia com nossa rotina, ou, pelo menos, para que as coisas que irão acontecer se encaixem nela sem atrito.

Informações são buscas que fazemos para dar conta de necessidades que temos. São diferentes de pessoa para pessoa. O que é informação para mim – as oscilações dos preços das ações, as estreias do cinema, os resultados do esporte –, pode não ser para o outro. Um jornal não traz informações. Traz notícias, comentários, opiniões, variedades, programações, previsões do tempo... Só serão informações se eu me interessar por algumas dessas notícias. Informação, portanto, assim como a comunicação, não existe em si e por si mesma, não é “uma coisa”, mas algo *relacional*: ela está diretamente relacionada à minha necessidade. O que é para mim, pode não ser para qualquer outra pessoa.

Em segundo lugar, e mais importante, ela é sempre aditiva, sempre soma-se àquilo que já possuíamos e está de acordo com nossos posicionamentos, nossa opinião, nossos gostos. Quer dizer, a informação é seletiva. Busco apenas aquilo que me interessa ou agrada. O que vai contra minhas ideias, visões de mundo, ideologia, não me interessa, eu excluo, evito, repudio.

Técnicas políticas atuais têm trabalhado no sentido de vencer eleições, plebiscitos ou decisões nacionais injetando de forma pontual e determinada, em grupos sociais pequenos mas decisivos, eletronicamente filtrados e selecionados, e que se encontram em momentos agudos de indecisão, frases, imagens, textos-padrão, principalmente *fake news*, para disseminar medo, induzi-los a erro, pois estes, diante da urgência em tomar

decisões, não têm condições de checá-los. Elas apelam exatamente lançando informações que, fazendo uso da emoção, reforçam ainda mais radicalmente padrões já existentes.

Essa estratégia, a do *behavior microtargeting*, apesar de burlar a normal eleitoral, tem sido aplicada em vários contextos. Não opera por convencimento ou por formação de opinião mas por estratégias semelhantes às da publicidade, que, reforçando clichês ou pensamentos estereotipados, fazem o consumidor adquirir produtos que racionalmente não adquiriria.

A informação, portanto, por ser “conservadora”, por reforçar posturas, posicionamentos ou ideologias, quando usada estrategicamente e de forma pontualmente determinada, pode confundir as pessoas e fazê-las decidir por propostas que em outras situações não aceitariam.

Já, os atos e fatos associados aos desejos de algo diferente, de uma mudança na vida cotidiana, de experimentar sensações e possibilidades ainda não vividas, pouco ou mal vividas, esses burlam as leis da repetição e cobram de nós uma rápida espiadela do lado de lá... Alguns filmes de ação, de violência, de suspense, de contato com seres de outro mundo, com espíritos, nos preenchem momentaneamente essa necessidade de fuga, mas são paliativos. São entretenimento, distração, passatempo. Nos trazem rapidamente de volta à nossa vida de todos os dias. O desejo continua pulsando.

Mas a vida não pode ser só isso. Comer, trabalhar, pôr filhos no mundo, morrer... Não pode tampouco ser só segurança, cadeados, porteiros, polícia, autoaprisionamento consentido. Há coisas acontecendo lá fora, há pessoas se divertindo, há gente cantando, dançando, pondo seu corpo pesado para se mexer... O mundo do lado de lá é atraente, sugere outras possibilidades.

Pessoas entram em transe, saltam para outra dimensão quando desfilam na avenida ou nos blocos, experimentam sensações coletivas poderosas ao se juntarem a torcidas volumosas ou ao assistirem a uma tourada... Esbarram com as experiências radicais...

Nem tudo, afinal de contas, são espetáculos confirmadores, como os de auditório de televisão, em que o público banha-se nas ondas de humor, sarcasmo, autocomiseração e participação inconsequente. Há extrapolações outras do corpo, transcendência para sensações inusitadas, vivências em que não apenas nos juntamos à massa mas saímos dela provocados, alterados, movidos por uma sensação imperiosa de *outra vida possível*.

Por isso, falar de comunicação é falar de algo diferente. Certas experiências nos fazem dar uma guinada na vida. Algumas frases, algumas palavras, mesmo que casualmente pronunciadas mas num momento certo, funcionam como uma epifania. São fatais. A conversão é um desses processos. Ela mexe com mecanismos sutis, muitas vezes resguardados em territórios obscuros da alma, e os aciona, fazendo-os emergir com força excepcional.

Trata-se de algo muito além da reflexão e das iniciativas lógicas e razoáveis de argumentação. A comunicação pode até ocorrer com esses recursos e será contundente e reestruturante se operar no plano da emoção, do afeto, da entrega. Uma nova vibração, uma excitação, um arrebatamento, uma turbulência interna são fenômenos de desordem, de convulsão das ideias e das posturas, de transformação súbita. É o mesmo caso da experiência estética, que tem a capacidade de “nos afetar para transformar o âmago de nossa subjetividade, para conduzir-nos na direção da aventura de algo desconhecido, inesperado, para colocar-nos em

movimento e fazer-nos reagir” (Moriceau e Mendonça, 2016, p. 80).

Falou-se acima que nossa vida oscilaria entre a repetição resignada e os sonhos almejados, estes sendo o combustível daquela. Pois bem, entre o arrastar-se repetitivo no mesmo e a projeção da existência nos desejos, a comunicação passa a ser também sinônimo de vida, da própria vida, como um movimento para fora, uma busca de outra existência possível, de um *além*.

Uma paixão por uma pessoa nos faz perder a noção de nosso próprio eu, nos torna escravos, submissos, dependentes, desrespeitadores de nós mesmos e entregues à vontade do outro. É uma deliciosa sensação de servidão voluntária. Ao mesmo tempo, nos traz sofrimento, angústia, desespero, violência e estupidez. É porque ela está atrelada a uma ilusão. A ilusão da posse, do aprisionamento do outro e de seu desejo; a ilusão da perpetuidade do sentimento, a ilusão da fusão.

Mas uma paixão política, religiosa, filantrópica se desconecta do desejo do corpo do outro e torna esse outro uma entidade abstrata. Trata-se de uma alteridade incapturável, fugidia, estranha, que continua a nos mobilizar ao mesmo tempo que a perseguimos.

Comunicação, por não existir em si e por si, por não ser material mas apenas *uma possibilidade* entre duas pessoas ou entre uma pessoa e um objeto (um aparelho, uma obra de arte, um livro), é um fenômeno que pode ou não ocorrer. No nosso cotidiano, é um acontecimento raro. Porque não mudamos o tempo todo. Ao contrário, repetimos continuamente atos, ideias, clichês e comportamentos.

- *A literatura como exemplo: a alternativa entre prazer e fruição*

Roland Barthes fala, em literatura, de uma “dimensão sexual” do texto, citando a diferença entre uma obra que causa *prazer* e outra que nos permite a *fruição* ou *gozo*. Para ele, um texto de prazer contenta, enche, produz euforia; ele vem da cultura, não rompe com ela, está ligado, segundo ele, a uma prática “confortável” da leitura. Já um texto de gozo nos põe em estado de perda, nos desconforta, faz vacilar nossas bases históricas, culturais e psicológicas, mexe com a consistência de nossos gostos, valores e lembranças (Barthes, 1973, pp. 20-21).

Alguns podem imaginar que esse prazer no texto seria uma “pequena fruição” e que a fruição, por sua vez, seria um caso de “prazer extremo”. Mas não. A fruição ou o gozo, segundo ele, se for um prazer será um prazer brutal, imediato, e entre os dois não se pode dizer que haja uma diferença de graus, são fenômenos distintos ou “forças paralelas”, que não se encontram; entre elas há mais do que um combate, há uma verdadeira incomunicação. Um texto de gozo surge porque nossa história não é pacífica e, ao aparecer, ele surge “à maneira de um escândalo” e a pessoa, longe de acalmar-se diante dele, torna-se uma espécie de “contradição viva”, oscilando entre o gosto pelas obras passadas e a sedução pelas obras modernas: “um sujeito clivado que frui ao mesmo tempo através do texto, a consistência de seu ego e de sua perda” (idem, p. 28).

Mas há também uma diferença quanto ao plano da expressão: enquanto o prazer é “dizível”, pode-se descrevê-lo, transpô-lo numa narrativa, a fruição não o é (idem, p. 28). E por que não? Diz Barthes que o texto de fruição está como que “fora do prazer”, “fora da crítica”, ele só pode ser atingido por outro texto de fruição. Dito de outra forma, não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” um texto e à sua maneira

(idem, p. 29). É a diferença entre distanciamento sujeito/objeto e a fusão de um com o outro num processo fenomenológico.

Se formos pensar, portanto, numa fenomenologia do acontecimento comunicacional teremos, forçosamente, que apelar para o paradigma barthesiano, onde ele classifica, como elemento “erótico”, a fenda que se abre entre duas culturas, uma, sensata, plagiária (que copia a língua em seu estado canônico, a das escolas, do uso correto, da literatura), e outra, móvel, vazia, pronta para assumir quaisquer contornos, “onde se entrevê a morte da linguagem” (idem, pp. 11-12): “A margem subversiva pode parecer privilegiada porque é a da violência; mas não é a violência que impressiona o prazer; a destruição não lhe interessa; o que ele quer é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte, a deflação, o *fading* que se apodera do sujeito no imo da fruição” (idem, p. 12).

- Nem todo acontecimento é comunicacional

Alguns acontecimentos *sugerem* ser comunicação mas não o são ou o são apenas indiretamente. Meu estômago ronca, um tsunami acontece, testemunho a devastação humana ao visitar um campo de extermínio. Diria que nos dois primeiros casos, apesar de me chamarem atenção, de até mesmo me fazerem pensar, e, no caso do segundo, mudar minhas atitudes, não se trata de comunicação *stricto sensu*. O fato de meu estômago roncar indica apenas um fato fisiológico de meu corpo. Ele não está querendo me dizer nada, está apenas produzindo um ruído próprio. Não é um mero sinalizar, é uma informação – se eu levar esse fato em conta – sobre seus movimentos internos. Já, um acontecimento como um tsunami, uma inundação, a morte de uma pessoa próxima me chocam, me levam a reorganizar minha vida, muitas vezes, a rever alguns pressupostos. Mas são fatos em relação aos quais nada posso fazer a não ser resignar-me diante deles, procurar me

adaptar à nova situação. Eles me transformam mas não são comunicação. Estão acima de mim e não há a quem protestar.

Mas, afinal, o que caracteriza, então, um fato comunicacional? Pensemos em certas confrontações com cenas, lugares, contextos trágicos em que, mesmo não estando os responsáveis próximos ou vivos, eu traduzo tais cenas ou situações como uma “mensagem”, quer dizer, algo que revela que houve um ato humano orientado para um fim determinado e que provocou aquele horror. Encontrar uma tartaruga morta na praia pode ser um fato trivial, que não me incomoda se as causas forem naturais; se foi por envenenamento, acidente ecológico ou perversão se tornará comunicação, me causará indignação, revolta, *eu adquiro consciência*, mudo meu ponto de vista. Vivenciar um tsunami é um acontecimento que produz sentido, mas não é comunicacional. Numa tragédia provocada, sinto a intencionalidade do outro, aquilo efetivamente me comunica.

- *Da comunicação do sensível*

A comunicação pode ser estudada de três maneiras: como investigação em torno dos *produtores de comunicabilidades*, a saber, as empresas, os indivíduos isoladamente através de canais de ampla repercussão, os governos, líderes místicos, religiosos, etc. Tratar-se-á, no caso, de estudos políticos, às vezes econômicos ou administrativos. Pode-se estudar também como *analítica dos objetos*, fazendo-se a separação de técnicas, materiais, estilos, movimentos, assim como de signos e sua potencial efetividade. Por fim, estuda-se a comunicação investigando-se sua realização ou não naquele ou naquela que a recebe ou a vivencia e que reverberações internas provoca, se atua informando, entretendo, causando prazer ou, ao contrário, transformando a pessoa, produzindo sentido, exigindo-lhe recomposições. Apesar de as ponderações kantianas,

apresentadas mais à frente, se ocuparem do juízo estético, da definição belo e do agradável (espécie de analítica dos objetos), não nos parece possível falar dessas duas categorias – belo e agradável - sem vivenciá-las, portanto, sem centrarmos-nos primordialmente no terceiro caso.

Este livro dedica-se a investigar como se dá o sensível na comunicação, por que estranhos caminhos ele passa e que misteriosas agências ele potencializa nos sensibilizando. É tanto uma obra que busca se aproximar daquilo que outros chamam de insondável, imperscrutável, impalpável, intangível, furtivo, ou seja, das coisas sutis que, mesmo assim, têm a capacidade de mexer conosco, de nos transformar, às vezes, profunda e definitivamente, ao mesmo tempo que busca oferecer um instrumental de estudo para quem quiser se aprofundar no obscuro e estranho caminho das coisas discretas, pequenas, voláteis, etéreas, diáfanas, vaporosas, vestígios, em suma, de fenômenos outros, aparentemente inalcançáveis mas capturáveis pelos seus efeitos.

De qualquer forma, oposto a livros convencionais de comunicação, ele não pretende explicar os fenômenos comunicacionais, interpretá-los, mas tampouco compreendê-los, no sentido que o Ocidente deu a esse termo: submeter o novo, o estranho, o inesperado, o obscuro a um esquema que o “traduza” em linguagem perfeitamente conhecida, que o domestique, enfim, deles extraindo seu grau de periculosidade. Só lhe interessa apresentá-los.

1.2. O olhar filosófico

1.2.1. Espinosa, afecções e a comunicação

- Espinosa, afecções e a comunicação

Pode-se dizer que Espinosa esteve à frente do seu tempo. Seu discurso centra-se no conceito de *substância*, que, se para alguns, é apenas mais um nome para Deus, para outros, funcionou como uma metáfora, exatamente para se livrar da cobrança religiosa, tanto de sua origem judaica, quanto da vigilância portuguesa, exigindo-lhe submissão ao catolicismo. Efetivamente, *substância* transcende a discussão religiosa e alcança um plano que mais tarde será resgatado pelo pensamento crítico contemporâneo.

Basta ver, por exemplo, como Gilles Deleuze o aproxima ao conceito de corpo sem órgãos, da mesma forma que o termo *atributo* poderia ser lido por ele como “máquina desejante” (Bogue, 1990, p. 93). Substância é um conceito-chave na filosofia de Espinosa; ele encerra formas de produção, atividade, movimento e ação. O *atributo* sobressai menos, reduzindo-se à duplicidade já conhecida em Descartes, do pensamento e da extensão. Mas é nos *modos* que efetivamente o ser acontece. Alfred Whitehead, por exemplo, descarta a substância propriamente dita, ficando apenas com seus modos, para ele, só existem os modos.

Sob a base de toda a potencialidade teórica da substância, isto é, considerando que o substrato do pensamento do filósofo reside numa concepção dinâmica, produtora, em constante movimento e ação, ação essa que também está presente em seu conceito de *conatus*, como o esforço dos seres para preservar sua existência, para poder vencer obstáculos externos e para expandir-se e

realizar-se plenamente, interessa-nos, aqui, mais especificamente o conceito de *afecção*, já que este está diretamente vinculado à questão da comunicação, pois no acontecimento comunicacional somos afetados por corpos exteriores (linguagem de Espinosa) que realizam em nós seu trabalho desarranjador.

A primeira observação importante que destacamos em Espinosa nesse sentido é o fato de ele preceder a proposta da Nova Teoria, quando diz que essas afecções, quando absorvidas, *passam a fazer parte de nós*: “Se o corpo humano foi uma vez afetado por corpos exteriores, a alma humana poderá considerar esses corpos como presentes, embora já não existam nem estejam presentes” (E1, Prop 17, Co¹). Dessa maneira, conforme a citação, uma pessoa de nosso convívio pode já não existir mas a “ideia dela” permanecerá em nós (E2, Prop17, Es).

Em segundo lugar, o filósofo salta à frente do idealismo alemão (especialmente em Kant e Hegel), ao descartar a tese cartesiana da autonomia da consciência e do sujeito. Num trecho bastante conhecido da obra de Espinosa, ele fala de uma pedra que rola. Trata-se de uma coisa que é afetada por algo exterior, que continua a fazê-la rolar, mesmo que esse movimento já não seja dela. A pedra, no caso, teria sido “coagida” a continuar seu movimento. Numa curiosa analogia, o filósofo sugere que se ela fosse um ser pensante, iria achar que o movimento era resultado de seu esforço e, por isso, se acharia livre. Mas não. É como os homens, diz ele, que se creem livres mas ignoram que são movidos por causas externas. Para Espinosa, o ato livre sempre deriva de uma necessidade interna ou externa, logo, não se é livre, se é coagido (Espinosa, 1661/1983, *Correspondência*, Carta 58).

¹ Ver, na Bibliografia, a posição dessa citação.

Mas isso não quer dizer que somos autômatos de vontades externas. Muito pelo contrário; recusando *avant la lettre* o credo estruturalista, de que nós somos “agenciados” por processos superiores a nós, Espinosa segue um caminho que depois foi trilhado por Whitehead e por Merleau-Ponty, o primeiro, dizendo que somos sujeitos mas também “assujeitados”, quer dizer *superjectos* (ou superjeitos) nos processos que nos envolvem, e o segundo criando a mútua determinação entre indivíduos e mundo no conceito de carne do mundo.

As afecções atuam no sentido de aumentar ou diminuir a potência do corpo; o que provoca o aumento seria a ação, enquanto que a diminuição seria obra da paixão. Associada à ação, estaria a alegria, enquanto que associada à paixão estaria a tristeza. Mas há ainda um terceiro componente das afecções: o desejo. Com as demais, ele compõe as três formas de afecção. O que acontece com o desejo? Diz Espinosa, que a alma realiza um esforço quando busca algo e a esse esforço ele dá o nome de *vontade*. Se essa vontade relacionar-se também com o corpo, ela se torna, então, *apetite*. O desejo, no caso, se daria quando se tem consciência desse mesmo apetite.

Neste breve resumo, cabe descrever para os propósitos de uma Comunicação do Sensível, quatro questões básicas espinosistas: (1) o fato de cada pessoa ser afetada diferentemente pelo mesmo objeto; (2) o fato de não haver valores absolutos, o *sensus communis*, de Kant, que discutiremos adiante, em sua filosofia; (3) o fato de nossas escolhas e nossos gostos se originarem – e se transformarem – a partir das afecções e não de influências externas, objetivas; e (4) a fenomenologia de sermos “sacudidos” por processos externos e, por causa disso, sairmos alterados em situações que são assemelhadas às da comunicação.

Consideremos, inicialmente, duas citações de Espinosa: “Homens diferentes podem ser diversamente afetados por um só e mesmo objeto; e um só e mesmo homem pode, em tempos diferentes, ser afetado diversamente por um só e mesmo objeto” (E3, Prop. 51, p. 204) e sua demonstração, logo em seguida: “O corpo humano é afetado pelos corpos exteriores de um grande número de maneiras. Portanto, dois homens podem, ao mesmo tempo, ser diversamente afetados e, por consequência, podem ser diversamente afetados por um só e mesmo objeto. Além disso, o corpo humano pode ser afetado, ora de uma maneira, ora de outra, e, conseqüentemente, pode ser afetado diversamente por um só e mesmo objeto em tempos diferentes” (p. 204).

Essa afirmação nega as inferências das teorias da comunicação que operam como se a recepção de mensagens da comunicação de massa, mas também da comunicação restrita, interpessoal, fosse a mesma para todos. Teorias de recepção, pelo seu empenho em apreender reações coletivas ou grupais, perde de vista o fato, já muito explorado pelo construtivismo radical e pela autopoiese, de que qualquer emissão comunicacional será recebida sempre diferentemente pelos que ela procura atingir. Não há apreensão ou fruição igual para pessoa alguma. O pacote de mensagens pode ser o mesmo – num noticiário, num documentário, numa obra ficcional, numa performance – mas as apreensões serão as mais difusas possíveis.

No segundo ponto aparece, antes que Kant o tenha colocado, a posição oposta, de Espinosa, no que se refere ao critério de universalidade dos gostos e de este servir de padrão para identificar o belo. Diz Espinosa que “na verdade, nem os costumes, nem a religião são os mesmos para todos os homens, mas, ao contrário, o que para uns é sagrado, é profano para outros, e o que para uns é honesto, é torpe para outros. Portanto, conforme a educação que cada um recebeu, arrepende-se de um

ato ou gloria-se dele” (E3, Prop. 27, 4^a. Ex, p. 216). Esse relativismo é uma das argumentações que sustenta nossa posição, exposta várias vezes neste texto, de que o conceito de *sensus communis* para a apreciação e identificação do belo não só reflete uma visão de mundo idealizada, na qual impera um suposto consenso sobre a generalidade do belo, bem como ignora que, em sociedade, esses valores submetem-se aos entrecosques não só culturais mas econômicos e mercadológicos.

Em outro momento, Espinosa diz que “se alguém vê uma obra, não tendo nunca visto coisa semelhante nem conhecido a intenção do artista, não poderá certamente saber se essa obra está perfeita ou imperfeita. (...) Mas, depois que os homens começaram a formar ideias universais, a excogitar modelos de casas, de edifícios, torres, etc., e a preferir uns modelos de coisas a outros, sucedeu que cada um chamou perfeito àquilo que via estar de acordo com a ideia universal que tinha formado deste gênero de coisas. (...) Vemos, assim, que os homens ganharam o hábito de chamar às coisas naturais perfeitas ou imperfeitas mais por preconceito que por verdadeiro conhecimento das mesmas” (E4, Prefácio, p. 225).

Aqui, mais uma vez, o questionamento feito pelo filósofo da postura iluminista de um bem comum, partilhado por todos e reverenciado como universal. E, mais ainda, a constatação de que o critério do bom, do justo e do correto submete-se não à natureza da própria coisa mas a um padrão convencional, a um preconceito, que passa a estar na base dos julgamentos.

A terceira questão é aparentada com esta. Nela, o filósofo diz que “pode acontecer que um odeie o que o outro ama (...) e que um só e mesmo homem ame agora o que antes odiava e que ouse o que antes receava, etc. Além disso, como cada um julga, segundo sua afecção, o que é bom, o que é mau, o que é melhor

e o que é pior (...), daí se segue que os homens podem diferir tanto pelo juízo quanto pelas afecções; daí advém que, comparando uns com os outros, não os distinguimos senão apenas pela diversidade das suas afecções... Enfim, concebemos facilmente, por essa natureza do homem e essa inconstância do juízo, e também porque o homem julga muitas vezes as coisas apenas pelas suas afecções, (...) que o homem pode muitas vezes ser a causa tanto da sua tristeza como da sua alegria” (E3, Prop.51, Es, p. 204).

O que se destaca nesta citação já não é a notória diversidade de gostos, valores e opiniões mas o fato, sublinhado por Espinosa, de que *é pelas afecções* que se constituem esses posicionamentos. Algo dessa natureza foi posteriormente retomado por Alfred Whitehead, quando enaltece o primado das emoções sobre a razão: o afeto precede à cognição. Pois bem, quando Espinosa diz que só distinguimos os homens pelas suas afecções, isso explica, de certa maneira, as estratégias comunicacionais mais bem-sucedidas, porque não buscam enfrentar diretamente o território da razão mas entram, como que pela porta dos fundos, via sensibilidade estética, ficcional, emotiva.

O último ponto destacado se refere analogamente ao acontecimento comunicacional. Senão vejamos. Diz Espinosa que “somos agitados pelas causas exteriores de numerosas maneiras e que, como as ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos sacudidos, ignorando o que nos espera e a nossa sorte. (...) Deve ainda observar-se, acerca do amor, que acontece muitas vezes que, quando fruímos da coisa apetecida, o corpo pode adquirir, por essa fruição, uma nova constituição, ser por esse fato determinado de maneira diferente, de modo que outras imagens de coisas despertem nele, e que, ao mesmo

tempo, a alma comece a imaginar outras coisas e desejar outras coisas” (E3, Prop. 59, Es, p. 210-211).

O filósofo refere-se aqui ao amor, sua fenomenologia não é a mesma da comunicação, mas o paradigma pode ser transportado para outras afecções. Ondas do mar nos sacodem, não sabemos o que nos espera. No acontecimento comunicacional ocorre algo semelhante: assistimos a um filme, lemos um romance, participamos de uma conferência, várias são as situações mas o processo é o mesmo: nos sacodem, nos tiram dos trilhos, nos arrancam o chão. Saímos de nosso conforto, recebendo contínuos aportes que nos tranquilizam e entramos num terreno inseguro e estranho da comunicação. Algo irá acontecer conosco.

Mais ainda, Espinosa fala de fruição, termo mais do que apropriado para caracterizarmos nossa relação com as obras estéticas. Não recebemos, não participamos, não vemos... Nada disso! O que nos faz imergir num acontecimento comunicacional é a fruição. E essa imersão realiza o choque do novo, o abalo de nossas certezas e a abertura para o diferente. Em uma palavra, a realização da comunicação, a produção de sentido.

Altera-se nossa forma de pensar. Em uma citação similar, ouvimos Espinosa dizendo que “quando mais apto é o corpo para poder ser afetado de vários modos e para afetar de modos diversos os corpos externos, tanto mais a alma é apta para pensar. Mas parece que há muito poucas coisas desta espécie na Natureza; por isso, para alimentar o corpo como se requer, é necessário fazer uso de muitos alimentos de natureza diversa” (E4, Cap.27, p. 272).

Com efeito, há muito poucas coisas que nos proporcionam esse resultado, nos fazer pensar, ou, como diria Gilles Deleuze, nos

forçar a pensar. Porque essa questão de afetar e ser afetado aparece aqui como uma prática, um exercício, uma profissão de fé, tal como a busca ininterrupta de pessoas tentando fazer outras despertarem sua sensibilidade para fatos e acontecimentos que exigem uma ação.

Mas há outras proposições instigantes na *Ética*, de Espinosa, inclusive voltadas ao ato de olhar o outro, ver sua face e seu sofrimento. Nos chama atenção particularmente – por ser parente longínquo das considerações contemporâneas de Emmanuel Levinas – o fato de ele enaltecer uma reação solidária diante daquele que sofre ou foi tratado de forma injusta ou cruel. Diz Espinosa que “se imaginamos alguém semelhante a nós como afetado de qualquer afecção, essa imaginação envolverá uma afecção semelhante do nosso corpo” (E3, Prop 27, Co1, p. 191) e também em: “O que afeta de tristeza a coisa que nos inspira comiseração afeta-nos de uma tristeza semelhante (idem, De, p. 191).

Não é outra a posição defendida por Levinas, quando se refere ao rosto, à presença deste estranho que me olha e cujo olhar me conduz à humanidade toda, ao infinito.

1.2.2. Dewey e a experiência estética

A experiência estética, para John Dewey, goza, em nossa opinião, do mesmo padrão fenomenológico que um acontecimento comunicacional. Primeiramente, ambas são “experiências completas”, visto que visam a consecução de um objetivo, sensibilizar, no caso da arte, comunicar, no caso da comunicação. Em segundo lugar, ambas encerram em seu processamento um componente de choque, conflito ou desajuste. Diz Dewey, que “a luta e o conflito podem ser apreciados enquanto tais, apesar do sofrimento que eles provocam, quando são vividos como meios de fazer avançar uma experiência, partes integrantes dessa experiência, na medida em que forçam para frente e que não se contentam de simplesmente estar lá” (Dewey, 1934/2005, p. 89-90).

“Forçar para frente” é uma expressão interessante; no caso da comunicação, a ruptura, o entrechoque, o desarranjo que ela provoca realiza a produção de sentido, essa recomposição de ideias, valores, posicionamentos, que pode ser lida igualmente como um ato de forçar o pensamento para frente, fazê-lo avançar ao ser contaminado por um acontecimento comunicacional.

E esse sofrimento de que fala Dewey, algo mesmo “doloroso”, se revela no trabalho de “reconstrução” (de “avançar uma experiência”), que ele atribui à arte (Dewey, 1934/2005, p. 89p. 90). Para ele, é muito raro que uma experiência estética seja algo de natureza jubilatória. Apesar disso, esse sofrimento comporta, paradoxalmente, um prazer, que busca a percepção completa (idem).

Falar que a arte visa a consecução de um objetivo é o mesmo que dizer que ela tem um sentido, quer dizer, uma direção, um percurso, o que a difere de emoções instantâneas que são tratadas

pela psicologia experimental. Aqui também, terceiro ponto, há uma confluência com a comunicação, do ponto de vista teórico, visto que esta, diferentemente de um estudo comportamental, exige extensão no tempo.

Dewey exemplifica esse percurso com o teatro e o romance: “A natureza profunda da emoção pode ser percebida quando se assiste a uma representação teatral ou quando se lê um romance. Ela acompanha a progressão da intriga, e uma intriga necessita de uma cena, um espaço para se construir, da mesma forma que de um tempo para se desenrolar. A experiência é emocional mas não é feita de uma série de emoções separadas” (Dewey, 1934/2005, p. 91). Ora, visivelmente, Dewey se apropria de fatos comunicacionais, que transcendem a mera sensação estética. Teatro, literatura, cinema, dança, performance, conferência, diálogos, são todas ocorrências comunicacionais pertencentes ao campo tanto da ficção como da não ficção.

Um quarto ponto de aproximação ocorre quando Dewey diz que o estético implica uma modificação do que foi percebido. Ao se referir à arte culinária, ao gourmet, por exemplo, sugere que “o fato de ver, de ouvir, de degustar tornam-se estéticos quando a relação com uma forma particular de atividade modifica aquilo que é percebido” (Dewey, 1934/2005, p. 102). Ele se refere à diferença de apreciação que tem um epicurista e um mero comensal do palácio, pois o primeiro não apenas come mas “entra no gosto de que se fez a experiência diretamente, as qualidades que dependem da referência à sua origem e à maneira como foi elaborado segundo critérios de excelência” (idem). Isto é, na fruição de uma obra, o fruidor realiza sua própria experiência, que não se trata simplesmente de olhar, ouvir, sentir, mas efetivamente de se envolver com ela.

A experiência estética é consecução de um objetivo, um percurso, e isso leva tempo. A todo esse conjunto, ele chama de *organização dinâmica* e encerra começo, desenvolvimento e realização. O processo de incubação, diz ele, continua “até que aquilo que é concebido seja colocado adiante e tornado perceptível, tomando o lugar no mundo comum” (Dewey, 1934/2005, p 113).

Portanto, não apenas a fase de incubação repete o mesmo processo que havíamos atribuído à comunicação, mas também a temporalidade metapórica. Teríamos aí os pontos quinto e sexto das afinidades entre experiência estética e acontecimento comunicacional. No caso deste último, Dewey reproduz o mesmo argumento que havíamos utilizado para expressar a comunicação, por exemplo, no processo educacional, que se dá por doses regulares e reincidentes de *inputs* comunicacionais até que o aluno baixe suas defesas e, por fim, aceite repensar suas posturas anteriores e incorporar o novo em sua mente: “Uma experiência estética pode ser comprimida em um instante único somente no sentido em que pode haver culminação de longos processos anteriores, que perduram sob a forma de um movimento notável que incorpore todo o resto a ponto de apagar tudo. O que dá à experiência seu caráter estético é a transformação da resistência e das tensões, assim como das excitações, que são, em si, uma incitação à distração, num movimento em direção a um final inclusivo e profundamente satisfatório” (Dewey, 1934/2005, p 113).

1.2.3 *Preendemos o mundo (Whitehead)*²

Alfred Whitehead nos adverte que Kant não deveria ter posto no primeiro lugar a razão pura e a razão prática; ao contrário, o mais importante teria vindo no final, a crítica da faculdade de julgar, quer dizer, o estudo do belo, do sentimento, das emoções. Porque antes de buscarmos entender as coisas, *elas nos tocam*. Dito de outra forma, o afeto precede a cognição.

Steven Shaviro é de opinião que o modo de pensar do pós-guerra, especialmente a crítica da filosofia e dos aparatos técnicos, esteve viciosamente vinculada ao filósofo Martin Heidegger. E que, com isso, ficou obscurecida a imagem de Alfred North Whitehead, que publicou sua principal obra na mesma época em que Heidegger tornou pública a sua mas permaneceu obscuro.

Ambos os pensadores praticam uma total recusa do positivismo nas ciências e no pensamento, a saber, o princípio de que a validação do saber só se dá pelos “fatos empiricamente observáveis”, rejeitando-se, com isso, qualquer especulação em torno do que não é materialmente visível e analisável. Essa visão simplista do conhecimento não os leva, contudo, a cair no extremo oposto, no idealismo. É o caso da metafísica. Heidegger, seguindo os passos de Nietzsche, distancia-se da metafísica (clássica, platônica) mas Whitehead recupera uma certa metafísica ao se voltar a temas como o corpo, as emoções, a inconstância e o fato de tudo ser contingente.

Contingente é atentar para a instabilidade das coisas, para seu caráter sempre mutante. Posterior a Kant, Hegel o exprime em seu conceito de “luta dos contrários”, introduzindo o movimento

² Todas as indicações procedem do texto de Shaviro, 2009.

no pensamento filosófico, movimento esse provocado pelas contradições e a superação delas na lógica da tese, antítese e síntese. Com isso, “salva”, em parte, o idealismo de seus pressupostos estáticos, trazendo a mudança, a história, a transformação, mas, por fidelidade a Platão, acaba por aceitar a hipótese de sua paralisação derradeira, no conceito de “fim da História”. Nietzsche é mais radical, recupera Heráclito, acusa o cristianismo, o historicismo e a metafísica como doenças de um mundo decadente, aprisionado ao passado e servirá de base para a crítica filosófica de Heidegger.

O positivismo, que Whitehead e Heidegger rejeitam, nasce do iluminismo e do pensamento tecnicista da Revolução Francesa. Ele busca, a seu modo, superar a metafísica e colocar a ciência como auxiliar nas potencialidades humanas, excluindo a dimensão crítica da filosofia. É reenergizado no século 20 pelas ondas de neopositivismo na Inglaterra e no Círculo de Viena. Não obstante, toda sua estrutura será detonada pelos desdobramentos da física com Einstein, Heisenberg e pela matemática de Kurt Gödel.

Mas há claras diferenças entre Heidegger e Whitehead. Enquanto a pergunta fundamental do primeiro era “por que há algo em vez de nada?”, o segundo opta, de maneira dinâmica, pela indagação: “por que há sempre algo de novo?”

A virada do século 20 foi marcada, além disso, pela elevação da linguagem ao estatuto de “superciência”, quer dizer, de saber regulador de toda atividade científica. Considerando que as estruturas linguísticas são impessoais, trans-históricas e nos constituem, Heidegger, influenciado pela virada linguística, nos exorta “ouvir a voz do Ser”, pois, segundo ele, a linguagem nos comanda, nós não falamos uma língua, *ela fala em nós*. Essa afirmação, contudo, será relativizada por Whitehead, para quem

há coisas além dela – o sensível, diríamos nós - que são do mundo; a linguagem tem seus limites.

Desde o Renascimento, o Ocidente teve seu pensamento impregnado do racionalismo cartesiano, “base da ciência moderna”, que construiu seu modelo de pensamento considerando a reconstrução mental que fazemos da realidade externa, “representando” em nós o mundo existente lá fora. De fato, isso pode ocorrer mas – adverte Whitehead –, não de forma absoluta, visto que nosso próprio corpo também tem suas impressões de mundo e nossa história passada também interfere em nossa constituição mental.

Dar ênfase exagerada à nossa mente e à forma como ela constitui mundos significa, também, dar peso excessivo ao sujeito, um ser que escapa de seu contexto e adquire qualidades e poderes excepcionais. A tradição racionalista centrada na autonomia do ego põe em segundo plano nossa inserção no mundo, na cultura e na história, e nos faz, por assim dizer, muito maiores do que de fato somos, alimentando ideologias etnocêntricas, de dominação e de segregação.

Um ser, para Whitehead é agente e agenciado, ator e vetor, interfere e é interferido. Além de sujeito, é um *superjeito*, que dizer, assujeitado. Diante de uma obra estética, por exemplo, ele contempla mas também atua (diferente do ser apenas contemplativo, conforme veremos adiante, com Kant), exercendo, uma voz que não é passiva nem totalmente ativa, mas algo intermediário, uma espécie de “voz do meio”. Quando morre, torna-se “um dado” para os demais.

Ocorre que, para Whitehead, não apenas seres humanos são sujeitos; demais seres vivos, até mesmo objetos da natureza, são, para ele, sujeitos/superjeitos, como uma pedra, que é afetada pela

natureza e vivência tal fato como uma experiência. Além disso, para o pensamento whiteheadiano, tudo se move, o que é uma espécie de construtivismo, em que nada está parado; homens, objetos e ideias estão continuamente sujeitos a revisões e reformulações. Por isso, cada sujeito é algo individual, diferente de qualquer outra coisa, não podendo ser trocado ou substituído por nada. Quando atinge sua “realização” – ou “concretização”, como ele diz – termina, morre, vira objeto, *dado* para outros sujeitos (ou “entidades atuais”).

O ciclo é marcado por acontecimentos. O mundo é feito de eventos e não é nada mais do que eventos. O que há não são “coisas” mas *ocorrências*, numa contínua transformação. Em vez de substantivos, pensemos em verbos; em vez de substâncias, processos. Posso passar diariamente pelo obelisco londrino Agulha de Cleópatra mas, a cada vez, ele será diferente, assim como eu o serei. Perceber a Agulha, para ele, não é algo que acontece em mim como sujeito-já-constituído, mas, antes, algo que me constitui a cada vez como sujeito.

Eu a vejo. Não se trata, segundo ele, de uma percepção, mas de um *preensão*. Eu, enquanto “entidade atual”, a vejo; ela é o “dado” para minha consciência; o que importa para Whitehead é a forma subjetiva, o “como” cada sujeito apreende um dado do mundo externo. Mas isso jamais é algo repetido; há sempre uma “margem de indeterminação”, um espaço para a decisão, que tem a ver com “como aquele objeto sente aquele dado objetivo”.

No que se refere às coisas sensíveis – à arte, por exemplo – há uma recusa ao estabelecimento de critérios. A bem da verdade, a primeira tentativa de sistematizar o objeto estético – visto, então, como “obra de arte” –, ocorreu com Alexander Gottlieb Baumgarten, na metade do século 18. Foi a primeira vez que se valorizou o conhecimento perceptivo, em comparação com o

conhecimento lógico, sempre antes privilegiado. Para Baumgarten, seria possível elevar o sensível à categoria de saber científico, ou seja, o sensível poderia – ou deveria – ser trabalhado no nível da razão, quer dizer, ligando a filosofia à poética.

Para Baumgarten, os órgãos do sentido são mecanismos de mediação entre o mundo exterior e a alma. Eles tornam possível a apreensão dos fenômenos mas quem os sente, de fato, é a alma. Seu erro, contudo, foi tentar racionalizar o sentido, fato esse, como visto acima, refutado pela filosofia que o sucedeu, a kantiana. Mas, mesmo essa, apesar de abrir mão dos critérios universais de valorização do estético, o relegava um plano inferior, se comparado com o saber puro e o saber prático. Quando Whitehead diz que a estética precede a cognição, ele propõe que essas práticas – associadas ao estético – só podem ser compreendidas com as categorias que elas mesmas criam. Criar critérios e padrões, para ele, bloqueia a renovação e a mudança.

1.2.4. A percepção está no corpo (Merleau-Ponty)³

Maurice Merleau-Ponty é um fenomenólogo francês que, assim como Jean-Paul Sartre, vai buscar na filosofia de Heidegger a consolidação de seu conceito de percepção. Em verdade, sempre que se cita Heidegger, mal se fala de sua visão do processo perceptivo. Ora, isso não é justo. Heidegger foi orientando de Husserl, partilhou com ele muito de sua concepção fenomenológica e constituiu, ele próprio, um olhar sobre a questão, que depois se refletiu nas ponderações do próprio Merleau-Ponty.

Se o fundador da fenomenologia, Husserl, dizia que a consciência é sempre “consciência de algo”, não existindo separadamente, como imaginava Descartes, e os objetos só teriam sentido para uma consciência, Heidegger refuta esta segunda frase, dizendo que não, que qualquer forma de comportamento já é intencional, quer dizer, objetos e

³ Citações de Maurice Merleau-Ponty: Corpo como expressão primordial (S, p. 84. Ver Bibliografia); o sentido prolonga-se no parentesco, nas ferramentas, na paisagem (EP, p. 57); Revendo e revisando a *Fenomenologia da percepção*: faltou a relação com a linguagem, o conhecimento, a sociedade, a religião (PrP, p. 68); o “eu falo”, o “eu penso”, o “eu posso” (PM, p. 26); na pintura, a deiscência do Ser, o Ser mudo manifesta seu próprio sentido (OE, p. 85); ícone como o contrário da representação (OE, p. 39); na gravura, a ideia da coisa não vem do ícone mas nasce em nós (OE, p. 40); o olhar do pintor que resgata o não realmente visível, os fantasmas do visível (OE, p. 29); a pintura como redução transcendental, quebra de nossa relação de hábito com o mundo (OE, p. 15, 27; também em Slatman, 2003, p.196). *Citações de Jenny Slatman*, podem ser recuperadas: A expressão como gesto, fisionomia, dança (Slatman, 2003, p. 135); A intencionalidade em Merleau-Ponty como algo inconsciente (p. 136), como carne, história (p.136); sobre o “eu penso”, “eu posso”, (p. 147); Merleau-Ponty substituindo corpo próprio por carne, natureza (p. 150); Merleau-Ponty dando preferência à pintura (p. 178); não é possível estudar a estética com análises semânticas, semióticas, mesmo filosóficas (p. 179); sobre o Ser selvagem em Merleau-Ponty (p. 179); a obra de arte como o lugar privilegiado da aparição do Ser bruto (p. 271); da idealidade como “manifestação do Ser” (p. 181); da iconicidade: o invisível no visível (p. 182); a autora substituindo o eidos pelo eikon, visão carnal (p. 182); pintura como não representação mas apresentação (p. 194); Ícone é quiasma: lugar onde os olhares se cruzam (p. 184-5); ícone, em Merleau-Ponty, não como signo semiótico de Peirce (p. 185); da estesiologia como revelação da negatividade natural do sensível (p. 194); da ciência do conhecimento sensorial (p. 272); do sentir não como forma de pensar mas remetendo ao corpo e sua faculdade dos sentidos (p.272); da fenomenologia não como soma de nada às coisas, mas como forma de despertar o admirável (p. 279). Ver também Marcondes Filho, C., 2018.

consciência estão o tempo todo se relacionando. Quando percepciono uma coisa – uma flor, uma obra estética, um monumento urbano –, esta coisa comparece diante de mim como algo que foi percebido, algo que eu vi, que notei. Naturalmente, independente disso, essa coisa tem sua própria existência mas minha relação com ela só se estabelece no momento de percebê-la (Berkeley, como sabemos, ignora a primeira parte desta frase).

Mais do que isso, Heidegger acredita que a qualidade do “ter-sido-percebida” não pode ser encontrada na própria coisa; tampouco está na pessoa que observa, mas no comportamento intencional, quer dizer, *na relação* (diríamos nós), que esta sim “percepciona” e vincula a pessoas e coisas, a saber, os *entes*. Diz o filósofo: “o percepcionar é um *deixar* o existente *vir ao encontro*” (Heidegger, 1927/1979, p. 326). Dito de outra forma, a percepção retira a coisa de seu ocultamento e libera para que ela possa mostrar-se a si mesma naquilo que ela é (ou naquilo que achamos que ela seja, naquilo que lhe atribuímos). Na percepção, eu *descubro* os entes. (Mais adiante falaremos da *deiscência*, em Merleau-Ponty, que segue a mesma lógica).

Mas como essa coisa vem ao nosso encontro? Diz ele, que é pelo seu caráter estranho, secreto. A coisa se mostra e, ao mesmo tempo e paradoxalmente, se esconde. O segredo nos atrai, nos faz nos abirmos aos demais entes; se soubéssemos tudo, o mundo não nos atrairia, trataríamos todos a partir de nós mesmos, os entes nunca poderiam nos aparecer e o ser permaneceria oculto. Pelo segredo, ao contrário, entramos em relação com o ser dos entes, com isso que os distingue.

Aliás, essa é a própria definição da comunicação: só existe o Eu porque existe o Outro, é este que justifica a existência de um Eu. Quando busco comunicar, não o faço à toa mas direcionado ao Outro; tenho, com pressuposto, ser visto, lido, ouvido,

percebido. Como comenta Tales Tomaz, “a expressão comunicativa só é feita na esperança de que haja alguém, mesmo que indeterminado, que possa entendê-la *como comunicação*, isto é, como expressão do acontecimento da diferença” [Tomaz, 2017, p. 267].

O ente – esse Outro - se desoculta. Esse ato é chamado de *acontecimento*, algo que se realiza num momento específico. Nesse momento, o ser acontece, “se temporaliza”, nas palavras de Heidegger. Mesmo assim, permanece oculto. O que eu posso compreender dele coabita com o que eu não posso compreender. Relacionamo-nos com um Outro insondável e é isso que nos move. Mas somente a nós, humanos, pois robôs não identificam a alteridade; animais concebem a existência do Outro mas não buscam arrancar dele o ser oculto.

Necessitamos do Outro para a comunicação. O Outro diante de nós ou o Outro corporificado em suas obras, cuja esperança é nos tocar. Compartilhamos o mundo mas as coisas não podem fazer o mesmo porque para elas “não há mundo”.

Retornemos, pois, a Merleau-Ponty. Após publicar sua *Fenomenologia da percepção*, em 1945, o filósofo constata que a obra estava incompleta. Ainda estava muito preso ao olhar psicológico da percepção e lhe faltava a cultura e a história, quer dizer, relacioná-la à linguagem, ao conhecimento, à sociedade e à religião.

Mas, mesmo no que tange à linguagem, reconhece - da mesma forma que Whitehead - suas limitações, considerando, mais do que isso, o uso do corpo humano como expressão primordial. O sentido, dessa forma, além da linguagem ou das instituições políticas ou religiosas, estende-se ao parentesco, às ferramentas, à paisagem, à produção, em suma, a todos os tipos de troca

humana.

Avançando cada vez mais na complexidade de sua teoria, Merleau-Ponty reconhece que não existe apenas o “eu penso”, há também o “eu falo”, e, mais ainda, o “eu posso”. No primeiro caso, há a primazia do pensamento, a suposição de um fechamento do ser em si mesmo. Já o “eu falo” estabelece uma relação com o mundo, a inserção num sistema que torna o falante aberto e vulnerável. Trata-se, para dele, de uma tensão voltada ao exterior, ao mundo, que se mistura ao “eu posso” do corpo. O corpo, engajado no mundo, move-se e é um ser expressivo.

Husserl acreditava que o sentido do signo fosse universalmente inteligível, pois o associava à palavra, ao som. Intuitivamente, ao se ouvir uma palavra, seu sentido acedia diretamente à consciência. Tratava-se, naturalmente, de uma visão meramente nominal da relação de significação. Merleau-Ponty, diferentemente, acredita que o processo de significação é antes algo inconsciente, ele não se realiza na consciência ou na presença, sequer é intuitivamente inteligível, pois associa-se ao lado físico da expressão.

Essa leitura aproxima-se curiosamente à forma como Gregory Bateson trabalha nos Estados Unidos, à mesma época, com o conceito de comunicação (Winkin, 1981, p. 121). Para ele, o nível expressivo, sígnico (palavras faladas, frases escritas) da linguagem não diz absolutamente nada. É no gestual (expressão facial, entonação, inflexão, respiração, postura do corpo) que a expressividade se realiza. Cada frase dita deve ser submetida à prova pela forma como é pronunciada para que seja entendida e validada. O processo primário (inconsciente) serve como regulador ou identificador da real manifestação do processo secundário (nossa fala consciente); enquanto o primeiro é, para ele, nossa mais pura sinceridade, o segundo seria nossa farsa, o

teatro de nós mesmos que tentamos edulcorar, “vender” ao outro.

A expressão, assim, está presente nos gestos, na fisionomia, na dança, na palavra. Ela é a própria vida percebendo o mundo, constituindo sentidos partilhados por todos. Ela vem de nossa interioridade mas não da “vida solitária da alma” (expressão de Husserl) e sim dos recônditos insondáveis de nosso inconsciente. “Corpo”, contudo, não se reduz aos gestos de Bateson, mas tem uma vinculação mais densa com o mundo. O que Merleau-Ponty chamava de “corpo próprio” será, mais tarde, substituído por “carne” ou mesmo “Natureza” para destacar o caráter impessoal, anônimo e intersubjetivo do sentir. Através do corpo exprime-se não apenas o mundo mas também a história.

É o que ele chama de *idealidade*. A expressão, em Merleau-Ponty, não é o enunciado de tal ou qual coisa, mas a manifestação do próprio ser, a expressão do Ser como nos aparece, que ele chama de “Ser selvagem” (ou *Wesen*, outro termo alemão para a palavra “ser”), que só se exprime por linguagem indireta. (Retornamos aqui à passagem de Heidegger, parágrafos atrás, quando ele diz que perceber é um *deixar* o existente *vir ao encontro*, retirar a coisa de seu ocultamento e liberá-la para que ela possa mostrar-se a si mesma naquilo que ela é). Para Merleau-Ponty, a expressão do Ser é a encarnação de uma certa idealidade, isto é, o “eidos”, o ser da coisa, que aparece no fenômeno mas não no mundo inteligível, o ser “se temporalizando”. Comunicação do sensível.

E como isso aparece? Para o filósofo, preferencialmente na imagem, na *iconicidade*. Aqui, no visível, temos a oportunidade de perceber o invisível. *Eidos*, no caso, lê-se melhor como *eikon*, quer dizer, eu não preciso pensar (pensamento intuitivo de *eidos*) já que o *eikon* apresenta-se nuamente, diretamente, na visão

carnal. Dessa forma, a idealidade, subtraindo-se da forma estruturada de um pensamento, permanece no “impensado”, sempre indeterminada.

O ícone, assim, enquanto visível que comporta o invisível, não tem nada da representação, como a imaginava Descartes (“re-presentar” o mundo visível, sem remissão a qualquer fato ou coisa invisível). Ao contrário, é sua própria aparição. A gravura nos dá índices suficientes, *meios* inequívocos para que se tenha uma ideia da coisa, que – adverte Merleau-Ponty – não vem do ícone, ao contrário, nasce em nós, em seu tempo.

Ícone, aqui, tampouco tem a ver com a concepção semiótica, de algo que se opõe ao símbolo e ao índice, como é o caso de Peirce. Muito diferente disso, é o lugar onde os olhares se cruzam, o lugar do quiasma (ver abaixo), do ver e do ser visto, do visível e do invisível.

Todo esse conjunto é trabalhado sob o nome de *estesiologia*, espécie de ciência do conhecimento sensorial. Através dela estuda-se a intencionalidade carnal que revela algo como uma “negatividade natural” do sensível, quer dizer, a descoberta, no visível, de seu negativo, o invisível. Nada a ver com estudo estéticos convencionais – o belo, o prazeroso, o feio, etc. – mas o sentir, a *aisthesis*. Particularmente – para Merleau-Ponty - na pintura, forma estética “corpórea”, física.

O olhar do pintor não é o mesmo que o olhar da visão profana (poderíamos, hoje, em verdade, dilatar a observação sobre o pintor transcendendo-o para o fotógrafo, o cineasta, o artista plástico, etc.); ele busca resgatar aquilo que não é visível, os fantasmas do visível: a luz, a iluminação, as sombras, os reflexos, a cor, a profundidade. Realiza-se aí o que a fenomenologia chama de “redução transcendental”: pôr em

suspensão o visível comum, quebrar nossa relação de familiaridade com o mundo e o mostrá-lo sob nova luz. Na expressão de Paul Klee, a arte não reproduz o visível, ela torna visível...

Aqui, na pintura, pode ser notado aquilo que o filósofo chama de *deiscência* do ser, momento em que o ser mudo (a tela) manifesta seu próprio sentido. Mas, o que vem a ser deiscência? Seria, para Merleau-Ponty, o fato de eu me abrir, ao mesmo tempo, para mim mesmo e para o mundo, separação e fusão.

Eu sou eu mas sou, também, o mundo em mim. Vejo e sou visto, ouço e sou ouvido, sinto e sou sentido. Mútua correlação. Espécie de identidade na diferença ou identidade por oposição, em que, sob o fundo de unidade da carne, separam-se o que sente (o senciente) e o sensível. E isso ocorre no tempo. Como uma flor que se abre, o presente irrompe em direção a um devir. O presente, sempre em produção, expande-se para a transcendência. O tempo da natureza (passado do mundo, memória do mundo) conflui para o tempo da subjetividade.

A isso podemos acrescentar o conceito de *quiasma*, que também se refere à convivência de opostos, de as coisas serem elas mesmas e o mundo ao redor. Por exemplo, eu me reconheço no aluno, o aluno, em mim; o pai na filha e vice-versa, o feminino no masculino, o masculino no feminino, como um espelho, em que somos idênticos mas ao mesmo tempo diferentes. Merleau-Ponty diz que quando ele escuta, ele tem, claro, a *percepção auditiva* de sons articulados, mas o que ocorre é que o discurso se fala nele: ele o interpela e o toma, ele o envolve e o habita a tal ponto que ele já não sabe mais quem é ele, quem é o discurso. É como Cézanne que diz que a paisagem se pensa nele, sendo ele a consciência dela, o próprio céu que se associa de novo, se recolhe e existe por si.

A arte é, assim, o lugar privilegiado da aparição do Ser bruto e silencioso (a pintura trabalha com o silêncio, a linguagem ordinária, com o barulho). Na base não está a consciência mas o sentir intencional, quer dizer, a faculdade de nosso corpo de sentir. Perceber o mundo não é adicionar nada a ele mas o ato de deixar despertar o admirável, através do qual a realidade aparece como algo novo e surpreendente.

1.2.5 José Gil e a metafenomenologia

A proposta do filósofo português José Gil é a de conciliar as afirmações do “fim da estética” ou “fim da arte”, após as provocações de Duchamp no cenário das exposições em geral, com as práticas artísticas atuais.

Ao estilo de John Dewey, Gil defende também, contra a noção de representação, a ideia do *experienciar*. “Este ‘experimental’ engloba um ‘experienciar’ e uma ‘experimentação’ para além da consciência: é este o campo de uma possível ‘metafenomenologia’, semiótica das pequenas percepções (Gil, 2005, p. 17). (...) uma ‘experiência’ que se caracteriza, precisamente, pela *dissolução da percepção*. O espectador vê, primeiro, como espectador (ou sujeito percepcionante) para, depois, entrar num outro tipo de conexão (que não é uma “comunicação”) com o que se vê, e o que o faz “participar” de um certo modo da obra (Gil, 2005, p. 17-18).

Do ponto de vista epistemológico, ele se dedica a ir mais além da fenomenologia merleau-pontyana para construir a sua “metafenomenologia” – uma fenomenologia que incorpora, além do invisível, categorias inauguradas por ele mesmo, como a imagem-nua, o vazio animado, a forma de uma força, o espaço intersticial, a sombra branca, o esgueire - e em cuja origem estão as “pequenas percepções”, que já conhecíamos de Leibniz.

- Pequenas percepções

Nos *Novos ensaios sobre o entendimento humano*, redigido em torno de 1700, o filósofo alemão Leibniz diz que há em nós, em todo momento, uma infinidade de percepções que ocorrem sem que as percebamos e sem refletirmos sobre elas. Trata-se do que ele chama de “mudanças da própria alma”, das quais não nos

damos conta, seja pelo fato de serem muito insignificantes, seja porque são em número muito alto, e que, isoladamente, não apresentam nada de suficientemente distintivo. Contudo, diz ele, uma vez associadas a outras, “não deixam de produzir seu efeito e de fazer-se sentir ao menos profusamente” (10º. parágrafo do texto).

No parágrafo seguinte, ele diz que essas pequenas percepções, devido às suas consequências, são mais eficazes do que se pensa; “elas formam um não-sei-quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto porém confusas em suas partes individuais”, e são impressões que esses corpos produzem em nós que envolvem o infinito; trata-se da ligação que cada ser possui com todo o resto do universo.

É pelas percepções insensíveis, continua Leibniz, que se explica a “admirável harmonia” pré-estabelecida entre alma e corpo e mesmo entre todas as mônadas; elas nos determinam em muitas ocasiões sem que pensemos. Mais além, elas produzem em nós uma inquietação, que não é algo semelhante à dor, mas uma inquietação que constitui muitas vezes nosso desejo e nosso prazer, dando a estes, diz ele, “um sal picante” (14º parágrafo); *elas contêm forças*.

Por fim, ele diz que as grandes e notáveis percepções provêm, por graus, daquelas que são excessivamente insignificantes para serem notadas (15º. parágrafo). Quer dizer, as grandes mudanças derivam das pequenas percepções.

Muito bem. José Gil apropria-se das pequenas percepções e lhes dá um *upgrade* epistemológico, tornando-as base de sua formulação metafenomenológica. Pequenas percepções, para ele, são sensações ínfimas, imperceptíveis, que acompanham necessariamente a apreensão de uma forma pictural ou musical.

Observá-las pode, a exemplo do que falou Leibniz, converter as micro em macropercepções, como se estivessem sob uma lente de aumento.

A elas, Gil acrescenta um componente adicional: *o limiar*. Entre o que nos é consciente e o que nos passa de forma inconsciente haveria uma espécie de divisa tênue, uma fronteira sutil, que permite a osmose de um campo a outro. Gil acrescenta à descrição de Leibniz, que esse filósofo teria dito que o contínuo infinito de pequenas percepções asseguraria a passagem da clareza das macropercepções conscientes ao fundo obscuro da mônada (Gil, 2005, p. 14). Trata-se de uma transição, um movimento oscilante de uma passagem. Não obstante, Leibniz não operaria com o conceito de fronteira.

Gil fala também do inconsciente. Contudo, seu inconsciente não é o mesmo de Freud, que, como sabemos, é o campo do recalcado, espécie de território dos traumas e do movimento das pulsões, buscando sempre furar a barreira da censura do ego. Não, o inconsciente de Gil são as *imagens dissociadas de seus componentes verbais*; por exemplo, diz ele, o muro cinzento apenas entrevisto ao se virar uma esquina (Gil, 2005, p. 14-15). Essas imagens sem texto são denominadas por ele de *imagens-nuas*: “A cada instante, nas relações entre seres humanos, são milhares de imagens-nuas que constituem a percepção do rosto e do corpo do outro, que transportam significações mudas e informações muito mais ricas do que as mensagens verbais” (Gil, 2005, p. 15).

São as imagens-nuas que produzem as pequenas percepções; elas criam uma semiótica particular (não peirceana), pois não entram nas classificações comuns dos signos. Mais do que isso: as pequenas percepções estão associadas a forças (o que já havia observado Leibniz), sua percepção provoca um “apelo de

sentido”, diz ele, “como se estimulasse o espírito à procura da significação verbal ausente”. E esse é o ponto principal, voltaremos a ele.

- *Da atmosfera*

Para José Gil, o invisível, em Merleau-Ponty, não possui autonomia, depende do visível, sendo seu correspondente não visto. Já, para ele, contrariamente, há no invisível modos e uma diversificação que correspondem a maneiras do aparecer: o invisível, para ele, é muito mais denso do que pensava Merleau-Ponty, possui diferentes graus e qualidades de manifestação (Gil, 2005, p. 33). O sensível é múltiplo e suas manifestações não surgem como “unidades perceptivas singulares” mas como multiplicidades - sons e cores, sensações cinestésicas e timbres - que se equivalem no invisível.

O invisível é exatamente essa generalidade do horizonte, horizonte como atmosfera que nos envolve por todos os lados e à qual todos pertencemos (Gil, 2005, p. 41). Ao estilo da deiscência de Merleau-Ponty, diz Gil, aquele, diante de quem se abre o horizonte, é por ele tomado e englobado (idem).

O modo de “presença” do invisível – se é que se pode chamar assim - parte, de fato, da “ausência maciça do visto” e essa ausência, por paradoxal que pareça, tem uma forma (uma *Gestalt*), presente em toda parte mas nunca localizada num “é aqui” (Gil, 2005, p. 43). Há um erro em se pensar que quando observamos o mundo acreditamos que a retina desloque-se de um ponto a outro; não, diz Gil, o que ocorre é uma *diferenciação* no movimento de passagem. Não se muda de lugar, se “flutua”, sendo que a unidade da paisagem constitui uma “integral de intervalos” (Gil, 2005, p. 44).

- *Da comunicação de consciências*

Num interessante ensaio, publicado na coletânea *Crítica das ligações na era da técnica*, Gil inicia comentando aquilo que ele chama de “ligações estranhas”, que seriam as coisas que no passado eram cataloguizadas como psicose, perversão, mas que hoje ligam homens a objetos de consumo, aos brinquedos para adolescentes e adultos, às máquinas de fazer dinheiro (Gil, 2002). O que era tido como loucura, crime, atração estranha, diz ele, realiza-se também pelas máquinas do *jackpot*, pelas imagens publicitárias, etc. (idem, p. 22).

Mas o que lhe interessa particularmente nesse ensaio são outras conexões ou ligações menos tecnológicas, que seriam as formas de comunicação de consciência, possíveis, por exemplo, na telepatia. Para tanto, Gil relata uma história que se passou com ele na Córsega, quando, na cozinha, diante de um fogão de lenha, acompanhado da esposa e de seu filho de cinco anos, veio-lhe à cabeça, gratuitamente, a lembrança de que tinha que escrever a seu irmão, Fernando. Silenciosamente, Gil constatava a estranheza de esse pensamento ter-lhe vindo à cabeça naquela hora. De repente, a criança, olhando o fogo e o fole se abrindo e fechando, lhe diz: “Fer-nan-do, Fer-nan-do!”. Era exatamente o que ele estava pensando, sem falar nada.

Como então ocorreu esse fenômeno? Gil atribui isso a um tipo de osmose ou *devir*, fenômeno comumente praticado pelas crianças que se fazem de adultos, animais, plantas, etc. Ele acredita que para que a criança fosse capaz de traduzir os sons do fole teria sido necessário entrar na pele dele. Sua especulação é de que todo o devir reenvia para uma osmose de corpos, “a qual se descreve como a formação de um corpo único, de tal maneira que uma intensidade que circula num passa necessariamente ao outro” (Gil, 2002, p. 25). A criança devia ter captado, em seu

devir-adulto, o ritmo das intensidades corporais que se originam no pensamento.

A comunicação de inconscientes, diz Gil, é marcada pelo devir e pela captura. A comunicação entre dois seres aí “pega”: “dois olhares, dois corpos, dois espíritos podem entrar em comunicação, sem que esta inicie um tipo de relação que ‘pegue’, quer dizer, que ligue numa unidade única os dois polos diferentes” (Gil, 2002, p. 25). Nesse caso, a ligação será “estranha”, como a de dois corpos que dançam e sua dupla improvisação falhe.

Também aqui há a formação de atmosferas. A formação de uma atmosfera, explica Gil, já marca, por si mesma, uma certa estranheza. Desliza-se imperceptível ou bruscamente para outro meio, espécie de “vazio indeterminado”: “Pode-se descrever a atmosfera como uma poeira de pequenas percepções em que se penetra, com que se impregna e que ‘cola’ como um fascínio” (Gil, 2002, p. 25).

Acompanhemos a descrição que Gil faz dessa atmosfera: “A atmosfera tem uma densidade, uma espessura, uma viscosidade, tal como uma dinâmica própria das forças que ela põe a circular. Porque a formação da atmosfera acompanha-se sempre de uma libertação de forças. Não há atmosferas neutras (a neutralidade significa a inexistência da atmosfera). As forças que povoam a atmosfera e que imprimem um movimento incessante às suas partículas ou pequenas percepções são forças inconscientes de afeto. Caracterizemos resumidamente certos efeitos dessas forças: a) elas põem em contato imediato os corpos que nela mergulham; b) elas põem em contato inconscientes porque são precisamente forças inconscientes, ou seja, a atmosfera aproxima os corpos, tendendo a pô-los em contato à distância; c) as forças da atmosfera favorecem assim a osmose inconsciente

dos corpos; d) enfim, entrar na atmosfera é ser deslocado, perder as referências espaciais anteriores; e penetrar num tempo diferente do tempo em que o sujeito se situava. A atmosfera envolve, enleia, obriga a entrar num outro mundo (Gil, 2002, p. 26).

No caso dos casais, gestos e comportamentos geram um determinismo em que se pode sempre prever o que virá em seguida. Há, aí, a tendência à simbiose. Tanto no amor quanto no ódio, no ressentimento quanto na rivalidade, diz Gil, a atmosfera adquire o poder de agir como correia de transmissão imediata de pensamentos. E isso pode ser transposto para processos sociais maiores, como as relações em rede. É que a atmosfera, enquanto meio indutor e conservador da qualidade das forças, transmite uma impulsão, quer dizer, uma força de um polo a outro por meio de um tipo de placa vibratória. Essa placa acolhe inúmeros inconscientes que recebem impulsões e reagem como se obedecessem a ordens imperativas. O interessante na observação de Gil é que, segundo ele, as máquinas deixaram de ser meios de efetivação do desejo para se tornarem objetos-fetiches agora emissores de desejo (Gil, 2002, p. 27).

O tema da comunicação de inconscientes é retomado em seguir no ensaio “Abrir o corpo”, de 2004, quando Gil questiona Husserl, que acreditava ser o corpo uma unidade psicofísica. Ao contrário, diz ele, o homem é um ser de consciência e de inconsciente, o que significa dizer que, diferente de Husserl, que definia a consciência como intencionalidade, há que se considerar o outro lado da intencionalidade, a saber, a consciência do corpo. Essa consciência é um elemento paradoxal, pois mistura-se com o corpo ao mesmo tempo que se afasta dele (Gil, 2004, p. 2).

É quando o corpo impregna a consciência, é o bailarino sentindo a energia fluir de seus membros e a consciência buscando acompanhá-la, são os estados induzidos pelas drogas, é o corpo recebendo as forças do mundo e misturando-se nele. Quer dizer, este impregnar o pensamento pelos movimentos do corpo ocorre num espaço virtual em que se atualizam, ao mesmo tempo, movimentos corporais e movimentos de pensamento (Gil, 2004, p. 3). É o caso do processo de criação artística, em que a consciência se deixa invadir pelos movimentos do corpo.

A consequência dessa lógica é totalmente diferente das consequências husserianas da fenomenologia. Diz Gil, que a consciência, neste caso, deixa de ter objetos, deixa de ser “consciência de”, perde sua intencionalidade, a passa a adquirir poderes diferentes que a abrem a outro mundo; não mais “ilumina” os objetos mas deixa-se invadir por movimentos ínfimos que a ela se colam (Gil, 2004, p. 4).

Esse corpo-consciência que se cria torna-se hiperexcitável, nele despertam funções macrossensoriais até então adormecidas ou enterradas, diz Gil. Uma segunda característica é o fato de esse corpo-consciência poder entrar imediatamente em contato-osmose com outros corpos, conectando com seus inconscientes. É o que vimos como “comunicação de inconscientes”. Além da telepatia, Gil menciona aqui, também, os fenômenos mágicos, a adivinhação, a influência à distância. Trata-se, como se vê, de um inconsciente já bem distante do inconsciente freudiano.

A essa altura, Gil cita o exemplo da massagista vidente, comum em países mediterrâneos: “Pelo contato das mãos na pele e nos músculos do paciente, ela vê quem lhe ‘lançou invejas’ de que seu corpo lhe dá sinais (através das pequenas percepções). Descreve, então, pessoas que ela nunca viu e que correspondem

exatamente a conhecimentos próximos da paciente” (Gil, 2004, p. 5).

Questionando-se sobre a passagem de pequenas percepções e de forças de um inconsciente a outro, Gil sugere que isso se dá por meio de afetos. Entendamos isso como captura de pequenas percepções pelo corpo-consciência. Nessa altura, Gil repete a separação a ser vista mais adiante entre os dois tipos de pequenas percepções: as de Leibniz, quando elas são pequenas demais e formam cadeias para as macropercepções, que nos afetam pelas forças que drenam. E aquelas nas quais ele mais aposta, que resultam da defasagem entre dois contextos quase idênticos (caso da hipocrisia de um rosto, a ser visto no final). O tal do “não-sei-quê”, essa percepção intervalar entre dos movimentos do rosto de uma pessoa; nada se vê, nada de ouve, apenas “se sente” (Gil, 2004, p. 6-7).

Mas há ainda um segundo nível, que remete à cartografia das intensidades do corpo. Um corpo, diz ele, pode ter uma infinita gama variada de presenças, desde a posição imóvel no espaço, ausência total de intensidades, à histerização extrema de um orador político. Pode-se medir a presença dessas intensidades pela influência que elas provocam naqueles que a percebem: “o carisma induz ao contágio e este não é mais do que uma comunicação de inconscientes” (Gil, 2004, p. 7).

Aqui se coloca a questão do inconsciente da linguagem que, segundo Gil, é, a um só tempo, corpo inconsciente (espectral) e inconsciente do corpo: “É o corpo espectral que Hitler produzia nos seus discursos, como corpo-sem-órgãos de intensidades paranoicas, em que se inscreviam e circulavam intensidades de milhões de alemães (nazis ou não), irresistivelmente atraídos pela sua potência oratória” (Gil, 2004, p. 7).

O que vem a ser esse “corpo espectral”? Segundo Gil, trata-se de um corpo real, cujos órgãos constituem pontos ou polos emissores e atratores de intensidades. É um corpo do líder carismático extraindo, aglutinando intensidades. Dois corpos podem se atrair, mesmo se as palavras trocadas o neguem; isso ocorre, conforme Gil, porque as formas das forças de um se adequam às formas das forças do outro, ou porque o corpo erógeno de um desenvolve sua potência graças ao corpo erógeno do outro (Gil, 2004, p. 7). O corpo espectral é uma concentração desse corpo inconsciente que está disseminado no inconsciente da linguagem.

De volta à comunicação dos inconscientes. Ela torna-se, como vimos atrás, osmose de corpos. Para haver essa comunicação é preciso que os corpos se abram, ou seja, que o inconsciente “suba” à superfície da consciência. Mas, para atingir o trauma, não basta caírem as defesas.

É preciso que o corpo inteiro veja e percepcione. E isso se dá através da pele: “O corpo transforma-se num único órgão perceptivo, como dissemos: não à maneira de um órgão sensorial, mas como corpo hipersensível às variações de forças, ao seu tipo, à sua intensidade, às suas mais finas texturas. Corpo particularmente sensível às vibrações e aos ritmos dos outros corpos” (Gil, 2004, p. 10).

- Sobre as obras de arte: a criação de formas

Diz Gil, que van Gogh comparava o movimento do desenho à reação de abrir uma passagem através de um muro de ferro invisível (Gil, 2005, p. 277), quer dizer, para se criar uma forma há que se vencer o peso que se opõe ao seu surgimento; trata-se da quebra de um equilíbrio. Para ele, “toda passagem à expressão modifica e perturba a ordem do mundo num instante dado,

porque é uma manifestação de ‘potência’” (Gil, 2005, p. 278), e há toda uma reação do mundo; uma força singular precisa vencer a força do mundo para se expressar (idem).

- E isso acontece na forma da comunicação do sensível

Para Gil, muitas vezes, é num ato ínfimo que melhor se manifesta a relação de forças: na fadiga, no tédio, na resignação, ou mesmo, na irrupção súbita de alegria. É o caso de Kafka, Becket, Fernando Pessoa, que viviam no tônus mais baixo de vida, “desaparecendo incessantemente” (Gil, 2005, p. 280).

Busca-se, na arte, que uma coisa, uma pessoa, se manifeste através das formas; essas formas, então, fariam ver, desvelariam, revelariam essa coisa, essa pessoa. Mas isso é pouco, diz Gil, se essas formas não encerrarem forças não se pode falar de arte. “A grande preocupação da arte é construir um conjunto de formas que emita forças precisas. A ‘perenidade’ da arte vem daí, do fato de suas forças constituírem uma reserva ‘eterna’ de forças (sic) (Gil, 2005, p. 300-301).

Forças singulares, vindas de mim, vindas de você, tencionam continuamente com as forças do mundo. Contudo, acredita Gil, isso não ocorre com as obras de arte, que, segundo ele, “têm vida eterna”, irradiam através das eras, emitem forças sempre igualmente intensas, em qualquer época, não importando o afastamento do presente (Gil, 2005, p. 285). Mas essa espécie de fogo fátuo, essa energia eternamente renovável, infinita, não pode ser concebida de forma metafísica, como na religião. Diz Gil que não nos identificamos com os personagens de Sófocles; o que nos toca, diz ele, é a abertura em nós de múltiplos possíveis, que eventualmente levam a esses personagens. Essa peça, seria, então, “um jogo de inscrições possíveis” (Gil, 2005, p. 299). No teatro, não vivemos imaginariamente a tragédia, a

vivemos, continua ele, vinculando-nos ao movimento de forças que o trágico abre como um possível em nós (Gil, 2005, p. 302).

Essa força que o criador embute (ou procurar embutir) na obra e que estará lá para nos capturar (ou nos deixarmos envolver, é claro), acreditamos nós, não sobrevive sem a fruição. O tema será retomado na discussão sobre o conceito de arte em Deleuze, mais adiante, e no final desta obra, comentando esta posição de Gil.

1.2.7 Brian Massumi e a semelhança

Na obra *Semblance and Event*, o pesquisador norte-americano Brian Massumi expõe sua “filosofia ativista”, uma filosofia que não tem objeto, quer dizer, não opera com uma coisa, algo definido e estável, mas com o “evento da alteração”, alteração essa que faz parte dessa mesma coisa. De forma semelhante, ela não tem um sujeito, mas apenas “algo acontecendo”. Resumidamente e assumindo pressupostos de William James, Massumi diz que para esta filosofia o final de uma experiência é o que dá a conhecer seu verdadeiro início. O que o conhecedor efetivamente conhece é aquilo que se dá retroativamente, quando o evento chega a seu “pico” e, assim, perece (cf. Whitehead). Os passos equivalem aos procedimentos da Nova Teoria.

O livro trata de um conceito central chamado *abstração vivida* e de suas técnicas. Para sabê-lo, é preciso trabalhar inicialmente com o termo *semelhança*, que, apropriado do substantivo alemão *Ähnlichkeit*, derivado do adjetivo *ähnlich* (ser parecido, concordar, mas também ser análogo), utilizado por Walter Benjamin, confunde-se, nas utilizações que aqui se faz dela, com o termo *virtual*: semelhança é outro modo de “dizer a experiência de uma realidade virtual”, a realidade experiencial do virtual. Dito de outra forma, semelhança seria a maneira pela qual o virtual de fato aparece, é o ser do virtual como abstração vivida.

Vejamos no exemplo. Pelo canto dos olhos, eu sinto o sinal de um rato. Não vejo exatamente o rato mas, com meus olhos, sinto o arco de seus movimentos. Sinto-o quando ele estava fora de meu campo de visão e, se o movimento é percebido em direção a mim, o passado imediato (do ainda-não rato) vai incluir o futuro imediato do meu movimento, saindo em direção oposta. Eu não vejo o vetor do movimento do rato, nem o meu; eu experimento a unidade dinâmica do acontecimento: rato

chegando, eu saindo, caminhando para frente, na forma de uma linha. Semelhança, neste caso, seria a percepção do arco de um acontecimento, reunindo seu passado imediato, correndo para frente num futuro imediato pós-roedor. O arco do movimento é “visto” de forma não sensível, espécie de abstração imediata num presente dilatado.

Massumi chama de *efeito de visão* esse ato de ver a linha abstrata de um acontecimento. A forma dinâmica do evento é sentida perceptualmente não exatamente “na” visão mas “com” ela, “através” dela. Trata-se de uma abstração vivida, uma visão (em realidade) virtual na forma de acontecimento, incluindo aí o arco de dimensões não vistas de seu passado e de seu futuro imediato. William James, citado por Massumi, diz que, tanto nas singularidades quanto na multiplicidade, o mundo é pleno de aspectos que não aparecem. Há fatos que são expressos sem aparecer. O que é visto através da visão sem, de fato, ser visto pela visão, é *perceptualmente sentido*. Tal é o conceito de semelhança, uma forma na qual aquilo que não aparece efetivamente se expressa a si mesmo de uma forma que pode ser contabilizada como real, diz Massumi.

Não se pode negar a proximidade desse conceito com o de sombra branca e de esgueire, que veremos adiante com José Gil. Gil opera o tempo todo, no texto sobre imagens-nuas, com a categoria do invisível. Imagens-nuas produzem pequenas percepções, que contêm forças, remetem a formas invisíveis e provocam apelo de sentido. O invisível ocorre numa atmosfera que pode evoluir para um clima, em que “se vê uma força”. Vê-se por meio do não visto, do vazio intersticial do rosto ou do corpo do outro. A sombra branca é nosso corpo sentindo a natureza ao redor, é nossa ligação invisível com o outro, do tipo “canal a canal”, que viabiliza a comunicação. Esgueire é esse traço do feminino, sua reversibilidade que não se vê mas que se

sente.

Mas, enquanto Gil fala de forças e de tensões, Massumi fala de temporalidade: a semelhança é sempre uma expressão do tempo, diz ele, apesar de sua não sensorialidade dar a ela um sabor residual de eternidade (Massumi, 2011, p.24). É o caso da *madeleine* de Proust. Efetivamente não aparecendo, a imagem do passado é realmente sentida. Para Gil, esse tema não é *stricto sensu* das pequenas percepções, já que, para ele, interessam mais as pequenas percepções que não se apoiam num estímulo positivo mas no intervalo intersticial.

Entrevistado pelo Instituto V2 para Meios Instáveis, o entrevistador questiona primeiramente a Massumi a respeito da arte interativa, especialmente indagando sobre o comportamento que a obra desencadeia no observador. Para Massumi, interagir com a obra não é suficiente; isso seria mero entretenimento (Massumi, 2011, 39-40). Numa obra, diz ele, é preciso também ver sua parte escondida, aquilo que ele chama de “potencial”, *a relação vivida*. Através do objeto vemos nossa capacidade de ver o outro lado, esse potencial que tem nosso corpo de caminhar ao redor dele, diz Massumi. Na experiência presente, aparece todo um conjunto de potenciais ativos corporificados: a visão reverbera em cinestesia, a cinestesia em toque e assim por diante. Relação vivida é essa dinâmica da vida, o fato de vermos esse objeto também abstratamente.

Quando observamos, não vemos simplesmente um objeto, mas entramos em contato com um *evento*, essa é sua “semelhança”, ela é plena de todos os tipos de movimentos virtuais. Na semelhança, nesse evento, temos essa sensação de vivacidade que acompanha cada percepção. Um potencial que é vivido de forma implícita. A dinâmica da vida, diz Massumi, é apresentada mas virtualmente, como pura aparência visual (Massumi, 2011,

43-33).

Isso sugere o conceito de *percepção da percepção*, que é o que se dá quando fazemos a experiência do afeto da vitalidade dentro da própria visão. Algo como “percebemo-nos percebendo”, uma autorreferencialidade que Massumi chama de *pensar-sentir* (*thinking-feeling*) na forma visual (Massumi, 2011, p. 44).

Quando se trata da interatividade, o que ocorre é que ela se concentra em sua função de instrumento, “a experiência foi sentida como a de um videogame”, o que não tem nada a ver com a semelhança descrita acima (Massumi, 2011, p. 46-47). A dimensão política na arte fica aí prejudicada. Para Massumi, o que torna a arte política é o fato de ela poder deslocar as margens das situações existentes além dos limites do enquadramento corrente ou dos princípios regulatórios. Basicamente, a estética política, diz ele, é política exploratória de invenção, desvinculada, não subordinada a finalidades externas (Massumi, 2011, p. 53-54). Nela suspendem-se potenciais mais confortavelmente incorporados e abre-se espaço para potenciais outros. Contudo, para uma forma estética, não basta ela tentar ser política; o que conta, diz Massumi, é a *forma dinâmica*, quer dizer, ela não precisa possuir abertamente nenhum conteúdo político (Massumi, 2011, p. 54).

Perguntado, a seguir, sobre outros exemplos que não os das artes visuais, Massumi acredita que as telas não são apenas telas para se ver; que há, na pintura perspectivista, uma experiência de profundidade sem profundidade, e que isso não é ilusão de óptica. Seus objetos são elevados a um poder maior: a pintura, diz ele, desaparece como objeto atual; quando o observador experiencia uma profundidade; ele não vê a tela, ele vive a cena (Massumi, 2011, p. 55-56).

O próprio fenômeno da aura, essa semelhança que descolava da moldura da tela e era reenquadrada como valor de nobreza é um testemunho disso. E tampouco a fotografia escapa disso, diz ele. No caso, ela era usada para transmitir a aura real da pintura para o cidadão privado, como pilar de uma nova sociedade civil (Massumi, 2011, p. 56). A aparição de uma vida vivida através dos artefatos de consumo, o chamado fetichismo da mercadoria, de Marx, é exemplo disso (idem).

Um outro nome para essa força residual da aparência fotográfica, essa “estranha qualidade vivida de uma vida sobrevivendo àquela vida “ (Barthes), seria o *punctum*. No *punctum*, a força afetiva faz a foto respirar com um sentido de vida; ela está associada à comoção afetiva de um pensar-sentir direto, imediato, estranho, da qualidade dinâmica da vida (Massumi, 2011, p. 56-57). Mas não só isso, há também “todo um mundo” em volta dela, espécie de Aleph⁴.

Walter Benjamin dizia, nesse sentido, que a semelhança seria um mundo relacional total, um “pequeno absoluto” expressando uma infinidade de potencialidades alternativas (Massumi, 2011, p. 59), algo semelhante ao conceito de transmonádico, de Félix Guattari. Ora, então, aquilo que para Barthes era o *punctum*, como meio de incluir no retrato a totalidade dinâmica do mundo, tal como as mônadas de Leibniz, que mantêm dentro de si mesmas sua própria infinitude, em que cada uma é uma imagem (semelhança) de um mundo, seria aquilo que, no perspectivismo, é chamado de *vanishing point*, quando a cena continua além da tela, formando uma espécie de extracampo fora da própria

⁴ *Aleph* é um conto de Jorge Luis Borges, título também de um de seus livros de ensaios. Nele, o protagonista se depara com a possibilidade de conhecer um ponto do espaço que abarca toda a realidade do universo, seu passado e seu futuro, num curioso local, o porão de um casarão prestes a ser demolido. Este ponto, Aleph, sintetiza a unidade na multiplicidade.

imagem.

Numa nova questão, o entrevistador que saber de Massumi por que ele se desvia do termo “media”. Ele responde que não há os “media”, esse conceito estaria em crise; em lugar disso, ele fala de rede conectiva em expansão e de potenciais fusionais que dominam o campo dos media. Da mesma forma, ele evita o termo “mediação”, pois a percepção, seguindo o ponto de vista de Whitehead e o seu, é sempre direta e imediata: o evento se abraça, uno com sua própria ocorrência (Massumi, 2011, p. 82).

Por fim, seu entrevistador o questiona sobre uma armadilha lógica que poderia capturá-lo, a saber, o uso de um vocabulário que poderia soar como um “novo romantismo”. Brian Massumi reage dizendo que sempre que se fala em qualidades, se é acusado de estar polindo um romantismo (Massumi, 2011, p. 84). É o caso do conceito de *intensidade*, que ocorre quando um processo se afirma em seus próprios termos. Trata-se, diz ele, de uma atividade, não apenas de uma declaração. Outra forma de dizê-lo é chamá-lo de “vida que se autoafirma”, ou *conatus*.

É o caso do pensar-sentir. Um evento pode sentir-se a si mesmo, apanhar-se a si mesmo. Whitehead chama a isso de *preensão*, Deleuze, de *contemplação*. E isso só é possível, diz Massumi, se se pensar o mundo como *feito de sentimentos*, de eventos preensivos. O sentimento, continua ele, é puro, não precisa de sujeito nem de objeto, fora da dinâmica de sua ocorrência monádica (Massumi, 2011, p. 85).

Na última parte desta obra, Massumi discute as relações entre a arte e as linguagens, quer dizer, entre arte e as decodificações linguísticas dessa forma expressiva. Em princípio, ele defende que a força estética de uma manifestação, como a dança, está em

sua expressão de dança-enquanto-dança, isto é, em sua “carga de abstração vivida”, na forma como ela aparece e nas intensidades que a acompanham (Massumi, 2011, p. p. 154-155).

Para melhor expressar a força de uma forma estética, nada melhor, acredita ele, do que convocar o pintor Robert Irwin, para quem uma pintura deve “suplantar seu espaço visual com uma energia autocombustível que explode de sua moldura” (Massumi, 2011, p. p. 159). Ela deveria saltar da parede em direção ao observador: “Uma ‘pura energia’ é solta através da visão pela forma como os poucos elementos restantes, incluídos, atuam reciprocamente ‘uns sobre os outros’, de maneira a ‘multiplicarem’ exponencialmente suas habilidades individuais até o ponto explosivo de eles se autossoltarem num efeito singular, dinâmico de fusão” (Massumi, 2011, p. 159).

Com isso, complementa Irwin, produz-se um “efeito flutuante”, os olhos ficam suspensos “em meio-ar, meio-espaço, meio passo”, um efeito de abstração é produzido e ele ocorre somente lá e naquele momento. Uma espécie de força emerge da superfície da pintura para, segundo ele, dissolver-se em si mesma num tipo de dissipação entrópica (Weschler, citado por Massumi, 2011, p. 91).

Esse feito, diz Weschler, demora algum tempo. É preciso que se construa e que se realize a autocombustão da obra, para que a fusão descole-se da superfície da tela em direção a um não-lugar de um flutuar intermediário (Massumi, 2011, p. 161). Esse “descolar” da obra dialoga com a noção deleuziana de incorpóreo, a ser vista a seguir, quando ele fala do vapor que exala a campina, da bruma frágil que faz a beleza das imagens.

Por fim, Massumi encara a recorrente pergunta de “o que fazer?” em relação às formas de arte. Em sua resposta, diz que política

se faz de múltiplas formas e está ancorada na questão da intensidade, quer dizer, ela não se vincula a uma política que ele chama de “moldura pré-fixada de julgamento correto”, aplicado à obra e externo a ela. Ao contrário, quando ele se centra na questão da intensidade, ele está pensando no “sentido de viver criativamente a abstração qualitativo-relacional como medida imanente para seus poderes mutantes de existência: forças para o devir” (Massumi, 2011, p. 171). Em suma, trata-se de uma questão intrínseca à obra, é ela que pode ou não ter a capacidade de detonar esse efeito intensivo que, na opinião dele, resultaria em uma forma *política* de arte. Estaria na imanência de cada tela essa potencialidade e não em referência a contextos outros, externos a ela.

Com efeito, na sequência, ele afirma que o critério de politicalidade tem a ver menos com as declarações explícitas do que com o grau através do qual a técnica se vale de seus poderes imaginativos. Trata-se da habilidade de construir os “poderes do falso”⁵, “não para designar como as coisas são mas para catalisar o que está por vir, de forma emergencial, inventiva, não programada ou refletida de nenhum modelo passado” (Massumi, 2011, p. 173).

⁵ Segundo Deleuze, os *poderes do falso* tratam do uso de truques que indo além da relação verdade/ficção convocam uma audiência virtual de descendentes (ignorados, suprimidos, eliminados), cuja existência não foi sequer registrada (cf. *Cinema II*).

1.2.7 Gilles Deleuze lido por Evelyne Grossman

Evelyne Grossman, em seu livro *Elogio do hipersensível*, traz uma contribuição importante para que se compreenda a posição de Gilles Deleuze e de Roland Barthes no entendimento do que é uma experiência estética. Diz ela que alguns corpos vibram com o mínimo contato; percebem, com extrema acuidade, as excitações externas mais tênues que lhes tocam os cinco sentidos. Diz, também, que no passado essas pessoas eram vistas com suspeita pela sociedade. As mulheres eram acusadas históricas e os homens pertenceriam a uma espécie singular e marginal dos poetas e artistas (Grossman, 2017, p. 7).

A hipersensibilidade, segundo ela, obteve seu primeiro teorizador no teatrólogo francês Antonin Artaud, que dizia que “a Carne”, massa atravessada pela energia, matéria impulsiva e vibrante, estaria na base da substância pensante. Que haveria um pré-corpo nos humanos, nem masculino nem feminino ou os dois ao mesmo tempo, no qual o pensamento se conceberia. A questão, então, tanto para Artaud quanto para Deleuze, seria: como sensibilizar esse outro, como afetá-lo, como projetar nele sensações? (Grossman, 2017, p. 15). *Em suma, essa pergunta sintetiza toda a lógica da comunicação e da experiência estética, em uma palavra, toda a atividade humana associada aos sentimentos.*

A teoria estética de Deleuze foi apresentada em *Lógica das sensações* e em *O que é filosofia?* Na primeira, Deleuze diz que a pintura de Bacon não se dedica a pintar formas mas a *captar forças*. Tanto ele como Cézanne não querem representar objetos mas pintar corpos provando sensações. Para o filósofo, o artista nos ensina a ser sensíveis às impressões e qualidades finas, imperceptíveis (Grossman, 2017, p. 16).

Grossman debate a questão do hipersensível recuando a Espinosa, Nietzsche e Freud mas também a Kant. A teoria dos afetos de Espinosa, por exemplo, segundo a leitura de Deleuze, é uma lógica de formas. Enquanto a afecção diz respeito diretamente ao corpo, o afeto, ao contrário, reenvia àquilo que se refere ao espírito. Para Deleuze, Espinosa pensa em aceleração e lentidão; os afetos revelam uma diminuição ou aumento das potências vivas, conforme se referem à tristeza ou à alegria. Estas não são "sentimentos" mas *forças* que nos atiram em direção ao precipício ou à salvação.

Segundo essa leitura, na concepção espinosista não haveria mais sujeito mas apenas "estados afetivos individuantes de força anônima" (Grossman, 2017, p.38-39). Nietzsche, Kleist e Hölderlin seriam, segundo o filósofo, os "verdadeiros espinosistas" porque pensaram em termos de velocidade, catatonias fixas e movimentos acelerados, em *afetos não subjetivados* (idem). Segundo essa leitura, a sensibilidade não deve ser entendida como alguma forma de fraqueza ou passividade de um sujeito diante da hostilidade e da violência do mundo exterior mas como faculdade de captar forças, de se alimentar delas e aumentar sua capacidade de agir (Grossman, 2017, p. 40): "Contra a psicologia idealista, aquela que crê no sujeito e na vontade, ele reinventa assim uma outra psicologia, uma psicologia da afetividade – o afeto sendo então entendido como um estado do corpo; o corpo, ele mesmo, recobre assim 'uma coletividade específica de instâncias infraconscientes de instintos e de afetos'" (Patrick Wotling, citado por Grossman, 2017, p. 41).

Ainda segundo Wotling, Nietzsche teria sido o primeiro a colocar a impossibilidade de operar uma partilha entre o sensível e o inteligível, visto que, para ele, as representações intelectuais,

juulgamentos e conceitos estariam vinculados a fontes produtoras de ordem pulsional e afetiva (Grossman, 2017, p. 42).

Freud possivelmente teria algo importante a contribuir na teoria dos afetos e da experiência estética. Em seus estudos sobre Michelângelo, acreditava ele que a obra estaria ligada a um conteúdo recalcado no artista; ela seria, a um só tempo, simbólica e sintomática. Decifrá-la, diz o psicanalista, evocaria um trabalho a partir de marcas e detalhes, que seriam o índice de que o recalque não teria se realizado plenamente: “O que constitui a força enfeitiçante de algumas obras é, secretamente, esse fracasso parcial do recalçamento, por onde se exprime o inconsciente. Em outros termos, o que vem *deformar* a forma subjugada da obra [torna-se] seu sucesso formal” (Grossman, 2017, p. 28).

Freud fica intrigado para saber por que ocorre esse efeito de perturbação das obras diante daqueles que as recebem. O afeto impregna o sujeito com essa dupla marca, sendo expressão qualitativa de uma emoção e processo energético ligado a uma pulsão. Sob o ângulo pulsional, ele é movimento e descarga; sob o ângulo da representação, ele se traduz em fantasmas, imagens e conteúdos subjetivos verbalizados (Grossman, 2017, p. 45). A nosso juízo, essa hipótese deve ser guardada para uma futura proposição que combina, a um só tempo, as contribuições de Deleuze, Gil e Massumi, excluindo, como se pretende fazer mais adiante, as inconsistências desses pensadores.

Dando um salto agora para Kant, Deleuze reconhece nele “o prodigioso domínio do transcendental”, colocando-se, inicialmente, uma recusa ao “senso comum”: “O *parti pris* de Deleuze é claro: da mesma forma que ‘o escritor é aquele que traz a língua para fora de seus sulcos costumeiros e a faz *delirar*’, da mesma maneira o filósofo deve levar o pensamento para fora

do ‘senso comum’, onde ele arrisca de se atolar” (Grossman, 2017, p. 45-46). Esse “senso comum” é justificado no recurso a Platão, do livro *República*, Cap. VII, quando este distingue entre dois tipos de percepção: *aistheton* e *aistheteon*. Na primeira, se dá um conhecimento estável que se fecha sobre sua própria certeza. São as coisas “percebidas pelos sentidos”, é a qualidade dos objetos, a descoberta, pelos sentidos, de um modelo comum. Trata-se do sensível do reconhecimento, que mantém o pensamento tranquilo. Já, na segunda, ocorre o oposto, o objeto desestabiliza e cobra uma intelecção; ele incomoda, força a pensar. Nesse caso, diz Grossman, “O senso comum não está mais lá para limitar a contribuição específica da sensibilidade às condições de um trabalho conjunto: ele entra agora num jogo discordante” (Grossman, 2017, p. 46).

No “senso comum” ou na normalidade não cabe o devir-louco, presente tanto em Freud quanto em Deleuze. Além disso, ambos concordam que há uma coisa chamada “hiato de percepção”, que é o fato de não sentirmos imediatamente aquilo que percebemos, não reconhecermos sem hesitar aquilo que nos afeta, mas “damos um tempo”, entramos em outra dimensão, o chamado “a posteriori do afeto” (Grossman, 2017, p. 48), algo, assim, como o nosso “tempo de incubação”. Diz Deleuze, que uma estranha pulsação abre o signo a algo diferente dele, a um “jamais-visto” que é, ao mesmo tempo um “já-reconhecido”... Esse “inquietante estranhismo” designaria, então, que há um inconsciente operando no pensamento (idem), essa “pequena fissura”, que abriria no eu-clivado de Deleuze a possibilidade da loucura.

Pois bem, retornando a Kant, Deleuze vê, em sua teoria do sublime, o momento em que a imaginação defronta-se com seu próprio limite. Nesse momento, ele [Kant] “descobre sua própria impotência e começa a gaguejar” (Grossman, 2017, p. 50-51). Temos aí, portanto, a hipótese do inconsciente, que sugere

Freud, e o transcendental, que sugere o idealismo kantiano; não obstante, Deleuze cria sua própria concepção, que é a do empirismo transcendental, segundo o qual, o ser do sensível é “qualquer coisa”, algo com existência paradoxal, que não pode ser visto (do ponto de vista empírico) mas que deve ser sentido (do ponto de vista da transcendência).

Nessa altura, precisamos recorrer aos *incorpóreos* para melhor compreender a concepção de experiência estética (e comunicacional) em Deleuze. Segundo Émile Bréhier, para os antigos estoicos, o mundo inteiro, com sua organização, é um ser vivo e tudo o que existe é corpo, inclusive a alma e os sopros (*souffles*). Para eles, há dois planos do ser, o ser profundo e real (chamado de “força”) e os fatos que ocorrem na superfície do ser, que são as multiplicidades sem ligação e sem fim dos incorpóreos. Para Deleuze, incorpóreo é um efeito, um acontecimento que não apenas se dá na superfície do ser (que lá “insiste”) mas que continua a reverberar (a “insistir”).

Incorpóreos são os efeitos dos corpos. Os acontecimentos, conforme leitura deleuziana de Grossman, elevam-se do estado de coisas “como uma fumaça”, eles se movem na superfície dos corpos “como um vapor na campina”, como uma “bruma frágil que faz a beleza das paisagens” (Grossman, 2017, p. 83). Trata-se de um extra-ser que envolve aquilo que é (idem).

Aplicado à experiência estética, perceptos e afetos são, segundo Deleuze, “devires não humanos do homem”, coisas que se elevam para além do corpo. São, para ele, “entidades não existentes”, blocos de sensação que insistem e persistem na obra de arte, nos estilos literários e nos acontecimentos conceituais dos filósofos (Grossman, 2017, p. 84). Para ele, o artista, o escritor e o filósofo partilham “daquilo que se conserva na eternidade da vida”, no frágil acontecimento incorpóreo. Mas

também o espectador, o leitor, ao sentirem os mesmos afetos, partilham igualmente dessas sensações. E não se está falando aqui da sobrevivência do autor através de sua obra mas, diz Grossman, “desta vida insistente dos afetos, perceptos e conceitos que ultrapassam, por sua força, o vivido ordinário”. Para Deleuze, há uma sensação que se conserva no sorriso numa tela, no gesto numa cerâmica, nos personagens conceituais filosóficos, tudo isso possuindo uma eternidade própria derivada do instante de sua concepção.

Ou seja, não há apenas corpos materiais que nos cercam; seus efeitos incorpóreos vivem uma vida além deles, espécie de espectro que constitui uma forma de vida “que subsiste”. Para Deleuze, eles são “reais”, no sentido da realidade de um virtual ainda não atualizado, de uma intensidade que transborda aquilo que nós pensamos ser nosso ser vivente efêmero limitado da morte (Grossman, 2017, 86). Segundo o filósofo, só os organismos morrem, a vida não.

Assim, no caso da arte, da literatura, da filosofia trata-se de atingir essa “instância frágil” que transborda a vida, espécie de “contínuo vital permanente”, além dos vivos e de sua existência efêmera. Se Freud apostava numa força indestrutível que nos empurra na direção de um retorno ao inorgânico, Deleuze aposta nas “formidáveis potências da criação” que lá estariam contidas. Daí ser, para ele, o incorpóreo uma das faces da morte, à qual se deve aderir, tornar-se uno com elas. Para ele, o fim, a finalidade de escrever é exatamente essa: “tornar-se imperceptível” (Grossman, 2017, p. 89).

Mas, afinal, será que o incorpóreo para os estoicos era exatamente isso? Vamos às fontes. Segundo Sexto Empírico, há, na linguagem, aquilo que significa uma coisa (que nós chamamos de *significante*), por exemplo, o termo “Dion”. Esse

termo exprime alguma coisa, um significado, que é a coisa que compreendemos e pensamos, “mas que um estrangeiro não compreenderia, se bem que seja capaz de entender o termo”. Aqui, portanto, não se trata do conceito geral de significado, visto que este deveria ser entendido também por um estrangeiro, mas de algo que vai além do significado, *uma certa derivação afetiva*, diríamos nós, que somente um grego poderia captar. Dizem os estoicos que o que faz a palavra compreensível para uma pessoa e não para outra é o *atributo incorpóreo adicionado à palavra*. Trata-se de algo incapturável, inapreensível mas, mesmo assim, existente. Por fim, além dessas duas categorias, temos Dion em pessoa, o referente. A primeira e esta terceira são corpos, a segunda, um incorpóreo, que pode ser verdadeiro ou falso (Sexto Empírico, 1998, p. 32).

Incorpóreo é algo que persiste no pensamento. Quando se queima uma madeira, esta adquire um novo atributo, o de estar sendo queimada; assim como a carne, ao ser atravessada por um bisturi nos remete a algo que permanece no pensamento, ela está sendo cortada. Esses “acontecimentos” – efeitos, resultados - não produzem no outro corpo (na carne, na madeira) uma nova propriedade mas um novo atributo, que é sempre uma maneira de ser, algo que acontece na superfície da coisa, não podendo, por isso, alterá-la.

Para os estoicos, a produção estética e a produção científica, que são corpos, são racionais, deixam marcas. Já, no plano dos incorpóreos, o que há são “significados” (ou derivações afetivas deles, segundo nós), que persistem no pensamento, que são eventualmente julgamentos, relações, atributos.

Portanto, a utilização da lógica dos incorpóreos para as formas de experiência estética pode estar sendo abusiva por parte de Deleuze. Para ele, perceptos e afetos são seres anorgânicos,

incorpóreos, “devires não humanos no homem”, que se elevam dos corpos (Grossman, 2017, p. 84). Nos romances de Proust e de Kafka, diz ele, os afetos e os perceptos dão aos personagens e às paisagens dimensões de gigantes, como se eles estivessem inflados por uma vida à qual nenhuma percepção vivida pode atingir (Grossman, 2017, p. 85). Afetos e perceptos seriam os incorpóreos, complementa Grossman.

Isso parece chocar com a diferenciação que estoicos fazem de corpos e de incorpóreos, pois, para eles, os objetos representados que tocam a alma e se gravam nela são os corpos, enquanto que os outros, em relação aos quais a alma cria uma representação, esses são os incorpóreos e os exprimíveis. Além do mais, o que Deleuze descreve é um tipo de expansão, engrandecimento, atingimento de alturas não humanas de um mesmo objeto, de uma obra, de um personagem. Algo muito diferente da incapturabilidade, da inapreensibilidade incorpórea de que falavam os estoicos. Afinal, para eles, incorpóreo é apenas um julgamento na superfície da coisa, que pode ser correto ou falso.

Conforme Rachel Gazolla, “é necessário lembrar (...) que as representações sensíveis, ditas corpóreas, fundam os incorpóreos, afirmação que irritou um importante doxógrafo estoico, Plutarco, a quem devemos muitas das notícias sobre a Stoa e muitas críticas. Plutarco não podia aceitar que as representações fossem corpóreas porque compreendia o corpo como matéria espaço-temporal. Ora, para sabermos das representações sensíveis, esse primeiro e fundamental passo para o conhecimento humano, é preciso não perder de vista que elas estão em nós por natureza, mas o desdobramento do conhecimento a partir delas depende dos incorpóreos. Estes fazem a cultura humana. A cultura, mesmo dependendo da *physis*, tem menos existência que ela e surge mais decisória na vida do homem como se fosse sua 'segunda natureza'. Para nós,

hermeneutas, trata-se de uma inversão de valores, pois se a metafísica morreu como querem alguns, restam-nos as interpretações sem o amparo do fundamento, o que é outro assunto” (Gazolla, p. 13-14).

Quando Deleuze fala da sensação que se conserva no sorriso de uma tela ou no gesto de uma cerâmica, isso poderia sugerir a “derivação afetiva” que encontramos no termo que o estrangeiro não entende do grego. Mas, se for válida a tese da derivação afetiva, mesmo nos gregos pode haver diferentes leituras desse mesmo termo. A tela pode falar a mim, me fazer me emocionar com esse sorriso, mas esse efeito é singular e particular, e aí entramos no campo mais complicado do uso deleuziano desse conceito.

Deleuze diz, em *O que é filosofia?* que “O jovem sorrirá para a tela tanto quanto esta durar”. O que conserva a coisa ou a obra de arte é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e de afetos*. Os perceptos já não são percepções, eles são independentes de um estado daqueles que os experimentam; os afetos já não são sentimentos ou afecções, eles transbordam a força daqueles que passam por eles. As sensações, perceptos e afetos são *seres* que valem por si mesmos e excedem a qualquer vivido” (Transcrito por Grossman, 2017, p. 85).

Ora, animais, vegetais, a própria Terra se movendo são forças, movimentos, tensões. Existem por si só, independentemente dos homens. Uma tela, um filme, um livro não são forças nem tensões mas podem servir de ponte para questões nossas que aguardam um contato e aí as tensionarem. Não são elas que provocam, pois, como uma *madeleine*, trata-se apenas de um biscoito. O biscoito não possui nenhuma força nem tensão. Tampouco o piso irregular da mansão dos Guermites, o barulho dos talheres se batendo, o engomado do guardanapo, que

evocavam em Proust a memória involuntária. Contudo, eles podem ativar nossa memória e fazer com que retornem sentimentos antigos.

As telas não são seres que ficam falando a nós o tempo todo e por todos. São objetos sobre os quais imprimiu-se uma emoção, um sentimento, uma intencionalidade. Dizem algo a mim porque evocam em mim fantasmas adormecidos. Como uma frase musical de Bach ou de Vivaldi. São os fantasmas que têm energias despertadas não as obras. Elas são apenas veículo, suporte, ponte.

Por isso, cada obra evoca certas sensações e não todas, tampouco em todos. Fruição é um processo subjetivo e particular, rebete em cada um de uma maneira, apesar de haver obras que mexem com um grande número de pessoas, uma sociedade inteira, mas, em cada um diferentemente. “Mexer” talvez seja um termo impróprio; melhor dizer, têm o poder de cutucar nossos traumas.

Se eu publico um livro, ele passa a ter “vida própria”. Mas isso, em verdade, é uma metáfora, pois quem reconhece “vida” nele é o leitor; ele, na verdade, lhe institui uma vida ao se emocionar, se influenciar por ter a obra se conectado com sua sensibilidade.

1.2.8 O instante versus a duração (Bachelard⁶)

O filósofo francês Henri Bergson inicia seu *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, de 1889, afirmando que os estados de consciência – os sentimentos, as sensações, as paixões – são emoções impossíveis de ser mensuradas por quaisquer instrumentos ou medidas, visto serem estes últimos “meios homogêneos”, a saber, *abstratos*, seja quando procuram medir o espaço, seja quando se voltam ao tempo; em uma palavra, são mensurações que tomam por iguais todos os minutos e as horas, as distâncias e os territórios.

Mas nossa vida não é regida por minutos iguais, por horas idênticas nem por espaços que se equivalem. Nós vivenciamos diferentemente cada minuto, cada hora, cada lugar, independentemente de nosso relógio ou de nosso mapa. Um fato enfadonho demora uma vida, apesar de ter durado apenas cinco minutos; ao contrário, uma experiência envolvente e fascinante “passa num instante” mesmo que tenha durado duas horas, no relógio.

Uma alegria, uma tristeza profunda, uma paixão, uma emoção estética são, antes, *intensidades*, não são valores numéricos. Realizam-se como um movimento só, com começo, desenvolvimento, expansão e término, como o movimento de nosso braço, diz ele, que vai de A a B, sem interrupção. A isso ele dá o nome de “totalidade indivisa”.

Tentar medir uma emoção, uma alegria, uma tristeza, uma paixão é submeter essas sensações a uma unidade estranha a elas. Os físicos usam-se de um tempo abstrato (o do relógio que procura marcá-lo, espacializá-lo) mas há um tempo concreto, o

⁶ As menções a Henri Bergson neste Capítulo podem ser obtidas em Marcondes Filho, Ciro, 2010a, e em Marcondes Filho, Ciro, 2018, Parte I.

da minha experiência nele, que não cabe nas medições. Neste último, chamado de *duração pura*, o eu vive diferentes estados de consciência sem separar presente de passado, havendo incorporação deste naquele. Duração é a verdadeira realidade do tempo; o instante não tem tanto valor, seria como que uma abstração sem importância real, um instantâneo fotográfico.

É o caso das notas musicais constituindo uma melodia. Eu não separo as partes (as notas), pois o conjunto delas é semelhante a um ser vivo, em que as partes são solidárias ao todo. É porque a duração, em Bergson, não remete apenas à questão do indivisível e do não mensurável: acima de tudo está o fato de o acontecimento, ao ser dividido, mudar de natureza.

Observamos o mundo. Nele distinguimos árvores, casas, montanhas, veículos. Temos a impressão de haver limites bem definidos entre as coisas, mas não, diz Bergson, não existe essa separação entre coisa e seu ambiente, é nossa mente que produz essa divisão. Achamos que o real é partilhável em objetos independentes mas constatamos, pela memória, que há uma coesão, coesão em “qualidades sensíveis”.

Mas os objetos, de fato, parecem ter um aspecto próprio num determinado momento, parecem se separar do todo. Bergson resolve esse dilema dizendo que, em realidade, corpos e coisas ficam mudando o tempo todo, escapam-nos continuamente, e a forma que assumem neste exato instante é como uma fotografia, espécie de paralisia momentânea de algo que, em sua natureza, foge sem cessar. Nossa mente vê o mundo como se fosse uma película cinematográfica, como se o mundo fosse uma sequência de fotos, todas elas congeladas, sem movimento, quando, em verdade, existe algo que anima esses “diagramas”, essas imagens; há um movimento que as une, que é a própria transformação incessante das coisas e dos corpos. Num

caleidoscópio, diz ele, não devemos nos fixar nos cristais que se formam a cada agitação do mesmo, nas na própria agitação.

Veja-se o exemplo da literatura. Um escritor descreve seu personagem, usa-se de milhares de figuras, mas nós, em nossa mente, teremos sempre, no melhor dos casos, um esboço, uma ideia vaga, e nunca ele, de fato, diante de nós. Agora imaginemos esse personagem aparecendo em nossa frente. Nesse momento, tenho uma ideia completa e indivisível dessa pessoa. O todo está em outro plano, acima e diferente da soma das partes. Quando eu vejo essa pessoa, essa impressão será, para mim, um “conhecimento metafísico”, ela me aparecerá de um só golpe.

A metafísica bergsoniana é um tipo de conhecimento que se aplica à comunicação do sensível. É mais do que o conhecimento científico, que se apoia em observações, testes, mas depende da materialidade da coisa. Ela o transcende porque tem condições de apanhar mais coisas, inclusive aquelas que a ciência positiva ignora. Ela opera com a intuição, através da qual a coisa é apreendida em sua totalidade quando se apresenta diante de nós. Por meio dela, nos instalamos nas coisas – não apenas a observamos – e podemos captá-la além de toda expressão, tradução, representação simbólica.

Gaston Bachelard pretende colocar ao lado da duração, já detentora de prestígio, graças aos esforços de Bergson em torná-la decisiva para o conhecimento das coisas, o *instante*, que, para ele, tem uma realidade igualmente importante. Ele considera essas ponderações de Bergson mas acha que este falha ao menosprezar o instante, que seria, para Bergson, apenas um “corte artificial que sustenta o pensamento esquemático do geômetra” [Bachelard, 1966, p.17]. O instante presente seria um “puro nada” que nem mesmo consegue separar passado do

presente; ao contrário, dever-se-ia tomar o tempo “em seu bloco” para prendê-lo em sua realidade.

Ora, argumenta Bachelard, se o instante não tem realidade, como, então, pensar a respeito do começo de um ato, daquela “hora fecunda” de qualquer início? Toda evolução, diz ele, na medida em que for decisiva, é pontuada por instantes criadores (idem, p. 18), que são esses “mil acidentes de nossa própria cultura”, essas mil tentativas de nos renovar e criar.

Para apoiar seu ponto de vista em privilegiar mais o instante e menos a duração, Gaston Bachelard utiliza-se do escritor e seu amigo Gaston Roupnel, que, em seu livro *Siloë*, defende a primazia do instante sobre a duração. Para este último, é possível construir a duração com instantes sem duração. O instante é dotado de um caráter metafísico primordial, enquanto que a duração possuiria um caráter indireto e mediado (Bachelard, 1966, p. 19-20) O risco aqui, naturalmente, é se cair numa positivação do instante (como na fragmentação cartesiana do real), desprezando-se a continuidade, quer dizer, o movimento.

A sensação de existir existe em nós exatamente pela ideia do presente como plenitude, como evidência positiva, em que nos assentamos com a personalidade completa, diz Bachelard. Nossa sensação de existir se dá apenas aí, por essa sensação provocada pelo presente e no presente. Sentimento de vida seria, para ele, o próprio sentimento do presente. (Mais adiante discutiremos a diferença entre pensar o presente e o instante como categorias existenciais).

Bachelard acredita que a diferença entre Bergson e Roupnel está no fato de Bergson praticar uma filosofia *da ação* enquanto Roupnel, uma filosofia *do ato*. E qual é a diferença? A ação é um desdobramento contínuo situado entre a decisão e a meta; já, o

ato aparece como uma decisão instantânea, com toda a carga de originalidade. A diferença, portanto, está na extensão (horizontalidade), por um lado, e na marcação pontual (verticalidade), por outro.

De certa forma, talvez injustamente, Bachelard associa a ação ao durável, à passividade, à contemplação, mesmo à preguiça. Já, no ato estaria o caráter verdadeiramente específico do tempo. Se tomarmos uma descrição histórica, diz Bachelard, Bergson negligenciaria os acidentes, se deteria nos atos revolucionários em que o élan vital se dividiria, em que a árvore genealógica se partiria em troncos divergentes, sem necessitar dos detalhes, quer dizer, não considerando os objetos. Faria uma espécie de “tela impressionista” do acontecimento (Bachelard, 1966, p. 24). Mesmo considerando os acontecimentos, ele os “apagaria pouco a pouco” e atingiria, então, o “tempo sem acontecimento ou a consciência da duração pura” (idem, p. 88).

Roupnel, por seu turno, faria um tratado minucioso, avaliando cada ação. O vício sociologista, atribuído a Bergson, estaria sendo contraposto aqui a um possível vício psicologista. Bachelard acha que só sabemos sentir o tempo multiplicando os instantes conscientes, e a consciência do tempo é, para ele, sempre uma consciência da utilização dos instantes, sempre ativa. Se, na opinião dele, só existe uma realidade, a do instante, a duração bergsoniana não passaria de agrupamento de instantes, dos “mais simples fenômenos do tempo”. Mas, até que ponto, Bachelard não estaria aí caindo na ilusão da visão cinematográfica do real, comentada acima, quer dizer, encarando os instantes separadamente, sem ver neles uma conexão necessária que articularia o movimento?

Opostamente a Bergson, em Roupnel a verdadeira realidade do tempo é o instante, sendo que a duração seria apenas uma

construção, sem realidade absoluta, feita a partir do exterior, pela memória. Pensar no tempo como acidente, como instante ou “poeira de instantes” (Bachelard) seria praticar a fenomenologia, episteme que não é a de Bergson, apesar de seu exemplo citado atrás, do conhecimento metafísico, em que se tem, repentinamente, uma ideia completa e indivisível de uma pessoa.

A diferença é que, para Bachelard, o instante atual é todo o fenômeno, ele encerra em si a unidade completa do movimento e aponta para o devir; para Bergson, o instante atual, essa “fotografia”, não está só, prende-se ao passado. Pensemos num gato à espreita, pronto para dar um lance fatal sobre um pássaro. Há aí, um “instante do mal” (Bachelard) inscrevendo-se no real. Um bergsoniano procuraria aí *a trajetória* do mal. Apesar de proporcionar um conhecimento metafísico, de caráter intuitivo, que vai além da realidade empírica, ele não basta. É preciso compor-se com o passado.

De certa forma, e seguindo o que temos visto até aqui da comunicação do sensível, Roupnel estaria mais próximo ao nosso objeto de estudo, já que, para ele, como para Laplantine, como veremos mais adiante, importam as pequenas coisas, os detalhes menos significantes, o trivial. Mas o alerta de Bergson permanece: o detalhe, separadamente, pode nos induzir a uma fórmula cartesiana.

Os filósofos antigos dedicavam importância especial ao presente, assim como ao “momento oportuno” (kairós). Faziam a crítica à tendência, já naquela época, de os homens não se assentarem no presente, vivendo, ao contrário, continuamente num passado saudoso ou saltando permanentemente para uma ação futura. Não é o caso nem de Bergson, nem de Bachelard. Foi Sêneca quem disse que pequena é a parte da vida que de fato vivemos, todo o restante não é vida mas *tempo*. Ora, mas a

vivência real e compensadora pode se dar tanto no instante quanto na duração. Bergson fala dos sentimentos e de suas intensidades (a alegria, a tristeza profunda, a paixão, a emoção estética), elas são vivências reais que se desdobram no tempo. Enquanto isso, Bachelard pontua o instante como esse momento mágico da estupefação, do choque. Apesar de tudo, essas duas visões não se excluem.

Quando se fala do momento (momento presente), este pode durar alguns instantes ou um período mais longo. É o tempo do fenômeno. Marco Aurélio ao comentar que a única vida possível é a que vivemos neste exato momento, no presente, não está pensando apenas no instante, ele pode estar querendo dizer o presente no sentido do “presente especioso” de Whitehead, em que tudo parece normal, a duração é estendida, e a série de acontecimentos sucessivos suscetíveis de serem separados aparecem de modo indiviso [Stengers, 2002, p. 75].

O presente especioso não parece ser igual à crítica que empreende Bergson ao falar do “processo cinematográfico” de nosso pensamento. Como nas formas de estados alterados de consciência, podemos “esticar” o presente, o vivenciar de forma expandida, presente e atenta. Diz Marco Aurélio: habitue-se a escutar o que o outro lhe diz sem se distrair, e a penetrar, tanto quanto possível, no interior do pensamento daquele que fala”. É o que se chama, em sociologia, de ocupação intensiva com o objeto.

Se levarmos a rigor a forma como essa discussão encara o tempo, como “alguém com quem se pode dialogar”, as duas perspectivas se complementam. Em *Alice no país das maravilhas*, o Chapeleiro irrita Alice e a faz dizer que não se deve “perder tempo” com adivinhas, ao que ele responde: “Se você

conhecesse o Tempo tão bem quanto eu conheço, não falaria em gastá-lo como se ele fosse uma coisa. *Ele é alguém*".

Quer dizer, nossa operação com o tempo é inteiramente subjetiva, como sugere a fórmula bergsoniana, e elástica, como propomos aqui. Privilegiar apenas o instante nos faz perder de vista os processos mais duradouros em que é preciso um investimento constante para a coisa se realizar. Por exemplo, a atividade educacional, que opera por acréscimos constantes. Por meio dela, faz-se um investimento sucessivo de novas informações (ou sinais) com vistas a pôr em xeque uma verdade constituída naquele a quem se dirige a operação. Num certo momento, ocorre a virada, a transformação, a *revelação*. Deu-se um fato sensível que justifica o fenômeno da comunicação. A mudança se efetivou.

Também é o caso da literatura, atuação extensiva no tempo, em que o leitor vai se diluindo no estilo do escritor, se envolvendo em sua lógica, em seu modo de descrever o mundo, de tal maneira que, de um golpe, passa a se sentir à vontade com ele, dentro de seu mundo. Não foi produto do instante, dessa fulguração inesperada e surpreendente de algo mas de uma maturação lenta que acaba redundando numa transformação.

Mas há, claro, aqueles fenômenos que provocam o choque sem condições prévias e cujos efeitos se fazem sentir a posteriori. O cinema, a música, a contemplação estética em geral, a paixão provocam o choque, o êxtase, o transe, em suma, os elementos que transportam a pessoa para outro mundo e permitem, através deles, realizar essa "apropriação metafísica", de que fala Bergson, isto é, *o sentido*. Nesse caso, a intuição intelectual é posterior, o tratamento daquilo que me transformou se dá em mim no após.

Estas dimensões, como já exposto desde 2007, na proposta da Razão Durante, se complementam no conceito de temporalidade metapórica. Existe um pico, que é a intuição sensível, momento da virada, que pode ocorrer tanto antes como depois de um tempo de incubação, ou seja, a temporalidade metapórica é uma temporalidade estendida marcada por picos de êxtase. Quando inicio uma leitura, que será longa, em mim incuba-se um germe de transformação que, num momento dado, irá me capturar; quando me deparo com uma obra que me choca no instantâneo, uma fotografia, por exemplo, essa incubação vai correndo depois, em seu próprio tempo, me transformando no final. E, tanto Bergson como Bachelard, se colocando em campos opostos não deixam entrever que a comunicação se dá nos dois, numa ocorrência invertida.

1.2.9. Os cinco sentidos (Serres)

A comunicação do sensível fala mais do corpo do que dos equipamentos eletrônicos, mais do silêncio e do recolhimento do que da algazarra dos sonos estridentes e das imagens que nos sufocam, mais da penumbra do que da luz. Em capítulos como Véus, Caixas, Mesas e Visita, Michel Serres discorre sobre a pele, os ouvidos, o nariz e a língua, os olhos, sobre nossos sentidos. A pele é nossa tatuagem natural; cada rosto, uma máscara tátil original. Desgastes, cicatrizes de feridas, placas endurecidas pelo trabalho, rugas e sulcos de velhas esperanças, manchas, espinhas, eczemas, psoríases, desejos: aí se imprime a memória, diz ele (Serres, 1985, p. 18).

A reflexão filosófica não dá a mesma atenção aos nossos cinco sentidos. Há um privilégio da vista, do olhar, daquilo que os alemães chamam de *Weltanschauung*, a visão de mundo, o ver o mundo. Não há efetivamente um *Welthörung* nem um *Weltfühlung*. Pelo menos no Ocidente, a visão de mundo a vincula à intuição e ao entendimento. Afinal, “eu entendo”, em inglês, é *I see*. Ouvir o mundo presta-se, antes, à filosofia oriental. E não apenas ouvi-lo mas também senti-lo sensorialmente. No brahmanismo, a divindade expressa-se pelos sons, pelas vibrações, pelo ruído do mar e da concha; palavras e coisas são mortais mas elas portam a letra, veículo do *ākṛti*, essa “alma” que habita as palavras e que as coloca em conexão eterna com as entidades místicas (Marcondes Filho, 2010a, p. 86-87).

Mas pouco se fala do tato, do olfato, do paladar. Serres comenta o ato de acariciar a pele do outro, de beijar sua boca: “Quando toco teus lábios com minha mão, sinto a alma que passa como uma bala de lado a lado do contato, a alma se sacode arfante em todo o redor da contingência. (...) Eu te abraço. Nunca havíamos aprendido senão o duelo, o dualismo, senão a perversidade, amantes irrisórios, cruéis, apressados” (Serres, 1985, p. 21).

Fritz Kahn acredita que o contato corporal, especialmente para a mulher, é um ato de grande intimidade e uma concessão de longo alcance (Kahn, 1939, p. 70); muitas mulheres solicitam sexo aos seus companheiros não apenas pelo prazer inerente ao ato mas principalmente com o intuito de ser abraçadas (Montagu, 1988, Cap. 6).

- *Hermes e Argos*

Michel Serres faz inusitadas analogias entre som e visão, ciências humanas e ciências exatas, coisas e relações. Para tanto, introduz uma passagem mitológica grega que resumiria esse embate entre os dois sentidos humanos mais utilizados. Argos é o homem que tudo vê, tem olhos na frente e olhos na parte de trás da cabeça. Ele vê tudo o tempo todo, é o melhor vigilante da Terra e seu apelido é Panoptes, o *pan-óptico*. Sendo um bom vigia, Argos será chamado por Hera, a esposa ciumenta de Zeus, para vigiar os amores de seu marido (Serres, 1985, p. 34). Zeus, por seu turno, convoca Hermes, o portador de mensagens, para liquidar com esse espião, o Argos. Ele está apaixonado pela ninfa Io, engana Hera e a trapaceia com a jovem; e, para desviar os ciúmes de Hera, transforma a garota em uma novilha. Mas Hera suspeita, “desconfia do touro que ronda em torno da vaca”, e sabendo também metamorfosear seres, envia um moscardo para picar a fêmea, que a assusta e a obriga a partir.

As ciências podem se dedicar às coisas ou às relações entre os homens. São exatas ou humanas. Para Serres, as ciências humanas tendem a Argos, elas “vigiam”, produzem os mitos, o teatro, a representação, a política, e têm a ver com o homem teórico, que se usa da teoria para vigiar as relações, não para examinar os objetos. O mito, da mesma forma, carece de objeto, como o teatro e a política” (idem, p. 34); no passado, dispúnhamos de poucos objetos e por sermos “pobres de coisas” nossa única riqueza seriam as relações: vivíamos nelas e delas.

Daí termos produzido mitos “sem objeto algum”, o teatro – segundo ele – é “pobre de coisas”, as teorias e a política, são miseráveis (idem, p. 35). Há, portanto, em Serres, uma desvalorização das ciências humanas, que, por não se apoiarem em coisas ou seres que estão aí ficariam como que “vagando” em torno das relações.

A penúria, para ele, leva à vigilância e à alcaguetagem. Como na província, todo mundo sabe tudo de todo mundo, e, no centro de tudo, a torre panóptica vigia a todos. Não se ocupando das coisas, cada um controla a relação de cada um com cada um. E põe-se a falar; a língua cresce quando falta o pão; quando o pão chega, a boca, por muito tempo faminta, tem trabalho demais para ainda se ocupar em falar (idem, p. 35).

As filosofias, como as demais humanidades, são quase todas “sem objeto”, diz ele; elas teriam retirado seus valores das ciências humanas, quase todas envelhecidas e pobres. Quando encontram por acaso um objeto, elas o transformam, como num passe de mágica, em relação, em linguagem, em representação (idem p. 36). Já, as ciências exatas observam coisas e seres. Elas constroem “teorias sutis” mas leais, finas, estáveis: um gato permanece um gato; em oposição, as ciências humanas descrevem teorias mais trapaceiras que a trapaça para desmontar seu objeto: tudo se torna possível, uma vaca é uma mulher, Zeus é um touro. Deus, diz Serres, não trapaceia: os objetos nas ciências exatas ficam estáveis; já, o homem trapaceia, desaparece como Zeus sob a pele de touro, como Hera sob o ferrão do moscardo (idem p. 38-39).

Serres vê a relação entre os deuses como um jogo de xadrez: Zeus está em xeque; a rainha busca bater o rei com a torre panóptica. Zeus recorre ao seu cavalo Hermes, que está passando. Ele o manda atacar, ordena-lhe que mate Panoptes, mas este não pode ser abordado, pois tudo vê e tudo percebe. O

cavalo Hermes precisa contornar a torre incontornável. A estratégia de Hermes será tentar adormecer a torre, mergulhando-a num sono mágico ao tocar a siringe, quer dizer, a flauta Pã. O combate se estabelece: Panoptes domina a vista, a visão, ele vê tudo; Hermes procura outro território, o dos sons, Pã contra pan (idem, p. 41).

Pois bem, a siringe adormece Argos, o encantamento vem com o som. Um acontecimento sonoro, diz Serres, não tem lugar mas ocupa um espaço. Não se tem muita certeza de onde vem, mas, de qualquer forma, a recepção se difunde, ampla e geral. A visão, para Serres, distancia; já o ruído assedia. Ele é ubíquo, onipresente, envolve os corpos: “O olhar nos deixa livres, a audição nos cinge; quem se livra de uma cena abaixando as pálpebras, cobrindo os olhos com as mãos, ou voltando as costas e fugindo, não consegue livrar-se de um clamor. Nenhuma divisória, nenhuma bola de cera, bastam para detê-lo; qualquer matéria, a rigor, vibra e conduz o som, sobretudo a carne. O véu negro cega, hermético à luz, outros corpos obstruem outras passagens” (idem, p. 42).

A óptica é singular, a acústica é total. Argos se prostra. A tese de Serres é a de que por mais pan-óptica e lúcida que a visão total pareça, ela vai sempre continuar a ser diferencial e pontilhista, analítica de pequenos estados ou de cenas menores. Em oposição, por mais rudimentar que seja um som, ele consegue rapidamente se impor ao redor. Ele domina a vista, pois esta se fixa “na ponta extrema de um feixe sutil” (idem, p. 42).

O lamento de Serres é que Hermes se impôs ao mundo todo. O mundo à nossa volta, diz ele, berra esse resultado, o ambiente nos mergulha num barulho inextinguível. Estamos drogados de ruídos e músicas sem ver mais nada, sem mais pensar (idem, p. 43). O grande Pã ganhou e com isso aboliu todo o silêncio do

espaço: “se têm piedade de mim – implora Serres – ensinem-me onde pensar” (idem, p. 43).

O pensamento, a reflexão, a meditação, em suma, estariam, segundo ele, associados à visão. Ela trabalharia junto com o silêncio, ambos de mãos dadas permitindo o pensar. É, nesse caso, oposto a pensamentos como o de Dietmar Kamper, que diz o contrário, que o presente impossível seria exatamente essa impossibilidade de fuga que nos traz a visão – os espelhos, as telas, os celulares, as imagens urbanas – essa caverna orbital que só pode ser rompida se quebrarmos o espelho, olharmos seu outro lado onde encontraríamos o corpo, o tempo, a linguagem (Kamper, 1995)⁷.

No xadrez, portanto, agora é Hera que é posta em xeque. O rei toma a torre da rainha com o movimento do cavalo. Argos só possuía posição local. Hermes intercepta todas as informações em todos os lugares. Enquanto Panoptes detém da luz a dimensão da claridade, Hermes se apossa da velocidade. Ora, se a principal qualidade de uma teoria é sua clareza - lamenta Serres – ela será ultrapassada pela velocidade: “a celeridade de uma mensagem vale mais que a lucidez de um pensamento” (Serres, 1985, p. 44).

Estamos no reino das redes e das comunicações eletrônicas. Para Serres, este estágio “torna obsoleta qualquer vigilância”, pois os vigilantes “dormem ouvindo música nos tombadilhos dos navios”: “a passagem sussurrante das mensagens paralisa o cão, o espião, o alcaguete, anestesia o carcereiro” (idem, p. 44). Ele só não justifica o porquê dessa eleição do som - leia-se: do universo das informações e das transmissões intermitentes a que

⁷ Esta tese está melhor desenvolvida em Kamper, 1995. No entanto, mesmo na última obra, Kamper, 2016, Kamper insiste na mudança do horizonte do ver para o ouvir, cf. p. 112ss.

somos submetidos -, não abrangendo igualmente a vista, já que o momento atual da civilização aposta radicalmente nas imagens que se somam aos sons e os subordinam a elas: pessoas não mais se falam ao telefone, escrevem frases, mandam vídeos e fotos.

- *O mundo solipsista das comunicações*

Um exemplo da invasão sonora é trazido por Serres em sua visita ao teatro de Epidauro, na Grécia, onde buscou repouso e reflexão. Eis que num certo momento entra um enxame de turistas ruidosos, que fere seus ouvidos, perturba a transparência do ar: “foram-se os deuses, a cura, o acordo entre os órgãos e as coisas amedrontadas ante essa explosão” (idem, p. 83-84).

Sócrates é condenado pelo tribunal de Atenas. Os juízes têm o poder de matá-lo apenas pronunciando a palavra, a sentença: *Socrates addictus*. Depois do juiz, o pretor também tem direito à sua palavra: *Do, dicco, addico*, dou, digo e confirmo. Mas isso ainda não basta para legitimar a condenação e a morte de Sócrates. Nada pode ser realizado “sem a autorização das aves”, *nini aves addixent*. Falcões são liberados e voam por trás das costas do pretor, um voo de gralhas, diz Serres. Sai o pretor, entra o arúspice, “o maior império do mundo, o mais longo que nossa história já conheceu, era dirigido em última instância pelo voo das aves; eis a decisão mais profunda jamais dita ou decidida em matéria política” (idem, p. 96).

Também aqui, diz Serres, a linguagem cede. No que ele aposta, efetivamente, é na existência de um mundo independente dos homens (idem, p. 100), a saber, *um mundo fora da linguagem*. Não é bem assim que tudo estaria dentro da linguagem, que mesmo as coisas que estariam fora dela só o saberíamos pela presença da linguagem, círculo insuperável, prisão fatal. Não, insiste Serres, há o ilógico, o indizível, há aquilo que transcende

as possibilidades da fala e que está fora dela (idem, p. 100). Por isso, ele foi a Epidauro em busca do silêncio, “longe da informação”, “eis a elementar e verdadeira desintoxicação” (idem, p. 102).

Nem tudo pode ser dito, nem tudo pode se tratar pela fala, nem todo ensinamento passa pelo discurso. Pois há outras coisas. Há o vinho e o pão, “seu gosto tácito, seu odor”, há os “gestos apenas esboçados, a convivência, as cumplicidades, o que não se precisa dizer, a súplica de amor insigne, as intuições incríveis que faíscam como o raio, o encanto que perdura após uma atitude”... Essa convergência de tudo ao que pode ser dito “condena os tímidos, os que nem sempre têm opinião própria e não sabem o que pensam, os pesquisadores, essa ideia de professor exclui os que não assistem à aula, os inventores e os humildes, os que hesitam e são tocados, as pessoas de espírito, conheci tantas coisas sem texto e pessoas sem gramática, crianças sem léxico, velhos sem vocabulário, vivi tanto no estrangeiro, mudo, aterrorizado atrás da cortina das línguas, teria realmente saboreado a vida se não tivesse feito mais do que ouvir ou falar, o que sei de mais precioso está encastado em silêncio” (idem, p. 102).

Há também uma diferenciação no sentido da materialidade das coisas, que torna o rígido licoroso e suave. A coisa, em seu estado bruto, “distende os músculos, rasga a pele, arde os olhos, trespassa o tímpano, arranha a garganta”; já, a coisa na linguagem é e será sempre doce (idem, p. 110). Nossa vida reveste-se continuamente dessa “docificação”, constituída de todos esses aparatos de defesa e de resguardo (os filtros, as cidades, os cartazes, as medicinas, as técnicas e as garantias, o revestimento e o uso de seguros) (idem, p. 111).

Michel Serres está pensando tudo isso em 1985. Já entramos na quarta década de distância dessa escrita. E tudo, especialmente a internet, só fez por ampliar e totalizar ainda mais esse quadro. Já naquela época ele dizia que “a emissão triunfa sobre a escrita” e isso é o que grassa hoje nas redes sociais. Sabemos lançar um som (hoje diríamos: um texto, uma imagem, um vídeo) e como se propaga, podemos retransmiti-lo, só não sabemos como recebê-lo (idem, p. 136); todo mundo fala e ninguém ouve, produz-se o máximo ruído possível para o grande sofrimento de todos. A solidão monádica, diz ele, cresce no espaço das mensagens, “o solipsismo pesa mais no mundo das comunicações, o império de Hermes acentua o subjetivismo” (idem, p. 136).

- *Em busca de um sono raro*

Existe o paladar, existe o olfato. É o paladar que nos separa dos animais. Numa analogia curiosa, Serres associa o prazer de desfrutar o sabor e a fragrância do vinho ao próprio ato do amor. Ele relata um dia qualquer, a nordeste de Paris, quando ele e outras duas pessoas saboreiam um *Yquem* antigo, ano 1947, e levaram tanto tempo nessa degustação que ainda hoje falam disso. A mulher teria dito, naquela oportunidade, que de um grande vinho teria recebido “uma nova boca”, sua “segunda comunhão”, pois a primeira teria sido a palavra passando pela boca. Falar impediria que a língua despertasse para outras coisas que não a própria palavra: a “boca de ouro” mata a boca de *Yquem* (idem, p. 154).

A sensação, diz Serres, inaugura a inteligência; neste caso, institui a sapiência. O homem da sapiência, camponês ou barão, tem o nariz apurado, o ouvido fino, para captar o instante; o opiniático, como o javali, só tem boca, ele emite, ao passo que tudo nasce da recepção sutil (idem, p. 157). Sem essa sapiência,

diz Serres, perdemos o estado de homem, recaímos no de bichos. Beber não é o mesmo que degustar. Segundo ele, olfato e gosto diferenciam enquanto que a linguagem, como a vista e o ouvido, integra (idem, p. 157).

Também no amor, os perfumes servem para amalgamar os corpos: “não amamos sem o raro odor dos olfatos”, milagre de reconhecimento, diz ele, entre os traços invisíveis que voam sobre a nudez (idem, p. 172). Mesmo depois da morte, continua ele, permanece em nosso espírito o sentido do olfato: o espírito emanado de quem amamos um dia retorna à pele como fantasma em certas auroras. O amor é assim, essa ligação que só pode ser conhecida pela intervenção dessa forma, dessa circunstância particular que é o buquê: “como reconhecê-la, formalmente falando, a não ser por um cheiro, sensorial, sensual, que cintila em todos os sentidos? (...) Amo teu cheiro e teu espírito. (...) A exalação de teu corpo, minha língua, outrora, chamava espírito” (idem, p. 173). O silêncio, já foi dito, faz desabrochar os sentidos “embotados, fechados pelo estrondo da linguagem e pela intimidação do sentido: saboreia, ouve, cheira, acaricia, examina” (idem, p. 203-4).

Para Serres, banhar-se no silêncio equivale a curar-se: a solidão liberta o silêncio do império da linguagem (idem, p. 86). Ele cita os anacoretas, que se retiram para fugir do barulho; os caçadores, que no silêncio esperam o aparecimento de suas caças. Por exemplo, Santo Antão, “sacerdote do verbo, eremita do deserto liso e homogêneo sob o imutável sol, espaço onde nada de novo pode surgir à luz metálica do meio-dia, vivendo nas pedras a perder de vista, alimentado a pão e água durante o dia inteiro, ébrio de jejum, a salmodiar o texto a toda hora, olhos gastos no Livro, língua paralisada no verbo e de crostas duras, sente sua pele de anacoreta lógico horripilar-se de súbito sob as carícias numerosas, tácitas, do múltiplo que lá risca seu chamalote...

(idem, p. 235). Serres diz que vivemos no meio de uma imensa e coletiva tentação de Santo Antão: para criar uma cultura é preciso um corpo e sentidos, a língua ou a inteligência artificial produzem uma subcultura por falta de corpo. Mas o sensível reaparece: como sombra teimosa e infernal, diz ele, “pela abstração imposta nas imagens e na língua, desfigurado pelo estrago do desprezo” (idem, p. 237). Saturados de crimes estampados, de convivência com gente de poder, de sexo ao ritmo da ginástica, de jantares desagradáveis, em cores estranhas e prontos de imediato, somos como que anacoretas exaustos do trabalho formal e solitário em busca de um sono raro (idem).

Excurso: Sobre o belo e o sublime (Kant⁸)

Em sua *Crítica da faculdade de julgar*, o filósofo Immanuel Kant expressa sua intenção de fixar parâmetros para o julgamento estético não apoiado em conceitos mas em regras que poderiam eventualmente ser assumidas por todos. Ele não se debruça sobre casos particulares mas sobre o particular necessariamente inserido no geral, imagina o objeto estético sempre considerando sua conformidade aos fins a que se propõe ou que estão em nosso entendimento subjetivo. Assim, um ser humano é belo em conformidade com uma noção de perfeição extraída do próprio exemplar humano; a flor, ao contrário, é bela segundo critérios subjetivos nossos que a enquadram o real.

- O juízo sobre o belo

Para que se exerça um julgamento do quanto é bela uma coisa é necessário, antes de mais nada, que se exclua qualquer interesse pessoal na própria coisa, é preciso estar como que “indiferente” a ela, visto que interesse gera parcialidade no julgamento (Kant, 1790/1974, p. 138, vb Kant 1790/2005, p. 117). Esta é nossa “base de liberdade” para poder avaliar o quanto esse objeto é ou não belo. Mas isso não basta. O sentimento diante desse mesmo objeto deverá ser semelhante em qualquer outra pessoa, não pode haver nenhuma condição privada no fundamento do prazer (idem, p. 124 vb p. 56).

Quando eu julgo um objeto como belo, pressuponho que o outro também o julgue da mesma maneira, eu deposito uma fé para

⁸ Utilizou-se para esta seção o texto de Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [Crítica da faculdade de julgar, 1790/1974] com tradução minha. Complementarmente, para leitores que não leem diretamente do alemão e a título de mero cotejo, faz-se alusão, nas notas, à versão brasileira da obra, “vb”, Kant, 1790/2005. Contudo, não foi utilizado, na maioria dos casos, por divergência terminológica ou contéudística, este texto brasileiro, tendo eu optado pela minha versão do texto kantiano.

que os demais o sintam assim. Mas, como saber? Kant tem a opção entre uma avaliação intelectual ou meramente estética, e opta pela segunda. E a estética define-se como a sensação de prazer provocada em mim por esse mesmo objeto estético.

Kant acredita, assim, que haja uma universalidade subjetiva fundada nesses mesmos objetos e que essa universalidade pode ser compartilhada por todos; ela, na verdade, seria o fundamento desse compartilhamento (idem, p. 131 vb p. 61), criando-se uma espécie de “unanimidade” em torno desse objeto (idem, p. 149 vb p.77). Desta maneira, quando se pergunta o que vem antes: o prazer pessoal ou o compartilhamento? - sua resposta é pelo segundo; o julgamento estético, para ele, precede o prazer. Isso pode parecer raro. Kant argumenta que se o prazer no objeto viesse antes, o procedimento entraria em contradição consigo mesmo, pois, no caso, o prazer seria apenas um “agrado na sensação sensorial”, com validade apenas privada (idem, p. 131 vb p. 61).

Mas, afinal de contas, o que eu compartilho com os demais na apreciação estética? Basicamente, *meu estado de ânimo* no livre jogo da faculdade de imaginação e do entendimento (idem, p. 132 vb p. 63). “O fato de que o poder compartilhar seu estado de ânimo, embora somente com vistas às faculdades cognitivas, comporta um prazer: poder-se-ia demonstrar facilmente (empírica e psicologicamente) a partir da tendência natural do homem à sociabilidade” (idem, p. 133 vb p. 62-63).

Seguindo nessa lógica, o filósofo irá ampliá-la a ponto de tratar a universalidade subjetiva do gosto como um dever. Para ele, esse estado de prazer diante de um objeto belo é consequência de uma lei objetiva e, sendo assim, nos impele a agir de certo modo. Não é igual às demais leis objetivas, que tem o poder de coerção; no caso da estética, essa norma atua apenas de forma

exemplar, ou seja, é uma regra verdadeira mas não explícita. Diz ele, que “do belo pensa-se que ele tenha uma referência necessária a esse estado de prazer. (...) Este prazer é a consequência necessária de uma lei objetiva e não significa outra coisa senão que a pessoa, em última análise (sem intenção interior), deve agir de certo modo. Mas, como necessidade que é pensada em um juízo estético, ela só pode ser denominada *exemplar*, isto é, *uma* necessidade de assentimento de todos a um juízo que é considerado como exemplo de uma regra universal, que não se pode indicar” (idem, pp. 155-6 vb p. 82). Em suma, se compartilhada por todos, isso nos convida a ter também interesse pelo outro, o que passa a funcionar como um *dever*. É o que ele diz mais adiante, na pág. 228 (vb p. 142), “o sentimento, no julgamento do gosto, é atribuído – hipoteticamente, ele frisa – quase como um dever a qualquer um”.

- *Do senso comum*

O senso comum (*sensus communis*) para Kant não é o mesmo que um entendimento comum. O filósofo aqui busca escapar do sentido vulgar do termo, que o associa a algo sem mérito. De certa maneira, Kant imagina idealisticamente um “sentido comunitário” no seu entendimento do senso comum, quer dizer, estaria aí a boa ação de seres humanos levando em consideração os demais (“uma reflexão que leva em consideração mentalmente – a priori – o modo de representação/imaginação de qualquer outro”) (idem, p. 225 vb p. 140). Diz ele, que os homens têm aptidão e propensão à sociabilidade e que isso seria uma “característica pertencente à humanidade” (idem, p. 229 vb 143); nesse caso, o senso comunitário os auxiliaria nisso. Consequentemente, o gosto e seu partilhamento seriam como que “um meio de promoção daquilo que a inclinação natural de cada indivíduo reivindica” (idem).

Kant cita o exemplo de um homem numa ilha deserta que, por estar só, não se incomoda com sua aparência, em embelezar seu espaço, em tornar o entorno agradável aos outros, e que, uma vez em sociedade, tem um comportamento totalmente distinto, cuidando para que o outro o veja de forma mais acolhedora, sinta prazer em seu ambiente, admire suas coisas, etc. (idem, pp. 229-230 vb p. 143). Daí, deduz o filósofo que as sensações só serão consideradas valiosas se permitirem seu compartilhamento universal (idem, p. 230 vb 143-4)

De fato, não se sabe se por mera “pulsão gregária” ou por outros motivos, seguramente por outros motivos, seres humanos buscam aprimorar-se ao se apresentarem diante de outros. Isso se deve a muitos fatores (exibicionismo, sedução, convencimento, busca de poder, de vantagens econômicas, etc.). Kant acredita que haja um pressuposto no senso comum, o de que pessoas realizam um “sentido comum” diante do belo, decorrente do livre jogo das faculdades do conhecimento. E que esse pressuposto é que está na base do juízo de gosto.

De certa forma, esse juízo de gosto universalmente instituído como “comum”, acaba por exercer nas pessoas um poder coercitivo brando, invisível, sutil. A passagem do “nosso sentimento do belo” a um “sentimento comunitário do belo” realiza-se através de regras em que o subjetivo-universal kantiano passa a exigir dos demais um tipo de consentimento universal a essas mesmas regras: “Em todos os julgamentos pelos quais declaramos que algo é belo não permitimos a ninguém ser de outra opinião, sem com isso fundarmos nosso julgamento sobre conceitos mas somente sobre nosso sentimento, o qual não colocamos como sentimento privado mas como um sentimento comunitário social” (idem, pp. 158-9 vb p. 85). E ainda: “o princípio, na verdade admitido só

subjetivamente mas como subjetivo-universal (uma ideia necessária para qualquer um), poderia, no que se refere à unanimidade dos diversos que julgam, identicamente a um princípio objetivo, exigir consentimento universal, contanto que apenas se estivesse seguro de ter feito a subsunção correta” (idem, p. 159 vb p. 85). O comunitário, assim impõe-se sobre cada individualidade. Pode-se exigir um consentimento geral. Assim, esse sentimento universal, sob a tutela do julgamento do gosto, pode passar a ser uma norma imposta a todos, em nome de critérios subjetivos.

Kant justifica esse critério porque “as pessoas atêm-se a outros”, “abstraem-se das limitações que acidentalmente aderem ao seu próprio julgamento” (idem, p. 225-6 vb p. 140). No caso, explica ele, as pessoas excluem aquilo que no estado de representação é matéria, sensação, e prestam atenção apenas as “peculiaridades formais” da coisa (idem).

Para o filósofo, os objetos estéticos podem ser alterados através daquilo que Kant chama de “atrativos”, apesar de o filósofo chamar esses recursos de “bárbaros”, visto que eles interferem nos critérios de apreciação do belo. De qualquer forma, reconhece ele, o atrativo vivifica as coisas. Da mesma forma, a comoção, que é esse choque diante do objeto, estaria mais associada ao sublime, pois não provoca necessariamente prazer. O remédio, no caso, seria as pessoas abstraírem o que é “atrativo” e a “comoção” quando procuram um julgamento que deva servir à regra universal (idem, p. 226 vb p. 140)

- A conformidade com os fins

O belo, que é social, difere do agradável, que é pessoal. O *agradável* é como eu pessoalmente sinto a coisa, está fundado num sentimento privado, portanto, algo que apraz a mim e talvez

somente a mim. O agradável produz em mim um prazer, é como a comida que eu gosto, cujo sabor, antes de mais nada, foi construído a partir de meu sentimento individual diante da coisa: “sou surdo a todos esses argumentos [elogiando minha comida, enumerando-me os ingredientes], eu provo o prato em *minha* língua e meu paladar e, conseqüentemente, não profiro meu juízo segundo princípios universais” (idem, pp. 214-215 vb p. 131). É como a cor pura, diz Kant, quando separada do objeto em que se apresenta, ela é apenas agradável, jamais bela: “Uma simples cor – por exemplo, a cor da relva –, um simples som (à diferença do eco e do ruído), como, por ventura, o de um violino, são em si declarados belos pela maioria das pessoas, se bem que ambos pareçam ter por fundamento simplesmente a matéria das representações, a saber, pura e simplesmente a sensação e por isso merecessem ser chamados somente de agradáveis” (idem, pp. 139-140 vb p. 70).

Já, o *belo*, é algo que interessa à sociedade, diz Kant. Esse juízo não é só meu mas é comum aos demais e seria ridículo, diz ele, falar em “isso é belo para mim” (idem, p. 126 vb p. 57). Chamar uma coisa de bela é atribuir aos outros o mesmo prazer, um sentir-se bem, um conforto íntimo (e partilhado). A pessoa julga por si e pelos demais, trata-se da beleza como propriedade das coisas, quer dizer, como algo, na coisa, que eu reconheço segundo um ideal de beleza que está em mim e nos demais.

Daí infere-se que a noção de gosto, enquanto uma forma do prazer, é algo que deve servir para todos, na visão de Kant. Pelo critério do gosto, passamos a crer que todos se sentem bem diante da coisa. Kant acredita que tal fato “não se funda sobre qualquer inclinação do sujeito (nem sobre qualquer outro interesse deliberado), mas porque aquele que julga se sente totalmente *livre* com respeito ao prazer que ele dedica ao objeto: desta forma, ele não pode descobrir nenhuma condição privada

como fundamento do prazer, ao qual, unicamente, seu sujeito se afeiçoasse, e por isso tem que considerá-lo como fundado naquilo que ele também pode pressupor no outro; conseqüentemente, *ele tem de crer que possui razão para pretender, de qualquer um, um prazer bem semelhante*” (idem, p. 124, vb p. 56, grifo nosso).

Quer dizer, o juízo do gosto define uma lei à qual, de certa forma, todos devem se submeter, ou, literalmente, “estamos autorizados a pressupor universalmente em cada ser humano as mesmas condições subjetivas da faculdade do juízo que encontramos em nós, e ainda, que sob estas condições subsumimos corretamente o objeto dado” (idem, pp. 221-2 vb p. 135-6). Para ele, o gosto é a faculdade de julgar *a priori* o compartilhamento dos sentimentos (idem, p. 228 vb p. 142) dos demais. Ele estabelece uma regra apriorística que define o fato de que certos objetos, pessoas, animais, etc., têm sua beleza necessariamente compartilhada ou compartilhável pelos demais.

Pois bem, o critério definidor do belo, que deve ser universalmente compartilhado, é o da *conformidade com os fins*, segundo os quais foi criado. Uma coisa é tanto mais pura quando mais estiver conforme a esses fins. Os fins podem ser internos ou externos. Serão externos quando as coisas são úteis, quando realizam as atribuições para as quais foram criadas (critério pragmático); serão internos quando o objeto atinge sua perfeição formal. No caso do homem, sua finalidade está em si mesmo, em suas metas. Ouçamos Kant: “Somente aquilo que tem a finalidade de sua existência em si mesmo – o *ser humano*, que pode determinar ele mesmo suas metas pela razão –, ou, onde necessita tomá-las da percepção externa e mantê-las juntos com as metas essenciais e universais, e pode, então, julgar também esteticamente a concordância com esses fins, este *ser humano* é, pois, capaz de um ideal de beleza, assim como a humanidade em

sua pessoa, enquanto inteligência, é, entre todos os objetos do mundo, a única capaz do ideal de *perfeição*” (idem, pp. 150-1 vb p. 79).

Mas um objeto pode ser também dotado de uma *beleza livre*, como é o caso das flores (“que espécie de coisa uma flor deve ser, dificilmente o saberá alguém, além do botânico”, idem, p. 146 vb p. 75), onde se exerce o livre jogo das faculdades imaginativas, assim como de uma *beleza aderente*, que é o caso acima, dos fins internos, que remete à ideia de perfeição, que se pode atribuir ao homem, ao cavalo, ao edifício, etc. Diz Kant, “a beleza de um ser humano (e, dentro desta espécie, a de um homem ou de uma mulher ou de um filho), a beleza de um cavalo, de um edifício (como igreja, palácio, arsenal ou casa de campo) pressupõe um conceito do fim que determina o que a coisa deve ser, por conseguinte, um conceito de sua perfeição, e é, portanto, beleza simplesmente aderente” (idem, p. 147 vb p. 76). Neste último caso, o objeto deverá estar em conformidade com as regras que o instituíram.

Trata-se, portanto, critérios apoiados na racionalidade que, segundo Kant, “define *a priori* a finalidade sobre o qual a possibilidade interna do objeto repousa” (idem, p. 150 vb p. 78). Por exemplo, um quarto cujas paredes formam um ângulo oblíquo, uma praça irregular, um pássaro com um olho só, todos eles traem a simetria esperada de um objeto dito “perfeito”. Portanto, no que ele chama de “jogo livre das faculdades de conhecimento”, presentes na apresentação ou representação de algo, possuindo o poder de ser compartilhado universalmente, as apresentações ou representações do objeto devem concordar com o conhecimento (idem, p. 132 vb p. 62).

E este se baseia na sensação, que é, para ele, o que torna o ato apreensível ou cognoscível pelos demais; o juízo do gosto irá

postular o compartilhamento universal através exatamente dela. Ele denomina também “sensação sensorial” à sensação quando referida ao conhecimento e, para isso, é preciso, segundo ele, que qualquer um tenha sentido igual ao nosso (idem, p. 222 vb 137-8)

Não obstante, permanecemos com regras ou critérios ainda eminentemente subjetivos, e, nesse caso, o critério definidor será o efeito que tal objeto exercer sobre o ânimo ou o humor da pessoa.

- Do sublime

O sublime, para Kant, opõe-se quase totalmente ao belo. Enquanto o belo é lúdico, é contemplação serena, tranquila, algo que se ama sem interesse, um certo prazer bem positivo e objeto de um afeto lânguido, o sublime, opostamente, pressupõe um abalo, uma seriedade, um prazer, mas pelos caminhos da negatividade. O sublime não comporta atrativos, ele é o que é. O objeto, indiferente a nós, como que “nos repele”, provocando nossa inadequação a ele. *Nós não o amamos, é diferente, nós o respeitamos*, o levamos em consideração, nos acautelamos diante dele: “o sentimento do sublime é um prazer que surge só indiretamente, ou seja, ele é produzido pelo sentimento de uma momentânea inibição das forças vitais e pelo abalo imediatamente consecutivo e mais forte das mesmas, por conseguinte, enquanto comoção não parece ser nenhum jogo mas seriedade na ocupação da faculdade da imaginação” (idem, p. 165 vb p. 90).

E como se dá essa inadequação? Diante desse objeto, nossa faculdade imaginativa se crê apresentada a algo excessivo, que a supera (“o quão pequeno em comparação com as ideias da razão [é] tudo o que a natureza contém de grande como objeto dos

sentidos para nós” (idem, p. 180-1 vb p. 103-4). Sente-o como um abismo em que nos priva da liberdade. Mas esse excesso, diversamente, torna-se um desafio para a razão suprassensível. Por meio dele, a faculdade imaginadora se amplia e adquire um poder, ela assume esse sacrifício: “aquilo que é uma privação, embora em favor da liberdade interna, descobre em nós, por outro lado, uma profundidade imperscrutável desta faculdade suprassensível, com suas conseqüências que se estendem até o imprevisível: assim, o sentir-se bem do lado estético (referido à sensibilidade) é negativo, isto é, contrário a esse interesse, mas, do lado intelectual, é considerado positivo e ligado a um interesse” (idem, pp. 197-8 vb p. 118).

Por aí se vê que no sublime se trata de um movimento da alma que é acrescido de um julgamento do objeto. Diante dele, do abalo que ele nos provoca, sentimos ao mesmo tempo atração e repulsa. Ele nos choca, nos causa uma sensação de desprazer, apresenta-se como violento e inapropriado e nós tememos nos perder nesse abismo. Não obstante, trata-se de um não-poder que desvenda em nós um poder ilimitado, uma violência que a razão pratica sobre nossa sensibilidade. “A qualidade do sentimento do sublime consiste no fato de que ela é um sentimento de desprazer no que se refere à capacidade de julgamento estético em um objeto; contudo, ela é apresentada, ao mesmo tempo, [como algo] em conformidade com seus fins; isso é possível pelo fato de que o próprio não-poder descobre a consciência de um poder ilimitado do mesmo sujeito e que o estado de espírito só pode julgar esteticamente o último pelo primeiro” (idem, p. 183 vb p. 105).

Constata-se, assim, que o sublime, para Kant, está antes nas ideias do que na própria natureza, que se coloca diante de nós dessa forma assustadora (idem, p. 171 vb p. 96). Sublime é, portanto, uma maneira de pensar, quer dizer, ele se refere a

“máximas para conseguir o domínio do intelectual e das ideias racionais sobre a sensibilidade” (idem, p. 201 vb p. 120). É algo que está na alma daquele que julga, trata-se de uma disposição do espírito, de um certo entusiasmo e se refere ao uso que fazemos das coisas. Esse entusiasmo pode ser resumido como *a tensão das forças por meio de ideias que impulsionam a alma* (idem, p. 199, vb p. 119, grifo nosso).

Assim, com o sublime, estamos diante de um afeto vigoroso, algo que desperta a consciência de nossas forças e a conduz para vencer as resistências (como é o caso da cólera e mesmo do desespero, quer dizer, o desespero indignado, não o desencorajado, adverte Kant, idem, p. 199, vb p. 119), uma sensação oposta ao afeto lânguido do belo, cuja debilidade está exatamente nessa serenidade tranquila e imóvel, sentimento identificável nos romances populares, no sentimentalismo, nas formas triviais de tratar com emoções e sensações.

- *Lyotard comenta o sublime kantiano*

O sublime se opõe diretamente ao belo ou ao gosto. Conforme Lyotard, ele promove um curto-circuito no pensamento; se o belo remetia às Luzes, o sublime é um “aterramento de fogo”, súbito e sem futuro (Lyotard, 1991/2015, p. 57). Na exposição kantiana, o sublime bate-se contra a imaginação e contra a razão, a primeira, quando é deslocada para os limites de não mais poder apresentar o que imaginava poder; a segunda, que havia instituído a proibição – de encontrar na intuição sensível os objetos correspondentes a seus conceitos – busca violar esta mesma proibição (idem).

A imaginação, em Kant, busca conhecer, saber mais, seu resultado é a virtude (moral). Ela se esforça para obter uma “compreensão” do absoluto (Lyotard, 1991/2015, p. 129). Já,

com o sublime, o que lhe interessa é sentir, seu resultado é estético. Trata-se de sentir prazer ou desprazer, não lhe interessa conhecer nem desejar (idem, p. 131)

Em verdade, diz Lyotard, o que ocorre com o sublime é um “medo do transcendente” (idem, p. 105), essa emoção violenta, quase irrazão, diz ele, que faz correr o pensamento para os extremos do prazer e do desprazer ao mesmo tempo (idem, p. 206). Ou seja, presenciemos aí essa alternância entre bom e ruim, o não e o sim: o pensamento é tanto atraído pela circunstância como repellido, num movimento incerto, incessante. Já não temos aí, com o sublime, a sensação de felicidade que se sente diante do objeto belo (idem, p. 68).

Um segundo ponto importante na caracterização do sublime é o fato de que, no caso, a percepção não se volta propriamente à coisa sublime mas à *sensação subjetiva* que a acompanha (idem, p. 95). Não interessa a presença do objeto mas aquilo que ele denomina de “sensação exaltante” que o pensamento experimenta diante do objeto; este não é o absoluto, absoluta é a satisfação que é sentida, ou, dito de outra forma, não há objetos sublimes, só sentimentos (idem, p. 115, 166 e 210).

Pensemos em Cézanne quando apanha seu pincel, em Schönberg quando se senta ao piano, em Joyce quando se põe a escrever. Lyotard avalia: esses gênios, quando se propõem a criar, questionam a arte estabelecida; tentam-se novas formas, mas, diz ele, o que importa aqui não são as novas estratégias mas a natureza do sucesso desses gênios. Eles não buscam agradar mas, talvez, agradar-desagradar por meio do sublime. Uma boa pintura, diz Lyotard, é aquela que coloca a possibilidade do *diferente*, que obriga o destinatário a se perguntar em que ela consiste (Lyotard, 1983, p. 201).

A questão não está nas formas (a natureza é artista em formas e obra das formas) mas na grandeza, na força, na quantidade em estado puro, diz Lyotard, essa presença que excede aquilo que o pensamento imaginante poderia apreender de um golpe numa forma (Lyotard, 1991/2015, p. 56). Pensemos nas grandes mutações sociais, na Revolução Francesa. Temos aí um entusiasmo, a tensão de forças pelas Ideias, que dão à alma um élan especial. Esses movimentos não são sublimes por si mesmos; tal como os espetáculos da natureza, o sublime ocorre, diz Kant, “somente se grandeza e força aí se manifestarem; [é] e seu caos e em sua desordem, em suas destruições, as mais selvagens e mais desregradas, que a natureza suscita as melhores Ideias do sublime” (Kant, 1790/1974, §23)

O sublime nega, na imaginação, o poder das formas, e na natureza, o poder de afetar imediatamente o pensamento graças às formas (Lyotard, 1991/2015, p. 56). Ao contrário, a forma aqui não desempenha nenhum papel, ela contraria a “pureza da satisfação sublime” (idem, p. 77). Dito de outra maneira, o sublime não acolhe o objeto pela forma mas pela sua finalidade interna subjetiva (idem, p. 167).

Um terceiro ponto a se destacar na analítica do sublime é seu caráter transcendente, citado acima. Kant compara um camponês da Savoia a um homem “de sensibilidade”, chamado Sr. de Saussure. O camponês vê o cume alpino com bom senso, entendimento, ele é sensato, razoável. Já, o Sr. de Saussure encontra nesse mesmo objeto a oportunidade de uma emoção sublime, diz Kant, o que faz com que o camponês o considere “indiscutivelmente louco”. O Sr. de Saussure vê algo além do camponês, sente, no objeto, a “presença” de algo que o transcende; o cume alpino é outra coisa além do fenômeno, algo que excede a capacidade de compreensão da imaginação (Lyotard, 1991/2015, p. 210). Algo como a *sombra branca* de

José Gil, a ser vista mais adiante.

Outro ponto: o sublime engendra em nós a força. Se a natureza pode ser julgada sublime, isso não é porque ela “engendra o medo mas porque ela, em nós, faz apelo à força que é nossa (e que não é natureza), a saber, a força de ver, como pequeno, aquilo do qual temos preocupação (os bens, a saúde, a vida)” (Kant, citado por Lyotard, 1991/2015, p. 113). Por isso, ele remete às ações humanas carregadas de ímpeto e de determinação. A resistência ao medo, à superstição, à fragilidade da natureza humana e seus defeitos é sublime para Kant, mas não é qualquer bravura de guerreiro ou de um povo, não é qualquer submissão de um crente a Deus, é preciso que essas ações sejam sejam *virtuosas* (idem, p. 215).

- *Diferença e repetição*

Na estética kantiana, assim, constatamos uma leve proximidade com os conceitos acima expostos de prazer *versus* fruição (ou gozo), de entretenimento *versus* comunicação. O belo agrada em geral, satisfaz a plateias, massas, assume e constitui de fato o *sensus communis*. Apesar de ambos necessitarem de um compartilhamento geral, somente no sublime se dá valor, igualmente, ao isolamento, a uma certa autossuficiência.

Se, no belo, a sensação é instantânea, apreende-se algo no contato imediato com a coisa, é “prazer direto”, no sublime, diferentemente, é preciso um tempo para trabalhar a sensação, visto que a coisa, como se disse acima, não está na natureza mas nas ideias. Também em relação à vitalidade, estamos diante de fenômenos opostos, pois enquanto o sublime é movimento, o belo é mera contemplação: “ao apresentar-se o sublime da natureza, o coração sente-se *movido*, já que em seu julgamento estético sobre o belo ele está em *tranquila* contemplação do

mesmo” (Kant, 1790/1974. p. 181-2 vb p. 104). Ou ainda: “o sentimento do sublime traz, como característica própria, o *movimento* do ânimo associado ao julgamento do objeto, ao passo que o gosto no belo pressupõe e mantém o ânimo em *serena* contemplação...” (idem, p. 168 vb p. 93).

E isso tem que ver, naturalmente, com outra disposição de espírito, distinta daquela associada ao belo: “o que deve se denominar sublime não é o objeto e sim *a* disposição de espírito através de uma certa ideia que ocupa a faculdade de juízo reflexiva” (idem, p. 172 vb p. 96). Por isso se disse acima que o afeto associado ao sublime é vigoroso, *animi strenui*, nele está embutida a ideia de despertar a consciência de nossas forças para vencer as resistências. Nada a ver com a “alma branda” e fraca do belo: “romances, espetáculos chorosos, insípidos preceitos morais que brincam com as chamadas (embora falsamente) atitudes nobres, de fato, porém, tornam o coração seco e insensível à prescrição rigorosa do dever, incapaz de qualquer consideração pela honra da humanidade em nossa pessoa e pelo direito dos homens (o que é algo totalmente diverso de sua felicidade) ... (idem, p. 119, original alemão, pp.199-200).

Assim, não é qualquer movimento turbulento da alma, por exemplo, as ideias possuidoras de certo interesse social, que já poderiam, por si, ser chamadas de sublimes; é necessária, acredita Kant, quando elas se referem à maneira de pensar, uma remissão às máximas que, de certa forma, dão conta da sensibilidade: “(...) movimentos turbulentos da alma, quer sejam ligados, sob o nome de edificação, a ideias da religião ou ideias simplesmente pertencentes à cultura, a ideias possuidoras de um interesse social, não podem, de forma alguma, por mais que tensionem a faculdade da imaginação, reclamar a honra de uma apresentação *sublime*, se elas não abandonarem uma disposição de ânimo que tem influência, mesmo que só indiretamente, sobre

a consciência de sua força e [sobre a] determinação para aquilo que traz conveniência meramente intelectual (ao supracensível)” (Kant, 1790/1974,p. 200 vb p. 120). Quer dizer, não vale qualquer ideia para justificar o sublime mas apenas aquelas que promovem a ética e a moral. Tudo está apoiado num dever.

O prazer extraído do sublime, como visto, não é imediato. Inicialmente há uma certa inibição das forças vitais, elas ficam abaladas, precisam de um tempo, um tempo de incubação, como denominamos páginas atrás. Isso porque, diante do sublime, assim como diante do estranho, da alteridade, daquilo que nos suplanta, deparamo-nos com o impoder do pensamento. Mas essa é a própria lógica da comunicação, o fato de um primeiro choque, de um abalo, uma perda de solo, um deparar-se diante do abismo nos fazer ver o negativo como positivo, um salto de consciência, uma atração-repulsão, esse “entusiasmo” de que fala Kant, que são as ideias que impulsionam a alma para vencer resistências.

Efetivamente não está no belo a força e a capacidade comunicativa; lá, só encontramos a tranquilização, a paz, a serenidade, o conforto, uma certa adequação do mundo àquilo que esperamos dele. É lúdico, como diz Kant, é diferente do sério. Necessitamos, ao contrário, do embate, da confrontação para que se produza o novo, para que as ideias sofram um processo de reformulação, reorganização, refundação a partir do contato com o estranho, o incomensurável, o violento, o sublime, enfim.

O debate sobre o sensus communis. 1º. Comentário – Lyotard e José Gil

No que se refere ao prazer estético que se vivencia diante de algo que se coloca diante de nós, Kant acredita que possa haver, entre duas pessoas, um entendimento ótimo a respeito, quer dizer, uma apreciação idêntica diante do mesmo objeto. A condição continua a ser a do “sentimento desinteressado” que elas pratiquem diante da coisa. A partir disso, é possível discutir gostos, diz ele, um “gosto em geral”, um gosto que não se submeta a um prazer individual dos sentidos mas derive dessa condição de as pessoas abrirem mão de suas sensações e procurarem o universal. Com isso, pode-se chegar a um tipo de “acordo de juízos”, mesmo que ocorra sem princípios objetivos para julgar. A fórmula, portanto, é a de dessubjetivar o prazer, considerando apenas as *características formais* da coisa. Como diz José Gil, é uma maneira de o prazer não ter mais nada de particular ou privado, ser um prazer gratuito, puro jogo (Gil, 2005, p. 265). O eu, nesse sentido, dissolve-se na busca de um ponto de vista de todos, o que é o mesmo que dizer, que se torna movimento de forma pura (idem, p. 266).

O procedimento, no caso, para se chegar a esse acordo de juízos é o da depuração do estado subjetivo ou o “desengorduramento”, quer dizer, retirar do prazer estético aquilo que provoca a sensação, visto que isso (a “matéria” da sensação) exerce uma atração específica sobre o pensamento (cf. Lyotard, 1991/2015, p. 200).

Isso irá permitir aquilo que Kant chama de “partilha universal”, um procedimento segundo o qual um certo gosto (coletivo) impõe-se ao prazer singular. Como visto, essa regra só pode ser obtida a partir de prazeres igualmente singulares sentidos “pelos outros”, a partir de sua multiplicação, conforme diz Lyotard

(1991/2015, p. 176). Mas aí há o risco de caminhar para uma tirania do coletivo, como ele próprio adverte: “Um julgamento subjetivo será universal quando se determinar a todos o dever de sentir a mesma satisfação que o ‘sujeito’ que julga o mesmo objeto (idem, p. 83); Se [o julgamento] exprime a ligação necessária entre sensação e seu momento, é somente no sentido em que “nós não permitimos a ninguém ser de opinião diferente” (idem, p. 181). Necessita-se, portanto, da adesão.

Na justificativa ontológica do *sensus communis*, Kant apela ao conceito de suprassensível. Assim reproduz Lyotard a posição kantiana: “o pensamento que aprecia o belo não sabe nada dessa Ideia [do suprassensível], ele é afetado por ela, ouve sua voz, uma voz que evoca um concerto de vozes, que promete, espera e prescreve uma ‘voz universal’. Tal é a indeterminação do conceito (de razão) que ‘se encontra no fundamento’ das condições de julgamento estético” (Lyotard, 1991/2015, p. 191).

Em Kant, portanto, o suprassensível goza de uma posição decisiva. Apesar de teoricamente vazio, ele condiciona toda a moralidade a partir de uma causalidade empiricamente incondicionada. Trata-se de uma Ideia que, de certa forma, unifica todas as outras, sendo o horizonte que unifica os demais horizontes de Ideias. Diz Lyotard que o suprassensível vem garantir que as capacidades de pensar profundamente heterogêneas, teóricas, práticas possam estar em afinidade umas com as outras (idem, p. 195).

Mas, o que há de errado no *sensus communis*? Para Lyotard, o primeiro equívoco é se acreditar que a comunidade estética se constitua a partir da convergência de opiniões dos indivíduos. Ao contrário, nela, um gosto pode se afirmar a partir de variações que o pensamento realiza para sair de sua condição “privada”, em busca de multiplicar as apreciações daquela forma que ele

julga bela para se assegurar de que sua apreciação seja razoavelmente universal. Nesse sentido, diz ele, “importa pouco que o indivíduo empírico, responsável por essa variação mental, seja ou não o mesmo que aquele que apreciou de início. Ele estará só ‘numa ilha inabitada’ (idem, p. 199). (...) Parece difícil aqui continuar a sustentar a teses puramente transcendental do sentido ‘comunitário’ (idem, p. 199).

Além do mais, Lyotard credita que essa regra não pode se encontrar a partir do julgamento dos outros, mesmo em consenso, pois, indução empírica, quer dizer, a unanimidade, não é legitimação, ao contrário, a síntese implicada no julgamento, diz ele, deve ser, antes, deduzida transcendentalmente como condição *a priori* desse julgamento (idem, p. 177).

Afora isso, a postura do filósofo alemão sugere sua submissão ao mito da objetividade, quando define como “espírito aberto”, como sujeito do juízo do gosto, aquele que “sabe se pôr no lugar do outro”, quer dizer, que pode “elevantar-se acima das condições objetivas do juízo, às quais tantos outros se aferram, e de poder refletir sobre seu próprio juízo *a partir de um ponto de vista universal* (Gil, 2005, p. 268).

E mais, constata-se em Kant um suspeito componente etnocêntrico quando ele sugere uma passagem da cultura caribenha e dos iroqueses à “civilização mais refinada”. A diferença, no caso, entre as civilizações é a passagem do agradável ao prazer puro, da atração ao belo, das sensações ligadas aos sentidos àquelas que somente têm valor na medida em que puderem ser comunicadas universalmente (Gil, 2005, p. 267).

Por fim, complementa José Gil, o valor universal de uma obra é algo paradoxal. Não há a pretensão de assentimento universal,

mas, ao contrário, é a “universalidade local e plural do *a cada um, seu gosto*” o que garante seu valor é (idem, p. 217). Uma universalidade de novo tipo funda-se não na pretensão à universalidade de juízos mas sua negação. É a afirmação do caráter subjetivo da imagem, segundo ele, que funda esse novo tipo de universalidade e não “a diferença tensa interna numa multiplicidade coletiva de pintores-heterônimos” (idem, p. 272).

2º. Comentário - Julgamento estético: um terreno conflituoso

Gilles Deleuze se pergunta o que diferencia um *best seller* de uma grande obra da literatura? [Deleuze, 1989, p. 133]. Para ele, a grande obra tem a capacidade de se descolar do plano físico e atingir o metafísico de uma cultura. É o que ele chama de *contraefetuação*. Uma obra comum, ao ser lançada, ela *efetua* momentaneamente, repercute nos meios jornalísticos, literários, intelectuais; já, a grande obra de arte transcende as descrições, torna-se independente delas, continua, mesmo depois, a produzir seus efeitos, a *contraefetuar*. Nesse caso, a obra libera-se de seu autor e se torna universal e as pessoas sempre irão se reconhecer nela.

É claro que não há nenhuma alma específica numa obra que a torne, por si mesma, capaz dessa magia fetichista. Sua grande qualidade é a de tratar de temas recorrentes com grande maestria a ponto de, em qualquer época, encontrar leitores que se sintam atingidos, provocados, transformados por ela. Ela mesma não faz nada, mas, uma vez “ingerida”, como qualquer fármaco, passa a entrar em contaminação com o leitor, fazendo-o se transformar. Ou seja, sem a pessoa a ativá-la ela não tem qualquer sentido ou força.

Esse também é o motivo do equívoco ao se atribuir a coisas capacidades que são só humanas, como o ato de comunicar. Só

o ser humano comunica, apesar de muitos atribuírem a objetos e cenas a capacidade de “falar”. Nenhum deles fala (em sentido não mecânico, não programado), nenhum deles realiza a comunicação por si mesmos; nós é que projetamos neles e nos vemos refletivos neles, a ponto de parecer que eles falem por si e para nós. A *madeleine* na boca de qualquer pessoa não passa de um biscoito; é só Proust que a vê como agente provocador de memórias involuntárias. A provocação não está na *madeleine*, em qualquer *madeleine*, mas naquilo que o inconsciente do escritor vê nela materializado.

As cidades contemporâneas são objeto de intervenções estéticas, sejam elas os graffitis ou as meras pichações. Se, no tempo presente, a chamada “arte” desprende-se dos museus e dos espaços interiores das instituições, das residências e territórios privados e ganhou o espaço público, qual seria, então, o atual estatuto da chamada “arte”? Seria a concepção de Baudelaire, de que o transitório, o efêmero e o contingente seriam a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável? Isso lembra a definição de contraefetuação, de Deleuze. Mas não, há algo mais. Para Baudelaire, é isso tudo ainda acrescido de uma certa gota de veneno. A tal conclusão chegou também Michel Leiris em seu *O espelho da tauromaquia* [1938/2001], quando diz, ao estilo de Georges Bataille, que as expressões estéticas têm fatalmente algo a ver com a violação, a transgressão, o excesso.

Ou seja, não basta o esmero técnico, as qualidades formais, a perfeição física de uma obra; em sua alma há de existir também esse germe da subversão, esse fármaco ou veneno que nos será inoculado. Estaria aí o grande desafio dos artistas e das formas estéticas. Nos arrancar de nossa passividade, de nossa indiferença, de nosso “tanto faz” da vida moderna.

Retorna-se à questão inicial: uma pichação é o mesmo que um graffiti? Em princípio, não, pois a pichação, da forma como a conhecemos, é um signo de tribos urbanas, em competição entre si para obter o status de destaque em sua comunidade. É, portanto, um código fechado, interno, de uso específico de seus criadores. Mas, mesmo assim, pode ser lido também como forma de explosão simbólica contra a ordem estética oficial. Já, o graffiti – para uns, estado avançado da pichação; para outros, busca de reconhecimento oficial - aparece como uma quebra “subversiva” do visual urbano, vinda de setores aos quais é vedado o acesso à palavra, à imagem, à poesia, enfim. Um protesto mas às vezes também uma reconciliação com o mercado das artes e suas estruturas elitistas e conformistas.

Daí, portanto, se ver como o campo do juízo estético é conflituoso, polêmico, agonista. Espaço de luta e de disputa, onde se confrontam visões políticas, estéticas, ideológicas de diferentes comunidades urbanas. A disputa pela visibilidade, pela visualidade, pela projeção da palavra no espaço público é a demonstração de que na faculdade de julgar não impera o *sensus communis* mas efetivamente *sensus varium* beligerantes. Só há consenso quando a arte já perdeu sua periculosidade, já foi domesticada, já se tornou mera forma, bela mas vazia.

3º. Comentário - Lógica recursiva e autorreferência: sobre a objetividade do compartilhamento universal kantiano

Ao falar do belo, Kant remete-o a um julgamento de gosto universalmente válido ou em concordância com a natureza e desconsidera as avaliações singulares que cada um faz do objeto estético. Discorrendo sobre o sublime, a retórica já é diferente, o objeto cai para segundo plano e realça-se a relação indireta, reflexiva e reorganizante do sublime. Mesmo assim, sobrevive o conceito de “compartilhamento geral” como legitimador dos

juízos estéticos. Mas, até que ponto essa universalidade dos gostos se justifica?

A discussão é bastante antiga e remonta aos conflitos entre Aristóteles e os pirrônicos. Para Aristóteles, ainda vigorava a clássica distinção entre verdadeiro e falso e a exclusão de qualquer posição intermediária. Os pirrônicos não negam que seja possível haver essa distinção mas não acreditam que haja condições de se conhecer o valor – se certo ou se errado - daquilo que se descobre. Para eles, os homens não estão de acordo com nada; os fatos do mundo produzem em cada um impressões diferentes e alojam-se distintamente, conforme desejemos concebê-las. [cf. Montaigne, 1580/1987, p. 234].

O problema do julgamento, assim como da capacidade ou da autoridade de se poder fazer julgamentos sobre seres vivos, fenômenos ou circunstâncias, sofreu sensível abalo a partir do início do século 20, particularmente com Wittgenstein e a inclusão da lógica recursiva, da autorreferência e da importância central que passou a adquirir o observador no processo de pesquisa. A circularidade dos processos recursivos e a autorreferência caracterizam o que se denominou, nos Estados Unidos de pós-guerra, a *cibernética de segunda ordem*.

Antes dessa revolução epistemológica nas ciências do homem e da natureza, acreditava-se na “descrição imparcial da realidade”, em que o pesquisador não interferia e havia algo como um “mundo objetivo independente dos homens”. De certa maneira, essa “objetividade” estaria embutida no critério de compartilhamento universal kantiano, quando Kant diz que belo nunca é individual, que ele tem uma “universalidade objetiva”, manifestada num estado de ânimo, num prazer ao se observar algo belo, exigindo que esse prazer tenha que ser compartilhado por todos, numa espécie de unanimidade, de que a sensação só é

válida se compartilhada, e, por fim, justificando-a como “uma tendência natural à sociabilidade”. Esse juízo, com o selo de “exemplar”, Kant o torna uma obrigatoriedade geral, mesmo que suas bases sejam apenas intuídas, supondo, portanto, adesão compulsória a um padrão de gosto, que o filósofo irá chamar de dever ou lei.

O compartilhamento universal do gosto ocorreria na passagem do “nosso sentimento do belo” para um “sentimento comunitário do belo” e se realizaria através de regras em que o subjetivo-universal passa a exigir dos demais esse tipo de assentimento universal a essas mesmas regras. Vimos atrás que, para Kant, “em todos os julgamentos pelos quais declaramos que algo é belo não permitimos a ninguém ser de outra opinião, sem com isso fundarmos nosso julgamento sobre conceitos mas somente sobre nosso sentimento, o qual não colocamos como sentimento privado mas como um sentimento comunitário social” (1790/1974, pp. 158-9 vb p. 85).

A suposta objetividade do compartilhamento geral do gosto não se sustenta uma vez reconhecida a crise do paradigma objetivista nas ciências, que veio com a teoria da incompletude de Gödel, da incerteza de Heisenberg e da indeterminação de Gill, que passaram a duvidar das descrições imparciais e destacar o papel do observador no processamento da pesquisa. Com isso, afirmações como certo e errado, justo e injusto, belo e não belo deixam de se validar por juízos gerais e consensuais, visto que, para os pensadores da cibernética de segunda ordem, “um organismo só entende, de fato, de seu próprio comportamento” e as avaliações externas só interessam aos próprios avaliadores. Vejamos isso mais de perto.

É que não sendo os objetos e os acontecimentos experiências primárias, não possuindo nenhum estatuto objetivo, toda teia de

relações que os envolve, todo ambiente externo vai se tornar algo meramente pessoal. Heinz von Foerster diz que, com isso, dissolve-se o postulado de uma “realidade externa (objetiva)” e surge uma realidade que é determinada por meio de procedimentos de cálculo” (von Foerster, 1985, p. 84), isto é, o mundo que está aí não nos transmite nada além de meros sinais, é o cérebro que os traduz como cor, luz, calor, etc., e o faz “calculando”, de forma recursiva e autorreferencial.

4º. Comentário - Lógica recursiva e autorreferência: sobre o conceito de “compreensão” na filosofia e em comunicação

Assim, a atividade de um sistema nervoso não pode ser compartilhada com outro sistema nervoso. Quando se faz uma pergunta do tipo “Você vê a cor desse objeto como eu a vejo?”, essa pergunta não tem nenhum sentido, pois, o ato da percepção é alguma coisa interna e absolutamente individual. As pessoas falam, conversam, interagem, mas cada uma a seu modo e traduzindo internamente do jeito que lhes convém. O meio que possibilita isso é a linguagem. Ela é um “sistema orientador de comportamentos”, que existe para permitir que no comportamento das pessoas algo seja comum, consensual. Vale mais o conotativo - as expressões sem palavras, os gestos, a conduta corporal, os sons - e não as próprias palavras, em seu sentido restrito; quer dizer, primeiro vem a parte não linguística; uma vez acolhida essa função, parte-se para as falas propriamente ditas. Mas isso não quer dizer que uma pessoa “passe algo” para outra, que haja “transmissão de informações”, pois, “cada um diz o que diz e ouve o que ouve segundo sua própria determinação estrutural”, diz Maturana (1995, p. 219; 1972, p. 32), cada um realiza internamente sua própria autopoiese.

Desta maneira, Maturana sugere que uma verdadeira compreensão, segundo ele, só ocorre quando as duas pessoas já vêm agindo recursivamente por um período suficientemente longo, a ponto de se tornarem congruentes, possibilitando um comportamento coerente no conversar uma com o outra. Não obstante, considerando os próprios argumentos de Maturana, só podemos entender “compreensão” de forma metafórica, visto que, no caso, compreensão só pode existir como tentativa, como mimetização, como representação, visto que jamais poderemos saber, de fato, como as coisas acontecem no interior do outro.

É impossível compreender o outro, no máximo, ouvimos o que ele tem a dizer e tentamos imaginá-lo para nós. Contudo, disseminou-se na área da Teoria da Comunicação a ideia de que podemos praticar a compreensão, e, para isso, apelou-se para um termo da filosofia de Martin Heidegger, que vê compreensão (*Verstehen*) não como um ato de conhecer ou explicar algum fato, alguma coisa, mas de compreender seu ambiente circundante e seu lugar nele (compreensão como “conter em si”). O sentido, portanto, é bem diferente. Para o filósofo, a pessoa “compreende” seu mundo por meio das possibilidades que tem de poder atuar nele, de saber se arranjar com as coisas, entender-se com a vida.

O equívoco aqui está no fato de se transferir um conceito muito particular de Heidegger para os estudos de comunicação, sem haver o devido encaixe, pois o filósofo está se referindo a um projeto individual: no “conter em si” subsume-se a ideia de acolher o Ser, de o eu colocar-se à escuta do Ser, tornar-se seu pastor; nisso adquire uma certa forma de consciência como um “estar no mundo e entender sua posição lá”. Não há, portanto, qualquer alusão à alteridade dos demais, na forma de “compreender o outro”, que seria o grande equívoco dos estudos comunicacionais.

No Brasil, o pensador Muniz Sodré defende a compreensão heideggeriana enquanto existencial, isto é, não no sentido usual, o de compreender alguma coisa, “mas (no de compreender) o ser como existir” (Sodré, 2006, pp. 67-68), portanto, no sentido acima. Contudo, mesmo no sentido de “abarcado com os braços”, que é como Sodré justifica o uso do compreender, permanece a alusão à compreensão do ser, do ser de cada um de nós, de cada ente, não do outro. Se no entendimento explicativo (na “explicação”), o fenômeno submete-se a uma lei geral e na compreensão, diferentemente, o fenômeno guardaria sua singularidade, mantendo-se o vínculo com a coisa que se aborda (idem, p. 68), mesmo assim, continuamos diante de um processo em que a compreensão seria um estágio evoluído de cada ente. (Em 2.1 “As partes e o todo: etnologia e a questão da compreensão do Acontecimento”, mais à frente, essa discussão é retomada)

5º. Comentário - Do Acontecimento estético

Vimos que com o sublime estamos diante de um afeto vigoroso, que desperta em nós a consciência de nossas forças e a conduz para vencer as resistências, algo totalmente diferente do afeto lânguido do belo, essa serenidade tranquila e imóvel, que encontramos nos romances populares, nas telenovelas, etc.

Podemos supor que o acontecimento comunicacional esteja, portanto, mais no sublime (tomado em sentido metafórico) do que no belo; só que o sublime kantiano é geralmente atribuído a grandezas da natureza, e lá não há nenhuma intencionalidade comunicativa. Na comunicação, eu sou tocado, atingido, flechado, e, como resultado, deixo de ser o mesmo. Mas houve uma intenção de algum agente humano – em pessoa, nas suas obras ou em seus atos – que procurou a comunicação. Em Kant,

a comoção, o choque, o “prazer negativo” se dão, como na comunicação, apenas numa extremidade, a de quem é alvo dela. Mas esses últimos não são tecnicamente comunicação. Assim como os terremotos, maremotos, as mortes que citamos acima nos afetam, todos eles são acontecimentos mas não comunicacionais, visto que não havia neles essa intenção subjetiva do comunicar. Eles apenas existiram e pela sua mera existência nos afetaram.

Retornamos, por aí, à definição física da comunicação, como é o caso da árvore que cai no meio da floresta e provoca um estrondo, fato esse que é, seguramente, uma sinalização. Pode se tornar uma informação, tirar-nos da nossa impassividade mas não comunica nada. Assim como o estômago, quando ronca, não pretende tecnicamente comunicar coisa alguma. Nós é que somos informados de seu estado.

Diz o filósofo Ludwig Klages: “Centenas de vezes pude ver a mata diante de minha janela, sem viver nenhuma outra coisa a não ser apenas aquilo, essa mesma coisa que também o botânico pode imaginar; mas, uma vez, quando ela fulgurava no lume do sol da tardinha, a cena conseguiu arrancar meu ego de seu estado; e, então, minha alma viu de repente o que eu jamais vira antes, talvez durante um minuto, pode ter sido durante um segundo, curta ou longamente, o que eu vislumbrava era a imagem originária da mata e esta imagem não retorna jamais, nem para mim nem para qualquer outra pessoa” (Klages, 1974, p. 422). Essa magia de que fala Klages, todos já sentimos, diz ele. É como um calafrio ao entrar numa mata, o horror terrível de uma noite que nos envolve totalmente, um certo esplendor diante de uma jovem... Tudo isso, diz ele, pressiona o artista a exprimi-lo sem fazer uso da força do conhecimento, ele “sente” a alma da mata, metamorfoseia-se nela.

A mata, efetivamente, não estava lá *para* Ludwig Klages mas ele se emocionou com ela, inspirou-se nela. Ela o excita a produzir arte porque mexe com sensações interiores *que estão nele* ou que *são despertadas nele*, cutucando, talvez, seus fantasmas adormecidos. Ele até é capaz de rever sua forma de observar o mundo, algum efeito produz nele essa fascinação pelo incomensurável, pelo infinito, pelo majestoso; trata-se do mesmo sublime de Kant, que, de alguma forma, nos aproxima do místico, do religioso, ao Absoluto da metafísica. É algo que fala sem palavras mas também sem intencionalidade; no fundo, como nas próprias religiões, é nossa mais profunda interioridade que está sendo provocada e que dialoga consigo mesma, na mais insondável obscuridade das coisas.

A natureza, as matas, o mar, uma flor que me fisgam não passam de uma informação, como qualquer outro ato da natureza, o crepúsculo ou a alvorada, os matizes do céu, a beleza dos vales e dos rios. São informações sobre sua beleza, por mais instigantes que sejam, nada mais. O sublime não comunica, não tem forma, é, por assim dizer, ilimitado. Causa espanto, admiração, mesmo medo, por ser grandioso, assustador, perturbador, e sinto, através dele, esse incômodo mas também posso sentir paz, sossego interior, tranquilização. Uma flor é bela por se encerrar num objeto, numa obra e causar prazer. A chamada “comunicação sem comunhão” ou “sem consenso” – porque só acontece de um lado, porque não cria nada em comum - só ocorre, portanto, entre agentes humanos, dotados ou não de equipamentos técnicos ou de objetos para procurar a comunicação.

6º. Comentário: O que efetivamente é comunicado?

Usando-nos da metáfora kantiana, poderíamos dizer que o Acontecimento estaria mais para o sublime do que para o belo;

ele constituiria esse sensível que teria me comunicado. O “me comunicar” aqui é um verbo que não tem objeto direto. Alguma coisa simplesmente “me comunica”, me causa estranheza, me toca, me arrebatava. Mas eu jamais poderei saber *o quê* provoca isso, exatamente porque isso me transcende, que dizer, transcende aquilo que Kant chama de faculdade da imaginação. É semelhante – guardadas as devidas diferenças – à relação que Kant cria com a incomensurabilidade astronômica da natureza que supera em muito nossa faculdade imaginativa. O próprio não-poder da consciência traz à luz um poder sem limites do mesmo sujeito; somente com a experiência do próprio não-poder é que se pode ter a consciência de um poder ilimitado.

Na minha pesquisa comunicacional, vai me interessar, antes de mais nada, como esse objeto me faz senti-lo, me *fez* senti-lo. Como ele me afetou, pois disso depende a qualidade da comunicação, ou, dito de outra forma, se de fato houve comunicação ou apenas a informação, isto é, a ocorrência de algo que me retirou de minha indiferença, de minha impassibilidade e produziu sentido.

Produzir sentido é uma decorrência necessária da comunicação. Não há comunicação sem produção subsequente de sentido. Moriceau e Mendonça citam Deleuze nessa operação: “para ele, a arte não é para ser interpretada, é melhor experimentá-la, permitir-nos ser afetados. É um encontro, uma experiência que nos transforma a maneira do devir. O efeito não altera apenas nosso humor, ele nos impele a reconstruir-nos: nossos pensamentos, nossa posição diante das coisas, nossas certezas, nosso modo de existência é colocado em questão” (Moriceau e Mendonça, 2016, p. 88).

O sentido nasce da experiência, seja ela comunicacional ou estética, uma não está muito longe da outra. Dizem os autores

acima que os afetos nos forçam para fora do nosso modo de criar mundos, nosso modo encapsulado de encontrar narrativas já dadas. Para eles, “a experiência estética nos imerge em um banho de afetos e efeitos, sensações e sentidos que saem do habitual. Se deixar afetar por outra experiência pode nos levar a recompor nossa posição, nossas crenças, a nossa ideia de justiça e bem comum (idem, p. 93).

Não se pode dizer “o quê” a comunicação comunica, ela simplesmente comunica. Reafirma-se aqui a advertência inicial, a de que a comunicação não apenas não tem objeto direto, ela também não mantém nada em comum com o outro. Os dois lados – ela e eu – não se confundem nem se misturam. A coisa permanece ela mesma.

1.3. O olhar antropológico (Laplantine)

A comunicação do sensível volta-se à pesquisa das nossas sensações diante dos sons, dos odores, dos gostos, daquilo que é visual e tátil, daquilo que os grandes atos, a história monumental “anestesiaram” em nós. As pequenas ligações não nos são entregues como produtos acabados; ao contrário, precisam ser tentadas, esboçadas e sua submissão à prova solicita igualmente um constante regime de experimentação. São precárias e efêmeras e é raro que elas se formem imediatamente, mas, na maioria dos casos, diz Laplantine, depois de um tempo de latência, de maturação; não em momento indefinido mas num tempo preciso: nem antes (o estrondo do encontro) nem depois (o hábito, no sentido proustiano) (Laplantine, 2013, p. 245).

As pequenas ligações se voltam, também, às peculiaridades, às especificidades do humano, especialmente quando fogem às generalizações. Por exemplo, a filosofia e a sociologia falam de pessoas como “agentes”, “atores”, num quadro de “agenciamentos”, dos quais são meros servidores ou “vetores”. O estruturalismo, o pós-estruturalismo e a teoria do ator-rede investem nesse quadro em que o ser humano perde sua diferenciação; ora, essa diferenciação existe e se dá nas pequenas atitudes do cotidiano. A homogeneização do ser social inviabiliza a percepção do microscópico. Robert Musil, refutando a ideia do “homem-cópia”, “homem-característico”, fala dessas ínfimas diferenças, perceptíveis “nas suaves flexões do sensível”, referindo-se ao homem potencial, ao “homem sem características”⁹ (Laplantine, 2015, p. 77).

Aproximar-se do cotidiano e do ordinário procurando mostrar o que este tem de extraordinário naquilo que seria um mundo sem

⁹ *Mann ohne Eigenschaften*, homem sem características, traduzido erroneamente em português por “homem sem qualidades”.

aura, no qual evoluem personagens sem características, é um pouco o trabalho da arte na era da mundialização, diz Laplantine. Essa arte renuncia à intenção de transformar o mundo, ela não busca mais obras-primas, mas, antes, falar exatamente desse cotidiano sem aura (Laplantine, 2009, p. 20). O que os grandes nomes buscaram (Tchekhov, Kafka, K. Mansfield, Lispector, Blanchot, Schönberg, Celan, Borges, Kierostami, Becket, Ozu), cada um a seu modo mas com linhas melódicas muito simples, é a relação que a realidade entretém com a noite e o silêncio (idem). Com esses e outros autores, diz ele, a arte não busca mais “passar uma mensagem nem mesmo um pensamento” mas fazer pensar abrindo um certo número de possíveis que ainda não tinham sido ensaiados.

“A ideia da convicção forte buscando arrebatado a adesão do leitor, do espectador, do ouvinte é estranha a esta busca de formas estéticas que se desviam daquilo que é claro e decidido, e exploram, ao contrário, aquilo que é equívoco e nuançado: não mais as cores vivas mas tons pálidos, não mais a tristeza com lágrimas mas o momento em que nos encontramos a ponto de chegar às lágrimas, não mais a alegria e o riso aberto mas ligeiros sorrisos mal esboçados, o que permite seguir os meandros de minúsculas transformações do sensível” (Laplantine, 2009, p. 21).

O mundo lá fora evidentemente existe mas a visão totalizante é enganosa. Ele só poderá ser conhecido numa relação e sob “um certo aspecto” e em diferentes pontos de vista que não são totalizáveis. Isso quer dizer que a experimentação científica e artística do ver começa pela renúncia ao caráter todo-poderoso dessa totalização e exige uma escolha, quer dizer, “ver passa pelo não ver” (Laplantine, 2009, p. 22).

Além disso, diz ele, uma experiência estética supõe uma negatividade, através da qual a pessoa pode exercer seu potencial crítico e sua energia de resistência. Uma tal experiência é sempre única, não tem equivalente e nasce do encontro entre duas subjetividades. Como experiência de desregulação e de insubordinação diante de um social normalizado e uniformizado, a arte é hoje um ato de resistência, que só pode vir do sujeito, ou, como diz Wittgenstein: ética e estética são uma única e mesma coisa (Wittgenstein, 1921/1968, Proposição 6421).

Veja-se o caso da literatura. Tanto Proust como Durkheim tentam descrever a sociedade francesa no final do século 19. Não obstante, as narrativas são muito distintas e possuem graus notáveis de distanciamento do chamado “mundo real”. Contra a descrição positivista de Durkheim, calcada em concepções como solidariedade orgânica e mecânica, “anomia”, a descrição contida no *Em busca do tempo perdido* é verdadeiramente uma história social, a da França entre 1880 e 1920. Vê-se aí, continua o etnólogo, o caráter efêmero do poder, o declínio da aristocracia parisiense, que parecia ao narrador ter a perenidade de um mineral (Laplantine, 2015, p. 88).

As ciências sociais, acredita Laplantine, têm o vício de enrijecer as ínfimas flexões. Elas as ampliam, fixam nos quadros do pensamento categorial. Atuando dessa maneira, elas filtram as modulações quase imperceptíveis da vida social e delas só retêm as máscaras, os “usos sociais” regulares, as conformidades e os “grandes desvios” (criminalidade, grande banditismo, pedofílias, incesto) (Laplantine, 2013, p. 48).

Por exemplo, diante das reações dos espectadores durante da primeira exibição de cinema em Paris, em 1895, *A chegada do trem na estação La Ciotat*, as ciências sociais não têm instrumentos para avaliá-las e veem esse tipo de ocorrência com

desconfiança. Nesse episódio, a reação das pessoas é vivida antes de ser pensada e isso só ocorre em casos particulares; essa reação, além disso, exige que se considere a sensibilidade, o que dificilmente pode ser reduzido àquilo que se entende por inteligibilidade; por fim, no caso, não nos encontramos exatamente diante de um fato social mas de algo que vem desorganizá-lo (Laplantine, 2009, p. 380).

Ora, a sociologia aqui deixa muito a desejar, especialmente a sociologia de Émile Durkheim, que procura estudar o fenômeno desembaraçado de qualquer elemento estranho. Quer dizer, tudo que é aleatório, acidental, contingente é eliminado do fato social que deve ser “observado no estado de pureza” (Laplantine, 2009, p. 38). Além disso, ela privilegia o olhar estático, a invariância em lugar do movimento. Por isso, pensar tal acontecimento a partir de uma epistemologia do código (semiologia), da norma e da regra (Marcel Mauss), da função (Durkheim, Malinowski) ou da estrutura (Lévi-Strauss) é impossível (idem).

Muitos desses modelos baseiam-se na noção de totalidade, que, presente tanto na dialética hegeliana quanto nos modelos funcionalista e estruturalista, inviabiliza o tratamento de questões relativas ao efetivamente escandaloso: o mal, a doença, a morte, o assassinato, o extermínio sem razões. Essa denúncia aparece em Maurice Blanchot, é retomada por Foucault e por Deleuze e considera, ao contrário, aquilo que está “de fora”, aquilo que rompe com a totalidade (Levinas e o conceito de infinito) e que põe em crise a estrutura.

Efetivamente, por trás de Durkheim e de Mauss está o modelo de racionalismo kantiano; esses autores não veem o social mas algo como seu esqueleto, sua ossatura, seu esquema, ignorando o movimento, ou seja, a diáfora, que seria a variação e a nuance. (Laplantine, 2009, p. 39)

Já, o valor da literatura estaria em dedicar-se a essas situações improváveis, que saem do esquema ao voltar-se ao pequeno, ao “quase insignificante” e ao efêmero. O passo inicial para isso – em oposição à sociologia oficial – pode ter sido dado por Charles Baudelaire e pelo sociólogo alemão Georg Simmel. O primeiro, ao publicar, em 1861, as “Telas parisienses” das *Flores do mal* e, em 1869, o *Spleen de Paris*. O segundo, como sendo o primeiro sociólogo alemão a traçar, por meio dos retratos urbanos, os fenômenos até então vistos como triviais ou anódinos, como a moda, a relação com o dinheiro, o casamento burguês, a formação do sentimento amoroso. Para Simmel, em *Miniaturas filosóficas*, de 1898, diferentemente da sociologia positiva, interessam as ínfimas sensações em perpétuas transformações, são elas que compõem o real (Laplantine, 2013, p. 115).

Não obstante, antes mesmo disso, em 1857, Gustave Flaubert já havia publicado seu *Madame Bovary*, que retrata a vida banal, limitada, sem horizonte, sem ideal, monótona, da província, na qual se destacam a estreiteza de mundo, o confinamento, o tédio e a mediocridade. Na expressão de Barbey d’Aurevilly, Flaubert procura ver em sua literatura como veem os míopes, “até os poros das coisas” (Laplantine, 2013, p. 65).

É também o universo de Kafka, ao tratar da humilhação das pessoas simples em oposição aos poderosos superiores. O que Kafka questiona não é ser ou nascer pequeno mas o “tornar-se pequeno” na vida em sociedade, não pequeno como as crianças, que, na leitura de Elias Canetti, “usurpam o pequeno”, mas o pequeno do ser humano que se degrada cada vez mais até o completo desaparecimento. Essa tensão entre o grande e o pequeno se dá em *América (ou O desaparecido)*, em *O castelo*, passando pelo *O processo*, no sentido de uma privação crescente. Os personagens aí perdem qualquer qualidade: “Em *O processo*, o herói perde seu sobrenome próprio e só aparece com um nome

seguido da inicial, Joseph K. Em *O castelo*, é o próprio nome que desaparece. O agrimensor é reduzido à letra K.” Laplantine diz que são personagens construídos por subtração: “sem bagagem – mal chegado ao porto de Nova York, Karl Rossmann perde seu guarda-chuvas, depois, um pouco mais tarde, seu baú, seu tesouro, que continha as fotografias de seus pais. Sem papéis – Karl perde também seu passaporte; sem nome (K.) ou tomando nome emprestado – no grande Teatro de Oklahoma, Karl declara chamar-se “Negro, agente técnico”; sem domicílio fixo; sem origem precisa; sem passado; sem futuro; sem povo; sem casamento; sem fé; sem convicção; sem emoção; sem possibilidade de interpretação; sem pensamento; sem sequer segunda intenção” (Laplantine, 2013, p. 80). Laplantine diz, na sequência, que se trata de personagens psicologicamente indefinidos: incertos, transitórios, fugitivos para sempre. Anônimos, banais, ordinários, quase insignificantes, não são seres mas “poeira de seres”.

Tchekov, por seu turno, vai trabalhar o tempo, isto é, a tristeza, a monotonia, a falta de esperança dos dias que passam, a entediante repetição da mesma cena cotidiana. Nele se destacam junto às cores, os odores, os sabores do cotidiano, as decepções. É o estudante que acompanha o engenheiro Anianiev no conto *Lampejos (Lueurs)*, que, apesar de seus vinte e seis anos, já sabe que a vida não tem meta nem sentido, que tudo é enganação e ilusão” (Laplantine, 2013, p. 101-2)

Tampouco os personagens de Clarice Lispector vivem experiências grandiosas e espetaculares, visto que, para ela, “a maior parte do que existe é praticamente invisível”, quer dizer, são coisas que não se deixam captar porque são praticamente imperceptíveis, do tamanho de uma cabeça de alfinete, diz ela, em *Um aprendizado ou O livro dos prazeres*. São pequenos fatos insólitos, momentos de transições ínfimas (Laplantine, 2013, p.

118). Seus personagens temem o informe e o nada; sua narrativa não é a das abstrações mas de impressões táteis, cromáticas, auditivas, que pertencem a um mundo “emaranhado em cipós, sílabas, madressilvas, cores, palavras” (Laplantine, 2013, 120-1)

Relata Laplantine, que a “narradora de *Um sopro de vida* coloca um sentido do erro e da errância muito próximo do pensamento místico e, mais precisamente, da teologia negativa, quando esta se insurge contra o espírito do sistema. Não há verdade que não seja misturada de ‘inverdade’ e de insegurança: o conhecimento é antes da ordem da ‘penumbra do não saber’, qualificado também de ‘sombra-erro’. ‘Querer compreender é uma das piores coisas que poderiam me acontecer (...) eu aprendo a não saber’” (*Paixão segundo G.H.*). (Laplantine, 2013, p. 123)

A sociedade efetivamente é muito mais do que as descrições genéricas e impersonalizantes. A estrutura da produção pode não ser o determinante e aquilo que é visto como “menor” na economia e na organização social dos povos – o dispêndio, o gasto supérfluo e suntuoso – pode assumir, conforme o ponto de vista, o valor preponderante. É o caso de Georges Bataille, para quem, a *parte maldita*, o dispêndio, postos a serviço do rito, da festa, do sacrifício animam o conjunto das atividades sociais. Essas práticas “inúteis”, caracterizam um gasto livre e estão no coração tanto da economia quando nos comportamentos religiosos, como o transe, o êxtase e a orgia (Laplantine, 2015, p.140).

Trata-se aqui de um “modo de conhecimento micrológico”, da observação de pequenos fatos “subalternos”, inapreensíveis mas surpreendentes. Não se trata, evidentemente, de algo que se manifeste numa irrupção forte ou que provoque um golpe súbito, diz Laplantine, mas do que se percebe nas atitudes reservadas. Ele não se interessa por objetos mas por “cacos de objetos”

escondidos nos cantos, deixados de lado, pelos movimentos de fraca amplitude, como o cruzar das pernas, o batimento das pálpebras, a entonação ligeiramente diferente da voz (Laplantine, 2013, p. 44).

Georges Bataille defende que o eixo de estruturação da vida das pessoas está no sagrado e não no profano (na produção, no trabalho, na atividade cotidiana). As pessoas em sociedade orientam-se não por uma busca de realização do desejo, como pretende a psicanálise, sugere ele, mas por uma bússola associada ao universo, em que a continuidade (existencial) perdida é buscada em momentos de excitação, arrebatamento, entrega e transe, tanto coletivo (nas cerimônias de sacrifício), quando na paixão e no êxtase sexual. Há uma contínua necessidade desse vínculo com o outro, dessa energia circulante que amarra todos num sentimento único e que extrapola a cada um.

O cinema tem, para Laplantine, a capacidade de modular o sensível. Ele “faz aparecer a realidade do tempo em sua plasticidade, de sua reversibilidade, de sua continuidade e de sua descontinuidade, sua rapidez e sua lentidão”, e mostra, segundo ele, o caráter temporal do sensível: “as vibrações cromáticas, a intensidade mais ou menos forte dos fluxos sonoros podendo se sobrepor, as impulsões, as frustrações, as decepções, as pequenas inflexões e as ínfimas curvaturas dos sentimentos, a circulação dos afetos, a energia vital em tensão ou que se detém, as turbulências, as oscilações, as hesitações que precedem a passagem de um estado a outro, as rupturas da tonalidade, os hiatos que nos fazem corar ou gaguejar – [tudo isso] não é de forma alguma uma questão filosófica abstrata” (Laplantine, 2015, p. 161).

Tanto no cinema quanto na etnografia busca-se encontrar a temporalidade precisa das mínimas transformações, diz Laplantine. Não se trata de dizer que o fenômeno tal consiste em x ou y, ou é constituído de w ou z, mas, muito diferente disso, de dizer que ele “ganha corpo e se torna tal e tal coisa” (Laplantine, 2013, p. 44).

Como se vê, a ocupação com a comunicação do sensível segue em total contracorrente ao chamado “totalitarismo da sensibilidade”, em que só se presta atenção àquilo que é gritado, berrado, vociferado na publicidade, na TV, no cinema. Com o barulho do signo, o silêncio do ritmo se torna inaudível (Henri Meschonnic), os tons pálidos desaparecem ou parecem inconsistentes (Laplantine, 2013, p. 267-8). É a diferença apresentada por Serge Daney entre o visual e a imagem, em que o primeiro é plenitude, visão total, transparente, *obscena*, enquanto o segundo seria a incompletude, o inacabamento [idem].

As imagens nos cegam, superexpostas, saturadas de sentido, jorram verdades, inequívocas, comentários ensurdecadores (Laplantine, 2015, p. 169). Esse totalitarismo que se tornou indecente após Auschwitz (Laplantine, 2009, p. 60), contrapõe-se aos microacontecimentos da vida cotidiana (Laplantine, 2015, p. 67-68).

O signo, diz Laplantine, é ensurdecador e cegante. O que caracteriza as sociedades atuais e eventualmente futuras é o que Laplantine chama de “obsessão ao semântico”, espécie de ênfase do sentido, em que a hipersemantização seria, na cultura, o fato de tudo ser coberto pelos signos estridentes e de se produzir algo como um “acolchoamento de significações, uma saturação de imagens e de sons” que inviabilizam os vazios, o diferente, o não imaginado. (Laplantine, 2009, p. 60) A característica da

linguagem dos signos sobrecarregados é exatamente essa ausência de mediação, visto que eles são inequívocos, diretos, sem defeito, da mesma forma como o é também a pornografia (Laplantine, 2009, p. 60).

1.4. O olhar sócio-semiológico (Barthes)

- *Como expressar o Neutro?*

No estudos de comunicação, Roland Barthes ocupa uma posição “fora do campo”, visto que tenta situar um território aquém de qualquer significação, interpretação ou exploração simbólica, e, ao mesmo tempo, lá se instalar sem permitir ser rotulado com aquilo que os italianos chamam de *qualunquista*, quer dizer, qualquer coisa, tanto faz, pouco se me dá. Não, bem ao contrário, defende que o Neutro é efetivamente uma posição política tão relevante como qualquer outra.

Ao dizer que neutro é aquilo que burla o paradigma, ele assume, só por essa frase, uma postura que está no extremo oposto da indiferença. O Neutro cava um lugar onde a lógica formal não vê qualquer possibilidade. E é aí que se instala sua vitalidade. Buscando algo que não é nem masculino nem feminino, nem ativo nem passivo, espécie de “ação sem objeto”, como caminhar ou morrer (Barthes, 2003, p. 20), a posição do Neutro será a de estar sempre incerto, sempre procurando, examinando sem encontrar, suspendendo qualquer juízo, o que, para alguns, pode significar fracasso ou impotência. Sexualmente, seria aquela personagem feminina que não é viril nem atraente, como que “retirada da genitalidade”, quer dizer, que sai do paradigma virilidade/não-virilidade, na direção de *vitalidade* (Barthes, 2003, p. 148-9).

Na observação de uma figura, Neutro é o “despegamento de sentido”, quer dizer, ele não quer explicar nem definir nada, apenas descrever (Barthes, 2003, p. 26). Não se trata de algo em franca oposição à arrogância (a ser vista adiante: os gestos verbais que buscam intimidar, assujeitar, dominar), pois, ter-se-

ia aí, outra vez, a reconstituição de uma polarização, exatamente o que o Neutro busca evitar.

Jamais interpretar, por exemplo, um fato histórico. Interpretações são falsas; ao contrário, com o Neutro, Barthes busca criar, inventar um sentido com materiais livres, que ele livra de sua “verdade histórica”, doutrinária. Em oposição a isso, ele prefere pegar fragmentos referenciais e os submeter a uma anamorfose, quer dizer, mostrar algo (um objeto, uma cena, etc.) de maneira que, quando observado frontalmente, dá a impressão de estar distorcido ou mesmo irreconhecível, tornando-se legível quando visto de um determinado ângulo, a certa distância, ou ainda com o uso de lentes especiais ou de um espelho curvo.

No caso da literatura, que é seu tema constante, existe, para Barthes, uma escrita além da linguagem, que ele chama de *literatura-objeto*. Na Introdução do livro *O grau zero da escrita*, de 1953, ele afirma que a unidade ideológica da burguesia teria produzido no passado uma escrita única, na qual a forma não poderia ser dilacerada já que a consciência não o era, e que, contrariamente, desde o momento em que o escritor parou de ser testemunha do universal para tornar-se uma consciência infeliz, isso em torno de 1850, seu primeiro gesto teria sido o de optar pelo “engajamento de sua forma”, seja por assumir, seja por recusar a forma de escrita do passado.

Para Barthes, no final do século 18, a transparência que demonstrava a arte clássica começava a ficar turva. A forma literária passa a desenvolver, então, um “poder segundo”, independente de sua economia e de seu credo: ela passa a fascinar, a desorientar, ela encanta, ela tem um peso: a literatura deixa de ser um modo de circulação socialmente privilegiado tornando-se uma linguagem, segundo ele, consistente e profunda, cheia de segredos, dada tanto ao sonho à ameaça.

Não compreender que a ideologia está mais na forma do que nos conteúdos teria sido o erro de conhecidos escritores comunistas como Roger Garaudy e André Stil. Barthes nos informa que nas escolas se ensinava uma literatura “artístico-realista”, da qual se fazia boa parte dos romances comerciais e que possuía todos os signos “brilhantes e inteligíveis de sua ‘identidade’”. E o que fizeram os escritores comunistas? Acreditando que para aquele momento “histórico”, as normas artísticas do proletariado não poderiam ser diferentes daquelas da pequena burguesia e porque o próprio dogma do realismo socialista os obrigava fatalmente a uma escrita convencional, eles a copiavam. Assim, a tal da “escrita comunista” reproduzia os signos da literatura convencional e jamais rompia com a forma, continuando a assumir, sem reservas, as “preocupações formais da arte de escrever pequeno burguesa”, coisa que os próprios escritores “burgueses” já haviam condenado há tempos (Barthes, 1953, p. 99-100, p. 103).

A precedência da forma sobre o conteúdo, aqui apontada por Barthes, em 1953, foi depois retomada por Günther Anders, no vol. 1, de seu *O antiquismo do homem*, de 1956, por Marshall McLuhan, sob o conceito de “o meio é a mensagem”, em 1964, no seu *Understanding Media* e, por fim, por Umberto Eco, em seu termo neotévê, no livro *Viagem na irrealidade cotidiana*, de 1983. Para Muniz Sodré, contudo, a inspiração já vem de bem antes, com o sociólogo alemão George Simmel, na virada para o século 20. Para ele, Simmel “reinterpreta o conceito kantiano de “forma”, deslocando-o da posição de um *a priori* incondicionado (modos e princípios de ordenamento de fenômenos e objetos da experiência) para a de um esquema cognitivo tensional, capaz de ordenar um campo observado, relacionando modos de ser que oscilam entre o racional e o sensível. A forma nasce da vida concreta dos sujeitos, mas pode a ela contrapor-se como um

padrão interativo acabado, em nível supraindividual” [Barthes, 1953, p. 63-64].

Barthes inaugura, portanto, no campo da linguagem e da comunicação esse enfoque, advertindo escritores e estudiosos de que sua abordagem, centrada nos conteúdos, não levaria a anda, visto que o que efetivamente constitui a ideologia está em outro lugar, a saber, nas formas. Uma utilização dessa lógica estava naquilo que ele chamou de *literatura-objeto*.

Segundo Barthes, Mallarmé praticava uma “agrafia tipográfica”, segundo a qual ele buscava criar em torno de palavras rarefeitas “uma zona vazia na qual o discurso, liberado de suas harmonias sociais e culpadas, não ressoa mais de forma feliz” (Barthes, 1953, p. 107). Assim, o vocábulo, dissociado dos habituais clichês, aproxima-se, segundo Barthes, de um “ato breve”, singular, em que o embotamento aponta para uma solidão. E como se “libera” uma linguagem literária? Para ele, estabelecendo-se entre uma polaridade, por exemplo, a de singular/plural, a de pretérito/presente, um terceiro termo, termo neutro ou termo zero (Barthes, 1953, p. 108).

Essa nova escrita que se coloca no meio dos gritos e dos julgamentos, sem participar de nenhum deles, é feita precisamente de sua ausência, diz ele. Trata-se de um esforço em ultrapassar a literatura apoiando-se numa espécie de “língua básica”, distanciada tanto das línguas vivas quanto da linguagem literária propriamente dita. Um exemplo disso teria sido o livro *O estrangeiro*, de Albert de Camus, que realizaria “um estilo de ausência que é quase uma ausência ideal do estilo”. Aqui, diz Barthes, “a escrita se reduz a um modo negativo no qual os caracteres sociais ou místicos de uma linguagem se abolem em proveito de um estado neutro ou inerte da forma” (Barthes, 1953, p. 109).

“Todas essas escritas, Flaubert, Mallarmé, Proust, Céline, Quéneau, Prévert, implicam, segundo ele, uma opacidade da forma, supõem uma problemática da língua e da sociedade, estabelecendo um discurso como um objeto que deve ser tratado por um artesão, um mágico, um *escriptor* mas não por um intelectual; a escrita neutra encontra realmente a condição primeira da arte clássica: a instrumentalidade, mas, desta vez, o instrumento formal não está mais a serviço de uma ideologia triunfante; ele é o modo de uma situação nova do escritor, é a forma de existir de um silêncio, ele perde voluntariamente qualquer recurso à elegância e à ornamentação, porque estas duas dimensões reintroduziriam de novo na escrita o Tempo, isto é, a potência derivante, portadora da História (Barthes, 1953, p. 110-111).

Esse posicionamento político escapa ao poder, ou, pelo menos, o deixa confuso e indeciso. Barthes, cita Torquemada, que, à serviço da Inquisição, persegue pessoas não por uma heresia constatada e comprovada mas também por “heresias implícitas”, extraídas das condutas suspeitas das pessoas (os bígamos, os ladrões de igreja, os blasfemadores, os padres casados e tantos outros). O implícito, diz Barthes, é o pensamento que escapa ao poder, o “grau zero”, que por isso o persegue e o condena “por motivo de silêncio” (Barthes, 2003, p. 54-55).

- Dos controles explícitos e implícitos

O contexto de poder remete àquilo do qual Barthes quer distanciar-se, a *ideosfera*, e que Herbert Marcuse chamou uma vez de fechamento do universo discursivo, em seu livro *One-dimensional Man*. Trata-se de um discurso, uma fala, uma lógica socialmente disseminada, que as pessoas incorporam como universal, natural, geral, e que a tomam como lei, apesar de não

percebê-la como lei, discurso esse que dispensa explicação e que relega tudo que seja exterior a ele como margem, desvio, às vezes até como patologia. Por exemplo, a ideosfera soviética em sua caça aos “dogmas individuais”, em sua perseguição às linguagens “loucas”, “criminosas”.

O fechamento do universo discursivo em regimes de democracia formal, como nos Estados Unidos, foi denunciada por Heinz von Foerster sob o título de comportamento disnóstico, isto é, o fato de as pessoas só poderem ver coisas que podiam explicar; elas não só serem cegas diante do que está diante delas mas cegas da própria cegueira, quando a coisa não cabe em seu padrão lógico e racional (von Foerster, 1985, p. 11; 1994, p. 148).

Em Barthes, a ideosfera está associada à fé, no sentido, inclusive, da boa-fé: para muitos soviéticos, justifica Barthes, a oposição ao regime é sintoma de alguma doença mental, alguma anomalia patológica, coisa a ser tratada em hospitais psiquiátricos. A linguagem neutra, no sentido de uma “poeira plural de idioletos”, de linguagens singulares, assim, não teria nenhum espaço no mosaico das ideosferas. (Barthes, 2003, p. 188-9)

- Outra forma de poder e de “violência”: a pergunta

As pessoas cobram posições, definições, partidos. Precisam dar nomes, pôr etiquetas, querem se tranquilizar. Há uma grande obsessão pela adjetivação, pela qualificação, pela rotulagem. Entrevistadores, jornalistas, críticos precisam encaixar pessoas em cubículos. Barthes acredita que há, em toda pergunta, um poder que denega à pessoa o direito de não saber, não querer, de se retirar. Uma espécie de “invasão do mundo, da vida relacional, sob o manto do mito da ‘comunicação’ pelas perguntas, questionários, enquetes, etc.” É a intimação de identificar-se publicamente.

No caso, é o oposto à posição do Neutro, que prefere flutuar, mudar de lugar (Barthes, 2003, p. 43). Diz Barthes, que o adjetivo, vindo de fora dele, perturba o Neutro em que encontra sua quietude. Diz que subjetivamente ele não se sente jamais adjetivado, está anestesiado disso e que por isso postula o Neutro (Barthes, 2003, p. 119).

Um “não sei” é visto como fuga decepcionante, (aqui, o Neutro) jamais como uma resposta precisamente responsável (Barthes, 2003, p. 416-7). “Não sei!”, “recuso-me a julgar” é uma resposta escandalosa, não faz parte da língua do discurso. O mundo pressiona: “Você tem que se interessar por tudo!”. Além disso, diz Barthes, provoca uma imagem desvalorizada e como que desvirilizada: “você é relegado à massa desprezível dos indecisos, dos que não sabem em quem votar: velhotas perdidas, maltratadas: vote em quem quiser, mas vote” (Barthes, 2003, p. 417-8).

- Da arrogância

Arrogância seria o conjunto dos gestos (verbais) que formam discursos de intimidação, de sujeição, de dominação, de asserção, de soberba. Colocam-se sob sua autoridade, a garantia de uma verdade dogmática, de uma exigência, que não pensa o outro, não concebe o desejo do outro (Barthes, 2003, p. 313-4). É uma forma social que obriga a comer àquele que não tem fome, alimentação forçada, mãe tirana. Obriga-se a comer, a falar, a pensar, a responder, etc. Precisamos da anorexia, diz ele.

Arrogante também é o Ocidente, diz Barthes, intervindo dogmaticamente em toda parte, destruindo, mudando, conservando. E, mais recentemente, a cobrança das pessoas para que falem, se manifestem, exponham suas opiniões. Ausência de

timidez, diz Barthes, no rádio, nos debates-surpresa, nas conversas: “a impressão [é a] de que as pessoas têm cada vez menos medo de falar e em público” (Barthes, 2003, p. 318).

Quando Joseph de Maistre diz que “Para saber que a religião anglicana é falsa, não há necessidade de pesquisas nem de argumentação. Ela é julgada por intuição; ela é falsa como o sol é luminoso” (idem, p. 320) – ela pode sugerir um tipo de arrogância, e de fato é. Para relativizá-la, “desarrogantizá-la”, como diz Barthes, deve-se confessar a interpretação. E por que isso? Uma frase de Nietzsche sugere que “toda subjugação, toda dominação equivale a uma interpretação nova”, ou seja, o sentido é sempre um golpe de força; pois bem, no caso, então, deve-se suspender a interpretação e o sentido. (Barthes, 2003, p. 321).

– *Das formas de saída*

Rejeitar a imposição de uma verdade, seja da ideosfera, de uma pergunta, de uma mãe tirana, resume-se à lógica do ceticismo, que busca tornar efetiva a subjetividade de todo o saber, pregando, para tanto, o negativo disso: a dissolução do determinado, do verdadeiro, de todo e qualquer conteúdo (Barthes, 2003, p. 321). A inaptidão à verdade, que aceita apenas a certeza do singular, jamais do universal, é a do ceticismo, que é expulso da filosofia por não ter sua marca característica, a do conceito (Barthes, 2003, p. 322). Hegel denuncia essa singularidade, “luta do indivíduo contra todos”; em contrapartida, o Neutro, aqui, procura remover a isenção do universal, sua arrogância, a arrogância do conceito (Barthes, 2003, p. 323), preferindo ficar com Nietzsche, para quem todo conceito nasce da identificação do não idêntico, sendo uma forma redutora do diverso, do devir, do sensível. A fórmula seria recusar o uso do conceito e, em seu lugar, falar por metáforas.

Em relação às demandas, às perguntas e à pressão permanente que elas exercem, Barthes sugere algumas “receitas”, em certos casos, hilárias, para esquivar-se da pressão do inquiridor. Como, simplesmente o silêncio: é Galileu, na peça de Brecht, comendo ganso e lentilhas, em silêncio, surdo, enquanto o discípulo prepara a publicação clandestina de seus livros; ou apenas “esquecendo-se”, como teria feito André Gide diante da pergunta “O que o Sr. pensa da literatura engajada?”, respondendo: “O Sr. sabe muito bem, aliás, o mesmo que o Sr. pensa...” Gide também tem outra saída: diante do incômodo de ter assinado um documento de solidariedade à Indochina, questão política da qual pouco sabia e que repercutiu na imprensa recebendo ataques; quando instado a responder, já que se tratava de uma voz respeitável, simplesmente recua, dizendo não pretender responder nada, que “estaria viajando”.

Em outro plano, Barthes propõe “regras Zen de antipertinência” para desestabilizar a lógica do eu-social, quer dizer, a sugestão de produção de uma espécie de “flash vazio” na consciência do outro, tipo de *satori* (iluminação). Por exemplo, alguém levanta uma pergunta considerada “séria”, “nobre”, filosoficamente pomposa, que remete a uma dissertação. A resposta a isso viria de uma espécie de “reviravolta” (diríamos nós: anárquica), do tipo: “Comprei uma camisa na Lanvin”, “O céu está azul como uma laranja”, e que tais (Barthes, 2003, p. 242).

Ou então, falas acompanhadas de gestos expressivos. Como Pirro e Timão, que, assediados e assoberbados por discussões infundas, tomam a decisão de não mais responder: “não sei nada, não defino nada”. Derivativamente, seriam: sou livre, não me amolem, não lhes devo satisfação, “tchau”, “bye-bye”, “passe bem” (Barthes, 2003, p. 245). Ou, como se faz nas partidas esportivas, com um gesto de mão “pede-se *tempo!*”.

Trata-se de uma postura de quem advoga o direito de não fazer, o direito de não ter desejo. Se ele recebe um livro que lhe foi apresentado, procura exercer o direito de não lê-lo, menos ainda, de comentá-lo, espécie de “desejo de não-desejo” (Barthes, 2003, p. 140).

– *Kairós, satori*

Falar por metáforas, isentar-se das respostas, encontrar uma solução original e inesperada têm a ver com “um tempo energético”, “momento em que se produz alguma coisa, uma mudança”. É o que Barthes chama de “súbita descoberta da solução para um problema”, um *insight*, intuição, aquilo que não havíamos pensado, que está “numa continuidade lógica prevista, numa imagem endoxal de causalidade” (Barthes, 2003, p. 356).

Kairós aqui é visto por Barthes como um *satori*, iluminação, como, por exemplo, a madeleine de Proust, o pavimento da mansão dos Guermantes, o tilintar dos talheres, o guardanapo. O *satori* Zen não diz respeito à linguagem, portanto, à definição, mas apenas à descrição. Diferente da conversão cristã, aqui não se trata tampouco de descida de alguma verdade, de algum deus, mas apenas o “desembocar no vazio”. Mesmo a metáfora da iluminação não é tão feliz assim: em realidade, nada é aclarado com o *satori*; ele dissipa a dúvida sem trazer uma verdade (Barthes, 2003, p. 357).

Trata-se, antes, de uma “catástrofe mental” ocorrida repentinamente. É como a tela de Friedrich, *Destroços de esperança presos no gelo* (1821), uma desolação intensa provocada por esta tela, que realiza uma espécie de catástrofe, de agonia (*primitive agony*), abandono absoluto, eterno, a perda

da Mãe, podendo ser, da mesma forma, o avesso dessa catástrofe (Barthes, 2003, p. 357-8).

O *satori* é subversivo. Ele rompe com a visão corrente que aclimata, domestica o acontecimento fazendo-o caber numa causalidade, numa generalidade, que reduz o incomparável ao comparável (Barthes, 2003, p. 359). Ele acha mesmo possível que se possa deslocar um pouco a noção de *kairós*, manter seu sentido de “momento certo”, mas aceitar que seu caráter perecível releve-se nesse “momento certo”: momento que passa e cuja perecibilidade é aceita, desejada.

Consagração de um momento, como neste curso que ora está sendo ministrado, sua fragilidade, sua “perecibilidade”, sua contingência, o “uma vez só e acabou” (Barthes, 2003, p. 360)

– *A sensibilidade do neutro: hiperestesia consciencial*

Para Barthes, a acuidade, a memória, a ampliação das sensações e a sensibilidade definem o campo da hiperestesia. O neutro é dotado de uma acuidade especial, uma “finura nova” do olfato, da visão, da audição e do tato, “que visa o infinito”. É, por exemplo, a capacidade do ouvido de “ouvir sons quase que imperceptíveis no meio do mais amplo tumulto”. Hiperestesia consciencial (Barthes, 2003, p. 203). Aposta feita no coração e não na razão. Para tanto, Barthes apoia-se em Gianbattista Vico e sua teoria geral da imaginação (ou da fantasia), segundo a qual, a imaginação seria a primeira faculdade humana, quer dizer, a sabedoria poética surgiria como a primeira forma de todo o conhecimento (Barthes, 2003, p. 209-210).

E, para tanto, há aquelas pessoas que se destacam exatamente por sua extremada sensibilidade diante do comportamento geral, aqueles que a escola romântica chamava de “incompreendidos”,

e a cultura burguesa via como “originais” (Baudelaire). Era o caso de Rousseau: “O entusiasmo com o qual Rousseau admirava a virtude, o enternecimento nervoso que lhe enchia os olhos de lágrimas ao ver uma boa ação, ou ao pensar em todas as boas ações que ele gostaria de ter realizado, bastavam para lhe dar um valor superlativo de seu valor moral. Jean-Jacques se embriagava sem haxixe” (Barthes, 2003, p. 212).

Por fim, Evelyn Grossman, comentando Roland Barthes e os sentidos da nuance, sugere ser esse autor aquele que mais diretamente esteve envolvido com o sensível. Barthes falava de um “aprender a ler”, que significava “ter uma percepção fina dos detalhes, próxima à escuta analítica, uma hipersensibilidade ao real da língua” (Grossman, 2017, p. 119). Mas também “ampliar o campo das percepções e sensações daquele que não é somente um espectador ou um leitor, tocá-lo à distância, aumentar o limiar de sua sensibilidade; torná-lo sensível a um imperceptível que ele não saberia saber discernir” (idem).

Sendo um crítico literário, Barthes via no texto de um escritor não somente a narrativa mas uma certa *sensualidade*, como vimos no início deste livro. Categorias psicanalíticas como prazer e gozo poderiam ser introduzidas na fruição de um texto como identificadoras de uma relação entre leitor e os escritos. Isso quer dizer que, para ele, haveria uma sexualidade segunda, a sexualidade da linguagem, estranha à divisão sexual, às triangulações edípicas e suas neuroses; um certo erotismo totalmente distinto do erotismo de uma cultura de massas (Grossman, 2017, p. 154-155).

Esse erotismo estaria vinculado à lógica da fragmentação. Para ele, o autor clássico teria morrido, já que ninguém efetivamente é autor de nada, apenas opera com obras já feitas, produzindo uma recomposição delas. Assim, o “gozo” de um texto passa a

se dirigir a um sujeito pulverizado, diluído nos detalhes, nos fragmentos, nos brilhos. Esse fragmento é o que nos toca. Assim teria nascido a concepção do *punctum*.

Sujeito pluralizado vai se tornar, para Barthes, a categoria sexualizada por excelência: “Quem sabe se essa insistência no plural não seria uma maneira de negar a dualidade sexual?”, pergunta-se Grossman. As ciências, acreditava ele, especialmente a linguística, defenderiam uma suposta neutralidade enunciativa, que “mal escondia um sujeito masculino finalmente assexuado, asseptizado em sua pretensão ao universal (e não um masculino fálico, como se comumente acreditava)”. Ora, Barthes, falando de um sujeito Neutro, vai evocar esse tipo de sujeito que, segundo ele, seria, ao contrário, “afetado pelo desejo e pelo gozo” (Grossman, 2017, p. 184-185).

Como já dito naquela passagem inicial, o prazer no texto seria “do lado da cultura”, o que ele chamava de “superfície imaginária do Eu”, dotado de “zonas bem reconciliadas, muito pacificadas do sujeito”. Em oposição, o gozo repousaria sempre na perversão, “sobre uma espécie de perda de consciência”, de “seismo” (tremor de terra), de “traumatismo muito rápido” (Grossman, 2017, p. 186). O prazer seria algo que se poderia descrever, estaria ao lado da *consistência*, da plenitude hedonista do sujeito e de seu ego. Já, o gozo não poderia ser descrito, seria algo “associal”, em que o sujeito se apaga, se dispersa, se aniquila, anula (idem).

O curioso é que as pessoas ficam oscilando entre um e outro, em “gozar simultânea e contraditoriamente do que consolida sua cultura e daquilo que a destrói (idem). E é isso que, para ele, preserva o sujeito da “esterilidade fetichista”: a labilidade subjetiva, o “movimento de afeto ao neutro”, que permite ligar atividade e passividade, violência e doçura, mas não só isso, mas,

acima de tudo, uma contração egoica com a abertura para o outro, o que seria o mesmo que apagar a arrogância do sujeito, “na direção da *sim-patia* para com o outro” (Grossman, 2017, p. 188-189).

A figura do Neutro, como também já exposto, não é apolítica, ao contrário, é uma forma de política talvez bem mais eficiente do que a política explícita, como sugere toda esta obra de comunicação do sensível. A política aqui praticada pelo neutro difere diametralmente da política apregoada por Deleuze e Guattari, especialmente no tocante à sexualidade.

Como nos relembra Evelyne Grossman, em *Proust e o os signos*, Deleuze fala do transexualismo segundo Proust, que não seria “mais uma *homossexualidade global e específica*, em que os homens retornam aos homens e as mulheres, às mulheres, numa separação das duas séries, mas uma *homossexualidade local e não específica*, em que o homem busca o que há de homem na mulher e a mulher, o que há de mulher no homem, e isso numa contiguidade compartimentada dos dois sexos como objetos parciais”.

Já, em *Anti-Édipo*, Deleuze e Guattari buscam inverter aquilo que eles chamam de “representação antropomórfica do sexo”. Quer dizer, no inconsciente molecular, que ignora a castração, os objetos parciais formam multiplicidades livres: “porque as sínteses constituem conexões locais e não específicas, disjunções inclusivas, conjunções nômades: em toda parte, uma transexualidade microscópica que faz com que a mulher contenha tanto de homens que o homem, e o homem, de mulheres, capazes de entrar, uns com os outros, umas com as outras, em relações de produção de desejo que fazem uma reviravolta na ordem estatística dos sexos” (Grossman, 2017, p. 194).

O Neutro, diferentemente, não se inscreve nas reflexões contemporâneas sobre o “gênero”. Não se trata de lutas culturais ou sociais que reivindicam uma subversão das identidades, mas, ao contrário, o que ele busca, junto com as lutas de sua época, é uma sobrevivência psíquica do indivíduo na organização privada de seu gozo. Há um forte conteúdo político mas não um engajamento direto: sua reflexão não cria slogans (Grossman, 2017, p. 195).

Ao promover uma associação entre doçura e violência, nuance e excesso, joga com a hipersensibilidade, que é uma arma política sutil. O Neutro é aquilo que *excede*. Exceder a lei não é afrontá-la brutalmente mas submetê-la à lógica do *desvio criativo*, que liga e combina sem unificar e que está fora da totalidade paternal ameaçadora. O Neutro, diz Grossman, “não é aquilo que anula os sexos mas aquilo que os combina, os têm presentes no sujeito, ao mesmo tempo, a cada vez” (Grossman, 2017, p. 196).

Parte 2 – Vivenciar, fazer sentir

2.1. As partes e o todo

- Da subjetividade como procedimento

Pesquisar o sensível supõe um posicionamento do pesquisador de natureza absolutamente distinta dos demais pesquisadores da ciência, inclusive no campo das ciências do homem. É uma questão de *espírito*. O chamado “espírito científico” é uma postura diante das coisas e dos seres vivos que pode se dar de duas maneiras: pelo procedimento clássico, cartesiano, de distanciamento entre pesquisador e seu “objeto”, no qual impõe-se claramente uma dualidade, quase uma polaridade entre ambos, e no qual o ser cognoscente se dá o direito de fazer inferências, propor leis e extrair conclusões que – amparadas pelo prestígio que a sociedade atribui ao trabalho de pesquisa (não se importando muito em conhecer a fundo as condições de realização da própria pesquisa e as pressões e/ou seduções a que o pesquisador se submete) – irão se afirmar perante o grande público (acadêmico, científico, leigo) como *verdades*. Ele é aquele que tem a visão privilegiada do mundo, da realidade, dos processos...

Humberto Maturana afirma que esses pesquisadores acreditam, de fato, agir com objetividade. Mesmo tendo sido uma operação pensada, administrada, dirigida, observada e concluída por seres humanos, que são falhos e dobram-se a valores, ideologias e preconceitos, a estes é atribuída socialmente uma crença – verdadeira fé – de que em seu experimento a intervenção humana foi insignificante, desprezível. O estudioso, tendo esse acesso especial à realidade, estaria lá apenas para “constatar fatos e processos que existem”.

Outra forma de conhecimento é a que refuta o posicionamento distanciado entre pesquisador e seu “objeto”, reconhece que em toda e qualquer pesquisa há a interferência do próprio observador, mas que, mesmo assim, defende que se possa fazer estudos rigorosos, exigentes, cautelosos, minuciosos, fiéis à própria coisa, dos quais pode-se afirmar com tranquilidade que se trata de procedimentos de observação tão seguros e justos – talvez até mais - que a pretensa objetividade científica.

Neste caso, a objetividade fica “suspensa” ou “entre parênteses”, como diz Maturana, visto que a chamada “realidade” supõe múltiplas leituras, vários ângulos de um mesmo objeto, jamais uma verdade única a ser acessada pelo “pesquisador objetivo” (Maturana, 2001, p. 34).

Sustenta essa nova possibilidade de conhecimento o fato de ter se desenvolvido nas últimas décadas a concepção de que muitos fenômenos sociais não devem ser apenas assistidos pelo pesquisador mas efetivamente vividos, no sentido de uma imersão na cena, de forma a possibilitar uma espécie de *olhar interno*. A etnologia constituiu-se como campo científico utilizando-se desse procedimento. Diferente e mesmo oposta ao exercício dos primeiros antropólogos, que não apenas observavam mas extraíam leis e regras de funcionamento, buscando matrizes obscuras ou inconscientes, hoje, em muitos casos, ela efetivamente vive junto, mistura-se às práticas das comunidades. E não somente a etnologia mas também o cinema – no caso, o filme etnográfico, cinema direto ou “cinema verdade”, de Jean Rouch – deram passos nesse sentido, e, para isso, a dupla fórmula de Martin Buber (eu-tu/eu-isso) mostra-se como um bom critério diferenciador (Buber, 1923/2004, *passim*).

Roland Barthes comenta esse caráter único, particular, intransferível da experiência estética em seu *O prazer do texto*, comentado atrás. Ele diz que cada vez que tenta “analisar” um texto que lhe proporcionou prazer, não é sua “subjetividade” que ele volta a encontrar, mas seu “indivíduo”, aquele dado que torna seu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer: “é meu corpo de fruição que volto a encontrar” (Barthes, 1973, p. 73). E esse corpo de fruição, diz ele, é também *seu sujeito histórico*; pois, é por meio de uma combinação muito delicada de elementos biográficos, históricos, sociológicos, neuróticos (educação, classe social, configuração infantil, etc.) que ele regula o jogo contraditório do prazer (cultural) e da fruição ou do gozo (incultural), e que se escreve como um “sujeito atualmente mal-situado, vindo demasiado tarde ou demasiado cedo (...): sujeito anacrônico, à deriva” (idem).

Um texto de gozo, como se viu no início desse livro, aquele que nos desconforta, faz vacilar nossas bases, a consistência de nossos gostos, está, segundo ele, fora do prazer, fora da crítica, e só pode ser atingido “*por outro texto de gozo*”: não se pode falar “sobre” um texto assim, só se pode falar “em” ele, que dizer, *à sua maneira* (idem, p. 29). Eu não me separo da coisa, eu me misturo a ela. Tudo depende de como nos relacionamos com nosso objeto de estudo. Proferir juízos *sobre* as pessoas é diferente de estar *entre* elas – na cena, na atmosfera, no momento presente. Buber afirma que numa praia não se pode permanecer contemplando as espumas, deve-se correr o risco, atirar-se na água e nadar (Buber, 1962).

A pesquisa clássica, cartesiana, busca dividir, fragmentar, ela realiza o trabalho de análise, toma seu objeto como uma coisa, um “isso”; já, a pesquisa comunicacional (como a etnológica), opera com a totalidade, apreende o objeto como uma coisa única,

um “tu” integral. Enquanto a primeira busca conhecer, intervir, transformar, a segunda procura vivenciar junto, *sentir* o acontecimento, participar de sua ocorrência. O pesquisador não transforma nada, ele é objeto da transformação, é ele que é alterado em seus pressupostos e suas convicções. Não se trata de tentar entender, menos ainda de explicar o que está sendo vivido, mas apenas de descrevê-lo, deixando ao leitor ou ao consultor de seu trabalho a iniciativa de fazer daquilo o que bem lhe interessar.

- *A etnologia e a questão da “compreensão” do Acontecimento*

Na filosofia, Gilbert Ryle busca diferenciar uma descrição superficial (um garoto pisca os olhos imitando outro que tem um tique nervoso) da “descrição densa” (outro garoto, um terceiro, o ridiculariza, imitando o segundo, fazendo careta, sugerindo uma conspiração). Praticando com sua etnografia esta segunda forma, Clifford Geertz se depara com estruturas complexas, sobrepostas, estranhas, irregulares, não explícitas. Ele busca conversar com os nativos, ouvi-los (Geertz, 1973, p. 7ss). Ele não está interessado em estudar comunicação e sim costumes, hábitos, traços da comunidade, mas isso não inviabiliza a aproximação a uma pesquisa comunicacional metapórica.

O problema é que, além disso, ele sai em busca de *significados*, ele quer uma explicação, mesmo sabendo que “jamais poderemos compreender o povo”. Nesse caso, ele pratica aquilo que foi criticado por Maturana, o fato de nós atribuímos estruturas, leis, percurso, sentido, quando os sistemas são, em princípio, fechados, não têm finalidade, não há um “para quê?”, eles simplesmente sobrevivem. Somos nós, os observadores, que legislamos sobre eles.

E essa “condução” do outro, essa determinação ou explicação de como o outro é, como o outro se comporta, essa intervenção corretiva no existir do outro espalha-se em outros campos do saber e do conhecimento. Pessoas acham que precisam ensinar as outras a ler um livro, a assistir a um filme, a ver uma fotografia, elas buscam “educar o olhar”, que, não obstante, acaba funcionando como ato restritivo, focando-lhes a atenção para aquilo que deveriam atentar, obrigatoriamente. Com isso, o campo perceptivo é conduzido, guiado, dirigido. Há sempre uma fala culta, competente, esclarecida a tentar conduzir o outro para a *visão oficial* daquele objeto, para aquilo que todos veem, para o mesmo.

A confusão parece ter iniciado com a leitura do filósofo Martin Heidegger, exposta no 4º. comentário sobre Kant. Diferente do entendimento e da explicação, que se referem mais às ciências exatas e trabalham com vigoroso quadro conceitual, a compreensão, segundo a forma como a vê Heidegger, transcenderia a linguagem convencional. Enquanto as primeiras se atêm ao discursivo, a compreensão transcenderia, operando com a afetivo. Ou, dito de outra forma, na explicação, o fenômeno submete-se a uma lei geral, maior, que o explica; já, na compreensão, o fenômeno mantém sua especificidade, isto é, não se encaixa nesse quadro conceitual, ele se liga com o que o envolve, com os outros, com o mundo.

No ensaio “A coisa”, presente na coletânea *Ensaio e conferências*, Heidegger explica a moringa e o vinho da seguinte maneira: a moringa é um artefato de barro mas a cultura o utiliza como depósito de água, decoração, mobiliário de uma casa. É como o vinho, que não passa de um simples líquido, seu “ser” jamais aparece. Ora, mas a moringa não é apenas este objeto de tal formato, feito de barro, é também algo com capacidade para reter e despejar. Nela, como no vinho, está presente também o

céu e a terra – a água vem da terra, atravessa as rochas, recebe do céu a chuva e o orvalho. O vinho, além disso, é bebida do sacrifício, da oferenda, nele deuses e mortais permanecem presentes. O ser da moringa, como do vinho, é esse *reunir* único, sem repetição, em que ela deixa de ser uma mera coisa (*eine Sache*), tornando-se algo mais, uma coisa entremeada em relações (*ein Ding*).

Compreender, no caso, tem mais a ver, portanto, com “abraçar”, enquadrar dentro de um certo contexto de referência em que a coisa *existe* e nesse existir está diante de todos os desdobramentos possíveis, de todo seu “poder-ser”, que precede a compreensão propriamente dita. Esse seria o equívoco já apontado, por exemplo, de Moniz Sodr e páginas atrás, por se propor a estudar a comunica o a partir de uma hipótese de uma “estética originária”, pela qual seria possível “determinar os modos de sentir de uma comunidade, uma vez que compreender [seria] próprio da dimensão sensível”, capaz de operar “sem distin o entre razão e afeto, inteligível e sensível, em que pensar e sentir emergem de um mesmo ato” (Sodr e, 2006, p. 69). Sua proposta busca abarcar tanto a razão como a emo o nos casos estudados e, munido desse método, ela se distanciaria da chamada comunica o mediática, visto que esta permaneceria na fala e na conversa, enquanto esta outra, estaria “na linguagem”.

A questão   que o paradigma da compreensão permanece arraigado a um modelo, que Sodr e chama de “teoria compreensiva da comunica o” – em que ele tenta operacionalizar esse campo “da linguagem”, elevado a uma condi o superior por Heidegger – buscando “regularidades linguísticas da produ o de sentido”; e o faz “não apenas em seus aspectos empíricos e positivos, transformáveis em juízos argumentativos, mas também naqueles de caráter subjetivo e afetivo (aprens veis por juízos reflexivos, de aprecia o e

avaliação), que, em inúmeros casos, precedem o discurso e o sentido. A estesia ou estética, centrada na ideia kantiana do *sensu commun*, constituiria, portanto, o ponto de partida para a legitimação tanto do conhecimento aceitável quanto da vida boa e justa (ética) em comunidade” (idem, p. 70).

Isso já nos bastaria para contestar a proposta de Sodré, visto que o fato de buscar “regularidades linguísticas” na produção de sentido não é novidade, sempre foi praticado por linguistas e semiólogos e não remete, por si mesmo, ao afetivo e ao sensível; não se justifica, da mesma forma, os juízos – que são, por definição, *judgements* – reflexivos, de apreciação, de avaliação em relação a um objeto dado. Como se não bastasse, o recurso a Kant, apoiado no *sensus communis*, como foi visto no atrás, tem apenas valor de confirmação de um consenso, sabe-se lá baseado em que valores, e tende a negar ou ignorar sistematicamente as expressões individuais.

Fato é que a compreensão, em Heidegger, não está tão distante daquilo que Nietzsche criticava como interpretação, pois a ubiquidade da interpretação, tão desprezada por Nietzsche, reaparece com menos ceticismo em Heidegger (cf. Inwood, 2002, p. 98-99); ele a reabilita, de certa forma. Para este, compreensão significa inicialmente “projeção de possibilidades”, espécie de “aquisição de consciência”: “Aquilo que nos compete compreender como um existencial não é nada definido, mas o ser como existente” (Heidegger, 1927, p. 143), o Dasein compreende o mundo e suas possibilidades: “A compreensão projeta o ser de Dasein para sua destinação de maneira tão originária quanto para a significação (...) Uma vez que existe, Dasein compreende-se a si mesmo (...) em função das possibilidades (idem, p. 145). Neste caso, compreensão é uma “projeção, um abrir-se, um arremessar-se para, um instalar-se no

espaço aberto no qual aquele que compreende primeiramente vem a si como um si mesmo” (Heidegger, 1936-38).

Esta abertura não coincide necessariamente com o conceito de aberto que eu sugeri no início deste texto. Para Heidegger, a abertura aproxima-se do conceito de serenidade (*Gelassenheit*), que seria nossa postura de desapego em relação às invenções tecnológicas que ameaçam nos engolir, deixando que elas simplesmente “sejam”, alcançando a serenidade dentro do aberto. Talvez uma postura de recolhimento, desilusão, resignação, “preservando nossa integridade humana”, e não no sentido que eu apontei acima como “abertura”.

Quando se trata da hermenêutica, Heidegger a toma mesmo como releitura, interpretação (*Auslegung*), “compreensão sistemática de expressões permanentemente fixas na vida”, cf. Dilthey. Interpretação (*Auslegung*) difere de compreensão (*Verstehen*), sendo seu “desenvolvimento”, e a compreensão seria global enquanto que a interpretação seria local: “Eu compreendo o mundo à minha volta, a cidade, a sala ou o escritório com sua rede de ‘significação’ e ‘conjuntura’”. Quando eu focalizo algum ente particular, eu o vejo “como uma mesa, uma porta, um carro ou uma ponte” (Heidegger, 1927, p. 149). Mas o que se questiona, de fato, é se temos essa capacidade de compreender o outro, visto que as coisas – isso já vem dos pirrônicos - alojam-se em cada um diferentemente, conforme desejemos concebê-las: o vinho não tem o mesmo gosto na boca de um doente e de um homem são.

Não se justifica por que eu retornaria a uma teoria compreensiva da comunicação, ainda herdeira de uma necessidade de tradução do outro na minha linguagem, de sua domesticação, desse artifício do Ocidente e do etnocentrismo, se eu posso apenas descrever e deixar as interpretações a critério do leitor; se eu

posso simplesmente fazer um trabalho de paleontólogo, como na anamorfose de Barthes, trazendo os achados para superfície e simplesmente expô-los para que o leitor, o observador, aquele que me assiste possa tirar suas conclusões por conta própria.

Quando se fala da experiência estética, o que eu vivencio é um evento que pode assumir o caráter de um acontecimento comunicacional. Disso vai depender minha abertura diante desse fato e de minha intenção – a questão ética – de apreender através desse encontro com o inesperado algo que possa me transformar e produzir sentido. O que eu vou sentir será algo que somente eu poderei sentir apesar de centenas ou milhares de outras pessoas estarem igualmente sujeitas à mesma experiência ou experimento estético. Todos nós teremos o instrumental decodificador dessa vivência, que se traduz em nossa capacidade linguística de compreender o que está acontecendo, caso contrário, a comunicação estaria interdita pela ocorrência de ruído no processo comunicacional; não obstante, cada um de nós o viverá à sua maneira.

- Da reinvenção

Portanto, é possível a fuga do saber clássico, racionalista, é possível o abrir os olhos para outras faces não exploradas. Há um conhecimento intuitivo, que, segundo Henri Bergson, nos revela aquilo que os seres são por si próprios, que é muito diferente do conhecimento discursivo e analítico, que vem do exterior, do pesquisador. Mas, para tanto, exige-se que o pensador se reinvente continuamente, tenha essa agilidade física e mental de incorporar o novo, o diferente, e que se transforme a cada vez com isso (Bergson, 1938, p.124).

Contudo, isso não é a regra. As universidades e academias não têm boa vontade para tanto. Elas seguem o modelo cartesiano-

positivista que se consolidou a partir de 1800 com o iluminismo e a fantasia técnico-científica de emancipação humana pela ciência, o progresso, a evolução e as possibilidades infinitas colocadas à disposição do homem. A contrapartida desse movimento, que se estendeu no século 20 com a filosofia analítica e o neopositivismo do Círculo de Viena, foi o romantismo alemão, para quem o mundo (a natureza) poderia se reencantado e o corpo seria tido como “templo do mundo” (Novalis). Esse movimento, na contracorrente do iluminismo, buscou o vínculo com o sobrenatural, o místico, os sentidos e a própria natureza.

E, de fato, algumas obras literárias, alguns artistas têm a capacidade de prever “verdades científicas” antes mesmo que elas surjam no campo da ciência oficial. Michel Serres vê em Montaigne e em Verlaine tanta razão quanto na física ou na bioquímica; a ciência oficial, em contrapartida, poderia ter tanta “desrazão” quanto certos sonhos... (Serres, 1999, p. 70).

Entretanto, essa postura ainda luta por reconhecimento. A fé inabalável na racionalidade humana e na lógica científica clássica torna os homens cegos para outros tipos de saber. Nas universidades, pesquisadores e assistentes atuam de forma conservadora, detendo e mantendo privilégios, dotações e todo um pessoal técnico e científico que apoia a continuidade e não a mudança de rumos no procedimento científico. Para Michel Serres, não é lá que floresce a liberdade de pensamento. O vocabulário ultratécnico em ciências humanas, por exemplo, em vez de participação e crescimento, acaba engendrando medo e exclusão (idem, pp. 8-14)

Reinventar-se, incorporar o novo, transformar-se supõe que a mente do pesquisador esteja sempre em movimento. Diferente dos crustáceos e das armaduras, marcas do arcaico e do frio, aqui

se trata, para Serres, de ciências humanas (dos fluidos, das comunicações, das relações, espécie de “criancinha frágil”), “mapa flutuante” de relações e contatos, “uma bacia de rio que muda constantemente”, tipo de pensamento vivo, pulsante, continuamente ativo, como as labaredas que dançam, a cortina carmesim que flutua, como ele diz (idem, p. 139-140, 160).

Tudo depende de como nos relacionamos com nosso objeto de estudo, dissemos atrás; objetos e seres não existem em si e por si, como pretende o positivismo, mas são construídos em cada nova relação. Não existe a comunicação como algo que A passa para B, a comunicação constitui-se ou não dependendo dos agentes em contato, dos fluxos, da atmosfera, do “entre” a que se referia Buber. Também em Serres: as relações engendram objetos, seres, atos, não o inverso (idem, p. 142-148).

Para muitos, uma empreitada difícil, solitária, marcada pela determinação e pela persistência. Uma disposição à continua mudança aliada a uma determinação obstinada à solidão. E não apenas solidão, diz Serres, mas também a um afastar-se da excessiva luminosidade, que pode ser destrutiva enquanto a sombra, segundo ele, é protetora (idem, p. 193). Sabemos um pouco disso através de Dietmar Kamper, e seu *Distúrbios da imagem*, quando diz que “contra o triunfo da luz, trata-se de uma reabilitação do lusco-fusco, da fenda de sombra do *clair-obscur*, de uma lógica realizada da desilusão” (Kamper, 1994, p. 28).

Luz suave e filtrada que pelos contrastes entre raios e sombras nos permita ver os relevos fundidos, mesclados, nuançados. E aí pode ocorrer um *estalo*. Sentimos que algo se passou, um evento muito discreto instalou-se em nós e provocou uma trepidação em nossas certezas. Algo mudou. A mudança pode parecer algo muito discreto, sutil, pequeno, mas já produziu seus efeitos.

Realizou em nós um choque transformador. “Tudo é arrebatado de uma só vez” (Barthes, 1973, p. 62-63).

Diz Barthes: “estar com quem se ama e pensar em outra coisa: é assim que tenho os meus melhores pensamentos, que invento melhor o que é necessário ao meu trabalho”. Esse pode ser um paradigma para a percepção de nosso acontecimento comunicacional. Barthes está pensando em um texto: “ele produz em mim o melhor prazer se consegue fazer-se ouvir indiretamente; se, lendo-o, sou arrastado a levantar muitas vezes a cabeça, a ouvir outra coisa” (idem, p. 32). Algo muito parecido ele já havia dito a respeito da fotografia: levanto a cabeça e deixo a imagem acontecer em mim.

Barthes diz que se interessa pela linguagem porque ela o fere e o seduz. E isso acontece em algumas obras especiais, pois, para ele, “nenhuma significância, nenhuma fruição, pode produzir-se numa cultura de massa, pois seu modelo é o pequeno-burguês” (idem, p. 48). Ao longo das noites, ele lê Zola, Proust, Verne, *Monte Cristo*, *As memórias de um turista*, mas isso é repetição não fruição: “esta só tem possibilidade de aparecer como um *novo absoluto*, pois, para ele, só o novo abala a consciência (idem, p. 49).

Apesar de suas proposições, Barthes não tem grandes esperanças numa teoria da fruição. Ele não vê nela a possibilidade de uma ciência, de um método, de uma pesquisa, de uma pedagogia. Ele acha que tal teoria só teria condições de produzir teóricos e práticos mas não especialistas, quer dizer, pesquisadores, críticos, estudiosos. Uma verdadeira “ciência do devir” seria aquela que conseguiria recolher nosso prazer sem precisar empantufar-se sob uma tutela moral (idem, p. 71).

2.2 Michel Serres: *Rodeio e êxodo como um “quase-método”*

Os estudos acadêmicos, os projetos de pesquisa, as cobranças universitárias exigem de cada estudioso a apresentação de um método que o guiará na investigação. Isso, contudo, não é tão ingênuo ou inocente quanto parece: a opção por um método significa também a submissão a um modo de pensamento determinado. Vejamos isso mais de perto.

Heidegger dizia, em *O defeito dos nomes sagrados (Der Fehl heiliger Namen)*, que o método não deixa de ser uma opção tecnológica, da mesma forma que o é a afirmação – cartesiana – do sujeito como vontade. Método é um “caminho” que não conhece mediação e até mesmo a dialética platônica, diz Heidegger, seria de “essência tecnológica”, quer dizer, ela estaria sendo regida por uma vontade prometeica de dominação (Heidegger, 1981). Logo, método induz automaticamente a uma visão de mundo, a uma visão dominadora. Melhor seria imaginar um caminhar livre, aberto, sem rotas fixas.

No caso, então, e especialmente para a pesquisa da comunicação do sensível, cabe buscar a ciência que procura captar as coisas em seu movimento, a saber, *a ciência do transitório*. É o que propõe, por exemplo, Gilbert Simondon, citado por Gilles Deleuze, que fala de um espaço intermediário entre a matéria (o inextato) e uma forma (a essência ideal). Esta ciência, chamada de “ciência nômade”, não sai em busca de constantes, de leis a partir de variáveis, mas pensa nas *variações continuadas* e captura aquilo que Deleuze chama de “singularidades”. Se o método opera no espaço estriado, caminho a ser perseguido ponto por ponto, o “antimétodo” opera no espaço liso, sem determinações prévias (Simondon, 1964, p. 42-56; Deleuze e Guattari, 1980, p. 508ss).

Esse caminhar por uma passagem não previamente definida chamamos de *metáporo*, caminho que se desbrava a si mesmo, a partir de “poros”, passagens incertas que são usadas *ad hoc* e que se desfazem com a pesquisa terminada. O saber por ela criado denomina-se *matéporo*.

Michel Serres fala de errância e de êxodo: “O filósofo que procura não dispõe de nenhum método, o êxodo sem caminho resta-lhe como sua única morada e como seu livro branco. Ele não caminha nem viaja seguindo um mapa que repetiria um espaço já explorado, ele escolheu errar. A errância comporta riscos e erros e de perda do caminho. Onde você vai? Não sei. De onde você vem? Eu tento não me lembrar disso. Por onde você passa? Por toda parte, o mais possível, enciclopedicamente, mas eu tento esquecer. Decline suas referências. Há poucos pontos de orientação no deserto” (Serres, 1991, p. 155).

Estamos aqui, portanto, diante do incerto, do desafiante, do provocador, daquilo que nos trará muitas surpresas. Como ele diz, trata-se de um “deserto privado de referências” e não de uma “disciplina como espaço demarcado”. São termos que ele mesmo reconhece como perigosos e arriscados, “que se pode entender como mitos ou poemas para excluí-los do pensamento quando se segue na estrada por caminhos mais seguros, mas que valem como elementos de uma antropologia da descoberta ou de uma ética, mais ainda, de uma simples higiene para aqueles que se lançam nesta loucura sem esperança de recompensa” (idem, pp. 156-7).

Serres aceita romper com dois milênios de método (Serres, 1985, p. 268) propondo um discurso científico não epistemológico: “Se encontrarem um método fecundo, sigam direto por um momento. Ele produz. Perceberão logo a classe de questões que ele resolve.

Parem, pois estão caminhando para o tédio: rigidez, velhice, asneira, rapidamente” (idem, p. 277). E continua: “Desenhemos um percurso interessante (...), inquieto, fora de seu equilíbrio e sem repouso; em busca, à espreita, (que) bate toda a extensão, sonda, prospecta, reconhece, vagueia, pula daqui para ali; pouca coisa no espaço escapa à sua varredura; quem segue ou inventa esse percurso corre o risco de perder tudo ou inventar-se; se descobrir, diremos que sua rota deixou o talvegue¹⁰ por atratores estranhos” (idem, p. 277). E mais: “Divaguem como um pensamento. Façam o olho brilhar em todas as direções, improvisem. Com a improvisação, a vista se surpreende. (...) Suponham um emaranhado confuso, alguma desordem e essa confiança vital no acontecimento descoberto de improvisto que caracteriza os ingênuos, solitários, amorosos ou estetas, em plena saúde” (idem, p. 278).

De forma semelhante a Henri Bergson, Serres fala que “é preciso apanhar o gesto durante a ocorrência da relação e continuá-lo” (chamamos a isso de *razão durante*); “não existe começo nem fim”, continua ele, mas “uma espécie de vetor”, matéria vetorial, veículo, sentido, direção, seta do tempo, índice de movimento ou de transformação. A abstração própria que ele tem em vista, na qual não prestou atenção ao começar, estaria menos em um lugar do que circulando (1999, p. 139): explorar o espaço como a mosca que voa, o cervo acuado, o viandante sempre expulso do caminho natural pelos cães de guarda que rosnam ao redor dos lugares confortáveis (idem, p. 278).

Gustavo Castro fala de um sistema aberto, inacabado, inconcluso. Para ele, “o cientista deve ser (...) também ele, um

¹⁰ Talvegue: linha de maior profundidade no leito de um rio. Linha sinuosa em fundo de vale, resultante da interseção dos planos de duas vertentes e na qual se concentram as águas que delas descem.

criador: mais cauteloso que o artista, mais prático que o filósofo, ao mesmo tempo preocupado em demonstrar o cruzamento da empiria com a teoria, mas também sem medo ou culpas por tentar avançar criativamente” (Castro, 2014, p. 40). Um estudioso não pode ser, segundo ele, um mero demonstrador, mas, tampouco descurar *insights*, inspirações, imaginações, sentimentos, criações que permeiam sua investigação.

Da mesma forma que os autores anteriores, Castro rejeita a explicação, visto que, para os poetas, “explicar seus versos é tornar-se prosaico, para ele [René Char], é profanar algo sagrado. O poema não precisa ser explicado, o poema é o que ele e é, possui uma luz, um ritmo, uma força, um sentido também. Ama-se um poema” (idem, p. 47). E mais ainda: “Poesia originalmente é canto. E é enquanto canto que ela tem força poética. Um canto que só se explica – como a poesia – pelo próprio cantar; um canto que não se compreende, não se representa, mas tem um sentido contido em si que precisa ser aprendido na própria atividade de cantar” (idem, p. 77).

- *A randonné*

O termo *random* significa, para Michel Serres, aquilo que depende da sorte, que não obedece a nenhum método ou critério e cujo resultado é sempre desconhecido ou inesperado. No francês, segundo Serres, o derivativo *randonné* significa, no caso de uma excursão, um percurso muito longo e acidentado; já o termo *random*, quando se tratava de caça, referia-se a uma abalada irregular e imprevisível da caça. Na forma como ele usa, trata-se de “corrida à roda da sorte para a escolha da direção tomada e para a extensão do trecho percorrido” (Serres, 1985, p. 265).

Assim, seu “discurso científico”, como ele diz, rompe com a epistemologia e opera um procedimento exódico, uma “teoria do conhecimento cego ou da evidência não visível, dessas evidências escondidas por vários séculos de método inútil, inútil em vista do novo” (idem, p. 268-9). Um “saber muito refinado que começamos a conceber”, diz ele.

Ele não constrói uma enciclopédia mas um a “escalenopédia”, pois o escaleno compõe um caminho oblíquo, tortuoso, complicado: “Ulisses, navegando ao sabor da sorte, deixa os saberes herméticos e as histórias moldadas em estruturas, inventa o saber inventivo e a história aberta, novo tempo”, saber que se dispersa e se distribui, que não se integra numa totalidade (idem, p. 271).

O caminhar exódico é como uma odisseia, jamais metódico, um caminho que se afasta do caminho, diz ele. Mas, mesmo assim, Serres ainda busca algo estável: “Ulisses (...) se submete às flutuações: às do mar e do vento, flutuações de fluxos. (...) Fora do caminho normal, ele se imobiliza, na calma ou preso por outras estabilidades. Como se existisse o estável desviado em relação à via normal (...). Como se existisse uma ordem, fora da ordem (...). Como se a flutuação ao acaso (...) levasse de repente a (à formação de) uma localidade temporariamente estável, uma ilha onde nasce um outro tempo, local, esquecido do antigo, do comum, esquecido do tempo do percurso. Afastadas em relação à vida metódica, essas ilhas formam ordem por flutuação, uma outra ordem que bem podemos chama exódica” (idem, p. 268).

Para ele, a condição dita ou não dita da ciência ainda é a identidade: é preciso poder dizer o dito, reencontrar a estátua no mesmo lugar, reconhecer a tese, firme, afirmada, sem mudança, repetir a experiência, estável como um termo, determinada, determinista. Opostamente, contudo, o trabalho do pensamento

ou da história introduz, segundo ele, a face da estabilidade nos campos onde, à primeira vista, ela não tem lugar nem tempo. O impensável é igual ao instável. O não conhecível equivale à flutuação (idem, p. 295)

2.3. A etnologia modal de Laplantine

- A aproximação entre diferentes discursos

François Laplantine propõe que se abram passagens, que se confrontem linguagens que antes se ignoravam, campos do conhecimento que não se frequentavam, ocupando, assim, “espaços intersticiais” e diferenças entre protagonistas. É uma reivindicação que já conhecíamos em Paul Feyerabend, quando este fala do “vale tudo” em ciência, quer dizer, de os católicos romanos poderem lucrar com o estudo do budismo, médicos com o estudo de *nei ching* ou com um encontro com curandeiros africanos, psicólogos poderem tirar proveito do estudo da maneira como os romancistas e atores criam um personagem, cientistas poderem se beneficiar com um estudo de métodos e pontos de vista não científicos e a civilização ocidental em geral poder aprender muito com as crenças, hábitos e instituições dos povos “primitivos” [Feyerabend, 1975, p. 123].

- Da observação: a acuidade visual

O estudioso deve desenvolver uma acuidade visual e manter despertos todos os sentidos. Sua atenção concentra-se nos processos que se desenvolvem diante dele e não nos resultados finais. A observação é marcada pela expectativa e pela surpresa. Basicamente, não se trata de apreender, apoderar-se, capturar mas, antes, de “deixar-se levar”, no sentido de desabituar-se, desprender-se, impressionar-se [Laplantine, 2015, 90-91]. Deixar-se tocar, deixar a experiência agir sobre nós, considerando que não seremos mais os mesmos no resultado final da pesquisa, quer dizer, que a experiência nos transforma também a nós, os pesquisadores, é o resultado que apontam também Moriceau e Mendonça em seu texto (p. 85-87).

Além disso, os modos (estéticos) ou as formas (artísticas) de conhecimento supondo inicialmente essa acuidade do olhar e da escuta, consideram, também, o tocar, o paladar, audição. Moriceau e Mendonça acreditam que o fato de deixar-se afetar, sentir a marca, a reação, o momento que o mundo se constrói em nós, esse deixar as impressões trabalharem em nosso interior, esse tornar-se curioso para ver para onde elas levarão nossos corpos e nossos pensamentos (idem, p. 82) é um caminho para abrir o engajamento com a experiência, reduzindo a mediação entre pesquisador e experiência. Contudo, Laplantine reconhece ser difícil atribuir confiança ao afetivo, ao afeto, à emoção, que, segundo ele, não teriam grande fecundidade epistemológica, diferentes do percepto, da percepção, que permitem considerar as situações às quais somos confrontados que, por sua vez, exigem a descrição, a discursividade (Laplantine, 2009, p. 11).

- A recuperação da subjetividade

Em oposição direta ao pensamento racionalista de Descartes, Laplantine nos propõe resgatar a subjetividade como dimensão inseparável do pesquisador e necessária à observação acurada do real. Tudo aquilo que o romantismo alemão batalhou por sobreviver (o corpo, a natureza, a sensualidade, a magia, o sobrenatural, o amor, a paixão, a morte) deve ser, hoje, recuperado por ele e por outros na pesquisa do sensível. É o caso da *Educação sentimental*, de Flaubert, o livro “da indecisão, da incerteza, da precariedade e da fragilidade dos sentimentos”. Nesse caso, os relatos são feitos mais de “pequenas covardias de personagens” do que de grandes paixões (Laplantine, 2013, p. 30).

Se considerarmos a afirmação do biólogo chileno Humberto Maturana, de que não há diferença entre percepção, ilusão e alucinação, e de que a captação de imagens e de sons se dá de

forma “criativa”, em que cada um ouve ou vê o que lhe interessa [1997, p. 73], então, por que negar que a captação ficcional do mundo - que nem sempre é o caso da literatura, visto que é tida, em muitos casos, como retrato fiel do real -, que é subjetiva (como outras formas de conhecimento, mais “racionais”), seja igualmente válida?

A cultura privilegia a palavra em detrimento das imagens, mesmo das imagens linguísticas. O equívoco já vem de Platão, que colocava as imagens em plano inferior ao discurso. O escritor parte de imagens, da linguagem do imaginário, enquanto que o cientista, operando com conceitos, “superaria” a ficção e imporia uma hierarquia, pela qual caberia à ciência definir o lugar e a posição dos outros saberes, inclusive da arte, como pretendeu Baumgarten. No caso, o princípio é o de que o “geral e inteligível” é quem dita as regras e as normas do que é conhecimento e do que não é (o particular e o sensível) (Laplantine, 2015, p. 48-9). Mas efetivamente, quem sempre viu claramente essa cegueira foram os escritores, os artistas e alguns filósofos (Balzac, Flaubert, Proust, Breton, Tzara, Kierkegaard, entre outros).

A escrita, sugerem Moriceau e Mendonça, deve ser performativa. Não será possível devolver o alcance e nuances por completo, dizem eles, todas as passagens da experiência estética e dos afetos. Contudo, continuam, considerando a experiência estética como uma performance, a escritura pode tentar se fazer performance a sua vez, não para constatar e codificar mas para dar-se a sentir, tentar tocar não só a experiência mas também o leitor; ela não agirá pelo âmbito da exaustividade mas pela “exatidão” da atmosfera e da eficácia afetiva, descrevendo momentos e eventos dos afetos, mantendo assim, seu poder de afetar (Moriceau e Mendonça, p. 94-95).

- *Do objeto*

François Laplantine propõe, em etnologia, um procedimento voltado ao estudo do sensível, isto é, daquilo que é infinitamente pequeno, minúsculo, das ínfimas variações nas relações entre pessoas e objetos. É algo que ele denomina “escândalo” e que se coloca diferentemente de outros dois procedimentos: o da prova e o da revelação. Uma *prova* busca uma explicação clara e perfeita, sai em busca de ligações de causalidade tentando resolver definitivamente um problema. Uma *revelação* pretende tornar visível o invisível, como no procedimento platônico de “remover o véu” para se chegar à verdade das coisas. Já, no escândalo, a coisa surge provocando um déficit de interpretação; é uma espécie de obstáculo que provoca uma desordem da percepção, do caminhar, do método. (Laplantine, 2013, p. 350-1) O escândalo põe em crise a lógica da explicação (ligação necessária entre signos que remetem a uma prova) e da interpretação (na revelação).

Seria, então, a exibição do filme *A chegada do trem na estação de La Ciotat* um escândalo? De qualquer forma, trata-se de um fato incomum. Para Laplantine, foi um acontecimento para os primeiros espectadores, talvez não exatamente um acontecimento comunicacional (no nosso sentido) mas um impacto, um susto, uma ocorrência incomum e inesperada, fato esse marcado pela indeterminação e pela indedutibilidade: algo que chega quando não esperamos, nos surpreende e introduz uma pausa no encadeamento que acreditávamos lógico e previsível na causalidade linear (Laplantine, 2009, p. 37).

Quando fala que sua pesquisa dá conta do “escandaloso”, quer dizer, do fato de que esse tipo de tratamento é visto como um escândalo para a pesquisa convencional, apoiada que está na positividade do signo (lógica da prova) ou da plenitude do

símbolo (lógica da revelação), Laplantine aproxima-se do procedimento metapórico. Contra o caminho regular da investigação, este etnólogo procurará um “atalho”, uma passagem indireta, lateral, sinuosa, na pesquisa, passagem essa que pode levar a seu encurtamento. É o conceito do “através” ou da travessia. No caso do metáporo, o caminhar da pesquisa e do pesquisador se dá de forma inesperada, aleatória, imprevisível: abre-se um caminho novo a cada vez, como as marcas de um pé na areia da praia, que o mar irá em seguida dissolver.

Além disso, ele propõe um modo transversal de trabalhar, feito de ensaios e erros, de tateamentos, hesitações, improvisações. Também aqui, semelhante ao metáporo, ele se deixa transformar pelo que aparece diante dele: um acontecimento, uma surpresa, um acidente: “aquilo que surge na medida em que se avança, aquilo que advém, devém e imprime ao passo ou à escrita uma cadência sempre singular” (Laplantine, 2013, p. 390). No caso, a única diferença em relação ao nosso caminhar metapórico é que para nós a pesquisa se fixa no acontecimento comunicacional, por excelência.

Mas o princípio continua o mesmo. O objeto de estudo (aqui, a comunicação; lá, as sociedades e suas práticas) é quem determina os passos da investigação; as situações às quais nos confrontamos se desenvolvem por si mesmas sob nossos olhos (Laplantine, 2009, p. 144). Não há na etnografia tal como ele a conhece e tal como ele se esforça por praticar – assim como no procedimento metapórico - um sujeito primeiro que vá em direção ao objeto, um observador anterior, exterior e superior aos atores, aos leitores, aos auditores, aos espectadores. O que conta é menos o pesquisador que vai ao local do que aquele que vem dele, isto é, que vem de uma experiência do local. A primazia é da coisa, do fato, do fenômeno, não de nós. Por exemplo, quando um etnólogo faz uma experiência de iniciação no candomblé, ele

pratica algo como uma desocidentalização (Laplantine, 2009, p. 140), e isso é exatamente o oposto das práticas antigas e conservadoras de etnocentrismo, em que o pesquisador, ao contrário, vai com seu aparato europeu filtrar aquilo que vê segundo o parâmetro de sua procedência.

Há, portanto, instabilidade tanto do sujeito quanto do objeto. A pesquisa convencional exige que na observação haja (imaginariamente) um sujeito constante e um objeto permanente, diferente, como visto, da prática aqui proposta em que se opera com o continuamente mutante, a contingência, com uma relação entre ambos que é única e será sempre diferente. Não há constância, o estudo não é generalizável (Laplantine, 2015 153). A descrição disso, Laplantine denomina *escrita paratáxica*, a ser explicitada a seguir. Não se fala o que a coisa é, não é ou deve ser mas que há um talvez, um pode ser. Isso permite ao pesquisador poder dizer e escrever sempre de forma diferente. (Laplantine, 2013, p. 372).

- *Da descrição*

Na sua proposta de etnologia modal há um movimento vibratório que é mais incerto que o do saber convencional, e que, por isso mesmo, deve ser mais exigente e redobrar o rigor. Para muitos, reconhece Laplantine, isso tem algo de desconcertante e de decepcionante, até mesmo de irritante. Certamente, mas tal fato não o faz abandonar o procedimento, pois o evanescente e o fugitivo não são assim tão inconsistentes como supõe o conhecimento clássico. Esse tipo de conhecimento não é o do acabamento mas algo que “apela à fineza e exige descrições de uma extrema precisão” (Laplantine, 2013, p. 288).

O estudioso vai a campo para se impregnar das situações, ou, como ele diz, “explorar os possíveis” da descrição (Laplantine,

2009, p. 142), não deixando de lado a narrativa e a cenarização. São possíveis que transcendem a linguagem acadêmica convencional, não buscam exatamente *saber* mas *ver de forma diferente*, “fazer ver”, isto é, transformar o que era inaudível e invisível em algo audível e visível (Laplantine, 2009, p. 142). Estamos falando aqui daquilo que excede a linguagem e que, apesar disso, não deve ficar de lado: o inefável, indizível, indescritível, intraduzível, mistério. Citando Wittgenstein em sua famosa frase (“Sobre aquilo que não se pode falar deve-se calar”), Laplantine apresenta outra que irá continuar a animar sua reflexão posterior: “Aquilo que não se pode dizer, pode-se mostrar”, e que, por sua vez, remete a uma terceira: “Aquilo que não se pode mostrar, deve-se tentar dizer” (Laplantine, 2009, p. 12).

Ainda apoiando-se em Wittgenstein, especialmente na proposição de que “nada do que se possa dizer da arte conseguirá se igualar à arte de se calar”, Laplantine arrisca sua própria proposição, que é a de que “toda arte é a arte da variância”, sendo que, neste caso, ele não quer chegar aos “invariantes” medievais (aos universais), a partir dos quais o pesquisador dificilmente consegue demarcar as variações, mas ao fato de que toda atividade artística cria a variância (Laplantine, 2009, p. 12). Isso quer dizer que a arte não persegue uma finalidade nem preenche uma função mas pode revelar, de forma geralmente involuntária, essa parte adormecida ou entorpecida de nós, despertar a mobilidade das sensações. É como um livro, citando Kafka, que deveria ser o machado a quebrar o mar gelado em nós (Laplantine, 2009, p. 12).

Nesse sentido, o procedimento investigativo terá sempre algo de criativo. As subjetividades se encontram e buscam caminhos até então inéditos, não percorridos. O *procedimento transversal* fala de ligações que não são fortes demais nem fracas demais, mas

ligações “se fazendo” ou se desfazendo, sem que se fale propriamente de rupturas: uma ligação amorosa pode se desfazer mas subsistirá mesmo assim a memória dela (Laplantine, 2013, p. 381-2)

- A recusa das oposições binárias

Laplantine rejeita radicalmente as oposições binárias do tipo corpo e espírito, uno e múltiplo, razão e paixão, acaso e necessidade, ordem e acontecimento. Defende, ao contrário, o “pensamento do meio”, do “semi-“, algo menor que o inteiro mas não demarcado, portanto, oscilante; neste caso, não se opta por nenhum dos polos do signo mas opera-se uma adaptação “supondo modulações graduais, irreduzíveis ao acordo perfeito ou à distância total” (Laplantine, 2013, p. 270-1). Trata-se de um pensamento “de vibração e de oscilação”; não há estados mas fluxo de transformações (Laplantine, 2013, p. 271).

A proposição, para Laplantine, não é “a árvore é verde” mas ela *verdeja* (quer dizer: está, neste momento, verde, mas pode estar diferente no momento seguinte), a moça tímida não é vermelha mas ela enrubesce. Laplantine chama a isso de “mestiçagem” e atribui a frase relativa à árvore a Wittgenstein; contudo, ela já nos era conhecida através do pensamento estoico, que, diferentemente de Aristóteles (que dizia que os sujeitos têm um predicado, S é P, e que as coisas “são”), diz que o mundo é algo vivo, as coisas estão sendo ou acontecendo: sentir é ter o sentido e a alma modificados por aquilo que é exterior. Em vez da expressão “A árvore é verde” dizem os estoicos: “A árvore verdeja”. A relação entre esses dois, o signo e coisa significada, se dá no plano dos incorpóreos, dos exprimíveis e não entre duas realidades; estas, em verdade, enquanto corpos, não interessam aos estoicos. Um ferimento no coração não é um signo de que uma pessoa deverá morrer, mas de que ela *está* diante do

morrer”, de sorte que o signo presente, captado pela sensação, permite apreender o significado, escondido e invisível, no modo do presente” (Marcondes Filho, 2010a, p. 244).

O pensamento oscilante de Laplantine fala em modulações, por exemplo, da cor púrpura desta uva neste momento que não será a mesma mais tarde. Trata-se de um procedimento em que não se captura o objeto, não se apodera nem se apropria dele; antes, o pesquisador se aproxima dele multiplicando as perspectivas (no texto francês ele grifa o “pli” do multiplicando, acentuando o caráter de *dobra* embutido no termo) (Laplantine, 2013, p. 290).

O conceito de oscilar determina que não se para em nenhum dos extremos, tampouco num ponto do meio. Não se trata do dia, nem da noite mas de um “pensamento rítmico” que oscila entre valores. Por exemplo, realizadores como Murnau e Stroheim efetuariam um “jogo alternado entre luz e sombra”, em que o sensível e o racional não aparecem como universos independentes, heterogêneos, mas constituem variações de graus e de intensidades (Laplantine, 2015, p. 60). O social e toda natureza são híbridos: o peixe-gato, a mulher-aranha, o lobisomem, a serpente emplumada. Na literatura, Proust mostra que o lado aristocrata dos Guermantes e o lado burguês de Méséglise-la-Villeuse não são opostos, ao contrário, acabam por se misturar na sequência do livro (Laplantine, 2015, p. 71-71).

- A recusa às generalizações

Sua etnologia não opera com “casos em geral” mas com singularidades concretas. Ele não fala do homem em geral, da mulher em geral, dos relacionamentos em geral, mas deste homem específico, desta mulher específica, etc. (Laplantine, 2015, p. 67]. Com Murnau, Stroheim, Antonioni, Satyajit Ray,

Oliveira, diz ele, estamos em condições de melhor perceber as ínfimas nuances, os minúsculos detalhes das expressões do rosto, da textura da pele, ou ainda, as diferentes texturas da madeira, do vidro, do metal, da pedra, ou, ainda melhor, de tal madeira, de tal vidro, de tal metal, de tal pedra (Laplantine, 2015, p. 68).

- *A recusa da interpretação*

Na pesquisa, Laplantine rejeita aquilo que ele chama de olhar *surplombant*, quer dizer, o olhar arrogante, que faz julgamentos de longe e do alto, segundo o qual, tudo deve ter sentido (Laplantine, 2013, p. 34). O que é de fato político projeta-se, ao contrário, nas margens, nos brancos da palavra, da palavra organizada em discursos. Segundo ele, isso ocorre nos pequenos gestos do olhar, do saudar, do cumprimentar; não está no que se fala mas no como se fala ou se cala (Laplantine, 2015, p. 169-170). *Educação sentimental*, de Flaubert, por exemplo, revela que em nossas vidas há “tempos mortos” no curso dos quais as coisas se arrastam infinitamente: há retiradas, vazios, brancos, situações em que a interioridade por estar ausente (Laplantine, 2013, p. 30). Esses atos discretos, diz Laplantine, aparentemente inofensivos, não buscam “transmitir” informações, “trocar” mensagens, e estão num campo muito distante do que pretende a semiologia, pois o campo desta, da “ciência da decodificação”, para ele, é a parte mínima da vida social (Laplantine, 2015, p. 169-70).

Não se trata, portanto, de forma alguma, de *interpretar* uma obra. Desde a I Guerra Mundial, artistas e poetas (Picasso, Brecht, Appolinaire, Chaplin, Jean Renoir) já haviam se rebelado contra a pretensão de verdade e de absoluto em relação ao pensamento simbólico, pois este não aceita a heterogeneidade, não suporta o vazio, a ausência de sentido, o indecifrável (Laplantine, 2013, p. 146-7). É o caso também de Walter Benjamin e de Franz Kafka,

que abrem caminho para uma escrita de resistência aos símbolos: “Pela parábola, no primeiro, e pela reflexão sobre a alegoria, no segundo, é questionado o caráter totalizante do pensamento simbólico, pensamento da vontade de potência interpretativa na qual o sentido é buscado e declinado em abundância na consonância e no equilíbrio da resolução” (Laplantine, 2013, p. 149).

A parábola kafkiana é diferente da parábola bíblica, que prega um conhecimento escondido. Ela é “geométrica”, desenha uma curva e adquire forma externamente a uma leitura maior, quer dizer, não se deixa interpretar, sua “chave” foi, por assim dizer, “roubada” (Adorno), não havendo aí nenhuma chance de o narrador compreender o que lhe acontece e tampouco o leitor é ajudado nessa empreitada (Laplantine, 2013, p. 151). Já, a alegoria de Benjamin promove uma certa relação com o passado que não é a convencional (apropriação conservadora) mas uma forma de discordância com ele, com essa “face hipócrita” da história. O rosto da História é marcado pelo doloroso, intempestivo, pela falta (Laplantine, 2013, p. 154).

- Dos limites da linguagem

Há, para ele, situações em que o corpo se revolta sobre a linguagem. O ritmo de uma dança, os gestos de amor, as modulações da voz, a entonação, a surpresa, o entusiasmo, o golpe da paixão não cabem nas palavras. Não se pode dizer a mais grandiosa intensidade do prazer, especialmente do prazer amoroso. E, acima de tudo, é impossível dizer o Shoah, pois o sofrimento nele embutido pode ir até “a destruição da linguagem” (Laplantine, 2015 p. 204).

O corpo, assim, não pode ser considerado, e, por consequência, tratado como uma estrutura linguística, diz Laplantine. E

continua: o corpo em movimento de deambulação da ginga, os gestos e as mímicas do malandro que anda ziguezagueando pelas ruas do Rio de Janeiro não são decomponíveis em enunciados, nem podem ser totalmente analisáveis em termos de processo de enunciação. Há um não linguístico e mesmo um não languageiro nas condutas dos corpos e nas imagens dos corpos, tal como eles podem, por exemplo, ser mostrados, montados e trabalhados no cinema (Laplantine, 2015, p. 207).

- O destaque heideggeriano da linguagem

Gustavo Castro advoga em favor da linguagem, especialmente, em se tratando da poesia, do sentido que lhe atribui o filósofo Martin Heidegger. Para ele, a poesia é uma doadora de sentido que coincide com a abertura do homem ao mundo e do homem a si mesmo (Castro, 2014, p. 72-73). Nesse caso, ela participa do universo do conhecimento humano que busca com-preender, isto é, partilhar conjuntamente e o entendimento dos múltiplos sentidos da natureza e do fazer humanos (idem).

Já vimos acima que os termos compreender-compreensão tentam escapar do sentido comum, visto “jamais poderemos compreender o povo” (Geertz), buscando outra leitura, desta vez heideggeriana, que lhe atribui outras características, como a de abraçar algo, contextualizar, adquirir consciência, desdobrar as possibilidades na expectativa de ser acolhido pelo Ser. Fato é que não se pode determinar os modos de sentir de uma comunidade.

Quando Heidegger fala de linguagem, ou da poesia especificamente, esta cria linguagem, quer dizer, “ultrapassa os limites do conhecido, do representado e efetua uma *clareira* no Aberto” (idem, p. 76). Aberto, nesta terminologia heideggeriana, seria “aquilo que não restringe, não impede, não tem limite; é a grande totalidade de tudo o que não está restringido”. O conceito

nos aproximaria do de *Infinito*, em Levinas, mas não, há alguns entraves conceituais. Essas palavras, diz Castro, são quem nos dá voz e “precisamos ouvir o que elas têm a dizer” (idem, p. 125).

É claro que, no caso, não iríamos cair nos equívocos de entendimento da leitura superficial, atribuindo às palavras, somente por serem palavras, uma dimensão mágica ou mística, mesmo metafísica, de agir sobre os humanos como se fossem divindades; ao contrário, entendemos o pensamento heideggeriano metaforicamente, quer dizer, as palavras têm a força da reverberação, o fato de ecoarem em nós de forma mágica ou surpreendente, exatamente por tocarem, em nós, de forma sensível, por nos falarem, por dialogarem com nossa pura interioridade. Elas falam por nós e esse é o sentido de “nos darem a voz”.

Mas alguém tem de realizar a poesia. Aí surge a imagem do *dizente*, de que nos fala Castro, alguém que não é, de forma alguma, um mero instrumento passivo que cede passagem a palavras vindas de algum lugar enigmático: “Ele é o ator principal na construção do elo entre a região enigmática onde se origina a linguagem e a própria fala no dito da poesia, na medida em que ele escuta e corresponde ao apelo primordial da linguagem” (idem, p. 77). Pois bem, há alguém que *realiza* a poesia, dá condições a que sua potencialidade reverbere nos demais; não obstante, isso pode entrar em contradição com a própria definição do Aberto aqui utilizada.

O equívoco tem origem no próprio Rilke. Castro diz que o Aberto é também - conforme Rilke - o círculo mais vasto, “aquilo que circunscreve tudo o que é; a circunscrição que circun-une todo ente (idem, p. 76, p. 127). Bem, se ele circunscreve então ele fecha. É a própria etimologia da palavra que diz que circunscrever é colocar em um círculo, determinar

limites, traçar uma linha ao redor de. Portanto, não há essa “ilimitação” de que fala Castro. Mais ainda, o fechamento pode inviabilizar o trabalho do dizente.

Quando nos deparamos com o conceito de *Infinito*, vemos que Levinas o utiliza inclusive para se opor ao termo “totalidade”, que ele chamava, sintomaticamente, de “círculo fechado da totalidade” (Levinas, 1961, p. 153), de uso hegeliano, que igualmente restringe o universo possível dentro dos limites do racional e do inteligível. Para Levinas, Infinito é o único conceito que preservaria a possibilidade de uma alteridade total, irreduzível à interioridade, que, em suas palavras, não a violenta. O problema da totalidade – e, sem dúvida, igualmente a noção de circunscrição – realiza um trabalho de síntese, que não é, jamais, a nosso ver, a proposta de um Aberto.

Diz Levinas: “O hegelianismo – antecipando-se sobre todas as formas modernas da desconfiança sustentadas diante dos dados imediatos da consciência – nos acostumou a pensar que a verdade não reside mais na evidência adquirida por mim mesmo (...) mas que ela reside na plenitude insuperável do conteúdo pensado, como atualmente ela tenderia ao apagamento do homem vivo atrás das estruturas matemáticas que *se pensam* nele mais do que ele as pensa”. (...) “Diz-se hoje que nada, de fato, é mais *condicionado* que a consciência e o ego (*moi*), supostamente originário. A ilusão de que a subjetividade humana é capaz de ter seria particularmente insidiosa. Abordando o homem, o sábio permanece homem apesar de toda ascese à qual ele se submete enquanto sábio. Ele se arrisca a tomar seus desejos, desconhecidos por ele mesmo, de se deixar guiar por interesses que introduzem a inadmissível trapaça no jogo de conceitos, apesar do controle e da crítica que podem exercer seus colegas ou seus colaboradores e expor, assim, uma ideologia à guisa de ciência” (Levinas, 1970, p. 96-97).

Em poucas palavras, Levinas liquida com o vício contemporâneo de negar aos homens a capacidade de sentir as coisas por si mesmos e independentemente dos outros ou de uma razão universal ou mesmo de um *sensus communis*, exatamente aquilo que havíamos criticado em Kant no meio desta obra. A dúvida sobre os dados imediatos da consciência é a reverberação de uma posição platônica de negar o real, ou, pelo menos, as possibilidades de dar crédito ao que é sentido, percebido, sensibilizado no instante, em prol de uma validação a posteriori e comum.

É que Castro prefere caminhar junto com Heidegger, isto é, “caminhar com”, o que se opõe à proposta fenomenológica de Levinas, como “colocar-se diante de”, de caráter ético. Emmanuel Levinas acompanha a ontologia heideggeriana até o momento de hipóstase, a saída da situação de ser-atirado-no-mundo, do mero existir, para adentrar uma existência, em que se adquire um nome, uma presença. O salto ocorre porque o homem é preenchido pela solidão, diz Heidegger, uma solidão da coletividade “lado a lado”, do *Miteinandersein*. Mas, em lugar desse “miteinander” (um com o outro), Levinas advoga um “gegenüber”, um estar-diante-do-outro. A saída, portanto, de um ego autossuficiente estará não na expectativa de acolhimento por um Ser, uma saída egológica, mas na busca do outro, da alteridade.

Por isso, a saída de Castro, sintetizada na frase: “a linguagem transdisciplinar da arte e da poesia auxilia a compreensão do homem enquanto ser que se constrói a partir da necessidade de compartilhamento e comunhão para enfrentar o meio natural no qual se insere” (Castro, 2014, p.101), ainda poderia estar imersa no universo heideggeriano do compartilhamento e da comunhão, características, em verdade, mais do amor do que da comunicação, visto que esta não busca o entrosamento ou a fusão mas caracteriza-se, ao contrário, pelo choque, pela violência

(Deleuze), pela “gota de veneno” (Baudelaire), pela disruptura, pela perda de solo, pelo pavor (Barthes) e tantas outras coisas.

Se a poesia é capaz de tirar ou resgatar o homem do cotidiano, com diz Castro, de afundá-lo, interrogá-lo ou fazê-lo pensar; se as palavras “contêm aquilo que Bachelard chamou de *metafísica instantânea*, força vital capaz de provocar convulsões de sentido e reorganizações na vontade e na cognição humana” (idem, p. 111), então, não se sabe exatamente se elas ajudam o “homem a se compreender a partir da necessidade de compartilhamento” ou se, opostamente, o ajudam a se redefinir, a se transformar, a ultrapassar o que era, instigado exatamente por essa provocação do outro, por essa alteridade que se coloca diante dele e dele exige um ato eficaz.

2.4. Brian Massumi e o pragmatismo radical das parábolas do virtual

Brian Massumi inicia seu livro *Parábolas para o virtual* falando que seu corpo *se move e sente*. Que há uma conexão intrínseca entre movimento e sensação, através da qual cada um convoca o outro. O mais sutil deslocamento evoca uma diferença qualitativa, pois, na medida em que ele conduz a si mesmo, ele acena um sentimento, e sentimentos têm uma forma de desdobramento, uns nos outros, ressoando juntos, interferindo, se intensificando mutuamente, tudo de formas inquantificáveis, aptas para se desdobrar novamente em ações, geralmente imprevisíveis.

A proposta desse livro é explorar as implicações deste simples deslocamento conceitual (corpo-mudança) para a Teoria Cultural, visto que ela tem desprezado, segundo ele, o que ele chama de “termos intermediários” da ação, termos esses aos quais ele associa a “literalidade do movimento” e que teriam sido evitados por essa teoria por receio de se desembocar numa espécie de realismo ingênuo. O que para ele faz falta – e que aqui se trabalha como comunicação do sensível – é a atenção à “leveza das mudanças que se processam qualitativamente”, desconsideradas quando comparadas às grandes rupturas periódicas.

Essas mudanças leves ocorrem no cotidiano; este pode não ser o lugar da ruptura ou da revolta mas, mesmo assim, “ainda pode ser o lugar de modestos atos de ‘resistência’ ou de ‘subversão’” (Massumi, 2002, p. 2).

As práticas de “leitura” e “decodificação” do esquema ideológico dos produtos da cultura incluíam o corpo como sistema envolvido nessas práticas cotidianas. Não obstante, o

corpo aqui só era tido como “corpo discursivo”, um corpo com gestos significativos que, se performado propriamente, poderia desfazer sentidos disseminados. Mas eles não *sentiriam*, destaca Massumi. A sensação, em verdade, é desprezada, pois remete à experiência não mediada, a um subjetivismo ingênuo, segundo a Teoria Cultural.

Por isso, não se trabalhou com a fenomenologia; esta seria inconciliável com as capacidades estruturantes da cultura, cultura como exercício do poder e mesmo do contrapoder, assim como entidade instauradora de sujeitos “construídos”. Nenhuma palavra sobre a mobilidade da experiência. Ao contrário, a palavra de ordem era a posição, ou a “posicionalidade”, formação do sujeito de acordo com a estrutura dominante, que remete ao uso de um código e a uma posição num quadro, numa grade social maior: macho versus fêmea, negro versus branco, gay versus hétero, etc.

O modelo da Teoria Cultural, portanto, era restritivo. O corpo não passava de “corporificação de uma ideologia”, sem qualquer chance ao potencial de mudança. Não se pensava em extrair dele o movimento capaz de transformação qualitativa.

- Do Projeto

A partir daí, Massumi expõe seu Projeto, calcado no investimento no movimento, na sensação e na qualidade da experiência. Ele não pretende chocar-se com a teoria cultural pós-estruturalista mas sim ampliá-la fazendo da cultura algo coextensivo aos campos da experiência e do poder.

Um corpo, quando em movimento, não coincide consigo mesmo, ele é sua variação, sua transição. Movimentando-se, ele entra numa relação direta, não mediada, de desdobramentos diante de

seu próprio potencial. Trata-se de uma relação real mas abstrata (Deleuze), abstrata porque nunca está presente na posição, é algo “sempre passando” (Massumi, 2002, p. 4-5).

Mais do que isso: pensar o corpo como movimento significa, para Massumi, aceitar o paradoxo de que existe uma dimensão incorpórea no corpo. A Teoria Cultural, critica ele, não é suficientemente abstrata para captar esse fenômeno (idem, p. 5).

- *Das intensidades*

Começemos pelas sensações. Segundo Massumi, uma sensação nunca é algo simples, ela é duplicada pelo ato de se sentir que se está sentindo. É, portanto, autorreferente, espécie de ressonância, um eco sem aquela distância para o som rebater entre as duas superfícies. Essa ressonância não está nas paredes mas no vazio entre elas. Ela preenche o vazio e realiza, assim um *evento*. A palavra que ele usa para caracterizar essa “autorrelação” (quando o movimento põe-se em relação consigo mesmo criando um evento), que é imediata, é *intensidade*. A ressonância é essa conversão da distância em intensidade (cf. Massumi, 2002, p. 13-14).

Imaginemos um corpo. Suas superfícies sensórias são suas “paredes”. A experiência que ele realiza é sua intensidade. A experiência, que preenche o vazio (ou aquilo que está no “entre”), é a dimensão não corpórea do corpo. Quando o corpo, sua materialidade, converte-se em um evento, realiza-se a conversão, citada acima, da distância da superfície em intensidade. O que vincula as dimensões corpórea e incorpórea do corpo, que faz a função de relê, já é quase um sujeito; em verdade, se trata de uma subjetividade incipiente, *self*- alguma coisa, diz Massumi (2002, p. 14).

Leibniz chama de *percepção da percepção* à sensação de se ter uma sensação. Para ele, ela ocorre “sem marcas distintivas”, tal como José Gil fala das imagens-puras, como vimos e veremos mais adiante. Também a memória faz algo semelhante. Uma memória sem conteúdo é “apenas o que passou”, o puro transcorrido.

Brian Massumi apoia-se em William James, que, abandonando o antigo empirismo, faz da sensação de autorrelação uma preocupação central de seu empirismo, dito “radical”, inclusive incorporando o materialismo incorpóreo. Ora, como então dar conta desse “sentimento da relação” que, de tão sutil, “*infraempírico*”, passa quase despercebido pelo registro consciente, senão considerando que a relação que ele registra é demasiadamente grande, *supraempírica*, para se encaixar numa percepção. “O empirismo radical, se ele tem que ser um pensamento completo da relação, precisa encontrar os caminhos de juntar direta e afetivamente o infra- ao supraempírico” (Massumi, 2002, p. 16).

- A primeira história: a autonomia do afeto

Primeira parábola: Massumi relata um filme da TV alemã em que um homem cria um boneco de neve no telhado do seu jardim, o boneco começa a derreter no sol da tarde, o homem o retira de lá e o leva para a montanha onde ele para de derreter. Ele lhe dá um adeus e o abandona. Pais reclamam que o filme assusta as crianças. Pesquisadores estudam três diferentes versões do mesmo, duas com som em *off* e uma muda. A primeira em *off* é factual, apenas relata as ações; a segunda é “emocional”.

Teste com crianças de 9 anos avaliam as reações. A versão factual é a menos prazerosa e menos lembrada; a mais agradável é a versão muda, pouco acima da versão emocional, a mais

lembrada (Massumi, 2002, p. 23).

Constatou-se, portanto, que o maior prazer foi sentido na cena mais triste. A versão factual, mesmo sendo a menos prazerosa, trouxe à tona o índice mais alto de excitação e deu a impressão menos duradoura. Factualmente, os corações das crianças batiam mais forte e a respiração era mais profunda nessa cena; a pele, contudo, demonstrava resistência. A melhor resposta cutânea coube à versão muda.

Constatou-se aí o “primado do afetivo”, o fato de que a força de uma imagem não está associada a seu conteúdo (mas a intensidades) e que a recepção se dá em múltiplos níveis, ou, pelo menos, em dois (Massumi, 2002, p. 24).

Quanto à intensidade, essa se organiza segundo uma lógica “que não admite o terceiro excluído”, quer dizer, opera também com ambiguidades. Segundo ele, ela se conecta vagamente mas com insistência com aquilo que é normalmente indexado como “separado”. Não se pode dizer que haja uma conexão da ordem significante com a intensidade (esta seria uma ordem diferente da conexão, que opera separadamente).

Intensidades se medem por reações cutâneas (pele, superfície do corpo, etc.); *forma e conteúdo* referem-se a reações mais profundas, mesmo que associadas a batidas do coração e respiração (Massumi, 2002, p. 26).

Intensidades são processos não lineares. A ressonância e o feedback suspendem momentaneamente o processo linear da narrativa presente – do passado para o futuro – sendo um estado emocional “estático”, um ruído temporal, um estado de suspense, “potencialmente disruptivo”, um buraco no tempo (Massumi, 2002, p. 26).

Mas, pergunta-se ele, por que o nível semântico não é tudo? Porque há perda de acontecimento em prol de uma estrutura, porque lhe falta a dimensão da intensidade. Enquanto na estrutura “nada acontece”, no evento, nada é programado (idem, p. 27). A intensidade é equivalente ao *afeto*.

Intensidade não é “algo primitivo”, pré-reflexivo. Uma coisa que acontece fora da mente a um corpo que absorve diretamente o que está em seu entorno não se pode dizer que seja algo “experienciado”. Além disso, a volição (o ato de escolher), a cognição e outras funções “mais altas”, que presumivelmente estão na mente, estão presentes e ativas nesse domínio não exatamente “cru”. A ressonância assume o feed back. As chamadas “funções superiores”, que pertencem ao reino da forma/conteúdo, em que pessoas interagem em circuitos convencionalizados de ação e reação, seguindo o tempo linear, são retroalimentadas no reino da intensidade e da causalidade recursiva.

O corpo não é somente absorção de pulsações ou estímulos discretos; ele também *segrega contextos*, volições e cognições, que não são nada se não foram situados. A intensidade é associal mas não pré-social.

- *Do afeto*

Afeto é a participação simultânea do virtual no atual e do atual no virtual¹¹. Um surge do outro e retorna a esse outro. Há, no

¹¹ *Virtual* é, por exemplo, a grande variedade de pontos de vista que a filosofia dissocia, a quantidade de percepções que a arte faz do real. Os pontos de vista sobrepõem-se uns aos outros mas se esfumam com a realização, a “atualização” de um deles. Eu escolho um mas os outros estão todos lá. O virtual não tem nada a ver com o possível, como quem diz, há estes objetos mas há virtualmente outros. O que temos diante de nós, as coisas como elas se mostram, é uma forma de atualização, de realização do virtual (c. Marcondes Filho, 2004, Cap. 4c). Segundo

afeto, uma sinestesia, uma perspectiva sinestésica virtual, que se ancora em coisas particulares, dando-lhes corpo. Mas, em si, ele é autônomo (sua autonomia é sua abertura), pois escapa do confinamento de um corpo particular, sendo ele essa sua vitalidade ou potencial de interação.

Para Massumi, as percepções, quando preenchem as funções da conexão atual ou mesmo de seu bloqueamento, significam o fechamento ou a captura do afeto. Por exemplo, a emoção, expressão mais intensa dessa captura. Mas algo sempre escapa, sempre permanece desatualizado. Por isso, toda emoção é mais ou menos desorientada, um estado “fora de si”, no exato momento em que a pessoa está mais íntima e inseparavelmente em contato consigo mesma e com sua vitalidade. As coisas estruturadas vivem através daquilo que lhes escapa. Autonomia é uma autonomia do afeto (Massumi, 2002, p. 34-35).

O escape do afeto não pode ser percebido junto com as percepções, que são a captura desse mesmo afeto. Há percepções pontuais, localizadas num determinado acontecimento, como a ocorrência repentina de felicidade ou tristeza; elas são normalmente descritas em termos negativos, espécie de choque. Mas, além de pontuais, podem ser também contínuas, como é a percepção de fundo que acompanha um acontecimento e que tende a assumir conotações positivas, como o são a própria vitalidade da pessoa, a sensação de estar vivo (Massumi, 2002, p. 36).

- A segunda parábola: Ronald Reagan

Brian Massumi relata aqui dois fatos expostos na biografia do

Massumi, o virtual é o não falado da declaração, o não pensado do pensamento. Ele é real e subsiste neles mas precisa ser esquecido pelo menos momentaneamente para que uma declaração clara possa ser produzida como efeito de superfície evaporante. Cf. Massumi, 1993, pp. 41-46.

ex-presidente norte-americano. Num primeiro, ele fica intrigado ao ver seu próprio corpo em cena; no segundo, ele contagia-se por um personagem que ele incorpora, tornando-se, praticamente, o outro.

No primeiro caso, ver-se na cena como outro, não é o mesmo que ver-se diante do espelho (visão especular). Esta não dá conta do movimento, é apenas uma relação eu/mim mesmo; já, na segunda, trata-se de um ato de se distanciar. A pessoa se vê a si mesma como sujeito e como objeto enquanto entidades separadas, já não há a simetria sujeito/objeto da visão especular. A pessoa, ao olhar-se em movimento, afasta-se de si mesma; cria-se um “vão” que não é preenchido por outro sujeito mas por uma “maré de mudanças”. A “disjunção” mostrada nas múltiplas variações é uma espécie de continuidade, diz Massumi, mas nada muito simples: é um movimento “desobjetificado” que se funde com um observador “desubjetivado” (Massumi, 2002, p. 50-51).

O segundo caso é exposto na biografia de Reagan *Where's the Rest of Me?*¹², em que ele é convidado a incorporar um personagem, incorporação essa que se torna, de fato, uma “cena”, um evento. Quer dizer, Reagan deveria vivenciar a transformação de um estado corpóreo móvel, pleno de suas funções, para um estado de imobilidade de um personagem que havia perdido a parte inferior do corpo.

O ator procura “praticar” a cena recitando frases do personagem para diversas pessoas, para si mesmo diante do espelho, no carro, diante de amigos, médicos, psicólogos e amputados. O exercício é tão intenso que seu mundo, seu ambiente comum, começa a se

¹² *King's Row* (Sam Wood, 1942), com o título brasileiro de *Em cada coração um pecado*.

contaminar pelo outro, o de um ser com o corpo amputado.

Massumi diz que a coisa é tão real como atual, e que o ator foi transformado pela experiência. O ator, tornando-se o personagem, passa a se sentir, ele também, “apenas como metade de um homem”. O evento que ele criou, diz Massumi, drenou-se para toda sua vida, colorindo-a para sempre. Reagan lamenta ter “se tornado semiautômato” e irá se lembrar disso enquanto for ator. A repetição automática na qual ele desaba durante a fase preparatória leva a que o evento que ele carregou se transfira para sua vida real. Ele resolve buscar o resto dele. Ele irá procurá-lo na política conservadora (Massumi, 2002, p. 55).

O ator cria uma tecnologia do evento que passa a ser, também, uma tecnologia do *self*, isto é uma tecnologização do *self*. Ele representa uma cena que acaba por se tornar um evento que pode ser tido como exemplar, uma parábola. Sua transformação é “inclusivamente disjuntiva”, tanto na forma do corpo como na vida inteira. Para Massumi, o evento genérico ou exemplar é *ausência do atual (short of actual)*. Ele precisa apenas ser representado. Mas sua representação produz uma realidade em si própria. Através de sua performance do evento exemplar, Reagan realiza uma mudança em sua vida. A mudança é expressa com uma mistura entre um evento exemplar e o mundo comum, uma mistura dos dois (Massumi, 2002, p. 56).

Massumi chama de *visão-movimento* o fato de o ator ver-se a si mesmo em movimento e sentir pânico e exaustão por isso. Ele vê, essa visão invade seu corpo e busca ocupar um espaço. Trata-se do espaço infraempírico, uma coisa que é percebida apenas por algo que seria a *vista cega* da visão-movimento, a saber, um “corpo sem imagem”. Mas o que vem a ser isso? Corpo sem imagem é essa soma de perspectivas e das passagens entre elas, quando se abre, dentro da receptividade total, um espaço

adicional que retém movimentos passados, extraídos dos tempos atuais e os combina em intensidade. Espécie de “brecha no espaço”, em que sujeito e objeto se confundem num mesmo ser, criando-se, nesse espaço, uma “quase corporeidade”. Quase corpórea é a sobreposição de todas as perspectivas adicionada das passagens entre elas.

Massumi define essa quase corporeidade como um mapa, um mapa abstrato das transformações, que se manifesta, por exemplo, como efeito da propriocepção, isto é, da sensibilidade dos músculos, dos ligamentos, etc. A propriocepção fica situada entre a exterocepção (de nossos cinco sentidos) e a sensibilidade visceral.

A sensibilidade visceral ou interocepção registra excitações vindas dos cinco sentidos (exteroceptivos) mesmo antes que estes sejam processados pelo cérebro. Caminhamos à noite numa rua escura, num bairro pouco seguro; se alguém, uma sombra qualquer, cruza nosso caminho, nossos pulmões produzem um espasmo antes que se tenha consciência do que aconteceu. Quanto atravessamos uma rua movimentada e ouvimos um carro breicar de forma estridente diante de nós, nosso estômago tem sobressaltos antes de conscientemente podermos identificar o que houve. Massumi diz que a imediaticidade da percepção visceral é tão forte que ela precede a percepção exteroceptiva; ela antecipa a passagem de um som, um sinal, um toque, a algo reconhecível. No caso, a visão-movimento, como propriocepção, retira do movimento a forma qualificada, ela registra a *intensidade*.

Visceralidade, diz ele, é a percepção do suspense. Ela faz a carne saltar para um lugar, para um “espaço de inabilidade para agir ou refletir”, para uma *passividade espasmódica*, um estímulo muscular involuntário, passividade essa tão rija que o corpo é

paralisado até reassumir novamente seus movimentos de ação-reação. Massumi denomina esse espaço de “paixão”, paixão essa que possui diferentes graus de intensidade e cujo “espaço” constitui um domínio quase qualitativo, adjacente ao quase-corpóreo¹³. O campo absoluto perspectivo que compõe o quase-corpóreo associa-se, com certa intensidade, em maior ou menor escala, à passividade espasmódica. E o que seria, aí, então, a intensidade? Ela seria o preenchimento do intervalo de espaço quase-corpóreo com um derivativo de tempo (por exemplo, uma fração de suspense). O quase-corpóreo é uma matriz espacial altamente abstrata; intensidade é uma substância não qualificada que a ocupa. “Paixão”, nesse caso, seria, então, uma “matéria do tempo” (*time-stuff*), e afeto, a fusão de unidade de coisas quase-corpóreas com a unidade de paixão.

¹³ Lembremos que quase-corpóreo é aquela “brecha no espaço”, em que sujeito e objeto se confundem num mesmo ser. Quase corpórea é a sobreposição de todas as perspectivas, adicionada das passagens entre elas.

2.5 A prática da metafenomenologia de Gil

- O ver e o olhar

Mas como se manifesta a atmosfera, de que nos fala Gil páginas atrás? Tomemos o exemplo da diferença entre ver e olhar. Ver passar os barcos não é o mesmo que ver os barcos passar. Olhar é uma atitude, diz Gil, “pomo-nos em posição não apenas de ver mas de participar no espetáculo total da paisagem. Quando olho os barcos que passam, os barcos de certo modo ‘passam em mim’, entro numa atmosfera” (Gil, 2005, p. 48). Olhar, para ele, não se limita a ver; o olhar interroga, espera respostas, penetra e desposa coisas e seus movimentos (idem).

Vejo um objeto, por exemplo, uma obra de arte: “Se entro na paisagem quando olho, é porque alguma coisa do meu olhar envolve os objetos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por me englobar. Esta alguma coisa é um *vazio animado* que vem do sem-fundo do meu olhar e que eu transmito às coisas que vejo; é um espaço vazio onde venho me colocar e que me é oferecido pelo conjunto da paisagem” (Gil, 2005, p. 48).

Trata-se, sem dúvida de uma nova forma de trabalhar o processo de fruição de uma obra. Ele não se limita, como tantos teóricos, a considerar a imersão, a reciprocidade, o jogo ou mesmo o ato de ela lhe exigir um “poder eficaz” (Martin Buber); ele vai mais além. A atmosfera entre fruidor e obra é já um consenso entre os pensadores do tema. Adicionalmente, ele introduz esses conceitos de “vazio animado” e “sem-fundo do olhar”. Meu olhar, a quem ele atribui aqui a qualidade de ser oco, “sem-fundo”, possui esse vazio animado, cuja capacidade é a de “produzir atmosferas”.

Vejamos as coisas mais de perto. Meu olhar não envia nenhuma imagem, nenhum reflexo, nenhuma representação parcial das coisas; ele não tem fundo, por isso engloba tudo o que vê. Olho nos olhos de uma pessoa; não vejo nela nenhum objeto mas exatamente seu próprio olhar, e é esse algo “sem-fundo”, ilimitado, um vazio, um verdadeiro buraco que me abocanha (cf. Gil, 2005, p. 48-49).

Mas há um desdobramento desse raciocínio. Diz Gil, que jamais vejo em outra pessoa a imagem exata de meu olhar. O olhar do outro é o meu olhar acrescido da maneira como ele o recebe (mas eu não tenho acesso à forma como ele recebe o meu). Esse desequilíbrio, esse excedente, por parte dele, faz com que o olho seja um “espelho deformante” (Gil, 2005, p. 50).

O ato de olhar é uma entrada na atmosfera das pequenas percepções. Nessa atmosfera, diz Gil, “nada de preciso ainda é dado, há apenas turbilhões, direções caóticas, movimentos sem finalidade aparente” (Gil, 2005, p. 52). Apesar disso, continua ele, essa atmosfera anuncia, faz pré-sentir a forma que se desenhará: de uma atmosfera muda chega-se a um *clima*, a coisa se define, assume determinações e formas visíveis (idem): “A forma de uma força é a resultante de todos os jogos de forças que agitam a atmosfera e que nela desenham uma curvatura, uma tendência maior, a direção de um movimento” (Gil, 2005, p. 276). Temos aí o ato de completar de um círculo.

Uma exemplificação desse fenômeno está no rosto. Vimos que olhar é apreender, de uma só vez, uma miríade de movimentos, movimentos de pequenas percepções. Temos pálpebras, íris, nariz, sombras e luzes, enfim, elementos sensíveis do rosto que se mudam a todo instante, constituindo sua “expressividade” (Gil, 2005, p. 53), mas – e isso é que é intrigante em José Gil - nosso olhar não vê a estrutura de seus traços visíveis mas o

espaço intersticial que os liga (idem), quer dizer, vemos o “entre”. E, nesse ponto, José Gil está próximo de Bergson¹⁴ mas afasta-se de Leibniz. Se o filósofo alemão dizia que os movimentos das pequenas percepções levam a uma macropercepção, Gil não o acompanha. Para ele, os movimentos das pequenas percepções fazem nascer *formas invisíveis* que dizem muito mais da cena do que as próprias formas visíveis.

No rosto, assim, não vejo a forma de seus traços mas uma certa dinâmica, uma certa força, que Gil chamará de “forma intensiva” que determina esses traços. Portanto, não vemos os detalhes do rosto apartados mas dentro de um movimento que os caracteriza e permite produzir sentido. Ele chama a isso *forma de uma força*¹⁵, que só se consegue na articulação das pequenas percepções com a força que permite liberar o campo específico do invisível (Gil, 2005, p. 17-18).

Tal é, por exemplo, a expressão de que “o olhar revela a alma”. Nesse caso, diz ele, a atmosfera não é apenas o fato de que um vazio animador envolve a coisa olhada mas também “espaço de forças”; a poeira das pequenas percepções, caso não tenham ainda esboçado uma forma, a forma de um clima por vir, esse espaço permanece como tensão pura, como vibração. Percebemos um jogo de forças que esboça uma forma. Essas

¹⁴ Henri Bergson, falando do jogo entre imagens verbais e sua representação concreta (as palavras), diz que as palavras o ajudam, como sinais de estrada, a encontrar o caminho mas que “se eu tentar seguir apenas as imagens verbais não chegarei a nada, pois entre duas imagens consecutivas há um intervalo que nenhuma verbalização alcança. Isso seria algo como o intervalo do inexprimível que separa o verbal do inverbalizável” (Bergson, 1938, p. 133). Para Bergson, o nada é a mola oculta, o motor individual do pensamento filosófico. A realidade estende-se sobre o nada como se fosse um tapete. Como a fronteira, é o lugar entre o externo e o interno, onde um já desapareceu e o outro ainda não foi percebido. As ações humanas existem porque existe um nada: a insatisfação, o sentimento de carência. Nossa vida se passa preenchendo esse nada. Ver, para isso, Marcondes Filho, 2010, pp. 222-245.

¹⁵ Forma de uma força é o que nos oferece a apreensão de uma totalidade infinita de pequenas percepções. Ela articula, sem mediação, sentido à relação de forças. A relação de forças é medida pela intensidade com que a obra atinge o espectador (Gil, 2005, p. 10)

formas não aparecem na visão, elas só aparecem pela sensibilidade intensiva do olhar (Gil, 2005, p. 54-55).

Um exemplo esclarecerá todo esse movimento. Foi dito acima que nosso olhar não vê a estrutura dos traços faciais visíveis mas o espaço “entre”, a ligação invisível entre eles e é assim que identificamos, por exemplo, que uma expressão facial é hipócrita. Ela vem do intervalo entre duas expressões do rosto.

José Gil diz que apreendeu a hipocrisia no rosto de uma pessoa graças a um “não-sei-quê” que nele descobriu. Esse “não-sei-quê” são as pequenas percepções que se sente no intervalo das expressões faciais. Elas aqui são remetidas a um “fundo de sentido” de onde ele pode dizer: “isso é uma hipocrisia!”. Apesar de desmascarar o outro por meio desse espaço intersticial que liga os traços visíveis do rosto, ainda sobra uma grande dúvida: “continuo a não saber o que me permitiu ligar o intervalo entre duas expressões do rosto ao fundo de sentido que me deu a ‘hipocrisia’ como conteúdo” (Gil, 2005, p. 101).

Portanto, se há um contínuo de pequenas percepções que fazem aparecer formas invisíveis mas altamente expressivas, sentimos o outro não pela materialidade de seus traços faciais mas porque na passagem de um traço a outro um não-se-quê me chamou a atenção de que algo “não batia”, algo estava errado ali, formou sentido a partir dessa dissonância entre expressões.

- As imagens-nuas

Falou-se acima, rapidamente, das imagens-nuas. São as “imagens sem texto”, como o muro cinzento apenas entrevisto ao se virar uma esquina... É essa infinitude de percepções que o mundo oferece, que possui muito mais sentido virtual do que aquilo significado pela linguagem. É todo esse “significado

flutuante” que transborda o mundo das coisas expressas.

Falou-se acima, também, no caso da hipocrisia, que a pessoa continua sem saber o que lhe permitiu ligar o intervalo entre duas expressões faciais para que se chegasse à constatação de que aquela pessoa estava sendo hipócrita. Trata-se, claro, de uma situação pré-verbal. A visão, como sabemos, é muda e a linguagem, algo limitado. Entre os dois, Gil introduz *o olhar*, que vem para suprir a falta de pensamento verbal; sua “linguagem” é a das percepções sutis, que procuram caminho para se expressar mas encontram a barreira de uma linguagem verbal inexistente (idem, p. 51). Mas, como olhar é “dizer coisas” sem nomeá-las, constrói-se aí um *continuum* silencioso de sentido.

O pré-verbal não é aquilo que certas psicanálises lhe atribuem: magma amorfo de sentido, inarticulado e intraduzível, mas, diz Gil, algo como uma linguagem com articulações próprias que não devemos julgar rudimentares; é autossuficiente e se constitui por retração da linguagem verbal (Gil, 2005, p. 102). A autonomia do pré-verbal lhe permite produzir signos intraduzíveis.

Assim é a imagem-nua. Algo que, separado da expressão verbal, procura manifestar-se pelos seus próprios meios, numa forma análoga a dos sonhos, diz ele. No sonho, temos a representação da coisa separada da palavra correspondente, “deixando a ‘representação da coisa só’, privada de palavras (recalcada e inconsciente)” (Gil, 2005, p. 103). Os sonhos, continua ele, drenam com ela “restos” de representações de palavras, restos primitivos, balbuceios, fonemas, em suma, percepções sutis dos sons da linguagem. A imagem-nua, cortada da camada verbal e constituída como pré-verbal, arrasta consigo pequenas percepções que a ligam, por um lado, à linguagem, e, por outro,

a outras imagens-nuas (idem).

O olhar, como vimos, não apreende traços físicos “em si” mas tensões, movimentos orientados de forças, suas cargas e suas potências. Diz Gil: “A imagem-nua rodeia-se de atmosferas, provoca a agitação das pequenas percepções, uma vez que atrai outras imagens-nuas e unidades microscópicas vindas da esfera da linguagem (ritmos, sons); uma vez que na sua atmosfera se esboçam formas que retêm e inscrevem forças. (...) Na verdade, a vocação natural da imagem-nua é segregar pequenas percepções” (Gil, 2005, p. 104).

- Da sedução

Outra aplicação desse paradigma, apresenta Gil na fenomenologia da sedução. Diz Gil, que a partir do momento em que há encontro de olhares, há tensão e jogo de forças: “um ‘atrai’ o outro que se deixa ‘aprisionar’ ou ‘seduzir’” (Gil, 2005, p. 52-53). Quando dois olhares se encontram, continua ele, é possível que um dos dois em vez de fluir no outro, o capture. O olhar captado aparece como um molde, diz Gil, estrutura de traços salientes no próprio momento em que se dá como forma vazia (Gil, 2005, p. 56). Mas, para o outro, ele aparece como “forma acabada de sua força”, uma forma para a qual tendem os movimentos de sua atmosfera (idem).

Mas como isso de fato acontece? O que se dá é que a força do olhar captador precisa se atenuar, se esvaziar para que se possa deixar penetrar inteiramente pela força do outro. O olhar captador insinua-se no vazio de formas do olhar do outro como se esse olhar captador “desposasse sua forma no próprio momento em que já a molda”, como se se oferecesse à força do olhar do outro no mesmo momento em que o faz se dobrar (cf. Gil, 2005, p. 56).

- *Dois tipos de pequenas percepções*

As pequenas percepções são mudanças na própria alma que nos passam despercebidas, seja porque as impressões são muito pequenas ou em número muito grande, seja porque são “demasiado ligadas” de forma a não deixar nada particularmente distintivo. Contudo, juntando-se a outras produzem seus efeitos. O efeito não atinge imediatamente a atenção e a memória. É preciso um tempo. É retrospectivamente que nos lembramos de delas ter tido algum sentimento: “lembramo-nos, então, de ter ouvido, visto, tocado... ou seja: tomamos consciência de que não nos apercebêramos daquilo que, todavia, era percebido no momento” (Gil, 2005, p. 104-5).

Mais ainda: nesse momento, não apreendemos as pequenas percepções enquanto tais, a não ser que comecem a forçar a atenção e a consciência: “Começamos por ‘sentir confusamente’ a presença de alguma coisa, e este sentimento vale por um índice de signo: como se a quase-presença indicasse aqui um signo, quer dizer, indicasse a existência de uma relação de reenvio semiótico para uma outra presença” (Gil, 2005, p. 105).

Finalmente, pode-se perceber dois tipos de pequenas percepções. Aquelas que “drenam uma generalidade de sentidos”, como os fatos relatados por Marcel Proust no *Em busca do tempo perdido*, o narrador saboreando a *madeleine*, tropeçando no piso irregular da mansão dos Guermantes, ouvindo o barulho dos talheres se batendo, sentindo o engomado do guardanapo, percepções, todas essas, que evocam um volume excepcional de lembranças e sensações.

E as que não se apoiam exatamente no estímulo positivo mas no intervalo em relação aos estímulos habituais. É essa mudança

microscópica na expressão dos lábios, com o rosto permanecendo imóvel, que faz surgir um “infinito de sentido” (Gil, 2005, p. 108).

Da “sombra branca”

Acredita Gil, que os corpos tenham um interior que se esquiva à vista. Além dos visível, há as bordas do corpo que irradiam sua textura no espaço circundante (cf. Gil, 2005, p. 224). Espécie de halo ou aura invisível mas que acompanha a forma interna do corpo, obtida por força da imaginação. Essa sombra, que ele denomina “sombra branca”, forma-se pela ausência daquilo que é para se ver e não pode ser visto, o espaço interno do corpo (idem).

Essa sombra branca faz par com as imagens-nuas e constitui, com elas, a unidade da coisa percebida; se os sonhos possuem um tecido que os constitui, um “elemento” do espaço da imagem, este é a sombra branca. Mesmo que o espaço interno do corpo não possa ser percebido, mesmo assim, ele faz a imaginação se mover. É que ao percebermos alguma coisa, essa percepção logo a remete para algo; esse movimento, diz ele, parte de um núcleo obscuro mas branco (Gil, 2005, p. 224).

Pensemos nos elementos ao nosso redor: as árvores, as montanhas, as casas. Elas existem, são visíveis, mas visíveis duplamente, realça Gil: onde elas estão e no meu corpo que as reflete. Para existirem em mim é preciso que entre mim e elas se estenda uma sombra branca, em que o não visto mantém-se por detrás dos meus olhos, no interior do meu corpo (Gil, 2005, p. 225).

- *Do esgueire*

A sombra branca surge de algo que Gil denomina *esgueire*, isto é, marca de uma ausência, como o conceito de “índice” para os semióticos. Olho o corpo do outro e diante de mim encontro apenas signos de uma presença longínqua. Há a pessoa em carne e osso, naturalmente, eu a percebo, mas há, também, o sentido que eu estou buscando: viso o outro mas nunca o encontro (Gil, 2005, p. 232). A sombra branca não é sensível nem visível mas os cobre com uma sombra interna.

Esses signos de uma presença longínqua na percepção do outro mostram-se em toda parte: na expressividade de seu corpo, que vem como sua presença, de fato, em carne e osso. E toda comunicação entre dois sujeitos é acompanhada da sombra branca, melhor, *efetua-se graças a ela* (Gil, 2005, p. 234). O outro nunca está no lugar onde julgo encontrá-lo, na sua expressividade, mas se abre um laço mais profundo do que o que é visível, associando, entre nós dois, canal a canal. É por meio da sombra branca, dessa coisa fugidia, que os homens se reconhecem.

Há aqui uma curiosa semelhança com o conceito levinasiano de *alteridade*, cuja expressão mais plena estaria no feminino “como aquilo que se esquivava para sempre”, “que se retira em seu mistério” e com o conceito de *reversibilidade*, de Jean Baudrillard¹⁶, também associado ao feminino, que, segundo ele,

¹⁶ Levinas fala que “a diferença de sexos não é (...) a dualidade de dois termos complementares, pois, dois termos complementares supõem um todo pré-existente. Ora, dizer que a dualidade sexual supõe um todo, é, de início, colocar a questão do amor como fusão. O patético do amor consiste numa dualidade insuperável dos seres. É uma relação com aquilo que se desvia para sempre. A relação não neutraliza, por esse fato, a alteridade mas a conserva. O patético da voluptuosidade está no fato de serem dois. O outro, enquanto outro, não é aqui um objeto que se torna nosso ou que se torna nós: ele se retira, ao contrário, em seu mistério. Esse mistério do feminino – a alteridade *tout court* – não se refere a qualquer noção romântica da mulher misteriosa, desconhecida ou pouco conhecida. (...) O que importa nessa noção de feminino não é somente o não conhecível mas um modo de ser que consiste em se

“se eclipsa”, “nunca está onde se espera estar”. Para Gil, esse caráter fugidio, que ele chama de esgueire, tem, somente ele, as condições de constituir a comunicação, quer dizer, é por esse laço simplesmente intuído que se pode pensar a conexão “canal a canal”, de que ele fala.

Para Levinas, esse ato de se colocar frente a frente com a alteridade, que eu não conheço e jamais conhecerei, viabiliza a comunicação e somente ele o faz; é algo semelhante à forma como nós, na Nova Teoria, a entendemos: é preciso que eu me depare com esse Outro obscuro para romper minha autossuficiência e dar um salto desbravando outros mundos. Já, em Baudrillard, que considera o reversível como algo do estilo do esgueire, o eterno “desaparecimento” da mulher marca, antes, uma incapacidade de ser atingida pelo homem, movido pela produção e pela interpretação, incapacidade essa que só pode ser removida se ele reverter sua posição e instaure em si essa feminilidade, realizando, assim, a simetria das ausências, como expõe José Gil.

esquivar da luz (Levinas, 1979, p. 78-79). Jean Baudrillard, na Introdução de *Da sedução*, adverte que “todos os grandes sistemas de produção e de interpretação não deixaram de excluir [a sedução] do campo conceitual”; felizmente para ela, continua ele, pois, “é do exterior, do fundo desse abandono que ela continua a persegui-los e a ameaçá-los de destruição” (Baudrillard, 1992, p. 6). As disciplinas que têm como axioma a coerência e a finalidade de seu discurso procuram exorcizá-la e toda masculinidade, diz Baudrillard, sempre se viu perseguida por essa repentina reversibilidade para o feminino (idem). O feminino, para ele, é algo insubordinado e insubordinável, nunca está onde se espera estar, “está em outro lugar, sempre esteve em outro lugar: é esse o segredo de seu poder” (p. 11). Essa reversibilidade do feminino é o que mina todas as tentativas de aprisioná-lo: “Toda forma *positiva* acomoda-se muito bem à sua forma *negativa* mas conhece o desafio mortal da forma *reversível*. Toda estrutura acomoda-se à inversão ou à subversão mas não à reversão de seus termos. Essa forma reversível é da sedução (idem, p. 28). Ao “eclipse de sua presença” [da mulher], Baudrillard denomina de “efeito prismático da sedução”, quer dizer, não há a simples aparência ou a pura ausência da pessoa: “a única estratégia é estar lá/não estar lá e assim garantir uma espécie de intermitência, de dispositivo hipnótico que cristaliza a atenção fora de qualquer efeito de sentido” (p. 97). “Eis aí todo o seu segredo: a intermitência de uma presença. Nunca estar onde pensam, nunca estar onde a desejam” (idem).

- *Da metafenomenologia*

Para José Gil, a percepção estética é uma maneira de obrigar o espectador a tornar-se outro: ela “força o olhar a ver de um ponto de vista diferente, ao mesmo tempo que abandona a perspectiva trivial” (Gil, 2005, p. 291). A experiência estética é, assim, irmã siamesa do acontecimento comunicacional, que, como insistido continuamente neste texto, é prioritariamente “fato estético”.

Para ele, arte não tem a ver com fenômenos mas com metafenômenos, quer dizer, com um “feixe de forças”. Ela emite forças que os espectadores captam com suas próprias forças, tecendo-se, assim, um plano de movimento entre obra e observador, constituindo, segundo ele, uma conexão, um contágio, uma mestiçagem num plano único infinito (Gil, 2005, p. 302). Mas aí, não temos o pressuposto anterior de Gil de que, ao observar uma obra, *algo do meu olhar* – o vazio animado - a envolve numa atmosfera que, em contrapartida, também acaba me envolvendo. É certo que há uma força que o criador embute na obra (ou procurar embutir) e que estará lá para nos capturar (ou nos deixarmos envolver, é claro), mas ela não sobrevive sem a fruição. Ou seja, estaria se atribuindo aí um poder mágico à obra que a remete a um estranho misticismo, como aquele que Walter Benjamin ironicamente denominava de “alma secreta das mercadorias”.

Permanece aqui a suspeita de um componente mágico, fetichista nas obras de arte, como se elas pudessem dispensar a relação com seu fruidor, que, em última instância, é quem, de fato, realiza a obra. Nenhuma obra de arte, por mais perfeita e fascinante que seja, existe por si mesma. Somos nós que entramos no jogo com elas, e, dessa simbiose, emana o poder sedutor e fascinante desse envolvimento.

Gil também fala do devir-outro, o “entrar na pele do outro”, constante do fato estético. Este devir-outro exige, contudo, de Gil, uma postura radical: não basta nos imaginarmos um peixe, diz ele, temos que deixar de ser nós mesmos seres humanos, de viver nosso corpo como corpo humano e “nos deixar atravessar pelas energias e intensidades do peixe” (Gil, 2005, p. 294).

O inconsciente metafenomenológico é esse vazio, uma opacidade não consciente no meio da consciência, uma não presença no meio da presença perceptiva, uma não inscrição que, diz ele, “condiciona o mapa das inscrições operadas” (Gil, 2005, p. 21). É o apelo de sentido, mencionado acima. As imagens-nuas arrastam consigo esse inconsciente; seguidamente abre-se no nosso consciente um espaço de não inscrição, que não se mantém, logo se fecha sob pressão de novas inscrições que aparecem. A metafenomenologia explora essas forças que emanam do limiar entre fenômenos e metafenômenos, coisas visíveis e invisíveis, do invisível à não inscrição, os múltiplos estratos perceptivos daí derivados.

A sombra branca é tida, por Gil, como efeito dessa fuga constante do outro (do esgueire). Não posso ver cada coisa em plena luz, sem véu, em “carne e osso”; ao contrário, sou obrigado a referir imaginariamente minha percepção a certas sombras, derivações, que me impedem a visão completa. O fato de haver essas derivações significa que uma sombra vela o objeto, que o objeto contém [algo] oculto e não percebido. Tal como nunca poderia ver os demais, não me oferecendo eles nunca a face interna de seus corpos, assim também não posso apreender direta e totalmente a coisa percebida. Para Gil, “perceber é convidar o olhar e introduzir-se na sombra através de pequenas percepções, a caminho dos metafenômenos que por todos os lados rodeia o visível” (Gil, 2005, p. 304).

A metafenomenologia, assim, abarca esse campo da fronteira, do limiar, da osmose. Ela apreende o “invisível radical”, não inscrito, não manifesto, mas que produz seus efeitos no visível. No caso da dança, diz Gil, o gesto corporal exprime “nuvens de sentido”. Aqui, o corpo pronuncia, com seus movimentos, um sentido indizível verbalmente, situado num campo aquém, anterior à linguagem. Ocorre que o corpo não verbal dos gestos da dança – sugere Gil - só se realiza como sentido porque a linguagem o constitui como tal. Projetado para o campo linguístico, abrem-se lacunas de sentido dessas nuvens temporais. Ora, a linguagem é um sistema de signos; essas lacunas não serão, então, exatamente sistemas mas “quase-sistemas”, ou seja, elas escapam ao sistema (Gil, 2005, p. 19).

Temos aí, então, uma ambiguidade: o não verbal tentando se inscrever num contínuo de sentido que vai desembocar na linguagem; ao mesmo tempo, ele conserva um esoterismo do código que é irreduzível à linguagem (idem).

Referências

- Bachelard, Gaston (1966). *L'Intuition de l'instant*. Paris: Gonthier, 1966.
- Barthes, Roland (1953). *Le Degré Zero de L'Écriture*. Paris, Seuil, 1953.
- Barthes, Roland (2003). *O neutro*. São Paulo, Martins Fontes, 2003.
- Barthes, Roland (1973). *Le plaisir du texte*. Paris, Seuil, 1973. Trad. bras. *O prazer do texto*. São Paulo, Perspectiva, 2008.
- Baudrillard, Jean (1992). *Da sedução*. 2ª. ed., Campinas, Papirus, 1992.
- Bergson, Henri (1938). *El pensamiento y lo moviente*, Madri, Espasa Calpa, 1976.
- Bergson, Henri (1889). *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência (Essai sur les données immédiates de la conscience)*, In : Oeuvres, PUF, 1991.
- Bogue, J. L. (1990), *Deleuze and Guattari*, London & New York, Routledge, 1990.
- Buber, Martin (1923/2004). *Eu e Tu*. Tradução, introdução e notas de Newton Aquiles von Zuben, 2004. São Paulo, Centauro, 2004.
- Buber, Martin (1962). *Le problème de l'homme*. Paris: Aubier Montaine, 1962.
- Castro, Gustavo (2014) In: Dravet, F.; Castro, Gustavo de. *Comunicação e poesia : itinerários do aberto e da transparência*. 1. ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- Deleuze, Gilles (1989), *Logique du sens*. Paris, Ed. Du Minuit, 1989.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux*. Capitalisme et Schizophrénie. Paris, Minuit, 1980.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari.(1991). *Qu'est-ce que la philosophie ?* Paris, Ed. de Minuit, 1991.
- Espinosa, Baruch de (1661/1983). *Ética*. In: *Pensamentos metafísicos e outros*. São Paulo, Abril Cultural, 1983. As citações são feitas de forma abreviada: Ética I é transcrita como “E1”, Ética II, como “E2”, e assim por diante. As proposições de cada parte como “Prop” e os acréscimos do tipo Corolário, Demonstração, Escólio, respectivamente como Co, DE e Es.
- Feyerabend, Paul (1975). *Contra o método*. 3a. ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1975
- Gazolla, Rachel (s/d). “Uma abordagem sobre ser e parecer no estoicismo antigo”. In: *Cognitio - Revista de Filosofia*, <https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitiofilosofia/article/viewFile/13478/9986>
- Geertz, Clifford (1978). “A Interpretação da Cultura”. In: *Uma*

- descrição densa: Por uma teoria interpretativa da cultura*. Rio de Janeiro: Zahar Editoriais, 1978.
- Gil, José (2002). “Ligação de Inconscientes”. In: Bragança de Miranda, José A., Maria Tereza Cruz (Orgs.) *Crítica das ligações na era da técnica*. Lisboa, Tropismos, 2002.
- Gil, José (2004). “Abrir o corpo” In: Fonseca, Tania Mara G., e Selda Engelman (Orgs.) *Corpo, arte e clínica*, Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.
- Gil, José (2005). *A imagem-nua e as pequenas percepções. Estética e metafenomenologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. 2ª. Ed. Lisboa, Relógio D’Água Editores, 2005.
- Grossman, Evelyne (2017). *Éloge de l’Hypersensible*. Paris, Les Éditions de Minuit, 2017. Trechos. Trad. CMF.
- Heidegger, Martin (1927). *Sein und Zeit*. Tübingen, Niemeyer, 1979.
- Heidegger, Martin (1936-38). *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, F.-W. von Hermann (Org), 1936-1938).
- Heidegger, Martin (1981). *Der Fehl heiliger Namen: Le défaut des noms sacrés*. Éd. Gramma, 1981.
- Inwood, Michael (2002). *Dicionário Heidegger*. Trad. Luisa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro, Zahar, 2002.
- Kahn, Fritz (1939). *Our Sex Life*. New York, Knopf, 1939.
- Kamper, Dietmar (1995). *Unmögliche Gegenwart. Zur Theorie der Phantasie* [Presente impossível: sobre a teoria da fantasia]. Munique: Wilhelm Fink, 1995.
- Kamper, Dietmar (2016). *Mudança de horizonte*, São Paulo, Paulus, 2016.
- Kant, Immanuel (1790/1974). *Kritik der Urteilkraft*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
- Kant, Immanuel (1790/2005), *Crítica da faculdade do juízo*, 2ª. Ed, Trad. de Valério Rohden e António Marques, Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2005
- Klages, Ludwig (1974) “A consciência do sonho” (Das Traumbewußtsein). In: Klages, *Sämtliche Werke*. Vol. 3, Bonn, Bouvier, 1974.
- Laplantine, François (2009). *Son, image, langage. Anthropologie esthétique et subversion*. Paris, Ed. Beauchesne, 2009.
- Laplantine, François (2013). *De tout petits liens*. Paris, Mille et une Nuits, 2013.
- Laplantine, François (2015). *Le social et le sensible: introduction à une anthropologie modale*. Paris. Téraèdre, 2015.
- Leiris, Michel (1938/2001). *O espelho da tauromaquia*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- Levinas, Emmanuel (1961). *Totalidade e infinito*. Tradução de José Pinto Ribeiro. Lisboa, Edições 70, s/d [2000]
- Levinas, Emmanuel (1970). « L’Argument » (Essence et Désintéressement). In : Lévinas, E., *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence*. s/l, Kluwer Academic, (1978).

- Levinas, Emmanuel (1979), *O tempo e o outro*, Paris, PUF, 1979
- Lyotard, J.F. (1991/2015). *Leçons sur l'Analytique du sublime*. (Kant, Critique de la faculté de juger § 23-29), s/l, Klincksieck, 2015.
- Lyotard, J.F., (1983) *Le Différend*, Paris, Éditions du Minuit, 1983.
- Marcondes Filho, C., (2004). *O escavador de silêncios*. São Paulo, Paulus, 2004.
- Marcondes Filho, C., (2010). *O princípio da razão durante*. Nova Teoria da Comunicação, Vol. III, Tomo 1, São Paulo, Paulus, 2010.
- Marcondes Filho, C., (2018). “O momento em que Merleau-Ponty abandonou a percepção. Quiasma e deiscência na filosofia francesa”. In: Marcondes Filho, C., 2018. *Comunicação e as aventuras estranhas*. São Paulo, ECA-USP, 2018.
- Massumi, Brian (1993). *An Unser's Guide to Capitalism and Schizophrenia*. Deviations from Deleuze and Guattari, Cambridge/Massachusetts, MIT Press, 1993.
- Maturana, Humberto (2001). *Cognição, ciência e vida cotidiana*. Org. e trad. de Cristina Magro e Victor Paredes. Belo Horizonte, Ed., UFMG, 2001.
- Maturana, Humberto e Francisco Varela (1995): *Árvore do conhecimento*. As bases biológicas do entendimento humano. Trad. Jonas Pereira dos Santos, Campinas, Psy II, 1995.
- Maturana, Humberto e Francisco Varela (1972). *Autopoiesis and Cognition*. The Realisation of the Living, Dordrecht, D. Reidel, 1980. [Título original : De maquinas y seres vivos, Santiago, Editorial Universitaria S.A., 1972].
- Merleau-Ponty, Maurice.
- EP : *Éloge de la philosophie* (1953). Paris, Gallimard, 1991.
 - OE: *L'oeil et l'esprit*. Paris, Gallimard, 1964.
 - PM: *La prose du monde*. Paris, Gallimard, 1969.
 - PrP: *Le primat de la perception et ses consequences philosophiques* (1946). Grenoble, Cynara, 1989.
 - S: *Signes*. Paris, Gallimard, 1960.
- Montagu, Ashley (1988). *Tocar. O significado humano da pele*. São Paulo, Summus, 1988.
- Montaigne, Michel de (1580/1987). *Ensaaios II*, Cap. 12, Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1987.
- Moriceau, Jean-Luc e Mendonça, C. M. C. (2016). “Afetos e experiência estética: Uma abordagem possível”. In: *Comunicação e sensibilidade. Pistas metodológicas*. (Orgs. Carlos M. C. Mendonça, E. Duarte e J. Cardoso Filho). Belo Horizonte, PPGCOM-UFMG, 2016.
- Serres, Michel (1991). *Le Tiers-Instruit*. Paris, Gallimard, 1991.
- Serres, Michel (1999). *Luzes: Cinco entrevistas com Bruno Latour*. São Paulo, Unimacro, 1999.
- Serres, Michel (1985). *Os cinco sentidos. Filosofia dos corpos*

- misturados I*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
- Sexto Empírico. *Contra os matemáticos*, VII, 10, in: Jean Brun (Org.). *Les stoïciens*, Paris, PUF, 1998
- Shaviro, Steven (2009). *Without Criteria. Kant, Whitehead, Deleuze, and Aesthetics*. Cambridge, Mass. and London, The MIT Press, 2009.
- Simondon, G. (1964), *L'individu et sa genèse psychobiologique*, Paris, PUF, 1964.
- Slatman, Jenny (2003). *L'Expression au-delà de la Représentation. Sur l'Aisthesis et l'Esthétique chez Merleau-Ponty*. Paris, Vrin, 2003.
- Sodré, M. (2006), *As estratégias sensíveis*. Afeto, mídia, política. Petrópolis, Vozes, 2006.
- Stengers, Isabelle (2002). *Penser avec Whitehead. Une libre et sauvage création de concepts*. Paris, Seuil, 2002.
- Tomaz, Tales A. Q. (2017) *Máquina como outro comunicativo. Crítica da concepção cibernética à luz da fenomenologia de Heidegger*. Tese de doutoramento. ECA-USP, 2017.
- von Foerster, H. (1985), *Sicht und Einsicht [Vista e conhecimento]*. Versuche zu einer operativen Erkenntnistheorie. Braunschweig/Wiesbaden, Friedr. Vieweg & Sohn, 1985.
- von Foerster, Heinz (1994). *Wissen und Gewissen*. (Org.) Siegfried J. Schmidt. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1994.
- Wittgenstein, Ludwig (1921/1968). *Logisch-Philosophische Abhandlung*. Publicado no Brasil como Tratado Lógico-Filosófico. São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1968.