

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas

Tônus da presença:
experiência estética como jogo, quietude e contingência

Mariana Lage Miranda

Belo Horizonte

2015

Mariana Lage Miranda

TÔNUS DA PRESENÇA:
EXPERIÊNCIA ESTÉTICA COMO JOGO, QUIETUDE E
CONTINGÊNCIA

Tese apresentada ao Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Filosofia.

Área de concentração: Estética e Filosofia da Arte

Orientadora: Prof(a). Virginia Araújo Figueiredo

Belo Horizonte

2015

100 Miranda, Mariana Lage
M672t Tônus da presença [manuscrito] : experiência
2015 estética como jogo, quietude e contingência / Mariana
 Lage Miranda. - 2015.
 224 f.
 Orientadora: Virgínia Araújo Figueiredo.
 Coorientador: Hans Ulrich Gumbrecht.

 Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas
 Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
 Inclui bibliografia

 1. Filosofia – Teses 2. Estética - Teses. 3.
 Performance (Arte) - Teses. I. Figueiredo, Virgínia
 Araújo . II. Gumbrecht, Hans Ulrich. III. Universidade
 Federal de Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e
 Ciências Humanas. IV. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



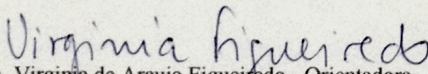
FOLHA DE APROVAÇÃO

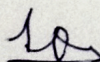
Tônus da presença: por uma experiência estética de jogo e contingência

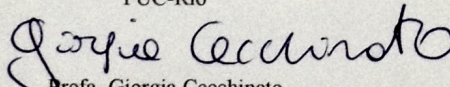
MARIANA LAGE MIRANDA

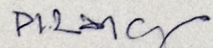
Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

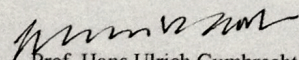
Aprovada em 30 de março de 2015, pela banca constituída pelos membros:


Profa. Virginia de Araujo Figueiredo - Orientadora
UFMG


Prof. Luiz Camillo Osorio Almeida
PUC-Rio


Profa. Giorgia Cecchinato
UFMG


Prof. Pedro Dolabela Chagas
UFPR


Prof. Hans Ulrich Gumbrecht
Universidade de Stanford

Belo Horizonte, 30 de março de 2015.

Ao desconhecido

O presente trabalho foi em parte realizado com apoio do CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil), através de concessão de Bolsa de Doutorado Sanduíche (SWE), pelo período de doze meses, entre outubro de 2013 e setembro de 2014, na Universidade de Stanford, California.

“In place of a hermeneutics we need an erotics of art”

Susan Sontag, *Against Interpretation*

“Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos”.

Allan Kaprow, *O Legado de Jackson Pollock*

*“Exatamente por que é assim e se terá de ser assim para sempre,
essas são, claro, questões abertas à especulação”*

Hans Ulrich Gumbrecht, *Produção de Presença*

AGRADECIMENTOS

Agradeço sobretudo à Virginia Araújo Figueiredo, ao Hans Ulrich Gumbrecht e ao CNPq, por terem de uma forma ou de outra viabilizado esta pesquisa. Ao CNPq por ter fornecido os recursos financeiros de um ano de doutorado-sanduíche em Stanford University. À Virginia, por ter apostado no projeto e por ter bancado teóricos tão pouco familiares à Filosofia e à Estética. Ao Gumbrecht, por toda convivência que me abriu portas de amadurecimento intelectual e, sobretudo, por sua leitura entusiasmada e pelo incentivo em ousar. Ao Luiz Camillo Osório e à Giorgia Cecchinato pela contribuição e pela leitura crítica, as quais direcionaram a configuração final do trabalho. Ao Pedro Dolabella, agradeço pela disponibilidade de ter lido o trabalho quando era ainda um pré-projeto, pelas palavras de incentivo, pela abertura em ajudar.

Agradeço aos meus amigos queridos. À comunicação e ao cuidado, ao confronto que eleva e à crítica que constrói em conjunto uma percepção de mundo. A eles agradeço a inquietação para reconhecer que, se da realidade conhecemos quase nada, estamos sempre nos retirando da zona de conforto e nos lançamos ao desconhecido.

Agradeço aos meus parceiros de jornada no Kundalini Yoga e no Sikh Dharma, em especial à Gurusangat Kaur Khalsa e à Satya Amrit Kaur, pelas presenças que inspiram e elevam, pela estabilidade e resiliência diante da pressão que transforma o carvão em diamante. Não poderia deixar de render imensa gratidão àquela que se tornou minha nova família em território norte-americano: Sat Kartar Kaur Khalsa-Ramey e Roger Ramey, pela acolhida em São Francisco, por tudo o que são e por tudo que me proporcionaram.

Esta tese traz o azul do céu da Califórnia, o silêncio de um quintal em East Palo Alto, o frescor do vento do Pacífico. Ela carrega a alegria, a presença e a leveza de dois roommates que se tornaram irmãos no estrangeiro: Tom Dwyer e Gregory Reeves. O azul e o laranja das manhãs de meditação no Golden Temple e em Anandpur Sahib, na Índia, deram a tonalidade ao trajeto de seguir adiante com essas páginas. Além de East Palo Alto, esta tese teve também como morada a Green Library, na Stanford University, entre outros espaços, quartos e bibliotecas, nos deslocamentos entre Mill Valley, Nova York, Belo Horizonte e Patrocínio.

Agradeço ao Hari Bhagat Singh Khalsa, por ter aparecido na reta final e ter pronunciado as palavras-chave para a finalização que comunica o meu desejo e meu olhar, os quais movimentam e permeiam tudo isso. Ao Guilherme Foscolo, pelo diálogo constante e instigante durante a escrita desta tese.

À minha mãe e aos meus irmãos por sermos.

Sat Nam!

RESUMO

Esta tese investiga a natureza da experiência estética contemporânea e propõe uma constelação de conceitos a fim de direcionar a abordagem filosófica da arte para uma perspectiva aberta ao contingente, ao jogo, ao acontecimento, à performance, à vivência sensorial e ao prazer epifânico.

No lugar de uma Estética que se concentra sobre as noções de obra de arte, mundo da arte, ficção ou que acredita que o papel da arte contemporânea é colocar reiteradamente a pergunta “isso é arte?” e “por que isso é arte?”, defendo a primazia da experiência estética enquanto vivência [*Erlebnis*], engajamento do corpo e como tónus da presença. Discutindo os conceitos de performance de Paul Zumthor e de presença de Hans Ulrich Gumbrecht, relaciono-os a inúmeros exemplos de arte contemporânea, de John Cage (1952) a Marina Abramovic (2014), propondo que a experiência aconteça menos como apreensão de um sentido estável e mais como uma epifania, como uma forma contingente, como um prazer efêmero e incomunicável. Dos escritos sobre presença de Gumbrecht, herdamos a importância da *Gelassenheit* de Heidegger para a fundação de um tónus da presença: um estar disponível, relaxado e com os sentidos em vigília, para o aqui agora de uma presença.

Numa época em que vivemos a fissura do tempo cronológico histórico, em que emerge uma cronofobia e a sensação de um eterno agora e um presente amplo, o tónus da presença chama a atenção para uma experiência estética mais corporal e espacial, mais entregue ao presente.

Palavras chave: experiência estética, contemporaneidade, presença, performance, *Gelassenheit*

ABSTRACT

This thesis investigates the nature of contemporary aesthetic experience and proposes a constellation of concepts in order to direct the philosophical approach of art towards a perspective open to the contingent, play, event, performance, sensory experience, and epiphanic pleasure.

Instead of an Aesthetics that focuses on the notions of work of art, art world, fiction – or which believes that the role of contemporary art is repeatedly put the question “is it art?” and “why is this art?” – I advocate the primacy of the aesthetic experience as lived experience [*Erlebnis*], as body engagement, and as tone of presence. Discussing the concepts of performance by Paul Zumthor and of presence by Hans Ulrich Gumbrecht, I relate them with numerous examples of contemporary art, like John Cage (1952) and Marina Abramovic (2014), proposing that the experience happens less as apprehension of a meaning, and more as an epiphany, as a contingent form, and as a transient, incommunicable pleasure. From Gumbrecht’s writings on presence, this work inherits the importance of Heidegger's *Gelassenheit* for the foundation of a tone of presence: a state of being available, relaxed and with the senses awake, for the here and now presence.

In an age in which we live the disarticulation of historical chronological time, in which emerges feelings of cronophobia, of an eternal now and of a large present, the tone of presence draws attention to a more bodily and spatial aesthetic experience, more given to what is present.

Keywords: aesthetic experience, contemporary, presence, performance, *Gelassenheit*

SUMÁRIO

ZERO. Reflexos de uma intuição	2
UM. Tempo desarticulado	14
1.1. Cronofobia e descontinuidades	21
1.2. Legitimidade e desencanto	35
1.3. Latência e presente amplo	41
DOIS. <i>Aisthesis</i>	49
2.1. Experiência estética	59
2.2. <i>Erfahrung & Erlebnis</i>	70
2.3. Prazeres	79
TRÊS. Corporeidade em Zumthor	83
3.1. A voz e o corpo	97
3.2. Forma e performance	104
3.3. Percepção, recepção e prazer	106
QUATRO. Presença de Gumbrecht	116
4.1. Produção de presença	122
4.2. Epifania e <i>Stimmung</i>	136
4.3. Redenção e <i>Gelassenheit</i>	157
SETPOINT. Tonus	167
5.1. Contemplação & contingência	178
5.2. Jogo & performance	186
5.3. Serenidade & silêncio	192
FINAL SCORE. Conclusão	202
BIBLIOGRAFIA	206

Em fins da década de 1960 e durante a década 1970, as discussões sobre as novas formas de arte já abordavam temas como desmaterialização da obra, contestação da tradição moderna e desimportância do aspecto técnico-visual como elemento de distinção entre arte e realidade. Também se mostravam presentes tanto uma produção artística que dispensava o aspecto construtivo-formal e focalizava no argumento conceitual quanto perspectivas teóricas que identificavam um processo de conceitualização da experiência da arte a partir desses novos movimentos que surgiam desde meados da década de 1950. Encontramos em Arthur C. Danto e Hans Robert Jauss evidências dessa perspectiva que, diante da efemeridade e banalização da arte enquanto objeto, favorece uma experiência mais reflexiva e intelectual¹. Dito de outro modo, a emergência de uma perspectiva mais conceitual para a arte contemporânea não acontece apenas através de artistas e suas propostas poéticas. Ela já encontrava respaldo nas escritas de Danto e Jauss, entre outros. Este último por exemplo, em artigo sobre *aisthesis*, para livro de 1977, escreve que a arte das décadas de 1950 e 1960 suscitava uma experiência sobretudo reflexiva e intelectualizada, uma vez que exigia do espectador que recriasse as condições histórico-artísticas sob as quais um objeto qualquer poderia ser fruído como obra de arte. A perspectiva de Jauss a respeito da experiência da arte contemporânea tem caráter tautológico. O status estético de uma obra que parece arte mas também parece realidade é resultado da performance atribuidora de sentido por parte do público. Diante de uma obra que pouco se diferencia da natureza ou dos objetos do cotidiano, a experiência estética se transforma na fruição do horizonte de condições a partir do qual a obra ambígua pode ser percebida e recebida como sendo obra *de arte*. Em outros termos, o público estaria diante da tarefa de elaborar por si mesmo as componentes estético-filosóficas que determinam e legitimam a irrealidade do poético². Portanto, se seguirmos o argumento de Jauss, o próprio ato performativo de fruir a indeterminação da obra candidata a arte torna-se tema do ato performativo. Seria possível rephrasear e dizer que a ficção torna-se o tema da ficção, com a diferença de que o papel e a responsabilidade de ficcionar teriam sido

¹ A respeito do papel da reflexão filosófica-crítica na experiência da arte contemporânea em Danto, ver SILVEIRA, Cristiane. *"The Artworld": A natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto*, (2010).

² A respeito desta discussão, ver em especial artigo de JAUSS sobre *aisthesis*, no livro *Ästhetische Erfahrung und literarische hermeneutik 1* (1977) [*Aesthetic experience and literary hermeneutics* (1982)]. Gostaria de destacar que a experiência estética da arte contemporânea a partir dos escritos de Jauss foi o objeto de análise da minha dissertação de mestrado, onde reconheci o aspecto tautológico da perspectiva do autor. Cf. MIRANDA, M. L. *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss*, (2007).

agora entregues ao público. E, para fechar o argumento, Jauss cita o axioma, cunhado pelo crítico norte-americano Leo Steinberg: “Whatever else it may be, all great art is about art” [“Seja o que for, toda grande arte é a respeito de arte” (*apud* JAUSS, 1977, p. 96)]. Uma autorreferencialidade fechada em si mesma que lembra a imagem de um oroboro. Jauss gostava como exemplo dos *readymades* de Duchamp e das pinturas de bandeiras e mapas norte-americanos de Jaspers Johns. No caso de Danto, a abordagem enfocava, especialmente, as *Brillo Boxes* de Andy Warhol. Para o crítico norte-americano, a questão da indiscernibilidade entre meros objetos e obras de arte suscita a discussão sobre o fim da história e o início de uma arte pós-histórica. Seria, inclusive, o início de uma filosofia da arte exercida através das próprias obras, através, justamente, da exacerbação de sua autoconsciência. Em sua discussão, de perspectiva hegeliana, Danto se preocupa em demonstrar como diante de obras de artes que não apresentam qualquer distinção visual em relação a objetos da vida comum cotidiana, o que nos permitiria fruir uma caixa de sabão em pó como obras de arte seriam as teorias da arte. Se a arte conseguisse se dissolver na vida, como desejado pelos artistas contraculturais, as teorias da arte e o mundo da arte, na visão de Danto, continuariam existindo a fim de evitar que tal indistinção se efetivasse. As teorias da arte nos permitiriam irmos aos supermercados ou lojas de material de construção e não termos experiências estéticas com objetos como caixas de sabão em pó, latas de cerveja, lâmpadas, mictórios. Teorias da arte e o “mundo da arte”³ permitem que, contra o anseio da contracultura da década de 1960, a arte não se dissolva na vida e as experiências estéticas continuem restritas a espaços expositivos.

Apesar de a abordagem conceitual ter recebido mais destaque, olhando retrospectivamente, também é possível detectar outras tendências na arte produzida desde meados dos anos 1950. Uma delas é aquela que dá primazia à experiência estética em sua dimensão estética-sensorial. Explorar o estado de presença num aqui agora e os diversos sentidos corporais, como olfato, tato, paladar ou até mesmo uma tentativa de privação deles, é uma proposta recorrente de artistas desde meados dos anos 1950 – proposta que se manteve presente nessas cinco décadas disso que se habitou chamar de “arte contemporânea”. O que busco demonstrar aqui é que se a arte não mais pode ser reconhecida por seus aspectos visuais distintos e explícitos, o atributo estético de boa parte⁴ da arte contemporânea aparecerá

³ Cf. DANTO, A. C. “The Artworld” (1964).

⁴ É imprescindível deixar claro que essa tese não deseja promover uma visão unívoca e convergente para toda a produção artística contemporânea desse período entre meados dos anos 1950 aos dias de hoje. Minha proposta é dar atenção a uma perspectiva que, ao meu ver, não ganha o destaque merecido, especialmente entre as pesquisas da Estética e Filosofia da Arte no Brasil. Essa perspectiva, como disse, é do sensorial, da hiperestesia, a qual dá primazia à experiência e pretere a sobrevalorização da obra de arte como objeto perene. Quando escrevo “boa parte” quero reconhecer que há uma vertente da arte contemporânea que se pauta e se destina a uma recepção que é, sim, intelectualizada e conceitual, e que, fique claro, não desejo suplantá-la, destituí-la de relevância ou de existência, mas apenas apontar para a necessidade de dividir o espaço de discussão com temas

vinculado sobretudo à dimensão da experiência estética e da hiperestesia. Nesse sentido, a própria ausência de constrangimentos sobre a produção artística não importa mais, visto que o determinante é a experiência, sendo esta aquilo que qualifica o estético. Ao contrário de enfatizar mais vez uma aproximação da arte contemporânea a partir da interpretação e da primazia do conceito, defendo uma perspectiva que traga para primeiro plano a epifania, o empenho do corpo, o tônus da presença imersa numa vigília disponível para a percepção sensorial do próprio corpo, de um evento, uma obra ou, mesmo, apenas do espaço circundante. Nesse apagar da euforia interpretativa, ilumina-se a quietude de ser capaz de enraizar-se num aqui-agora, num silêncio do intelecto que se abre para uma percepção mais sensorial e estética. Num mundo contemporâneo imerso em excessos de todos os tipos, proponho que o tônus da presença possibilita a fruição de experiências estéticas enquanto quietude, silêncio e epifania, em que teorias institucionais da arte ou textos interpretativos e explicativos sobre obras de arte desempenham um papel adjacente. Podem existir, mas não deveriam ser tidos como bula ou prescrições da crítica e/ou da curadoria para o público. As teorias da arte e os textos explicativo contribuem para enriquecer nossa percepção e o nossa elaboração posterior da experiência vivida e, por isso mesmo, não deveria ter primazia sobre a experiência. Dito de outro modo, seria desejável se os textos da crítica e da curadoria não se antecipassem às experiências estéticas e lhe dissessem o que e como é preciso ver e interpretar, mas, antes, que se oferecessem como um “a mais” que não condiciona nossa percepção e nossa experiência da obra, nem a subordina. Nesse sentido, o tônus da presença seria uma atitude e uma predisposição para a experiência estética, com ou sem obras de arte. Uma quietude e um relaxamento diante de uma obra ou uma circunstância, atitude esta que instaura o espaço da relação e possibilita a experiência estética. Nesta tese, o tônus da presença acaba por se configurar como uma disponibilidade, uma abertura, um colocar-se vulnerável diante de algo (um objeto, uma obra, uma circunstância) e deixar que a experiência advenha, em seu caráter contingente.

Um exemplo ilustrativo a respeito dessa polaridade entre uma obra produzida para os sentidos e outra voltada e fomentada por conceitos e interpretações pode ser visto nas exposições de Lygia Clark, no MoMA, e de Ai Weiwei, no Museu do Brooklyn, ambas simultaneamente em Nova York, entre os meses de abril e agosto de 2014. Denominada como a maior exibição na América do Norte em torno da artista brasileira, “Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988” lançava luz sobre uma produção artística dedicada à imersão do corpo na obra. Indo do período neoconcreto da artista aos seus objetos relacionais, a exposição trazia uma quantidade significativa das esculturas dobráveis *Bichos*, obras vestíveis e

igualmente atuais e relevantes. Em outros termos, o desejo dessa tese é o de tornar as discussões sobre arte contemporânea e experiência estética mais complexas, instáveis e abertas ao diverso.

instalações imersivas, e destacava o que o Museu denominou o “abandono da arte”: a passagem que Lygia realizou através das obras, da investigação do corpóreo, do sensível e do sentimental à arte-terapia, até o momento em que se dedicou exclusivamente à psicologia. Em exposição, estavam também os trabalhos *Caminhando* (1963), *Respire Comigo* (1966), *Pedra e Ar* (1966), *O eu e o Tu* (1967), *Óculos* (1968), *A casa é o corpo* (1968), *Máscara abismo com tapa-olhos* (1968). Na série de palestras, *workshops* e educativos, a equipe do MoMA destacava a pulsação de uma obra imersiva e participativa: relacional.

Em outro lado da cidade, no Brooklyn, a exposição de Ai Weiwei trazia cerca de quarenta trabalhos referente a vinte anos de carreira. Chamou-me a atenção a imprescindível necessidade de recorrer às legendas e aos demais textos expositivos diante de obras que em seu aspecto exterior visual e material pareciam extremamente simples e pouco apelativas a experiência imersiva e/ou sensorial. Entre diversos exemplos, cito alguns poucos como: *He Xie*, de 2010, *Snake Ceiling*, de 2009, *Bowls of Pearls*, de 2006. Em *He Xie*, vemos uma pilha de milhares de caranguejos (são 3.200) feitos em porcelana, alguns em preto, outros em vermelho. O texto explica que a obra se refere à censura online e às restrições na liberdade individual de expressão na sociedade chinesa. “*He xie*, literalmente ‘caranguejo do rio’, também soa como a palavra ‘harmonia’, o que faz parte do slogan do Partido Comunista Chinês: ‘A realização de uma sociedade harmônica’”, dizia o texto em exposição. Em *Snake Ceiling*, vemos uma cobra retorcida instalada no teto da sala de exposição. Em tons de preto, cinza e verde fluorescente, a cobra é constituída de milhares de mochilas que, descobrimos, são de um tipo comum utilizado por criança e jovens em idade escolar na China. Ao lermos, descobrimos que a obra é um monumento à memória das nove mil crianças mortas num terremoto em 12 de maio de 2008. Por que o formato de cobra e por que no teto são elementos deixados de fora da necessidade de autojustificação. Com *Bowls of Pearls*, trata-se, nos informam, de riqueza, beleza e banalidade. No canto esquerdo da sala, vemos duas grandes tigelas, de um metro de diâmetro cada e um de altura, contendo uma infinidade de pérolas. Sob as tigelas, spots de luz. O texto explica que as pérolas, pelo tipo de cultivo (em água doce), poderiam representar a beleza do artificial e a produção em larga escala nesta época de consumo de massas. “A enorme quantidade de pérolas dispostas nessa escultura pode ser vista como simbolizando desejo e opulência, contudo o sentido de preciosidade e valor que atribuímos a uma única pérola é diluído por sua quantidade”.

Faço um excursão aqui e insiro um relato pessoal de um insight. Trata-se de um momento em que, contemplando divergências entre forma e conteúdo, entre aparência e enunciado de um curso na Índia, pude compreender de que modo parte da arte contemporânea se vê hoje emaranhada num discurso teórico e/ou filosófico que lhe serve não só de base de

sustentação, mas que, muitas vezes, desempenha o papel de protagonista, a ponto de subsumir a obra no discurso. Dito de outro modo: diante de uma arte em que o aspecto material e formal se mostra pouco convincente, ausente ou escassamente elaborado, é possível perceber a primazia do um discurso argumentativo, provido pelo curador ou pelo crítico, a fim de fundamentar a artisticidade da obra, de lhe garantir o status artístico, sua relevância num contexto histórico e estético e, portanto, seu direito de estar num espaço expositivo. Como se a obra existisse para ilustrar um texto. Também diria que o excesso de informações adicionais, dispostas na forma de extensas legendas, fomenta o sentimento de que a arte – ou parte dela – hoje se refere mais a um exercício mental e/ou de convencimento, de resolução de uma charada ou, até, de aprendizado histórico-filosófico, do que de experiência perceptiva sensível.

A pergunta inaugural desta tese poderia ser posta da seguinte forma: qual a natureza possível da nossa experiência com a arte hoje em dia? Uma segunda forma de expressar a mesma pergunta: a arte contemporânea *walk the talk* ou se trataria mesmo de *just talk*?

Nesse sentido, esta tese tem como hipótese utilizar os conceitos de “performance” em Paul Zumthor e o de “presença” em Hans Ulrich Gumbrecht como renovação de abordagem para a Estética Filosófica diante da arte contemporânea. Proponho que, com Zumthor e Gumbrecht, é possível aproximar a análise estética de uma visada menos preocupada com a interpretação e o sentido, e mais aberta e atenta à dimensão da corporeidade e sensorialidade tanto das obras de arte quanto das experiências estéticas, estas não exclusivamente relacionadas ao universo artístico. Em última instância, busco demonstrar que, diante da dissolução do objeto de arte (a obra enquanto constructo) e diante da ausência de constrangimentos objetivos (“tudo pode ser arte”) e subjetivos (“todo mundo é artista”) para a produção artística⁵, a experiência estética é um conceito e uma dimensão da arte contemporânea que merece mais destaque, em especial por parte da Estética filosófica.

Com Gumbrecht e Zumthor, portanto, busco demonstrar também a necessidade de renovarmos a noção (e talvez mesmo o que esperamos) de experiência estética: uma vivência mais perceptiva do que reflexiva, mais prazerosa do que emancipadora, mais irreduzível e incontável do que universalmente comunicável, mais epifânica do que intersubjetiva, mais efêmera e sensorial do que fruição reflexiva capaz de reconhecer, questionar e estabelecer novas normas sociais ou da vida pessoal. Se a experiência estética é uma promessa de felicidade (reescrevendo Stendhal e os propósitos da Teoria Crítica), não se trata, acredito, de uma comunhão social e de uma transformação histórico-política, mas de um aparecimento epifânico que desaparece na mesma medida em que aparece e, assim sendo, alheio às noções de

⁵ Ver FIGUEIREDO, Virginia A. “Kant e a arte contemporânea” (2008).

intencionalidade [*agency*], produção de sentido [*meaning*] e narratividade histórica. Mais um prazer momentâneo e inútil (insular), entregue ao imediato da presentidade do que uma abordagem interpretativa-filosófica sobre o direito de existência da arte no mundo contemporâneo ou, menos ainda, um exemplar disponível para o exercício de uma fruição filosófica que frui a si mesma como detentora da capacidade de erigir as condições histórico-filosóficas que garantem status estético a um objeto candidato a obra de arte, embora semelhante a objetos do cotidiano.

Uma distinção deve ser feita antes de passar à exposição resumida do percurso dessa tese: a pertinência de se recorrer a autores que pertencem ao âmbito dos estudos literários para se abordar a arte contemporânea. O primeiro deles: Paul Zumthor (1915 – 1995) passou sua carreira acadêmica pesquisando os arquivos da poesia medieval e argumentando, inclusive, sobre a temporalização específica do termo “literatura”. Formou-se em direito e letras na década de 1930. Foi por anos diretor-fundador do Instituto de Pesquisas Românicas, em Amsterdã. Após sua aposentadoria, em 1980, sua pesquisa em torno da ação vocal, aproximou-se de outros âmbitos de saberes, em especial, da etnografia e da antropologia. Como medievalista, sua formação era em filologia e semiótica – até que nos anos 1970 ocorre uma transição de métodos, de linguagem e de abordagens, como vimos no capítulo três. Hans Ulrich Gumbrecht (1948 –), por sua vez, possui um histórico mais diversificado, mas tão fascinante quanto a de Zumthor. Arrisco a opinar que Zumthor destacou-se por sua elegância, erudição e ampla abertura para um pensamento crítico criativo-imaginativo, enquanto Gumbrecht destaca-se por seu vigor e entusiasmo em ultrapassar limites entre disciplinas, incluir fenômenos e ações tidas muitas vezes como banais e irrelevantes, embora, ainda assim, seja possível ver que o historiador e crítico literário transita com frequência entre questões do início e do fim do período Moderno. Gumbrecht, que foi eleito professor assistente “com idade escandalosamente baixa” (tinha 23 anos quando Hans Robert Jauss o aceitou em Constança, ao mesmo tempo como professor assistente e como orientando de doutorado, em 1971), tem formação de medievalista, como Zumthor, especializou-se em Romanística, sendo, portanto, a filologia seu campo inicial de atuação. Sua *Habilitationsschrift*, defendida em 1975, publicada em 1978, concentra-se em documentos da Revolução Francesa, analisando o papel da retórica naquele momento. Além disso, revisou as propostas da Estética da Recepção, apontando a falta de clareza de suas premissas (como a distinção das funções dos textos, i.e., ficcional, comunicativo, epidítico) e questionando seu alcance prático metodológico⁶. Considerado membro da geração mais nova da Estética da Recepção, por ter pertencido à Escola de Constança e por ter participado dos colóquios *Poetik und Hermeneutik*, Gumbrecht, no entanto, cedo rompeu com essa então nova

⁶ Gumbrecht realizou uma revisão da Estética da Recepção desde a sua primeira publicação, em 1971, em *La actual ciencia literaria alemana* (1971), edição em que apresenta a então nova teoria literária alemã e traduz artigos de Jauss, Weinrich e Köhler.

vertente de estudos literários. De suas pesquisas, salta à vista, a preocupação constante com o surgimento da literatura (no período moderno), a instituição do campo de estudos literários assim como a delimitação do universo acadêmico em torno das Ciências Humanas ou do Espírito [*Geisteswissenschaft*]. A revisão dos estudos literários, de seus métodos, de suas premissas (expectativas, funções sociais etc.), de sua relevância para um mundo hoje (questão que surge como herança das revoltas estudantis de 1968) se faz presente em diversos momentos de sua carreira. Da mesma forma, acontece com a história da historiografia, que se desdobra algumas vezes na forma de uma possível história das mentalidades e história dos conceitos. De que maneira, então, tais medievalistas e teóricos da literatura poderiam contribuir para a âmbito das pesquisas da Estética filosófica contemporânea?

A respeito de Zumthor, vale dizer, que sua obra lança luz sobre o processo receptivo como um momento dinâmico, corporal e coetâneo entre produtor (performer) e público. A sua defesa do conceito de performance traz para a pauta atual a lembrança de que a constituição do aspecto poético/estético de uma obra não é estanque e não suporta teorias hermenêuticas em busca de uma leitura unívoca. A abordagem do estético como um processo dinâmico traz para as pesquisas da Estética o reconhecimento que a obra somente existe enquanto um evento, reiterável, a cada novo contato com seu público. Em que medida a abordagem de Zumthor se distancia da Estética da Recepção é uma questão que vimos no capítulo três. Vale lembrar, ainda a esse respeito, que Jauss, na década de 1970, se investiu do papel apologeta do prazer do leitor como o polo de unificação das pesquisas estéticas e históricas da literatura. Ao contrário da proposta de Jauss, no entanto, Zumthor não pretendia se debruçar sobre a constituição de sentido de um texto para um determinado tipo de público: como *um* sentido surge *num* determinado contexto histórico, como acontecia com as pesquisas da Estética da Recepção, a qual se viu limitada à comprovação de leituras coletivas num espectro de tempo delimitado através de recursos a alguns documentos (em sua maioria, resenhas). Ou seja, se a Estética da Recepção pretendia colocar o leitor no centro de seu “novo paradigma”, como propunha Jauss nos anos 1970, esse leitor só poderia ser o leitor crítico, guardado na história através de documentos da crítica especializada (livros, jornais, panfletos). Zumthor por sua vez concentra sua atenção no processo de transmissão oral que é concomitante ao momento de recepção. Ele estuda a “literatura” antes mesmo que se torne literatura, ou seja, textos poéticos dos séculos IX ao XV transmitidos essencialmente através da voz (vocalidade ao invés de oralidade) e que recebe registro escrito bastante variável e uma noção de autoria tardiamente. Como Jauss, Zumthor estuda a constituição do poético, embora Jauss esteja mais preocupado com a fixação de um sentido interpretável assim também com o cânone literário, enquanto Zumthor pensa na

questão mesma de uma percepção, e pouca atenção dá à ideia de cânone. Não há preocupação com a fixação de um sentido interpretável porque a performance por si só demonstra que o poético flui, varia e depende de cada momento percebido da comunicação oral. O poético, portanto, é corporal e dinâmico. Veremos que a preocupação com a estabilidade de um sentido (por mais poético que se queira entender esse sentido), por parte de Jauss ou outros autores de vertentes diferentes, é uma preocupação moderna, surgida com a imprensa e, subsequentemente, com o livro e a literatura.

A respeito da relevância de Gumbrecht para a Estética filosófica contemporânea vale destacar dois pontos. O primeiro deles seria o fato de o teórico da literatura e professor de Literatura Comparada da Universidade de Stanford ter se notabilizado por colocar em evidência uma desarticulação temporal vivida após a Segunda Guerra e que caracteriza nosso presente histórico. Aqui, vem para adiante o aspecto historiador de sua formação, o qual coloca em destaque nossa concepção moderna de tempo e de História. Como veremos, mais recentemente, essa desarticulação temporal é descrita como “presente amplo de simultaneidade”. Considero, ao longo desta tese, que essa abordagem de “descarrilamento da História” nos ajuda a colocar em perspectiva os pressupostos de nossas disciplinas.

Desta forma, percorro nas próximas páginas o seguinte trajeto:

(1) O primeiro capítulo aborda o tema do TEMPO DESARTICULADO, destacando a intuição de que, se após a década de 1950 vivemos uma fissura na linearidade das narrativas históricas, se deixamos de viver o tempo como necessário agentes de mudanças, essa desarticulação temporal pode abrir espaço para novas relações com o corpo e o espaço. Novas relações em que a narratividade e a apreensão de um sentido estável se instabilizam e perdem primazia. A emergência do corpo e de uma relação menos subordinada à interpretação são temáticas que surgem nesse tese em ritmo lento, porém crescente, e nesse primeiro momento, surgem como efeitos colaterais da desestruturação do tempo como vivido predominantemente no período moderno.

A respeito de fissuras e descontinuidades, abordo a origem da arte contemporânea entre meados da década de 1950 e início da década de 1960. Através do estudo da historiadora da arte e professora da Stanford University Pamela Lee, reconhecemos nessa produção artística uma desarticulação temporal vivida como fobia em relação ao modo da experiência da narrativa histórica. No lugar da concepção moderna de tempo como necessário agente de mudanças, a arte da década de 1960 ilumina uma presentidade como “futureless future”, como “nowness”, repetição e duração prolongada de um tempo em suspensão: um presente quase estanque e, ao mesmo tempo, a sensação de que o homem foi colocado para fora do tempo, que perdeu a

garantia de habitá-lo, apreendê-lo e produzir sentido a partir dele. Abordo também a teoria de Hans Ulrich Gumbrecht sobre o presente amplo e a latência como origem de nossa experiência social da época presente, além de retomar a teoria de pós-modernidade de Jean-François Lyotard. A fim de destacar as diferenças entre essas experiências sociais do tempo, i.e., entre o moderno e o contemporâneo, passo rapidamente pelo trabalho de Reinhart Koselleck sobre a História e a linearidade narrativa como fenômenos intrinsecamente modernos, contrapondo percepções distintas sobre o transcorrer do tempo.

(2) No segundo capítulo, passo à revisão da noção de experiência estética, quando confronto a concepção de experiência como reflexiva, no termo alemão, *Erfahrung*, e experiência enquanto vivência perceptiva, mais sensorial e imediata, *Erlebnis*. Recorrendo aos trabalhos de Hans Georg Gadamer, Walter Benjamin e Wilhelm Dilthey, matizo as distinções entre *Erfahrung* e *Erlebnis*, entre a apropriação do mundo através dos conceitos e a apropriação do mundo através dos sentidos, entre experiência e percepção. Com Zumthor e Barthes, lanço luz sobre a estética como o campo de um prazer que deveria ser visto como fugidio, não universalizável, inapreensível. No percurso desse capítulo, busco retomar a ideia original de AISTHESIS enquanto percepção sensível, apesar de reconhecer que a recepção histórica dessa noção tenha trazido, invariavelmente, ambições relacionadas a graus de saber ou a emancipação social e/ou humana. Em última instância, proponho uma leitura da experiência estética mais próxima à vivência [*Erlebnis*].

(3) No capítulo denominado CORPOREIDADE EM ZUMTHOR, debruço sobre os trabalhos do medievalista suíço, que através de suas pesquisas sobre a poesia medieval oral desenvolveu uma nova teoria sobre a recepção como um ato de presença coetânea entre poeta-performer e público. Em Zumthor, reconhece-se uma maior dinamicidade dos elementos relacionados à comunicação poética, como o volume da voz, o peso da presença, a forma do poético (ou o caráter literário) como condicionada à ação e à percepção, a performance como um momento privilegiado da recepção em que um texto é percebido enquanto poético (e não informativo, por exemplo). Em suma, numa expressão do próprio autor, a corporeidade entendida como poeticidade.

Rememorando a tentativa comum às teorias estéticas e literárias de superarem, ao longo da segunda metade do século XX, a dicotomia sujeito/objeto assim como o imperativo do texto imanente *versus* leitor ideal, vemos em Zumthor a emergência do corpo e da performance como ponto de convergência para os estudos da comunicação oral e da percepção estética. Ou seja, através do corpo e da performance, saímos de uma teoria preocupada com a estabilidade do sentido e buscamos reconhecer a transitividade dos fenômenos chamados de estéticos e

literários. Compreendemos, assim, a relação intrínseca entre o prazer, a percepção poética e o engajamento do corpo. Destacamos, sobretudo, a concepção do medievalista, segundo a qual “o prazer é um critério absoluto”, no que concerne ao reconhecimento da poeticidade de qualquer texto.

(4) Em seguida, no capítulo intitulado PRESENÇA DE GUMBRECHT, abordo a teoria do crítico literário, historiador, filólogo, outrora medievalista Hans Ulrich Gumbrecht destacando a noção de produção de presença no contexto da esfera artística e da experiência estética contemporâneas. Nesse momento, vemos que, em busca de uma nova abordagem para as Ciências Humanas, uma abordagem não-metafísica e não-hermenêutica, o historiador recorre a uma constelação de conceitos que, muitas vezes, pode soar teológica ou medievalista, mas se direcionam a objetos e fenômenos externos à preocupação teológica. Nesse momento, portanto, compreendemos a relação que os efeitos de presença e os efeitos de sentido mantêm com a experiência estética entendida enquanto vivência [*ästhetische Erlebnis*], com a epifania e com a *Stimmung*, ao mesmo tempo em que analisamos o papel que as noções de serenidade [*Gelassenheit*], graça e redenção desempenham na escrita de Gumbrecht sobre a época atual.

(5) Como capítulo conclusivo, TÔNUS destaca o que se ganha quando colocamos em paralelo o conceito de performance em Zumthor e o de presença em Gumbrecht, enfatizando a intensidade da presença como modo de alargar o campo da experiência estética no mundo cotidiano contemporâneo. Mais do que apenas isso, reconhecemos que a experiência estética enquanto jogo e contingência nos possibilita pensar a arte contemporânea como radicalização de estados de presença, como obras que trazem adiante a experiência de suspensão temporal [*time within time*], o “nowness” e o eterno agora que abordamos no primeiro capítulo. Em última instância, jogo, contingência e *Gelassenheit* nos aparece como intensificação da experiência social do tempo atual como presente amplo, apontando elementos que poderiam nos ajudar a deixar de lado a preocupação (sempre presente) com a ideia de intencionalidade da ação [*agency*], interpretação e narrativa histórica, ou mesmo a noção de ficção (ou o que deveria nos garantir a distinção entre obras de arte e objetos do cotidiano), abrindo espaço para abordarmos fenômenos e experiências mais afinados com a contemporaneidade.

Desta forma, como percurso para a fundamentação de um TÔNUS DA PRESENÇA, a partir da *Gelassenheit* de Heidegger, retornamos ao conceito de contemplação, despolarizando as ideias de atividade e passividade comumente mobilizadas pela perspectiva da Estética e Filosofia da Arte. Abordando a contemplação a partir do ponto de vista da constelação de conceitos e teorias abordados aqui, somos levados a concluir que, num contexto histórico no qual estamos enredados numa mobilização geral intransitiva – nos termos de Lyotard –, a tônus da presença

poderia lançar luz sobre um estado de presença enquanto relaxamento, serenidade ou epifania de um estar aí: a intensidade concentrada de um aqui agora. Em outras palavras: um ser no mundo que nos retira (ou redime) da urgência da produção e acumulação de conhecimento (ou capital), e nos permite a simples (e despreziosa) abertura para vivências estéticas. Nos permite nos vermos numa zona de estar “perdido na intensidade concentrada”, para utilizar uma expressão de um atleta olímpico que se tornou famosa na pena de Gumbrecht. Assim, nesse contexto de falar de contemplação e *Gelassenheit*, retomamos algumas ideias importantes dos conceitos de jogo e contingência, abordando-os a partir de exemplos de obras de arte.

Em um último momento, relacionando John Cage, Marina Abramovic, a serenidade e o silêncio, retomo um ensaio de Susan Sontag de 1967, intitulado “Estética do Silêncio”, propondo encontrar ali direcionamentos para uma tonificação da presença que se realiza através de leves paradoxos: um relaxamento concentrado, uma contemplação em jogo e performance, um silêncio impossível de existir, mas que se realiza através de uma epifania. Trazendo para a discussão o Sutra budista Prajna Paramita, também conhecido como Sutra da Perfeita Sabedoria Completa, relacionamos o tônus da presença à cronofobia destacada por Pamela Lee, relembro a análise com obras como *Empire*, de Andy Warhol, e *4'33"*, de Cage. À guisa de arremate, portanto, relacionamos uma tonificação da presença à estética do silêncio e ao trecho de sutra “o vazio é a forma, a forma é o vazio”. Nesse último capítulo, também relato minha experiência com uma das obras mais recentes de Marina Abramovic, *Generator*, em exibição na galeria Sean Kelly, em Nova York, entre outubro e dezembro de 2014.

Como CONCLUSÃO, não poderia deixar de destacar o reconhecimento de que essa abordagem trata a experiência e a análise estéticas (leia-se os estudos da Estética Filosófica) de um ponto de vista instável, aberto (acolhedor da) à singularidade de cada experiência entendida como vivência epifânica. Dos resultados de uma estética da serenidade e da contingência, buscamos fundamentar a intuição de que, se no cronótopo historicista (no período moderno), nossa relação com a arte se dava em especial através de uma narrativa e apreensão de sentido e, portanto, com privilégio à dimensão temporal como evolução linear progressiva entre passado, presente ou futuro, no cronótopo do presente amplo, as experiências estéticas privilegiam o corpo e o instante presente, destacando, portanto, uma dimensão mais espacial do que temporal, colocando o tempo narrativo histórico entre parênteses – mesmo que momentaneamente. E a forma, nesse ambiente, voltando ao insight inicial, acontece não como modo de expor um conteúdo, ou fundamentar um conceito que justifica a legitimidade de uma obra. Antes, a forma estética se torna o próprio conteúdo da vivência. Em performance e presença, a forma é o modo da experiência; o conteúdo é a forma da experiência. Essa foi, na verdade, a primeira intuição: de

que alinhar Zumthor e Gumbrecht e, além disso, alinhá-los com a Estética e a arte contemporânea poderia lançar luz sobre obras que somente existem enquanto experiência, enquanto vivência, estética. O “vazio” seria o tempo entre parênteses, em suspensão, ausente de nosso hábito moderno por interpretação e significado. O “vazio” seria aqui o calar da mobilização geral intransitiva, ou ainda, o silêncio do imperativo do desempenho e do acúmulo. Jogo e contingência, pura presença de Cage e Abramovic, a epifania, “a forma é o vazio e o vazio é a forma” são modos distintos de nomear uma mesma coisa: a possibilidade de estarmos quieto por um momento inserido no mundo através do corpo e seus sentidos, ousaria dizer numa experiência sem sentido, que não nos leva a lugar algum além de a uma experiência de relaxamento de estar numa zona de intensidade concentrada.

Desta forma, como conclusão, o tônus da presença poderia ser uma experiência mais próxima do cronótopo do presente amplo, poderia ser também uma recomendação para comportamento em museus e salas de exibição, podendo, assim, ser uma técnica de preparo para catalisar experiências estéticas. Minha proposta do tônus da presença pode ainda ser lida como uma descrição possível para experiências estéticas em que o caráter estésico é predominante sobre o reflexivo, em que a entrega e a relação – e o estar à perigo – é mais importante do que a leitura, a interpretação e a sedimentação de um conhecimento acumulável.

Três cenas e um sintoma

Em 1964, Susan Sontag escreveu o ensaio “Contra a Interpretação”, o qual dois anos mais tarde deu título à coletânea de ensaios homônima, sua primeira publicação. O primeiro parágrafo já contrapunha “as mais antigas experiências da arte”, como encantatórias, mágicas e ritualísticas, “às mais antigas teorias da arte”, as quais a enxergavam como representação da realidade (mímesis; Platão e Aristóteles). Duas epígrafes, contudo, já anunciavam a temática que se leria: “o conteúdo é um vislumbre de algo, um encontro com a carne. É algo bem pequeno, bem pequeno”, de William De Kooning, e “apenas pessoas superficiais não julgam pelas aparências. O mistério do mundo é o visível, não o invisível”, de Oscar Wilde. Trata-se de um texto que opõe forma e conteúdo e critica a atenção excessivamente dada, ao longo da história, ao conteúdo da obra como sentido último (às vezes único) a ser perseguido.

Toda consciência ocidental sobre a arte e toda reflexão ocidental sobre a arte permaneceu nos domínios estipulados pelas teorias da arte da Grécia Antiga a respeito da mímesis e representação. É através dessa teoria que a arte em si – para além de obras de arte em específico – torna-se problemática, em necessidade de ser defendida⁷.

Como o título sugere, Sontag apontou para os excessos da crítica e da teoria que, negligenciando a sensorialidade da experiência, estiveram invariavelmente em busca de camadas de significado depositadas nas profundezas da obra. Como se a arte existisse para ser reduzida à potencialidade do seu conteúdo, ou ainda, como se a interpretação fosse a verdadeira atividade através da qual uma obra passa a ter vida, e seu valor, reconhecido. Ensaísta que se tornou conhecida pela crítica contundente, Sontag defendeu sem cerimônia que: “Era uma vez uma época em que deveria ser revolucionário e criativo criar uma obra de arte que poderia ser experimentada em diversos níveis interpretativos. [...] Era uma vez uma época em que deveria ser revolucionário e criativo interpretar obras de arte. Hoje não é”⁸.

⁷ “All Western consciousness of and reflection upon art have remained within the confines staked out by the Greek theory of art as mimesis or representation. It is through this theory that art as such – above and beyond given works of art – becomes problematic, in need of defense” (1966, p. 4; tradução da autora).

⁸ “Once upon a time (say, for Dante), it must have been a revolutionary and creative move to design works of art that they might be experienced on several levels. Now it is not. It reinforces the principle of redundancy that is the principal affliction of modern life. One upon a time (a time when high art was scarce), it must have been revolutionary and creative move to interpret works of art. Now it is not” (1966, p. 13; tradução da autora).

Nesse pequeno texto, a interpretação é apresentada como uma atividade sufocante [*stiffling*], impertinente e reacionária, que depena [*plucking*], escava [*digs*], destrói, que simplifica a arte ao oferecer “um esquema mental de categorias” e que durante séculos foi tida como responsável por tornar claro aquilo que é visto como ininteligível, obscuro ou mesmo inaceitável. Para Sontag, a ênfase excessiva no conteúdo, o qual “envenena nossas sensibilidades”, acompanha o movimento de hipertrofia do intelecto e de empobrecimento do mundo (cf. 1966, p. 3-14). “Ao reduzir a obra de arte ao seu conteúdo e, então, interpretá-la, domestica-se a arte. Interpretação torna a arte manejável, conformável”⁹. E mais adiante escreve algo que parece reverberar até os dias de hoje: “Interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte”¹⁰. Sua escolha de palavras chama atenção. E aqui temos: *to tame*, domar, amansar, domesticar, subjugar; e *revenge*, vingança, em suma, uma disputa de forças entre a interpretação e o sensível.

O ensaio, contudo, não é composto apenas de descontentamentos. Atenta à arte produzida em sua época, às poéticas modernas e ao cinema europeu, como o de Truffaut, Bergman e Goddard, Sontag reconhece que, apesar da hegemonia hermenêutica, há um movimento incipiente de obras que instauram relações mais sensoriais, essencialmente não simbólicas. Em suas últimas páginas, Sontag propõe uma crítica capaz de relacionar-se com a obra a partir de sua forma e, não, a partir do seu significado, ou do que ela “quer dizer”. Ela defende a emergência de um novo vocabulário e um modo de experiência mais sensorial e “transparente”. Transparente, explica, no sentido de ser possível experimentar “a luminosidade da coisa em si” (1966, p. 13), quando as coisas podem ser simplesmente o que são¹¹, numa relação mais direta com o aspecto material da arte. Sua proposta: “O importante agora é recobrar nossos sentidos. Nós devemos aprender a ver mais, a ouvir mais, a sentir mais [...] No lugar de hermenêuticas, precisamos de uma erótica das artes”¹².

No Brasil, alguns anos antes de Sontag, exatamente em 23 de março de 1959, um pequeno grupo de artistas e poetas assinavam o Manifesto Neoconcreto, escrito por Ferreira Gullar e publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, por ocasião da abertura da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ). O parágrafo de abertura merece atenção: “A expressão neoconcreto é uma tomada de posição em face da arte não-figurativa ‘geométrica’ (neoplasticismo, construtivismo, suprematismo, Escola

⁹ “By reducing the work of art to its content and then interpreting that, one tames the work of art. Interpretation makes art manageable, conformable” (1966, p. 8; tradução da autora).

¹⁰ “Interpretation is the revenge of the intellect upon art” (1966, p. 7; tradução da autora).

¹¹ Alguns poderiam repreender o pensamento de Sontag com a impossibilidade de acessar a coisa em si [*das Ding an sich*]. Como veremos posteriormente, esse acesso para Sontag se refere mais a um modo distinto de deixar as coisas chegarem aos nossos sentidos, num efeito de presença. Em se tratando de críticas, o formalismo de Sontag é colocada em cheque por Richard Shusterman, no artigo “Beneath Interpretation” (1990). Para nós, mais uma vez, vale a importância de chamar a atenção para a possibilidade de uma relação com a arte que seja da ordem material e sensorial e menos metafísica.

¹² “What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more [...] In place of hermeneutics we need an erotics of art” (1966, p. 14; tradução da autora).

de Ulm) e particularmente em face da arte concreta levada a uma perigosa exacerbação racionalista”¹³. Em contextos artísticos e geográficos distintos, separados por poucos anos, os textos reverberavam preocupações semelhantes: racionalização crescente, a noção mecanicista de construção e o excesso de teoria nas práticas artísticas.

O racionalismo rouba à arte toda a autonomia e substitui as qualidades intransferíveis da obra de arte por noções da objetividade científica: assim os conceitos de forma, espaço, tempo, estrutura – que na linguagem das artes estão ligados a uma significação existencial, emotiva, afetiva – são confundidos com a aplicação teórica que deles faz a ciência (GULLAR, 2007, *fac-símile* sem paginação).

Assinado por Amílcar de Castro, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Reynaldo Jardim e Theo Spanúdis, o Manifesto surgia com o objetivo de demarcar a divergência estética entre os artistas concretos, de São Paulo, e os neoconcretos, do Rio – os primeiros tidos como “muito cerebrais”, os últimos, “mais intuitivos” (GULLAR, 2007, p. 23). Como se pode notar, os neoconcretos desejavam retornar a uma plasticidade da obra em que o conteúdo (o conceito ou a teoria) não desempenhasse o papel principal. Uma plasticidade espacial expressiva. Propunham uma nova relação com a arte que fosse sensorial, “plenamente direta, fenomenológica”, e defendiam, assim, uma poética próxima à noção de organismo vivo. Nem máquina, nem objeto, mas “organismo estético” (2007, sem paginação). Nesse texto, o concretismo de São Paulo era retratado como uma poética árida, infértil, cientificista, entregue a uma produção que segue fórmulas conceituais e avessa à organicidade do processo criativo.

Furtando à criação espontânea, intuitiva, reduzindo-se a um corpo objetivo num espaço objetivo, o artista concreto racionalista, com seus quadros, apenas solicita de si e do espectador uma reação de estímulo e reflexo: fala ao olho como instrumento e não ao olho como *um modo humano de ter o mundo e se dar a ele*; fala ao olho-máquina e não ao olho-corpo (2007, s/pg; grifo nosso).

Escrevendo sobre espacialização como o fato de a obra estar “sempre se fazendo presente, esta[r] sempre recomeçando o impulso que a gerou e de que ela era já a origem”, os neoconcretos externalizam a intenção de “reacender” a “experiência primeira do real”. Como se pode ver da citação acima: uma relação mais corpo a corpo, ou usando as palavras de Sontag, mais erótica com o mundo e seus objetos, inclusive a arte. O texto também deixa claro que a proposta neoconcreta se refere não só à poesia, mas também à pintura, à prosa, à escultura e à gravura como criações independentes do conhecimento objetivo ou prático.

Em 1975, o excesso de teoria na produção artística já aparecia como material humorístico para o jornalista e escritor norte-americano Tom Wolfe, no livro *A palavra pintada*, publicado uma década depois do ensaio de Susan Sontag, uma década e meia após o Manifesto

¹³ Fac-símile do catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta no MAM-RJ, sem paginação; publicado como anexo à edição GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte: Ferreira Gullar* (2007).

Neoconcreto. Wolfe começou seu texto fazendo uma análise debochada de artigo veiculado no *New York Times* de 28 de abril de 1974. Escrito no estilo irônico típico do jornalista, é na segunda página que seu *insight*, *leitmotiv* do livro, aparece:

O que tinha diante de mim era o crítico-mor do *New York Times* dizendo: ao olhar hoje uma pintura hoje e ‘estar desprovido de uma teoria persuasiva é perder algo crucial’. Leio novamente. Ele não diz ‘algo útil’ ou ‘enriquecedor’ ou mesmo ‘extremamente precioso’. Não. A palavra era *crucial*. Em resumo: francamente, nos dias de hoje, sem uma teoria com a qual me apegar, eu não posso *ver* uma pintura¹⁴

Este *insight*, prossegue Wolfe, foi o que lhe ajudou a compreender imediatamente, de forma clara o anúncio da morte da arte. Agora que ele sabe que sem a teoria não existe modo possível de olhar a arte, ele compreende que “*arte moderna tornou-se completamente literária: as pinturas e demais obras existem apenas para ilustrar o texto*”¹⁵. E, em seguida, Wolfe descreve momentos da história da arte moderna em que a teoria surgiu, pouco a pouco, para dar suporte às práticas artísticas e às experimentações técnicas. Em sua escrita, a relação de dependência é gradual e inescapável, a ponto de só ser possível apreciar as obras se se tem uma compreensão intelectual sobre a relevância das conquistas criativas e inovadoras dentro de uma perspectiva histórica e teórica. A reação do público deixa de interessar, os críticos assumem papel de protagonistas: o que é proclamado pela crítica passa a ser apreciado como arte. Após 1945, constata Wolfe, “ninguém mais estava imune à teoria” (2008, p. 55).

Sob o guarda-chuva da presença massiva da crítica teórica na arte, Wolfe imputou diversos movimentos que surgiram entre o fim da Segunda Guerra Mundial e meados da década de 1970. Ele era crítico não só em relação ao papel desempenhado por Greenberg e Rosenberg durante o Expressionismo Abstrato, como também via a Pop Art e seu crítico porta-voz Leo Steinberg, a Op Art, o Minimalismo, a Arte Conceitual, a Land Art e a Earth Art como variações do mesmo tema: obras ilustrando conceitos de arte. Para ele, a primazia da palavra chegou ao ponto de não ser mais possível *ver* ou *olhar para* a pintura; em que o quadro se torna a descrição minuciosa e verborrágica de um sentimento, como ele exemplifica com a obra *Beautiful Toast Dream*, descrita como uma “esplêndida literatura pós-proustiana” em forma de artes plásticas (2008, p. 96). De acordo com Wolfe, tal pintura seria uma longa descrição discursiva, detalhando situações, ambientes e circunstâncias através das quais a artista convida o público a *imaginar* a torrada onírica do título – quadro que poderíamos conceber como uma inclinação verborrágica

¹⁴ “What I saw before me was the critic-in-chief of *New York Times* saying: In looking at a painting today, ‘to lack a persuasive theory is to lack something crucial’. I read it again. It didn’t say ‘something helpful’ or ‘enriching’ or even ‘extremely valuable’. No, the word was *crucial*. In short: frankly, these day, without a theory to go with it, I can’t *see* a painting (WOLFE, 2008, p. 2; tradução da autora).

¹⁵ “*Modern Art has become completely literary: the paintings and other works exist only to illustrate the text*” (2008, p. 5; grifo no original; tradução da autora)

da arte conceitual da década de 1960¹⁶.

Da leitura desse pequeno livro de Wolfe, resta-nos a pergunta sobre se seria possível uma apreciação de uma obra de arte alheia a seu contexto histórico ou crítico. Toda experiência estética é condicionada pela crítica, pela teoria da arte e pelo contexto histórico da obra?¹⁷ É certo que seu descontentamento se direciona para uma importância desmedida da crítica sobre o modo de perceber e produzir obras de arte. E o exemplo maior seria a relação entre Clement Greenberg e Jackson Pollock. Nesse sentido, poderíamos nos perguntar qual seria a alternativa para a apreciação de obras de arte distante de uma abordagem eminentemente teórica, interpretativa, crítica e historicista? Em *A Palavra Pintada*, Tom Wolfe não nos oferece um vislumbre do possível, diferentemente de Sontag e os signatários do Manifesto Neoconcreto que, ao apontarem o excesso da interpretação, propõem uma apreciação e uma crítica que se dê de modo mais sensorial, orgânico, intuitivo. Também é digno de nota que, semelhantes entre si, os textos se referem a contextos ligeiramente distintos: Sontag, à Estética filosófica e às pesquisas acadêmicas, os neoconcretos, à produção artística no Brasil, do eixo Rio-São Paulo nos anos 1950, e Wolfe, à crítica de arte especializada exercida na imprensa norte-americana¹⁸. Veremos que revisões sobre a primazia da hermenêutica sobre as artes, do sentido interpretável sobre a percepção sensorial, aconteceram de formas diversas ao longo da segunda metade do século XX, não se restringindo ao universo artístico.

A preocupação com a interpretação e a estabilização do sentido, uma preocupação essencialmente moderna, perde aos poucos seu vigor ao longo do século XX. A perda de sua aparente urgência e inevitabilidade se manifesta de diferentes formas e em diferentes âmbitos da vida social. Uma dessas formas pode ser as emergentes tentativas, já nos anos 1960 e 1970, de contestar a primazia do sentido. Outra forma pode ser ainda o privilégio de uma nova relação com a passagem do tempo e reconfiguração dos laços entre presente, passado e futuro. Outra ainda, arriscaria a dizer, seria a tentativa de substituir a transcendência por uma relação mais *hic et nunc*, ou ainda, no lugar da universalidade do conceito, a particularidade de um *corps-a-corps* com o mundo. Por todos os lados, as discussões sobre o contemporâneo são marcadas pela revisão dos princípios modernos e avaliação de sua situação atual: aplicabilidade, validade, consistência ou mesmo resiliência diante das transformações ocorridas com o capitalismo tardio e o desenvolvimento exponencial de uma sociedade da informação tecnológico-digital.

¹⁶ É provável que a tal obra tenha sido inventada por Wolfe para fundamentar um argumento, levando-se em conta que ele afirma não lembrar o nome da artista, nem onde teria visto a obra. Apesar disso, reconhecemos que a descrição não é exagerada para o contexto artístico de então, ou mesmo de hoje.

¹⁷ Essa pergunta se manterá em aberto e será “respondida” no último capítulo. A resposta, como veremos, não será definitiva, mas talvez, antes, uma constelação de exemplos e uma proposta, também, em aberto. Proposta aberta à contemplação.

¹⁸ Por mais que se queira, como acontece comumente no círculo acadêmico, desqualificar Tom Wolfe e *A palavra pintada* por serem por demais “fanfarrões”, acredito que o surgimento do livro e sua repercussão ao longo das décadas não deixa de apontar para questões que continuam pertinentes nos dias de hoje.

Começar uma tese de doutorado pela via sacra da crise da legitimidade, da representação e do discurso, pelo panorama das crises e mais crises, expondo o ponto de mutação no pensamento social e filosófico durante o século XX pode parecer não só uma tarefa tediosa, especialmente para quem lê, mas também ingenuidade acadêmica ou falta de preparo para se pensar questões mais relevantes no mundo em que vivemos. Não estaríamos já por demais acostumados com a constatação de que durante um momento da nossa história recente ocorreu isso que Jean-François Lyotard chamou de fim das metanarrativas de legitimação do conhecimento e da ação do homem e que tantos outros pensadores que se seguiram desde os anos 1970 reconheceram como necessidade imediata a reformulação de abordagens para a situação histórica chamada por alguns de pós-moderno, por outros de hipermoderno, altermoderno, pós-histórico, modernidade tardia; enfim, um momento de mudanças em relação aos princípios da modernidade? Para quê retomá-la mais uma vez? Em *Chronophobia*, a historiadora da arte Pamela Lee afirma que os anos 1960 são uma década sem fim, de duração contínua, da qual não conseguimos fugir: o legado de suas transformações continuaria a nos assombrar indefinidamente.

Os anos 1960 são intermináveis. Nós ainda vivemos nele. Não apenas vivemos nele como uma questão de uma avaliação histórica – o apego aos traumas da Guerra do Vietnã, a sobrevivência da Contracultura e a continuada relevância dos movimentos de libertação daquela década. Antes, *os anos 1960 são infundáveis por pôr em cena o infundável como um fenômeno cultural*. Ao revelar, nas extensas sombras vertidas pela entropia tecnológica, uma visão do futuro sempre acelerada e repetitiva¹⁹

Para os propósitos desta pesquisa, retomar esse período se justifica na medida em que buscamos pensar novas abordagens para a Estética filosófica que não reforcem como primordial o imperativo de extrair ou atribuir significados a partir das experiências com obras de arte ou de experiências estéticas com situações e objetos quaisquer. Outro motivo seria a constatação recorrente em torno da falência dos discursos em livros e pesquisas recentes de Estética e da Teoria Literária. Além disso, certa frustração com a tarefa das Humanidades após a década de 1970 aparece com frequência nos trabalhos de intelectuais da geração *babyboomers*. No trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht essa frustração aparece desde pelo menos quando ele se mudou de Siegen, na Alemanha, para Stanford, nos Estados Unidos, em 1989. Sendo Gumbrecht um dos teóricos de destaque nesta pesquisa, tais frustrações parecem determinantes para a constatação de

¹⁹ “The sixties are endless. We still live within them. Not only do we live within them as a matter of historical reckoning – of grappling with the trauma of the Vietnam War, the afterlife of the Counterculture, and the continued relevance of that decade’s liberation movements. Rather, *the Sixties are endless in staging endlessness as a cultural phenomenon*. Of revealing, in the long shadows cast by its technological entropy, a vision of the future ever quickening and repeating” (LEE, 2004, p. 258; negrito nosso; tradução da autora).

um humor²⁰ próprio da nossa época.

Dúvidas sobre a potencialidade das interpretações e do conhecimento, revisão de valores, questionamento sobre os rumos da história, desconfiança em relação ao acúmulo de conhecimento como necessário agente de mudanças, desejo de ruptura com o passado e instauração de novos modos de experiência: estes parecem ser alguns dos elementos frequentes entre os fins da década de 1950 e os dias de hoje, tanto no campo das pesquisas das Humanidades quanto no universo de criação artística. As três breves cenas que iniciam este capítulo pretendem estabelecer um cenário: apresentar uma atmosfera de descontentamento e revisões; elencar elementos que poderiam figurar como sintomas de uma época. Trata-se, portanto, de traçar uma *Stimmung*, uma atmosfera ou um humor de desencantamento ou de desarticulação que pode ser sentido ao longo da segunda metade do século XX até os dias atuais; um questionamento que engloba desde dúvidas quanto à finalidade do conhecimento aos desejos de rompimento com as tradições – não só artísticas, apesar de estas serem o tema que fomenta a problemática dessa tese.

Neste capítulo de entrada não visamos apresentar uma visão histórica detalhada de um período de crises, nem tampouco recapitular os pormenores de uma discussão que debate os limites da modernidade (como por exemplo Lyotard, Habermas e, mais recentemente Latour) e os supostos inícios de um novo tempo histórico. Antes, este capítulo coleta, à maneira dos livros recentes de H. U. Gumbrecht, ou mesmo do “inacabado” *Arcades Project*, de Walter Benjamin, uma constelação de pequenos acontecimentos, que, juntos, poderiam apontar para a emergência – mesmo que para alguns pareça por demais subterrânea – de um desejo por uma nova mentalidade e um novo modo de relacionar-se com o conhecimento, as narrativas, a arte, o mundo e seus objetos. Nessa diminuta coleção de acontecimentos, abordamos, no primeiro tópico deste capítulo, as rupturas ocorridas nas poéticas artísticas na transição das décadas de 1950 e 1960: pontos de fissura que evidenciam descontentamento com o modo de produzir arte pautado pela ideia de pureza dos meios, de artista criador, de apuro técnico e da hermetização da arte em relação à vida cotidiana. Vemos nesse momento que obras dos anos de 1950 e 1960 repensavam não só as premissas modernas de criação artística como já desconstruíam as ideias de tempo histórico linear. Aqui, Pamela Lee nos provê de inúmeros exemplos que demonstram que as rupturas nas artes refletem uma mudança de pensamento mais profunda – uma mudança, penso, ainda não completamente compreendida, tema que retomarei no último capítulo. Com as desarticulações apresentadas no seio das artes, retomamos brevemente, no segundo tópico, os

²⁰ Uso humor no sentido que Gumbrecht recorrentemente usa o termo *Stimmung*, como atmosfera ou clima. Sendo tradução possível para *mood*, temos em humor essa dimensão de estado de ânimo. “*Stimmungen* form an objective part of historical situations and periods. As such – that is, as conditions of ‘objective sensibility’ – they constitute a central, if largely neglected, dimension of what can make the past present – immediately and intuitively present – to us” (GUMBRECHT, 2013, p. 24).

princípios do pensamento moderno e pontos de fissura na crença de um conhecimento autorreferente totalizante: a perda de evidência da possibilidade de construir um conjunto científico racional capaz de nortear a ação do homem em direção a um futuro essencialmente melhor. Vemos distinções na abordagem das narrativas históricas a partir de Lyotard e Koselleck. No último tópico, apresentamos o que Gumbrecht denomina uma “atmosfera de latência” nos anos pós-Segunda Guerra Mundial, a qual, de certa forma, qualifica e determina a emergência de um novo cronótopo denominado como “presente amplo”. Entendido como experiência social do tempo, o cronótopo do presente amplo denota a emergência de uma relação distinta entre passado, presente e futuro; nem cíclica como no medieval, nem linear como no moderno, mas um amplo presente de simultaneidades.

Começemos portanto.

CRONOFOBIA E DESCONTINUIDADES

Quando se assume por tarefa analisar a arte contemporânea, o movimento corriqueiro é retomar os anos em torno de 1958 e 1964²¹, quando do surgimento de diversas poéticas que contestavam as tradições e traziam a arte para uma dimensão mais cotidiana, sem se esquecer do legado deixado por esses anos para os artistas e as poéticas das décadas seguintes. Se abordarmos tais anos a partir do ponto de vista da crítica especializada da época, percebemos deliberada dissolução do que até aquele momento se considerava como arte, em especial, como arte moderna e erudita²². Um bom exemplo da reação da crítica seriam os escritos de Harold Rosenberg, crítico norte-americano entusiasta do Expressionismo Abstrato. Em *Objeto Ansioso*, coletânea de artigos escritos entre 1959 e 1964, por exemplo, fica claro a ausência de parâmetros da crítica diante de movimentos contraculturais em fins da década de 1950, como, por exemplo, o *Fluxus*, a Pop, o Minimalismo e os happenings. No artigo “Mobile, teatralização, movimento”, Rosenberg questionou as tentativas de dissolução dos limites da pintura e entre gêneros artísticos, e colocou a pergunta sobre o valor artístico de “colar pedaços de jornal numa tela,

²¹ Esses anos são os mais frequentemente referenciados devido ao impacto da primeira exposição de Jasper Johns, em 1958, e a exposição de *Brillo Box*, de Andy Warhol, na Stable Gallery, em 1964. De minha parte, preferiria estabelecer o início das rupturas em 1952 com a “4’33” de John Cage.

²² Para uma compreensão desses anos conferir, dentre outros, HIGGINS, *Fluxus Experience* (2002); BANNES, *Greenwich Village 1963* (1999); CROW, Thomas. *The rise of the sixties. American and European Art in the Era of Dissent*. New Haven, Yale University Press, 2004; ARCHER, Michael. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2001; LIPPARD, Lucy. *A Arte Pop*; tradução H. Silva. Cacem: Editorial Verbo, 1973.

cortar a tela ou colar um pedaço de madeira que flutua no mar arrastada pela corrente”, “pendurar um par de botas” ou “pregar uma cabeça de bode”. Ele também perguntava se obras tão desprezíveis em seu aspecto formal e tão ausentes de angústias (a subjetividade metafísica dos expressionistas abstratos) não deixariam a pintura por demais dependente do gosto do público, “como nos clubes noturnos”. O crítico concluiu:

A estética não tem respostas para essas perguntas. As fronteiras da pintura estão sujeitas a desaparecer tanto por influência da evolução interna de estilos quanto por efeito do fim das funções da pintura em face do público de arte. A continuidade da pintura como arte está cada vez mais em questão, não por causa do comportamento dos radicais, mas pela falta de critérios objetivos para avaliar a invenção (2004, p. 27).

Essa coletânea de ensaios evidencia de que modo a crítica da arte já anunciava a falência das taxonomias estilísticas então utilizadas como método de esquadrihar as identidades históricas e o valor artístico-inovador das obras de arte. Invenção, elaboração, originalidade, o ideal do artista como gênio, perfeição técnica e extrema elaboração formal, beleza, contemplação, representação... A emergência das mais diversas poéticas afiadas com a vida urbana, banal e cotidiana provocaram o questionamento da utilidade de princípios rígidos e, até mesmo, de limites estanques entre meios artísticos. Os cursos e as apresentações artísticas do Black Mountain College, as esculturas moles de Claes Oldenburg, a emergência do happening, das instalações e da performance, os movimentos desprezíveis de corpos amadores/não profissionais na dança de Living Theater e Judson Dance Theater são apenas alguns poucos exemplos que lançam luz sobre a dissolução das fronteiras entre arte e realidade assim como entre as concepções de escultura, pintura, teatro, dança e ação cotidiana. Nesse mesmo período, diante da diversidade de práticas artísticas que trabalhavam objetos e instalações no espaço, a crítica norte-americana Rosalind Krauss cunhou o termo “campo expandido” para denunciar a impotência do termo “escultura” para a forma de arte que então se produzia²³. Se lembrarmos da influência zen-budista sobre uma geração de artistas, a começar por John Cage, passando por diversos membros do Fluxus, como George Maciunas, Nam June Paik, Yoko Ono, poder-se-ia perceber com que radicalidade a proposta de suprimir o hiato entre arte e vida foi levada adiante através de objetos, eventos e performances²⁴, contribuindo ainda mais para a sensação de “falta de critérios para julgar a invenção”.

²³ Em 1979, Krauss denunciava as tentativas da crítica de pasteurizar as diferenças das novas poéticas dos anos 1960 e 1970, forçando a elasticidade de categorias modernas e homogeneizando inovações em narrativas evolutivas. Na linha de fogo de sua análise está o papel da crítica moderna em face de obras que implodem as noções anteriormente vigentes. “Campo expandido” surge como noção entre 1968 e 1970 para obras que se expandiam em formatos, materiais, meios e em extensão e que se tornam impossíveis de serem encaixadas nas categorias modernas. Cf. KRAUSS, “Sculpture in the Expanded Field” (1979).

²⁴ A esse respeito conferir BAAS, J.; JACOB, M. J.. *Buddha mind in contemporary art* (2004); HENDRICKS, J.. *O que é Fluxus? O que não é? O porquê* (2002); HIGGINS, H.. *Fluxus experience* (2002); LARSON, K.. *Where the heart beats, John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists* (2012); SILVERMAN, K.. *Begin Again: a biography of John Cage* (2010).

Convulsões semelhantes às dos movimentos sociais de 1968²⁵ poderiam ser percebidas no universo das artes poucos anos antes, através do intenso desejo de criticar os costumes e romper com a tradição, de instaurar novas formas de produção, recepção e crítica de arte, de inaugurar novos modos de relacionar-se com o corpo e com o espaço urbano. Nesse retorno aos anos entre 1958 e 1964, é comum reconhecer a busca de superação dos parâmetros artísticos como uma atitude edipiana de jovens artistas contra o que então era tido como o exemplar máximo da Arte Erudita, ou mesmo, o ápice do moderno nas artes plásticas: o Expressionismo Abstrato. De fato, é possível perceber rupturas determinantes entre o que se produzia e se exibía como Arte Erudita nos anos 40 e 50 e o que uma nova geração exibía e produzia em novos espaços expositivos, alheio aos consagrados, em fins da década de 50 e durante a década de 60. Uma dessas rupturas é em relação ao aspecto plástico-visual do constructo artístico enquanto obra material. Se para o Expressionismo Abstrato vigoravam valores mais subjetivos e até metafísicos²⁶, para os movimentos e as poéticas que surgiram em meados da década de 1950 tratava-se de exaltar o cotidiano e encontrar poeticidade na banalidade da vida comum urbana. Para Cage e Rauschenberg, tratava-se do abandono da tradição histórica da arte. Para o primeiro, com a introdução do acaso e a intervenção de objetos comuns em seus pianos preparados, por exemplo; para o segundo, com a apropriação, a colagem, o descarte, o refugo e o sem valor. Contra os princípios de pureza e de individualismo e contra o culto da personalidade do artista surgiram as ideias de hibridismo de linguagens, de efemeridade e desmaterialização das obras, uma desmistificação total, além de uma atenção voltada para o processo por si só, em detrimento da obra como objeto/resultado perene, além de uma ênfase em ações, eventos e proposições que pudessem incorporar a presença física do público, bem como serem apropriados e reproduzíveis por ele. Esse período é o início da transição de enfoques: de uma perspectiva centrada na subjetividade do artista e na permanência e acabamento da obra em direção a uma proposta de arte como evento efêmero e, sobretudo, experienciável, dado à participação do público.

Enquanto o Expressionismo Abstrato parecia por demais interiorizado, existencialista e afastado da realidade, diversos artistas contraculturais lançavam a arte à imediaticidade do urbano e da vida cotidiana. Contra o que se considerava como hermetismo da arte erudita, o banal nu e cru: os clichês da mídia e do universo da propaganda, objetos descartados e sem

²⁵ “A procura dos artistas da década de 1960 definiu uma era. Tornou-se parte das maciças convulsões políticas e culturais do final do decênio, quando o cenário da ação mudou não só das galerias e teatros, como dos guetos, universidades, locais de trabalho e cozinhas, para as ruas. Quando as transgressões desses artistas irromperam além das fronteiras da arte, começou a década de 1960, tal como a conhecemos” (BANNES, 1999, p. 23).

²⁶ A imagem do artista erudito (i.e., expressionista abstrato) é a do criador solitário, angustiado, ensimesmado em suas inquietações e que utiliza da pintura como “o instrumento para o enfrentamento cotidiano da natureza problemática da individualidade do homem moderno” (ROSENBERG, 2004, p. 44). “A essência da *action painting* é o drama da criação do artista diante da dificuldade quase insuperável de uma época que, embora tenha identificado seus problemas, deixou que se tornassem incontroláveis. Nessa situação, via de regra, a atividade criadora é uma etapa num processo marcado pela confusão, pelo sofrimento, pela entrega, até pela autodestruição [...]” (ROSENBERG, 2004, p. 49).

valor, secreções e excrementos corporais, ações corriqueiras como preparar uma salada, ligar e desligar o rádio, piscar o olho, permanecer sentado etc. Um exemplo comum é referir-se às pinturas de mapas e números de Jasper Johns, às suas esculturas literais de lâmpadas e latas de cerveja, ou ainda, à prática comum de Rauschenberg de reproduzir imagens da imprensa e inserir em seus quadros objetos quaisquer, inclusive, animais empalhados. É bem conhecido e referenciado o episódio em que Rauschenberg, em 1955, pediu a De Kooning que lhe cedesse um de seus desenhos, o qual, após um meticuloso processo de “intervenção” e intenso uso de 40 borrachas, foi transformado e assinado por Rauschenberg como *Erased De Kooning Drawing*: uma folha suja e estragada, em apagamento deliberado das pretensões até então vigentes das poéticas modernas. Tomando Rauschenberg como emblemático da oposição à poética do alto modernismo, a noção de originalidade é substituída por práticas de apropriação, citação e acumulação, e a de gênio criador é destituída de qualquer aura ou status diferenciado, distanciado de atividades corriqueiras como estivador ou auxiliar de escritório (cf. HARVEY, 1992, p. 58; WOLFE, 2008, p. 67). A própria expressividade do artista é também apagada.

Contudo, tanto quanto é possível perceber rupturas também é possível reconhecer continuidades entre um modo, digamos, hermético de produção e recepção da arte e outro banal e cotidiano, entre as décadas de 1950 e 1960, em especial no que tange à corporalidade e à diminuição de certo controle intelectual do artista durante o processo de criação. Um exemplo interessante é a relação de continuidades e ruptura entre Jackson Pollock e Allan Kaprow, este último aluno do expressionista abstrato Hans Hoffman e integrante mais jovem da Hansa Gallery. Kaprow, no entanto, foi também aluno de John Cage na Black Mountain College e, em 1959, apresenta uma obra que o tornará conhecido como o pai do happening: a *18 Happenings in Six Parts*. A respeito do happening, ele disse, reconhecendo mais uma vez a importância de Pollock para a emergência de uma arte mais corporal, para além dos limites físicos da tela:

Desenvolvi um tipo de técnica de colagem de ação, seguindo meus interesses em [Jackson] Pollock. Essas colagens de ação, diferentemente das minhas construções, eram feitas o mais rápido possível ao agarrar grandes quantidades de materiais variados: papel alumínio, palha, lona, fotos, jornais etc. A localização desses materiais no ritual das minhas próprias ações era uma passagem ao ato dos dramas dos soldadinhos de chumbo, histórias e estruturas musicais, que eu, uma vez, tentei incorporar na pintura. Essas partes se projetaram cada vez mais intensamente da parede em direção ao espaço e incluíram cada vez mais elementos sonoros. ... Percebi imediatamente que cada membro do público era parte da ação. ... Eu oferecia a ele mais e mais coisas para fazer até enquanto desenvolvia o Happening²⁷.

²⁷ “I developed a kind of action-collage technique, following my interest in [Jackson] Pollock. These action-collages, unlike my constructions, were done as rapidly as possible by grasping great hunks of varied matter: tinfoil, straw, canvas, photos, newspaper, etc... Their placement in the ritual of my own rapid action was an acting-out of the drama of tin soldiers, stories and musical structures, that I once had tried to embody in paint alone. These parts projected further and further from the walls and into the room, and included more and more audible elements. ... I immediately saw that every visitor to the environment was part of it. ... I offered him more and more to do until there developed the Happening” (KAPROW *apud* HIGGINS, 2002, p. 105-6; tradução da autora).

Contudo, antes mesmo de Kaprow homenagear Pollock em 1958 com texto que reconhece sua importância para a geração seguinte, o crítico Harold Rosenberg já havia denotado a presença do corpo no fazer artístico. Mesmo inserido numa perspectiva bastante teórica (afinal, tratava-se de defender a alta modernidade) e metafísica (a pintura servindo de superfície para revelar em profundidade a angústia do gênio sofredor/criador), Rosenberg falava do quadro como uma arena sobre a qual os pintores *agiam*. Neste sentido, a pintura não era vista por ele como representação ou expressão, mas como acontecimento. Cunhando o termo *action painting*, Rosenberg retirava o foco da planariedade da pintura e destacava *o gesto* do artista. Em artigo intitulado “The American Action Painters”, publicado na *ArtNews*, de 1952, Rosenberg descrevia os artistas expressionistas abstratos como mais preocupados com o processo do que com o resultado. “[Os objetos e os motivos figurativos] Tiveram de sair de modo a que nada obstruísse o caminho da ação de pintar. Neste gesticular com materiais, também se subordinou a estética. [...] O que sempre importará é a revelação contida no ato”²⁸ (1974, p. 14). Seguir os artigos de Rosenberg dessa época poderia mostrar a ambiguidade de sua posição, pois ao mesmo tempo em que reconhecia o caráter metafísico da pintura expressionista abstrata, dizia que o pintor *vivia* em suas pinturas, numa dimensão que dissolvia as distinções entre arte e vida (cf. ROSENBERG, 1974, p. 14-15). Poderíamos especular se não se trataria de uma transição: a insistência na angústia soberba, no individualismo dramático e no existencialismo exacerbado em oposição à pintura como acontecimento, ação ou arena que recebe a totalidade do corpo do artista e do público, onde a ação do corpo predomina sobre o controle intencional do artista sobre o resultado final.

Por esse pensamento de transição, Rosenberg foi ridicularizado por Greenberg, visto que a arbitrariedade do processo tornava irrelevante não só a argumentação formalista como também a preocupação de Greenberg com critérios de qualidade da obra e os valores de invenção artística. Com a ênfase no acidental, a concepção de *action painting* poderia também retirar da criação a noção de elaboração intelectual assim como ofuscar o princípio de que a personalidade do artista estava no controle da expressão. Rosenberg também foi acusado por Hilton Kramer de procurar na pintura um modelo teatral, incorrendo seriamente contra a ideia de pureza e colocando a pintura em risco da contaminação com outros meios artísticos. Para alguns artistas, escreve a *scholar* Hannah Higgins, essa inserção da causalidade e da ação era vista como os primórdios da performance no universo artístico. Depois de Pollock, depois ainda de

²⁸ “The apples weren’t brushed off the table in order to make room for perfect relations of space and color. They had to go so that nothing would get in the way of the act of painting. (...) What matters always is the revelation contained in the act” (ROSENBERG, 1952, p. 23). A tradução brasileira do mesmo artigo encontra-se na edição *A tradição do novo* (1974).

Kaprow, descreve Higgins em *Fluxus Experience* (2002), os artistas corporificaram a pintura, trazendo a arte para o campo da ação, dentro de um espaço ampliado e circunscrita num período de tempo mais dilatado: era a época dos happenings, da life art, das performances.

À luz da descrição de Kaprow para os happenings, em que ela evoluiu naturalmente da pintura abstrata, não é surpresa que grande parte dos críticos do período simplesmente adaptaram as terminologias avaliativas da *action painting*, com seus gestos atléticos e individuais, para o heroísmo do grupo que performava happenings. Uma descrição típica de happening de 1965 era, por exemplo: “a ênfase é ainda sobre a ação – luzes neon piscando, filmes de nudismo, efeitos ópticos, objetos moventes”. A ação permaneceu como um valor definitivo para a arte daquele período²⁹.

De qualquer forma, ao lermos as poucas entrevistas dadas por Pollock, vemos que a perspectiva de Rosenberg – a respeito do acaso, da ação e da pintura como arena e acontecimento – estava mais afinada com o pensamento do próprio artista do que a perspectiva de pureza e modernismo de Greenberg³⁰. Tomando a relação de Greenberg e Rosenberg com Pollock, poderíamos inferir um momento de fissura. De um lado, o excesso de interpretação e o impulso do intelecto em busca de realização do conceito de pura pintura. De outro, o reconhecimento do acaso, da ação livre sem controle consciente [*lack of agency*], a abertura para o deixar acontecer do quadro. Em relato para o videodocumentário de Hans Namuth, em novembro de 1950, Pollock dizia que seus quadros “eram diretos”, no sentido de não partirem de desenhos, esquemas ou rascunhos. Eram o resultado do seu contato com a pintura e o seu deixar-se ir pelo processo. “Me sinto mais em casa, mais confortável numa área ampla. Ao ter a tela estendida no chão, me sinto mais próximo, como parte da pintura. Desse modo, posso andar em torno dela, trabalhá-la de todos os quatro lados e estar *dentro* da pintura”³¹.

Em 1958, dois anos após a morte de Pollock num acidente de carro, Kaprow publicou o artigo “O Legado de Jackson Pollock”, na *ArtNews*, considerada a bíblia da arte moderna norte-americana. O texto tem um ar de homenagem, trazendo o movimento duplo de enfatizar o reconhecimento de sua importância e de lançar olhares para o futuro a partir das inovações e rebeldias. “Sentimos não só uma tristeza pela morte de uma grande figura, mas também uma perda mais profunda, como se alguma coisa de nós mesmos tivesse morrido junto com ele” (2006, p. 37), inicia o texto. “Éramos parte dele: ele talvez fosse a encarnação de nossa ambição por uma libertação absoluta” (*idem*); ressoando aqui uma possibilidade de liberdade em relação à

²⁹ “In light of Kaprow's description of Happenings evolving naturally from abstract painting, it is not surprising that most art criticism from the period simply applied the evaluative terminology of action painting, with its individual, athletic gestures, to the group heroics of the Happening performance. A description of Happenings from 1965, for example, is typical: ‘the accent [is] still upon action— flashing neon lights, nude movies, optical effects, moving objects’. Action remained the definitive core value in art at the time” (HIGGINS, 2002, p. 106-7).

³⁰ Não que sejamos obrigados a escutar exclusivamente o artista a respeito da própria obra. Mas no caso de Pollock, como afirmam os ex-curadores do MoMA-NY Kirk Varnedoe and Pepe Karmel (1999), um dos artistas mais referenciados na contemporaneidade, a situação de divergência entre a opinião do artista e a crítica da época se mostra mais complexa.

³¹ “I feel more at home, more at ease in a big area. Having the canvas on the floor I feel nearer, more a part of the painting. This way I can walk around it, work all four sides and be *in* the painting” (POLLOCK *in* NAMUTH, 1951: 131”).

crítica, como apontado por inúmeros livros sobre o período.

Curiosamente, Tom Wolfe faz uma descrição de Pollock que lembra a ideia de imobilidade e estagnação descrita por Gumbrecht em *After 1945*, que veremos detalhadamente mais adiante. A imagem descrita pelo jornalista é a de um artista boêmio dividido entre a “Reputação”, sustentada através de críticas de Greenberg, e “Ele mesmo” [*Himself*]; no meio do caminho entre o que o crítico esperava de seus trabalhos e o que ele mesmo vivia em seu processo criativo. “Pollock era o clássico exemplo de um artista desesperadamente emperrado entre o Boho Dance e a Consumação [*Consummation*]”³²; *Boho Dance* significando o estágio dos que querem um lugar ao sol e protagonizam os passos necessários para serem reconhecidos, e a *Consummation* sendo o ciclo de aceitação, entre crítica, curadoria, galeria, exposições e coleções. A divisão pode ser designada também como a contradição de pintar com cada vez menos agenciamento, cada vez menos controle consciente/intelectual sobre o resultado da obra, e o pintar de acordo com o que a crítica esperava em termos das teorias da arte moderna. “Apesar de sua grande reputação, suas obras não vendiam muito e ele sobrevivia mal financeiramente – o que satisfazia sua alma boho de um lado, mas o fazia, por outro, gritar (**empacado como estava no vão da porta**): *Se sou formidável, por que não sou rico?*”³³ Nos termos de Kaprow, temos um Pollock situado entre aquilo que rapidamente se tornou um clichê “nos departamentos das escolas de arte e nos livros de teoria” e o desejo de superar os métodos corriqueiros da pintura (2006, p. 38-39). Um pintor estagnado entre a crítica e a vontade própria por experimentação.

Kaprow enfatiza o gestual de Pollock sobre a extensão alargada do quadro, e o gesto repetitivo do “gotejamento” [*dripping*] é descrito como ato que chega à fronteira do ritual e do transe, no sentido de menor controle do artista sobre o processo. Do ato que ultrapassa os parâmetros tradicionais da pintura, a tela se torna ambiente pulsante e a própria experiência do público modifica-se: tornar-se imersiva, “uma perda do self”, “um aniquilamento das faculdades da razão”, “um prazer igual ao da participação em um delírio” (2006, p. 42). Não só a impressão de absorção do corpo do público na escala mural dos quadros e no caos das linhas, manchas e gotejamentos. Mais do que isso, uma experiência que parece modificar a relação com o tempo histórico; modificação que, veremos, será fundamental para a análise de Pamela Lee sobre a cronofobia dos anos 1960. Vejamos o texto de Kaprow:

Não penetramos numa pintura de Pollock por qualquer lugar (ou por cem lugares). Parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos. Essa descoberta levou às observações de que a sua arte dá a impressão de desdobrar-se eternamente – uma intuição verdadeira, que sugere

³² “Pollock was the classic case of the artist hopelessly stuck between the Boho Dance and the” (WOLFE, 2008, p. 57; tradução da autora)

³³ “Despite his huge reputation, his work did not sell well, and he barely scraped by financially – which satisfied his boho soul on the one hand but also made him scream (**stuck, as he was, in the doorway**): *If I'm so terrific, why ain't I rich?*” (WOLFE, 2008, p. 57; itálico no original, negrito nosso; tradução da autora).

o quanto Pollock ignorou o confinamento do campo retangular em favor de um *continuum*, seguindo todas as direções simultaneamente, para além das dimensões literais de qualquer trabalho (KAPROW, 2006, p. 41).

O desdobrar infinito do quadro e da experiência, a sensação de um eterno agora, ou de uma duração contínua aparecerão mais tarde nessa tese, neste capítulo e no último, e é de fundamental importância para a compreensão sobre o tônus da presença e uma nova relação com a arte e com a realidade cotidiana. Vale notar por ora que já é possível encontrar nas artes do pós-Guerra a emergência, mesmo que incipiente, de fissuras na experiência moderna do tempo assim como em seus pressupostos básicos.

Voltemos às páginas finais do artigo de Kaprow. Neste, Kaprow desenha a *action painting* como uma prática artística mais performativa e sensorial, menos metafísica, alheia à experiência expressionista abstrata como era vista então pela crítica de arte. Para ele, os quadros “sem limites” de Pollock se estendem em direção à vida, habitando nosso mundo. “Pollock, segundo o vejo, deixa-nos no momento em que temos de passar a nos preocupar com o espaço e os objetos da nossa vida cotidiana, e até mesmo a ficar fascinados por eles, sejam nossos corpos, roupas e quartos, ou, se necessário, a vastidão da Rua 42” (2006, p. 44). Do rompimento dos limites do quadro, vemos a arte se alargando para todos os objetos e ações que constituem a vida cotidiana e urbana. Não só o gestual do artista com os pincéis e a tinta sobre a tela, mas o gestual que inclui “olhares, impulsos”, odores e os materiais do mundo “que sempre tivemos em torno de nós mas ignoramos” (*idem*).

Esses corajosos criadores [...] vão descortinar acontecimentos e eventos inteiramente inauditos, encontrados em latas de lixo, arquivos policiais e saguões de hotel; vistos em vitrines de lojas ou nas ruas; e percebidos em sonhos e acidentes horríveis. Um odor de morangos amassados, uma carta de um amigo ou um cartaz anunciando a venda de Drano; três batidas na porta da frente, um arranhão, um suspiro, ou uma voz lendo infinitamente, um flash ofuscante em staccato, um chapéu de jogador de boliche – tudo vai se tornar material para essa nova arte concreta (2006, p. 44).

A proposta de poéticas da vida cotidiana presente no artigo de Kaprow de 1958 tomou corpo através de suas próprias obras, como vemos com *18 Happenings in 6 Parts*. Com a realização de happenings e performances ao longo da década de 1960, Kaprow defendeu a dissolução das diferenças entre artista e público, a ausência de narrativa ou enredo, assim como de ensaios e repetições. E depois de Kaprow, tal dissolução de limites se transformará em pedra de toque para artistas de diferentes poéticas entre os anos de 1960 e 1970. “A total atenção demandada pelos Eventos Fluxus e happenings poderia estender-se para além daquelas arenas, transformando uma simples caminhada no bosque em um alto grau de percepção consciente de

cada vista, de cada som, de cada cheiro, de cada sabor e de cada textura”³⁴.

Vimos até agora como a insatisfação com a presença excessiva da crítica especializada na produção e na recepção das obras de arte culminou em poéticas que traziam a arte para uma experiência mais corriqueira, sobretudo, mais sensorial, menos erudita e mais cotidiana. Com Allan Kaprow, vemos trilhas de continuidades entre o Expressionismo Abstrato, ao menos a partir de um de seus representantes, e as poéticas enraizadas na desmaterialização, na obra enquanto processo, no corpo, na imersão, na atemporalidade e nas ações; na indistinção entre obra, público e artista. Vemos uma dissolução contínua dos parâmetros de produção, crítica e experiência estética vigentes durante o período moderno da arte. Transição de foco: uma diminuição da interpretação, uma desmistificação do fazer e do artista, em paralelo a um aumento da sensorialidade da obra, entendida como ambiente ou ação.

A respeito desse período de transformações artísticas e sociais, Pamela Lee vê os anos de 1960 como período em que emerge angústia e fobia em relação ao tempo; a sensação de que o tempo se move tão rapidamente que nos tornamos incapazes de capturá-lo, de produzir qualquer sentido ou mesmo de vivê-lo apropriadamente. Uma prática artística, ou talvez um *Zeitgeist*, denominada por ela como cronofobia. Sua abordagem nos ajuda a compreender, através de diferentes perspectivas, que após meados da década de 1950 vivemos (diferentes dimensões de) um tempo desarticulado.

Em seu livro *Chronophobia: on Time in the Art of the 1960s*, de 2004, Lee analisa as relações entre arte e novas tecnologias da comunicação, a partir das quais surgiu uma obsessão com o tempo. Nas artes, na filosofia e na literatura já se verificava a tematização dessa “patologia”. Trata-se das sensações de não pertencimento ao tempo e de “ser abandonado pelo abrigo seguro que a história uma vez representou [*being abandoned by the safe haven that history once represented*]”; sensações que surgem após tentativas reiteradas de dominar a transição rápida do tempo, desacelerar seu ritmo ou dar forma à sua condição passageira (cf. 2004, p. XII). O argumento de Lee segue que se os anos 1960 são os de uma corrida tecnológica e informacional, essa angústia de inapreensibilidade temporal formará nossa experiência comum na cultura digital contemporânea. E o primeiro exemplo é *The Fall Into Time*, de 1964, de E. M. Cioran, no qual o filósofo apresenta a experiência na modernidade tardia como desespero e fatalidade, como se não mais tivéssemos “direito ao tempo [*not entitled to time*]” (2004, p. XI). Seus demais exemplos variam de “a obsessão de Robert Smithson com entropia e futuridade” e a política da presença da vídeoarte aos filmes quase estáticos de Andy Warhol, “o som do tempo” em *4’33”*, de Cage, e

³⁴ “The full attention demanded by Fluxus Events and Happenings could then extend beyond those arenas, causing a simple walk in the woods to be enhanced by a new heightened awareness of every sight, every sound, every smell, taste, and texture” (HIGGINS, 2002, p. 109; tradução da autora).

as distensões temporais de performances e happenings.

De sua discussão, o primeiro capítulo intitulado “Presentidade é graça” [*Presentness is grace*] nos interessa diretamente. Ao analisar o artigo “Art and Objecthood” (1967), de Michael Fried, Lee demonstra a hostilidade da crítica do alto modernismo com a dimensão temporal da escultura minimalista, a qual proporcionaria, segundo Fried, experiências de imensidão [*endlessness*], duração e repetição (cf. 2004, p. XXIII). O que está em jogo nesse artigo, vê-se logo, é a possibilidade de uma obra em aberto, flexível, que se desdobra por tempo indeterminado [*open-endedness*], bastante semelhante, diga-se de passagem, ao que Kaporow escreveu sobre Pollock: uma abertura que se desdobra em *continuum*, sem a noção de início, meio e fim. Uma experiência que não se completa, no sentido de conclusão, mas que se prolonga indefinidamente. Uma experiência que não cessa e não se finda na compreensão de uma totalidade.

Nesse que se tornou um dos ensaios mais importantes da crítica dos anos 1960, Fried inicia seu argumento invocando uma concepção teológica de tempo, descrita com palavras de Jonathan Edwards (teólogo britânico do século XVIII) e entendida como renovação constante e como promessa de redenção futura. Fried invoca Edwards, ao começo e ao final de seu ensaio, a fim de contrapor o tempo como ciclo natural de renovação à experiência de instantaneidade, de literalidade da vida comum e de repetição e longa duração proporcionada pela escultura minimalista. “E não há dúvida de que ‘Art and Objecthood’ inscreve uma ansiedade acentuada sobre o tempo. O tempo no mundo da arte; o tempo na experiência do minimalismo como cotidiano; tempo experimentado como sem fim de uma nova forma de fazer arte” (LEE, 2004, p. 38)³⁵.

A escolha do Minimalismo por objetos existentes no mundo cotidiano provocaria, na visão de Fried, um aviltamento do tempo presente [*presentness*], um empobrecimento da experiência a partir da repetição daquilo que habitualmente já nos circunda no cotidiano. Sua crítica apresenta elementos interessantes para os dias de hoje, pois aquilo que o crítico condenava era justamente aquilo que os artistas daquele período almejavam – em alguns casos, tornou-se a qualidade exata pela qual eles produziam: uma forma orgânica dependente do espectador (*feita para* o espectador), uma experiência sem fechamento, numa dimensão temporal alargada, a inevitabilidade apelativa da presença do objeto (cf. FRIED, 1967, p. 12-23). Na leitura de Lee para o artigo de Fried é destacada, sobretudo, a dimensão temporal da experiência estética com obras. É verdade que Fried desde o início, analisando tais obras, as associa ao teatro e à teatralidade enquanto objetos que possuem presença, ocupam espaço “como num palco” e

³⁵ “And there is no doubt that ‘Art and Objecthood’ inscribes a marked anxiety about time. Time in the world of art; time in the experience of minimalism as quotidian; time experienced as the endless, ‘on and on’ of a new kind of art making” (LEE, 2004, p. 38; tradução da autora).

são produzidas para uma audiência. Sem o espectador, a escultura minimalista estaria incompleta. Fried entende teatralidade como a *mise-en-scène* das performances e happenings ou ainda o fato de que no teatro a peça existe na medida em que está diante de um público. Talvez, por isso, ele associe tanto a questão da presença da escultura minimalista, num sentido negativo, à noção de presença. As obras estão lá enquanto objetos e não formas artísticas; não aludem a nada além de sua própria existência objetal. E seria exatamente essa literalidade aquilo que atribui a tais obras a capacidade de prover uma experiência de inexauribilidade. A escultura minimalista é inexaurível porque “não há nada a ser exaurido” (1967, p. 22): apenas pura presença e objetualidade [*objecthood*].

Como a forma do objeto, os materiais não representam, significam ou aludem a qualquer coisa; eles são o que são e nada mais. E o que são não é algo, estritamente falando, que possa ser apreendido, intuído ou reconhecido ou mesmo visto de uma vez por todas. Antes, a ‘inexorável identidade’ de um material específico, como a totalidade da forma, é simplesmente especificada, dada ou estabelecida desde o começo; dessa forma, a experiência da forma e da identidade é aquela de sem fim/sem fechamento, de inexauribilidade, de ser capaz de deixar-se ir indefinidamente, permitindo, por exemplo, que o material nos confronte com sua natureza literal, sua ‘objetividade’, sua ausência de qualquer coisa além de si mesmo (FRIED, 1967, p. 22)³⁶.

Comparado à arte moderna que pode ser compreendida como um todo e em suas partes, a obra minimalista apresenta a experiência oposta de algo que persiste no tempo, uma experiência sem fechamento ou conclusão, que continua sem fim num prolongamento indefinido (“goes on and on”, “endlessness”). A experiência dessa arte literal nos termos de Fried, vale lembrar, não remete a algo fora dela, mas confronta o espectador apenas e simplesmente com o que ela é – esta é a sua presença. É pois nessa perspectiva que ele finaliza o texto, retomando mais uma vez Jonathas Edwards, com a expressão “*presentness is grace*” (“presentidade é graça”). Embora, à primeira vista, essa pequena expressão possa parecer exatamente o que se busca na arte dos anos 1960 – ao menos se seguirmos os desejos de Susan Sontag, dos neoconcretos brasileiros, de Allan Kaprow e demais artistas da performances e do happening, assim como Zumthor e Gumbrecht –, Michael Fried não está, obviamente, em defesa da presença material do objeto e de sua experiência sensorial antes de qualquer interpretação. “O que a obra de arte modernista busca realizar é a experiência do tempo independente da presença do espectador que a completaria. Esculturas e pinturas modernistas

³⁶ “Like the shape of the object, the materials do not represent, signify or allude to anything; they are what they are and nothing more. And what they are is not, strictly speaking, something that is grasped or intuited or recognized or even seen once and for all. Rather, the ‘obdurate identity’ of a specific material, like the wholeness of the shape, is simply stated or given or established at the very outset, if not before the outset; accordingly, the experience of both is one of endlessness, of inexhaustibility, of being able to go on and on letting, for example, the material itself confront one in all its literalness, its ‘objectivity’, its absence of anything beyond itself” (FRIED, 1967, p. 22; tradução da autora).

tem ‘duração alguma’, de acordo com o termo de Fried³⁷ (LEE, 2004, p. 45). A escultura modernista, na visão de Fried, é “essa continuada e inteira *presentidade* [...] um único instante infinitamente breve seria longo o bastante para ver tudo, para experimentar a obra em toda sua profundidade e completude, e ser para sempre convencido por ela”³⁸ (FRIED, 1967, p. 22, grifo no original).

Curioso notar como a noção de *presentness*, que é graciosa, está relacionada aqui com as ideias de profundidade, totalidade e convencimento, o que acaba relacionando *presentness* à ideia cara aos críticos do modernismo que concebem a arte como autorreflexiva e autojustificadora. É um tanto dúbio pensar na noção de “*presentness is grace*” como modernista e como micro-infinitesimal, como se bastando no instante presente, sem espectador, sem desdobramentos futuro. De que espécie de aqui-agora Fried estaria falando? Sua ideia de aqui-agora teria um sentido metafísico? A ideia de completude que a obra moderna possui, diferentemente da minimalista, carrega essa possibilidade de ser compreendida instantaneamente, em sua profundidade e totalidade. E temos aqui um conjunto de palavras que demonstra um teor, diríamos, teológico: “um único instante infinitamente breve seria longo o bastante para ver tudo” [“*a single infinitely brief instant would be long enough to see everything*” (1967, p. 22; grifo meu)]. Seria uma temporalidade com início, meio e fim que pode ser compreendida rapidamente, numa experiência com a obra que parece ser a de um decalque: total e imediata. Mas que dimensão temporal é essa, para que um único instante seja capaz de nos convencer da totalidade e da profundidade da obra diante da qual estamos nós, espectadores, excluídos de qualquer possibilidade de interação que não seja a da absorção, também imediata é de se supor, de seu significado? Pois há de se admitir que essa conotação parece carregar algo como uma compreensão intelectual que ocorre semelhante ao efeito de presença num sentido teológico medieval: a presentificação como momento de apreensão de totalidade e verdade. Fica claro, no entanto, que uma apreensão prolongada através do espaço e da corporalidade, uma presentificação sensorial ou epifânica não é exatamente o que Fried estaria defendendo. Desta forma, de que tipo de temporalidade o crítico teria fobia? Fobia, diríamos com Lee, de um tempo não linear, não histórico e não moderno. Fobia por um tempo que se prolonga infinitamente e que não pode ser apreendido em sua totalidade num instante infinitamente breve [*infinitely brief*] e suficientemente longo [*long enough*].

Como se vê, *presentness* como graça não tem a ver com a presença física/material ou

³⁷ “What the modernist work of art seeks to accomplish is an experience of time independent of the beholder's presence that would ‘complete’ it. Modernist painting and sculpture ‘has no duration’, to follow Fried's term” (LEE, 2004, p. 45; tradução da autora).

³⁸ “this continuous and entire *presentness* [...] a single infinitely brief instant would be long enough to see everything, to experience the work in all its depth and fullness, to be forever convinced by it” (FRIED, 1967, p. 22; tradução da autora).

com a percepção sensorial da obra, como poderíamos esperar se fôssemos abordar a frase de Edward a partir da perspectiva de Gumbrecht e a partir da proposta que se desenha nesta tese. As direções e conclusões de Fried e Gumbrecht são opostas, apesar de os termos terem a mesma origem: um uso não teológico da teologia. Se seguirmos o raciocínio de Fried, teríamos o paradoxo de uma presentificação interpretativa. “É como se a experiência da primeira [da arte moderna/mlm] *não tivesse duração* – não porque o espectador experienciar uma pintura de Noland ou Olitski ou uma escultura de David Smith ou Caro fora do tempo, mas porque em cada momento a obra está completamente evidente”³⁹. Portanto, existem duas noções de presença conflitantes neste texto de Fried: a) a presença apelativa da escultura minimalista, com sua experiência num tempo alargado, indeterminado [*endless, on and on, open-endedness*]; e b) a presença [*presentness*] ou presentificação, como característica basilar da escultura moderna a qual se apresenta “completa”, fechada, compreensível em toda a sua profundidade, totalidade e poder de convencimento. Na tentativa de explicação de Lee para as aporias de Fried: “No contexto das artes visuais, confirmação pode significar como uma obra de arte séria sanciona as condições de sua própria possibilidade através do seu meio [*medium*] e assim restabelece seu senso de convicção e conexão com a realidade do espectador como uma função de *presentidade*”⁴⁰. Essa é a presentidade moderna, entendida por Fried.

Apresentando a argumentação de Lee de outra forma, podemos dizer que a fobia experimentada pelos críticos aqui, em especial por Fried, relaciona-se às características de uma época incipiente que não pode mais ser experimentada dentro do entendimento de História enquanto uma narrativa evolucionista do tempo como necessário agente de transformações – sempre melhores, redentoras, emancipatórias. Filia por uma ideia de tempo que se revela em toda sua plenitude e profundidade no instante da apreensão intelectual [*presentness*], mas, ao mesmo tempo, se lembrarmos da epígrafe de Edwards, um tempo como eterna renovação e redenção futura. Fobia por uma noção de tempo como infinito, repetitivo, suspenso, vasto e numa duração interminável e inapreensível. Um tempo fugidio, indomável, sem conclusão, sem um fim apaziguador-conclusivo à vista. Tempo como retorno do mesmo e da não diferenciação – entre arte e vida, por exemplo. Analisemos um excerto de entrevista do artista Tony Smith que aparece por duas vezes, em pontos determinantes, no livro de Lee; trecho também referenciado por Fried. Nesse relato, Smith conta de uma experiência relevadora que teve ao dirigir à noite numa estrada em Nova Jersey. A estrada não poderia ser chamada de obra de arte, diz Smith,

³⁹ “It is as though one’s experience of the latter [a arte moderna/mlm] has *no duration* – not because one in fact experiences a picture by Noland or Olitski or a sculpture by David Smith or Caro in no time at all, but because at *every moment the work itself is wholly manifest*” (FRIED, 1967, p. 22; grifo original; tradução da autora).

⁴⁰ “In the context of the visual arts, acknowledgments might mean how a serious work of art recognizes the conditions of its possibility through the medium and thus restores its sense of conviction and connection to the viewer’s reality as a function of *presentness*” (LEE, 2004, p. 57; tradução da autora).

“mas fez algo em mim que a arte nunca havia feito” [*but it did something for me that art had never done* (SMITH *apud* LEE, 2004, p. 50)]. Uma experiência rica em detalhes, não “reconhecível socialmente”, que ele não soube nomear a princípio, mas que posteriormente o “liberou das visões anteriores que detinha sobre arte” (*idem*). A partir dessa experiência, Smith profetiza a morte de uma arte pictórica, ou aplicando ao caso discutido, a morte de uma escultura por demais escultórica. “Implícito nesses comentários – e explícito na recepção da escultura minimalista – é a forma com a qual o apresentar do objeto como um desdobrar temporal viola a leitura da obra de arte como algo estático, ontologicamente seguro que possui gênero ou meio específicos”⁴¹. Com Smith, apontam Fried e Lee, inicia-se uma percepção da arte enquanto experiência independente do objeto em si e independente de uma interpretação ou um sentido apreensível. “A experiência na estrada era algo mapeado, mas não socialmente reconhecido. Pensei comigo mesmo: deve estar claro que isso é o fim da arte. A maioria das pinturas parecem por demais pictóricas depois disso. Não é possível emoldurar, você pode apenas experimentar”⁴². Temos aqui um questionamento da própria noção de obra como objeto perene. A arte deixa de existir, na visão de Smith, porque ela se torna a experiência.

Ainda sobre a cronofobia, em outro momento, ao analisar a interseção entre arte e tecnologia, Lee evidencia como a perda de espaço de uma leitura historicista é acompanhada pela gradual relevância das teorias da informação, como as de sistema e cibernética. Em especial, é o conceito de entropia que ganha força, alimentado pelas ideias de repetição [*sameness*], amplidão [*unendingness*], aceleração [*quickenning*], não-desenvolvimento [*nondevelopment*] e não linearidade. Mais do que desenvolver as consequências ou potencialidades da entropia num pensamento artístico contemporâneo, o que nos interessa é destacar a teoria de Lee segundo a qual o legado inesgotável das artes dos anos 1960 relaciona-se, sobretudo, à emergência de um modo distinto de experimentar o presente, a passagem do tempo e a História. Como vimos, saem de cena o tempo como necessário agente de mudanças com sua promessa de redenção futura, e entra em jogo noções como *continuum* e *endlessness*, repetição e duração contínua sem transformação.

A análise de Lee sobre o filme *Empire* (1964), de Andy Warhol, talvez seja o que mais illustre essa espécie de desarticulação temporal (ao menos a do tempo da concepção moderna). Voltemo-nos, por um instante, à última frase que Lee escreve no primeiro capítulo, a qual reverbera a expressão “*presentness is grace*”, de Fried e Edwards. “A graça pode, afinal, não estar próxima, uma vez a redenção é dificilmente possível sem uma conclusão” [*Grace may not be*

⁴¹ “Implicit in these comments – and explicit in the reception of minimalist sculpture – is the way in which the staging of the object as a temporal unfolding violates a reading of the work of art as static, as ontologically secure, and as either genre or medium specific” (LEE, 2004, p. 51; tradução da autora).

⁴² “The experience on the road was something mapped out but not socially recognized. I thought to myself, it ought to be clear that’s the end of art. Most paintings looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame it, you just have to experience it” (SMITH *apud* FRIED, 1967, p. 19; tradução da autora).

forthcoming after all, for redemption is hardly possible without an end (LEE, 2004, p. 81)]. Esse futuro sem futuro [*futureless future*; expressão emprestada de Koselleck], e esse tempo sem fim e sem fechamento, como vimos anteriormente, nos dão a experiência de um agora interminável. Esta é, em resumo, a distorção temporal apresentada nas oito horas de filmagem do Empire State Building, realizada por Warhol, no longa *Empire*: “o presente repetido como futuridade” (2004, p. 293). Mais interessante ainda é o fato de, em *Empire*, ser quase impossível determinar se o filme é projetado em *looping* ou se, de fato, se trata de uma filmagem ininterrupta. Teria Warhol estendido os frames da película, desacelerando-os, ou teria ele recortado e colado os mesmos rolos de filmes, uns aos outros, a fim de criar a duração de oito horas? A presentidade de um agora estático ou a repetição quase igual de algo ligeiramente transitório, imóvel como um prédio? Nesse interminável e quase estático agora de *Empire* não temos sequer uma noção clara sobre duração e extensão. Contudo, são as últimas palavras desse livro de Lee que tornam mais interessante o diagnóstico de cronofobia do ponto de vista do que veremos a seguir sobre o trabalho de Gumbrecht. “Ao medir lentamente o presente interminável, recusa-se jogos teleológicos com vistas a conclusão. Ao contrário, resta-nos a imanência do ser e a potência da ação”⁴³. A saída de Gumbrecht não será a imanência, como veremos no capítulo sobre presença, mas também negará o pensamento teleológico. Mas, antes de falarmos de Gumbrecht e já que falamos constantemente de uma desarticulação temporal moderna historicista, passemos a seguir às abordagens de Jean-François Lyotard e de Reinhart Koselleck, sobre pós-modernidade e sobre o paradigma historicista, respectivamente.

LEGITIMIDADE E DESENCANTO

Se no universo artístico, ao olhar retrospectivamente a segunda metade do século XX, há a percepção de uma época de sobressaltos e contínuas dissoluções do que se entendia por arte moderna, no campo das construções de conhecimento nas Humanidades também é possível encontrar uma pulverização de métodos. O clima de “tudo vale”, contudo, não chega cedo como nas artes. Foi após as revoltas estudantis de 1968 que se assistiu à emergência de abordagens distintas competindo por legitimidade e fortalecendo a sensação de poliperspectivismo em

⁴³ “In slowly taking measure of the endless present, one refuses teleological end games. Instead one rests with the immanence of being and the potential to act” (LEE, 2004, p. 308; tradução da autora).

nossas apreensões e representações da realidade: Estruturalismo, Pós-estruturalismo, Desconstrutivismo, Novo Historicismo, Estudos Culturais, Teoria da Ação Comunicativa, Teoria da Recepção e assim por diante. Concomitantemente, o questionamento da concepção moderna de conhecimento, como progressivo, acumulador e emancipador, aparece em 1979, com um relatório de Jean-François Lyotard e, seguindo a isso, uma discussão cheia de controvérsias e acusações recíprocas de neoconservadorismo envolvendo intelectuais como Jürgen Habermas, Albrecht Wellmer, Karl Otto Apel e Richard Rorty.

No centro do debate de Lyotard, a constatação sobre a crescente tecnicização do conhecimento, assim como um distanciamento entre as diferentes esferas da vida pública e privada, aumentando a sensação de uma realidade fragmentada e inapreensível. Antes, contudo, do reconhecimento de um sujeito cindido e atordoado com o desenvolvimento da sociedade pós-industrial, o debate em torno do pós-moderno expunha, sobretudo, a descrença com relação aos ideais iluministas do progresso humano e da História como uma evolução necessária. O fim das metanarrativas, como proposta por Lyotard primeiramente no relatório *La condition postmoderne*, seria a constatação de que as narrativas de emancipação (razão, liberdade e trabalho) e de legitimação (das práticas e instituições sociais; universalidade de regras e valores, como ética e lógica) não se mostram tão convincentes no contexto do pós-Segunda Guerra. Modernas, explica Lyotard, seriam as narrativas que buscam legitimidade em metadiscursos como a dialética do espírito, a hermenêutica do significado e a emancipação da razão e/ou da classe trabalhadora.

Simplificando ao extremo, considera-se ‘pós-moderna’ a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia (1998, p. XVI).

Não se trata apenas de uma revisão do conhecimento em relação às categorias avaliativas de adequação, precisão e verdade. Não se trata ainda somente de rever a construção de conhecimento como espelho da realidade. É uma descrença que questiona os limites da razão, seu domínio sobre o mundo e sua aplicabilidade na vida prática e social. Se os ideais do Iluminismo pretendiam uma narrativa histórica do progresso do saber humano e do avanço técnico sobre a natureza, com a pós-modernidade, teríamos uma falência dessas pretensões universalizantes. Neste novo momento, defende o filósofo, tratar-se-ia de “pequenas narrativas” [*petit écrits*], no sentido de serem saberes provisórios e parciais, dependentes da performatividade dos jogos de linguagem. A legitimidade de uma teoria é condicionada pelas circunstâncias e pelos fatos. Sigamos seu raciocínio:

Argumentaria que o projeto da modernidade (a realização da universalidade) não foi esquecido ou abandonado, ele foi destruído, ‘liquidado’. Há diversos modos de destruição, diversos nomes são seus símbolos. ‘Auschwitz’ pode ser

tomado como um nome paradigmático para a trágica incompletude da modernidade [...] O controle do homem sobre os objetos gerados pela ciência e tecnologia modernas não traz maior liberdade, mais educação pública, ou maior riqueza melhor distribuída. Traz uma crescente confiança nos fatos⁴⁴.

Para Lyotard, Auschwitz é o evento que provoca o fim das metanarrativas, um crime “lesa-soberania [*lèse-souveraineté*]” que coloca em questão a continuidade das formas racionais de legitimação e emancipação. Em publicação posterior, *Postmodern Explained to Children*, o filósofo se pergunta como poderíamos “organizar a massa de eventos do mundo humano e inumano nos referindo ainda à ideia de história universal da humanidade” (1993, p. 24). As narrativas que caracterizam a modernidade são narrativas cosmopolíticas, cuja pretensão de legitimidade encontra seu fundamento numa promessa futura de emancipação. O objetivo do conhecimento e do avanço científico-tecnológico nesta mentalidade tem em vista uma promessa de salvação, igualdade ou liberdade. “Eles envolvem precisamente uma ‘ultrapassagem’ da identidade cultural particular em favor da identidade cívica universal”⁴⁵. Contudo, nada é mais escandalosamente alheio e discrepante aos ideais de emancipação – em relação, por exemplo, à ignorância, ao despotismo, ao barbarismo e à pobreza⁴⁶ –, do que o desenvolvimento tecnológico alcançado pelo Nazismo, com suas câmeras de gás e seus sistemas de transporte de prisioneiros e cadáveres.

Que tipo de pensamento é capaz de ‘atenuar’ Auschwitz – aliviar (relever) no sentido de *aufheben* – capaz de situá-lo em um processo geral, empírico ou mesmo especulativo direcionado para a emancipação universal? Há uma espécie de aflição no espírito do tempo [*Zeitgeist*], a qual pode encontrar expressão em atitudes reativas ou reacionárias ou ainda em utopias – mas não em uma orientação positiva que nos abriria uma nova perspectiva⁴⁷.

Como se não fosse o bastante, escreve Lyotard, o desenvolvimento tecnológico e informacional durante os anos 1950 e 1960 mudou de tal forma nossa maneira de nos relacionarmos com o conhecimento e o aprendizado que não mais encontramos no saber um modo de ancoragem no mundo. Ao invés de fundamentar as regras e os valores das ações práticas, o conhecimento avançado se torna cada vez mais tão autônomo que estaríamos nos

⁴⁴ “I would argue that the project of modernity (the realization of universality) has not been forsaken or forgotten but destroyed, ‘liquidated’. There are several modes of destruction, several names that are symbols for them. ‘Auschwitz’ can be taken as a paradigmatic name for the tragic ‘incompletion’ of modernity [...] The subject’s mastery over the objects generated by contemporary science and technology does not bring greater freedom, more public education, or greater wealth more evenly distributed. It brings an increased reliance on facts” (1993, p. 18).

⁴⁵ “They involve precisely an ‘overcoming’ [*dépassement*] of the particular cultural identity in favor of a universal civic identity” (LYOTARD, 1993, p. 34; tradução da autora)

⁴⁶ Nada é mais alheio, poderíamos atualizar, aos ideais de emancipação em relação à ignorância, ao barbarismo e à pobreza do que a economia de livre mercado, como o crescente abismo na concentração de renda tem demonstrado. Cf. PIKETTY, Thomas; GOLDHAMMER, Arthur. *The Capital in the Twentieth-First Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2014; STIGLITZ, Joseph E. *The Price of Inequality: how today’s divided society endangers our future*. New York: W.W. Norton & Co., c2012.

⁴⁷ “What kind of thought is capable of ‘relieving’ Auschwitz – relieving (relever) in the sense of *aufheben* – capable of situating it in a general, empirical, or even speculative process directed toward universal emancipation? There is a sort of grief in the *Zeitgeist*. It can find expression in reactive, even reactionary, attitudes or in utopias – but not in a positive orientation that would open up a new perspective” (LYOTARD, 1993, p. 77; tradução da autora).

submetendo às suas engrenagens e ao seu ritmo desenvolvimentista. O ser humano teria se tornado meio do desenvolvimento informacional. Se pensarmos na era da comunicação em novas tecnologias, em especial nos dias de hoje, nos vemos cada vez mais mergulhados no afluxo exacerbado e ininterrupto de informações e inputs a serem processados; em que as ilusões de telepresença e ubiquidade não parecem apresentar com clareza os fins de sua imperativa importância. Estaríamos hoje tão distantes do diagnóstico de Lyotard? Vale notar que já em 1979, Lyotard atentava para a consequência da “explosiva” emergência de novas tecnologias numa sociedade informacional, trazendo uma experiência desorientadora. Para ele, são os próprios princípios do conhecimento que são implodidos. A construção das regras da razão, a performatividade do jogo de linguagem – com suas tarefas de comprovar hipóteses, estabelecer provas, consentimento entre pares, demonstração e convencimento –, são colocadas em cheque com a emergência de uma lógica tecnológica que não se orienta pelo verdadeiro ou adequado (justo), como no caso do saber moderno, mas, antes, pela nova noção de eficiência, com a otimização de *output* (idealmente máximo) e *input* (mínimo). O conhecimento tornou-se mercadoria e instrumento, e a performatividade dos jogos de linguagem, poderíamos dizer, cedeu espaço para a otimização no processamento e acúmulo de dados. A sociedade pós-industrial, dizia Lyotard, substituiu a normatividade das leis pela performatividade dos processos (cf. 1984, p. 46). Não é o desenvolvimento *per se* do saber que interessa, tampouco a noção de acúmulo como promessa de emancipação da humanidade como um todo. Interessa o retorno imediato em quantidade de informações a serem processadas. Não se trata mais de comprovar hipóteses e produzir consenso, nem tampouco de adequação, precisão e verdade, mas de “quanto custa” e “para que serve”. O fim das metanarrativas, portanto, se relaciona não só com uma descrença em relação ao progresso (ou futuro) da humanidade, mas também com um deslocamento das funções do saber. É nesse sentido que Lyotard fala sobre ensino e aprendizagem e sobre as revoltas estudantis dos anos 1960, sendo a pergunta que resta: o que é que esperamos do conhecimento? Ou antes, com as transformações ocorridas na segunda metade do século XX, que função atribuímos ao acúmulo de saberes (diria aqui interpretações e teorias) e ao desenvolvimento científico? De que forma nos apropriarmos da ciência em nossa vida prática diária, por exemplo, se compararmos tal apropriação aos ideias de educação como emancipação do Iluminismo? (Eu acrescentaria: o que esperamos das nossas experiências?)

Interessante notar também que, no artigo “O que é o pós-modernismo?”, de 1984, Lyotard analisa as produções artísticas moderna e pós-moderna e diz que essa seria a poética que coloca o inapresentável na própria apresentação [*the unrepresentable in presentation itself*] sem trazer, contudo, o caráter nostálgico característico da arte moderna. A nostalgia pelo inalcançável, diz

Liotard, está ausente da forma artística pós-moderna, a qual, não governada por regras pré-estabelecidas, abandona “o consolo das boas formas e o consenso do gosto” (1984, p. 81). Se relacionarmos isso a sua proposta do saber pós-moderno, poderíamos dizer que a arte pós-moderna seria, então, aquela que “aguça nossa sensibilidade para as diferenças e reforça nossa capacidade de suportar o incomensurável. Ele mesmo não encontra sua razão de ser na homologia dos *experts*, mas na paralogia dos inventores” (1998, p. XVIII). Não poderíamos enxergar aí, na poética pós-moderna, um prenúncio dos novos modos de experiência de um momento histórico (um novo cronótopo, para usar um termo melhor) em que o futuro não mais se oferece como promessa de felicidade? Não há, lembremos Lyotard, nostalgia pelo inalcançável, mas um apuro das percepções para o que há de diverso, para o que não pode ser mensurado nem comparado às experiências do passado ou mesmo prognosticado como avanços necessários. Por paralogia, poderíamos ver a arbitrariedade do melhor argumento, já que refere ao conhecimento pós-moderno, ou à arbitrariedade da forma performativa da arte pós-moderna. O privilégio de uma forma instável, particular, sem garantias de permanência ou consensos: sem estabilidade. De qualquer modo, com Lyotard, sairia já de cena a linearidade da história, com seus ideais de adequação e verdade, e entrariam a fragmentação temporal, os saberes provisórios, o convívio das diferenças e do incomensurável, a invenção imaginativa e a ancoragem dêitica⁴⁸. Com as críticas às narrativas históricas, não estaria o filósofo pós-moderno anunciando novo modo de experimentar o tempo presente, descolado do passado e do futuro, através de narrativas mais provisórias e sem pretensões totalizantes? No artigo “What is Postmodernism?”, ele escreve: “Pós-moderno teria de ser entendido como o paradoxo do futuro (pós) anterior (modo) [*Post modern would have to be understood according to the paradox of the future (post) anterior (modo)*] (1984, p. 81)].

Se mostra importante voltarmos aos escritos do historiador e filósofo Reinhart Koselleck, em especial, a sua coletânea de artigos *Future Past*, também de 1979. A inauguração de um tempo que transcorre necessariamente em direção ao progresso e a um futuro aberto de possibilidades é a marca da modernidade, como explica Koselleck, no artigo “Modernity and the Planes of Historicity”. No século XVIII, a razão iluminista quebra com a estrutura cíclica e fechada da Idade Média com suas previsões do Fim do Mundo e do Juízo Final, e instaura o novo tempo histórico narrativo com suas ambições, esperança, prognósticos e utopias concernentes à evolução humana. Enquanto no Medieval, o futuro era concebido através do

⁴⁸ A respeito da filosofia de Lyotard, em especial a apresentada em *Le Différent*, Wlad Godzich, em prefácio para *The Post-modern condition*, explica a posição da ancoragem dêitica na condição pós-moderna: “For we must understand that reading is not actualizing something that lies there; it is deictically to anchor ourselves in relation to that which is around us, and such a deictic anchoring requires that to the phrase we voice we counterpose another phrase, that is, that we become the link in the concatenation of these phrases, with all this implies in terms of selection, organization, and ruse. It is not the transcendental positions of meaning that matter; it is how we deictically anchor such meaning as obtains around us” (1993, p. 133).

filtro do “para sempre garantido” [*always-already guaranteed*] do passado, na modernidade, o “progresso abriu um futuro que transcende o até então natural e previsível espaço do tempo e do experiência e, desta forma, – impelido por sua própria dinâmica – provocou novos prognósticos, transnaturais e a longo prazo”⁴⁹. Apesar desse rompimento com a perspectiva cíclica, permanece na visão moderna uma ideia medieval de salvação futura. Não mais a salvação cristã, sempre ulterior e garantida pela Igreja, mas a salvação pelo uso da razão e pelo desenvolvimento do saber. Redenção como emancipação ou liberdade. Lembramos que a modernidade é também a época da pedagogia e dos ideias de educação e formação. Outra nota de curiosidade é o fato de, durante o século XVIII, aqueles ocupados com a filosofia do progresso histórico serem chamados de profetas filósofos, tamanha a urgência em prever um futuro aberto de novas possibilidades: a ânsia por um futuro redentor, garantido pelo uso da reta razão.

Neste contexto da leitura progressiva da História, Koselleck destaca o fenômeno da aceleração do tempo, a qual, na ânsia de fazer prognósticos sobre os frutos do progresso e da razão, rouba a possibilidade de o presente ser experienciado enquanto instante presente. O agente compressor do presente é a abertura do tempo não cíclico: o distender longínquo de um futuro que antes remetia ao passado. O passado aparece como espaço da experiência, de onde absorve-se saberes a fim de se projetar condições para o futuro. Já o presente, inapreensível e comprimido entre o passado e o futuro, caberá à filosofia da história⁵⁰. Enquanto a Idade Média prevalecia a repetição do passado no presente e um futuro fechado quase impossível, na modernidade emerge um futuro sempre por vir, concebido como inalcançável: o horizonte que nunca pode ser tocado. Ao mesmo tempo, o futuro é o campo da ação, projetada a partir das experiências apreendidas, dirigidas com o uso da razão. Trata-se do “diabólico sem fim [*evil endlessness*]”, nas palavras de Hegel, o fenômeno do “ainda não” constantemente ressurgindo com a expectativa insistente da superação inevitável da contradição (cf. 1985, p. 18) – ideal típico de uma filosofia da história hegeliana.

Koselleck também expõe de que modo, durante a Antiguidade Clássica até o início do século XVIII, a História se apresentava no plural, a partir da multiplicidade de histórias individuais. A ideia de uma História universal, como *collective singular* unitária é algo próprio da modernidade; e surgiu nas mesmas décadas que emergiu o conceito de história da filosofia (cf. 1985, p. 32). “Através do conceito de ‘história em si e para si mesma’, o espaço moderno da experiência foi, sob diversos aspectos, desvelado em sua modernidade: articulado como plurale

⁴⁹ “(...) progress opened up a future that transcended the hitherto predictable, natural space of time and experience, and hence – propelled by its own dynamic – provoked new, transnatural, and long-term prognoses” (1985, p. 17; tradução da autora).

⁵⁰ “It was the philosophy of historical process which first detached early modernity from its past and at the same time inaugurated our modernity with a new future. A consciousness of time and the future begins to develop in the shadows of absolutist politics, first in secret, later openly, audaciously combining politics and prophecy. There enters into the philosophy of progress a typical eighteenth-century mixture of rational prediction and salvational expectation” (KOSELLECK, 1985, p. 16-7).

tantum, compreendendo a interdependência de eventos e a intersubjetividade das ações”⁵¹.

Se com Lyotard vemos a diminuição das pretensões da construção de conhecimento como um todo, lendo Koselleck à luz de Lyotard, podemos ver como a anterior compressão do presente e a urgência de futuro na modernidade cedem espaço, na pós-modernidade, para uma desilusão quanto à capacidade humana inclusive de aprender com o passado. Lembremos da pergunta de Lyotard a respeito de Auschwitz. Lembremos de sua proposta da paralogia e das pequenas narrativas. Não seriam esses alguns dos sintomas de um tempo desarticulado? Ou a emergência de um novo modo de experimentar o tempo? Lembrando a pergunta basilar de *Future Past*, de Koselleck: “Como, num determinado presente, as dimensões temporais do passado e futuro se estabelecem?” [*How, in a given present, are the temporal dimensions of past and future related?* (1985, p. XXIII)]. Com esta pergunta, passamos à abordagem de dois livros recentes de Gumbrecht, com seu diagnóstico sobre desarticulação temporal a partir da segunda metade do século XX.

LATÊNCIA E PRESENTE AMPLO

Para Gumbrecht, o período abarcado entre os anos imediatamente após a Segunda Guerra Mundial e os dias atuais são caracterizados por um estado de latência que configura a emergência de um novo cronótopo, i.e., uma nova “construção social do tempo”. Trata-se de uma latência que, ao longo das décadas que nos separam da rendição incondicional da Alemanha, se fez presente como uma “sensibilidade objetiva” na vida cotidiana, em obras de arte, na mídia e em fatos históricos. Uma latência que não culminou na emergência de uma forma elaborada. Como ocorre com um passageiro clandestino, escreve Gumbrecht, nada nos garante que algo que entrou em estado latente poderá ser um dia conhecido em um formato menos evasivo. “Não há quaisquer ‘métodos’ ou procedimentos padrões – tampouco interpretações – que nos permitam reaver o que entrou em estado de latência”⁵². Desse estado de latência ou de tensão sem resolução, prossegue o autor, derivou durante o pós-Guerra efeitos de

⁵¹ “Through the concept ‘history in and for itself’, the modern space of experience has in several respects been disclosed in its modernity: it is articulated as a *plurale tantum*, comprehending the interdependence of events and the intersubjectivity of actions” (KOSELLECK, 1985, p. 103; tradução da autora).

⁵² “No ‘methods’ or standard procedures – and certainly no ‘interpretations’ – exist that permit us to retrieve what has passed into latency” (2013, p. 23; tradução da autora).

mudez, petrificação e paralisia⁵³. Sensações de congelamento do tempo, estagnação, impossibilidade de agir, incapacidade de movimentar-se num espaço que não oferece entradas nem saídas, tampouco abrigo seguro. Se as ações parecem estar contidas, com leque restrito de abrangência e diminutos resultados, os movimentos, quando ocorrem, levam a lugar nenhum: seriam movimentos sem transformação ou progressão. Esses seriam alguns dos elementos que compõe o sintoma de latência como a origem do presente. Mas que latência é essa e como ela caracteriza nosso tempo atual? Em Gumbrecht, os temas sobre mudanças no modo social de experimentar o tempo e sobre a emergência de uma atmosfera estante aparecem em especial em *After 1945: latency as a origin of the present* (2013) e *Our Broad Present* (2014).

Em *Após 1945*, Gumbrecht analisa, a partir de poemas, romances, filmes, cartas, peças de teatro, revistas e fatos históricos, exemplos de uma “sensibilidade objetiva” denotando um sentimento de latência e estagnação na década posterior ao fim da Segunda Guerra Mundial. O primeiro dos exemplos é a peça *Esperando Godot*, de Samuel Beckett, encenada pela primeira vez em 1952/1953. Na peça, a latência é experimentada pelos personagens Estragon e Vladimir ao estarem à espera de algo ou alguém que não conhecem – o grande Deus, *God-ot*, numa contaminação de ‘God’ com o sufixo francês ‘-ot’. Eles estão imóveis em cena, impossibilitados de partirem. Trata-se, diz Gumbrecht, da sensação de congelamento do tempo que inviabiliza a ação; uma vez que “ações necessitam do futuro a fim de transformarem a si mesmas de motivações em realidade” (2013, p. 26). Paralisados num determinado espaço, os personagens estão também em suspensão temporal. “Em um tempo que se recusa desdobrar, Vladimir e Estragon não podem avançar, não pode agir, não podem, tampouco, se matarem. Como acontece com velhos casais conflituosos, nada muda entre eles”⁵⁴. Uma estagnação temporal, um eterno presente, por assim dizer, ou um interminável agora, para usar a expressão de Pamela Lee. Em outros termos, a falência da promessa de um porvir glorioso, libertador para a humanidade, ou ainda, a sensação de que o futuro está fechado para esperanças, que não se apresenta como horizonte de amplas possibilidades sobre os quais o homem poderia agir. Sintomas de um tempo desarticulado que surgiu com a falência do sentimento “de que o tão esperado (e fortemente desejado) futuro falhou por vir – uma sensação que provocou desorientação e mal-estar existencial” [*that the long-awaited (and greatly desired) future had failed to come – a sensation that provoked*

⁵³ “I will not jump to the (all-too-general) conclusion that, as the war’s impact faded into a *Stimmung* of latency, time in the postwar froze and stood still. All I will say here (before taking the matter up again in the seventh and final chapter) is that the lives of my generation have been attended by the expectation and hope – which, condensed in a series of historical moments over the six and half decades that now separate us from 1945 – that something ‘latent’ would come to the fore and show itself, enabling us finally to escape the long shadow of a *Stimmung* whose origin we were able to identify; but that this expectation and hope for an unveiling of latency – which amounts to a generational longing for ‘redemption’ – has never been fulfilled” (GUMBRECHT, 2013, p. 26-7).

⁵⁴ “In a time that refuses to unfold, Vladimir and Estragon cannot advance, they cannot act, they cannot, even to kill themselves. As happens in old, bickering couples, nothing ever changes between them” (2013, p. 26; tradução da autora).

disorientation and existential malaise (2013, p. 36-7; tradução da autora)].

Nesse livro de Gumbrecht, o que está em jogo é de que modo a geração nascida no pós-Guerra poderia conseguir lidar com o passado e continuar projetando esperanças de redenção para o futuro. De novo, estamos lidando com as heranças dos horrores do Nazismo, mas também do armamento nuclear e de uma guerra que apresentou escalas globais assustadoras em seus números de mortos e feridos e de cidades em ruínas. Está em debate a relação temporal emergente após 1945 entre o passado, o presente e o futuro. Como redimir o passado, como produzir sentido a partir de acontecimentos como Auschwitz e Hiroshima, como continuar alimentando a esperança de que a humanidade estaria caminhando em direção ao necessário e inevitável progresso? Como proceder de acordo com os princípios da História dos últimos dois séculos e, aprendendo com as experiências do passado, continuar fazendo prognósticos de um futuro melhor? Por essas questões, escreve Gumbrecht, mais do que aplicar métodos e desenvolver uma teoria, a escrita de *Após 1945* responde a uma questão existencial geracional: a dos *babyboomers*. “A inabilidade de encontrar uma relação estável com o passado que herdamos tornou-se, acredito, a história de nossas vidas, e nós não temos futuro suficiente para nos livrar dessa sina”⁵⁵. Um passado que inunda constantemente o presente, e um futuro que não se abre. Tal *Stimmung*⁵⁶ de suspensão temporal surgiu, explica o autor, subterrânea à sensação de uma iminente extinção da humanidade, vivenciada após 6 de agosto de 1945, quando a primeira bomba atômica caiu sobre Hiroshima. A sensação de suicídio global teria trazido consigo o sentimento de que a humanidade não está mais no controle de seu próprio destino. A essa perda de controle, Gumbrecht se refere como um descarrilamento da história.

Nós sabemos – mais através das faces imortalizadas em um punhado de fotografias do que através do relato dos sobreviventes – que homens e mulheres que viveram o momento em Hiroshima acreditaram que estavam em face do começo do fim do mundo. **Nunca haverá futuro suficiente para provar que estavam errados**⁵⁷.

A repetição de “nenhum futuro suficiente” [*not enough future*] nos lembra a sensação de estagnação experimentada com a projeção por oito horas de *Empire*, de Warhol, mencionado acima. Como se pode perceber, a imobilidade temporal, o fechamento de um futuro anteriormente cheio de possibilidades nos faz pensar sobre o modo e a medida com que os

⁵⁵ “The inability to find a stable relationship with the past we have inherited has, I believe, been the story of our lives, and we do not have enough future left to free ourselves from this fate” (2013, p. 29; tradução da autora).

⁵⁶ “A *Stimmung*, as I argued above, combines certain configurations of knowledge with the sensation that we are both involved in, and influenced by, the material world that surrounds us” (2013, p. 34). “What the metaphor ‘climate’ and ‘atmosphere’ share with the word *Stimmung* – whose etymological root is *Stimme*, German for ‘voice’ – is that they suggest the presence of a material touch, typically a very light one, on the body of the (ap)perceiving party. Weather, sounds and music all have a material yet invisible impact on us. *Stimmung* involves a sensation we associate with certain ‘inner’ feelings” (GUMBRECHT, 2013, p. 24).

⁵⁷ “We know – more from the faces immortalized in a handful of photographs than from the words of survivors – that the women and men who experienced that moment in Hiroshima believed they had encountered the beginning of the end of the world. **There will never be enough future to prove them wrong**” (2013, p. 21; negrito nosso; tradução da autora).

fundamentos modernos da construção de conhecimento foram – e continuam sendo – questionados, ou mesmo, desmantelados. Para Gumbrecht, as diversas formas de latência e desarticulação do tempo histórico contribuíram para a emergência de uma nova construção social do tempo, o que ele denomina como cronótopo de *presente amplo*. Para ele, a emergência deste novo cronótopo teria acontecido “por trás de nossas costas”, sem que tivéssemos nos dado conta de que as sensação de latência e estagnação permaneceram inarredáveis e nenhum agenciamento em direção a uma mudança substancial teria ocorrido. Pergunta Gumbrecht: como responder positivamente à crise da moderna crença no progresso da humanidade, ou à crise do pensamento de Heidegger, ou à morte do Homem de Sartre, num contexto histórico de escombros, racionamentos, ocupações, tensões territoriais, contenções diversas e imobilidade? Como produzir sentido num presente inundado de passado, em que a preocupação com o futuro parecia dispensável diante da urgência em sobreviver na realidade cotidiana de um mundo dividido e em permanente tensão, como eram os anos entre 1948 a 1989? Em *Our Broad Present*, mencionando seu próprio pessimismo em relação à época atual, Gumbrecht refere-o à experiência de leitura de *Carta sobre o Humanismo*, de Heidegger⁵⁸, e pergunta: “Como os seres humanos poderiam assumir, com alguma certeza, que suas habilidades cognitivas e intelectuais seriam suficientes para assegurar sua existência continuada como espécie?”⁵⁹ (2014, p. 133). Na carta de 1947, Heidegger diagnostica o empobrecimento do pensar e a decadência da linguagem naquele momento de fim de Segunda Guerra Mundial; também reforça a ideia de desterro e ausência de abrigo do homem: no mundo e na linguagem.

A impossibilidade de produzir sentido e de fazer prognósticos para o futuro se relaciona sobretudo com a atmosfera de desterro, confinamento e estagnação vividos no pós-Guerra. Não é apenas um sentimento de decepção com o progresso humano. Trata-se da emergência, evidente nas mais diversas obras de arte do período, de uma incapacidade de agir ou sair do lugar – de cruzar fronteiras, voltar para casa, visitar parentes, por exemplo. Um desterro em relação às noções mais básicas de espaço e tempo. O homem já não se encontra em casa no mundo. “Nada jamais acontece, todos os esforços são em vão, não há qualquer transformação possível” (2013, p. 55). Nesse sentido, defende Gumbrecht, naqueles anos de 1950, os seres

⁵⁸ Desse mesmo texto de Heidegger, Gumbrecht cita seus dois últimos parágrafos (2013, p. 14): “It is time to break the habit of overestimating philosophy and of thereby asking too much of it. What is needed in the present world crisis is less philosophy, but more attentiveness in thinking; less literature, but more cultivation of the letter. The thinking that is to come is no longer philosophy, because it thinks more originally than metaphysics – a name identical to philosophy. However, the thinking that is to come can no longer, as Hegel demanded, set aside the name “love of wisdom” and become wisdom itself in the form of absolute knowledge. Thinking now finds itself in a state of decline relative to its initial essence. Thinking gathers language into simple saying” (HEIDEGGER, 1993, p. 265). É verdade que o texto carrega tom pessimista em relação à produção de conhecimento (tecnicista) nos anos após o fim da Segunda-Guerra. Contudo, ao final do texto, Heidegger também sinaliza para uma resolução de retomada do ser que aconteceria através de uma concepção de pensar mais poético. Voltaremos a isso futuramente.

⁵⁹ “How can human beings ever assume, with certainty, that their cognitive and intellectual abilities will be enough to secure their continued existence as a species?” (2014, p. 133; tradução da autora).

humanos não conseguiam sequer sentir-se em casa dentro da própria existência. No capítulo “Bad Faith and Interrogations” [“Má-fé e Interrogatórios”], os elementos que constroem a *Stimmung* de latência trazem à luz sensação de precariedade em relação à própria identidade e às certezas pessoais, numa impossibilidade inclusive de ser sincero consigo mesmo. Com referências ao julgamento de Nuremberg, ao relatório Kinsey, a *O Ser e o Nada*, de Sartre, à eleição e à morte de John F. Kennedy, ao filme *Germany, Hour Zero*, de Rossellini, entre outros exemplos, o que se expõe é o clima de instabilidade, vulnerabilidade e, até, de desintegração do ser. O desejo de verdade, de ter *insights* confiáveis sobre a realidade interna e externa assim como a ideia de uma autotransparência se suspendem (cf. 2013, p. 102). Já “No Exit and No Entry” [“Sem saída e sem entrada”], capítulo concentrado na dimensão espacial, refere-se tanto à realidade interna quanto externa: os objetos analisados iluminam a sensação de um espaço sem fronteiras, sem entradas e sem saídas, em que o tempo parece estar congelado (como em *Esperando Godot*) e as ações e os movimentos não levam a lugar algum. Ao mesmo tempo, uma imobilidade claustrofóbica pela impossibilidade de abandonar certo espaço ou até mesmo uma existência, como em *Entre quatro paredes*, de Sartre, e *Tiempo de silencio*, do espanhol Luis Martín Santos. Na peça de Sartre, por exemplo, encontramos três personagens num quarto sem janelas e sem espelhos. Incapazes de vislumbrarem o mundo exterior assim como de olharem para si mesmos, eles também são destituídos de pálpebras, o que, por consequência, os impossibilita de dormirem e, até mesmo, de sorverem lágrimas. Uma espécie de tortura psicológica, vivida num ambiente de eterno confinamento e obrigados a existirem permanentemente na presença um dos outros, incapazes de fecharem os olhos e mesmo de apagarem a luz. Trancados numa sala, estão sempre à disposição do olhar do outro. Não há escape, nem mesmo da própria consciência. “Sem pálpebras, sem sono, é a mesma coisa. Jamais dormirei novamente. Como eu poderei me suportar?” [*Without eyelids, without sleep, it's the same thing. I will never sleep again... But how will I be able to bear myself?* (SARTRE *apud* GUMBRECHT, 2013, p. 42; tradução da autora)]. Em *Tiempo de silencio*, a imobilidade claustrofóbica é de um bebê que morre dentro do útero e não consegue ser expelido. Através de outros exemplos, o espaço nesse estado de latência aparece como algo inapreensível aos seres humanos, ora como impossível de ser penetrado ou abandonado, ora por demais amplo e sem limites, de onde é impossível escapar, como em *Grande Sertão Veredas*, de João Guimarães Rosa⁶⁰. “Poder-se-ia ter a impressão paradoxal de que determinadas coisas não podem ser deixadas para trás porque desaparecem rapidamente, enquanto outras permanecem

⁶⁰ A impossibilidade de cruzar fronteiras surge até mesmo em países que pareciam alheios às tensões territoriais erigidas na Guerra Fria. No Brasil, por exemplo, o sertão surge como espaço sem bordas de onde seria impossível escapar. O presente é um espaço abrasador e sem arestas, portanto, inapreensível. “The sertao is like that: you think you have left it behind you, and suddenly it surrounds you again on all sides. The sertao is where you least expect it” (GUIMARÃES ROSA *apud* GUMBRECHT, 2013, p. 56). Outro escritor brasileiro analisado por Gumbrecht é João Cabral de Melo Neto e seu *Morte e vida Severina*.

‘inacessíveis’; o self nunca se tornará ‘totalmente transparente’ e nenhum ambiente oferecerá proteção ou abrigo suficiente”⁶¹.

Assim, a imobilidade espacial questiona o paradigma da História na medida em que congela as ações e impossibilita as consequentes transformações através do tempo. Uma permanente imobilidade onde o presente se alarga, o passado não se distancia e onde o futuro se tornou o futuro do passado. Se não é possível deixar o passado para trás, não haveria possibilidade de movimento em direção ao futuro, diagnostica Gumbrecht. Com uma estagnação das ações, temos, por consequência, a interrupção da crença no tempo como necessário agente de mudanças. É a própria noção vigente para a produção do conhecimento nos últimos dois séculos, de conexão intrínseca entre tempo, ação e transformação, que se evanesce. Os anos após a Segunda Guerra teriam vivido a primeira fissura na concepção de tempo que se confunde com a História *per se*. Lemos em *Após 1945*:

A incapacidade de se mover, para dentro ou para fora, torna obsoletas todas narrativas que pressupõe uma relação necessária entre tempo e transformação. A incapacidade de se mover, em outras palavras, se assemelha ao desejo de abandonar a forma com a qual a História, desde o início do século XIX, se manteve com tanta insistência e comando que alguém poderia confundi-la como uma moldura de existência eternamente válida⁶².

Em outras palavras, os sentimentos de estagnação temporal e espacial implodem a noção de movimento da humanidade através do tempo e da História como um campo de ação com início, meio e fim, baseadas em aprendizados do passado e prospecções para o futuro. Assim, se no cronótopo historicista prevalecia a noção do tempo como “agente necessário de transformação”, onde o presente era vivenciado como, nas palavras de Charles Baudelaire em *Peintre de la vie moderne*, “curto tempo de experiência entre o passado e o futuro”, no cronótopo do presente amplo, o que nos resta é um presente expandido de simultaneidades; presente que não deixa nada para trás, em permanente nostalgia, e em que o futuro aparece como povoado de ameaças. Aquecimento global, esgotamento de reservas naturais, superpopulação humana, desastres nucleares como o de Fukushima, extinção em massa das mais diversas espécies no planeta, enfraquecimento do campo eletromagnético da Terra, degelo acelerado nos polos etc seriam alguns exemplos com os quais convivemos diariamente. Se, como vimos com Koselleck, no cronótopo historicista, prevalece o sujeito autorreferente cartesiano, tendo o intelecto como centro gravitacional, no presente amplo, assistimos à emergência de outra autorreferencialidade

⁶¹ “One had paradoxical impressions that certain things could not be ‘left behind’ because they vanished so quickly, while others remained ‘inaccessible’; the self would never become ‘fully transparent’, and no environment would ever offer complete protection and shelter” (2013, p. 157; tradução da autora).

⁶² “Being unable to move, inside or out, makes obsolete all narratives that presuppose or posit a necessary relation between time and transformation. Being unable to move, in other words, feels like the wish to abandon the form that History, since the early nineteenth century, has held in such a commanding and insistent way that one might mistake it for an eternally valid frame of existence” (GUMBRECHT, 2013, p. 67; tradução da autora).

humana. Em *Produção de Presença*, Gumbrecht sugere que essa nova autorreferencialidade acontece através de um retorno ao corpo e a uma vida mais sensível; um “reencantamento do mundo” (sobre isso veremos mais adiante).

Ao citar Edmund Husserl, para quem “a temporalidade é a forma da experiência”, Gumbrecht define o termo cronótopo como “construção social do tempo” e deixa claro que, apesar da emergência de uma nova forma de experiência temporal, ele não acredita que um cronótopo, o do presente amplo, consiga substituir completamente o anterior, historicista. Seria mais adequado pensar na imagem de bolsões, pois há certas dimensões da vida social nas quais seria impossível superar a narrativa historicista. Dois desses exemplos seriam a) a política, para a qual o futuro deve aparecer como horizonte aberto de possibilidade para que, inclusive, haja programas de governo e disputa em eleições; b) o universo das pesquisas acadêmicas, das Ciências ou das Humanidades, no qual o método de narrativa historicista parece inescapável. Mais ainda, devido ao nosso tempo ser aquele que não consegue deixar nada para trás – e o crescimento exponencial das memórias eletrônicas fomenta esse sentimento –, este é também o tempo da copresença do diverso e da contradição, da simultaneidade das diferenças, do convívio entre moderno e pós-moderno (historicista e presente amplo), em especial, da ausência de um direcionamento único. No presente amplo, somos tão inundados de passado que o sentido de cada agora, de cada instante, mostra-se difícil de ser apreendido. Na época das simultaneidades quase infinitas, de memórias armazenadas em escala exponencial, manter-se atualizado com o presente transforma-se em tarefa hercúlea. E o exemplo de Gumbrecht, curioso e simples, são as cores das unhas ditadas pela indústria da moda. Saberíamos dizer qual é, afinal, a cor desta estação? Arrisco a perguntar se hoje ainda faria sentido pensar em moda de acordo com o que estávamos acostumados, uma norma social de pertencimento a uma determinada época, sociedade ou classe social. Alguém saberia identificar qual é o estilo de vestir e se comportar específico dos anos 2010, como foi possível, por exemplo, com os loucos anos 1920, o *New Look* de Dior na década de 1950, os punks e hippies nos anos 1970⁶³? No presente amplo das simultaneidades, como filtrar e excluir o que não nos serve do passado? Não tendo mais qualquer noção de direcionamento, nem mesmo de movimento através do tempo como diz Gumbrecht, como nortear nossas ações? No presente amplo, descreve o historiador, vivemos num mundo “que não tem qualquer tolerância para eventos e que exclui a transcendência (no sentido literal, qual seja, espacial, da palavra” [*that made no allowance for events and excluded transcendence (in the literal – that is, the spatial – sense of the word)*] (2013, p. 154; tradução da autora)].

⁶³ A julgar pelas revistas especializados em moda, talvez haja modas que variam consideravelmente de cor, tecidos e formas de ano a ano. Mas o que ficaria dessa volatilidade do consumo não seria justamente a incapacidade de permanecer, uma necessidade tão grande de ser atual, de estar presente no instante do novo “it”, que a noção de atual é comprimido a modismos de estação ou subestação – e artigos que logo serão descartados por parecerem “passado” demais? Uma sociedade camaleônica do agora?

Pelo contrário, a extrema especialização das tecnologias eletrônicas parece fomentar um tipo de comportamento que consome nosso tempo sem produzir um sentimento de conquista ou realização qualquer, apesar do nosso investimento ativo de energia. O tempo de lazer, o *dolce far niente* italiano, parece comprimido entre a angústia surgida do imperativo do desempenho e nosso novo hábito de hiperconexão. No artigo “Perda do cotidiano. O que é ‘real’ no nosso presente?”, constante na coletânea de artigos brasileira *Graciosidade e Estagnação* (2012b), Gumbrecht desenha um presente em que estamos sempre ausentes diante das coisas do mundo, em especial devido à mediação oferecida pelos dispositivos de comunicação móvel e à experiência de onipresença supraespacial que tais dispositivos tentam realizar. Nesse contexto de excessos e de mobilização geral, já não seria hora de ansiarmos por um espaço de experiência que nos libertasse da obrigação – sempre constante – de produzir sentido e/ou de processar dados? Nesse mundo de excessos, nos permitiriam o silêncio?

O indivíduo eletrônico não precisa mais se preocupar com o espaço e, assim, economiza tempo. Só que nunca conseguimos usar com a eficiência desejável o tempo que ganhamos, porque a nova obrigação de estar constantemente disponível nos mantém em um estado de excitação e mobilização permanentes que destrói a nossa concentração (2012b: 85).

No artigo “Presença na linguagem ou presença contra a linguagem?”, que aparece tanto em *Graciosidade e Estagnação* quanto em *Our Broad Present*, ao dissertar sobre o aforisma de Heidegger, segundo a qual a linguagem é a casa do Ser, Gumbrecht volta a falar do nosso cotidiano contemporâneo. Nesse contexto, ele pergunta se o surgimento gradual de uma relação de *corps-a-corps* com o mundo, ou ainda, de um desejo de tangibilidade não estariam relacionados com essa dupla (e dúbia) dimensão de presença e ausência possibilitada pelos dispositivos tecnológicos. Estamos permanentemente disponíveis para dimensões espaciais que não habitamos: o nosso agora não é limitado pelas circunstâncias de um espaço específico que nos contém, em que habitamos *hic et nunc*, mas pelas vicissitudes de uma realidade virtual eletrônica e, também, pela possibilidade de sermos encontrado, acessado, atravessado por dimensões temporais e espaciais diversas: as tais ilusões de ubiquidade e telepresença.

Mais do que nunca, ele [o cotidiano contemporâneo] se transformou em um dia a dia de realidades apenas virtuais, em um dia a dia em que as tecnologias de comunicação nos concederam onipresença e assim eliminaram o espaço da nossa existência, em um dia a dia em que a presença real do mundo se encolheu e se transformou em presença na tela (2012b: 73-4).

Imersos num cotidiano cada vez mais dominado pelo fluxo de informações, em que a vida prática se vê encurralada na tarefa de obter informações constantes e precisas, em que a mera escolha de uma garrafa d’água traz consigo a exigência de conhecimentos específicos e complexos como, por exemplo, a ação do Bisfenol A e da alta de estrogênio sobre o corpo; a intrincada relação entre plástico e incidência de câncer em gerações futuras; normas e leis sobre

uso de Bisfenol A no Brasil e no mundo; recomendações do setor de alimentação e nutrição da ONU sobre os índices toleráveis dessa substância; o lobby da indústria do plástico como repetição do passado protagonizado pela indústria do tabaco, a reciclagem do plástico e o acúmulo inadmissível de lixo na Terra, entre outras questões como essas. Enfim, então, a mera escolha de um vasilhame de barro ou de plástico, entre água mineral ou filtrada, se mostra ainda mais complexa e repercute nas mais banais circunstâncias da vida diária na medida em que o plástico está presente em (quase) tudo que nos circunda. Esse cotidiano dominado pelo imperativo da informação não poderia ser o mesmo em que a arte, consciente da crise da representação e da legitimação do conhecimento, interrompe a urgência de significado e nos oferta uma possibilidade de redenção⁶⁴ através dos sentidos do corpo, do sensível, da sensorialidade? Uma fenda no tempo, um recorte no espaço, em que poderíamos repousar a mente – neutralizá-la? – e deixar que o corpo nos ofereça uma vivência menos urgente, mais imediata, mais sensorial, serena e quieta por um instante? Retomando os três exemplos de abertura desse capítulo, não poderíamos começar a esperar da arte que ela deixe de ser dominada por uma experiência interpretativa, que a constrange e planifica; uma experiência que não seja a de “uma reação de estímulo e reflexo”, como escreveram os neoconcretos a respeito dos artistas concretos; enfim, uma experiência que não venha como anexo à bula teórica crítica, como já apontava Wolfe? Ou permaneceremos no jogo do imperativo do desempenho e entraremos em salas de exposição esperando que nossos processos de *output* e *input* sejam sempre excessivamente positivos, em que as experiências das obras aconteçam num momento extremamente breve, mas longo o suficiente para nos dar a experiência da arte numa apreensão de sua totalidade e profundidade apreensível num instante (download interpretativo)? Não poderia a arte ou nossas experiências estéticas nos remeterem a uma dimensão do corpo “como um modo humano de ter o mundo e se dar a ele” (GULLAR, 2007, s/pg)? Não seriam estes talvez os efeitos de presença ou mesmo a busca por um tônus da presença? Antes de passarmos a estes tópicos, contudo, cruzamos o terreno da emergência do corpo e o surgimento, tímido, mas constante, nas Humanidades por uma teoria não reduzida à polaridade sujeito-objeto. E é sobre isso que tratamos nos próximos capítulos.

⁶⁴ O uso da palavra redenção aqui não remete ao mesmo uso pensado durante a época moderna, como uma emancipação através do uso da reta razão. Redenção quase como uma rendição da mente que calcula e acumula fatos, informações, interpretações e conhecimentos.

“Com essas experiências sinto que chego cada vez mais ao âmago da cor e da estrutura, não analiticamente mas na *pura vivência expressiva* da obra” (1998, p. 23; grifo nosso), escreve Hélio Oiticica, do Rio de Janeiro, em 2 de janeiro de 1964, para Lygia Clark, em Paris. Ambos já passaram alguns anos na exploração de uma forma de arte que transpusesse os limites físicos do quadro e do espaço representativo. Os artistas brasileiros, que se tornaram ícones da produção nacional contemporânea, discutem em cartas a dissolução do suporte da pintura e da escultura em direção a uma arte orgânica, fluída, que se desdobraria num ambiente amplo, que tocaria o corpo e que poderia ser incorporado. Lygia já havia criado os *Casulos* (1959), já havia exposto no MAM-RJ com os neoconcretos, já havia produzido seus *Bichos* (1960), esculturas dobráveis dadas à manipulação do espectador, assim como também *Abrigos Poéticos* (1963), *Casas* (1963), *Caminhando* (1963), esta última uma obra-instrução que convida o público à colocar as mãos na massa e fazer a própria obra-experiência. Oiticica ia dos *Metaesquemas* (1956/1958) aos *Bólides* (1963/1964) e *Parangolé* (1964), explorando em suas obras a expressividade da cor e a possibilidade de a mesma se tornar maleável, vestível, um espaço de vivência. Em suas cartas entre 1964 e 1972, Lygia e Oiticica demonstram a preocupação com o potencial do ato e com a “totalidade expressiva” da cor, seu alargamento no espaço e sua duração no tempo. Lygia escreve sobre a dimensão corpórea da nova arte que deve surgir: “Já não há mais o avenir como conceito de futuro. Tudo se passa no presente, no instante do ato...” (1998, p. 13). E, mais adiante, reaparece o desejo de superação daquela dimensão temporal própria à interpretação e ao sentido, na qual o presente é um breve instante que se subordina ao passado e ao futuro. Para a artista, o ato acontece no amplo presente do encontro, o aqui-agora do diálogo e da relação. Lygia promove, diríamos, uma ode ao instante que contém a presença corporal tanto do artista quanto do público e da obra. “O tempo é o novo vetor da expressão do artista. Não o tempo mecânico, é claro, mas o tempo vivência que traz uma estrutura viva em si” (1998, p. 35). De suas cartas, fica evidente também a procura por novas expressões e palavras que pudessem dar conta de suas pesquisas poéticas.

Em torno da década de 1960, não só Lygia Clark e Hélio Oiticica mas artistas de diversas partes do mundo estão usando vocabulários semelhantes e produzindo ações, eventos,

ambientes, performances e happenings que defendem a imersão do espectador, uma obra aberta e participativa (interativa), fomentam as noções de corporalidade e sensorialidade, além da já mencionada atitude de desmistificar a arte e trazê-la para um âmbito menos erudito e metafísico. Numa rápida pesquisa bibliográfica em torno das décadas de 1960, 1970 e 1980 da produção artística brasileira, é corriqueiro notar a recorrência de termos como experiência, vivência ou experimento⁶⁵. Por vezes, vemos a descrição daquelas poéticas brasileiras como uma arte quase erótica, emotiva, sensual, sensorial, ancorada na intuição e no engajamento físico e emocional do público. Para usar uma expressão defendida por Ferreira Gullar, presente no “Manifesto Neoconcreto”: tratava-se então da exploração de uma arte como organismo vivo. E as obras de Oiticica e Lygia são exemplares neste sentido. *Penetráveis, Parangolés, Apocalipopoteose, Cosmococas, Magic Square, Jardim do Éden, Tropicália*, de Oiticica, *Casulos, Caminhando, Bichos, Objetos sensoriais, Trepantes, Objetos Relacionais, Estruturas Vivas, Nostalgia do Corpo*, de Lygia, enfatizam gradativamente a imersão do espectador; nelas, os artistas tornam-se propositores. Nas palavras da artista, em 1968:

Somos os propositores: somos o molde; a vocês cabe o sopro, no interior desse molde: o sentido de nossa existência. Somos os propositores: nossa proposição é o diálogo. Sós, não existimos; estamos a vosso dispor. Somos os propositores: enterramos ‘a obra de arte’ como tal e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores: não lhes propomos nem o passado, nem o futuro, mas o ‘agora’ (CLARK, 1980, p. 31).

Imersão, participação, interação, experiência, vivência... Termos que a partir dos anos 1960 se tornaram comuns entre os artistas e que até os dias de hoje impregnam as pesquisas históricas da arte contemporânea brasileira. A mesma recorrência acontece com a expressão “exercício experimental de liberdade”, cunhada pelo crítico Mário Pedrosa, em artigo de 1968 para o *Correio da Manhã*, e que ele usou com frequência para se referir às novas práticas artísticas que surgiam no Brasil com Hélio Oiticica e Lygia Clark, alinhando o país com a produção contemporânea mundial⁶⁶. Em artigo para o catálogo da exposição *Vivências: dialogue between the works of Brazilian artists from 1960s-2002s*, na galeria norueguesa The New Art Gallery Walsall, por exemplo, o artista e crítico Ricardo Basbaum dá o tom da dimensão sensorial que tais termos e discussões carregavam: um desejo de expansão dos sentidos corporais como um todo. “Além disso, a palavra [vivência], em seu sentido mais amplo de relação com a existência, sublinha seu

⁶⁵ Em torno do ano 2000, exposições de arte contemporânea brasileira dentro e fora do país traziam tais termos em seus títulos e proposições. Alguns exemplos são FUNNY, Felicity. *Vivências: dialogues between the works of Brazilian artists from 1960s-2002* (2002); BREITWIESER, Sabine. *Vivências: life experience*. (2000); BOWRON, Astrid (ed). *Experiment = Experiência: art in Brazil, 1958-2000* (2001); BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. (2005).

⁶⁶ A respeito da transformação das artes no Brasil entre modernista e contemporâneo, conferir LEONÍDIO, Otávio. “Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil” (2013); e VENÂNCIO FILHO, P. “Experiment Experience”, in: BOWRON (2001). Essa expressão de Pedrosa deu nome à exposição de arte latino-americana no Museu de Arte Contemporânea de Los Angeles, em 1999; conferir: CARVAJAL, R.; RUIZ, A.. *The experimental exercise of freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica, Mira Schendel*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, 1999.

aspecto transformativo: viver, estar vivo, é não manter-se o mesmo, mas saber como manter-se afinado com o presente, sempre em direta relação com as coisas ao seu redor”⁶⁷. O investimento na noção de espaço da experiência imersiva e, portanto, de exploração das faculdades perceptivas foi um mote comum aos artistas brasileiros contemporâneos.

O espaço de ‘vivência’ que é, então, aberto resulta do processo de retesamento dos sentidos, o qual infringe tanto o espectador quanto o espaço circundante. A partir daí, ter uma ‘experiência’ da obra de arte torna-se sinônimo de se permitir envolver-se com o que é sugerido, com algo que inevitavelmente pressiona o corpo, multiplicando a dimensão sensorial, removendo-a do interior do sujeito em direção ao ambiente, desenvolvendo o sentido de ‘ambientalidade’⁶⁸.

Ao longo das décadas de 1970, 1980 e 1990, a preocupação com a participação⁶⁹ desdobrou-se com a junção de arte e tecnologia na criação de ambientes reativos à presença corporal e ao estímulo físico do público. Surgem também nessa época discussões sobre qualidade da participação e sobre as diferenças entre contemplação, participação e interação⁷⁰. A arte interativa teria surgido para levar a participação do público ao grau de dependência recíproca, ao se dizer que só haveria arte se houvesse o diálogo corpóreo-sensorial entre obra e espectador. Inúmeras perguntas poderiam surgir desse debate como, por exemplo, qual a qualidade do tipo de interação que uma arte programada por computador e pelos novos dispositivos tecnológicos poderia proporcionar, uma vez que se trata justamente de programação – indicando com isso os limites do diálogo reativo-programado. Como já vimos com *Chronophobia*, de Pamela Lee, os anos de 1960 foram uma década marcada pelo hibridismo entre arte e tecnologia, pela contaminação das poéticas por teorias dos sistemas e da cibernética, pela emergência da preocupação com a percepção numa sociedade inundada por informações e dispositivos telemáticos. Interessante notar, nesse contexto, a emergência gradativa e em diversos âmbitos, de discussões em torno de percepção, experiência, vivência, corpo e participação. Poder-se-ia dizer que são tentativas de superação do paradigma do sujeito apartado do mundo, característico da Era Moderna, sintomas da falência dos ideais de objetividade e de

⁶⁷ “After all, the word itself [vivência], in its wider sense of a relationship with existence, underlines its own transformative aspect: to live, to be alive, is not to stay the same, but to know how to stay in tune with the present, always in a direct relationship with things around one” (BASBAUM in FUNNY, 2002, p. 49; tradução da autora).

⁶⁸ “The space of ‘vivencia’ which is thus opened up is the result of a process of stretching the senses, which invades both the spectator and the surroundings space. From then on, to ‘experience’ the work of art becomes synonymous with allowing oneself to be involved with what it suggests, something which inevitably grips the body, multiplying the sensorial dimension, removing it from inside the subject and pushing it into its surroundings, developing the sense of ‘ambientality’”(2002, p. 52, tradução da autora).

⁶⁹ “A participação do espectador’ possui, como todos os rótulos artísticos, o tom frio das frases fáceis. E já foi friamente posto em prática por alguns artistas. Refiro-me à frieza de todos aqueles objetos e eventos em que a contribuição do espectador é meramente mecânica, em que é apenas recipiente passivo de efeitos preconcebidos ou, de outro modo, de efeitos arbitrários, nos quais não existe potencial para criar relacionamentos” (BRETT, 2005, p. 33).

⁷⁰ Cf. MIRANDA, M. L. “Arte eletrônica: apontamentos sobre os conceitos de contemplação, participação e interação”, apresentado no II Simpósio da ABCA (Associação Brasileira de Críticos de Arte), Regional Sul, Curitiba, 2003. Cf. também GIANNETTI, Claudia. *Estética Digital*. Barcelona: ACC L’Angelot, 2002. POPPER, Frank. *Art of the electronic age*. London: Thames and Hudson, 1997.

imparcialidade da interpretação, ou o desejo por uma nova tangibilidade e, por isso, por uma relação mais corpo a corpo com o mundo e suas coisas?

Se experiência e vivência tornaram-se pedra de toque nas artes nesse período dos anos 1960 aos 1990, também nas pesquisas das Ciências Humanas vemos emergir trabalhos que lançam luz sobre outras relações entre o sujeito e o mundo, relações não totalizantes, universais ou estritamente objetivas. Em 1973, por exemplo, Roland Barthes escreve *O prazer do texto*, curto livro que aborda o prazer de leitura em termos nada convencionais. Trata-se de um prazer entendido como *jouissance*, palavra em francês traduzida por êxtase, embora traga também a conotação de gozo sexual. Sedução, flerte, fetiche, texto frígido que causa tédio, dialética do desejo entre leitor e escritor, a escrita como *kama sutra* da linguagem. O prazer do texto: “*nunca se desculpa, nunca se explica [ne jamais s’excuser, ne jamais s’expliquer (1973, p. 9; grifo no original)]*”, inicia Barthes em um texto que, ao qualificar o prazer e o arrebatamento [*l’évanouissement*], navega na ambiguidade dos termos e investe em seu potencial para contradições. Barthes cede ao leitor a liberdade “anti-heroica” de poder ler à sua maneira, destituído de constrangimentos, exclusões, classes e acusações de falta de lógica ou infidelidade, e também fala do seu argumento como aquele que não visa classificações por demais estanques, conclusivas e/ou científicas. A fluidez do prazer e do conceito. A respeito, por exemplo, da distinção entre *plaisir* e *jouissance*, ele escreve que “haverá sempre uma margem de indecisão”, “o paradigma rangerá, o sentido será precário, revogável, reversível, o discurso será incompleto” [*le paradigme grincerá, le sens sera précaire, révoicable, réversible, le discours sera incomplet (1973, p. 10; tradução da autora)*]. Contudo, se o autor emprega expressões típicas de uma erótica das artes – ou das letras –, ele também defende que não se trata de um prazer do tipo “triumfante, heroico e muscular” [*trionphant, héroïque, musclé (1973, p. 32; tradução da autora)*]. É claro que Barthes impregna tons de individualidade à leitura e ao prazer mas também toma o cuidado de evitar uma particularidade excessiva, a qual poderia conotar uma dependência física objetual, fetichizante ou talvez por demais “fisiológica”. Tampouco se trata de hedonismo. O prazer do autor, por exemplo, existe não porque este dependa da existência da “*personne*” do outro; é antes o espaço do diálogo, onde acontece a sedução entre texto e leitor, que lhe é imprescindível. Ele chega mesmo a dizer que o prazer tem um caráter próprio de suspensão, que jamais poderia ser completamente compreendido ou explicado; e tal suspensão é o que lhe garante seu caráter neutro.

Dos dois lados, a ideia bizarra de que o prazer é coisa *simples*, e é por isso que o reivindicam ou o desprezam. O prazer, entretanto, não é um *elemento* do texto, não é um resíduo ingênuo; não depende de uma lógica do entendimento e da sensação; é uma deriva, qualquer coisa que é ao mesmo tempo revolucionário e associal e que não pode ser fixada por nenhuma coletividade, nenhuma mentalidade, nenhum idioleto. Qualquer coisa de *neutro*? É fácil ver que o

prazer do texto é escandaloso: não porque é imoral, mas porque é *atópico* (1987, p. 32)⁷¹.

Em outros termos, Barthes aponta para uma pregnância de desejo, sedução e prazer na relação entre texto e leitor, onde a imparcialidade da visada cientificista desaparece. Barthes também deixa claro que, diferentemente do que poderia se pensar de uma literatura pornográfica em que se teria prazer e desejo crescente pelo corpo erógeno que se esconde e se revela em striptease, o prazer do texto pelo qual argumenta envolve outro tipo de sedução e corporalidade. Um prazer, por exemplo, que não está relacionado com o desvelar do conteúdo ou da estrutura do texto, mas com o ritmo mesmo da leitura e da narrativa. O “prazer do texto”, assim, não é uma característica própria da narrativa, algo que constitui sua identidade, mas advém na relação de leitura, no contato entre o texto e o leitor: no jogo do flerte. Como Barthes disse a respeito do prazer do escritor durante a escrita, trata-se, antes, da garantia de o texto poder se apresentar como espaço de sedução e como dialética do desejo. Um vai e vem em que o prazer não é intrínseco ao objeto nem o leitor é aquele único responsável por atribuir tais características a um texto passivo. Nesse sentido, Barthes chega a propor uma dissolução da dicotomia ao indicar a reciprocidade entre os elementos em causa. Não há sujeito oposto a um objeto ou a ideia de escritor ativo oposta a um leitor passivo. Há uma “con-fusão” ou reciprocidade, explícita na frase Angelus Silesius citada por Barthes: “O olho através do qual vejo Deus é o mesmo através do qual ele me vê” [*L'oeil par où je vois Dieu est le même oeil par où il me voit* (BARTHES, 1973, p. 29)]. E se pensamos numa certa resistência ao imperativo interpretativo comungado entre os autores e artistas abordados no capítulo anterior, teremos em Barthes⁷² mais um aliado. “Eu amo o texto porque ele é para mim esse espaço raro da linguagem, do qual está ausente toda ‘cena’ (no sentido doméstico, conjugal do termo), toda logomaquia” (1987, p. 23). Ao final do livro, o tema retorna: sem o prazer, sem esse elemento à deriva, permutável, instável, inapreensível em sua totalidade, as teorias do texto se transformariam em filosofia do sentido⁷³. Argumentar a favor do prazer seria então, declara Barthes, responder a “alguma urgência em *desparafusar* um pouco a teoria, em deslocar o discurso, o idioleto que se repete, toma consistência, em lhe dar a sacudida de uma questão. O prazer é essa questão” (1987, p. 82-3).

Numa perspectiva semelhante, em 1980, Paul Zumthor escreveu sobre seu trabalho como medievalista no livro *Parler de Moyen Age*, iluminando uma relação em que há pouco de

⁷¹ “Des deux côtés, cette idée bizarre que le plaisir est chose simple, ce pour quoi on le revendique ou le méprise. Le plaisir, cependant, n’est pas un élément du texte, ce n’est pas un résidu naïf; il ne dépend pas d’une logique de l’entendement et de la sensation; c’est une dérive, quelque chose qui est à la fois révolutionnaire et asocial et ne peut être pris en charge par aucune collectivité, aucune mentalité, aucune idiolecte. Quelque chose de neutre? On voit bien que le plaisir du texte est scandaleux: non parce qu’il est immoral, mais parce qu’il est atópique” (BARTHES, 1973, p. 39).

⁷² É importante observar que pouco antes da publicação desse texto, Barthes vinha de uma carreira estruturalista e semiológica, período em que também pertencia ao grupo Tel Quel. É notável mudança de direção em sua escrita e preocupações acadêmicas.

⁷³ “[le plaisir] c’est un indirect, un ‘dérivant’, si l’on peut dire, sans lequel la théorie du texte redeviendrait un système centré, une philosophie du sens” (1973, p. 102).

objetividade positivista, e falando com prazer sobre uma relação de desejo entre o medievalista (referido por ele também como leitor crítico) e seu objeto de estudos. O interessante a respeito desse livro retrospectivo, escrito poucos meses antes de o professor se aposentar, é que, do início ao fim, Zumthor está falando da inevitável inserção pessoal do pesquisador sobre seu campo de atuação assim como sobre seu objeto de análise. Uma inseparabilidade muitas vezes sufocada, camuflada e negada, devido ao imperativo da objetividade das ciências e das pesquisas acadêmicas. Ao falar de critérios pouco objetivos que pautam os trabalhos interpretativos de medievalistas, o teórico suíço está apontando para problemas de método⁷⁴ diante de um objeto muitas vezes inapreensível: a “literatura”⁷⁵ medieval, ou ainda, a produção poética oral (vocal) na Idade Média secular: práticas discursivas moventes, enraizadas no corpo tanto daquele que enuncia quanto daquele que escuta. Também interessante é, ao acompanhar sua argumentação, sermos levados à conclusão de que toda leitura e interpretação, em especial, quando se considera objetos dispersos e fragmentários de um passado longínquo, remonta a uma narrativa, e que toda narrativa carrega um apelo à ficção. Como já mencionado, Zumthor fala do ofício do medievalista que, segundo concebe, é um misto de historiador, arqueólogo e etnólogo.

O argumento desse breve livro começa referindo-se ao caráter de personalidade da escolha daquilo que o pesquisador estuda. “Toda relação que mantemos com um texto comporta um erotismo latente” (2009, p. 33); toda leitura, diz Zumthor, é um comprometido do corpo, uma afecção e uma afetação. Se toda leitura comporta um prazer, como defendeu Roland Barthes, com Zumthor, todo ato interpretativo e toda pesquisa de fontes e fatos do passado – nesse caso, séculos IX a XV – manifestam um desejo que implica aquele que realiza a pesquisa.

Se meu discurso deve consistir em pronunciar sobre o seu objeto uma proposição ‘verdadeira’, o que é, portanto (uma vez ultrapassada a fase erudita, e sempre contestável da pesquisa), esta ‘verdade’, se não um acordo profundo, calmante, feliz entre o desejo que me leva rumo ao meu objeto, e a compreensão que eu próprio adquiro dele? Minha ‘verdade’ me implica tanto quanto meu objeto – sem, por sua vez, e em nenhum momento, nos confundir, porque ela é apenas um lugar de transição: de mim para um outro, que o meu discurso torna verossímil, mesmo quando ausente; que ele coloca em mim e em você a quem estou falando, mesmo que permaneça definitivamente desvanecido (ZUMTHOR, 2009, p. 33-4).

⁷⁴ “Por isso, provisoriamente, sem dúvida, para nós não há mais método, no sentido estrito. [...] Por um lado, entendemos a necessidade de nos ‘colar aos fatos’ percebidos em sua própria condição cultural; mas por outro, a necessidade de integrá-los na leitura de nossa própria condição cultural” (ZUMTHOR, 2009, p. 25-6).

⁷⁵ Paul Zumthor usa aspas ao mencionar “literatura medieval” devido à palavra só ter surgido no século XVII para designar um fenômeno que, entre os séculos IX e XII, se compunha de um conjunto de práticas discursivas improvisacionais, enraizadas na ação vocal e na presença corporal do poeta e do público. “A noção se constituiu no bojo das tradições existentes, pela imposição de muitos esquemas de pensamento então novos e funcionando de maneira oculta como parâmetros críticos: a idéia de um ‘sujeito’ enunciativo autônomo, a possibilidade de uma percepção do outro, a concepção de um ‘objeto’ reificado à pré-excelência conferida, à referencialidade da linguagem e, simultaneamente, à ficção; pressuposição de alguma sobre-temporalidade de um certo tipo de discurso socialmente transcendente, suspenso num espaço vazio” (ZUMTHOR, 2009, p. 35-6). “A noção de ‘literatura’ é historicamente demarcada, de pertinência limitada no espaço e no tempo: ela se refere à civilização européia, entre os séculos XVII e XVIII e hoje” (ZUMTHOR, 2007, p. 12).

Inserir na pesquisa acadêmica a historicidade/particularidade do medievalista é “assegurar uma relação de presença” entre os elementos em causa (2009, p. 91), pois reconhecer a presença de um corpo (cheio de desejos) possibilita intermediar a distância entre nosso tempo e as poesias orais medievais. Diríamos que a presença aparece como denominador comum, visto que o texto medieval funciona através do e apela para o corpo. “O texto medieval, bem mais do que o texto moderno é gesto, ação, carregado de elementos sensoriais. Sua relação com o emissor e o receptor é necessariamente outra, e mais concreta” (2009, p. 100). Detalhes sobre a importância do corpo na constituição estética de um texto oral serão vistos no próximo capítulo, em que trabalharemos com a perspectiva teórica de Paul Zumthor. Por ora, gostaríamos de caminhar pelo argumento que leva o autor a concluir sobre a ficcionalidade de toda narrativa, mesmo esta sendo histórica e acadêmica. Se toda leitura implica um desejo e um prazer, a escrita que resulta do processo de pesquisa não poderia deixar de manifestar as particularidades daquele que escreve; ou ainda, a inserção de seu corpo no volume da escrita, resultado da leitura e do trabalho com as fontes e os fatos do passado.

O que escrevo deste velho texto que eu amo é apenas uma transição provisória entre eu e ele, um outro definitivamente ausente de nossa comunidade, colocado em meu discurso. Compreensão à qual eu aspiro, procede de um desejo capaz de suspender o efeito de alteridade; mas meu discurso, com todos os recursos documentários e sua retórica, não poderá jamais enunciar senão a semelhança deste outro, criar o seu lugar em mim e em vocês. Explicitando minha própria relação com o passado, esse discurso instaura a colocação em cena do outro em nosso presente; ele não recria aquilo que já morreu (2009, p. 115-6).

Se a conclusão a que Zumthor chega pode levantar acusações de relativismo exacerbado – em especial em relação à História, o que nos interessa é destacar a percepção do medievalista, naquele momento já com 25 anos de vida acadêmica, a respeito do caráter provisório do saber⁷⁶ e, sobretudo, de seu enraizamento na experiência pessoal daquele que engendra um discurso. Apetite, desejo, gosto, saber quente e alegre e, até, erotismo são os termos empregados para enfatizar que, se existe verdade nas pesquisas filológicas, ela não é única, mas sim movente. Se ele não recusa o debruçar incansável sobre as fontes do passado, se não recusa o rigor da erudição, ao mesmo tempo, defende a diferença sutil entre a história, enquanto acúmulo de documentos e referências, e o relato, “pois, no fim das contas, toda história é relato” (2005, p. 48), no sentido de ser uma narrativa.

No que tange às escritas de Paul Zumthor e Roland Barthes, sem falar ainda das de Hélio Oiticica e Lygia Clark, salta à vista o desejo de instaurar relações não só menos

⁷⁶ “Do contexto sócio-histórico à ideia poética materializada no texto e pelas estruturas deste (até sua organização fono-sintática), a historicidade não é outra coisa senão a rede movente de analogias que as une, no sentido preciso em que, para o contemplativo do século XIII, outras analogias ligavam o microcosmo ao macrocosmo, a alma humana ao céu constelado, assegurando a coerência entre uns e outros, numa incessante co-significância” (2009, p. 118).

objetivas/científicas, como também mais sensoriais, que denotem a inserção corporal e subjetiva, que não neguem a presença de um corpo que percebe. Tais escritas têm em comum, neste sentido, o enunciar de algo fugidio, incontrolável, movente, à deriva. Poderíamos dizer que são reverberações do desejo de Sontag por uma abordagem menos hermenêutica e pelo nascimento de uma erótica das artes. Tal como já havia apontado Sontag, apreender a arte através de argumentos interpretativos é garantir certa universalidade de recepção, é domar justamente aquilo que se apresenta insubordinável, variante, intermitente. Mas que indomável é esse?

Se voltarmos nossa atenção para a história da filosofia, poderíamos perceber que a palavra “experiência” adquire diferentes acepções, muitas vezes contraditórias, em sua presença quase ubíqua desde a Grécia Antiga aos dias de hoje. Sob a aba da experiência, como nos mostra o professor de Filosofia e História da Berkeley University, Martin Jay, em *Songs of Experience* (2005), filósofos da ciência, pragmáticos, empiristas, filósofos da arte e da Teoria Crítica colocaram ora esperanças ora desconfianças⁷⁷, ora o suporte de pesquisas científicas ora origem de erros no conhecimento, ora o mais baixo degrau em direção ao conhecimento suprassensível, ora o local instável, dubitável da dimensão da vivência humana em sua busca pelo saber. Nessa presença ao longo da história da humanidade, ser capaz de fornecer um conceito único para este aparentemente simples termo seria uma tarefa não só hercúlea mas, talvez até, delirante.

Não apenas ‘experiência’ é um termo de linguagem cotidiana, como desempenha papel em virtualmente todo corpo sistemático de pensamento, provendo uma veia de rica inquirição filosófica desde os gregos [antigos] [...] Se a evidência etimológica evidenciar qualquer coisa é que ‘experiência’ é um termo muito difundido com significados sedimentados que podem ser atualizados de acordo com uma variedade de proposições diferentes e justaposto a uma série de antônimos putativos [...] Se alguém ainda adiciona a possibilidade de utilizar-se adjetivos modificadores, tais como ‘vívida’, ‘interna’ e ‘genuína’, é fácil compreender por que o termo possui uma história tão vívida e continua a exercer tal domínio sobre nossa imaginação⁷⁸.

⁷⁷ Como demonstra Jay, a diferenciação em alemão entre *Erfahrung* e *Erlebnis* expõe o paradoxo de, nos dias de hoje, em especial após a Segunda Guerra Mundial, diferentes teóricos defenderem afirmações opostas: enquanto para Walter Benjamin, por exemplo, teríamos perdido a capacidade de ter uma experiência (*Erfahrung*), para Gerhard Schulze, vivemos numa sociedade da experiência, no sentido de vivência [*Erlebnisse*]. Deixando um pouco de lado o emprego ao longo da história, é curioso a espécie de fetiche que a palavra tem adquirido nos dias de hoje, em especial, no ambiente das redes sociais e no da propaganda e marketing. As campanhas de moda, como as da Louis Vuitton, de março de 2014, de Marc Jacobs, temporada de primavera 2014-2015, exemploram em textos e imagens a rica possibilidade de experiências de um mundo sem fronteiras (em especial para uma classe cada vez mais sem fronteiras monetárias). “The journey is the destination: getting there is not as important as the experience of going”, dizia a campanha que visava recuperar a identidade tradicional da Louis Vuitton como marca de malas para milionários viajantes. Na rede social Bliive, surgida em meados de 2014, uma vida rica em experiências é também o mote. Usando a palavra, a rede social nada mais faz do que servir de plataforma para pessoas trocarem serviços. Se ofertar uma aula de guitarra, por exemplo, estou ofertando não um serviço, mas uma experiência, pelo qual serei pago com TimeMoney (a moeda digital).

⁷⁸ “Not only is ‘experience’ a term of everyday language, but it has also played a role in virtually every systematic body of thought, providing a rich vein of philosophical inquiry ever since the Greeks [...] If the etymological evidence suggests anything, it is that ‘experience’ is a term rife with sedimented meanings that can be actualized for a variety of different purposes and juxtaposed to a range of putative antonyms [...] If one adds the possibility of frequently employed adjectival modifiers, such as ‘lived’, ‘inner’, and ‘genuine’, it is easy to understand why the term has had so lively a history and continues to exercise such a hold on our imagination” (JAY, 2005, p. 4; 12; tradução da autora).

Se, como demonstra Jay, experiência foi muitas vezes usada para referir a algo por demais particular para fundar qualquer conhecimento ou saber estável, i.e. uma particularidade por demais inefável, vemos que a sensibilidade foi também considerada como o primo pobre da abordagem científica e/ou filosófica. Especialmente após a Teoria Crítica da Escola de Frankfurt asseverar a respeito da cooptação da percepção sensível pelo sistema capitalista e por sua indústria do entretenimento, tornou-se tarefa escolar anunciar que, desde a Grécia Antiga, o *pathos*, as paixões e outros elementos pertencentes ao que chamamos de sensibilidade estiveram, em grande parte, relegadas ao último plano da relevância filosófica. Se lembrarmos, então, de *Discurso sobre o método*, de René Descartes, veremos que a corporalidade também foi jogada para escanteio – ou melhor, a ela sempre foi reservado o papel de gandula. Se majoritariamente a percepção sensível foi vista com desconfiança, outras vezes, contudo, quando necessário se fazia confiar numa noção mais empírica dos objetos e de suas ações sobre a capacidade humana de conhecimento, eis que o gandula é chamado para entrar em cena, a fim de manter a bola rolando. Todavia, ao voltarmos nossas atenções para a arte produzida a partir de meados da década de 1950 ou para alguns textos críticos e teóricos, como Sontag, Zumthor e Barthes, poderíamos ter a impressão de que chegou a vez do tal primo pobre cair nas graças da filosofia corrente, das experiências de mundo⁷⁹, das conversas do dia a dia. Poderíamos nos perguntar, traçando um paralelo grosseiro, se enquanto a Era Moderna foi governada pelo tribunal da razão, em nosso tempo desarticulado contemporâneo vigora a noção de percepção e experiência – seja através do excesso de estímulos das novas tecnologias de comunicação, seja através da produção artística e/ou da indústria do entretenimento⁸⁰?

Se os termos “vivência”, “percepção”, “prazer” e “experiência” receberam atenção gradativa e acentuada ao longo da segunda metade do século XX, o que nos interessa, no entanto, é fazer um recorte, dentro de conceitualizações possíveis, atuais ou antigas, de um contexto ao qual esta pesquisa se inscreve. Se “experiência” teve (e tem) uma aplicação quase universal, onipresente, e percepção e sensibilidade possuem uma recepção histórica variável, abordaremos as noções de experiência [*Erfahrung*] estética, vivência [*Erlebnis*] e prazer estético a partir do seguinte percurso. Voltamo-nos, para começar, ao significado da palavra grega *aisthesis*, enquanto percepção sensível, recorrendo ao trabalho de Hans Robert Jauss de historicização do conceito, em seu livro *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*⁸¹. Ainda nessa direção nos amparamos na leitura pragmática da experiência estética por John Dewey, em *Art as Experience*, e

⁷⁹ A título de curiosidade, no banco de artigos científicos Project Muse, ao inserir a expressão “experiência estética” no campo de busca, nada menos do que 25.426 artigos aparecem cadastrados. Na base acadêmica JStor, os números são ainda mais expressivos: 143.149 itens, entre artigos e resenhas.

⁸⁰ Cf. SCHULZE, Gerhard. *Die Erlebnisgesellschaft: Kultursociologie der Gegenwart* (Frankfurt, 1992).

⁸¹ JAUSS, “Aisthesis: die rezeptive Seite der ästhetischen Erfahrung (*voir plus de chose qu'on n'en sait*)”, pp. 97-136. In: *Ästhetische Erfahrung und literarische hermeneutik 1* (1977).

por Richard Shusterman, nos questionando quais elementos essas abordagens trazem de diferencial para as pesquisas da Estética filosófica em torno da experiência estética. A respeito da distinção dos termos *Erlebnis* (vivência) e *Erfahrung* (experiência), vamos a Wilhelm Dilthey, H. G. Gadamer e W. Benjamin. Sobre o prazer estético, voltamos a Jaus, à teoria da percepção poética de Zumthor e ao prazer do texto de Barthes. Neste recorte, contudo, é impossível escapar da *Crítica da Capacidade de Julgar*, de Immanuel Kant, onde se origina o legado (quase) permanente do estético como domínio do prazer desinteressado. Passemos, então, ao primeiro destes termos: a experiência.

EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Termo que aparece na Grécia Antiga, em especial, em *De Anima*, de Aristóteles, *aisthesis* significa percepção através dos sentidos – que, para o filósofo, eram apenas cinco: visão, audição, tato, olfato e paladar –, e é exposta em contraposição ao conhecimento e à teoria. Desta oposição, foi comum inferir a velha dicotomia corpo-mente, assim como a usual separação entre o verdadeiro conhecimento provido pelo exercício da razão e aquele, vacilante, originado das percepções e sensações variáveis. Embora empregemos o termo grego *aisthesis* para nos referirmos ao domínio estético ou à experiência estética – ao aspecto sensível e sensorial de nossa experiência com a arte –, sabe-se que, na Antiguidade Grega, as preocupações principais de Platão e Aristóteles, quando o assunto era o artístico, se referiam a outros termos, tais como o belo ideal, a perfeição técnica (*tekne*), o suprassensível, o conhecimento, a *mimesis*, o aprendizado através do modelo ficcional e a catarse. As paixões, ou o *pathos*, quando apareciam associadas à dimensão do ficcional, relacionavam-se ora como algo que provocava o desgoverno da alma – e que, portanto, deveria ser evitado e/ou controlado –, ora como algo que, se suscitado, deveria sê-lo apenas com o intuito de ser aliviado e provocar aprendizado. É bem conhecido o trecho de *A Poética*, de Aristóteles, que associa *mimesis*, *pathos* e catarse, em que fala sobre o prazer experimentado em reconhecer no modelo imitado, no caso do gênero tragédias, as ações de “homens melhores do que nós”. Sobre o prazer da imitação e do aprendizado através do reconhecimento, lê-se no capítulo IV, da referida obra: “Efetivamente, tal é o motivo por que se deleitam perante as imagens: olhando-as, aprendem e discorrem sobre o que seja cada uma delas, [e dirão], por exemplo, ‘este é tal’” (1448b 4 a 20). Enquanto, no capítulo VI, temos a associação

entre *mimesis* e catarse: “É pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, [...] e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (1448b 23)⁸².

Quanto à Platão, a beleza era apreciada não em seu aspecto sensual, sensorial, particular, mas antes devido à sua capacidade de conduzir ao conhecimento das ideias puras. Como se lê especialmente no diálogo *O Banquete*, a beleza dos corpos é apenas a primeira etapa – o mais baixo degrau – de um processo gradual e hierárquico de aprendizado que conduz o jovem aluno a amar o conhecimento em si; a universalidade do conceito, contra a particularidade do sensível⁸³. O Belo aceito era aquele que poderia ser também Verdadeiro e Bom: que conduzisse ao conhecimento do universal e que ditasse normas para a reta ação, moral e política. A ambiguidade do belo, para usar expressão de um artigo de Jauss (1977), permaneceu desde a Antiguidade Grega movendo-se neste pêndulo entre aquele que seduz, manipula, alimenta vícios, desejos e necessidades temporárias e aquele que serve de primeiro degrau para o conhecimento do universal e imutável. Na visão de Jauss, tal ambiguidade permaneceu ao longo da história enquanto variações filosóficas do legado platônico, e assume atualmente a forma de expressões como autenticidade e inautenticidade da experiência estética, em especial, a partir de discussões sobre a legitimidade do prazer estético⁸⁴.

Apesar de na maior parte das vezes, o aspecto sensorial da experiência humana tenha sido detratado devido à sua particularidade (leia-se: não aplicabilidade universal), ao seu enraizamento no corpo, ou mesmo à sua irracionalidade (lembremo-nos de Platão e sua influência ao longo dos séculos), durante o século XVIII, sabe-se que a percepção sensível (*aisthesis*) ganhou um novo tratamento. Com o surgimento de uma nova disciplina filosófica, *aisthesis* continuou significando percepção sensorial, sentimento e sensação [*sinnliche Wahrnehmung, Gefühl, Empfindung*⁸⁵], e passou a se referir aos fenômenos artísticos e ao belo natural. Com o tratado de Alexander Baumgarten – dois volumes publicados em 1750 e 1758 –, a palavra *aisthesis* entra nas reflexões filosóficas em torno da criação artística, da subjetividade, da sensibilidade. Pouco antes, na verdade, em sua dissertação de 1735 a respeito da poesia, intitulada *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Baumgarten já empregava o termo para se referir a uma lógica da imaginação, à “ciência de gerir a faculdade inferior de cognição ou a ciência sobre

⁸² A respeito de catarse e aprendizado, conferir Jauss (1977).

⁸³ As perspectivas de Platão sobre o belo e as artes imitativas encontram-se em especial nos diálogos, *A República, Fedro e Timeu*. Em *O Banquete*, o tema da beleza aparece intrincado à ode ao amor.

⁸⁴ Ver “Die Zweideutigkeit und die Unbotmäßigkeit des Schönen – Rückblick auf ein platonisches Erbe”, pp. 64-77; in: JAUSS (1977). Nesse artigo, Jauss realiza o que chama de apologia do prazer estético, analisando as variações históricas do conceito e defendendo-o ao final, como emancipador, em seu determinante aspecto social. Uma análise desse artigo encontra-se em minha dissertação de mestrado, *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss* (2007).

⁸⁵ WOLFHART, Henckmann; LOTTER, Konrad. *Lexikon der Ästhetik* (2004).

como algo é conscientizado sensivelmente” [*science for directing the inferior faculty of cognition or the science of how something is to be sensitively cognized*] (BAUMGARTEN *apud* GUYER, 2003, p. 25)].

Se *aisthesis* ganhou paternidade e domínio filosóficos com Baumgarten, abordagens sobre experiências estéticas tornaram-se comuns na segunda metade do século XVIII, em especial em torno do prazer experimentado com o belo. Na aurora da Era Moderna, filósofos como Shaftesbury, Hutcheson, Burke e Kant se envolveram na tarefa de qualificar a experiência com a natureza e com a arte a partir de noções ligadas à subjetividade e, através da noção de gosto, criar uma comunidade [*gemeinschaftliches Sinn*] que julga a sensibilidade (percepções particulares; *Sinnlichkeit, Gefühl*), criando fundamentos para que o sensível possa ser ajuizado e comunicado universalmente. Para a filosofia estética desse período, o belo ou sublime não são qualidades intrínsecas aos objetos e à natureza, mas fazem parte do sentimento do observador, i.e., são predicados do julgamento, não do objeto. Num século pautado pela devoção à razão, não seria surpresa notar que esses filósofos estavam preocupados em investir tais experiências de alguma universalidade. Em sua terceira obra da razão crítica, Kant argumentou sobre a intersubjetividade do gosto e, nesta transmutação de referencial na filosofia da arte – do objeto, na Grécia Antiga, à percepção, durante o século XVIII –, o foco de atenção passou a ser a garantia de que o prazer experimentado com a natureza ou a arte não é semelhante àqueles experimentados pela satisfação de uma necessidade física (fome, cansaço) ou um desejo carnal, sexual (o gozo, o fetiche). O prazer, embora particular, tem caráter universal: um livre jogo das faculdades, um prazer desinteressado. O homem de gosto, diante do belo, exercita sua capacidade de julgar através do juízo reflexionante ou prazer reflexivo.

Como conhecemos da *Kritik der Urteilskraft* (1790), de Immanuel Kant, o julgamento de gosto, o qual influenciará as subsequentes teorias da experiência estética, é qualificado a partir de quatro proposições: quanto à qualidade, o desinteresse; quanto à quantidade, a universalidade subjetiva comunicável; quanto à relação, a conformidade a fins sem fim; quanto à modalidade, reflexionante. No reconhecimento de que resumir a estética kantiana em poucas linhas é tarefa difícil, sendo o resultado por demais grosseiro, nos atemos à síntese de um esquema bastante esquemático. A primeira proposição, portanto, a respeito da qualidade do juízo estético (§1 a §5), faz garantir que o sentimento de belo seja desinteressado [*ohne alles Interesse*], livre, gratuito, se distinguindo do agradável aos sentidos e do bom de acordo com conceitos morais, sendo também destituído de utilidade. Distinto das objetividades e regras que regem o conhecimento e a ação moral, o juízo estético é “meramente subjetivo”, uma vez que se refere exclusivamente à afecção do sujeito, ao sentimento de vida [*Lebensgefühl*] e, não, à propriedade do objeto. “Para distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objeto em

vista do conhecimento, mas pela faculdade de imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer” (2002, p. 47-8). No juízo estético, portanto, “o sujeito sente-se a si próprio do modo como é afetado pela sensação [da beleza/mlm]” (2002, p. 48).

A segunda assertiva, quanto à quantidade (§6 a §9), estabelece que o juízo sobre o belo seja intersubjetivo e, portanto, universalmente comunicável. Tendo como ponto de partida, o desinteresse, o juízo estético tem pretensão de ser universal porque não está fundado em inclinação pessoal ou desejos particulares, embora seja também um universal sem conceito. Sua validade universal reside não, como sabemos, em sua concordância com regras ou conceitos, mas na garantia de que as condições subjetivas que o originam são compartilhadas por todos os homens, e são, deste modo, comunicáveis e intersubjetivas. “A universal comunicabilidade subjetiva das representações num juízo de gosto, devendo produzir-se sem supor um conceito determinado, outra coisa não pode ser senão o estado de alma resultante do livre jogo da imaginação e do entendimento” (2002, p. 51).

O terceiro momento, segundo a relação (§10 a §17), disserta sobre a conformidade à fim⁸⁶ sem representação de um fim. De novo, fala-se sobre a independência do julgamento estético diante dos conceitos e dos sentidos sensoriais. É conforme a fim sem fins porque a beleza é um universal apreendido de caso a caso e nunca através de um conceito ou uma regra. “Todo interesse vicia o juízo de gosto e tira-lhe a imparcialidade, principalmente se ele, diversamente do interesse da razão, não antepõe a conformidade a fins ao sentimento de prazer, mas a funda sobre ele” (2002, p. 69). O prazer é meramente subjetivo, ou seja, o sujeito se apraz nas representações mentais do belo. Até aqui temos então que o juízo é sem finalidade, meramente subjetivo, universalmente comunicável e desinteressado.

O quarto momento, segundo a modalidade, profere que o juízo estético se fundamenta sobre um sentido comum [*sensus communis*], “decorrente do jogo livre das nossas faculdades do conhecimento” (2002, p. 83-4). Não tendo um princípio objetivo determinado nem sendo meramente sensorial, a universalidade do juízo deve se relacionar a um sentido comum, compartilhado por todos. “Mas, como necessidade que é pensada em um juízo estético, ela só pode ser denominada exemplar, isto é, uma necessidade do assentimento de todos a um juízo que é considerado como exemplo de uma regra universal que não se pode indicar” (2002, p. 82). Ou como conclui mais à frente: “Belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de uma complacência necessária” (2002, p. 86).

⁸⁶ “[...] fim é o objeto de um conceito, na medida em que este for considerado como a causa daquele (o fundamento real de sua possibilidade); e a causalidade de um conceito com respeito a seu objeto é a conformidade a fins” (2002, p. 64).

Desde o início, vê-se a necessidade de estabelecer que o prazer com o belo se refere ao juízo, à capacidade de ajuizamento experimentado como livre jogo entre imaginação e entendimento, e que se trata de um universal sem conceito. O gozo do belo é, portanto, “aquilo que apraz no simples ajuizamento (não na sensação sensorial nem mediante um conceito)” (2002, p. 152). Uma explicação bem sucinta sobre o papel da reflexão na garantia de autonomia do prazer estético em Kant pode ser encontrada na seguinte frase citada abaixo, a qual expõe a mesma relação entre juízo reflexionante e prazer estético que encontramos em outros teóricos, como, por exemplo, em Jaus, relação constantemente presente como pano de fundo em seu artigo sobre a história da *aisthesis*.

Aquilo que na contemplação do objecto estético produz satisfação é a forma que o espírito nele vê reflectida, mas como algo que pelo mesmo sujeito é atribuído ao objecto, sem outro intuito que não seja o da sua «mera contemplação» e fruição desinteressada. Tal forma – a «teleoformidade da forma» – outra coisa não é, porém, senão o efeito do jogo espontâneo e harmónico das diferentes faculdades do espírito (imaginação e entendimento), experimentado pelo próprio sujeito no acto de reflexão que faz sobre si próprio quando contempla um objecto que lhe é dado. É como se o objecto da contemplação ficasse entre parênteses e não fosse visado enquanto tal. E, todavia, é desse modo que ele ganha a sua autonomia e até transcendência, deixando de ser encarado como algo meramente útil, usável e consumível no circuito dos interesses ou das necessidades (SANTOS, 2010, p. 50-1).

Como se vê tanto o prazer é autônomo, i.e., desinteressado, sem finalidade, quanto o objeto do prazer “ganha” a sua autonomia por ser colocado entre parênteses no juízo reflexionante. Sobre o papel de destaque recebido pelo juízo reflexionante, dentro e fora da estética, há inúmeros artigos e trabalhos dedicados à *Crítica da Faculdade do Juízo*. Quanto à influência kantiana sobre as posteriores teorias da experiência estética (que me interessa mais diretamente aqui), vale destacar uma observação de Richard Shusterman, no artigo “The End of Aesthetic Experience”. Nele, o filósofo pragmático encontra quatro temas principais que guiam as discussões contemporânea em torno da experiência estética. São elas: a) dimensão avaliativa, que reconhece a experiência estética como essencialmente valiosa e aprazível; b) dimensão fenomenológica, que afirma ser o estético vividamente experienciado e degustado subjetivamente, que nos absorve afetivamente e que nos rouba a atenção devido aos efeitos de sua intensa presença, permanecendo alheia ao fluxo ordinário da vida cotidiana; c) dimensão semântica, para a qual a experiência é essencialmente significativa, não mera sensação; e d) dimensão de domínio, na qual a experiência se distingue por seus objetos específicos serem obras de arte (cf. 1997, p. 30). Shusterman não faz paralelo com a estética kantiana, apesar de ser possível perceber, através de seu artigo, uma continuidade de abordagens e temáticas, como por exemplo, o afastamento da experiência estética em relação à vida cotidiana, um prazer desinteressado, livre e autônomo, a aceção de que a experiência estética pode até originar-se

nos sentidos, mas os ultrapassa consideravelmente. O prazer estético não goza do objeto, nem da pura subjetividade, mas da capacidade que o belo tem de provocar o livre jogo das faculdades intelectivas e sensíveis: entendimento e imaginação.

Se é possível reconhecer a permanência da abordagem kantiana sobre as teorias estéticas, sobretudo, as teorias ligadas à recepção, é curioso notar como nas produções bibliográficas do último século não houve muito consenso sobre a natureza da experiência e do prazer estéticos. É fácil reconhecer a insistência em qualificar a experiência estética como o prazer desinteressado, o distanciamento do estético em relação à vida prática ou a forma da proposição sem propósito (que Jaus, por exemplo, chamará de irreal ou o caráter “como se” da obra de arte). Ao mesmo tempo, não é raro toparmos com a descrição de um cenário tão amplo e divergente de conceitualizações⁸⁷ que alguns teóricos e comentadores chegam a declarar a inutilidade da tarefa de delimitar o estético – talvez por isso a justificativa, sempre presente, de organizar compêndios, seminários e enciclopédias sobre o tema. “Sobre aquilo que não se pode falar, deve-se calar” é a conclusão de Ludwig Wittgenstein, em *Tractatus Logico-Philosophicus*, muito lembrada quando se trata de falar a respeito da impossibilidade de apreender numa linguagem lógica o fenômeno da experiência estética. Na introdução ao compêndio *Aesthetic Experience* (2008), Adele Tomlin nomeia a pluralidade de adjetivos e qualidades já atribuída ao estético, à experiência e ao prazer: capacidade, para uns, incapacidade, para outros, de transmitir conhecimento, prova do valor superior da mente, capacidade de exprimir valores morais e normas sociais, alheio à vontade, desinteressado, passivo, ativo, catártico, contemplativo, “semelhante a uma panaceia” etcetera⁸⁸. “Visto como um conceito unívoco, experiência estética parece muito confuso para que possa ser recuperado como útil” [*Viewed as a univocal concept, aesthetic experience seems too confused to be redeemed as useful* (1997, p. 32; tradução da autora)], escreve Shusterman em artigo que aponta as contradições entre concepções de experiência estética. No início do mesmo texto, Shusterman havia constatado a sua perda de interesse e poder. “Apesar de há muito ser considerado como o mais essencial dos conceitos estéticos, tanto incluindo quando ultrapassando o domínio da arte, experiência estética esteve sob crítica crescente na última metade de século”⁸⁹. A experiência estética, debatida sob diversos ângulos, chegou a ser questionada em sua relevância, sua necessidade e sua capacidade de definição conceitual consensual. No centro de controvérsias e indefinições, sua existência foi posta em dúvida. Tomemos ainda como exemplo a seguinte passagem de *Songs of experience*, de Martin Jay:

⁸⁷ Ver DICKIE, George. *Introduction to Aesthetics: an analytic approach*. (1997). SHUSTERMAN, Richard. “The end of aesthetic experience”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n° 55 (1997): pp. 29–41. LEVINSON, Jerrold. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003.

⁸⁸ Cf. SHUSTERMAN, Richard & TOMLIN, Adele (ed) *Aesthetic experience*. New York and London: Routledge, 2008 [e-book]

⁸⁹ “Though long considered the most essential of aesthetic concepts, as including but also surpassing the realm of art, aesthetic experience has in the last half-century come under increasing critique” (1997, p. 29; tradução da autora).

Atualmente, nenhum consenso foi atingido sobre o que de fato a experiência estética é ou deveria ser, quais são e quão permeáveis são suas fronteiras com outros modos de experiência, ou mesmo se se deveria contentar com a própria experiência. E o que torna qualquer consenso pouco provável no futuro é o fato durante todo o tempo em que filósofos e estetas estão lutando para alcançar a essência da experiência estética, artistas investem em novas e inéditas variedades de arte que provocam tais experiências. Na medida em que experiência envolve uma espera passiva por algo externo que irromperá contra nossas expectativas, um encontro com algo ainda não totalmente compreendido, deve se dizer que a experiência de escrever sobre experiência estética é possibilitada precisamente devido a esse fato alegre⁹⁰.

Arrisco a dizer que desde que foi possível falar em experiência estética verifica-se uma preocupação em distingui-la da experiência meramente cotidiana e de diferenciá-la de outros tipos de prazer. No artigo que apresenta uma história do conceito de *aisthesis*, vemos Jaus (1977) resgatar episódios da Filosofia da Arte e da Estética em que o aspecto receptivo da arte foi tematizado. Não se trata de afirmar que desde a Grécia Antiga, por exemplo, *aisthesis* esteve relacionado à arte e à experiência estética. Antes, Jaus se apropria do termo, que durante o século XVIII nomeará um ramo da filosofia, para construir sua conceituação sobre prazer estético vivenciado no momento da recepção. E, nesse sentido, chama a atenção o grau de reflexividade que Jaus deseja imprimir ao prazer e à experiência, acentuando, em especial, os momentos históricos em que o prazer dos sentidos vivenciados através da arte, adicionado à reflexão, foi exaltado como um veículo de autoconhecimento, de emancipação em relação à realidade vivida ou de educação estética (formação da sensibilidade e imaginação) do homem. Como Kant e outros filósofos do século XVIII, Jaus também assumiu como tarefa resguardar o prazer e a experiência estéticos de se igualar à satisfação de desejos passageiros ou sexuais, ou ainda, de se resvalar ao puro gozo da subjetividade ou puro entretenimento.

Na postura estética, o sujeito sempre goza mais do que de si mesmo. Ele experimenta a si mesmo enquanto se apropria da experiência de sentido de mundo, o qual pode ser desvelado tanto por sua atividade produtiva quanto receptiva da experiência de outros, e que o assentimento de terceiros pode confirmar. O prazer estético que acontece, então, num estado de equilíbrio entre a contemplação desinteressada e a ação participativa é um modo de experimentar a si mesmo na capacidade de ser outro que a atitude estética possibilita⁹¹.

⁹⁰ “To date, no consensus has been reached about what aesthetic experience really is or should be, what and how permeable its boundaries with other modes of experience are, and whether it should rest content with its experience. And what makes any consensus in the future not likely to be reached is the fact that all the while philosophers and aestheticians have been struggling to master the essence of aesthetic experience, practicing artists have been inventing new and unforeseen varieties of the art that seek to provoke those experiences. To the extent that experience involves a passive waiting for something from the outside to interrupt our expectations, an encounter with an other not yet fully mastered, it might be said that the experience of writing about aesthetic experience is enabled precisely by this happy fact” (JAY, 2005, p. 168-9; tradução da autora).

⁹¹ “In aesthetic behavior, the subject always enjoys more than itself. It experiences itself as it appropriates an experience of the meaning of world which both its own productive activity and the reception of the experience of others can disclose, and the assent of third parties can confirm. Aesthetic enjoyment that thus occurs in a state of balance between disinterested contemplation and testing participation is a mode of experiencing oneself in a possible being other which the aesthetic attitude opens up” (1982, p. 32; tradução da autora).

Para Jauss, a atitude reflexiva se relaciona com o distanciamento da arte e do observador em relação à realidade cotidiana. Nesse duplo distanciamento, o observador não só reconhece a irrealidade do objeto de prazer (i.e, não é um objeto utilitário, não se trata de uma cena real) quanto se transforma, a si mesmo, em irreal, ao fruir as faculdades afetadas como se fosse um outro. Eis o desinteresse, ou, em outros termos, a impessoalidade do prazer. Neste sentido, Jauss usa muito a expressão “como se”. Seria o caráter irreal da arte, ou seja, o aspecto de ficção que possibilita que a experiência seja estética, que seja diversa da experiência cotidiana. Há, portanto, um duplo distanciamento: do sujeito que se afasta do papel que normalmente desempenha no cotidiano, e do objeto, que, por ser ficcional, apresenta outro lastro na realidade. Aqui cabe a referência de Jauss a um verso de Wilhelm Busch, que diz: “O que nos incomoda na vida/ é saboreado quando retratado” [*What vexes us in life/ is relished when portrayed (apud JAUSS, 1982, p. 5)*]. Em seguida, acrescenta: “Esta é a variante estética daquele comportamento cotidiano conhecido na sociologia do conhecimento como ‘distância de função’” [*This is the aesthetic variant of that everyday behavior known as ‘role distance’ in the sociology of knowledge (idem)*]. A distância interna, originada pela experiência estética, está associada em Jauss à ideia de prazer reflexivo. Neste sentido, pode-se dizer que, para ele, experiência estética tem uma conotação inevitável de *Erfahrung*, no sentido de ser uma apropriação do mundo através dos conceitos, autorreflexiva, de autoconhecimento. Pois, o distanciamento de funções e das faculdades afetadas tem uma reflexividade que distancia a experiência estética de uma fruição mais sensorial (o que veremos a seguir como *Erlebnis*). Para Jauss, o duplo distanciamento, do observador e do objeto (irreal), fundamenta a relevância da experiência e do prazer estéticos, ao oferecer ao ser humano a possibilidade de compreender a si mesmo através da capacidade de ser outro, a fruição da própria identidade através da experiência de alteridade, proporcionada pela dimensão estética. Através do ficcional e do uso da imaginação, o receptor é capaz de lançar novos olhares tanto para o futuro quanto para o passado – nas palavras de Jauss, de aperfeiçoar ou projetar o vivido, renovando também a perspectiva sobre o presente⁹². “É somente em uma nível reflexivo da experiência estética que, na medida em que o receptor conscientemente adota e frui a postura de observador, ele frui esteticamente e compreende com prazer as situações da vida que ele

⁹² “It [the aesthetic experience] permits us to ‘see anew’ and offers through this function of discovery the pleasure of a fulfilled present. It takes us into other worlds of the imagination and thereby abolishes the constraints of time in time. It anticipates future experience and thus discloses the scope of possible action. It allows recognition of what is past or suppressed and thus makes possible both the curious role distance of the beholder and the playful identification with what he ought or would like to be: it permits the enjoyment of what may be unattainable or difficult to bear in life, it provides the exemplary frame of reference for situations and roles that may be adopted in naive imitation but also in freely elected emulation. It offers, finally, in a detachment from roles and situations, the chance to understand the realization of one’s self as a process of aesthetic education” (1982, p. 10). Vê-se que além de caráter reflexivo, a experiência estética também é revestida de utilidade social e adquire um sentido formador que pode lembrar o *Bildungsroman* ou ainda o ideal schilleriano de uma educação estética do homem.

reconhece ou que o preocupa”⁹³. É justamente por se apresentar como um objeto irreal, distanciado da vida prática, que, para Jauss, a arte é capaz de transmitir normas para a vida social e para a ação moral. Assim, a *aisthesis* em Jauss acaba por adquirir também uma função social e um caráter cognitivo – por mais que o conhecimento provido pelo estético seja de um tipo especial, embora também se relacione aqui com a ideia de formação (*Bildung*) e educação da sensibilidade. Referindo-se a Aristóteles, Jauss define *aisthesis* como o prazer de reconhecimento – “o prazer de ver conhecendo e reconhecer vendo” – tão característico da descrição aristotélica sobre a importância da *mimesis* e da catarse como instrumento de aprendizado.

É devido a essa crença basilar que a leitura de Jauss sobre a *aisthesis*, mesmo quando reconhece a sensorialidade do prazer provocado pela arte ou pela beleza, está sempre a revestindo de um ideal ulterior, reflexivo. O prazer, mais uma vez, apenas se justifica e pode ser aceito socialmente se cumprir uma função, mesmo que a essa função seja denominada de conhecimento estético, educação da sensibilidade ou bom gosto. Quando menciona o episódio de Ulisses com o canto das sereias, em *Odisseia* de Homero, Jauss fala do prazer pelos sentidos como ambíguo: ao mesmo tempo que é sensualmente fatal, conduz a um conhecimento de tipo tão especial que se torna divino.

Se, na historicização do conceito de *aisthesis*, Jauss enfatiza um aspecto de aprendizado e de reflexividade, na concepção de John Dewey, a experiência estética é referida a partir de noções mais sensoriais, emocionais e psicológicas. Em *Art as Experience*, temos uma abordagem da experiência estética que não se baseia no prazer desinteressado nem na conformidade a fins sem fim. De fato, para Dewey, arte e vida não deveriam ser vistos como domínios distintos e separáveis. Defender arte como experiência seria justamente encarar uma “con-fusão” entre esses elementos da vida humana, normalmente vistos como apartados e distantes. Seria defender que a experiência estética não se restringe aos objetos encontrados em espaços expositivos, ou no melhor dos casos também na natureza. Na primeira da série de palestras em Harvard University, em 1930, as quais compõem *Art as Experience*, Dewey inicia questionando o isolamento da arte perante os demais âmbitos da vida social e cotidiana. “A fim de compreendermos o significado de produtos artísticos, temos de esquecer-los por um momento, desviarmo-nos deles e recorrermos às forças normais e às condições de experiência que não costumamos considerar como estética. Temos de chegar à teoria da arte por meio de um desvio”⁹⁴. As teorias da arte, defende ele, deveriam encarar a arte como criaturas vivas, pertencente a um fluxo constante de

⁹³ “It is only at the reflective level of aesthetic experience that, to the extent he consciously adopts the role of observer and also enjoys it, a person will aesthetically enjoy and understand with enjoyment the real-life situations that he recognizes or that concerns him” (JAUSS, 1982, p. 5; tradução da autora)

⁹⁴ “In order to understand the meaning of artistic products, we have to forget them for a time, to turn aside from them and have recourse to the ordinary forces and conditions of experience that we do not usually regard as esthetic. We must arrive at the theory of art by means of a detour” (DEWEY, 1934, p. 4; tradução da autora).

experiências que englobam. No caso do Parthenon, citado pelo filósofo, as teorias deveriam considerar tanto a experiência daqueles contemporâneos à construção quanto dos demais seres humanos que desde então estiveram na presença física e especial do templo grego. “Por consenso comum, o Parthenon é uma grande obra de arte. Ainda assim tem valor estético apenas quando se torna uma experiência para um ser humano”⁹⁵. Nesse sentido, é essa passagem pela experiência que resgata nas obras sua característica de criaturas vivas. Se a arte é posta num pedestal, distante da experiência comum, escreve Dewey, não seria surpresa constatar que o que a maioria das pessoas experimenta esteticamente sejam circunstâncias e coisas que compõem a realidade cotidiana⁹⁶.

Sendo a experiência estética, para Dewey, um modo de experimentar a vida, e até mesmo a ciência e a filosofia, a alta gastronomia, os esportes, a moda etc, a experiência ganha em intensidade de sentidos mais do que profundidade de significado. “Ao repensar a arte em termos de experiência estética, Dewey esperava que pudéssemos ampliar radicalmente e democratizar o domínio da arte, integrando-o mais plenamente ao mundo real, o que seria muito melhorado através da busca de tais múltiplas artes de vida”⁹⁷. Nesse sentido, é possível dizer que a experiência estética ultrapassa a dimensão do “meramente subjetiva” e engloba o todo de uma vida, no sentido das sensações corporais e da imediatividade sensível, ampliando também os limites do que normalmente se espera de uma experiência estética – o tal limite de domínio que Shusterman mencionou a respeito das teorias da experiência estética, que muitas vezes se restringem a obras de arte. “Mesmo uma experiência bruta, se autenticamente uma experiência, é mais apta a dar uma pista sobre a natureza intrínseca da experiência estética do que um objeto isolado de qualquer outro modo de experiência”⁹⁸.

E o que seria, para Dewey, uma experiência? Uma primeira caracterização poderia ser dita como a capacidade de estar plenamente no presente, alheio aos constrangimentos e memórias do passado e às apreensões quanto ao futuro. Quando estamos diante de algo em nossa pura presença, e não imersos no que está ausente ou no que falta. “Experiência na medida em que é uma experiência é uma vitalidade elevada” [*Experience in the degree in which it is experience is heightened vitality* (1934, p. 19)]. Uma segunda forma de qualificação é dizer que numa experiência

⁹⁵ “By common consent, the Parthenon is a great work of art. Yet it has esthetic standing only as the work becomes an experience for a human being” (1934, p. 4; tradução da autora)

⁹⁶ “The arts which today have most vitality for the average person are things he does not take to be arts: for instance, the movie, jazzed music, the comic strip, and, too frequently, newspaper accounts of lovenests, murders, and exploits of bandits. For, when what he knows as art is relegated to the museum and gallery, the unconquerable impulse towards experiences enjoyable in themselves finds such outlet as the daily environment provides” (DEWEY, 1934, p. 6).

⁹⁷ “By rethinking art in terms of aesthetic experience, Dewey hoped we could radically enlarge and democratize the domain of art, integrating it more fully into the real world which would be greatly improved by the pursuit of such manifold arts of living” (SHUSTERMAN, 1997, p. 33; tradução da autora)

⁹⁸ “Even a crude experience, if authentically an experience, is more fit to give a clue to the intrinsic nature of esthetic experience than an object already set apart from any other mode of experience” (1934, p. 11; tradução da autora).

sentimentos e sensações, os sentidos e a percepção sensível estão em alerta e ativos na relação com o mundo. Nessa relação, o tempo deixa de ser “o permanente e uniforme fluxo” e entra em estado de latência: pausa e suspensão, na mesma medida em que o espaço deixa de ser apenas aquele em que vagamos constantemente, “rodeados de coisas ameaçadoras e que satisfazem o apetite”, e se torna o espaço de acontecimento e engajamento do corpo, onde as dicotomias e antagonismos perdem arestas. Nesta suspensão de espaço e tempo na experiência, acontece a entrega [*surrender*] da percepção e um mergulho de todas as faculdades humanas. Essa noção de experiência de Dewey, veremos mais a frente, está em consonância com o conceito de presença de Gumbrecht. “Assim como o solo, a mente é fertilizada enquanto repousa, até que uma nova explosão de flor aconteça” [*Like the soil, mind is fertilized while it lies fallow, until a new burst of bloom ensues* (DEWEY, 1934, p. 23; tradução da autora)]. Esta suspensão recorta dentro do fluxo de experiências de uma vida o que Dewey chama de *a* experiência, vívida, com senso de unidade (como epifania, uma experiência com começo e fim delimitados, recortados em relação ao fluxo da vida cotidiana). Assim, preocupado em distinguir do fluxo da experiência comum a experiência estética, Dewey qualifica a última não somente através da vívida intensidade, mas, como aponta Shusterman, através da “elevada unidade de fluida coerência (além da unicidade mínima)” [*heightened unity of flowing coherence (beyond minimal unicity)*] e da “unidade de integridade” [*unity of completeness*] (2010, p. 37).

Tanto Jauss quanto Dewey interpretam experiência estética como percepção, *aisthesis*, mas, como vimos, se o ponto de partida é semelhante, o ponto de chegada diverge. Enquanto Jauss produz uma história da *aisthesis* para defender sobretudo seu poder de reflexividade e autoconhecimento, e assim sua função social, Dewey, por sua vez, coloca a ênfase na intensidade de uma vívida experiência. Nessa distinção de concepções que Jauss e Dewey ilustram, destaco uma definição que Philippe Lacoue-Labarthe oferece para o termo experiência na certeza que tal definição nos ajudar a lançar luz não somente sobre a necessidade de revisão da apropriação histórica do termo *aisthesis* como a própria noção de experiência. Lanço-a aqui e parto para distinção dessas nuances entre sensorialidade e reflexividade. Deixemos antes que as palavras de Lacoue-Labarthe reverberem:

Há antes de tudo a etimologia. Experiência vêm do latim *experiri*, sofrer. O radical é *periri*, que encontramos novamente em *periculum*, *peril* – perigo. A raiz indo-europeia é *per*, à qual é anexa a ideia de atravessar e, secundariamente, tolerar [*endure*] um julgamento. Em grego, derivativos numerosos indicam um atravessamento, uma passagem: *peirô*, cruzar, *pear*, além; *peraô*, atravessar na direção oposta; *perainô*, percorrer todo o caminho até o fim; *pears*, o limite. Quanto à língua alemã, temos na Alto Alemão Antigo, *far an*, do qual advém *fabren*, transportar, e *föhren*, dirigir. É necessário acrescentar *Erfahrung*, experiência, Ou a palavra mais próxima do segundo sentido de *per*- processo, em Alto Alemão Antigo *tara*, perigo, o qual nos deu *Gefahr*, perigo, e *gefährden*, pôr em perigo? As distinções entre um sentido e outro são borradas. Semelhante em latim *periri*, arriscar-se, e *periculum*, o que significa antes de tudo, julgamento, depois risco, perigo. A ideia de experiência como atravessamento é de difícil separação, no sentido etimológico, daquela

de risco. Experiência é desde seu início, e sem dúvida fundamentalmente, o colocar-se a perigo⁹⁹.

ERFAHRUNG & ERLEBNIS

Parece-me que as diferentes formas de traduzir e atribuir sentido ao termo *aisthesis* — ora como pura sensação ora como aspecto sensorial que conduz a um tipo de conhecimento elevado — reverbera a distinção entre os termos alemães *Erlebnis* e *Erfahrung*. Distinção frequente tanto para a fenomenologia, quanto para Walter Benjamin e para os filósofos e poetas do Romantismo e Idealismo Alemão, como Hölderlin e Schleiermacher, *Erlebnis* e *Erfahrung* qualificam diferentes aspectos de experiência. Com sua raiz na palavra *Leben* (vida), *Erlebnis* traz conotação de uma experiência mais imediata, pré-reflexiva, algumas vezes intuitiva e intensa — a palavra em alemão sendo frequentemente traduzida como vivência, para o português, ou *lived experience*, para o inglês. Por sua vez, *Erfahrung*, de raiz *fahren*, que pode significar tanto “locomover-se” quanto “estar à perigo”, é empregada para conotar um aspecto mais reflexivo. Martin Jay explica que sendo um verbo transitivo, *erleben* implica a experiência de alguma coisa, muito embora *Erlebnis* normalmente se refira a uma experiência anterior à qualquer diferenciação ou objetificação. “Normalmente localizada no ‘mundo da vida cotidiana’ (o *Lebenswelt*) de práticas não teorizadas e de senso comum, o termo pode também sugerir uma ruptura intensa e vital no tecido da rotina cotidiana”¹⁰⁰.

Em Walter Benjamin, por exemplo, *Erlebnis* é referida como experiência fragmentada, semelhante ao sonho, que se vive numa grande metrópole, de choque dos sentidos proporcionada pela modernidade, enquanto *Erfahrung* se refere a uma tomada de consciência em relação à imediaticidade da *Erlebnis*. Como observa Jay, embora não seja regra, é possível perceber que enquanto *Erlebnis* sugere experiência individual e inefável, *Erfahrung* normalmente

⁹⁹ “There is first of all etymology. Experience comes from the Latin *experiri*, to undergo. The radical is *periri*, that we find again in *periculum*, *peril* – danger. The Indo-European root is *Per*, to which is attached the idea of traversing and, secondarily, enduring a trial. In Greek, numerous derivatives indicate a traversing, a passage: *peirô*, to cross; *pear*, beyond; *peraô*, to cross in the opposite direction; *perainô*, to go all the way to the end; *pears*, the limit. As for the germanic languages, we have, in Old High German, *far an*, from which come *fahren*, to transport, and *führen*, to drive. Is it necessary to add *Erfahrung*, experience, or is the word closer to the second sense of *Per*- trial, in Old High German *tara*, danger, which has given us *Gefahr*, danger, and *gefährden*, to endanger? The distinctions between one meaning and another are blurred. Likewise in Latin *periri*, to venture and *periculum*, which means first of all trial, then risk, danger. The idea of experience as a traversing is difficult to separate, at the etymological level, from that of risk. Experience is from its beginning, and no doubt fundamentally, a putting of one’s self in danger” (1989, p. 29; tradução da autora).

¹⁰⁰ “Normally located in the ‘everyday world’ (the *Lebenswelt*) of commonplace, untheorized practices, it can also suggest an intense and vital rupture in the fabric of quotidian routine” (JAY, 2005, p. 11; tradução da autora).

sugere algo de caráter mais público e coletivo. Em Benjamin, o uso distinto, mas nem sempre muito claro, entre *Erfahrung* e *Erlebnis* surge desde seus escritos de juventude, como por exemplo, *Experience* [*Erfahrung*], de 1913, onde utiliza a segunda forma para falar de uma experiência que é sem espírito, confortável e não redentora. *Erlebnis* se diferencia de *Erfahrung*, na medida em que a primeira, sendo imediata, não possui reflexividade ou profundidade. Ao falar da *Erlebnis* dos adultos contra a *Erfahrung* da juventude, a primeira aparece como árida e sem sentido, brutal, enquanto a segunda é cheia de vida. Nessa comparação, a figura do filisteu surge como aquele que idolatra suas vivências, mas não possui um sentido de vida; suas vivências não se desdobram num sentido ulterior. “Não. Cada uma de nossas experiências possui um conteúdo. Nós mesmos a preenchemos de conteúdo através de nosso espírito – aquele que é vazio de pensamento se satisfaz com erro. Apenas aos estúpidos a experiência é destituída de significado e espírito”¹⁰¹. Mais tarde, *Erlebnis* toma a forma de um lamento em Benjamin, que, como sabemos, disserta sobre a incapacidade de assimilarmos experiências no mundo moderno, enquanto no passado, segundo sua concepção, as experiências eram integradas à compreensão histórica. É o sentido de *Erlebnis* como mera vivência, meros estímulos sensoriais, que fundamenta o privilégio que Benjamin concede à *Erfahrung*, quando diagnostica a drástica deterioração da experiência na modernidade, provocada, entre outras coisas, pela extrema racionalização da vida social. Em “O Narrador: reflexões sobre o trabalho de Nikolai Leskov”, por exemplo, o declínio da capacidade narrativa é apenas o aspecto mais perceptível do fato de a experiência ter perdido sua universalidade e sua função social, na medida em que deixa de transmitir normas morais ou de fundamentar um saber socialmente reconhecido. “É como se a capacidade que parece inalienável para nós, a mais segura de nossas posses, nos fosse retirada: a capacidade de compartilhar experiências”¹⁰². O mesmo texto também apresenta o corpo humano como frágil receptáculo de excesso de estímulos. É o declínio de uma experiência anteriormente vista como provedora de sabedoria, de emancipação, de compreensão histórica¹⁰³. “A arte de contar histórias está se aproximando de seu fim porque o aspecto épico da verdade – a sabedoria – está morrendo” [*The art of storytelling is nearing its end because the epic side of truth – wisdom – is dying out* (BENJAMIN, 2002, p. 146)]. Temos neste e em outros textos de Benjamin, como característica da época atual, a contraposição entre excesso de estímulos *versus* declínio do saber; a emergência de *Erlebnis*

¹⁰¹ “No. Each of our experiences has its content. We ourselves invest them with content by means of our own spirit – he who is thoughtless is satisfied with error [...] Only to the mindless is experience devoid of meaning and spirit” (BENJAMIN, 1997, p. 4; tradução da autora)

¹⁰² “It is as if a capability that seemed inalienable to us, the securest among our possessions, has been taken from us: the ability to share experience” (BENJAMIN, 2002, p. 143; tradução da autora)

¹⁰³ “And there was nothing remarkable about that. For never has experience been more thoroughly belied than strategic experience was belied by tactical warfare, economic experience by inflation, bodily experience by mechanical warfare, moral experience by those in power. A generation that had gone to school on horsedrawn streetcars now stood under the open sky in a landscape where nothing remained unchanged but the clouds and, beneath those clouds, in a force field of destructive torrents and explosions, the tiny, fragile human body” (BENJAMIN, 1998, p. 144).

(imediate, superficial, instantânea, rápida, chocante, em excesso e pobre em qualidade) e a perda de espaço da *Erfahrung*, enquanto substrato da vida social.

O fim da narração de histórias sinaliza uma perda correspondente de sentido na própria vida. O tecido da experiência deixou de ser estruturado de forma inteligível e coerente, de modo que se poderia facilmente extrair “sabedoria” ou “significado” de seus episódios individuais; ele, ao contrário, tornou-se fragmentado e descontínuo, tornando assim o próprio conceito de “sabedoria” problemático [...] Por mais que tentasse integrar suas experiências privadas dentro de um quadro significativo mais universal, o “herói” do romance, de Dom Quixote a ‘K’, está predestinado à confusão e à ruína¹⁰⁴.

Em texto que analisa a obra de Proust, “On the Image of Proust”, por sua vez, as experiências assumem uma aura elevada, na medida em que se relacionam com o todo de uma vida e, na forma de lembranças significativas e memória involuntária, ultrapassam a dimensão da mera faticidade – ou mero vivido [*Erlebnis*]. Benjamin relaciona o trabalho de Proust de lembrar e esquecer com *Erlebnis* e *Erfahrung*, quando afirma que a vivência [*lived experience* ou *Erlebnis*] é tão somente a matéria inicial, dispersa, sobre a qual o autor francês se debruça num trabalho árduo. Os sentidos sensoriais, em especial, o cheiro e o paladar, são apenas o pontapé para que o escritor lance sua rede no “mar profundo do *tempo perdido*” (cf. BENJAMIN, 1998, p. 247). A *Erlebnis* importa na medida em que revela conexões ocultas, profundas, perdidas. Só importa na medida em que é trabalhada pela reflexão. “Todas suas frases são atividades musculares do corpo inteligível, elas contêm um esforço enorme de trazer à tona essa pesca”. [*And his sentences are the entire muscular activity of the intelligible body; they contain the whole enormous effort to raise this catch (idem)*]. Em “On Some Motifs in Baudelaire”, Benjamin escreve que os oito volumes da obra proustiana ajudam a restaurar a figura do contador de histórias (narrador). O contador de histórias é aquele que de posse de suas experiências – pessoais, mas com lastro histórico – é capaz de recriá-las no espectador. Não se trataria, para ele, de uma transmissão por excitação, mas um suscitar de experiência que convoca a própria reflexividade do ouvinte. “A substituição da relação anterior por informação e de informação por sensação reflete a crescente atrofia da experiência” [*The replacement of the older relation by information, and of information by sensation, reflects the increasing atrophy of experience* (2003, p. 316)]. Numa distinção mais clara, *Erfahrung* aparece como experiência sobre o tempo (ou no prolongar temporal [*experience over time*]), enquanto *Erlebnis* significa a experiência isolada de um momento. Assim, como resumem os organizadores da edição da Harvard University Press: “*Erfahrung* é inseparável da representação de continuidade” [*Erfahrung is inseparable from the representation of a continuity* (2003, p. 345)].

¹⁰⁴ “[...] the demise of storytelling signals a corresponding loss of meaning in life itself. The fabric of experience has ceased to be structured in an intelligible and coherent fashion, such that one could readily extract ‘wisdom’ or ‘meaning’ from its individual episodes; it has instead become fragmented and discontinuous, thus rendering the very concept of ‘wisdom’ problematic [...] Try as he might to integrate his private experiences within a more universal, meaningful framework, the ‘hero’ of the novel, from Don Quixote to ‘K’, is predestined to confusion and ruin” (WOLIN, 1982, p. 22-23; tradução da autora).

Em uma das *Convoluções*, sobre “O Colecionador”, da obra *Passagenswerk*, a *Erlebnis*, de tão dispersa, é descrita como “a fantasmagoria do preguiçoso” (M1a, 3). A mesma percepção aparece em “Central Park”, de 1939, onde Benjamin faz analogia entre o souvenir e a relíquia, a experiência reflexiva [*Erfahrung*] e a experiência fragmentada ou pura vivência. “O souvenir [*Andenken*] é uma relíquia secularizada. O souvenir é o complemento à ‘experiência isolada’. [...] A relíquia vem do cadáver; o souvenir vem da experiência extinta [*Erfahrung*], que pensa de si mesma, eufemisticamente, como viva [*Erlebnis*]”¹⁰⁵. O lamento em torno da perda da capacidade de experiência refere-se, portanto, à *Erfahrung*, já que a *Erlebnis* aparece relacionada à reificação da percepção e ao choque dos estímulos, tão fragmentados que são incapazes de serem assimilados e carecem de significado (“absence of meaningful connections”), perspectiva que aparece novamente em “Some Motifs in Baudelaire”¹⁰⁶. Nesse artigo, *Erlebnis* e *Erfahrung* são postas em contraposição de forma mais explícita, significando, como dizemos acima, a oposição de uma experiência como coletiva, social, sedimentada no tempo, em relação àquela do choque, não digerida, fragmentada, sem qualquer vínculo com a apreensão da vida pessoal, coletiva e histórica. “Quanto maior o fator de choque em impressões particulares, mais vigilante a consciência tem de estar ao escanear estímulos; quanto mais eficientemente ela faz isso, menos essas impressões entram em experiência longa [*Erfahrung*] e mais elas correspondem ao conceito de experiência isolada [*Erlebnis*]”¹⁰⁷.

No que concerne à história da palavra *Erlebnis*, Hans Georg Gadamer escreve no primeiro capítulo de *Wahrheit und Methode*, que *Erlebnis* apenas se tornou de uso comum em 1870, a partir do contexto de escritas biográficas do século XIX, como as de Wilhelm Dilthey sobre Schleiermacher e de Hermann Grimm sobre Goethe. Sendo uma variação do verbo *erleben*, a análise da palavra sugere a imediatividade de um contato particular com algo real, em contraste com algo que é presumido ou imaginado. Segundo Gadamer, o significado primário do verbo, do qual deriva o substantivo, é “estar vivo quando algo acontece” [*to be still alive when something happens*] (2013, p. 56).

Mas, ao mesmo tempo, a forma ‘*das Erlebte*’ é usada para significar o conteúdo permanente do que é experimentado. Este conteúdo é como um rendimento ou resultado que atinge permanência, peso e significado a partir da transitoriedade do experimentar. Ambos os significados obviamente estão por trás da cunhagem *Erlebnis*: tanto o imediatismo, que precede toda

¹⁰⁵ “The souvenir [*Andenken*] is a secularized relic. The souvenir is the complement to ‘isolated experience’. [...] The relic comes from the cadaver; the souvenir comes from the defunct experience [*Erfahrung*] which thinks of itself, euphemistically, as living [*Erlebnis*]” (BENJAMIN, 2006, p. 159; tradução da autora).

¹⁰⁶ “Since the end of the nineteenth century, philosophy has made a series of attempts to grasp ‘true’ experience, as opposed to the kind that manifests itself in the standardized, denatured life of the civilized masses”. [...] “Experience [*Erfahrung*] is indeed a matter of tradition, in collective existence as well as private life. It is the product less of facts firmly anchored in memory [*Erinnerung*] than of accumulated and frequently unconscious data that flow together in memory [*Gedächtnis*]” (2003, p. 314).

¹⁰⁷ “The greater the shock factor in particular impressions, the more vigilant consciousness has to be in screening stimuli; the more efficiently it does so, the less these impressions enter long experience [*Erfahrung*] and the more they correspond to the concept of isolated experience [*Erlebnis*]” (2003, p. 319; tradução da autora).

interpretação, elaboração e comunicação e que simplesmente ofereceria de um ponto de partida para a interpretação – material a ser modelado – quanto seu produto desvelado, seu resultado duradouro¹⁰⁸.

Neste sentido, *Erlebnis* refere-se tanto à vivência de algo quanto à duração, o peso ou a importância desta impressão sobre alguém¹⁰⁹. Ainda segundo Gadamer, Dilthey com seu *Das Erlebnis und die Dichtung*, de 1905, foi o primeiro a dar uma função conceitual à palavra, o que, rapidamente, “se tornou tendência” na filosofia, embora já em artigo de 1877 sobre Goethe, Dilthey a utilizasse para se referir à dimensão confessional das poesias do biografado. *Erlebnis* surgiu, assim, para se referir a uma experiência vívida e que se transformava, em Goethe, em material de criação imaginativa: o material vivido posto na forma de poesia¹¹⁰. “A palavra cunhada *Erlebnis* expressa, é claro, a crítica ao racionalismo iluminista, que, seguindo Rousseau, enfatizou o conceito de vida (*Leben*)”¹¹¹.

No trabalho de Dilthey, *Erlebnis* assume o papel de recuperar à experiência sua dimensão mais afetiva, sensorial, volitiva. Trata-se da dimensão mais pessoal, particular da experiência. Em “Fragments for a Poetics”, anotações de 1907-1908, Dilthey conceituou *Erlebnis* como “modo distinto e característico no qual a realidade está ali pra mim” [*a distinctive and characteristic mode in which reality is there-for-me* (1985, p. 223)]. Uma vivência, algo diretamente relacionada com a vida, não sendo pré-dado, nem consciência, nem tampouco pensamento. A imediatez da *Erlebnis* para Dilthey é qualificada através de expressões como curso da vida, continuidade, espontaneidade. “A experiência vivida [*Erlebnis*] não me confronta como algo percebido ou representado; não é dado a mim, mas a realidade da experiência vivida está lá pra mim [*there-for-me*] porque eu tenho uma consciência reflexiva disso, porque o possuo como algo meu em algum sentido”¹¹². Por outro lado, também vemos na conceitualização de Dilthey um intercâmbio entre a imediatez da vivência e o todo de uma vida: uma vivência que possui unidade em si mesma e que, nesta unidade, apresenta uma relação especial de temporalidade, ao carregar na percepção do presente, a relação com o passado e o futuro. Há de se reconhecer que em Dilthey, *Erlebnis* tem como uma de suas características o aspecto de intensidade. “Experiência

¹⁰⁸ “But at the same time the form ‘das Erlebte’ is used to mean the permanent content of what is experienced. This content is like a yield or result that achieves permanence, weight, and significance from out of the transience of experiencing. Both meanings obviously lie behind the coinage *Erlebnis*: both the immediacy, which precedes all interpretation, reworking, and communication, and merely offers a starting point for interpretation – material to be shaped – and its discovered yield, its lasting result” (2013, p. 56; tradução da autora).

¹⁰⁹ “[...] something becomes an ‘experience’ not only insofar as it is experienced, but insofar as its being experienced makes a special impression that gives it lasting importance” (GADAMER, 2013, p. 56).

¹¹⁰ A importância da participação de Goethe para a construção do conceito de *Erlebnis* é evidenciado por Gadamer, tanto por referência à biografia e ao ensaio de Dilthey quanto por referências aos poemas de Goethe, como por exemplo: “Only ask of a poem whether it contains something experienced (*ein Erlebtes*)” [*Jubiläumsausgabe*, XXXVIII, 326] *apud* GADAMER, 2013, p. 99].

¹¹¹ “The coined word *Erlebnis*, of course, expresses the criticism of Enlightenment rationalism, which, following Rousseau, emphasized the concept of live (*Leben*)” (GADAMER, 2013, p. 57; tradução da autora).

¹¹² “A lived experience [*Erlebnis*] does not confront me as something perceived or represented; it is not given to me, but the reality of lived experience is there-for-me because I have a reflexive awareness of it, because I possess it immediately as belonging to me in some sense” (GADAMER, 2013, p. 57; tradução da autora).

vivida é determinada pela presença e pela realidade qualitativamente determinada”. E mais adiante: “Em experiência vivida [*Erlebnis*] há apenas essa realidade qualitativamente determinada e nada existe para nós por trás disso. Esta é, de fato, a total realidade da experiência vivida”¹¹³. “Plenitude”, “unidade poderosa”, “totalidade”, “relação peculiar”, “completa, rica vívida experiência” são os termos empregados com recorrência. Quando trata da obra de Hölderlin em *Das Erlebnis und die Dichtung*, por exemplo, Dilthey aborda a vida do poeta romântico em termos parecidos. Hölderlin é retratado como imerso na vida interior ao mesmo tempo em que se coloca disponível a escutar a rica intensidade daquilo que existe à sua volta. A imediatez da experiência vivida aqui parece semelhante a uma imersão meditativa, entregue à grande beleza que, nas palavras de Dilthey, possui dimensão divina.

Tudo o levou a partir do mundo da ação e diversão em direção à introspecção, à profundidade das coisas, à solidão total. Impiedosamente e intencionalmente ouvia as vozes dentro de si mesmo e da natureza, para ver se elas iriam comunicarlhe o mistério divino que adormece em todas as coisas. Assim, veio a ele a notícia proféticas de possibilidades para uma forma mais elevada da humanidade, de um heroísmo futuro da nação alemã, de uma nova beleza da vida que iria realizar através de nós a vontade da natureza divina e de uma poesia que expressa o ritmo eterno da própria vida, que nos rodeia inaudivelmente¹¹⁴.

Após Dilthey, *Erlebnis* também adquire popularidade através dos escritos dos filósofos da vida, como Henri Bergson, Friedrich Nietzsche e Georg Simmel. Com o Idealismo Alemão, Schleiermacher, Fichte e Hegel, a palavra assume uma conotação metafísica, referindo-se a uma conexão com o infinito, uma intuição de totalidade, oposta à abstração do entendimento ou à particularidade da percepção ou representação (cf. GADAMER, 2013, p. 57). “Enquanto *Erfahrungen* permaneceu no nível de percepção ou intelecto, *Erlebnisse* envolveu nível mais profundo de interioridade que envolve volição, emoção e sofrimento das criaturas, nível que sugere uma verdade mais subjetiva ou psicológica, irreduzível ao trabalho racional da mente”¹¹⁵.

Com *Erlebnis*, nos mostra Gadamer, a oposição entre a vívida experiência e o racionalismo frio ilumina o contexto histórico do século XIX, no qual emergiram um sentimento de estar apartado do mundo e de alienação em relação à natureza e, concomitantemente, uma necessidade epistemológica de se pensar a qualidade daquilo que é imediatamente dado à

¹¹³ “Lived experience is determined by presence and by qualitatively determinate reality” [...] “In lived experience there is only this qualitatively determinate reality and nothing exists for us behind it. That is indeed the whole reality of the lived experience” (1985, p. 226/GW 316; tradução da autora).

¹¹⁴ “Everything drove him from the world of action and enjoyment to turn inward, into the depths of things, into a total solitude. Unrelentingly and intensely he listened to the voices within himself and in nature, to see if they would communicate to him the divine mystery that slumbers in all things. Thus there came to him the prophetic tidings of possibilities for a higher form of humanity, of a future heroism of the German nation, of a new beauty of life which would accomplish through us the will of divine nature and of a poetry expressing the eternal rhythm of life itself, which surrounds us inaudibly” (DILTHEY, 1985, p. 304; tradução da autora).

¹¹⁵ “Whereas *Erfahrungen* remained on the level of perception or intellect, *Erlebnisse* involved a deeper level of interiority involving volition, emotion, and creaturely suffering, a level that suggested a more subjective or psychological truth, which was irreducible to the rational working of the mind” (JAY, 2005, p. 225; tradução da autora).

percepção: como fazer a transposição da matéria da vida à construção do conhecimento. Dilthey, por exemplo, que trabalhou para legitimar as *Geisteswissenschaften* (Ciências do Espírito), entendeu *Erlebnis* como unidades de experiência ao mesmo tempo em que são unidade de significado, as quais, embora tenham caráter de interioridade e particularidade, fundamentam a construção do conhecimento nas Ciências Humanas. Informação primária, “átomos de sensação” que estruturam posteriormente o conhecimento – indo assim, da imediaticidade da *Erlebnis* para um estágio mais consciente e reflexivo da *Erfahrung*, a qual, posteriormente, em especial com Gadamer, será alçada à ferramenta principal da consciência histórica. Não entraremos em detalhes sobre o teor epistemológico da concepção de experiência de Dilthey, nem na discussão de Gadamer sobre consciência estética e consciência mítica, símbolo, signo e alegoria¹¹⁶, especialmente se pensarmos na posição hermenêutica e de caráter de verdade que o filósofo deseja imprimir à obra de arte. Para ele, uma experiência estética deve necessariamente ser vista como compreensão da obra. Mesmo quando fala de presença e presentificação, seu argumento se direciona para o privilégio do significado: a obra torna presente a compreensão, o sentido, o Ser entendido como ser de pensamento. O que acontece no ato de recepção ou leitura, por exemplo, é uma atualização do “evento através do qual o significado acontece” (GADAMER, 2013, p. 164).

A preponderância da hermenêutica na compreensão dos fenômenos artísticos assim como da experiência estética está presente em boa parte da argumentação de *Verdade e Método*. “Mesmo ao ouvir música absoluta devemos ‘compreendê-la’. E somente quando nós a entendemos, quando é ‘clara’ para nós é que ela existe como uma criação artística para nós. [...] Entender, no entanto, requer entrar em uma relação com o que é significativo” (2013, p. 83; tradução da autora). E ele defende explicitamente que ver a arte de forma que não seja através do seu significado é um formalismo perverso. Contra isso, escreve Gadamer, seria preciso recusar o subjetivismo excessivo surgido após Kant e resgatar a fundamental experiência de verdade que a experiência estética proporciona; sendo esse iluminar da verdade o aspecto que, para ele, garante a relevância filosófica da arte. É neste sentido que, para Gadamer, a experiência estética deve ser referida como *Erfahrung* e não como *Erlebnis*, uma vez que a reflexividade da *Erfahrung* fomenta a ideia de que a arte proporciona ao ser humano a capacidade de se compreender através deste outro que é a obra. A experiência de alteridade proporcionada pela arte possui, portanto, um caráter de tomada de consciência e autorreflexão que a imediaticidade da *Erlebnis* é destituída. Por outro lado, uma vez que *Erlebnis* tem esse enraizamento na vida, uma imediatez que não se

¹¹⁶ “Metafísica”, “além do sensível em direção ao divino”, “imanência de sentido” são os principais termos de Gadamer que nos afastam de sua perspectiva, como no exemplo a seguir: “But the concept of symbol has a metaphysical background that is entirely lacking in the rhetorical use of allegory. It is possible to be led beyond the sensible to the divine. For the world of the senses is not mere nothingness and darkness but the outflowing and reflection of truth” (GADAMER, 2013, p. 67).

relaciona com a vida prática, ao mesmo tempo em que sua intensidade dá a impressão de que se conecta com o todo de uma vida, Gadamer dá à experiência estética tintas de *Erlebnis*, embora, como já dito, o caráter de autoconhecimento e reflexividade sejam preponderantes. O privilégio de Gadamer por *Erfahrung* é, assim, facilmente compreensível: ele concebe a experiência estética como um fenômeno hermenêutico (cf. 2013, p. 91). Neste sentido, fica fácil compreender por que Jauss, na leitura histórica do conceito de *aisthesis*, reveste a percepção sensível da ideia de “compreensão fruidora e fruição compreensiva”, uma reflexividade autocompreensiva proporcionada pela experiência de alteridade aberta pela irrealidade do poético.

Ainda sobre a conceituação de *Erlebnis*, interessa-nos destacar o elemento de intensidade que traz consigo. Se o enraizamento na vida particular está evidente pela própria origem etimológica da palavra e do contexto histórico em que começou a ser empregada, a intensidade da experiência vivida – como trazido do inglês, ou da vivência, como normalmente traduzido para o português –, fundamenta, de acordo com Gadamer, a particularidade de ser algo que afeta a vida do sujeito, algo que o marca e que se desdobra numa dimensão de tempo alargada. Uma imediaticidade que “contém uma relação inconfundível e insubstituível com o todo de uma vida” (GADAMER, 2013, p. 61).

O modo de ser da experiência [*Erlebnis*] é precisamente ser tão determinante que nunca se finaliza. Nietzsche disse, ‘toda experiência perdura um longo período em pessoas profundas’. Ele queria dizer que elas não são facilmente esquecidas, que demandam um longo tempo para serem assimiladas, e que isso (mais do que o conteúdo original propriamente dito) constitui seu ser e significado específicos. O que chamamos por *Erlebnis* nesse sentido enfático de fato significa algo inesquecível e irreparável, algo cujo significado não pode ser exaurido por determinação conceitual¹¹⁷

Se *Erlebnis* recebe um tópico a parte no primeiro capítulo de *Verdade e Método*, *Erfahrung* aparece na parte 3 do livro: um excuro sobre experiência que tem como ponto de partida a oposição de Gadamer ao que chama da incapacidade de Hegel de reconhecer que a natureza da consciência histórica é, na verdade, não a autorreflexão, mas a experiência [*Erfahrung*] enquanto capacidade de experimentar a realidade e a alteridade. O filósofo hermeneuta inicia o tópico dizendo: “Por mais paradoxal que possa parecer, o conceito de experiência me parece ser o mais obscuro que temos” [*However paradoxical it may seem, the concept of experience seems to me one of the most obscure we have* (2013, p. 355)]. Obscuro, justifica, devido a um excesso da perspectiva cientificista e um esquecimento da história da palavra. Mencionando os trabalhos de Husserl, Bacon e Aristóteles, Gadamer caracteriza a experiência [*Erfahrung*] como algo universal, embora sua

¹¹⁷ “The mode of being of experience [*Erlebnis*] is precisely to be so determinative that one is never finished with it. Nietzsche says, ‘all experiences last a long time in profound people’. He means that they are not soon forgotten, it takes a long time to assimilate them, and this (rather than their original content as such) constitutes their specific being and significance. What we call an *Erlebnis* in this emphatic sense thus means something unforgettable and irreplaceable, something whose meaning cannot be exhausted by conceptual determination” (GADAMER, 2013, p. 61; tradução da autora).

universalidade seja, ao mesmo tempo, variável e conduza ao conhecimento da ciência. “Experiência é válida enquanto não seja contestada por uma nova experiência”, resume. Ao se referir à Aristóteles, o lugar da experiência é alocado entre as percepções sensíveis e o conceito.

Lá [em *Analíticos Posteriores/mlm*] (assim como no Capítulo 1 de sua *Metafísica*), ele descreve como várias percepções se unem para formar a unidade da experiência quando muitas percepções individuais são mantidas. Que tipo de unidade é essa? Claramente que é a unidade de um universal. Mas a universalidade da experiência ainda não é a universalidade da ciência. Pelo contrário, de acordo com Aristóteles, ela ocupa uma posição intermediária, notavelmente indeterminada, entre as muitas percepções individuais e a verdadeira universalidade do conceito¹¹⁸.

Ao mesmo tempo em que possui universalidade, a *Erfahrung* em Gadamer possui atualidade, constante confirmação e, portanto, variabilidade, suscetibilidade. Ele diz: a experiência possui uma “abertura fundamental”. A atualidade poderia ser vista como a capacidade de o sujeito continuar verificando a importância e o significado de suas experiências passadas, enquanto compreensão de sentido, em contextos presentes e/ou novas circunstâncias.

Se voltarmos nossa atenção mais uma vez para o conteúdo de *Verdade e Método*, de Gadamer, e confrontá-lo com *Parler de Moyen Age*, de Zumthor, torna-se mais evidente o salto entre propostas de abordagens metodológicas. Há, claro, uma distância temporal entre ambos, de cerca de duas décadas. Os objetos de pesquisas circundam o mesmo universo: textos do passado e seus contextos históricos. A ambição de Gadamer, com sua revisão da tarefa hermenêutica, apesar de reconhecer os limites da reconstrução do passado, continua direcionada para uma ideia de desvelamento de verdade, embora baseado na experiência¹¹⁹: o desenvolver de uma compreensão e atualização do passado. Quanto a Zumthor, no livro retrospectivo de sua carreira como professor medievalista, está em jogo a exposição das limitações dos critérios positivistas. Está em jogo também o reconhecimento do caráter provisório de toda interpretação, assim como seu lastro particular, pouco objetivo. Como defendeu ao final de *Parler de Moyen Age*, toda narrativa histórica constitui-se de um relato, e todo relato revela características de ficção. Portanto, entre Gadamer e Zumthor, temos não apenas a emergência do prazer no campo das pesquisas acadêmicas, mas também um questionamento dos limites da Hermenêutica e da Filologia, as limitações da tarefa de compreensão e de desvelamento e/ou presentificação da verdade que Gadamer ansiava.

¹¹⁸ “There [in *Posterior Analytics/mlm*] (as in Chapter 1 of his *Metaphysics*) he describes how various perceptions unite to form the unity of experience when many individual perceptions are retained. What sort of unity is this? Clearly it is the unity of a universal. But the universality of experience is not yet the universality of science. Rather, according to Aristotle, it occupies a remarkably indeterminate intermediate position between the many individual perceptions and the true universality of the concept” (GADAMER, 2013, p. 359; tradução da autora).

¹¹⁹ “The hermeneutic consciousness culminates not in methodological sureness of itself, but in the same readiness for experience that distinguishes the experienced man from the man captivated by dogma. As we can now say more exactly in terms of the concept of experience, this readiness is what distinguishes historically effected consciousness” (GADAMER, 2013, p. 370).

PRAZERES

Tendo transitado pela distinção entre *Erlebnis* e *Erfahrung* e pela discussão sobre graus de reflexividade da experiência estética, voltemos, portanto, ao problema do prazer estético. Recentemente, com Zumthor e Barthes, ou mesmo Paul Valéry, por exemplo, temos uma escrita sobre o prazer menos pudica, que assume como basilar a incapacidade de dar ao termo e ao fenômeno limites precisos, especialmente, em termos de apreensão universal-conceitual. À deriva, movente, inapreensível, escapável, imprevisível, o prazer para esses autores traz à tona a dimensão estética ressaltando suas características mais próprias: uma particularidade que afeta o corpo, escapável ao domínio (controle) do conceito ou da reflexão intelectual. Por outro lado, na história da Filosofia da Arte e da Estética Filosófica, vemos o prazer estético ser depreciado, preterido, posto como duvidoso, manipulável, inautêntico (como por exemplo em Platão e na Teoria Crítica), embora haja autores, como Jauss e Gadamer, que desejam ainda imprimir aquele lastro na universalidade que permite ao prazer não se confundir com meros “descontrole da alma” ou da razão, com satisfação de necessidades físicas ou de um prazer carnal, nem mesmo resvale para o mero entretenimento.

Contra essas possibilidades de ilegitimidade, ao prazer é garantida relevância através de um “livre jogo das faculdades” ou de outros termos e descrições que denotam um equilíbrio entre produção de sentido intelectual e afetação dos sentidos sensoriais. Contra a acusação de mera aparência ou jogo ilusório, teóricos reconheceram na arte seu potencial emancipador e transformador da realidade existente. Contra o puro prazer sensorial, a capacidade da arte de conduzir o ser humano ao suprassensível, às primeiras etapas de construção de conhecimento, à uma experiência divina ou à emancipação em relação ao *status quo* vigente, ou ainda, a uma percepção crítica a respeito de ética, moral e política. No artigo de Jauss, por exemplo, “Ambiguidade e rebeldia do belo: um olhar retrospectivo sobre o legado platônico”, quarto capítulo de *Aesthetic experience and literary hermeneutics* (1982), tem-se uma análise histórica em torno da ambivalência dos efeitos estéticos, como um processo de recepção mutante do legado platônico: ora detratados, ora exaltados. Contudo, até mesmo na pena de Jauss, quando exaltados, o prazer e os efeitos da experiência estética são reconhecidos na medida em que colaboram para a formação de normas de conduta, para o reconhecimento e as mudanças de comportamento social. Quando o teórico de Constança analisa a recepção histórica da retórica,

ele enfatiza a possibilidade de, através da fórmula *movere et conciliare*, a retórica proporcionar uma aceitação mais serena de normas para a vida prática. Em suma, embora a arte tenha alcançado sua autonomia¹²⁰ gradualmente após o século XVIII, ainda se fala de prazer estético num sentido de cumprimento de funções sociais – e aqui Jauss é um caso exemplar.

Como vimos no início deste capítulo, contudo, há uma quantidade de filósofos contemporâneos fazendo a apologia do prazer estético por si mesmo, sem querer dar a essa afecção uma elevação moral, cognitiva, religiosa, espiritual, ética. Como veremos no capítulo seguinte, prazer, para Zumthor, chega a ser elevado à critério absoluto da experiência estética, aquilo mesmo que faz passar um texto informacional para a qualidade de poético-estético. Em Barthes, por sua vez, continua sendo algo inapreensível em sua totalidade através dos conceitos, embora seja também o elemento que faz mover o escritor em direção à escrita, e o leitor durante o processo a leitura. Em Barthes, o prazer tem caráter de movimento. Ele é à deriva.

Paul Valéry tem uma concepção de prazer que coaduna com as de Zumthor e Barthes, qualificando-o como um enigma insolúvel, como “um desejo e sua recompensa renegando-se mutuamente”, momento em que o sentir, o aprender, o querer e o fazer encontram-se ligados de forma recíproca. Em “Discurso sobre a estética”, ele escreve:

Um prazer que às vezes se desenvolve até comunicar uma ilusão de compreensão íntima do objeto que causa; um prazer que excita a inteligência, a desafia e a faz amar sua derrota; mais ainda, um prazer que pode despertar a estranha necessidade de produzir, ou reproduzir, a coisa, o acontecimento, o objeto ou o estado ao qual ele parece vinculado, tornando-se por causa disso a fonte de uma atividade sem limite determinado, capaz de impor uma disciplina, um cuidado, tormentos a toda uma vida, capaz de preenchê-la, quando não de excedê-la – tal prazer propõe à razão um enigma particularmente especioso, que não poderia escapar ao desejo e ao abraço da hidra metafísica (VALÉRY, 1983, p. 48).

Imprevisto, indeterminado, arbitrário, desordem são elementos que impelem o artista a buscar o prazer da criação, este mesmo sendo, tal como o prazer receptivo, inefável, original, particular. Na verdade, todo esse texto de Valéry trata da ambiguidade do fenômeno estético e da Estética Filosófica, de querer abraçar conceitualmente aquilo que escapole, escorrega e se manifesta, sempre mais uma vez, de forma distinta, irrepetível, indomável. Contra a razão augusta, “a própria ação do Belo sobre alguém consiste em torná-lo mudo” (1983, p. 53). A contradição do estético, explica Valéry, reside na impressão de que o prazer é ao mesmo tempo arbitrário, absoluto e necessário. Por um lado, uma necessidade de desejar aquilo que nos instiga e nos provoca secretamente, por outro, a sensação de que o objeto que nos suscita prazer “poderia não ter existido; ou até não deveria existir”, ao mesmo tempo em que sentimos que

¹²⁰ Muito embora a discussão sobre as relações entre arte e mercado, e o papel da crítica nessa dinâmica, limite em certa medida essa ideia de autonomia; temas que estão um pouco distantes das principais preocupações da Estética filosófica nos dias de hoje.

“deveria ser o que é” (1983, p. 53; 51). O gozo é um fato enquanto o objeto parece ser acidental. Para ele, o prazer pode assumir mesmo a figura de “uma graça súbita”. Valéry problematiza do início ao fim a tarefa, posta como desafio, de realizar um discurso sobre a Estética, motivo da escrita do artigo abordado aqui. “Tudo o que se imagina universal é um efeito particular”, escreveu o esteta da vivência e do singular. Sobre a incapacidade de dar uma delimitação conceitual precisa e estável – perene – ao prazer estético:

Existe uma forma de prazer que não se explica; que não se circunscreve; que não fica restrita ao órgão do sentido onde nasce, e nem mesmo ao domínio da sensibilidade; que difere de natureza, ou de motivo, de intensidade, de importância e de consequência segundo as pessoas, as circunstâncias, as épocas, a cultura, a idade e o meio ambiente; que induz a ações sem causa universalmente válida, ordenadas segundo fins incertos, de indivíduos distribuídos como que ao acaso dentro do conjunto de um povo; e essas ações engendram produtos de diversas categorias, cujo valor de uso e de troca dependem muito pouco do que eles são realmente. Finalmente, última negativa: todos os esforços feitos para definir, regularizar, regulamentar, medir, estabilizar ou garantir esse prazer e sua produção foram, até agora, vãos e infrutíferos; mas como acontece que tudo, neste domínio, é impossível de circunscrever, só foram vãos de modo imperfeito e seu fracasso não deixou de ser, às vezes, curiosamente criador e fecundo... (VALÉRY, 1983, p. 55).

Voltando à definição em aberto de Barthes, tratando da fluidez do prazer em termos também fluidos, num discurso que vacila, que não estabelece constrangimentos nem delimita estruturas, o autor francês escreve: “o que ele [o prazer] quer é o lugar de uma perda, uma falha, comutação, deflação, desvanecimento que captura o sujeito no centro de prazer” [*ce qu’il veut, c’est le lieu d’une perte, c’est la faille, la coupure, la déflation, le fading qui saisit le sujet au cœur de la jouissance*] (1973, p. 15)]. Ao mesmo tempo, entre o prazer e o *jouissance* (gozo, êxtase), Barthes explicita a experiência com o texto ora como “feliz, plena, dada à euforia”, ora como um estado de perda, arrebatamento, deriva: “todo texto sobre o prazer será nada mais que dilatatório, será uma introdução àquilo que jamais será escrito” [*tout texte sur le plaisir ne sera jamais que dilatoire; ce sera une introduction à ce qui ne s’écrira jamais*] (1973, p. 32)]. Com Barthes e Valéry, é a própria arbitrariedade de dizer das experiências estéticas o que salta à vista – a própria arbitrariedade do discurso estético. E assim o fazem retomando a origem da palavra grega, resgatando seu nascimento moderno e, ao mesmo tempo, dando o tempero do contemporâneo: as percepções sensíveis estéticas possuem, sim, um domínio próprio, embora o mesmo não seja tão passível de sistematização e compreensão objetiva/universalizável como se sonhou com o sonho da razão.

Ao final deste breve excursão, vale notar a diferença de abordagem entre, por exemplo, as proposições sobre a experiência estética influenciadas pelo legado kantiano por um lado e, por outro, uma escrita, ainda filosófica e acadêmica, que se abre ao prazer e ao estético numa cadência menos estruturalmente regida por categorizações precisas, de oposição e delimitação com o conhecimento, a ação moral ou outras dimensões da vida prática. Veremos como esse

caráter movente do prazer e do estético adquire uma nova forma, também movente e à deriva, no conceito de performance de Zumthor, conceito que o autor suíço formulou para qualificar a comunicação poética, i.e., terminologia para se referir, ao mesmo tempo, à percepção poética e à forma do poético no momento de simultaneidade de presença espaço-temporal entre performer-poeta, obra-poesia e público. Nos próximos capítulos abordamos esse caráter movente, vacilante, variável do prazer e da experiência estética através das teorias de Zumthor e Gumbrecht, antes que possamos propor, por fim, uma experiência estética entendida como *Erlebnis*, e, portanto, mais sensorial, menos hermenêutica, talvez mesmo mais erótica (mas não pornográfica), sobretudo, mais entregue ao presente da afecção e afetação dos sentidos, uma, para usar expressões de Gumbrecht apropriada de Heidegger, *Gelassenheit*, um “to be quiet for a moment” e interromper, apenas momentaneamente, as urgências de produção de sentido e do imperativo do desempenho de uma sociedade informacional que corre contra o tempo, tão virtual e potencialmente disponível para qualquer território que parece ter sido destituída do próprio espaço do presente.

O corpo parece experimentar dias melhores do que os vividos durante a Era Moderna. A *res extensa* fonte de ilusão para René Descartes experimenta ressurgimento surpreendente em diferentes âmbitos da vida social, embora esse papel de destaque possa parecer, por vezes, ambíguo – como é o caso do nosso cotidiano atual, de trabalho e lazer, oscilando entre o virtual e o real. “Apesar da desmaterialização midiática, os corpos parecem importar mais” [*Despite mediatic dematerialization, bodies seems to matter more*], resumiu Richard Shusterman, ele mesmo um professor de filosofia que se concentrou em incorporar “às cabeças pensantes” um corpo que lhes vestissem e lhes sustentassem a existência. “Enquanto as telecomunicações tornam a presença corporal desnecessária, enquanto novas tecnologias de construção corporal midiática e as plásticas cirúrgicas ciborgues desafiam a própria presente do corpo real, nossa cultura parece crescentemente fixada no soma”¹²¹, contextualizava, referindo-se ao corpo como um novo objeto de adoração e culto. Se por um lado, as novas tecnologias da comunicação contribuem cada dia mais para um cotidiano virtual, dissolvendo a presença física em telepresença e ilusão de ubiquidade, o corpo mantém-se central, sendo objeto de atenção nas artes, na moda, no comportamento e, mesmo, nas novas mídias digitais. Cirurgias plásticas invasivas, cada vez mais sofisticadas e transformadoras, além da normatividade (obsessiva) de um corpo jovem, magro e saudável são exemplos simples e fáceis, encontrados abundantemente em revistas semanais, jornais diários, outdoors, redes sociais e espaços públicos.

Nas artes, como vimos, o retorno do material-físico já acontecia entre as décadas de 1950 e 1960. A preocupação com novos vocabulários apenas revelava a florescência de novas poéticas enraizadas no corpo: de um alargamento de campo, do quadro como suporte em direção ao espaço de ação – a arte englobando a amplitude dos objetos e experiências cotidianos. Poderíamos mencionar desde a pintura de Jackson Pollock – ambiente em que o artista dizia entrar e estar mais livre com sua gestualidade –, às performances, happenings, instalações, *site specifics* e objetos tridimensionais diversos que ora se colocavam como dependentes da presença física do público para sua plena realização, ora utilizavam o corpo dos próprios performers e do

¹²¹ “As telecommunications render bodily presence unnecessary, while new technologies of mediatic body construction and plastic cyborg-surgery challenge the very presence of a real body, our culture seems increasingly fixated on the soma” (SHUSTERMAN, 2000, p. 137; tradução da autora).

público como matéria de criação, como suporte da obra ou campo de intervenção. Numa infinidade de exemplos, poderíamos citar alguns poucos como o *18 Happenings in 6 Parts* (1959), de Allan Kaprow, e as *Anthropometries* (1960), de Yves Klein, a *Merda de artista* (1961), de Piero Manzoni, o *Genital Panic* (1969), de Valie Export, e a série de performances de Ulay e Marina Abramovic, durante os anos 70 e 80, que em suas distensões temporais testavam os limites físicos dos performers. Além dos anteriormente citados artistas brasileiros Lygia Clark e Hélio Oiticica, havia – e ainda há – muitos outros dedicados à inserção do corpo físico do público na execução da arte e ao oferecimento da obra como forma orgânica interativa-participativa. A arte tecnológica nascida e fomentada nos anos 1980 e 1990 se fiará nisso; e a *performance art* passará cinco décadas sustentando e investindo nessa interação (o próprio escopo de trabalhos de Marina Abramovic pode servir como exemplo ilustrativo aqui). O corpo como motor de existência, o corpo como material reativo à presença de um objeto, como instrumento de criação (pincel ou tela), como provedor de matéria orgânica-criativa (excrementos, fluídos), como reunião de sentidos – o paladar, o olfato, a audição, o tato, a visão, a propriocepção. Um bom compêndio a esse respeito, que cobre o espectro da década de 1950 aos dias de hoje, é o livro *The Artist's Body* (2000), editado e escrito, respectivamente, por Tracey Warr e Amelia Jones. O livro reúne exemplos da emergência do corpo em poéticas artísticas sob oito diferentes modalidades: *Painting Bodies*, *Gesturing Bodies*, *Ritualistic and Transgressive Bodies*, *Body Boundaries*, *Performing Identity*, *Absent Bodies*, *Extended and Prosthetic Bodies*. Sujeito ou objeto das obras, “amarrado ou espancado”, “nu ou pintado”, “quieto ou espasmódico”, o livro evidencia como o corpo parece ter se tornado o ponto central da produção artística contemporânea (cf. WARR & JONES, 2000, p. 11). Na época atual, escreve Jones, o corpo ressurgiu após ter sido visto como “objeto fóbico” durante a Era Moderna, elemento a ser descartado, reprimido, escondido, evitado, diante da primazia do sujeito cartesiano do conhecimento; este, transcendental, universal, desencarnado. “O corpo, que anteriormente tinha que ser velado a fim de confirmar o regime modernista de significado e valor, submergiu de forma cada vez mais agressiva durante esse período [os anos 1960] como *um locus do eu e onde o público encontra o privado, onde o social é negociado, produzido e desvelado o sentido*”¹²².

A temática do “retorno ao corpo” não é exclusiva das artes. Como bem apontou Gumbrecht em *Produção de Presença*, entre as décadas de 1960 e os dias de hoje, assistimos ao crescente interesse por discussões em torno da biopolítica, das identidades de gênero, das cirurgias plásticas, das proliferação de dietas e fórmulas de emagrecimento, dos body piercing,

¹²² “The body, which previously had to be veiled to confirm the Modernist regime of meaning and value, has more and more aggressively surfaced during this period [the 1960s] as a locus of the self and the site where the public domain meets the private, where the social is negotiated, produced and made sense of” (WARR & JONES, 2000, p. 20-1; grifo no original; tradução da autora).

body modification¹²³ e escarificação. No âmbito das teorias sobre as artes e a percepção sensível, o século XX viu surgir, lentamente, entre outras coisas, a fenomenologia da percepção de Maurice Merleau-Ponty, a estética pragmática de John Dewey, a somaestética de Richard Shusterman, a ênfase na dimensão da presença por Gumbrecht, e o destaque de Zumthor do corpo como ponto central de constituição do fenômeno poético – apenas para destacar uma pequena gama de referências relevantes para este trabalho. Assim, apesar de termos perda de tangibilidade com o advento de diferentes meios eletrônicos de comunicação, vemos também crescente interesse por novas abordagens em torno do soma. Numa pergunta entre irônica e retórica, Shusterman questiona a opinião dos críticos resistentes a uma teoria enraizada no corpo e na matéria: “Se as novas mídias estão realizando o velho sonho filosófico de nos libertar do corpo, por que nos dias de hoje as pessoas estão tão preocupadas com a forma somática e fitness”¹²⁴. A esse respeito, Gumbrecht observou que: “quanto mais perto estamos de cumprir os sonhos de onipresença e quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda dos nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo” (2010, p. 172). Neste sentido, não seria forçoso dizer que, após predomínio prolongado de um sujeito apartado do mundo e da *res extensa* como coadjuvante pouco confiável, assistimos a um movimento gradual de retomada do aspecto material e sensível da existência, ao longo da segunda metade do século XX.

Interessante analogia a esse respeito é repararmos em três artigos de escritores e épocas distintos, de títulos semelhantes, propósitos diferentes, mas de apontamentos convergentes. Trata-se de “Against Interpretation”, de Susan Sontag, de 1964, “Beneath Interpretation”, de Shusterman, de 1990, e “A Farewell to Interpretation”, de Gumbrecht, de 1994. O de Sontag, como vimos, referia-se ao contexto de presença excessiva de teorias na produção e recepção artística nos anos 1940 e 1950¹²⁵, em especial, poderíamos lembrar, o papel de destaque de críticos como Clement Greenberg e Harold Rosenberg nas revistas especializadas atuando de forma decisiva nas direções da produção artística. O foco recaía, sobretudo, no predomínio de abordagens interpretativas que, na concepção de Sontag, obliterava a sensibilidade e domava a

¹²³ Nas artes, Orlan é um grande exemplo de body modification. A partir do início da década de 1990, a artista francesa iniciou uma série de cirurgias plásticas para alterar seu rosto e corpo em conformidade a quadros e pinturas da história da arte renascentista. Num âmbito mais social e atual, em artigo para a revista *Carta Capital*, em 10/05/2014, a jornalista Vivi Whiteman analisa como a modificação corporal, ou reconfiguração completa da identidade física e visual, se tornou um fenômeno crescente especialmente em países asiáticos. A intervenção radical chegou ao ponto de pacientes vindos de países vizinhos receberem do governo da Coreia do Sul certificados de cirurgia. “Muitos dos pacientes estavam sendo barrados nos aeroportos, porque seus rostos não guardavam mais nenhuma semelhança com as fotos dos passaportes” (WHITEMAN, 2014, s/p).

¹²⁴ “If the new media are achieving the old philosophical dream of freeing us from the body, why are people today increasingly preoccupied with somatic form and fitness?” (2000, p. 10; tradução da autora)

¹²⁵ Muito embora a década de 1960, nos EUA, tenha sido também a da emergência de movimentos contraculturais desejando, justamente, jogar por terra o imperativo de uma Arte Erudita e trazer a arte para uma dimensão mais cotidiana. Nesse sentido, a própria Sontag escreve um artigo, em 1962, sobre uma nova arte em Nova York. Cf. SONTAG, S. “Happening: an Art of Radical Juxtaposition”, in: *Against interpretation, and other essays* (1966).

arte. Contra os abusos da teoria e/ou da hermenêutica, a sensualidade da carne.

Richard Shusterman, por sua vez, no artigo de 1990, está dialogando com o pragmatismo filosófico, com o adágio nietzscheano segundo o qual “não existem fatos, apenas interpretações”, com a premissa de Gadamer de que “toda compreensão é interpretação”¹²⁶ e com o fenômeno comum na filosofia contemporânea que ele chama de “universalismo hermenêutico”¹²⁷. Segundo Shusterman, filósofos de diferentes disciplinas e campos de saberes, imbuídos da convicção de que toda experiência e ação humanas são interpretativas, concebem também o entendimento, a percepção e ações inconscientes e automáticas como facetas hermenêuticas da mente. Seria impossível, para eles, uma existência fora do universalismo hermenêutico uma vez que “interpretation is the only game in town” – numa expressão de Stanley Fish, referenciada por Shusterman. No parágrafo de abertura de seu artigo, o professor provoca: “Nossa época é ainda mais hermenêutica do que pós-moderna, a única questão relevante a ser levanta a essa altura é se há algum momento em que nos abstermos de interpretar”¹²⁸. Em seguida, defende possibilidades de experiências nas quais agimos e nos comportamos aquém – ou além – da interpretação. Aquém da interpretação [*beneath interpretation*] estariam justamente gestos, hábitos, ações e comportamentos que Shusterman coloca, em outros artigos, sob o domínio do que chama de somaestética. Acredito que a melhor forma de ilustrar essa concepção encontra-se na seguinte passagem.

Certamente, parece haver formas de consciência corporal ou entendimento que não são de natureza linguística e, de fato, desafiam a caracterização linguística adequada, embora possam ser de alguma forma referida através da linguagem. Como dançarinos, entendemos o sentido e a retidão de um movimento ou postura proprioceptivamente, por senti-lo em nossa coluna e músculos, sem traduzi-lo em termos linguísticos conceituais. Nós não podemos aprender nem compreender o movimento simplesmente por ter falado sobre ele¹²⁹.

O artigo “A Farewell to Interpretation”, de Gumbrecht, escrito para a edição em inglês

¹²⁶ Gumbrecht gosta de lembrar que até mesmo Gadamer revelou ao final de sua longa vida uma desilusão com os excessos da interpretação. Em entrevista à Carsten Dutt, questionou a predominância do sentido e da interpretação nas abordagens de textos literários, sugerindo que nos concentrassemos em elementos não-hermenêuticos, como o que chama de volume do texto ou poema. “Mas – poderemos de fato supor que a leitura desses textos é uma leitura exclusivamente concentrada no sentido? Não cantamos o texto [Ist es nicht ein Singen]? Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade na sua performance? É esta, penso, a tarefa com que o poema nos confronta” (GADAMER *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 89).

¹²⁷ Um dos exemplos de universalismo hermenêutico é a premissa dos filósofos da Virada Linguística, para os quais “all understanding is linguistic, because all understanding (as indeed all experience) involves concepts that require language” (2000, p. 126). Para essa perspectiva, toda experiência assim como toda compreensão, sendo inevitavelmente linguística, são processos interpretativos. A refutação de Shusterman dos pressupostos do universalismo hermenêutico fundamenta-se na distinção básica entre entendimento (understanding) e interpretação. “[...] interpretation standarly implies some deliberate or at least conscious thinking, whereas understanding does not” (2000, p. 125).

¹²⁸ “Our age is even more hermeneutic than it is postmodern, and the only meaningful question to be raised at this stage is whether there is ever a time when we refrain from interpreting” (2000, p. 115; tradução da autora)

¹²⁹ “Certainly, there seem to be forms of bodily awareness or understanding that are not linguistic in nature and in fact defy adequate linguistic characterization, though they can be somehow referred to through language. As dancers, we understand the sense and rightness of a movement or posture proprioceptively, by feeling it in our spine and muscles, without translating it into conceptual linguistic terms. We can neither learn nor properly understand the movement simply by being talked through it” (2000, p. 128; tradução da autora).

do compêndio *Materialities of Communication*, enfatiza o momento nas Ciências Humanas em que sentiu-se a urgência por renovações teóricas; renovações estas que, no congresso *Materialities of Communication*, se propunham através de um retorno ao material, sem ser via variantes do materialismo histórico. Vivia-se nos anos 1980, escreve Ludwig Pfeiffer na introdução à coletânea, uma espécie de “ressaca interpretativa”, seguida ao Estruturalismo e ao Pós-Estruturalismo¹³⁰. Naquela primavera de 1987, quando professores, filósofos e diferentes intelectuais se reuniram na cidade de Dubrovnik (atual Croácia), estava em pauta a necessidade de fazer uma revisão do culto à hermenêutica. Nas palavras de Pfeiffer, organizador do congresso ao lado de Gumbrecht, tratava-se de, ao abordar as materialidades, apontar para o hiato entre “excesso informacional, sofisticação da interpretação e o radical desaparecimento da estabilidade semântica” (1994, p. 12).

No seu artigo, portanto, Gumbrecht expunha o descontentamento corrente nas décadas de 1970 e 1980 com as velhas aporias das Ciências Humanas, refletidas em teorias crescentemente abstratas, distantes da concretude dos fatos e da vida cotidianamente vivida. Crescente e perigosa abstração que, diz Gumbrecht, já vinha sendo anunciada em obras como *Dialética do Esclarecimento*, de Adorno e Horkheimer, e *Les larmes d'Eros*, de Georges Bataille. Uma ressaca interpretativa vivida pela insistência no metafísico ao invés de no físico, na exclusão do corpo humano nas pesquisas das Humanidades e na crescente sofisticação do linguajar interpretativo, que trazia a reboque a insistente (e inevitável) pergunta: para que mais teorias? Neste sentido, o mote do congresso recaía sobre o desejo de pensar a realidade a partir de outras formas de autorreferência humana, as quais pudessem retomar a materialidade do que nos circunda, com todos seus aparatos, dispositivos e técnicas. No artigo que fecha a coletânea, Gumbrecht resume os objetivos dos trabalhos apresentados em torno das *Materialidades da Comunicação*: o desejo por uma teoria que fosse menos espiritual (menos antropocêntrica), menos antitecnológica e menos transcendental (1994, p. 392). Na série de proposições negativas sobressaía as tentativas de retornar ao corpo como lastro de formulações teóricas, sem negar que até mesmo a linguagem possui aspecto físico que toca os sentidos: o som.

Talvez nós nos encontramos num momento de destemporalização (se ‘tempo’ for o espaço operante do sujeito); de desreferencialidade (se a existência de um mundo externo como ‘mundo de referência’ depende em estar oposto a um sujeito enquanto figuração coerente), de destotalização (se a conotação abstrata da teoria é um efeito do status transcendental do sujeito)¹³¹.

¹³⁰ Sobre a ressaca interpretativa, podemos ler em Gumbrecht, em *Atmosphere, mood, Stimmung*: “A series of theoretical paradigms dominated literary studies in the second half of the twentieth century. New Criticism yielded to Structuralism, and Structuralism to Marxism. Marxism and Structuralism gave away to Deconstruction and New Historicism, Deconstruction and New Historicism were then replaced by Cultural Studies and Identity Studies. An almost rhythmic change of the basic assumptions about literary interpretation became the norm” (GUMBRECHT, 2012, p. 1).

¹³¹ “Perhaps we find ourselves in a moment of de-temporalization (if ‘time’ is the operating space of the subject); of de-referentialization (if the existence of an outside world as a ‘world of reference’ is dependent on its being opposed to the subject

Nesta nova situação histórica¹³², talvez seja a hora de desvencilharmo-nos minimamente do pressuposto de que a tarefa das Humanidades constitui-se em encontrar na realidade e/ou nos textos o profundo significado escondido por trás da superfície material. Momento de desvencilharmo-nos da velha oposição entre profundidade interpretativa e superficialidade dos sentidos sensoriais. O que Gumbrecht defendia, portanto, era a necessidade de superar as velhas dicotomias modernas, entre sujeito e objeto, matéria e espírito.

Em comum, os três artigos propunham a possibilidade de abordar os fenômenos do mundo – das artes para Sontag, das Ciências Humanas para Gumbrecht, da filosofia para Shusterman – através daquela dimensão da experiência humana que está aquém ou além do hábito interpretativo. Sontag propôs, talvez contraditoriamente como demonstra Shusterman¹³³, um retorno ao formalismo, mas sobretudo, ela fecha seu texto convocando uma relação mais erótica com as artes. Lemos: erótica no sentido sensorial. Mais corpo, *pathos* e órgãos do sentido, mais matéria e superfície, menos intelecto, razão, abstração. Gumbrecht já apontava o que anos mais tarde aparecerá na expressão “produção de presença”: um estar disponível para o deixar acontecer de algo que nos toca o corpo: aquela dimensão dos fenômenos que produzem sentido sem serem eles mesmo sentido – para usar uma expressão já presente neste artigo de 1994 e que reaparecerá em 2004, em *Produção de Presença*.

Shusterman estava delimitando o campo de atuação da interpretação, salvaguardando o espaço de experiências e ações que não se relacionam diretamente com a razão e, assim, anunciando o fundamento de uma filosofia enraizada no corpo. Uma somaestética, isto é, uma teoria mais próxima dos órgãos do sentido, uma “embodied philosophy”, o “uso do corpo como local da apreciação sensório-estética (*aisthesis*) e automoldagem criativa” [*use of one's body as a locus of sensory-aesthetic appreciation (aisthesis) and creative self-fashioning* (2000, p. 138)], em contraposição ao afastamento do mundo. Diferentemente de que o termo somaestética poderia sugerir de proximidade com os objetivos desta pesquisa, o trabalho filosófico de Richard Shusterman, embora pense o corpo em sua dimensão sensível e experiência vivida (*Erlebnis*), enfatiza um autoconhecimento do corpo, uma autopercepção, que se baseia tanto em métodos psicológicos e psicanalíticos somáticos e bioenergéticos (como método Alexander, W. Reich e Moshe

as a coherent figuration); and of de-totalization (if theory's connotation of abstractness is an effect of the subject's transcendental status)” (1994, p. 392).

¹³² É interessante notar que as três propostas de “de-temporalization”, “de-referentialization” e “de-totalization” de Gumbrecht se transformaram ao longo de três décadas e estão presentes como premissas de seus mais recentes livros (escritos originalmente em inglês, embora as traduções em alemão tenham sido publicadas em anos anteriores): *After 1945*, de 2013 e *Our Broad Present*, de 2014.

¹³³ Ao finalizar seu texto propondo uma crítica mais atenta à forma, à transparência da obra de arte e que se concentre em “show how it is what it is”, Sontag estaria, de acordo com Shusterman, demasiadamente confiante numa distinção rígida entre forma e conteúdo além de cair em contradição entre a coisa em si mesma e a posição de Nietzsche, a qual ela disse endosar, segunda a qual não há fatos, apenas interpretações. Crítica formal, como defende Shusterman (2000), é também uma forma de interpretação e parece estar em oposição também ao que Sontag, em sua última linhas conclama: uma erótica das artes. Menos hermenêutica e mais retorno aos sentidos.

Feldenkrais) quanto em práticas milenares orientais como Yoga, Tai Chi Chuan etc. A perspectiva de Gumbrecht, por sua vez, não assume como intenção produzir sentido (ou autoconhecimento) sobre a percepção sensível, sobre a epifania ou a experiência estética. De interesse destacado para esta pesquisa está então em jogo a capacidade de elevar o sensível e o sensorial à relevância atual, sem querer, contudo, produzir mais sentido a partir dos efeitos de presença, da performance ou da emergência de uma epifania, em sua forma evanescente. Como já vimos, quando falamos sobre o conceito de prazer estético, trata-se justamente de reconhecer uma dimensão da nossa experiência com a arte e a realidade cotidiana que é fugidia e particular, irreprodutível, movediça, indomesticável.

Ainda sobre mudanças de prioridade intelectual, Marvin Carlson, em prefácio para *The Transformative Power of Performance*, de Erika Fischer-Lichte (2008), lembra que entre as décadas de 1940 e 1950 já surgiam, nos Estados Unidos e na Alemanha, centros de pesquisa e publicações direcionados para artes performativas: tratava-se de pesquisadores do teatro que enfatizavam o aspecto corporal, de ação e de eventividade¹³⁴ [*eventness*], em detrimento das abordagens enraizadas na autoridade da narrativa e do texto. “Para Herrmann [na Alemanha/mlm], o processo de corporificação, e não o texto, era central para a experiência teatral e essa corporificação além disso tem que ser experimentada e enfatizada através de outros corpos, aqueles da audiência, em cada manifestação única da arte”¹³⁵. Vale lembrar que Herrmann já defendia a performatividade do teatro na década de 1910, enquanto os estudos de então sobre a Grécia Antiga e sobre mitologia também realizavam a passagem de enfoques do mito para o rito, do texto para o acontecimento comunitário (cf. FISCHER-LICHTE, 2008, p. 29-31). Ao longo da segunda metade do século XX, a ênfase na performatividade se desdobra e desloca a abordagem da arte enquanto obra para a abordagem da arte enquanto evento e/ou processo, o que Fischer-Lichte chama de “performative turn”, ou “virada performativa”. De fato, *The Transformative Power of Performance* destaca uma estética da performatividade, ancorada na superação dos binarismos entre sujeito e objeto, espectador e ator, produção e recepção, realidade e ficção. Em muitos casos, vemos ao longo do século XX, obras de arte e abordagens intelectuais que fomentam o desejo por teorias e termos menos estanques. Na obra de Fischer-Lichte, a *performance art* é o

¹³⁴ “Event” e “eventness” são comumente traduzidos para o português como “eventividade” e “evento”. Como bem ressaltou Virginia Araújo Figueiredo, numa reunião de orientação, a melhor tradução de “event” para o linguajar brasileiro seria mesmo “acontecimento”, no sentido de essa palavra remeter a algo singular, que se destaca do fluxo corrente de nossas experiências e vivências. Usamos com mais facilidade, a fim de dar relevância à singularidade de uma experiência, a frase: “Aquilo foi um acontecimento!”, foi o exemplo lembrado por Virginia. A dificuldade talvez de traduz “event” por acontecimento é que essa última remete a “happening”, palavra que já possui uma conotação bem específica no universo artístico. Utilizei do início ao fim, a tradução mais comum de evento, embora, espero ficar claro ao longo dessas páginas, esse “evento” a que me refiro e ao qual os autores se referem tem esse caráter de algo novo, singular, surpreendente, que se destaca da ordem cotidiana da vida.

¹³⁵ “For Herrmann [na Alemanha/mlm] the process of embodiment, not text, was central to the theatrical experience and this embodiment moreover had to be experienced and empathized with by other bodies, those of the audience, in each unique manifestation of the art” (CARLSON in FISCHER-LICHTE, 2008, p. 3; tradução da autora).

termo que coloca em relevo o dinamismo da constituição artística, estética ou poética, intrincada numa rede de elementos fluídos e não dicotômicos. A semelhança dos desejos, vemos, evidencia-se em diversos âmbitos.

Caminhando, agora, em direção a um dos principais autores dessa tese, é possível ver que a retomada do corpo, a abordagem do poético através de termos mais fluídos e a elevação do sensorial como dignos de relevância acadêmica coincidem com o rumo tomado pelo medievalista suíço Paul Zumthor. Vemos através de suas obras um aparecimento do corpo gradual em sua escrita e, ao mesmo tempo, um aparecimento que culmina numa mudança de abordagens. Mais do que isso, veremos a seguir como a pesquisa de boa parte de sua vida culminou no reconhecimento de que a passagem de um texto para a qualidade de poético depende da presença física e do engajamento corporal. Mesmo quando, nos dias de hoje, séculos depois do desenvolvimento da imprensa e da fixação da poesia oral na forma escrita, nos encontramos silenciosamente diante de um livro, são nossas faculdades fisiológicas que respondem a ele, que lhe impregnam de sentido, no duplo conotação da palavra, enquanto *senses* e *meaning*.

O reconhecimento de que o poético enraíza-se no corpo e numa reação deste ao texto aconteceu em Zumthor de forma lenta e gradual durante suas pesquisas sobre a Idade Média não latina, mas surgiu também como uma necessidade de repensar a tarefa da Filologia e das Ciências Humanas. Em *Essai de poétique médiévale*, por exemplo, tendo como objeto de análise a poesia medieval, ele levantava a pergunta sobre o método dos medievalistas, a fim de destacar o caráter pessoal da leitura e da constituição do sentido; uma pergunta que quer também salvaguardar o objeto. “Como perceber e compreender textos medievais sem alterar a sua natureza” (1992; p. xii), escutá-lo em sua própria racionalidade e sensibilidade, sem deixar de lado a pergunta indesejável a respeito da subjetividade indelével do pesquisador – já que o que nos chega de material dos séculos VI ao XV é fragmentário e opaco, entre cópias, traduções, adaptações, textos anônimos e comentários de copistas. Em outros termos, como reconhecer a particularidade da interpretação (de cada medievalista) sem perder de vista a singularidade e a especificidade do material trabalhado?

De *Essai de poétique médiévale* (1972) a *Introduction à la Poésie Orale* (1983), mais do que se perguntar reiteradamente sobre questões de método, o que está em jogo é uma mudança de perspectiva. Se em *Essai*, como reconhece no prefácio à edição em inglês, ele estava atrelado a um jargão semiótico¹³⁶, típico de sua formação filológica e predominante naquele período, em

¹³⁶ “In 1969-71 impenetrable jargon was fashionable on both sides of the Atlantic, and nowhere more so than in Paris. Every new point of view, every clarification and opening perspective produced its own technical vocabulary, ostensibly appropriate to

Introduction, ele já se mostrava mais interessado em uma rede de referências e abordagens multidisciplinares da voz; rede de referências que fundamentou sua passagem “metodológica”, enraizando no empenho do corpo o ponto nodal da poesia oral, não só medieval, apesar de este ser seu objeto principal, mas daquelas produzidas por diferentes sociedades e tempos históricos, como as chamadas sociedades arcaicas ou primitivas, e as manifestações contemporâneas, como o rock’n’roll de Rolling Stones e o folk de Bob Dylan e Joan Baez, nos Estados Unidos, além dos repentistas nordestinos e a literatura de cordel no Brasil – apenas para citar pouquíssimos dos exemplos tratados pelo medievalista.

De uma rigidez de método em *Essai*, com seus jargões, tabelas, esquemas e estruturas de análise, a uma escrita mais fluída e expansão de referências, com recursos à antropologia¹³⁷, à observação participativa, à linguística, em *Introduction*, a revisão da tarefa interpretativa do medievalista é constante. Presentes em toda parte a erudição e o rigor, além da convicção a respeito da presença irrevogável do pesquisador e seus afetos em oposição aos ideais do positivismo científico, de hermetismo e imparcialidade. Dito de modo breve, de *Essai de poétique médiévale* (1972) a *Introduction à la Poésie Orale* (1983), emerge sorradeira e gradualmente, o prazer, o corpo e o sensível numa área de pesquisa (a Filologia) que parecia destinada a evitá-los sobremaneira. Zumthor escreve no prefácio à edição em inglês de *Essai de poétique médiévale*.

O que eu precisava era ser capaz de reconhecer eu mesmo no Outro – os textos – sem fazer de mim mesmo um mero catálogo instruído e sem renunciar meu gosto pela literatura ou minha necessidade para desfrutar o texto por ele mesmo; eu precisava ver o meu duplo no Outro, a fim de entrar em diálogo com ele, e, em momentos de intensa emoção, experimentar o prazer de forma alguma inocente de um amor capaz de fornecer o motivo para um estudo crítico¹³⁸.

Como vemos, se em *Essai de poétique médiévale* (1972) já emergia timidamente a consciência do pesquisador como não mais um sujeito transcendental e universal, em *Parler du Moyen Âge* (1980), escrito pouco antes de sua aposentadoria, a revisão de método da Filologia culmina no reconhecimento de que toda história remonta a uma narrativa, um relato que se aproxima da ficção. Toda narrativa revelaria o desejo e as escolhas do pesquisador, i.e., o caráter pessoal daquele que se debruça sobre os objetos do passado: sua pulsação, sua paixão, seu desejo

its task but that, when taken with all the other vocabularies in circulation, made the instruments of critical discourse increasingly and dangerously heteroclitic while giving rise to a not inconsiderable risk of logomachy” (1992, p. xiii).

¹³⁷ “Parece-me um efeito necessário – sobretudo hoje, contando com vinte anos de dissertações sobre uma Escrita hipostasiada – adotar um ponto de vista antropológico, no sentido amplo e quase filosófico que se dá a essa palavra em alemão. A bem dizer, nem sequer temos a escolha: haverá uma antropologia da palavra humana ou nada, isto é, um jogo vão de intelectuais” (2007, p. 16).

¹³⁸ “What I needed was to be able to recognize myself in the Other – the texts – without making myself a mere learned catalog and without renouncing my taste for literature and my need to enjoy the text for its own sake; I needed to see my equal in the Other, to enter into dialogue with it, and, at moments of intense emotion, to experience the by no means innocent pleasure of a love capable of providing the motive for critical study” (1992, p. xii; tradução da autora).

pelos textos¹³⁹. Se essa assertiva pode causar polêmica, destaquemos por ora o que poderíamos chamar de os primeiros sintomas de uma ressaca interpretativa. “Entretanto o número dos possíveis acabou. [...] A linguística e a semiótica contribuem para o próprio retraimento do horizonte especulativo. Talvez aí esteja nossa sorte: substituir as antigas ficções da unidade pela ideia de prováveis concordâncias” (2010, p. 45), escreveu em *Introduction à la poésie orale* (1983). Em outro momento, em 1990, formulou mais uma vez sobre a crise do excesso racionalista: “Racionalidade não significa mais para nós capacidade argumentativa nem lógica analítica, mas *derrapagem controlada entre as aparências*; e se a teoria não interessa mais a muita gente (e aterroriza alguns), é porque ela tendia a nos fazer andar nos trilhos” (2007, p. 98; grifo nosso).

Da década de 1970 ao fim de sua vida, em 1995, Zumthor revolucionou a filologia e a teoria literária, com sua pesquisa sobre a voz, a poesia vocal e o poético como fenômeno dinâmico comunicativo (dialógico), o poético enquanto performance e corporeidade. Ao falar sobre vocalidade, defendendo a ideia de uma poesia medieval (no lugar de uma “literatura medieval”), por exemplo, confrontou os intelectuais de sua época, que classificavam a oralidade como fenômeno dos *illitterati*, ou popular, em oposição bem demarcada à noção de erudição como capacidade de leitura. Contra a ideia (tão moderna) de oposição entre popular e erudito, Zumthor vai mostrar que entre os séculos V e XV o que existe é uma movência, derrapagens, sobreposições e interferências entre uma dimensão e outra, entre *illitterati* e *litterati*, entre pagão e cristão, entre a corte e o “popular” (cf. 1993, p. 117-138; 1979b, p. 231-263).

Suíço medievalista, nascido em 1915 em Genebra, professor, romancista, nômade, poeta e tradutor, Zumthor trabalhou predominantemente nos primeiros trinta anos de sua carreira com hermenêutica, semiótica, linguística e filologia. Erudito, trabalhou temas poucos comuns através de abordagens e resultados, muitas vezes, surpreendentes. Em sua tese de doutorado, de 1943, escreveu sobre o lugar das profecias na Idade Média, sob orientação de Marcel Raymond, em *Merlin le prophète*. Pouco depois, em 1946, sobre o diabo em Victor Hugo – um Satã oposto à teologia medieval e mais próximo à própria personalidade de Hugo¹⁴⁰. Em 1950, trabalhou com as cartas de Abelardo e Heloisa, e preparou sua tradução. Em 1960, escreve sobre a vida cotidiana na época de Rembrandt – esse livro se tornou seu *best-seller*, livro com o qual considera ter conseguido capturar as dimensões sensoriais daquele período. Com *Le Puits de Babel*, de 1969, disse ter dado vazão à necessidade de tratar de seu objeto de pesquisa através de

¹³⁹ “À medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço do real passado, minha tentativa é, em si mesma, ficção. Se formo um discurso ficcional, para comunicar o resultado, ele será necessariamente narração, quaisquer que sejam talvez minhas precauções estilísticas visando à nudez do relato. Este caráter da história, sempre tenho tendência a assinalá-lo mais do que apagá-lo” (ZUMTHOR, 2005, p. 48).

¹⁴⁰ “[...] through Hugo’s cosmic anthropomorphism, the fallen angel identified himself with the suffering of man, with his rebellions for a better world, with his ascension from darkness to light. He begot the Angel Liberty, who touched off the French Revolution. From Fatality, Satan became Progress; he had a little of the spirit of Jesus in him and all the spirit of Hugo, the seer, the tireless but grandiloquent champion of social justice” (DENOEU, 1948, p. 262).

escrita confessional, além de responder à urgência sentida de acrescentar poeticidade ao seu fazer como medievalista. O tema do duplo, presente já no título – poço no lugar de uma torre – coloca em diálogo o trabalho do medievalista e o personagem-objeto de pesquisa, Abelardo, como seu alter-ego. A publicação foi classificada como romance pela editora Gallimard – embora Zumthor tenha a visto sob um tom fortemente autobiográfico (cf. 1990, p. 120). A respeito de seu estilo intelectual, Jerusa Pires Ferreira, professora responsável por sua tradução no Brasil e com quem manteve diálogo desde 1977, escreveu: “Em sua condição de medievalista, ele se abria sempre ao mundo contemporâneo e foi assim que se interessou, por exemplo, pelos grupos de poesia oral e partilhou com o jovem Philadelpho Menezes conquistas da chamada poesia sonora” (2007, p. 149). O rigor de sua erudição estava a serviço da abertura incessante para novos saberes e abordagens – destacando-se, também aí, seu traço para o nomadismo¹⁴¹. Seus resenhistas¹⁴² destacavam com frequência seu talento para aliar erudição, clareza e polêmica.

A transição de abordagens, como mencionado, inicia-se em 1972, com a publicação de *Essai de poétique médiévale*. Em entrevista para Andre Beaudet, em 1986, o medievalista refere-se a *Essai* como o último de seus livros impregnados pelo desejo, característico daquele período, de “fazer teoria”, guiado pela tendência à pura cientificidade, ainda que, admitia, também o guiasse “uma feliz embriaguez do espírito”. Dois terços escrito em Amsterdã, onde passara vinte anos como titular da cátedra de Filologia Românica, e um terço na Universidade de Paris VIII (Vincennes), *Essai de poétique médiévale* é marcado por seu descontentamento com as mudanças ocorridas no quadro geral das Ciências Humanas durante os anos 1960 (em direção a maior “cientificidade” como progresso técnico). Zumthor se refere a esse livro como um momento de corte no seu estilo e ambição acadêmicos; momento em que deixa de lado o apelo semiótico e o linguajar estruturalista. Livro de transição por ser visto como emaranhado de jargão e como abandono do fascínio pela semiótica, uma forte convicção de fazer teoria ao lado de uma feliz embriaguez de espírito. O livro reflete também uma transição territorial: de membro-fundador do Instituto de Pesquisas Românicas, em Amsterdã (onde viveu entre 1950 e 1970), a professor da Universidade de Montreal, no Canadá – onde chegou trazendo a título de pose, duas valises, com roupas e livros. O nomadismo, reconhecia, parecia-lhe inerente.

¹⁴¹ “O acaso fez de mim um homem de fronteiras. Eu nasci, bem, há não poucos anos, a alguns quilômetros de uma entre algumas. Mas o que conta muito mais foi o número delas que eu secretamente atravessei ao longo desses anos. Fronteira, limite e separação; traço que demarca para cada um de nós o seu lugar e designa o domínio do Outro: no tempo, não menos que no espaço”, escreveu Zumthor (*apud* FERREIRA, 2007, p. 151). De avô suíço-alemão, de quem herdou o sobrenome, Zumthor teve uma vida marcada por deslocamentos desde a infância, quando se mudou algumas vezes entre Suíça e França; movimento que continua durante sua juventude e sua formação escolar. Considerado sempre como estrangeiro na França, era com prazer que denominava a si mesmo pelo termo (pejorativo originalmente) de “métèque”.

¹⁴² Conferir por exemplo, entre outros, DENOEU, F. “Victor Hugo, poète de Satan by Paul Zumthor” (1948); FERREIRA, J. P.. “Paul Zumthor – Profissão Medievalista” (1999). FERREIRA, J. P.. “O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil” (2007); HAIDU, P. “Making It (New) in the Middle Ages: Towards a Problematics of Alterity *Essai de poétique médiévale* by Paul Zumthor” (1974); HULT, D.. “Le Masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens by Paul Zumthor” (1979); CERQUIGLINI-TOULET, J.; LUCKEN, C. (ed.). *Paul Zumthor, ou l'invention permanente* (1998).

Nos anos 1980, suas pesquisas se concentraram sobre o aspecto da oralidade, chegando a desenvolver a ideia de vocalidade, tamanha a ênfase dada ao engajamento do corpo na enunciação. Desponta o reconhecimento de que a poesia medieval era dependente da presença de um corpo que recita, que gesticula e detém a atenção dos ouvintes. Ele fala em emanção da voz através da vibração do aparelho fonador, da disposição de elementos como energias fisiológicas, pulsões, modulações de uma existência pessoal.

Tendo se dedicado às diversas manifestações de poesia oral, em culturas arcaicas ou contemporâneas, Zumthor chegou ao conceito de performance como termo que especifica o momento irrepetível, dinâmico e corpóreo em que a poesia se torna obra viva, a voz encarnada num corpo, emanada e sentida no espaço físico, na presença de intérpretes e ouvintes. Enfim, a dinâmica dos corpos envolvidos numa ação presente: *hic et nunc*. Nota-se, portanto, que apesar de a voz poder trazer a ideia de uma fisicalidade impalpável (típica característica do som, que nos toca, apesar de imaterial), é ela mesma que traz para Zumthor uma nova abordagem de engajamento corporal como momento privilegiado da recepção. “Foi a propósito da Idade Média que se colocou para mim a questão da vocalidade” (2007, p. 12) e, por consequência, também a da performance. Debruçando-se sobre a poesia medieval, tratava-se, para ele, de abordar como a constituição de sentido – ou melhor, a apreensão do poético –, é influenciada pela característica específica da voz: o som, o corpo, a ação, o gesto.

Qualquer que seja o poder expressivo e simbólico do olhar, o registro do visível é desprovido desta espessura concreta da voz, da taticidade do sopro, da urgência do respiro. Falta-lhe esta capacidade da palavra de, sem cessar, relançar o jogo do desejo por um objeto ausente, e presente no entanto no som das palavras (2010, p. 11).

Como vimos a respeito do pequeno livro *Parler du Moyen Âge*, a escrita de Zumthor é cheia de desejos. Não foge nem nega o apelo – da linguagem, da escrita, do texto, da voz. A movência que Barthes caracteriza como o prazer específico da leitura é para Zumthor a movência experimentada na performance, no encontro temporal e espacial dos agentes da comunicação poética. Respondendo a um questionário de 1986, da revista italiana *Linea d'Ombra*, posteriormente publicado como prefácio de *Performance, réception, lecture* (1990b), Zumthor rememora os direcionamentos que começou a esboçar em *Parler du Moyen Âge*. E diz que “mais do que opor análise e síntese, erudição e interpretação”, ele acredita que a produção intelectual, ou o que chama de “processo de confirmação”, é da ordem da percepção poética e não da dedução. O que isso significa para um intelectual como Zumthor, que escreveu romances e pesquisas que vão da Idade Média secular à África Ocidental e ao sertão brasileiro, dos nômades do Saara aos maori da Nova Zelândia? Sem dúvida, Zumthor traz para a produção intelectual das Humanidades uma abordagem não só elegante e poética, mas uma generosidade com as

intuições e os prazeres. Sobre esse último aspecto chegou mesmo a escrever, neste pequeno livro de 1990, que o prazer é um critério absoluto no entendimento de qualquer texto como poético. “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem. Necessidade para produzir seus efeitos; isto é, para nos dar prazer. É este, a meu ver, um critério absoluto. Quando não há prazer – ou ele cessa – o texto muda de natureza” (2007, p. 35). E não é apenas uma vez que ele se refere ao prazer em termos igualmente enfáticos. Numa das entrevistas a Andre Beaudet, de 1986, a respeito da sua alegria em ensinar, ele disse que “o prazer é o único valor que conta e dá a medida de tudo” (2005, p. 45). Ao final de *Performance, réception, lecture*, por exemplo, retoma a ideia:

É em sua qualidade de narração que o discurso mantido pelo historiador declara sua relação com o lugar singular de sua dupla origem. Só assim há uma chance de dar a sentir uma presença e, talvez, uma beleza (para além de todas as decodificações que propõe). A beleza vem a mais, como uma graça. Mas da presença gera-se um prazer. E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos (2007, p. 108-9).

Uma década antes, em *Parler du Moyen Âge*, já vimos que ele fala da impossibilidade de apagar o prazer do pesquisador diante de seus objetos de análise. Dentre outras coisas, escreveu que as recepções históricas¹⁴³ da poesia medieval dos séculos IX e XII apresentam tantas variações no espectro temporal entre os séculos XII e XX que “qualquer julgamento de valor seria problemático”. E concluiu que não é pelo conhecimento que se define uma obra-prima, mas, sim, por intermédio do prazer. “Quem, no entanto, e em nome do que a proibição, vai alguma vez nos impedir de pensar, de dizer, de um determinado texto: ‘essa obra-prima’? A fonte de todas essas ambiguidades reside no fato de que, quando pronunciamos essa frase, nós situamo-nos na ordem de prazer e de prazer somente”¹⁴⁴. Mais do que defender o prazer por si só, Zumthor está reformulando sua percepção sobre o fazer das Humanidades, questionando a própria ideia da objetividade e verdade. Nos primeiros capítulos de *Introduction à la poésie orale*, escreveu que os conceitos da análise textual, entre 1960 e 1980, possuíam nada de científico. “Entre o conceito, a inventividade de quem o maneja e a interpretação supostamente permitida, se instaura uma relação triangular complexa e instável” (2010, p. 44). Se o conceito planifica a realidade, retirando dela as manifestações do particular que surgem como ervas daninhas, seria o engajamento afetivo, ou a capacidade de se colocar, o elemento que instrumentaliza o pesquisador a produzir mais do que generalidades – *a fazer sentido*. Mais do que demonstrar uma verdade ou apreender uma (ilusão de) totalidade, trata-se de revelar, trazer à luz ou tornar

¹⁴³ Recepção histórica em termos de práticas comuns medievais como “the history of manuscript traditions, of adaptations and translations, of glosses, of late introductions or continuations added to a previous text” (1986, p. 44-5).

¹⁴⁴ “Who, however, and in the name of what prohibition, will ever prevent us from thinking, from saying, of a certain text, ‘this masterpiece’? The source of all these ambiguities lies in the fact that when we pronounce this phrase, we situate ourselves in the order of pleasure, and of pleasure alone” (1986, p. 44-5; tradução da autora).

presente aos sentidos um discurso possível, poético. Mais do que *ergon*, escreveu emprestando expressão de Humboldt, um medievalista deveria buscar a *energeia*; mais do que *estase*, a pulsação. Assim, até a noção de interpretação para Zumthor é surpreendente. Se considerássemos apenas sua formação como filólogo, seria de se esperar a defesa da hermenêutica, ou nela um forte enraizamento de sua atividade como medievalista. Contudo, na primeira conferência que leciona no Collège de France, entre fevereiro e março de 1983, ele explica que a atividade dos medievalistas deveria se assemelhar ao de intérpretes, no sentido em que a palavra é aplicada para músicos e atores: um tipo de conhecimento que é ativo e que transforma (1984, p. 90). Vale notar que nessa concepção, a interpretação se torna também uma performance.

Nessa mesma perspectiva, respondendo a uma pergunta sobre a distinção entre oral e escrito, Zumthor não mede palavras em expor seu ponto de vista ausente do pudor científico: “Embora eu seja um homem da escrita por profissão (e em certa medida sinto-me e quero-me um escritor), sempre experimentei um interesse afetuoso, e, às vezes, uma paixão pela voz humana, ou mais, *pelas vozes*, porque elas são por natureza particulares e concretas” (2007, p. 13). Essa atenção pelo particular e a necessidade de colocá-lo na mesa irrompe constantemente. Na pesquisa pela voz, ele diz ter se movido pela “nostalgia de um calor e de uma liberdade” (*idem*). Essa falta de pudor pelo particular, digamos assim, é um dos aspectos que caracteriza o seu estilo como pesquisador e como prosador. Não só a elegância e ausência de aridez em sua escrita acadêmica, mas a atenção mesma ao prazer sem medo de ser acusado seja de hedonista, seja de falta de consistência ou cientificidade¹⁴⁵, seja mesmo de polêmico. Mais ainda, escreve de maneira explícita: “Não sou absolutamente ingênuo quanto a esse sentimento, mas estou persuadido de que tais disposições interiores não podem ser rechaçadas sem prejudicar (contrariamente ao preconceito positivista) o funcionamento da inteligência crítica” (2007, p. 13). Seria também nesse sentido que em diversos momentos, como em *Introduction à la poésie orale* e em *Performance, réception, lecture*, ele se referira a uma imaginação crítica¹⁴⁶, para falar do trabalho acadêmico: a mistura de intuição, prazer e erudição. E não foi em poucos momentos que defendeu que a erudição rigorosa não pode ser preterida, mas ela somente serve se se torna viva, se se humaniza¹⁴⁷. Ao lado de imaginação crítica, o professor também se referiu ao seu trabalho como

¹⁴⁵ A respeito do seu estilo de escrita e como pesquisador, seu colega Yves Bonnefoy, do Collège de France, escreveu: “De défi que le moi profond lançait au moi de surface, et que les romans n'ont peut-être pas su relever aussi hardiment qu'il l'aurait fallu, c'est dans un travail d'apparence impersonnelle, et conduit avec la rigueur et l'érudition les moins soupçonnables, qu'il s'est fait entendre le plus fort, et a permis des pensées qui sont chez Paul Zumthor des aveux, des jugements de valeur, des proclamations cette fois empreints de sa vérité la plus intime” (BONNEFOY, 1998, p. 18).

¹⁴⁶ Cabe lembrar aqui o argumento principal de Zumthor em *Parler du Moyen Âge*: toda pesquisa sobre o Medieval se apresenta em forma de narrativa e toda narrativa remonta a uma ficção. Nessa assertiva poderíamos reconhecer os dois aspectos da escrita de Zumthor: o historiador e o romancista, o pesquisador e o poeta. Em uma das entrevistas em *Écriture e Nomadisme*, disse: “mon désir de fiction je l'intègre dans mes travaux académiques à mon désir de 'dire vrai'” (*apud* BONNEFOY, 1998, p. 17).

¹⁴⁷ “Sim, é preciso não apenas descrever o passado: deve-se fazê-lo reviver. Aproximá-lo de nós. Sem dúvida, a erudição é uma fase indispensável – e quanto a esse ponto sou extremamente exigente –, mas ela somente se humaniza quando lhe extraímos um

discurso poético, discurso que se aproximaria de seu objeto por similaridade e proximidade: “Uma linguagem que está em constante mudança e, ao mesmo tempo, ainda produz a sua própria adesão à verdade: um gesto” [*a language that is both ever-changing and yet producing its own adherence to truth: a gesture* (1984, p. 73)].

É nesse contexto teórico, portanto, em que se move esta pesquisa. Essas características basilares de Zumthor estão impregnadas nas concepções sobre performance, empenho do corpo, forma, percepção, prazer e imaginação crítica. No percurso deste capítulo, a fim de podermos posteriormente analisar as relações entre os conceitos de performance de Zumthor e de presença de Gumbrecht, abordaremos os escritos do medievalista sobre a voz e o engajamento corporal, a forma do poético e a performance, a percepção e o prazer poéticos.

A VOZ E O CORPO

É fácil compreender de que maneira o corpo passa a desempenhar um papel de destaque nos trabalhos de Zumthor. Pesquisando a poesia medieval, o professor trazia à luz complexidades envolvidas na pesquisa de fontes de um passado distante, anterior ao desenvolvimento da imprensa: o fato de a poesia medieval ter sido transmitida essencialmente através da voz e dos gestos – mímica, dança, presença. Nesse sentido, diferentemente do texto impresso, disponível para uma leitura individual (que demorará séculos para se tornar silenciosa), a poesia medieval depende de uma rede de fenômenos e ações que a tornavam viva. E o trabalho do medievalista suíço foi por anos dedicados a iluminar essa rede de fenômenos e complexidades.

Como se sabe, era prática normal na Idade Média o poeta declamar sua poesia publicamente. Mas o que Zumthor mostrou foi que na variabilidade de textos que se assemelham estavam em jogo não só questões de tradição e memória, ou convenção e apropriação, mas outras como diferentes tipos de oralidade: primária, mista e secundária – de acordo com os diferentes graus de relação com a escrita. Prática normal também, como vemos na análise detalhada presente em *Essai de Poétique Médiéval*, era uma certa improvisação na declamação a partir de um texto base, de esquemas e expressões. Essas características levaram o

sentido. E esse sentido se tornará verdadeiramente vivo quando o homem de hoje for capaz de integrá-lo à concepção que tem de si mesmo, à maneira como vive sua vida, como percebe os outros e a sociedade” (2005, p. 113).

medievalista a reconhecer que a forma da poesia medieval, portanto, está condicionada a um apanhado de condições corpóreas relacionadas às presenças do poeta e do ouvinte. A forma poética acontece na dinâmica dos gestos, no volume da voz, no ritmo da fala, nas estratégias para prender atenção e cativar o ouvinte e no cenário que abarca o acontecimento poético. Em outras palavras: o texto se fazia obra na ação¹⁴⁸. Ao retomar o sentido básico de poesia oral – emanção sonora de um corpo –, Zumthor inova as pesquisas medievais e da teoria literária ao colocar no centro das atenções as variantes concretas do processo receptivo e da constituição poética: uma dinâmica efêmera dos corpos e da ação. Veremos mais à frente, no terceiro tópico, a relação de Zumthor com os alemães da Estética da Recepção; i.e., a distinção entre performance e recepção, uma inovação do suíço para os estudos literários. Por ora, nos concentramos na emergência do corpo, através do gesto, da presença e da voz como condição *sine qua non* de existência da poesia medieval.

Como dissemos, entre *Essai de poétique médiévale* e *Introduction à la poésie orale* existe uma mudança de percepção e abordagens em Zumthor, e uma das transformações aconteceu por volta do fim da década de 1970 quando o medievalista, então professor em Montreal, entrou em contato com pesquisadores brasileiros e tomou conhecimento da literatura de cordel do nordeste¹⁴⁹. A partir desses diálogos e troca de experiências, ele diz, em *Écriture e Nomadisme*, ter notado uma ligeira, mas determinante mudança no seu modo de pensar. Não mais em *o que* está sendo transmitido na poesia medieval mas em *como*. Seria então que aconteceu a passagem do *oral* para o *vocal*. A poesia, “esta pulsação do ser na linguagem” (2005, p. 69), que compromete a totalidade do corpo, só poderia ser adequadamente compreendida se se considerasse esse conjunto de condições fisiológicas inegavelmente envolvidas no processo de emissão e recepção do texto poético, que a forma emerge sempre de modo individual, instável, provisório, e que o prazer é também da ordem do particular. Por volta de 1977, sua pergunta se transformou em: “Em que medida a passagem pela voz humana transforma, altera, transmuta (eu diria, empregando de modo figurado o termo alquímico) o texto de que é o objeto?” (2005, p. 116). Que fique claro, a passagem é do conteúdo (o sentido último interpretável) para a forma (dinâmica, particular, viva). E a própria noção de performance, veremos, dará o tom dessa

¹⁴⁸ Em texto para o congresso Materialidades da Comunicação, Zumthor faz a distinção dos termos “texto”, “obra” e “performance”, recorrentes em seus trabalhos. Performance carrega em si a totalidade das experiências sensoriais, envolve uma ação, uma presença de enunciante e de ouvintes, pressupõe simultaneidade de presenças físicas, corpos que sentem e que reagem ao material poético (texto). “Text is and remains readable. Works are simultaneously hearable and visible” (1994, p. 219).

¹⁴⁹ A respeito do papel da relação de Zumthor com o Brasil e as manifestações de poesia oral experimentadas por ele aqui, ver o artigo de Jerusa Pires Ferreira, “O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil”. “Poderíamos dizer que o antes mencionado *Introdução à poesia oral*, publicado na França em 1983 e traduzido no Brasil em 1997, tem um forte assentamento no sertão da Bahia, em Feira de Santana, e está ligado à primeira viagem de Zumthor a essas paragens” (FERREIRA, 2007, p. 146).

transição, que não deveria ser particular e exclusiva a Zumthor, mas, sugeriria, deveria impregnar as pesquisas da Estética filosófica diante da arte contemporânea¹⁵⁰.

Como já vimos, em *Introduction à la poésie orale*, a oralidade não é apenas a manifestação da voz: é a “expansão do corpo” e “implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar” (2010, p. 217). A ação vocal que fundará uma poeticidade entendida como corporalidade passa a ser descrita então como gesto e gestualidade, e alarga o poético em direção ao ambiente em que acontece a transmissão. Em 1983, numa das conferências no Collège de France, as quais deram origem ao livro *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Zumthor expõe que a oralidade parece ser tratada por medievalistas e teóricos literários como um fato que dispensa explicação, uma técnica, mais do que uma ação que cumpre uma função num contexto histórico específico. Nesse sentido, a oralidade teria sido referida com bastante frequência à voz humana como veículo da linguagem em oposição ao discurso apreendido na forma escrita. Nessa planificação do termo a partir da dicotomia Oralidade/Escritura, a pergunta em torno de o que a oralidade implica na transmissão da poesia medieval teria sido deixada de lado, argumenta o professor. A forma ou o meio é preterido nas análises em favor do conteúdo decodificado. Em *Introduction*, a defesa do termo vocal busca destacar o fenômeno poético a partir de uma perspectiva mais complexa, não apenas através de uma leitura histórica, mas com recursos a disciplinas como linguística, etnografia, medicina, mitologia comparada, entre outras; perspectiva que aborde a poesia oral através da dimensão espacial, sensorial e sonora que ela assume quando produzida a fim de ser recitada e escutada¹⁵¹ – em suma, uma ação de uma boca em direção aos ouvidos. Escutemos o próprio autor:

Oralidade é um termo histórico que designa um fato que diz respeito às modalidades de transmissão: significa simplesmente que uma mensagem é transmitida por intermédio da voz e do ouvido, aí não há problema. Vocalidade, por sua vez, parece-me uma noção antropológica, não histórica, reativa aos valores que estão ligados à voz como voz e, portanto, encontram-se integrados ao texto que ela transmite. O que simplifica a abordagem filológica, pois pouco importa que o texto tenha sido composto por escrito ou improvisado em performance. Se ele for composto por escrito em vista de uma performance (assim como a poesia destinada ao canto), sua vocalidade me aparece como uma intenção incorporada ao texto (2005, p. 116-7).

No sentido em que vocal remonta a uma leitura não histórica, mas antropológica¹⁵², a própria concepção de Zumthor para o que seja a voz passa a portar riqueza de sentido: “forma

¹⁵⁰ Como mencionamos anteriormente, a pesquisa de Erika Fischer-Lichte (2008) contribuiu nessa direção ao propor a noção de performance ou performatividade como perspectiva que ultrapassa as dicotomias entre produção e recepção, sujeito e objeto etc.

¹⁵¹ “I admit here that, apart from some exceptions, every medieval ‘literary’ text, whatever its mode of composition and transmission, was designed to be communicated aloud to the individuals who constituted its audience. Several settings for this communication obviously must be distinguished, from improvisation before an assembled crowd to reading aloud in a private circle” (ZUMTHOR, 1984, p. 67).

¹⁵² “Anthropology is an attitude of the mind, a certain outlook on the world, not a method. If necessary (but is it?), ‘anthropology’ could be defined according to the particular focus adopted by the researcher: sociological, linguistic, or semiotic. (ZUMTHOR, 1993b, p. 113).

arquetipal”, “imagem primordial e criadora”, “energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos” (2010, p. 10); ou ainda “um objeto central, um poder, representa um conjunto de valores que não são comparáveis verdadeiramente a nenhum outro, valores fundadores de uma cultura, criadores de inumeráveis formas de arte” (2005, p. 61). A voz enquanto emanção traz a conotação de ancestralidade e sensualidade: uma espessura concreta do som, “a taticidade do sopro, a urgência do respiro” (2010, p. 11), fenômeno que manifesta as emoções mais intensas: grito natal, grito do jogo infantil, grito de dor e de guerra. A voz é emanção que corporifica e que enraíza o acontecimento poético (performance) aqui e agora; ao mesmo tempo, escreve Zumthor, ela é o trânsito da linguagem. Não transmite, não simboliza, nem representa, mas torna presente. “A voz é presença. A performance não pode ser outra coisa senão presente” (2005, p. 83) e, em se tratando de presença, escreveu adiante, em *Escritura e Nomadismo*, “não somente a voz, mas o corpo inteiro está lá, na performance. O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental” (2005, p. 84). Ao mesmo tempo em que corporifica a poesia, a voz também ultrapassa o corpo, sendo a parte suave deste, sua expansão no ambiente. Forma fluída, a voz se estende mais no espaço do que no tempo; Zumthor dirá que ela se situa fora do tempo, querendo dizer talvez com isso que ela coloca o tempo cronológico em suspensão¹⁵³, já que este não é “um fator pertinente da comunicação” poética (2010, p. 41). A respeito do tempo e do espaço, ele diz que a poesia é uma escrita espacial, embora a escuta seja temporal, enquanto a percepção também se dá na dimensão espacial¹⁵⁴. Em outro momento, diz que o tempo é corporalizado na poesia oral, um tempo vivido no corpo (cf. 2005, p. 89). Assim temos a voz enquanto impalpável e física, enquanto manifestação de um grupo, de uma cultura ou de um indivíduo, enquanto movência da linguagem e mediação de existências... Trata-se dos paradoxos da voz, ou mesmo, de sua misteriosa incongruência (cf. 2010, p. 13). Em meio aos paradoxos, chegamos ainda à seguinte descrição: “Indefinível, senão em termos de relação de afastamento, articulação entre sujeito e objeto, entre Um e o Outro, a voz permanece inobjetivável, enigmática, não especular. Ela interpela o sujeito, o constitui e nele imprime a cifra de uma alteridade” (2010, p. 15). A voz é o eu e é o outro, corporifica o tempo, espacializa o corpo, dá a forma do poético em sua transitoriedade e em seu caráter inobjetivável. Veremos, a dinâmica da voz impregna a dinâmica

¹⁵³ “Continuando a perguntar-lhe coisas, nesta ocasião, pedi-lhe que explicasse a realização da poesia oral e medieval, levando sempre em conta a ‘presentidade’ e suas emanções, o corpo em presença. Respondeu-me por escrito, que se referia a *presentificar*, no sentido duplo de representar e de tornar presente, vale dizer contratar, contrair, sintetizar, num mesmo instante atual, toda a duração do tempo” (FERREIRA, 1999, p. 191).

¹⁵⁴ “Up to the fifteenth century it was heard, and hearing is a purely temporal activity. However, with the exception of ‘courtly love lyrics’, all the different medieval poetic codes incorporate techniques that allow the generation of sensations equivalent to those of space, which are sometimes linked to the material organization of the work” (ZUMTHOR, 1992, p. 18).

dos fenômenos poéticos. Como querer estabilizar – o sentido, a forma, a poesia enquanto texto ou objeto – nessas circunstâncias?

Sendo nomadismo, é esse calor da voz, sua presença e seu volume espaço-temporal, que se perdem na forma da poesia medieval que chega até nós. Como já havia constatado Zumthor em *Essai*, o que nos chega da poesia vocal medieval são versões escritas diversas de uma matriz similar, diversidade de difícil interpretação, reconheceu ele, mesmo através de suas pesquisas em paleografia, bibliografia e história¹⁵⁵. Sendo a voz o elemento principal da comunicação poética, a poesia medieval, registrada e guardada em livros, nos apresenta nada mais do que a forma vazia, um espectro, mero reflexo; diríamos, a ausência de uma presença (passada). Ao invés da presença dinâmica, a forma fixa; no lugar do corpo em performance, a palavra estática, desencarnada daquele que enuncia e de um outro que ouve; empobrecida da ação que a tornava viva. Aos poucos, mostra o autor em *A letra e a voz*, a sensorialidade da poesia oral esmaece, em especial ao longo dos séculos XV e XVI, na medida em que os avanços da escrita e da imprensa provocavam mudanças na concepção de homem, de singularidade e de autoridade. Nessa perspectiva, a performance será a pedra de toque de sua pesquisa sobre o vocal; performance entendida na acepção anglo-saxônica enquanto o instante mesmo em que a oralidade está em cena; elemento “que dá o reconhecimento das qualidades da voz humana” (1984, p. 67); ou ainda, entendida como “a ação complexa pela qual a mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” (2010, p. 31).

Já é possível perceber, a essa altura, a dinamicidade e intrincada relação dos termos que gravitam na obra de Zumthor. Voz e corpo, por exemplo, performance e forma estão dificilmente dissociáveis em se tratando de recapitular e destrinchar o argumento do autor. Na explanação aqui de poeticidade entendida enquanto corporalidade seria fácil, talvez inevitável, cair numa escrita circular. Como separar em tópicos distintos – como estamos fazendo nestas páginas – corpo e performance, ou ainda, forma e voz, sendo o fenômeno mesmo da transmissão o momento de simultaneidade e concatenação desses elementos: quando a voz assume corpo e dá a forma instável do poético sempre por se fazer, por se concretizar e ao mesmo tempo evanescer para uma percepção e um prazer? O ideal seria procedermos como o autor, ou imaginar que acompanhamos seu caminhar, num movimento nômade em que pouco (ou quase nada) se mostra estanque. “A voz é nômade, enquanto a escrita é fixa” (2005, p. 53):

¹⁵⁵ Utilizando terminologia e sistematização semiótica e semiológica na abordagem da poesia realizada entre os séculos IX e XV, Zumthor não deixa de reconhecer, no entanto, que seu objeto de estudo é fugidivo, mutável e incerto. Tradição, livre cópia de manuscritos, alterações fazem que um mesmo texto tenha muitas variações de estrutura e linguagem ao mesmo tempo em que faz que textos diferentes pareçam entre si. Ao considerar as variáveis de um esquema narrativo através de seis níveis, criado por ele para análise de textos medievais, Zumthor escreveu: “We are inevitably brought back to individual cases, whence the usefulness of the idea of ‘form of discourse’ to which I have already alluded” (1992, p. 128).

talvez essa seja a raiz da dificuldade de planificar em tópicos distintos a fluidez¹⁵⁶ e intrincamento de termos caros a Zumthor. Como a forma da poesia oral, sempre fluída, as definições em Zumthor parecem deslizar, escorregar, se interpor. Se lembrarmos o que dizemos a respeito do prazer e do discurso poético do medievalista, torna-se compreensível a dificuldade de esticar em linha reta, conceitualmente demonstrativas, suas formulações – na verdade, essa ação seria oposta ao seu desejo, e talvez até ao seu gênio. De qualquer forma, da voz ao corpo, os termos estão ligados na origem, isto é, no próprio ponto de partida por onde nasce a voz e o ponto aonde chega e é acolhida. Assim, na proposta por um novo termo para o processo receptivo, a performance resgata e coloca em destaque as dimensões sensoriais estimuladas na comunicação da poesia vocal: da Idade Média, do sertão nordestino brasileiro, dos maori da Polinésia e Nova Zelândia, dos griots da África ocidental, os contadores japoneses de *rakugo* e do folk norte-americano. Diz o autor: afinal, até mesmo diante de um livro, em minha leitura silenciosa, é meu corpo que reage ao texto que saboreio e que amo, é ele quem vibra em mim durante a leitura, e veremos, é o prazer do corpo que faz passar um texto de informativo à qualidade de poético. Como já vimos, o prazer é nomeado como critério absoluto.

O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos, daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo. Dotado de uma significação incomparável, ele existe à imagem de meu ser: é ele que eu vivo, possuo e sou, para o melhor e para o pior. Conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, do jurídico, os quais, sem dúvida, pervertem nele seu impulso primeiro. Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo, no nível do texto, da percepção cotidiana, ao som dos seus apetites, de suas penas e alegrias: contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio (2007, p. 23-4)

No mesmo livro onde se encontra a citação acima – *Performance, réception, lecture* –, Zumthor explica que o prazer poético surge de uma “consciência confusa de estar no mundo”: é a ausência mesma de uma pureza do pensamento científico que possibilita a emergência do poético como o peso sentido no corpo, como uma afetação que agita “a consciência confusa, anterior a meus afetos” (2007, p. 78). Aqui Zumthor se refere à *Fenomenologia da Percepção*, de Maurice Merleau-Ponty, e ao seu conceito de conhecimento antepredicativo para abordar esse elemento indomável do conhecimento, da razão e mesmo da percepção: aquilo que na racionalidade derrapa, escapa, se recusa a encaixar, domesticar, a se comportar de forma previsível – alheio a generalizações e regras. Acumulação do sensível que, muito embora possa se

¹⁵⁶ Por efeito de curiosidade, uma resenha sobre *Le Puits de Babel*, na *The French Review*, destaca exatamente essa característica na obra do autor. “Essentially fluid, history becomes not only concentric but cylindrical, inconceivable as horizontal progress, visualizable as a vertical abyss: ‘On avance, on glisse. ... Babel: moins une tour dressée vers le ciel qu’un puits’ (ZUMTHOR, *Le puits de Babel*, p. 152)” (ROSE, 1970, p. 191).

organizar à sua maneira, não conduz, não deriva, não aflora um conhecimento racional. Experiências sensíveis, “antipredicativa”, que estão no fundo da percepção poética. “É por isso que o sentido que percebe o leitor no texto poético não pode se reduzir à decodificação de signos analisáveis; provém de um processo indecomponível em movimentos particulares” (2007, p. 79). Nesse sentido, torna-se mais uma vez claro em que sentido Zumthor defende o particular e o prazer caracterizando o poético, valendo destacar aqui a palavra indecomponível. Até mesmo se lembrarmos que a forma do poético não é estável e, portanto, somente pode ser apreendida de forma temporária e evanescente, seria inevitável a recusa da cientificidade, da tentativa de criar um discurso que provasse uma verdade ou que convencesse a partir da demonstração. Como comprovar o caráter de verdade do prazer – ou mesmo de seu potencial de emancipação como queriam tantos teóricos, filósofos e estetas – se ele somente acontece de forma particular e é também para o ouvinte ou leitor, assim como o corpo, da ordem do indomável? Ouçamos o nômade: “Os fatos corporais não são jamais dados plenamente nem como um sentimento, nem como uma lembrança; no entanto, não temos senão o nosso corpo para nos manifestar. Série de paradoxos que servem para definir, por aproximação hesitante, errática, o lugar em que se articula a poeticidade” (2007, p. 80).

Outra concepção que traz esse irrecusável enraizamento no particular, no efêmero, indomável ou derrapante, é a noção de presença, que Zumthor emprega constantemente tanto para falar da voz quanto da performance e do corpo. Sendo a leitura poética aquilo que me coloca no mundo no sentido literal da expressão, ele dirá que “a percepção é profundamente presença” (2007, p. 81). Ao mesmo tempo, ele coloca os termos em condição instável: “Mas nenhuma presença é plena, não há nunca coincidência entre ela e eu. Toda presença é precária, ameaçada. Minha própria presença para mim é tão ameaçada como a presença do mundo em mim, e minha presença no mundo” (2007, p. 81). Essa citação reverbera o trecho acima em que fala sobre o corpo: “Eu me esforço, menos para apreendê-lo do que para escutá-lo” (2007, p. 24). O próprio corpo é para o sujeito da ordem do indomável e mutável. Os desejos cambiantes, os nomadismos da linguagem, das apreensões e das sensações. A fluidez do que sou. Essa instabilidade ou precariedade da presença, veremos a seguir, relaciona-se profundamente com o que o autor entende por forma poética. Mas antes de passarmos ao próximo tópico, vale lembrar que inicialmente *Introduction à la poésie orale* se chamaria *A Presença da Voz* e que foi por conselho da editora Seuil, que considerou a expressão por demais psicanalítica, que o título foi modificado. “Acho sobretudo saborosa a ambiguidade dessa *Presença*: presença *hic et nunc*, da voz, que entretanto, por natureza, jamais se fixa...” (2005, p. 53). Saboreemos a reverberação de “jamais se fixa...”.

FORMA E PERFORMANCE

Como se pode ver do percurso através dos escritos de Zumthor, o dinamismo vivo do acontecimento poético, dos fenômenos da poesia oral da Idade Média aos dias de hoje, caracteriza os principais termos utilizados pelo autor. A performance como momento privilegiado da recepção e a forma viva do poético carregam esse dinamismo que aponta para a dimensão do particular: o fato de a performance ser o momento mesmo de transmissão e recepção, de presença coetânea, assim como a característica basilar da poesia vocal ser a de possuir uma forma poética que se dá no instante da enunciação e recepção, para desaparecer logo em seguida. É nesse mesmo sentido que, referindo-se à performance, disse que se tratava mais de um desejo de realização, sempre por se fazer, do que uma aspiração à completude. Considero surpreendente a possibilidade não só de um filólogo-hermenêuta defender uma forma instável, inapreensível, mas a de perceber que Zumthor fundamenta sua análise da poesia medieval sob essa característica – diria, sem os pudores de um intelectual das Ciências Humanas. Tenho a impressão, inclusive, que para o autor não se trata sequer de questionar o sujeito cartesiano, mas apenas de apontar seu esgotamento, como evidência compartilhada por muitos. De qualquer forma, nos atentemos à descrição do que seja forma e performance para o autor.

Começemos pelo fato, já dito anteriormente, que voz, performance e forma são indissociáveis e carregam a característica de imediatez, no sentido de instantâneo, vivo e sem mediações. E deste modo, destaquemos portanto que na própria concepção anglo-saxônica de performance já está contida a ideia de uma forma não fixa nem estável. A respeito do termo em si, Zumthor escreveu em *Performance, réception, lecture*: “Entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, se não inexistente, performance coloca a ‘forma’, improvável” (2007, p. 33). O improvável da forma tem mais a ver com seu caráter de imprevisibilidade e provisoriabilidade, o fato mesmo de se fazer por intermédio de um corpo, de seus gestos e da ação. Nesse sentido, pode-se dizer que a forma é acontecimento, um evento. Imprevisível, provisório, indomável. Por mais que o poeta medieval tenha a tradição e a memória como espécie de matriz para a performance¹⁵⁷, cada performance colocará tudo em causa. Cada ato de comunicação revive a forma de uma maneira específica, única. Em diversos momentos, o

¹⁵⁷ Como fica bem claro na exposição de Zumthor nos livros *Essai de Poétique Médiévale* (1972), *A Letra e a Voz* (1993) e no artigo “From the Universal to the Particular in Medieval Poetry” (1970).

medievalista qualifica a forma enquanto força, como é o caso em, por exemplo, *Introdução à Poesia Oral*, no qual a forma aparece comportando “uma mobilidade proveniente de uma energia que lhe é própria” (2010, p. 82). Ou como numa das conferências proferidas no Collège de France; vejamos:

Ao falar de formalismo, precisamos tomá-lo no sentido de que a forma é somente por exceção estável e fixa, de que possui mobilidade que é a sua própria característica distintiva, e de que, no extremo e paradoxalmente, a *forma* pode ser igual *força*. Forma, portanto, não será concebida como obedecendo a uma regra, uma vez que a forma é uma regra, incessantemente recriada, existindo apenas em e através da emoção suscitada por cada momento, cada encontro, cada qualidade da luz – cada performance¹⁵⁸.

Ele afirma que o sentido que atribui à forma é “o mais fulgurante” e mais concreto. Referindo-se à presença do poeta e místico israelita Nazir Udin Hunzai em um seminário seu, em fevereiro de 1980, o medievalista revela que foi este quem lhe explicitou o sentido aberto da forma: “não é um esquema”, “não obedece a nenhuma regra porque ela é a regra” (2010, p. 82). Ao mesmo tempo, em *Performance, recepção, leitura*, ele remonta aos anos como estudante secundarista, nos quais, perambulando pelas ruas de Paris, entre a casa e o colégio, corria o risco de perder o trem por dedicar alguns minutos aos camelôs-repentistas que cantavam e vendiam seus poemas-canções em folhas volantes. Ele relata que anos depois, ao tentar reproduzir o canto de memória ou através do texto impresso, foi que percebeu que o que se perde nessa passagem da performance ao papel é justamente a forma do poético: “uma forma-força, um dinamismo formalizado” (2007, p. 29). É nesse contexto e sentido que defendeu, inúmeras vezes, que o poético somente existe em forma ou jogo, isto é, em performance. A propósito, uma de suas definições para este último termo, coloca-a como “o exercício de um esforço em vista da consumação de uma ‘forma’” (2005, p. 104).

Falemos, portanto, sobre o termo performance que, lembra o medievalista, “embora historicamente de formação francesa”, é tomada emprestada da dramaturgia para uso da etnografia, como noção central de comunicação oral. Referindo-se ao trabalho de Dell Hymes, de 1973, “Breakthrough into performance”, Zumthor retém quatro traços que interessam diretamente a sua perspectiva. Primeiro, a performance é aquilo que faz passar algo da virtualidade à atualidade. Também entendida como concretização, é o momento em que o texto é percebido, recebido, como poético. Momento de encontro da obra com um corpo que sente. Segundo: a performance é uma emergência. Algo que surge, que eclode no fluxo corrente dos acontecimentos, possuindo, desta forma, um tempo situacional, um fenômeno que “encontra

¹⁵⁸ “In speaking of formalism, we therefore need to take it in the sense of where a form is only by exception stable and fixed, where it possesses a mobility which is its own distinctive characteristic, and where, in the extreme and paradoxically, *form* can equal *force*. Form therefore will not be conceived of as obeying a rule, since form is a rule, unceasingly recreated, existing only in and through the emotion aroused by each moment, each encounter, each quality of light – each performance” (1984, p. 85; grifo no original; tradução da autora).

lugar”. “Algo se criou, atingiu a plenitude e, assim, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos” (2007, p. 31). Terceiro: “enfim, performance, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade” (*idem*), conduta enquanto um comportamento relativo à normas socioculturais, que se refere à reiterabilidade indefinível, sem ser ao mesmo tempo redundante. Temos aí que a performance demarca uma ação que cumpre uma função em cada sociedade (em muitas sociedades, é o modo da comunicação poética, o espaço do rito¹⁵⁹). Quarto: a performance é a própria *forma* do conhecimento, ela é a dinâmica indissociável entre forma e conteúdo. Inseparabilidade, deste modo, entre corporeidade e conhecimento (sentido/afecção), diríamos, inseparabilidade entre experiência, forma e sentido. Dessas quatro características desdobra-se que a performance rege simultaneamente o tempo, a dimensão de espaço, a finalidade da transmissão, a ação daquele que enuncia e a resposta dos ouvintes. “A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca” (2007, p. 32).

PERCEPÇÃO, RECEPÇÃO E PRAZER

Como se pode ver da exposição sobre o conceito de performance, o momento de presença coetânea é para o medievalista suíço o momento privilegiado da recepção. Zumthor revisa a teoria Estética da Recepção e do Efeito, dos alemães Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, acrescentando dinamismo e corporeidade. A abordagem histórica da recepção, que operava a análise da reação de um público específico por um determinado período de tempo, é redirecionada por Zumthor para um sentido a-histórico e antropológico: o momento de copresença entre performer e ouvinte, produção e recepção. Como escreveu em *Performance, réception, lecture*, para estudar a constituição do poético seria melhor “partir empiricamente do que poderia ser ponto de chegada (a percepção sensorial do ‘literário’ por um ser humano real) para

¹⁵⁹ No artigo de Hymes, basilar para Zumthor, a performance é elevada a conceito chave nos trabalhos etnográficos e na descrição das situações de comunicação oral dentro de sociedades arcaicas. "The notion of performance is central to the study of folklore as communication" (1975, p. 11). O termo ajuda a abordar a dinâmica das comunicações orais, embora não considere como performance qualquer ato comunicativo. A performance, defende Hymes, é um momento privilegiado da vivência em comunidade, é algo “creative, realized, achieved, even transcendent of the ordinary course of events” (1975, p. 13).

poder induzir alguma proposição sobre a natureza do poético” (2007, p. 23).

Enquanto os teóricos da Escola de Constança falaram da leitura como concretização de um sentido já impregnado no texto escrito, a concretização, para eles, seria possível de ser conhecida através da análise histórica da resposta dos leitores aos textos – através da crítica em jornais, por exemplo, ou através de maior ou menor público leitor registrado (o fato de um livro ter sido ignorado na época do seu lançamento, como é o exemplo que Jauss analisa em *História da literatura como provocação à teoria literária*), entre outros fatores que funcionam como fonte de pesquisa histórica. O sentido de uma obra literária, portanto, seria o resultado do acúmulo das concretizações ao longo da história e seria papel do teórico e/ou historiador da literatura investigar esse acúmulo e fazer seu sentido aflorar. Deste modo, o sentido de uma obra se dá a conhecer através de análise histórica de diferentes leituras praticadas por leitores ao longo da história, leitores críticos, diga-se de passagem. Ou seja, apesar de dar ao leitor o direito de concretizar o sentido, é papel do leitor crítico (do teórico da literatura, do resenhista e do crítico literário) fazer esse sentido variável estabilizar-se (através do acúmulo) e constituir uma conclusão a respeito leitura permitida.

Leitor de Jauss e Iser, Zumthor vai demonstrar que para a Idade Média essa investigação se torna falaciosa uma vez que esse acúmulo, como é facilmente percebido pela leitura de *Essai de poétique médiévale*, é cheio de buracos e clarões. “Caso de documentação insuficiente; de fato a maior parte das linhas de nossos diagramas só pode ser pontilhada” (2009, p. 39). Contudo, Zumthor não descarta, como vimos, a ideia de que a recepção é essencialmente dialógica. Mas é, sobretudo, a diferença de ênfase no particular que salta à vista entre as perspectivas de Zumthor e dos teóricos da Estética da Recepção. Enquanto para os últimos o sentido é um acúmulo histórico e complexo, para o primeiro, a forma poética é evanescente e dinâmica, que aparece no contato individual de um texto – oral ou escrito – com um leitor ou ouvinte. (Difícilmente acumulável, contrastável e sintetizável). A fixação do sentido, seria assim, para Zumthor, apenas um trânsito, ou uma marca no movimento nômade da forma poética. Enquanto Jauss fala de concretização de sentido do texto literário como o momento em que a obra encontra o leitor e este preenche suas lacunas – a concretização de sentido entendida como a recepção –, se Zumthor fala de concretização é no sentido de um emprestar corpo, uma corporificação do poético.

Pelo menos, as características apontadas aqui revelam, entre outras coisas, que o texto medieval está muito mais próximo do corpo daquele que o realiza (autor, narrador, cantor) e de quem consome (ouvinte ou o leitor) do que é o moderno texto. O texto medieval, muito mais do que o texto moderno, é gesto, ação, carregado de elementos sensoriais. Sua relação com o transmissor

e o receptor é necessariamente diferente, e mais concreta¹⁶⁰.

Na opinião de Zumthor, a emergência do leitor nas teorias de Jauss e Iser, apesar de algum avanço, trazia para o centro das atenções dos estudos literários um sujeito desencarnado, e tratava o texto como um lugar vazio, como pura potencialidade a postos para ser ativada pelo leitor. “Esse ‘leitor’ é, em verdade, simples entidade de fenomenologia psicológica, ressentido-se singularmente de substância” (2007, p. 51). Não se trataria de descartar a ideia da leitura como atribuidora de sentido estético/poético, como defendido pela Estética da Recepção, diz o medievalista, mas sim, de agregar a essa perspectiva a noção de percepção sensorial e o prazer gerados daí. “A recepção, eu o repito, se produz em circunstância psíquica privilegiada: performance ou leitura. É então e tão-somente que o sujeito, ouvinte ou leitor, encontra a obra; e a encontra de maneira indizivelmente pessoal” (2007, p. 52). Reaparece, assim, a distinção entre a recepção no sentido histórico empregado pelos teóricos da Escola de Constança (especialmente por Jauss) e a performance como momento privilegiado de presença e de percepção poética¹⁶¹, no qual ocorre um engajamento corporal. Retorna aqui a convicção de Zumthor de que “não há verdade que não seja a do particular” (2007, p. 63). Esta talvez seja a ousadia (mais uma) do medievalista e a sua contribuição para as pesquisas da Estética filosófica e da Teoria Literária. O particular, o poético e o prazer parecem ser três formas distintas de o autor referir-se ao mesmo fenômeno. Para lembrar um trecho já citado: “O eu só importa pelo que ele denota; a saber, que o encontro da obra e de seu leitor é por natureza estritamente individual, mesmo se houver uma pluralidade de leitores no espaço e no tempo” (2007, p. 54). Para filósofos da arte e da Estética evidenciar-se-ia aqui o talento de Zumthor como polemista. Vejamos ainda uma citação em que matiza a noção de prazer em sua obra e na obra de Jauss:

Em se tratando de prazer, Jauss agrega ao termo a qualificação estética. Ao fazê-lo, ele refere a ela uma experiência específica que produz o prazer. Parece-me que a palavra ganha em força e em correção caso não seja totalmente despojada de suas conotações corporais. O livro mais recente de Jauss, *Aesthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik* (Munique, 1977), não alude expressamente a este aspecto da *Aisthesis*, mas seu argumento não nega sua existência. Alguns críticos afirmam que todas as relações que mantemos com um texto (ou com uma obra de arte) envolvem um erotismo latente. Num sentido menos metafórico, eu diria que o fundamento de toda a verdadeira leitura reside no sentimento de ser pessoalmente afetado pelo texto. O crítico, se ele atende a essa condição, coloca-se no que foi a situação de um leitor ou ouvinte medieval, cujo próprio corpo (voltarei a este ponto) estava envolvido na recepção do texto de uma forma muito mais completa do que pelas funções

¹⁶⁰ “At least, the characteristics pointed out here reveal, among other things, that the medieval text is much nearer the body of him who performs it (author, narrator, singer) and of him who consumes it (listener or reader) than is the modern text. The medieval text, much more than the modern text, is gesture, action, charged with sensory elements. Its relationship with the transmitter and the receiver is necessarily different, and more concrete” (1979, p. 372; tradução da autora).

¹⁶¹ Vale notar que Zumthor não usa a expressão experiência estética, nem vivência estética, e quando diz da percepção poética faz questão de usar o termo poético no lugar de literário ou estético. Como ele destaca em diversos momentos, literatura e literário são noções historicamente demarcadas: “se refere à civilização européia, entre os séculos XVII e XVIII e hoje” (2007, p. 12). Sabemos que a noção de estética segue o momento caso.

Na concepção do medievalista, o que ele estaria fazendo seria acrescentando a noção de catarse à Estética da Recepção, na medida em que a ideia de comunicação poética admite que o objetivo do enunciado é provocar mudanças naquele que a recebe. Mais do que transmitir uma informação, “receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação” (2007, p. 52). Se estou engajado no momento da transmissão oral, tudo em mim reage e vibra; e até mesmo se transforma. Embora Jauss tenha ele mesmo trabalhado com cartarse no sentido de comunicação estética, na perspectiva de Zumthor catarse deixa de ter o ideal emancipatório que Jauss lhe imprime e retoma a noção de uma afetação do corpo. Diferentemente também de uma conotação histórica e social que a catarse adquire na leitura de Jauss, como evidências de transformações coletivas provocadas por obras de arte enquanto comunicação de normas sociais¹⁶³, em Zumthor ela se refere à percepção sensorial individual: ao prazer de um leitor no ato de leitura ou engajado na performance. A propósito ainda da catarse, o medievalista suíço¹⁶⁴ retoma o legado da retórica, quanto à ação de um texto sobre o corpo e sobre a percepção, o *pathos* e a disposição geral do ouvinte. Em suma, a ideia de que para apreender o sentido de um texto é preciso atravessar o peso das palavras, suas espessuras e densidade através do próprio corpo. “E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo-a-corpo* com o mundo” (2007, p. 77).

O preenchimento de lacunas e esquemas linguísticos por parte do leitor como queria Wolfgang Iser¹⁶⁵ só pode ser assim, a partir da perspectiva de Zumthor, algo efêmero e reiterável. Algo que se realiza num instante e se evanesce tão logo o leitor interrompa o contato com a obra (tão logo a performance se encerre). Trata-se aqui do nomadismo do sentido em Zumthor. Um nomadismo que está enraizado, se assim se pode dizer, no fato próprio de que a performance é individual, efêmera, reiterável, mas não redundante, e sempre variável. “O texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma” (2007, p. 53). E mais adiante, acrescenta: “A fixação, o preenchimento, o gozo da liberdade se

¹⁶² “As for pleasure, Jauss joins to it the qualification aesthetic. In so doing, he refers it to a specific experience which produces the pleasure. It seems to me that the word gains in force and in correctness if it is not entirely stripped of its corporal connotations. Jauss’s most recent book, *Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (Munich, 1977), does not expressly allude to this aspect of Aisthesis, but his argument does not deny its existence. Some critics affirm that all relationships that we maintain with a text (or with a work of art) involve a latent eroticism. In a less metaphorical manner, I would say that the foundation of all true reading resides in the feeling of being personally affected by the text. The critic, if he meets this condition, places himself in what was the situation of a medieval reader or listener whose very body (I will return to this point) was involved in the reception of the text in a much more complete way than by the visual or auditory functions alone” (1979, p. 369; tradução da autora).

¹⁶³ Ver sobre Katharsis, de JAUSS, em *Ästhetische Erfahrung und literarische hermeneutik* (1977).

¹⁶⁴ Continuo escrevendo, reiteradamente, medievalista suíço pois Jauss era também medievalista (alemão), enquanto Gumbrecht, poderíamos chamá-lo de ex-medievalista germanico-americano.

¹⁶⁵ ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, c1996.

produzem na nudez de um face a face” (*idem*). Ao remontar à ideia de Gadamer sobre compreender-se naquilo que se compreende, que foi apropriado por Jausse para caracterizar seu prazer estético (a sua fórmula de “ver compreendendo e compreender vendo” própria de sua concepção da experiência estética), Zumthor mais uma vez dá à vertente hermenêutica, típica desses autores, um revestimento corporal. Vejamos a seguinte citação:

Ora, *compreender-se*, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que, esclarecido ou instilado por qualquer reflexo semântico do texto, aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dele que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não se forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. Esse obstáculo pode residir em mim ou provir de hábitos culturais (tal como chamamos o gosto) ou de uma censura... (2007, p. 54).

Essa reação peculiar de uma pessoa a um texto podemos nomeá-la tanto prazer, quanto percepção poética. Se ao falar de performance, Zumthor a qualifica como o instante tomado como presente da comunicação oral, a percepção poética será aquilo (o prazer) que faz passar um texto de *potencialmente* poético (estético) para *efetivamente* poético (estético). Como não nos cansamos de repetir: para o autor, o prazer chega a ser um critério absoluto. É ele o que instiga o leitor a atravessar a leitura, aquilo que o cativa e o mantém cativo do início ao fim. “Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade. Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética na e pela leitura que é praticada por tal indivíduo” (2007, p. 24). E aqui, não importará se a percepção poética se refere à performance viva ou ao ato de leitura. Entre uma e outra, entre a leitura silenciosa e individual de um livro, por um lado, e a implicação física no instante da comunicação poética, por outro, a diferença de estímulos corporais, explica Zumthor, é apenas uma questão de *graus de intensidade* (vale lembrar que intensidade aqui não se relaciona à dimensão de profundidade de análise e/ou do conteúdo interpretável; tendo mais, posso dizer, um teor de pressão e tônus). É claro que ele vai dizer que o engajamento do corpo e de estímulo sensorial na performance é de uma intensidade maior do que na leitura silenciosa e isolada por um leitor individual. Contudo, a implicação corporal está lá. E, gostaríamos de acrescentar, a intensidade não é valorativa. Em outros termos, não há hierarquia do prazer estético. “A posição de seu corpo no ato da leitura é determinada, em grande medida, pela pesquisa de uma capacidade máxima de percepção. Você pode ler não importa o quê, em que posição, e os ritmos sanguíneos são afetados” (2007, p. 33).

É claro que Zumthor se preocupou em testar constantemente a aplicabilidade do

conceito de performance às concepções que defendia; fazia-o tendo em vista, não só a grande variação de engajamento corporal e sensorial, entre por exemplo o ato performativo da poesia oral e a leitura silenciosa, mas também tendo em vista a característica própria do termo já ser bastante elástico¹⁶⁶: por ser usado para referir-se às artes, à dramaturgia e às pesquisas etnográfica em torno da comunicação oral. A respeito dessa elasticidade, vale notar que o termo surgiu para Zumthor através de pesquisas antropológicas como as de Dan Ben-Amos, Dell Hymes e Kenneth S. Goldstein em torno de folclore e comunicação oral. Mesmo apropriando-se do uso que faz Hymes, por exemplo, Zumthor toma o cuidado de verificar até que ponto poderia distendê-lo sem prejudicar a coerência de seu sentido. Assim, pensando ao mesmo tempo como nos apropriamos da pesquisa de Zumthor, não para falar de uma poesia oral, mas de uma forma (uma experiência estética) que se dá efêmera, reiterável e não redundante, mantenho o mesmo denominador comum a que Zumthor havia chegado: “Pelo menos, qualquer que seja a maneira pela qual somos levados a remanejar (ou a espremer para extrair a substância) a noção de performance, encontraremos sempre um elemento irreduzível, a ideia da presença de um corpo” (2007, p. 38). E também a característica da dinamicidade do poético enquanto ação e acontecimento. Ainda mais claro e enfático, para esta pesquisa, é a seguinte citação: “Recorrer à noção de performance implica então a necessidade de reintroduzir a consideração do corpo no estudo da obra” (2007, p. 38). Concluiu então o medievalista: sendo o corpo aquilo de “indizivelmente pessoal”, a performance perderia sua pertinência caso deixássemos de lado, na comunicação poética, “o comprometimento empírico, agora e neste momento, da integridade de um ser particular numa situação dada” (2007, p. 39). Em resumo, aqui está sua oposição e acréscimo a Jauss¹⁶⁷. Reiterando o que já dissemos, tratar-se-ia de considerar o poético e o estético no seu caráter *hic et nunc*, no seu aqui-eu-agora, no seu lugar de um encontro.

Assim, voltando à questão de graus de intensidade, da performance como ato comunicativo à leitura individual, Zumthor disse que existe uma adaptação progressiva, ou ainda, que “o que na performance oral pura é realidade experimentada, é, na leitura, da ordem do desejo” (2007, p. 35); o desejo de restituir a sensação de unidade e plenitude, vividas na performance – unidade e plenitude que, em Gumbrecht, veremos em breve, se dá sob o nome de epifania. Em ambos os casos, contudo, há uma forte implicação de um corpo, mesmo que na primeira haja presença do performer e, na segunda, um objeto estático substitua um corpo que

¹⁶⁶ Os estudos da performance englobam áreas diversas que vão desde as poéticas artísticas – como os trabalhos de Richard Schechner, Roselee Goldberg, Peggy Phelan e Renato Cohen – à antropologia, com Gregory Bateson, Viktor Turner, Marcel Mauss; e os estudos de gêneros como os de Judith Butler. Não é possível fazer a revisão dessa variação no espaço dessa tese, por motivos de concisão.

¹⁶⁷ Há afinidades entre Zumthor e Jauss como se pode ler no artigo do primeiro “Comments on H.R. Jauss's Article” (1979), onde também é possível perceber que o termo performance congrega as principais divergências entre o suíço e o alemão. Em *A letra e a voz*, Zumthor também enumera as afinidades como a proeminência da estética do efeito sobre a da produção e a importância de se pensar nas perguntas que a obra respondia à sua época (cf. 1993, p. 23).

gesticula e fala.

À realidade de participantes individuais, carregados de seu peso vivo, se fazia substituir um objeto, o livro, sobre o qual se transferia a necessidade de presença. O livro não pode ser neutro, uma vez que é ‘literatura’, e se dirige a ele, ao leitor, pela leitura, um apelo, uma demanda insistente. Pouco importa aqui saber se essa demanda é justificada. Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável (2007, p. 68).

Numa sociedade inundada pelos excessos dos *media* que planificam e/ou obliteram as dimensões possíveis de tangibilidade, Zumthor fala da performance como um momento que, mesmo laicizado, reproduz “um mistério primitivo e sacral”. Pelo que escreve¹⁶⁸, temos a impressão de que ele se refere a uma presença em carne e osso, ao mistério da copresença, de comunhão, algo que ele se refere como rito (embora não se prolongue sobre o termo). E é aqui também que ele fala que, apesar de um cotidiano recheado de engenhocas, estaríamos por assistir ao retorno do homem concreto. Se ele acredita que é a voz o elemento que resiste e exercerá papel fundamental de transformação, ele também escreve que sua intenção é enraizar o prazer no corpo e lançar luz sobre essa operação. O que isso quer dizer? Voltando-nos ao que diz sobre a performance e sobre a percepção poética: somente existe prazer no nível individual e singular. Leia-se no contato de um indivíduo com um texto-obra: um corpo que reage à materialidade de um objeto – por mais que este seja uma voz ou um livro silencioso. “Não há ‘verdade’, é preciso repeti-lo ainda, vitalmente legítima, que não seja o particular. Porque só com ele o contato é possível. Por isso, porque ela é encontro e confronto pessoal, a leitura é diálogo” (2007, p. 63). Não poderíamos deixar de interpretar o retorno do homem concreto, como diz Zumthor, senão como algo que acontecerá através do resgate dos sentidos, da dimensão do particular, do indomável, do sensorial e do corporal. Um retorno ao palpável *hic e nunc*, em oposição à idealidade do transcendental¹⁶⁹. Uma construção de conhecimento que se humaniza na medida em que seu sentido é construído como aquele dos performers-intérpretes de uma partitura musical, ou ainda na figura de uma imaginação crítica ou de um discurso poético. Em suma, tratar-se-ia de, retomando uma citação, “substituir as antigas ficções da unidade pela ideia de prováveis concordâncias” (2010, p. 45). O rito laicizado dos dias atuais seria o rito da copresença, da poeticidade entendida como corporeidade, o rito da produção/percepção de sentido que não se separa dos sentidos.

¹⁶⁸ “E esse mistério continua a se reproduzir incansavelmente hoje, a despeito da acumulação, em torno de nós, de ‘engenhocas’ representando aquilo que, por antífrase, chamamos de progresso: a se reproduzir, cada vez que de um rosto humano, de carne e osso, tenso diante de mim com sua carga ou suas rugas, seu suor que peroleja nas têmporas, seu cheiro, sai uma voz que me fala. Renova-se então uma continuidade que se inscreve nos nossos poderes corporais, na rede de sensualidades complexas que fazem de nós, no universo, seres diferentes dos outros. E nessa diferença reside alguma coisa da qual emana a poesia” (2007, p. 39).

¹⁶⁹ “Tanto a reflexão histórica quanto as nossas pesquisas mais recentes nos convencem hoje de que, até prova em contrário, o complexo é muitíssimo mais provável do que o simples, e o uno é muitíssimo menos provável do que o diverso” (ZUMTHOR, 1993, p. 46).

Nesse sentido, no último terço do livro *Performance, recepção, leitura*, conseguimos apreender a real importância do corpo na perspectiva teórica de Paul Zumthor. O destaque da corporalidade enquanto poeticidade (ou vice-versa) põe no centro de um fazer intelectual a particularidade, a singularidade, o reconhecimento que todo saber é provisório e necessariamente não totalizante. E o destaque do prazer coloca a particularidade nos mesmos termos. Diz: “não existe ‘verdade’ que não seja a do particular” – é preciso ainda dizê-lo. É de um corpo a corpo com o mundo que nasce o conhecimento; e dirá Zumthor, todo conhecimento é conhecimento do corpo. De um corpo a corpo, diria, enquanto performance: “entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível” (2007, p. 33).

Caminhando na linha da geração de intelectuais que cresceu e/ou amadureceu no pós-Segunda Guerra¹⁷⁰, Zumthor está ciente dos limites das Ciências Humanas, as limitações que o ideal de modernidade enquanto domínio e produção de conhecimento do mundo encontraram na segunda metade do século XX. Das discussões sobre tais limitações que surgiram em torno das décadas de 1970 e 1980, Zumthor encontrou na particularidade, no caráter individual de toda construção de saber, sua pedra de toque. A concepção de que a verdade que é sempre a do particular aparece, de outra forma, no questionamento em torno de generalizações. E é falando sobre seu próprio trabalho, seu longo e calmo debruçar-se sobre um objeto que não se apreende em sua totalidade, fugidio e cheio de clarões que ele chega a essa revisão das dicotomias do fazer científico das Humanidades, como, por exemplo, síntese e análise, erudição e interpretação, profundidade de leitura e superficialidade dos fenômenos, corpo e espírito e, claro, o particular e o universal – como seus resenhistas e comentadores destacaram, até a oposição entre cultura popular e erudita cai por terra em suas pesquisas sobre a poesia vocal. Escutemos o autor, em um trecho de *Introduction à la poésie orale*:

Por se tratar de um fato cultural de grande extensão, como a poesia oral, esta linguagem constitui mais um instrumento de tradução que de análise. Ela tende a transferir o fato para outro contexto (o da minha escritura), a integrá-lo no plano de intelecção de um universitário ocidental do fim do século XX. O geral, o que é susceptível de ser generalizado, emergirá de um singular percebido como tal, isto é, em sua subversividade. A audição do singular só responde a uma necessidade de prazer e nele se esgota. A interpretação, que é da ordem do desejo, persegue, interroga, ameaça, tortura esta singularidade, para arrancar-lhe um segredo de importância talvez universal... que seus fantasmas sempre o impedirão de compreender de forma definitiva (2010, p. 45).

E mais uma vez, encontraríamos nos escritos de Zumthor a revelação de uma revisão

¹⁷⁰ Zumthor nasceu durante a Primeira Guerra, a 5 de agosto de 1915, e já havia concluído seu doutorado quando do término da Segunda Guerra. Desta forma, ele não pertence a geração de baby-boomers, apesar de ter influenciado e se influenciado por essa geração mais nova. Um dos intelectuais dessa geração com quem Zumthor manteve forte diálogo foi H. U. Gumbrecht.

constante do fazer intelectual¹⁷¹. Já destacamos o singular e o prazer, assim como o conhecimento que surge de um corpo-a-corpo com o mundo, revisando insistentemente nossa concepção de racionalidade. A noção de nomadismo aparecerá mais uma vez. Neste contexto, numa atitude intelectual que desliza por entre os fenômenos, recusando a metafísica, a dialética e uma filosofia enraizada na ideia. “Para além da morte de Deus e, segundo Foucault, a do homem, o nômade peregrina no insólito. Em torno dele, e sob o impacto de sua presença apenas, define-se um campo de forças que o torna lugar de ‘verdade’” (2007, p. 95). O insólito mesmo de ouvir nas palavras de um medievalista tal proposta inusitada para “um lugar da verdade” é fomentado em outros momentos pelo questionamento em torno dos alcances e das funções das generalizações. Como, por exemplo, na citação a seguir, na qual, no lugar de noções rígidas, ele fala de jogo e gozo.

Entre o real vivido e o conceito, se estende um território incerto, semeado de recusas, de impotências, de nem-verdadeiro/nem-falso, uma mistura intelectual de objetos oferecida aos ‘bricoladores’, que foge a qualquer tentativa de totalização. Inversamente, o conceito, para se constituir, exige a abolição das presenças devoradoras, estes monstros que o matarão. No meio dessas incertezas, cabe a vocês jogar e gozar: o jogo e o gozo valem a pena (2010, p. 44).

E vale lembrar aqui, o jogo para Zumthor é o domínio da ação e da intensidade, da festa, da loucura e do afastamento do comum; concepção que ele identifica com a performance: o jogo ritualizado dos atores no engajamento da voz e dos gestos. Quanto ao gozo, deixando que o próprio texto de Zumthor nos fale em seu caráter poético não argumentativo, poderíamos notar que sua concepção de prazer estético, se assim poderíamos formulá-la, não se assemelha aos conhecidos conceitos de prazer estético em voga desde o Iluminismo. Não vemos em Zumthor a necessidade de salvaguardá-lo, revestindo-o com uma espécie de desinteresse ou suspensão, ou mesmo de um potencial para emancipação e educação do homem através do autoconhecimento e do conhecimento de normas sociais. Sabemos, através de seus próprios relatos, que sua concepção nesse sentido se aproxima à de Barthes em *O Prazer do Texto*, com quem compartilhou outras afinidades intelectuais. O prazer é da ordem do particular, tão singular quando efêmero e irreprodutível. Tão indomável e inapreensível, de uma estabilidade fugaz quando são os assuntos do corpo. Sobre o debruçar incansável sobre as poesias medievais, ele afirmou que “o que justifica nosso esforço de leitura é o prazer que elas nos dá” (2010, p. 120). E está aí mais uma vez o caráter surpreendente da escrita de Zumthor: e que mal há em

¹⁷¹ “Paul Zumthor era o contrário de tudo o que se quisesse impor. Ele era experimentação e travessia, movimento e deslocação, enraizamento na tradição cultural europeia e ao mesmo tempo descentramento, descoberta permanente de novos mundos, escuta sempre atenta do outro” [...] “Denominou tudo isso uma espécie de *ebiografia do saber*, operação incansável de apreensão do mundo estudado e percorrido como sofreguidão. Nesta medida, fala-nos de uma ebiografia do saber como método de trabalho” (FERREIRA, 1999, p. 187; 194).

elogiar o prazer e o singular? Que mal há em dizer que nossa atividade tem algo de imaginação¹⁷² crítica? Ele lembrará inúmeras vezes que a ideia de uma racionalidade totalizante já não mais nos cativa, nem nos mantém nos trilhos: não nos impede de derrapar entre as aparências. “Dito isto, nada mais é estranho ao meu temperamento e à minha prática do que o uso de oposições nitidamente demarcadas” (2007, p. 14). Apesar de nesta citação ele estar se referindo à oposição oral/escrito defendida por McLuhan, vemos que ela se estende às suas demais noções.

O jogo, assim como a presença, não funciona numa mentalidade preocupada com oposição marcada entre realidade e ficção, representação e interpretação. Sua natureza revela a possibilidade de fazermos as pazes com o singular, com o prazer (o gozo, o *jouissance*) e com o corpóreo. Talvez seria o caso, abordaremos então no quinto capítulo, de “fazermos as pazes” com esse *present shock*, com esse presente amplo, ou ainda, com *futureless future*¹⁷³ que marcam nossa contemporaneidade. Uma ode ao instante presente – *hic et nunc* – como possibilidade de prazer epifânico? Antes e sobretudo, um tônus da presença. Contudo, antes de chegarmos a esse ponto, tratemos por ora da presença: no capítulo a seguir.

¹⁷² “A imaginação, contrariamente ao ditado, não é louca; simplesmente, ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar. Certamente há perigo: o objeto, ela pode quebrá-lo. Mas onde não há perigo? E é isto, em definitivo, o que conta? Todas as prudências vão jogar no prévio, na coleta de informações. Depois de usar dos preceitos e conceitos que então se impõem, a gente os tira como o alinhavo de uma roupa arrematada” (2007, p. 106).

¹⁷³ Ver em especial RUSHKOFF, D.. *Present Shock: when everything happens now*, 2014; GUMBRECHT, H.U. *Our Broad Present*, 2014; GUMBRECHT, H.U. *After 1945: latency os origin of our present*, 2013; e LEE, P. *Chronophobia: on time in the art of the 1960s*, 2004.

Em 29 de agosto de 1952, o compositor David Tudor performou a música *4'33"* de John Cage, no Maverick Hall em Woodstock, Nova York. Durante os designados quatro minutos e trinta e três segundos, ele permaneceu sentado em frente ao piano, fechando e abrindo a tampa para marcar o início e o fim dos três movimentos que compõem a música. A plateia permaneceu à espera. Escreveu Cage na época: “Durante o primeiro movimento, você podia ouvir o vento se mexer lá fora. Durante o segundo, pingos de chuva começaram a modelar sons no telhado, e durante o terceiro as próprias pessoas fizeram todos os tipos de sons interessantes enquanto falavam ou saíam”¹⁷⁴. Constituída por pausas ou notações de silêncio, a composição trazia para o contexto da arte elementos não musicais e apontava novas formas de experimentar sons acidentais. Fortemente influenciado pela filosofia e prática zen-budista, John Cage escreveu diversas vezes que sua intenção, com esta e outras composições, era deslocar a atenção em direção aos elementos que compõem nosso cotidiano assim como transmutar a forma como música, compositores e público eram até então percebidos. Composta no mesmo ano em que estreou, *4'33"* possui como indicação a possibilidade de ser arranjada por qualquer conjunto de instrumentos, contanto que os performers não toquem os instrumentos durante os designados quatro minutos e trinta e três segundos explicitados no título.

Primeiro, precisamos de uma música na qual não só sons sejam simplesmente sons, mas na qual pessoas sejam simplesmente pessoas, ou seja, não sujeitas a leis estabelecidas por qualquer uma delas, mesmo se esta for ‘o compositor’ ou ‘o maestro’. Finalmente, precisamos de uma música que não mais estimule a participação do público, pois nela a divisão entre músicos e público não mais existe: é uma música feita por todos (CAGE *apud* DANTO, 2002, p. 24).

Apesar de ser referida comumente como uma obra composta de silêncios, Cage propunha que se escutasse o som ambiente, uma vez que o silêncio não existe¹⁷⁵. A esse respeito, há escritos do fim de sua vida em que o compositor norte-americano se refere a esta como um modo de meditação, ou um modo de alterar o estado da mente ou ainda como “estado de

¹⁷⁴ “You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began patterning the roof, and during the third people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out” (2003, p. 70; tradução da autora)

¹⁷⁵ É bem conhecida a anedota de que, ao tentar gravar a música *4'33"* em estúdio, num ambiente de isolamento acústico, o compositor foi capaz de escutar um som grave e outro agudo, ao que lhe foi explicado como sendo o movimento do sangue em suas artérias e o ruído do seu coração em atividade. (Sobre isso, ele chegou inclusive a escrever um ensaio intitulado: “Where the heart beats”). A partir desta experiência, Cage concluiria: “There is no so thing as silence” (CAGE, 1961, p. 190).

essência” [*state of essence*]. Ele dizia que a escutava todos os dias sem exceção e que ela era para ele sua fonte de prazer na vida. “Eu não assento para escutá-la, eu direciono minha intenção para isso. E percebi que ela reverbera continuamente. Então, cada vez mais, minha atenção, como agora, está nela” (CAGE *apud* LARSON, 2012, p. 15). Tendo sido amigo pessoal de Marcel Duchamp nos anos 1960, Cage compartilhava com o artista francês, além da predileção pelo jogo de xadrez, uma percepção mais expandida sobretudo não canônica da arte, da produção artística e da experiência estética. Na mesma direção da frase de Cage citada acima, encontramos uma fala de Duchamp, referenciada por seu biógrafo Calvin Tomkins, que diz: “Se quiser, minha arte seria a de viver: a cada segundo, cada respiração é um trabalho que está inscrito em nenhuma parte, que não é visual nem cerebral. É uma espécie de constante euforia”¹⁷⁶. Neste estar presente em cada momento como uma possibilidade de vivência estética, Duchamp também disse ao seu biógrafo: “Eu passo minha vida de forma bem fácil, mas não saberia lhe dizer o que eu faço... Sou um *respirateur*, um respirador. E eu aprecio isso tremendamente”¹⁷⁷.

Passado mais de meio século, temos um outro exemplar de arte contemporânea que corporifica o instante presente, ou mesmo o vazio, como obra e proposição de experiências estéticas. Refiro-me à performance *The artist is present*, da artista sérvia Marina Abramovic, que ficou em constante exibição-performance entre os dias 14 de março e 31 de maio de 2010, no átrio do Museu de Arte Moderna de Nova York. Principal e mais recente retrospectiva da artista, a exposição “The Artist is Present” trazia o mesmo título da performance então inédita de Marina e abarcava 40 anos de carreira e 50 de seus principais trabalhos envolvendo o corpo e a presença do performer (excluindo da retrospectiva, desta forma, os objetos transacionais, fotografias e outros meios). Durante os quase três meses de exposição, ou seja, por 716 horas e 30 minutos, Marina esteve presente no amplo átrio do MoMA-NY, dividindo o espaço com uma mesa e duas cadeiras ao centro e, em cada um dos quatro cantos, um spot de luz cinematográfico. Nesse espaço quase vazio, havia também a presença de um integrante do público visitante, que poderia permanecer sentado, de olhos grudados nos da artista, por quanto tempo o apetecesse. Na performance da artista com o público, tratava-se de compartilhar o silêncio e a presença. Um simples olhar e a comunhão em estar presente num aqui agora. Em texto para o catálogo da exposição, Marina escreve sobre performance e presença e sobre a importância do preparo – constante e prolongado – do corpo e da mente do artista a fim de este poder estar completamente imerso, intensamente concentrado, no ato da performance:

¹⁷⁶ “If you wish, my art would be that of living; each second, each breath is a work which is inscribed nowhere, which is neither visual nor cerebral. It’s a sort of constant euphoria” (TOMKINS, Calvin. *Duchamp: a biography*, New York: Henry Holt, 1996, p. 408 *apud* BAAS, 2004, p. 20; tradução da autora).

¹⁷⁷ “I spend my time very easily, but wouldn’t know how to tell you what I do... I’m a *respirateur* – a breather. I enjoy it tremendously” (*idem*)

Performance é uma construção mental e física na qual eu adentro, diante do público, em um tempo e lugar específico. [...] *Performance art* é uma das formas de arte mais difíceis. A performance é realmente sobre presença. Se você escapar da presença, sua performance desaparece. É sempre você, a mente e o corpo. Você tem que estar no aqui e agora, cem por cento. Se você não estiver, o público é como um cão: eles sentem a insegurança. E assim, eles simplesmente vão embora¹⁷⁸.

No documentário sobre a exposição, produzido pela HBO e premiado no Festival de Cinema de Berlim, vemos Marina instruindo os 36 jovens performer que dariam vida às suas peças históricas no segundo andar do MoMA-NY. Durante o treinamento, a artista explica que o objetivo é diminuir o ritmo do corpo e da mente, esvaziar o ser e ser capaz de estar no momento presente. “A performance é sempre a respeito do estado da mente [*state of mind*]”, explica. “Não há história, nada a contar, nenhum objeto. Não há nada, apenas pura presença” [*There is no story, nothing to tell, no object. There’s nothing, just pure presence*]. Em outro momento do documentário, disse: “Quero estar lá sentada como uma montanha, e olhá-las [as pessoas/mlm] nos olhos” (ABRAMOVIC, 2010b).

Em seu mais recente livro, *Our broad present* (2014), em que disserta sobre o cronótopo do presente amplo – época em que estaríamos vivendo e sobre o qual dissertamos no primeiro capítulo deste trabalho –, Hans Ulrich Gumbrecht afirma que o conceito de presença foi talvez a sua única boa ideia, referindo-se ao costume do historiador Hayden White de dizer o mesmo a respeito de sua obra. “Entre uns bons 40 anos de pesquisa e escrita”, escreve Gumbrecht nas primeiras páginas, sua boa ideia seria a concepção de que as coisas do mundo possuem uma dimensão de presença, apesar de a nossa relação cotidiana com o mundo estar majoritariamente enraizada no sentido e na interpretação (cf. 2014, p. IX). A forma da boa ideia, i.e. o conceito de presença, culminou em 2004 na escrita do livro *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Para Gumbrecht, a presença se aproxima ao deixar acontecer em Heidegger; conceito que traz consigo as noções de *Gelassenheit* e substância (de acordo com a leitura que Gumbrecht faz de Heidegger), assim como espacialidade e corpo; mas é, antes de tudo, sua proposta conceitual para tentar ultrapassar a dicotomia sujeito-objeto, resgatar nossa relação de corpo a corpo com o mundo e, enfim, falar de um intenso desejo de tangibilidade que teria surgido na virada do século XX. Referindo-se à filosofia heideggeriana, Gumbrecht diz que a serenidade [*Gelassenheit*] significa a capacidade de deixar que as coisas aconteçam, ou ainda, o estado de fazer parar a urgência de significado e interpretação e permitir que as coisas cheguem até nós – algo que na escrita heideggeriana apareceria como acontecimento da verdade ou desvelamento do Ser.

¹⁷⁸ “Performance is a mental and physical construction that I step into, in front of an audience, in a specific time and place. [...] Performance art is one of the most difficult art forms. The performance is really about presence. If you escape presence, your performance is gone. It is always you, the mind, and the body. You have to be in the here and now, one hundred percent. If you’re not, the public is like a dog: they sense the insecurity. Then they just leave” (ABRAMOVIC, 2010, p. 211; tradução da autora).

Presença seria, então, uma dimensão capaz de nos devolver às coisas do mundo, sendo também os efeitos causados pelo impacto sensorial de coisas e eventos sobre o corpo humano. Trata-se, para Gumbrecht, de instaurar uma nova relação do sujeito com o mundo, uma relação que nos permita ultrapassar as premissas de “um mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico” (2010, p. 140).

Meu distanciamento da ‘metafísica’ nesse sentido leva em consideração e insiste na experiência de que o nosso relacionamento com objetos (e com artefatos culturais em particular) nunca é apenas um relacionamento de atribuição de significado. Enquanto usarmos o termo ‘coisas’ para nos referirmos àquilo que a tradição cartesiana chama de ‘*res extensae*’, viveremos e estaremos cientes de um relacionamento espacial com esses objetos. Objetos podem estar ‘presentes’ ou ‘ausentes’ para nós, e, se estiverem ‘presentes’, eles ou estão mais próximos ou mais distantes dos nossos corpos. Chamando-os de ‘presentes’, então, no sentido original do termo latino ‘*prae-esse*’, estamos dizendo que os objetos estão ‘à nossa frente’ e são, portanto, tangíveis. Proponho não associar nenhuma outra implicação com esse conceito (2012b, p. 64).

Com esses breves três exemplos, já nos movimentando na espinha dorsal desta tese, chamo a atenção para a emergência de trabalhos artísticos e teóricos distintos que nos ajudariam a repensar a arte contemporânea e a experiência estética a partir de outro ponto de vista, alheio à supremacia da obra enquanto constructo formal e da interpretação como modo basilar da recepção. Como bem dizia Marina Abramovic nos corredores do MoMA-NY durante a realização de seu videodocumentário, não há nada ali a ser interpretado, nada a produzir sentido se preferir, apenas a pura presença. E não é raro – e não por mero acaso – encontrarmos nos escritos, nas falas e vídeos da artista a influência de diferentes tradições orientais de meditação. Seu treinamento, seus exercícios, sua poética enraízam-se no esvaziamento da mente e na tentativa de criar um alto grau de vigília e concentração – o que nos escritos orientais aparecem invariavelmente como *awareness*¹⁷⁹; para um deles, inclusive, chama-se *contemplative awareness*, uma vez que o objetivo não é focar na atividade da mente, mas apenas observar e permitir o que quer que aconteça, estar sereno e intensamente concentrado – e desapegado – no que acontece. Esse alto grau de vigília ou *awareness*, esse estar imerso numa zona de intensidade concentrada, é referido por Marina Abramovic como pura presença.

Nas páginas que se seguem, abordaremos esse estado de presença a partir do ponto de vista de Hans Ulrich Gumbrecht¹⁸⁰. Se o seu trabalho sobre presença, a princípio, surgiu sem ter

¹⁷⁹ A tradução de *awareness* para o português como consciência poderia trair justamente a intenção que se deseja destacar. Não está em jogo aqui a consciência como a entende a filosofia, quanto menos um sentido fenomenológico ou psicanalítico. *Awareness* para as práticas de meditação tem sentido de estar desperto, no sentido de uma vigilância, mas nunca no sentido de *overthinking*, especulação abstrata. Ver por exemplo: SUZUKI, Shunryu. *Mente zen, mente principiante*. São Paulo: Pala Athena, 2010; SINGH, Guru Dev; ESPINOSA, Ambrosio. *Sat Nam Rasayan: el arte de la curación*. Edizioni e/o, 2008.

¹⁸⁰ A rica biografia intelectual de Gumbrecht torna difícil descrever em poucas palavras a que campo de saber ele se afilia. Para começar, certamente, entre a filosofia e a teoria literária. Gumbrecht, no início de carreira, foi também medievalista e romanista, trabalhou com uma geração de intelectuais em projetos sobre história dos conceitos e das mentalidades. Seu objeto principal de análise é a literatura, embora seus livros não se restrinjam exclusivamente a esse universo. Escreveu sobre história e historiografia,

em vista obras contemporâneas específicas – a experiência estética é, aliás, uma das vertentes da manifestação da presença –, sugiro neste e no próximo capítulo a proximidade entre esses efeitos de presenças, entre a teoria de Gumbrecht e o campo da experiência estética e da arte contemporânea. Como já sugeri nas últimas páginas do primeiro capítulo, num mundo em que estamos cada vez mais submersos no imperativo da produção sentido – informar, digerir informação, manter-se informado, tweetar, postar, escrever, ler, comentar, compartilhar – não poderíamos encontrar na arte um recanto em que poderíamos apenas estar presentes? Ou, usando uma expressão do próprio Gumbrecht, um espaço onde poderíamos apenas “ficar quietos por um momento”?

Certamente, para o autor, a presença se tornou uma dimensão da experiência cotidiana em que evacuaríamos, por instantes que fossem, o imperativo de adquirir e produzir sentido num mundo já saturado de sentido. Nessa mesma direção, em ensaio intitulado “To be quiet for a moment”, escrito em 2000, Gumbrecht afirma que mais interessante do que perguntarmos como a arte se relaciona com a produção ou aquisição de conhecimento, seria fazer a pergunta pessoal sobre como alguém estabelece (ou espera estabelecer) a relação entre arte [*Kunst*] e conhecimento [*Erkenntnis*]. Logo em seguida, a resposta do professor aparece de forma simples e direta, de uma simplicidade às vezes desconcertante: “Se eu agora me pergunto como gostaria de estabelecer a relação entre *Kunst* e *Erkenntnis*, diria que espero que a arte possa me dar um tempo longe do conhecimento – tanto que estaria preparado para celebrar como ‘arte’ qualquer coisa que me desse tal alívio”¹⁸¹. No mesmo ensaio, analisando o poema “Muerte”, de Federico Garcia Lorca, Gumbrecht se pergunta se seria necessário morrer a fim de poder experimentar um momento sequer de interrupção desse esforço constante em que nos encontramos de produzir e acumular conhecimento.

Não é necessário dizer – pois o pressuposto seguinte pertence ao discurso mais padronizado e mais rançoso do humanismo ocidental – que ao constantemente produzirmos *Erkenntnis* sob a forma de novos conceitos, transformamos a nós mesmos constantemente (transformação a qual, nós intelectuais somos esperados de celebrar incondicionalmente). Em contraste, o que eu espero tanto de obter da arte (ou a partir de qualquer outra fonte), é *ficar quieto por um momento*, e ser sem a necessidade de produzir novos conceitos todo o tempo e de transformar-me mais uma vez¹⁸².

beleza atlética, as revoluções burguesas, sobre a retórica, sobre a história dos estudos acadêmicos literários, filologia, materialidades da comunicação e modernização dos sentidos (o impacto da imprensa sob o surgimento da concepção de literatura). Em entrevistas e em seus livros, apesar de seu constante diálogo com as teorias de Heidegger, Lyotard, Gadamer, Foucault, Derrida (por oposição), Gumbrecht se admite também como um “filósofo amador” ou como “um crítico de literatura que se intromete no campo da filosofia”.

¹⁸¹“If I now ask myself how I want the relation between »*Kunst*« and »*Erkenntnis*«, I will say that I hope that art can give me a break from *Erkenntnis* – so much so indeed that I am prepared to hail and celebrate as ‘art’ whatever will give me such relief” (2000, p. 2; tradução da autora)

¹⁸²“It goes without saying – for the following assumption belongs to the most standardized and most rancid discourse of western Humanism – that by constantly producing *Erkenntnis* in the form of new concepts, we constantly transform ourselves (which transformation at least we intellectuals are expected to cherish unconditionally). In contrast, what I so hope to get from art (or from whichever source), is *to be quiet for a moment*, to be without the need of producing new concepts all the time and of

Como se pode ver, nesse e outros textos, trata-se de propor a arte ou a experiência estética como domínio alheio ao imperativo hermenêutico, concedendo-lhe a possibilidade de se tornar um recinto de *Gelassenheit*: um relaxamento que permite que as coisas simplesmente aconteçam, que cheguem até nós como são ou como aparecem naquele instante, ou mesmo que nos permita ser como ser-no-mundo, matéria entre matérias; um estado de intensa presença em que os sentidos corporais estão abertos e atentos ao ambiente circundante; um livre jogo entre intensidade concentrada e relaxamento sereno. Ao finalizar o ensaio sobre “ficar quieto por um momento”, Gumbrecht refere-se a uma experiência que teve como espectador dos teatros japoneses tradicionais Nô e Kabuki. Acredito que a citação¹⁸³ a seguir pode expor com mais clareza a relação de presenças que estabelecemos entre os três exemplos acima: entre John Cage, Marina Abramovic e H. U. Gumbrecht – e talvez, por que não, uma nova perspectiva filosófica para a experiência estética e a arte contemporâneas. Vejamos:

No teatro Nô, sincronizados com o bater monótono (para os ouvidos ocidentais) de dois tipos de tambores arcaicos, os corpos dos atores parecem ganhar forma e presença à medida que vêm para diante do pano de palco e chegam à boca de cena numa longa sequência, quase infinita, de movimentos para trás e para diante. Quando deixam o palco, mais uma vez os atores realizam uma coreografia semelhante, agora dando a impressão de que estão desfazendo as suas formas e a sua presença. As peças do teatro Nô e em particular as suas músicas são emocionantes no que têm de lento e repetitivo. Mas se o espectador ocidental ultrapassar o provável impulso inicial, se resistir à vontade de sair do teatro depois da primeira meia hora, se tiver paciência suficiente para deixar crescer em si a lentidão das saídas e das entradas das formas e a presença sem forma, então no fim de três ou quatro horas o Nô pode fazê-lo compreender como sua relação com as coisas do mundo se alterou. Talvez comece até a sentir a calma que lhe permite deixar vir as coisas, e talvez cesse de perguntar o que essas coisas querem dizer – pois elas parecem apenas presentes e plenas de sentido. Talvez observe como, enquanto deixa lentamente as coisas emergirem, se torna parte delas (2010, p. 184).

Analisaremos essa citação com mais detalhes nas páginas a seguir. No próximo tópico, nos voltamos para os fundamentos que culminam na proposta da *Produção de presença*, quando vemos que o desejo por uma experiência não-hermenêutica surge em Gumbrecht entre 1971 e 1974 – inquietação que, ao longo de duas décadas e meia, se desdobrou no conceito de presença. Veremos que a elaboração dessa abordagem recorre a uma gama de outros conceitos que nos ajuda a começar a pensar a arte, a literatura e nossa relação com o mundo contemporâneo a partir de perspectivas diferentes do paradigma moderno e da dicotomia sujeito-objeto. Ao lado de presença, essa constelação de conceitos são: epifania, *Stimmung*, jogo, graça e *Gelassenheit*. Vamos a eles, portanto.

transforming myself yet again” (2000, p. 2; grifo no original; tradução da autora).

¹⁸³ A citação que transcrevo em português foi retirada do livro *Produção de Presença*, originalmente publicado em inglês em 2004, é a mesma que aparece no ensaio “To be quiet for a moment”, publicado em 2000. Optei pela tradução em português disponível.

A elaboração do conceito de presença e, junto a ele, os de *Stimmung* e epifania, relaciona-se em Gumbrecht com o desejo de inaugurar abordagem teórica não-hermenêutica e não-metafísica para a literatura e outras dimensões da cultura que trate de nossa relação com o mundo a partir da materialidade e do corpo. Poderíamos até dizer que essa formulação remete a uma inclinação do autor por proposições mais abertas, não elitista ou exclusivistas, inclinação por temas pouco tratados pelo cânone literário ou pela maioria das pesquisas das Ciências Humanas, como mencionou certa vez em entrevista à Marília Librandi Rocha¹⁸⁴. Presença, epifania, *Stimmung* seriam certamente conceitos que ilustram uma abertura em direção a outros modos de pensar as artes, as Humanidades e outros elementos da nossa cultura. O elogio da beleza atlética, a experiência estética em mundos cotidianos, os artigos semanais sobre esportes, política e vida cotidiana para jornais como *O Estado de São Paulo* e *Frankfurt Allgemeine Zeitung*, além de inúmeras palestras anuais ao redor do mundo expõem o vigor do professor em lançar luz sobre – ou como diz, dar dignidade e fascinação intelectual a – “certos tópicos, questões e mesmo ‘desejos intelectuais’ considerados não canônicos (para dizer o mínimo) ou mesmo ‘banais’” (2005, p. 16).

A visada por temas não canônicos e por uma teoria mais abrangente da literatura se apresentaram para Gumbrecht já durante os anos em Constança, quando era professor assistente do também medievalista Hans Robert Jauss, que, como se sabe, ao lado de Wolfgang Iser foi responsável pela formulação da Teoria Estética da Recepção. Se aqueles quatro anos foram “definitivamente infelizes” do ponto de vista emocional e de divergência intelectual com seu mentor doutoral¹⁸⁵, aquele período foi também o de germinação de uma crítica ao predomínio exacerbado da interpretação e a ausência de uma perspectiva metahistórica dos conceitos. É o que se pode ler tanto em sua entrevista ao caderno de teoria literária *Floema*, quanto no seu artigo “Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikationssoziologie”, publicado em 1975, no periódico *Poetica*, e traduzido para o português em *Corpo e Forma* (1998). A expectativa (frustrada) de que a Estética da Recepção poderia ser uma teoria que ultrapassasse as questões exclusivas ao cânone literário e uma

¹⁸⁴ Especial Hans Ulrich GUMBRECHT. *Floema* - Caderno de Teoria e História Literária (2005).

¹⁸⁵ Em 1969, quando Gumbrecht estudava na Universidade de Madrid e escrevia sua tese de doutorado sem orientador, ele se comunicou com Hans Robert Jauss a fim de traduzir seu *História da Literatura como provocação à teoria literária* para o espanhol. Na troca de correspondências, Gumbrecht envia parte de sua tese a Jauss e pergunta se este poderia ser seu orientador. A resposta veio na oferta da vaga como professor assistente na Universidade de Constança, onde permaneceu entre 1971 e 1974.

interpretação normativa da literatura (preocupada com correção de leituras imanentes) é o tema tratado nesse artigo em que o autor revisa as contradições das propostas e posições de Jauss. Na mesma época, e não por acaso, Gumbrecht começa a pensar métodos metahistóricos para os estudos literários, tendo em vista que o termo literatura é uma concepção relativamente recente e está intrinsecamente relacionada ao desenvolvimento dos tipos móveis e da imprensa, portanto, delimitada a um tempo histórico específico (essa é a perspectiva, aliás, do seu livro *Modernização dos sentidos*, de 1998b).

Por influência das pesquisas de Paul Zumthor em torno da poesia medieval, Gumbrecht propôs, durante a década de 1970, “investigar a história das formas literárias vistas em íntima associação com o meio de comunicação que as veicula” (ROCHA *in* GUMBRECHT, 1998, p. 18). Mais do que isso, nesse artigo de 1975 e em “Patologias do Sistema da Literatura”, também presente na edição brasileira *Corpo e Forma* (1998), Gumbrecht põe em perspectiva o objeto dos estudos literários, demonstrando que a preocupação com a correção da interpretação, ou mesmo com uma leitura unívoca, origina-se com o advento da imprensa e do surgimento da literatura (escrita) tal como a conhecemos hoje – daí o crescente uso de prefácios a partir do final do século XV.

No universo poético medieval, como vimos com Zumthor, a forma mutante, dinâmica, “nem fixa nem estável” era característica própria de seu veículo (nômade): a voz. A fixação da forma sobre a página e a exclusão do corpo e da dinamicidade do ato performativo fazem surgir a necessidade de clarificar o sentido, direcionar a interpretação, delimitar um contexto, expor uma intenção. Além disso, junto ao deixar de lado a preocupação com uma interpretação normativa, Gumbrecht questiona também nesses dois artigos outra premissa que se tornou comum na modernidade: a pressuposição de que os estudos literários podem determinar a função social da arte como motivadora de mudanças comportamentais e históricas. A ambição de ler na recepção do leitor a mudança motivacional e comportamental na vida prática é facilmente perceptível na proposta de Jauss para a Estética da Recepção¹⁸⁶, em especial na concepção de *katharsis* como função comunicativa da arte, embora esteja também presente em outras vertentes da teoria literária e da história da literatura. A concepção de que a arte modifica a sociedade, como argumenta Gumbrecht, parece não passar de uma pressuposição, uma vez que estudos capazes de comprovar essa premissa, com amostragem e dados históricos, são desconhecidos¹⁸⁷.

¹⁸⁶ A esse respeito, ver o artigo de Jauss sobre *katharsis* em *Aesthetic experience and literary hermeneutic* (1982).

¹⁸⁷ Em *Produção de Presença*, Gumbrecht retoma a questão do isolamento da experiência estética (no sentido de vivência [*Erlebnis*]) em relação ao cotidiano e sua incapacidade de transmitir normas de ação. “Dito de outro modo, adaptar a intensidade estética a requisitos éticos significa normalizá-la e até mesmo diluí-la. Sempre que se esperar que a principal função de uma obra de arte

Há de se notar também, que em paralelo à crescente preocupação com a correção interpretativa (e/ou uma recepção unívoca), o desenvolvimento da imprensa a partir do século XV também colaborou, no campo dos fenômenos poético-literários, para o apartamento gradual entre o corpo e o espírito, entre a materialidade e o sentido. Como vimos com Zumthor, a forma poética no período medieval se dá em performance, na ação vocal do recitante em presença coetânea com seu público-receptor: uma poeticidade que é entendida, recebida, percebida enquanto corporalidade. Em outros termos, o caráter poético de qualquer texto oral somente existe enquanto emanção e ação dinâmica. Com o desenvolvimento da imprensa, a forma poética e o sentido tornam-se independentes do corpo e da presença do autor-poeta-performer. A dinamicidade do ato performativo (vale lembrar entendido como simultaneidade de produção e recepção) cede espaço assim à emergência de um sentido fixo na forma do livro. “Ao mesmo tempo em que era aliviado de sua função de veículo de constituição do sentido, o corpo era também liberado de sua função como fonte de sentido” (GUMBRECHT, 1998b, p. 75). O distanciamento do corpo em relação à origem e ao veículo do sentido durante o desenvolvimento da imprensa, explica Gumbrecht, cedeu espaço para a emergência do teatro moderno: quando a corporalidade, excluída do processo de constituição poética (no ato de leitura solitária e silenciosa), “for reservada exclusivamente ao palco” (1998b, p. 86). Em outro artigo, sobre a máscara do autor, Gumbrecht demonstra que a própria noção de autor, habitualmente relacionada ao surgimento da subjetividade moderna, é tributária da emergência do livro e da fixação/estagnação do sentido, anteriormente sujeito à dinamicidade (instabilidade, plurivocidade, corporalidade) da comunicação oral. No lugar de estar ligado ao sentido como um processo, o público passa a abordar o texto como possuindo um sentido pré-determinado (cf. 1998b, p. 100). A ideia de autor “cria portanto a impressão de uma intencionalidade” (*idem*). Concomitantemente, vemos o surgimento da era da significação e da interpretação.

Não é por coincidência, portanto, que o retorno ao corpo e à materialidade em Gumbrecht relaciona-se com o questionamento do predomínio hermenêutico como norma do período moderno. É o colocar em perspectiva um pressuposto que parece não se manter estável ou condizente com a realidade contemporânea. No artigo “O campo não-hermenêutico ou A materialidade da comunicação”, o autor escreve que embora seja uma disciplina típica do século XIX, a Hermenêutica tem premissas que remontem ao século XV. Resumidamente, tais premissas poderiam ser postas da seguinte forma: a) “o que denominamos ‘sentido’ tem sua origem no sujeito e não numa qualidade inerente aos objetos”, ou seja, a relação do sujeito com o mundo é de constante interpretação; é tarefa do sujeito atribuir sentido aos objetos; b) disso

seja a transmissão ou a exemplificação de uma mensagem ética, teremos de perguntar – de fato, a questão não pode ser omitida – se não teria sido mais eficaz articular essa mensagem em formas e conceitos mais diretos e explícitos” (2010, p. 131).

advém a distinção radical entre corpo e espírito, c) dessa distinção, o pensamento predomina na autorreferencialidade humana, ou seja, “o espírito conduz o sentido”; d) “neste contexto, o corpo serve apenas de instrumento que articula ou oculta o sentido. Aliás, um instrumento secundário” (1998, p. 139). Outra característica do “campo hermenêutico” é a temporalidade ser a dimensão *par excellence* da experiência do espírito, i.e., a temporalidade aparece como a estrutura básica da subjetividade – como vimos quando abordamos a obra de Koselleck.

Como explica Gumbrecht, essas premissas já estavam explícitas na concepção de Dilthey para a disciplina interpretativa, embora, é preciso dizer, também já estivessem presente na filosofia moderna de René Descartes. Diante do poder interpretativo do sujeito, de desvelar a profundidade do significado, a materialidade se torna algo quase dispensável. “Ele [Dilthey] o diz com todas as palavras: nas Ciências do Homem – ou Ciências do Espírito – toda e qualquer condição material é apenas um elemento secundário, tanto no ato de expressão quanto no de interpretação” (1998, p. 140). Deste modo, o desenvolvimento de um campo não-hermenêutico remete a uma revisão dos princípios do sujeito cartesiano, apartado do mundo, “entidade intelectual e incorpórea” produtora de conhecimento, enquanto as coisas e os corpos são visto como meros objetos detentores de um sentido inerente, disponível para a atividade de interpretação de um sujeito desencarnado. “Desenvolver conceitos não interpretativos, para acrescentá-los aos conceitos hermenêuticos, exigiria um esforço contra as consequências e os tabus resultantes de entronizar a interpretação como prática central *única* nas Humanidades” (2010, p. 76), escreveu o autor em *Produção de Presença* [*Production of Presence* (2004)], livro aliás que começa com uma revisão biográfica intelectual, fazendo denotar a emergência gradual da presença dentre suas preocupações das últimas duas décadas. Um desses tabus e preconceitos é considerar como ingenuidade acadêmica, mau gosto filosófico ou pseudopolêmica pensar modos de referir-se ao mundo e à atividade humana alheios à interpretação e ao significado, que privilegiam as noções de materialidade, substância e presença¹⁸⁸.

A típica atitude metafísica, questionada pelo autor, é considerar que a matéria somente importa por aquilo que dela podemos apreender no sentido espiritual, universal, transcendental¹⁸⁹. Como escreve mais tarde, o “para além” da metafísica não significa que é intenção do autor abandonarmos de vez a produção de sentido ou a interpretação, mas, antes, reconhecer dimensões de existência e experiência em que o sentido e a interpretação não são

¹⁸⁸ Como vimos no capítulo anterior, quando tratamos de um artigo de Richard Shusterman, a concepção de que a interpretação é “the only play in town” parece ter predominado não só na era moderna como parece restringir o campo dos possíveis – especialmente para a disciplina Estética filosófica e o universo da arte.

¹⁸⁹ “The metaphysical world-view not only forces us to make neat distinctions between what we see as material and what we understand as spiritual in our worlds. Being metaphysical also means consistently emphasizing, privileging, and opting for the spiritual side of this divide as the more important reality. Forms produced by body movements and the presence of these bodies, an authoritative voice seems to interject, simply cannot be important enough to care about, much less write about” (2006, p. 29-30).

predominantes, nem tampouco querer forçar para que sejam predominantes – como é o caso, por exemplo, da dança e dos esportes, em que a busca de uma narrativa, de um sentido interpretável e discursivo, não é nem deve ser a atividade que norteia nossa relação com esses fenômenos. Como bem resumiu João César de Castro Rocha: “O esporte, segundo Gumbrecht, não se propõe a representar nada que não seja sua própria produção de presença” (*in*: GUMBRECHT, 1998, p. 20). Ou, usando a bela formulação de Abramovic, talvez tenha chegado o momento de reconhecermos que, também nas artes, não há história a ser contada, apenas pura presença.

Outros pressupostos que fundamentaram a Hermenêutica são os de temporalidade histórica (de linearidade, progressão e acúmulo), totalidade (de apreensão e interpretação) e referencialidade (do conhecimento em relação ao real; adaptação contínua em relação a um mundo estável). Como já vimos aqui com o debate sobre o pós-moderno de Lyotard, essas três premissas entram em crise durante a segunda metade do século XX – essas são as conclusões, aliás, sobre as quais Gumbrecht escreve no artigo “A Farewell to Interpretation”, publicado para a edição em inglês de *Materilität der Kommunikation*. Dessa forma, a tal “única boa ideia” de Gumbrecht, em torno da presença, seria a noção que unifica suas intuições numa dimensão da experiência humana, fortemente presente no cronótopo do presente amplo, alheia ao paradigma moderno: espaço de vivência [*Erlebnis*] não-conceitual, de inter-relação dos sentidos com a materialidade (coisidade) do mundo, espaço em que interrompemos a urgência por uma produção de sentido acumulável, futuramente apaziguadora ou emancipadora e em que deixamos emergir um intenso desejo de tangibilidade.

Diante da destemporalidade, desreferencialidade e destotalidade, três negativas próprias de um tempo em que os pressupostos modernos já não ditam tanto as regras, a presença abre a possibilidade de tratarmos nossas experiências sem querer englobá-las em paradigmas, narrativas ou proposições, uma experiência em que nos entregamos ao aqui e agora – uma vez que, como explica Gumbrecht, a presença “não se refere a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos” (2010, p. 13). Não quer dizer aqui, obviamente, que os efeitos de presença ao privilegiarem a noção espacial consigam excluir o tempo, mas trata-se de uma dimensão temporal que está inarredavelmente atrelada a uma experiência espacial e material¹⁹⁰, ou melhor dizendo, o tempo como a dimensão de um momento. Dito ainda de outro modo, a temporalidade numa experiência de “efeitos de presença” não se relaciona com a consciência como acontece nos efeitos de sentido, mas se subordina à corporalidade e

¹⁹⁰ “Something present is something within reach, something that we can touch, and of which we have immediate sensual perceptions. Presence in this sense does not exclude time, but it always binds time to a particular place” (2006, p. 61).

materialidade¹⁹¹. Um contato com o mundo em que já nos despimos das pretensões de construção de um discurso que arranca da superficialidade dos fenômenos e das coisas o sentido espiritual, elevado, imanente e profundo, unívoco, aplicável universalmente. No lugar da “metafísica”, o *hic et nunc*. No campo da Estética, gostaria de sugerir: no lugar de encontrar (ou buscar) o universal (compreensível) ou estabelecer uma comunidade de gosto, abrir espaço para a singularidade vivida (não apreensível através do discurso), sem necessidade de comprovações ou concordâncias.

O que então poderia ser definido como produção de presença? Numa formulação simples e usando as palavras do autor: “todos os tipos de eventos e processos *nos quais se inicia e se intensifica* o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (2010, p. 13; grifo nosso). A expressão é cunhada como “produção de presença” tendo em vista enfatizar a dimensão do espaço e da matéria. Produção não no sentido de fabricação de um artefato, mas, sim, no sentido da raiz etimológica (do latim *producere*) de trazer para diante um objeto no espaço. Dessa forma, diz o autor, a expressão deseja enfatizar o efeito de tangibilidade. “O que está ‘presente’ para nós (muito no sentido da forma latina *prae-essere*) está à nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos” (2010, p. 38).

Ao fundamentar sua abordagem teórica, Gumbrecht contrapõe as ideias de cultura de sentido e cultura da presença, analisando as diferenças de autorreferencialidade humana na Idade Média e na Época Moderna. Enquanto a primeira concebia o corpo como indistinto do espírito e parte inseparável da Criação Divina, a segunda começa a conceber os Homens como excêntricos ao mundo, sendo o corpo *res extensa*, i.e., objeto entre objetos no mundo (cf. 2010, p. 46-7). Enquanto na Idade Média, o corpo e o sangue de Cristo, por exemplo, eram presentificados no ritual da missa, na matéria do pão e do vinho, durante o período moderno, diz Gumbrecht, “tudo o que é tangível, tudo que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação” (2010, p. 53). O que vale, como vemos com Descartes, é a capacidade de duvidar e, por consequência, a de pensar, subordinando a *res extensa* à *res cogitans*¹⁹². É próprio do período moderno, portanto inexistente na Idade Média, a postura ativa do sujeito como produtor e acumulador de conhecimento, que subtrai da superfície das coisas e dos acontecimentos leis verdadeiras e universais. Mais ainda, é típico da modernidade a visão do homem como agente transformador da realidade – algo oposto à concepção cristã, em voga na Idade Média, do homem como parte ou mantenedor da obra

¹⁹¹ “Acima de tudo, porém, o tempo é a dimensão primordial em qualquer cultura de sentido, pois leva tempo para concretizar as ações transformadoras por meio das quais as culturas de sentido definem a relação entre os seres humanos e o mundo” (2010, p. 110).

¹⁹² “O nome de Descartes e o adjetivo ‘cartesiano’ referem-se aqui ao ponto final no desenvolvimento, que durou um século, da *histoire des mentalités*, um desenvolvimento que se estende desde as primeiras manifestações da cultura renascentista até a revelação total do campo hermenêutico” (GUMBRECHT, 2010, p. 56).

divina. Na Idade Média, o sentido fazia parte da presença ou da presentificação. Se no teatro moderno, introduziu-se a cortina a fim de demarcar os espaços de representação e o espaço da vida dos espectadores, como expõe Gumbrecht, no medieval havia a noção de sentido como experiência viva, concreta, única: o predomínio da dimensão espacial; como já vimos em Zumthor. Enquanto em alguns encenações da Paixão de Cristo “no final da Idade Média chegavam a ‘executar’ o corpo do ator que representava Cristo, apedrejando-o”, o ritual da missa também era concebido não como representação simbólica do corpo e do sangue, mas como “presentificação” da Última Ceia. “A palavra ‘presente’ aqui não se refere apenas, nem principalmente, a uma ordem temporal. Ela quer dizer, antes, que o sangue de Cristo e o corpo de Cristo se tornariam tangíveis, como substâncias, nas ‘formas’ de pão e vinho” (2010, p. 51). É somente com Calvino e a Reforma Protestante que o sangue e o corpo de Cristo passam a ser vistos como representação, ou evocação, no lugar de presentificação¹⁹³. Da mesma forma, enquanto no período medieval a forma era dependente do corpo do performer e dos atores como presentificação (como sentido que se dá em co-presença), no teatro moderno, surge aos poucos a ideia de personagem, “normalmente um conceito que descreve um pensamento complexo” (2010, p. 53), um caráter que conta uma história e um aprendizado. Como demonstra Gumbrecht, no período medieval o que os filólogos classificaram como “teatral” são manuscritos que dificilmente expõe uma narrativa identificável, personagens e intrigas bem delimitados. Diferentemente do que acontece com o teatro moderno, não há abstração de sentido a ser interpretado, decifrado. Como já vimos com Zumthor, trata-se majoritariamente de gestos, ações e copresença.

Tipologicamente falando, a dimensão do sentido é predominante nos mundos cartesianos, em mundos para os quais a consciência (ou seja, o conhecimento das alternativas) constitui o cerne da autorreferência humana. E não desejamos precisamente a presença, não é o nosso desejo de tangibilidade tão intenso, por ser nosso ambiente cotidiano tão quase insuperavelmente centrado na consciência [realidade virtual, cérebro-software/mlm]? Em vez de termos de pensar sempre e sem parar no que mais pode haver, às vezes parecemos ligados num nível da nossa existência que, pura e simplesmente, quer as coisas do mundo perto da nossa pele (2010, p. 134-5).

Como já deve ter ficado claro, a cultura de sentido se refere à autorreferência humana de um observador incorpóreo, “que, de uma posição de excentricidade diante do mundo dos objetos, atribuirá significados a esses objetos” (2012b, p. 64), portanto, que privilegia o pensamento; enquanto numa cultura de presença essa separação radical entre corpo e espírito,

¹⁹³ “Também por isso podemos afirmar, de uma perspectiva antropológica, que a eucaristia católica pré-moderna funcionava como um ato mágico, um ato por meio do qual uma substância distante no tempo e no espaço se tornava presente. Foi precisamente a presença do corpo de Cristo e do sangue de Cristo como substâncias que se tornou problemática na teologia protestante (ou seja, do início da Era Moderna) [...] Só nessa altura [com Calvino/mlm] se começou a transformar numa ‘distância histórica’ inultrapassável a distância temporal que separava cada missa e a Última Ceia, o ponto de referência; aqui começamos a entender que existe uma relação entre a concepção emergente, especificamente moderna, da significação e a dimensão da historicidade – conquista da modernidade” (2010, p. 52-3).

sentido e matéria não existe. Enquanto na cultura do sentido, o homem se vê como agente transformador e a apreensão de conhecimento direciona-se ao aperfeiçoamento dessa ação (projeto) sobre o mundo como vimos com Koselleck, na cultura de presença, por sua vez, não há espaço para essa concepção de agenciamento e projeto [*lack of agency*]. Na cultura da presença, o conhecimento não é interpretado, mas revelado: através de intervenção divina, o mundo se autorrevela, independente da vontade ou da ação de um sujeito. “Se acreditamos na revelação e no desvelamento, eles simplesmente acontecem e, uma vez acontecidos, nunca podem ser desfeitos pelos seus efeitos” (2010, p. 107). Mais do que agir sobre o mundo ou colocar um acontecimento em curso, vemos, em diversos momentos da escrita do autor, que se trata de deixar as coisas acontecerem – tanto na *cultura* da presença quanto na *produção* de presença. Em *Elogio da Beleza Atlética*, por exemplo, ele explica que, na dimensão da presença, as pessoas não tem outra ambição do que “inscrever seus corpos e seus comportamentos em certas regularidades que acreditam ser inerentes ao mundo dos objetos. Essa inscrição algumas vezes é chamada de ritual, no caso do esportes chamamos de ritual do jogo”¹⁹⁴. Trata-se, numa expressão simples, de tomar parte em um acontecimento. Ao invés, contudo, de resgatar a presença medieval num sentido amplo, incluindo por exemplo o pensamento mágico e teológico, na produção de presença, ou nos efeitos de presença no mundo cotidiano, tomamos parte no mundo, deixamos que os objetos nos imprimam sua presença como numa epifania ou numa experiência estética, podendo até ter uma dimensão ritualística, mas não uma noção mágica.

É claro que Gumbrecht, ao contrapor a Idade Média à Época Moderna, não deseja dizer que há retorno por si só das concepções e comportamentos medievais no período atual. A contraposição surge justamente com o intuito de delimitar uma distinção entre uma *cultura* de sentido e uma *cultura* da presença – e é por isso que a expressão título do livro refere-se à *produção* de presença. O recurso a uma “*cultura* de presença” também é referido pelo autor como um modo de nos fazer progredir na apreensão e descrição dos *fenômenos* da presença. “Já o afirmei várias vezes neste livro: a única estratégia que poderá nos ajudar a progredir nisso é o recurso a culturas e discursos pré ou não-metafísicos do passado” (2010, p. 104). Vale deixar claro também que cultura de sentido e cultura de presença são referidos pelo autor como tipos ideais [*Idealtypen*], como assim entendeu Max Weber: uma tipologia que não se manifesta de forma pura, ideal, na realidade.

É curioso notar, contudo, que a busca por concepções metahistóricas para a literatura tenha levado o autor a resgatar “efeitos de presença” da Idade Média. Se ele não fala em retorno

¹⁹⁴ “(...) inscribing their bodies and their behaviors into certain regularities that they believe to be inherent in the world of objects. This inscribing is sometimes called a ritual, and in the case of sports we call the ritual a game” (2006, p. 63; tradução da autora)

– como se tratasse dos ciclos “naturais” da história –, não deixa de ser curioso que o recurso a um cronótopo “pré-histórico” possa lançar luz sobre nosso cronótopo “pós-histórico”. É claro que Gumbrecht não usa o termo “pós-história” – ousaria dizer em momento algum –, mas essa expressão não contradiz as consequências de se pensar o cronótopo do presente amplo, pois se trata, segundo seu argumento, de um tempo de sobreposição (ou convívio) entre diferentes “experiências sociais do tempo” (para usar a expressão de Husserl): a autorreferencialidade moderna como narrativa histórica e uma nova experiência de desarticulação temporal entre passado, presente e futuro¹⁹⁵. Nesse sentido, como veremos ao longo deste capítulo, para Gumbrecht, mais do que retorno de um período (ou valores de um período) anterior, estaríamos vivendo uma época em que efeitos dessas duas culturas convivem e oscilam em nossa experiência cotidiana. “Como todos esses conceitos resultam de uma descrição contrastante da cultura medieval e (do início) da cultura moderna, talvez eu devesse dizer que eles pretendem, acima de tudo, ilustrar o que é necessário para se imaginar uma cultura fundamentalmente diferente da nossa” (2010, p. 105), escreve Gumbrecht, como num exercício de imaginação crítica, tão comumente proposto por Zumthor para a prática acadêmica após a ressaca interpretativa vivida nos anos 1970.

Com a exposição desses contrastes, poderíamos perceber que hoje em dia não estamos exclusivamente nem em uma nem em outra dessas culturas, mas, na vida cotidiana e em diferentes modos de experiência, oscilamos entre esses *efeitos*. “Em nenhum momento encontramos-nos apenas na dimensão do sentido ou apenas na dimensão da presença, e as duas dimensões não mantêm uma simples relação de harmonia ou equilíbrio” (2012b, p. 117). Os exemplos de Gumbrecht aqui se referem a fenômenos diferentes do universo artístico: se numa leitura de um romance a produção de sentido é claramente mais evidente (embora, veremos, a *Stimmung* também convoca a sinestesia corporal), na recepção de um espetáculo de dança ou de uma música, os efeitos de presença são mais proeminentes. Utilizando outros exemplos, se ao nos atualizarmos com o noticiário do dia pela manhã estamos numa dimensão enfaticamente de sentido, ao assistirmos a jogos esportivos pela televisão ou nos estádios, ou nos engajarmos nós mesmos num esporte, numa aula de yoga ou numa prática meditativa, estamos claramente ativos

¹⁹⁵ Um exemplo interessante que nos ajuda a pensar as distinções entre cultura de presença e efeitos de presença, ou seja entre a teologia medieval e o cronótopo poliperspectivista do presente amplo, é o filme do cineasta inglês Peter Greenaway, *O bebê santo de Macon* (1993). O enredo se passa no século XVII e retrata a histeria geral na cidade Cosimo de Médici com a chegada de um bebê supostamente nascido de uma mulher virgem. Nesse filme que mistura os modos de representação do teatro e do cinema, expondo os limites entre encenação (palco) e plano de vivência, o colocar em perspectivas concepções divergentes de mundo (representação e presentificação) também está evidente em cenas ambíguas e desconcertantes, de violência extrema, como o esquartejamento e canibalismo do corpo do bebê e o estupro de uma mulher, visto ao mesmo tempo como real/fato consumado e como representação dentro da própria dimensão vivida no filme. Nesse sentido, poderíamos dizer que no plano de vida dos personagens, há uma oscilação entre cultura de presença e cultura de sentido. E, para nós, espectadores, tais cenas violentas poderiam também provocar uma oscilação confusa entre efeitos de presença (o extremo da violência representada sentida no corpo, mesmo que enquanto *Stimmung*) e efeitos de sentido, na medida em que o poliperspectivismo coloca em pauta justamente nossa capacidade de discernir e oscilar (serenamente?) entre os limites entre representação e presentificação.

através da dimensão da presença.

[...] para nós, os fenômenos de presença não podem deixar de ser efêmeros, não podem deixar de ser aquilo que chamo de ‘efeitos de presença’; numa cultura que é predominantemente uma cultura de sentido, só podemos encontrar esses efeitos. Para nós, os fenômenos de presença surgem sempre como ‘efeitos de presença’ porque estão necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido (2010, p. 135).

Em *Produção de Presença*, ao falar de proximidades intelectuais, Gumbrecht cita as afinidades ao contrário, querendo dizer daqueles teóricos e livros que se aproximam de sua temática, mas que tomam rumos distintos. São filósofos e pensadores que pretendem ir além da tese da universalidade da hermenêutica, que partem de premissas que interessam ao autor, embora os argumentos que desenvolvem e as conclusões a que chegam não convirjam com seu interesse principal. Esses seriam, por exemplo, Gianni Vattimo, com *Beyond Interpretation*; Umberto Eco, com *Os limites da interpretação*; Jean-Luc Nancy e seu *The Birth to Presence*, Karl Heinz Bohrer, George Steiner (que fala de presença, mas a relaciona como a dimensão de uma presença divina), Judith Butler (*Bodies that Matters*, com uma performatividade social dos gêneros), Michael Taussig e Martin Seel (e sua estética da aparência). Das proximidades citadas, concentro-me em Jean-Luc Nancy, aquela que me parece revelar-se mais frutífera.

De conotação também heideggeriana, J.-L. Nancy fala da presença como um efeito imprevisível, que aparece e desaparece sem nosso controle consciente ou corpóreo. Suas expressões são: “nascimento para a presença” e de um “desaparecer da presença”. É nesse sentido que nos dias de hoje, seríamos capazes de experimentar apenas relances ou “efeitos de presença”, pois tais efeitos jamais são permanentes, quanto menos controlados a bel prazer pela vontade humana. Na opinião de Gumbrecht:

Nancy foi também o primeiro a apontar para a certeza (uma certeza quase ‘prática’, fundada desde logo na experiência, mais do que uma certeza com base na dedução conceitual) de que, pelo menos nas condições atuais, e, nesse sentido, diferentemente da concepção de ‘presença real’ da teologia da Idade Média, a presença não pode passar a fazer parte de uma situação permanente, nunca pode ser uma coisa a que, por assim dizer, nos possamos agarrar (2010, p. 82).

Para Jean-Luc Nancy, a presença, tratada no livro *The birth to presence*, tem dimensão espacial e de temporalidade extrema; a presença como um acontecimento recortado no tempo. Talvez seja mais adequado dizer que, para Nancy, a presença é um *movimento* temporal (sempre presente) e espacial, pois, de fato, a ideia de finitude da existência destaca em sua escrita a emergência da presença como corporal, como uma entrada e uma retirada. “Não a presença firme permanente, imóvel e impassível, de uma ideia platônica. Mas a presença como um estar-aqui [*to-be-here*], ou de advir-aqui [*come-to-here*] ou ali de um *corpo* [*somebody*]. Um corpo: uma

existência, um ser no mundo, ser dado ao mundo”¹⁹⁶. O movimento como um aparecer existencial, sensível e corpóreo.

Já no título consta a ideia principal do livro: que a presença é movimento constante, física e nascente. Nesse sentido, pode-se dizer que a presença tem a conotação de fazer-se presente, sensorialmente, a cada instante: por isso o ressaltar da temporalidade, embora não deixe de destacar o caráter corporal: *to be born*. E nesse movimento de nascer a cada novo instante, a morte para Nancy é justamente a produção de conhecimento, de ideias, obras e filosofias: a estagnação do movimento numa forma fixa. A pobreza do pensamento seria, em sua concepção, querer representar a presentificação “ou a ausentificação”. “Experiência é somente isso: nascer para a presença de um sentido, uma presença por si mesma nascente e somente nascente”¹⁹⁷. Assim, temos que a presença para Nancy seria anterior a qualquer significação: “Prazer, *jouissance*, vir [*to come* (conotação de gozo)] tem um sentido de nascimento: o sentido de inexaurível imanência do sentido”¹⁹⁸. Referindo também ao *Dasein*, Nancy o toma na direção semelhante a de Gumbrecht, isto é, enquanto “concretude material” da existência. Embora não use esses termos, penso que Nancy esteja dizendo da presença como um estado de presença (ou *state of being*), ou ainda, estar presente no âmbito imediato dos sentidos. Pois, como diz, no momento em que se pensa e atribui uma ideia, a presença se evanesce. “Existência histórica é sempre existência fora da presença” [*Historical existence is always existence outside presence* (1993, p. 159-160)]. Apesar de algumas semelhanças, vemos que Nancy dá mais ênfase ao “*to be born*” da presença, o movimento incessante de estar presente, enquanto para Gumbrecht a ênfase recai no caráter de excepcionalidade, ou ainda em sua “temporalidade extrema”: na epifania do seu aparecer e desaparecer, assim como seu caráter singular (não repetível). Para Gumbrecht, os efeitos de presença destacam os momentos de intensidades vividos numa experiência estética. Para Nancy, é um evento que toma espaço, evanescente que, contudo, reitera-se. Para ambos, há a ausência da fixação e a presença de um dinamicidade dos sentidos.

A raiz da presença em Gumbrecht encontra-se no *Ser e Tempo* de Heidegger, tanto no *Dasein*, como ser-no-mundo, quanto na *Gelassenheit*, como uma atitude de quietude e serenidade. Nesse sentido, como o acontecimento da verdade em Heidegger, a presença está sempre no ponto de tensão entre o aparecer e o retirar-se, ou ainda, fora do domínio da consciência humana de determinar (forçar, provocar) seu aparecimento e sua duração. É por este motivo que

¹⁹⁶ “Not the firmly standing presence, immobile and impassive, of a platonic Idea. But presence as a to-be-here, or to-be-there, as a come-to-here, or there, of somebody. Some *body*: an existence, a being in the world, being given to the world” (1993, p. IX-X; tradução da autora).

¹⁹⁷ “Experience is just this, being born to the presence of a sense, a presence itself nascent, and only nascent” (1993, p. 4; tradução da autora).

¹⁹⁸ “Joy, *jouissance*, *to come*, have the sense of birth: the sense of the inexhaustible imminence of sense” (1993, p. 5; tradução da autora).

reconhecemos semelhanças entre a presença e a epifania em Gumbrecht, e é por isso também que gostaríamos de pensar a experiência estética como mais próxima à presença do que como uma oscilação entre efeitos de sentido e de presença, como escreve Gumbrecht em *Produção de Presença*, como, por exemplo: “Em última análise, o que este livro defende é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (2010, p. 15), ou ainda, “[O livro] Sugere, por exemplo, que concebamos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre ‘efeitos de presença’ e ‘efeitos de sentido’” (2010, p. 22). De qualquer forma, antes que confrontemos a ideia de experiência estética enquanto vivência [*Erlebnis*] com epifania e presença, voltemo-nos para a importância de Heidegger para Gumbrecht.

Não são raras as vezes que Gumbrecht afirma desejar não ser classificado como heideggeriano, e seus motivos, confessa, são menos filosóficos do que políticos. Pelos motivos filosóficos¹⁹⁹, as afinidades estão no reconhecimento de que Heidegger, ao retomar a dimensão da existência como ser-no-mundo, dá à filosofia um “contato substancial e, por isso, espacial com as coisas do mundo” (2010, p. 91), dá à noção de Ser uma dimensão de presença, espacial e substancial e colabora para a emergência de um pensamento filosófico que tenta ultrapassar os pressupostos modernos, fundados na dicotomia sujeito-objeto. E o vocabulário de Heidegger corrobora essa tentativa de formulação de uma nova filosofia, que revise a tradição, sem contudo se ver atrelada à premissa moderna, por exemplo, de sujeito cognoscente e mundo enquanto objeto da consciência. A respeito dessa qualidade espacial do Ser, escreve Gumbrecht em nota: “Não é coincidência que, em alemão, a palavra *Dasein*, que Heidegger usa para ‘existência humana’, contém a sílaba dêitica espacial ‘da’” (2010, p. 192). Para o autor, Heidegger, ao falar do desvelamento do Ser numa obra de arte, por exemplo, não deixa dúvida que o caráter do Ser é nem espiritual nem conceitual, mas material. “Ser não é um sentido. Ser pertence à dimensão das coisas”, ou seja, “possui substância” e “ocupa espaço” (2010, p. 93). Isso parece estar claro, diz o autor, quando Heidegger, em *Introdução à Metafísica*, afirma que o enraizamento histórico do *Dasein* relaciona-se com o ato de estar dentro de (ou de adentrar) uma paisagem – concepção que se desdobra na discussão sobre *physis* e o movimento do Ser. Nesse sentido, o Ser em Heidegger, enquanto presença, não deixa de ter um enraizamento espacial, embora, lembre Gumbrecht num artigo em *Corpo e Forma*, a temporalidade linear histórica (a existência como projeto) seja importante na escrita heideggeriana. Há, claro, a dimensão do Ser como aquele lançado em direção à própria morte, i.e., a premissa da temporalidade como constitutiva do Ser está presente

¹⁹⁹ No quesito “motivos políticos”, poderíamos lembrar do oportunismo sem tamanho de Heidegger de afiliar-se ao Partido Nazista, assumir a reitoria de Freiburg, trair seu mentor e amigo Edmund Husserl e ainda ter se colocado como vítima diante do tribunal que julgava seu processo de desnazificação (cf. SAFRANSKI, *Heidegger: um mestre na Alemanha entre o bem e o mal* [2005]).

já no título da primeira obra de Heidegger, ao mesmo tempo em que o filósofo também deseja destacar que esse Ser não é apenas pura consciência, mas, sim, ocupa espaço e possui presença. Num trecho que parece querer superar as contradições em associar o Ser como dimensão espacial, o professor e historiador escreve:

Isso, porém, não significa que eu entenda o conceito de Heidegger de ‘Ser’ como um retorno – talvez um pouco constrangido – à coisa-em-si (*Ding an sich*). Antes, acredito que o conceito de ‘Ser’ aponta para um relacionamento entre os objetos e o ‘ser-aí’ (*Dasein*) em que o ‘ser-aí’ não mais concebe a si mesmo como algo excêntrico, ontologicamente separado dos objetos e de sua dimensão. Em vez de romper nosso relacionamento com os objetos, como a ‘virada linguística’ sugeriu que fizéssemos, a ‘linguagem como casa do Ser’ (a linguagem em suas múltiplas e tensas convergências com a presença) seria então, finalmente, um meio pelo qual poderíamos esperar uma reconciliação entre o ‘ser-aí’ (*Dasein*) e os objetos do mundo” (2012b, p. 73).

Por mais que em *Carta sobre o Humanismo*, o pensar seja a essência do Ser, o que nos inclinaria a uma perspectiva hermenêutica, esse pensar é mais próximo, quer Heidegger, de uma poética e uma prática do que de uma interpretação tecnicista do pensamento. “Não mais se pensa, ocupa-se com ‘filosofia’” [*One no longer thinks; one occupies oneself with ‘philosophy’*] (1993, p. 221)]. Nesse mesmo texto, ao referenciar uma frase de *Ser e Tempo*, Heidegger explica a existência do *Dasein* como não-metafísica, pois metafísica seria, para ele, o esquecimento do Ser, ou ainda, “a própria determinação da essência do homem que pressupõe de saída a interpretação sem, contudo, se perguntar sobre a verdade do Ser” [*every determination of the essence of man that already presupposes an interpretation of beings without asking about the truth of Being*] (1993, p. 226)]. A existência não-metafísica destaca o estar-aí, *being there, das Da-sein*: uma espacialização ou atualidade da existência como estar presente para a verdade do Ser, sendo que Heidegger concebe essa verdade como uma abertura [*open-region* (daí, por exemplo, a leitura heideggeriana de Nancy para a presença como algo não fixo)]. O homem perde a sua morada quando, portanto, se fecha na segurança de um pensamento tecnicista e estanque; o pensamento enquanto técnica e não enquanto poética e práxis²⁰⁰. Nesse sentido, poderíamos encontrar em Heidegger a insatisfação com os excessos da interpretação que Gumbrecht retoma inúmeras vezes²⁰¹. E o excesso interpretativo para Heidegger, constante em diversos momentos de sua escrita – como em *Ser e Tempo*, *Carta sobre o Humanismo*, *O que se chama o pensar* e *No Caminho da Linguagem* –, refere-se a um pensar centrado na tradição do que já foi pensado. Em *Discourse on Thinking* (no título original: *Gelassenheit*), por exemplo, Heidegger ao falar sobre *Gelassenheit* propõe um pensar como abertura

²⁰⁰ “Only because language is the home of the essence of man can historical mankind and human beings not be at home in their language, so that for them language becomes a mere container for their sundry preoccupations” (HEIDEGGER, 1993, p. 262).

²⁰¹ “It is time to break the habit of overestimating philosophy and of thereby asking too much of it. What is needed in the present world crisis is less philosophy, but more attentiveness in thinking; less literature, but more cultivation of the letter. The thinking that is to come is no longer philosophy, because it thinks more originally than metaphysics – a name identical to philosophy. However, the thinking that is to come can no longer, as Hegel demanded, set aside the name ‘love of wisdom’ and become wisdom itself in the form of absolute knowledge” (HEIDEGGER, 1993, p. 265).

e como prática meditativa: mais um deixar vir do pensamento do que rondar sobre o já conhecido²⁰². “Talvez, então, a linguagem necessite muito menos de expressão precipitada do que de silêncio apropriado. Mas quem de nós hoje quer imaginar que sua tentativa de pensar está em casa no silêncio”²⁰³. Esse silêncio da linguagem e a poética do pensamento em direção ao aberto aparece também em sua noção de *Gelassenheit*, sobre o qual retornaremos ao final desse capítulo.

Se Gumbrecht lê o Ser-no-mundo como Ser entre as coisas do mundo, como materialidade e corporeidade, embora Heidegger nomeadamente negue essa relação material em *Carta sobre o humanismo*, entendo que a presença em Gumbrecht aproxima-se mais da ideia de abertura e deixar acontecer tão presente em Heidegger. O Ser-aí [*Dasein*] tem conotação espacial, como próprio Heidegger admite e como Gumbrecht insiste, contudo, enxergo que a presença gumbrechtiana herda do filósofo da Floresta Negra mais os atributos e consequências da *Gelassenheit* do que uma filosofia comprometida com a compreensão do *Dasein*, como desvelamento do Ser ou acontecimento da verdade. Resumidamente, poderíamos dizer que a presença do *Dasein* relaciona-se a sua temporalidade e a sua faticidade. Na palestra XII, da segunda Parte de *O que se chama o pensar?*, Heidegger, reinterpretando as palavras gregas *ἔόν ἐμμεναι* (que significa “andando para perto” [do verbo *agchibaino*]), substitui momentaneamente a investigação em torno do ser (enquanto substantivo e verbo) pelo verbo “estar presente”, uma vez que “a palavra ‘ser’ sempre se dissipa como um vapor, em direção a cada significação vaga concebível, enquanto a palavra ‘presente’ fala de uma só vez de forma mais clara: algo presente, isto é, presente para nós”²⁰⁴. Espacialidade e faticidade revelam-se, portanto, naquilo que está diante de nós, enquanto as noções de presença, interesse, espera e encontro estão no fundamento da investigação sobre o Ser e sobre o pensamento meditativo; em ambas investigações, o pensar lança-se sobre o que está presente aqui agora, sobre o que se manifesta²⁰⁵. “Presente e presença significa: o que está conosco. E isso significa: permanecer no encontro” [*Present and presence means: what is with us. And that means: to endure in the encounter (idem)*].

²⁰² “We are so filled with ‘logic’ that anything that disturbs the habitual somnolence of prevailing opinion is automatically registered as a despicable contradiction. We pitch everything that does not stay close to the familiar and beloved positive into the previously excavated pit of pure negation which negates everything, ends in nothing, and so consummates nihilism. Following this logical course we let everything expire in a nihilism we invented for ourselves with the aid of logic” (HEIDEGGER, 1993, p. 250).

²⁰³ “Perhaps, then, language requires much less precipitate expression than proper silence. But who of us today would want to imagine that his attempts to think are at home on the path of silence?” (1993, p. 246; tradução da autora).

²⁰⁴ “[...] the word ‘to be’ always dissipates like a vapor, into every conceivable vague signification, while the word ‘present’ speaks at once more clearly: something present, that is, present to us” (1968, p. 233; tradução da autora)

²⁰⁵ “If εἶναι (Being) did not prevail as a being present, the question of the presence of the object, that is, of the object’s objectivity, could not even be asked. If the ἔόν ἐμμεναι, in the sense of the being here of what is present, did not prevail, Kant’s thinking would have no place in which to make even a single statement of his *Critique of Pure Reason*” (1968, p. 233-4). “Greek thinking, even before its beginnings, is at home with the prevalence of ἔόν as the presence of what is present. Only thus can thinking be awakened and called upon to take to heart the present, in respect of its presence” (1968, p. 235).

Nas três palestras de Heidegger sobre “A Natureza da Linguagem”, vemos que a própria noção de experiência tem um quê de deixar acontecer. Tendo como objeto de análise a experiência que temos com a linguagem, Heidegger abre o texto nomeando primeiro o que entende por experiência, e aqui explicita que mais do que ser provocada por nós, uma experiência é algo ao qual nos submetemos, algo que exerce força sobre nós. “Sofrer uma experiência com algo – com uma coisa, uma pessoa ou com um deus – significa que algo nos sucede, nos atinge, nos domina, nos atravessa, acontece”²⁰⁶. E aqui novamente a experiência do pensar aparece como abertura, como aproximação de uma região, como movimento.

Mas com o pensamento, a situação é diferente da de representação científica. No pensamento não há método nem tema, mas sim a região, assim chamada porque ele dá o seu reino e reina livre [*die Gegend... gegen*] para o que pensamento é dado a pensar. Pensar habita naquele campo, andando os caminhos do campo. Aqui o caminho é parte do campo e pertence a ele²⁰⁷.

A noção de movimento ilustra também a fala de Heidegger quando diz que não possui uma obra (filosófica) mas caminhos [*Wege, nicht Werke*]. E o caminho acontece e se revela na medida em que o pensamento (meditativo) guia tanto o caminhar quanto a aproximação daquilo que dá a conhecer. Poderíamos dizer que o caminho e a serenidade é a atenção aberta e uma espera calma por aquilo que se desvela e se torna presente. Nessa ideia de movimento, veremos mais abaixo, temos a dimensão espacial e temporal da presença do Ser, atrelada ao pensar meditativo que é também a serenidade [*Gelassenheit*]. “Assim, serenidade seria não o caminho, mas o movimento”²⁰⁸. Antes disso de debruçarmos sobre a *Gelassenheit*, voltemos à constelação conceitual de Gumbrecht, com sua epifania, graça e *Stimmung*.

EPIFANIA E *STIMMUNG*

Abordamos nesse tópico a possibilidade de caracterizar a experiência estética como epifania e *Stimmung*. Essas duas palavras podem já nos fazer supor que a concepção de experiência estética em Gumbrecht se relaciona mais com vivência enquanto *Erlebnis*, do que à

²⁰⁶ “To undergo an experience with something – be it a thing, a person, or a god – means that this something befalls us, strikes us, comes over us, overwhelms and transforms us. [...] It is this something itself that comes about, comes to pass, happens” (1971, p. 57; tradução da autora).

²⁰⁷ “But in thinking, the situation is different from that of scientific representation. In thinking there is neither method nor theme, but rather the region, so called because it gives its realm and free reign [*die Gegend... gegen*] to what thinking is given to think. Thinking abides in that country, walking the ways of that country. Here the way is part of the country and belongs to it” (1971, p. 74-5; tradução da autora).

²⁰⁸ “Then releasement [*Gelassenheit/mlm*] would be not only a path but a movement” (1966, p. 70; tradução da autora)

reflexão, noção tradicionalmente atribuída a *Erfahrung*: “prefiro falar, tanto quanto possa, de ‘momentos de intensidade’ e de ‘experiência vivida’, em vez de dizer ‘experiência estética’, pois a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de ‘experiência’ a interpretação” (2010, p. 128). Em diversos momentos, Gumbrecht deixa claro que a noção de experiência estética [*aesthetische Erfahrung*] é “semanticamente próxima da dimensão de consciência” (2010, p. 196) e, portanto, comumente associada à atribuição de sentido. “A experiência vivida ou *Erlebnis* pressupõe, por um lado, que a percepção puramente física [*Wahrnehmung*] já terá ocorrido e, por outro, que a experiência [*Erfahrung*] lhe seguirá como resultado de atos de interpretação do mundo” (2010, p. 129). Isso posto, a partir daqui, se em algum momento usarmos o termo experiência estética referindo-se a epifania, efeitos de presença ou momentos de intensidade, deverá ficar claro que o empregamos no sentido de “vivência estética”, isto é, que não pretendemos impregnar o termo de uma conotação reflexiva ou interpretativa e que, portanto, pretendemos destacar a dimensão corporal, sensorial da experiência.

Assim como a presença, a epifania tem o caráter de aparecimento incontrolável e de uma temporalidade extrema: acontecimento efêmero, de curta duração e de surgimento repentino. No livro *Elogio da Beleza Atlética*, escrito concomitante a *Produção de Presença e Powers of Philology*, a experiência de assistir a jogos esportivos – de equipes ou individuais – se relaciona com a possibilidade de estarmos presente no momento em que uma bela forma aparece. É a ideia de fazer-se disponível para que algo aconteça. “Com esportes, trata-se de estar lá quando e onde as coisas acontecem e as formas emergem através dos corpos, em presença real e em tempo real”²⁰⁹. O elogio da forma atlética se direciona para a emergência de uma jogada capaz de provocar o sentimento de epifania, a emergência surpreendente e inesperada de uma forma bela – a bela jogada. O aparecimento da forma que provoca uma epifania é igualado à noção de experiência estética na medida em que essa vivência não serve para nada. Trata-se de um momento de intensidade, de intensa felicidade, dirá Gumbrecht, o qual você não consegue monetarizar nem atribuir uma função específica prática em relação a dimensão da vida cotidiana. “Essa desconexão em relação à vida cotidiana é o que alguns filósofos desprezaram, desde o fim do século XVIII como a autonomia ou insularidade da experiência estética”²¹⁰. A insularidade, diz o autor, no sentido não só da autonomia da experiência (o desinteresse), mas sobretudo da falta de propósito, nos levaria a lembrarmos do legado kantiano. “Por um lado, algo não necessita ter propósito para ser belo. Por outro, qualquer coisa que seja que consideramos belo

²⁰⁹ “Sports are about being there when and where things happened and forms emerged through bodies, in real presence and in real time” (2006, p. 14; tradução da autora).

²¹⁰ “This disconnectedness from everyday life is what some philosophers since the late eighteenth century have described as the autonomy or insularity of aesthetic experience” (2006, p. 40-41; tradução da autora).

parece que possui um propósito (possui a forma da intencionalidade, diz Kant)²¹¹. É preciso destacar aqui que, como o que acontece com a noção de presença, a experiência com a beleza atlética não está preocupada em atribuir qualidade e/ou status artístico a esses fenômenos ou a determinados objetos. Trata-se, antes de tudo, de nomear uma forma de vivência que estamos além e/ou aquém da interpretação. Dito de outro modo, trata-se de dar fascínio e dignidade intelectual a fenômenos e experiências que não servem para nada, além, claro, de nos dar um sentimento intenso de epifania ou um efeito de presença.

Para falar do motivo que o leva a realizar o elogio da beleza atlética, Gumbrecht tomará para si uma expressão usada pelo nadador olímpico Pablo Morales. Numa palestra em Stanford em 1995, em que explica por que decidiu retornar aos campeonatos após ter se aposentado, Pablo relatou como era para ele emocionalmente desafiador assistir às competições de natação pela televisão. Ao assisti-las e viver uma “explosão emocional”, ele percebeu o que havia perdido ao se aposentar: a possibilidade de estar perdido na intensidade concentrada. “Estar perdido na intensidade concentrada” é justamente o que irrompe para Gumbrecht para caracterizar as experiências epifânicas que podemos ter com as competições esportivas.

Intensidade focada abrange não apenas a capacidade de excluir uma multiplicidade de distrações potenciais, mas também uma abertura concentrada para algo inesperado acontecer. Algo cujo aparecimento não está sob nosso controle e, portanto, sempre parece de forma súbita. Algo que, logo que aparece inesperadamente, começará a desaparecer, de forma irreversível e muitas vezes dolorosa, porque queremos agarrar o prazer e a possibilidade que ele oferece²¹².

Essa mesma ideia de estar disponível e concentrado foi usada para qualificar a epifania como vivência estética no livro *Produção de Presença*: “momentos de intensidade” que não transmitem mensagens, não ensinam motivações para a vida prática e que provocam uma intensificação no “funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas” (2010, p. 127). Inapreensível, emergência abrupta e incontrolável, efêmera, com caráter de evento são as características principais que fundamentam a epifania enquanto vivência estética para Gumbrecht.

Em primeiro lugar (e já antes citei essa condição), nunca sabemos se ou quando ocorrerá uma epifania. Em segundo lugar, quando ocorre, não sabemos que intensidade terá: não há dois relâmpagos com a mesma forma, nem duas interpretações de orquestra, com a mesma composição, que ocorram exatamente da mesma maneira. Finalmente (e acima de tudo), a epifania na experiência estética é um evento, pois se desfaz como surge [isto é, tem a temporalidade de um momento /mlm] (2010, p. 142).

²¹¹ “On the one hand, something does not need to have a purpose in order to be beautiful. But on the other hand, whatever we find beautiful looks as if it had a purpose (it has the form of purposiveness, says Kant)” (2006, p. 44; tradução da autora).

²¹² “*Focused* intensity encompasses not just the ability to exclude a multiplicity of potential distractions but also a concentrated openness for something unexpected to happen. Something whose coming is not under our control and will therefore always appear to be sudden. Something which, as soon as it unexpectedly appears, will begin to disappear, irreversibly and often painfully because we want to hold onto the pleasure and possibility that it offers” (2006, p. 52-3; tradução da autora).

Há de se reconhecer que, em *Elogio à Beleza Atlética*, a ideia de epifania aparece ligada à ideia de contingência. Sabemos que uma bela jogada pode surgir a qualquer momento da partida, embora não haja garantias de que ela de fato aconteça. Por isso, novamente, a referência a um fazer-se disponível para que algo surja e tome lugar. Voltando-nos a dois artigos de David Wellbery sobre contingência, referenciados por Gumbrecht, vemos de que modo esta se relaciona com a epifania e com os efeitos de presença. Em “Contingency” (1992), Wellbery utiliza-se das seguintes expressões para caracterizar a contingência: “esse embaraço da ausência de responsabilização” [*embarrassment of unaccountability*], “coincidências absolutas” [*absolute coincidences*], “encontro de duas cadeias independentes de eventos” [*encounter of two independent chains of events*], “acaso” [*chance*], “ausência de controle” [*absence of control*], “aleatoriedade” [*randomness*], “interseção acidental” [*accidental intersection*], “um lance de dados” [*a throw of the dice*].

O contingente não pode ser assim, evidentemente, explicado ou compreendido por um esquema conceitual ou por leis da física. “Não, é uma questão de casualidade, de encontro sortudo e nem tão sortudo num único lugar e tempo”²¹³. Nesse sentido, o caráter contingente da epifania (da vivência estética) parece resgatar a dinamicidade da performance e da forma poética explicitada por Zumthor, i.e., parece apontar para uma experiência estética como tônus da presença. Para Wellbery, a contingência deveria inclusive ser um conceito a partir do qual estudar um objeto estético, este sendo visto como emergência de algo novo, imprevisível e singular. Nesse sentido, sua definição mais clara sobre contingência – que estabelece laços com Zumthor e Gumbrecht – é a seguinte: “o que é possível de outra maneira, o contraditório da necessidade [...] o acidental, aleatório, ou acontecimento fortuito, ou, como querem alguns, o evento tout court como aquele que desestabiliza e rompe a regularidade da forma legal”²¹⁴.

Referenciando um texto de Kleist, *Sobre a elaboração gradual do pensamento no discurso*, Wellbery fala em criar condições de não intencionalidade em que o acidente, o acaso e a contingência possam ocorrer. O singular – e a forma poética em Zumthor e a vivência estética como epifania – originar-se-ia daí. Em “Theory of Events” (1987), Wellbery lembra que uma das noções basilares do projeto formulado por Foucault em *A ordem do discurso* incluía o acaso, além da descontinuidade e da materialidade; noção que em Foucault abria a janela para conceber o discurso como não inteiramente regido por intencionalidade nem exclusivamente por causalidade. Elementos desestabilizantes, diz o autor, que contrariam a lógica de padrão e exemplo, e que abrem o discurso para algo que escapa, possibilitando “a radical emergência do

²¹³ “No, it was a matter of happenstance, of a lucky or not-so-lucky *encounter* at a unique place and time” (1992, p. 238; tradução da autora).

²¹⁴ “ (...) that which is possible otherwise, the contradictory of necessity [...] the accidental, random, or chance event, or, as some would have it, the event tout court as that which destabilizes and disrupts lawlike regularity” (1992, p. 237; tradução da autora).

novo” (1987, p. 428). E é, assim, nesse contexto que surge o conceito de evento em Foucault, embora, argumenta Wellbery, uma teoria do evento não tenha sido levada a cabo pelo filósofo francês. Uma teoria do evento, diz Wellbery, seria justamente o desafio das pesquisas literárias. A aceitação e o falar sobre aquilo que escapa, que é imprevisível, inesperado, que ocorre sem leis, singular²¹⁵. Veremos mais a frente como essa abertura para o contingente pode estabelecer paralelos com o texto em que Heidegger define a *Gelassenheit* como condição do pensamento.

Na experiência epifânica, o sujeito é acometido pela sensação temporária, escapável, de *es stimmt* (para um bom português, não literal, mas figurativo: “é isso!”). A sensação de correção espaço-temporal: a breve sensação de que as coisas, os corpos, o espaço, deveriam mesmo ser exatamente como são: na arbitrariedade e na contingência efêmera deste momento. Sobre o uso do termo epifania para caracterizar os efeitos de presença, Gumbrecht estabelece três elementos basilares: o fato de que a) ela se apresenta diante de nós surgindo do nada, b) apresenta “uma articulação espacial” de certa intensidade imprevisível, e c) descreve “sua temporalidade como um evento” (2010, p. 140-1).

Ao retomar as qualificações de Gumbrecht para presença, epifania e *Stimmung*, reconheço nos três conceitos a característica comum de algo que irrompe sem controle consciente, que afeta o corpo e a mente de tal maneira que conduz a uma vivência “de estar perdido na intensidade concentrada”. Como o autor se refere ao efeitos da presença, as experiências estéticas ou epifanias possuem caráter de *eventness*, ou eventidade²¹⁶. Diferentemente da uma perspectiva típica da dimensão de sentido, em que o evento é considerado em relação a uma narrativa e à sua capacidade de transformação (da História, do presente, do *status quo*), na dimensão da presença, um evento apenas é. Irrompe, é vivido pelo corpo, evanesce. Daí sua contingência. Sem atribuição de significado espiritual, sem atribuição de valor moral, sem utilidade para a vida prática cotidiana.

Numa cultura de sentido, o conceito de evento é inseparável do valor de inovação e, conseqüentemente, do valor de surpresa. Numa cultura de presença, porém, a inovação equivale à saída – necessariamente ilegítima – das regularidades de uma cosmologia e dos códigos de conduta humana inerentes a essa cosmologia. Por isso, imaginar uma cultura de presença implica o desafio de imaginar um conceito de ‘eventidade’, desconectado da inovação e da surpresa (2010, p. 111).

A ideia de *eventness* (traduzido na edição brasileira como “eventidade”), por seu caráter de interrupção ou emergência de algo que não se agrega à cosmologia ou à narrativa vigente de transformação do mundo, remete-nos à discussão sobre a noção de jogo em Gumbrecht. Já

²¹⁵ Em outro momento, no artigo “Dez perspectivas sobre a emergência” (2011), pode-se ver que Wellbery desenvolve sua preocupação sobre o evento direcionando-se para o conceito de emergência, como um conceito que revela uma sistema e uma mudança de vocabulário os quais sublinham o imprevisível e o desenvolvimento indeterminado.

²¹⁶ Ver nota 127 acima (página 89).

vimos que ritual e jogo são expressões que aparecem em Zumthor para qualificar a experiência da emergência da forma poética medieval, uma experiência que depende da presença mútua dos agentes: o poeta-ator-performer e o público. Mesmo que Zumthor e Gumbrecht não detalhem a discussão sobre rito, concentremo-nos por um instante sobre o jogo, a fim de compreender como as noções de performance e presença abrem espaço para esse tipo de experiência que nos lembraria o rito, embora hoje em dia não guardemos a dimensão do sagrado (se guardamos, usaria dizer, aparece em raríssimas circunstâncias de nosso cotidiano). Aqui, jogo traz consigo a ideia de presença (enquanto proximidade entre o corpo do sujeito e o mundo que habita) e falta de agenciamento (a não ação, o *eventness*, ou mesmo a *Gelassenheit* como opostos à concepção do homem como agente transformador). Vejamos por que. As quatro características principais elencadas por Gumbrecht são: 1) motivação vaga, ou seja, não mantém relação de semelhança com as motivações que pautam as ações cotidianas; o que, mais abaixo, veremos, caracteriza a falta de agenciamento; 2) possui uma distância em relação à vida cotidiana que Bakhtin chama de “insularidade” (a respeito do carnaval), distância caracterizada muitas vezes como falta de seriedade; 3) possui regras internas que guiam a conduta, as ações dos jogadores, embora as ações restrinjam seus resultados no universo do jogo, 4) a estrutura competitiva interna ao jogo não gera conflitos na vida cotidiana (cf. 1998b, p. 38).

Em artigo sobre “As transgressões do primeiro trovador”, Gumbrecht diz que seu conceito de jogo [*Spiel*] é resultado da convergência das pesquisas de Mikhail Bakhtin, Gregory Bateson e Johan Huizinga, assim como parte do trabalho de Wolfgang Iser sobre literatura e ficção (cf. 1998b, p. 62). Por necessidade de concisão, abordaremos essas influências no próximo capítulo quando se fará necessário retomar e aprofundar a relação entre a noção de jogo e um tônus da presença. Por ora destaco que o deslocamento da ação no conceito de jogo significa não uma inatividade ou inércia, mas a diferença específica em relação a uma cultura de sentido: a ação num jogo tem motivação vaga e ambição baixa ou inexistente intenção de transformar qualquer coisa (o tal *lack of agency*). Em outros termos: é reconhecer, com Huizinga (2000), que a ação no jogo tem o fim em si mesma. Joga-se pelo prazer de jogar. Essa perspectiva do jogo como fechado em si mesmo, ou seja, sua insularidade, também aparece no capítulo de *Verdade e Método* em que Gadamer se dedica à noção de jogo. O fato de o jogo não ser sério é o que motiva os jogadores a jogarem. “Nós jogamos pelo objetivo de recreação’, como diz Aristóteles. Mais importante, o jogo contém em si mesmo sua própria, sagrada, seriedade”²¹⁷. Trata-se de uma seriedade específica e interna, alheia às demais dimensões da vida. “O jogo cumpre seu propósito apenas quando o jogador se perde no jogo” [*Play fulfills its purpose only if the player loses*

²¹⁷ “‘We play for the sake of recreation’, as Aristotle says. More important, play itself contains its own, even sacred, seriousness” (2004, p. 102; tradução da autora).

himself in play” (2004, p. 103)]. Gadamer coloca ainda em destaque que o jogo contém um movimento que esgota em si mesmo; enquanto a própria repetição do movimento renova o jogo. Gumbrecht, por sua vez, ressalta que essa insularidade da ação em jogo recebe o nome de ficção nas culturas de sentido. A ideia de ficção é, portanto, o que isola a experiência estética em relação aos imperativos e necessidades da vida cotidiana.

E então, voltando à escrita de Gumbrecht, chegamos a uma distinção surpreendentemente relevante – e reveladora – para nossa situação atual. “Nada é jamais ficcional na dimensão da presença” [*Nothing is ever fictional in the presence dimension* (2006, p. 66)]. Ou seja, com o jogo, a presença e a falta de agenciamento [*lack of agency*], podemos viver experiências estéticas com objetos e circunstâncias quaisquer, sem precisarmos nos preocupar com os ambientes em que tais eventos, fenômenos e objetos estão inseridos. Não precisamos de uma ideia de ficção para legitimar nosso prazer e nossa atividade de seriedade específica e com fim em si mesma de nossas experiências estéticas com obras de arte ou objetos do cotidiano. Diferentemente do que apregoava Arthur Danto (1964), não precisamos de um “mundo da arte”, quanto menos de uma teoria institucional da arte como queria George Dickie (1969), para nos ajudar a compreender que a diferença ontológica entre objetos cotidianos e obras de arte é uma questão de interpretação, numa época em que o aspecto visual não nos ajuda a fazer essa distinção: até aqui arte, até aqui objeto do cotidiano. Tão claro quanto surpreendente, com epifania, presença e jogo, poderíamos começar a nos desvencilhar das experiências de arte contemporânea que nos conduzem – ousaria dizer, obrigatoriamente – à leitura de uma bula a fim de podemos adentrar no seletto clube dos entendidos, os “happy few”, graças à piedade que as instituições da arte hoje têm de, através das bulas explicativas e dos programas educativos, nos imbuir desse sentimento de “we finally got it”. A piedade de nos permitir fazer parte através de um exercício intelectual, de um linguajar sofisticado, intrincado, conceitual. Para participar do universo da arte contemporânea, pelo menos de parte de um universo (parte que parece ser majoritária), precisamos ler textos, associar símbolos e metáforas e exercitar nosso raciocínio. Como se a arte tratasse de um enigma a ser resolvido.

Aqui poderíamos relembrar a conclusão tautológica a que Jauss nos levou a pensar quando dissertou sobre a relação entre autonomia da arte e experiência estética da produção artística contemporânea²¹⁸. No artigo em que analisa as manifestações histórica do conceito de *aisthesis*, artigo em que também deseja atribuir à experiência estética um ideal edificante, Jauss finaliza seu argumento concluindo que na fruição de arte ambígua – daquela que visualmente parece indistinta da realidade urbana, banal e cotidiana – o espectador, agora cocriador, deve

²¹⁸ Cf. Miranda, M. L. *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss*, (2007).

assumir a tarefa de revestir o objeto de status artístico; em outros termos, o espectador reconstrói o caráter de “como se” (leia-se, ficcional) da obra de arte ambígua. Para Jauss, o caráter ficcional é o que garante que o objeto passe de ambíguo à artístico/estético e é também o que possibilita ainda que o espectador possa fruir a si mesmo como espectador, ou seja, permite ao público sair do papel que desempenha normalmente em sua vida cotidiana. Leia-se: o caráter ficcional é aqui o que permite a insularidade descrita acima e a distância da experiência estética em relação ao mundo cotidiano. Na concepção de Jauss, na esfera artística contemporânea, a experiência estética é ativa e reflexiva, poderíamos dizer até, histórica e filosófica; pois é a consciência da ficcionalidade do objeto aquilo que garante ao prazer a qualidade de ser estético, desinteressado, desenraizado de qualquer outra função ou propósito²¹⁹. Em suas próprias palavras: “para que um objeto esteticamente indiferente possa preencher uma função estética, é necessário que o receptor crie, por sua própria conta, o horizonte de condições de uma nova gênese da arte”²²⁰. Contra Jauss, podemos ver, assim, que os termos de Gumbrecht e de Zumthor nos ajudam a nos movimentarmos numa abordagem da arte contemporânea a partir de um ponto de vista inovador. E não se trata apenas de ressaltar que deixamos de esperar da arte que nos ensine algo, que altere nossas motivações para a vida prática, que contribua de alguma forma para nossa formação política, estética, intelectual, emocional, humana. Pensar em bases não-hermenêuticas, como já dissemos, nos salva da verborragia de produzir mais sentido num mundo já saturado de sentido. Quem haveria hoje de discordar do que Jean-Luc Nancy já escrevia no início dos anos 1990: que nada seria “mais cansativo do que a produção de outra nuance de sentido, de só ‘um pouco mais de sentido’”? (*apud* GUMBRECHT, 2010, p. 134).

Ainda sobre a ideia de desvencilhar-se da ficção, em artigo apresentado num congresso em Belo Horizonte, em 2004, Gumbrecht trata da possibilidade de circunstâncias, coisas e fenômenos não canônicos serem objetos de nossa experiência estética. Intitulado “Pequenas crises: experiência estética em mundos cotidianos”, o artigo começa justamente constatando o estado de tensão existente entre as noções de experiência estética e mundo cotidiano. “A fusão da experiência estética com o cotidiano neutraliza aquilo que há de mais

²¹⁹ Em contraposição a essa ideia, vale ouvir um trecho de artigo de Gumbrecht sobre o esgotamento dos “frames” tradicionalmente concebido para o acontecimento de nossas experiências estéticas. “Mostrar que arte e literatura são ‘arte’ e ‘literatura’ cumpria uma função naqueles dias longínquos, quando artistas e autores queriam combater a ‘autonomia’, isto é, o ‘desinteresse’ na produção e recepção de obras de arte e textos literários. Hoje, entretanto, parece que não temos problema algum em ver a arte como artística. Ao contrário, tornou-se vital ter consciência daquelas pequenas crises na vida cotidiana, através das quais possam emergir energeticamente ilhas e novos territórios ainda não mapeados. Pois poderia muito bem acontecer que, sem aquelas crises e ilhas, as fontes da experiência estética secariam dentro de moldes demasiadamente estreitos e de suas condições inflexíveis. E já ocorreu tantas vezes no passado, que nós, os especialistas acadêmicos da experiência estética, somos os últimos a notar quão dramática se tornou essa situação” (GUMBRECHT, 2006b, p. 63).

²²⁰ “Damit der ästhetisch gleichgültige Gegenstand eine ästhetische Funktion erfüllen kann, muß der Betrachter selbst den Bedingungs-horizont einer neuen Genese der Kunst erstellen, gleichviel ob das objet ambigu dafür den Kontext einer vorfindlichen Wirklichkeit, den Kanon der früheren Kunst oder auch nur – gemäß dem Axiom: Whatever else it may be, all great art is about art – den Widerspruch zwischen einer neuen zu einer alten Theorie der Kunst erfordert” (JAUSS, 1977, p. 96).

particular na experiência estética” (2006b, p. 51). O que Gumbrecht expõe, apesar do aparente paradoxo do título, é a excepcionalidade que caracteriza essas experiências. Embora possamos ter essas vivências com circunstâncias cotidianas, como com esporte e comida (exemplos do autor), a experiência estética somente pode existir no cotidiano como epifania, deslocamento, estranhamento: em estado de exceção. Daí o título: pequenas crises. E, através desse exemplo de pequenas crises em mundos cotidianos, Gumbrecht relembra o mote de um curso que lecionou nos trimestres de outono de 2001 e 2002²²¹: demonstrar que o campo da experiência estética pode ser muito mais amplo do que normalmente concebemos.

O motivo pelo qual considero importante falar sobre as modalidades da experiência estética que ocorrem dentro dos moldes cotidianos e sob condições que caracterizamos como ‘excepcionais’ e como ‘crises’ é a convicção de que os moldes ‘oficiais’ da experiência estética foram de uma estranha inflexibilidade durante, digamos, os últimos dois ou três séculos. O número e as formas daquelas situações que a cultura ocidental marcou como apropriadas para a produção de experiência estética foram surpreendentemente pequenos e rígidos (2006b, p. 62).

Provocação ainda mais interessante surge quando Gumbrecht apresenta-se como um “caso sociologicamente típico” de alguém incapaz de entender “certos moldes tradicionais da experiência estética”, moldes que parecem ter alcançado um grau de exaustão. Seu exemplo é a música moderna erudita, da “tradição da revolução atonal”. A aparente exaustão, esse é o argumento de Gumbrecht, é o fato de tais obras exigirem tantos conhecimentos específicos a fim de tornar a apreciação da forma e da beleza possíveis que “suas exigências de inclusão se transformam em mecanismos de exclusão social”. Em seguida, apresenta uma pergunta que parece não ter perdido relevância no contexto da arte contemporânea. “Existe mesmo um desejo por tanta arte e tanta literatura que se consome mostrando obsessivamente que é, de fato, arte e literatura?” (2006b, p. 63).

Se nessa abordagem não-hermenêutica deixamos de pagar tributo à ideia de ficcionalidade e função social da arte, passamos a “permitir”, assim – ou melhor, dar dignidade, atenção, relevância –, que outros termos e fenômenos venham à tona e renovem nosso cansativo cotidiano pautado pelas premissas do sujeito cartesiano. Já vimos as noções de jogo, presença, epifania. Ainda faltam as ideias de graça, *Gelassenheit* e redenção. Estas duas últimas serão abordadas no próximo tópico desse capítulo. Antes disso, falemos agora sobre graça e *Stimmung*.

Em Gumbrecht, o conceito de graça [*Anmut*] aparece através dos escritos do dramaturgo alemão Heinrich von Kleist, em especial do ensaio “Sobre o Teatro das Marionetes” [*Über das Marionettentheater*], escrito em 1810. Nele, Kleist relata seu encontro e conversa com o

²²¹ Ministrado ao lado de um colega do Departamento de Musicologia, da Stanford University, o curso “Coisas lindas” tinha como premissa possibilitar aos próprios alunos que eles descobrissem o potencial de experiência estética com coisas, fenômenos e circunstâncias diversas. “Pretendíamos alargar o âmbito dos potenciais objetos de experiência estética, pela transgressão do cânone das suas formas tradicionais (como ‘literatura’, ‘música clássica’ ou ‘pintura de vanguarda’)” (2010, p. 125).

senhor C., que acabava de ter sido contratado como primeiro bailarino de uma companhia respeitada e que era também titereiro, apresentando no mercado da cidade “pequenos dramas burlescos, entremeados de danças e canções” (KLEIST, 1952, p. 3). O espanto de Kleist com a dupla função do bailarino, e até mesmo o seu prazer em manipular bonecos, dá início às divagações de ambos em torno da graça: humana e mecânica. Em diálogo com Kleist, o bailarino preocupa-se em defender a beleza das marionetes, explicando que embora possam parecer mecânicos, resultado de trabalho com centros de gravitação e linhas geométricas, os movimentos dos bonecos não são desprovidos de espírito. O titereiro até ousaria a afirmar que se um engenheiro fosse capaz de construir bonecos de acordo com suas exigências, nenhuma dança ou qualquer bailarino seria capaz de se igualar ao espetáculo que colocaria em curso. Para a pergunta de Kleist sobre que vantagens teriam esses bonecos sobre os bailarinos vivos, o titereiro responde, de forma simples: “Antes de tudo, meu caro amigo, uma vantagem negativa: ele nunca seria afetado”. E explica mais adiante: “porque a afetação, como o Sr. sabe, surge quando a alma (*vis motrix*) se encontra em um ponto que não é o centro de gravidade do movimento” (KLEIST, 1952, p. 7).

A segunda vantagem é que as marionetes não estão sujeitas às leis da gravidade: “a força que os levanta para cima (*sic*) é maior do que a força que os mantém presos à terra” (*idem*). Sem o peso da gravidade, os movimentos do bonecos, parece sugerir o titereiro, são sem esforço. Diferentemente do que acontece com bailarinos vivos, para quem o chão é a origem da propulsão para os movimento (e esse esforço atrapalha o resultado final da dança), para os bonecos é apenas um efeito – prescindível – para completar um movimento. Mas mais do que isso, a razão principal de as marionetes possuírem mais graça que os humanos é o fato de não terem consciência de seus movimentos. Pois segundo acredita “o conhecimento ocasiona desordens na harmonia natural dos homens” (1952, p. 9). Nas palavras de Gumbrecht: “elas [as marionetes] são totalmente destituídas de intenção, e a graça consiste nesses movimentos que sabemos que não tem intenção” (2008, p. 54). E aqui o ensaio de Kleist nos provê de dois exemplos sobre a irresolução entre graça e intenção. O primeiro deles é de um jovem adolescente que graciosamente tira um espinho do pé a ponto de, nesse movimento, se assemelhar à imagem de uma velha estátua conhecida²²². Porém ao tomar conhecimento de sua postura, e da graça que lhe imprime, o adolescente automaticamente a perde. Quanto mais conscientemente tentava retomar a posição que lhe dava graciosidade, quanto menos livre se tornavam seus movimentos, mais o encanto (a graça) o abandonava. O segundo exemplo é um urso exímio esgrimista que venceria o melhor esgrimista existente, porque, segundo o titereiro,

²²² Kleist se refere à “Spinario”, ou “Garoto com Espinho”, escultura em bronze greco-romana do século I a.C.

sabia distinguir com precisão as fintas dos golpes verdadeiros. O final do ensaio, extravagante e surpreendente como acontece com os textos de Kleist, parece sinalizar que, para ter graça, é preciso que não se tenha consciência alguma (bonecos) ou que se tenha uma consciência infinita (Deus). Para o que nos interessa da discussão de Gumbrecht e da sua leitura de Kleist é justamente, como já se pode prever, o caráter de incontrollável da experiência da graça – a sua não intencionalidade –, daí, vale lembrar, a beleza que emerge nos jogos esportivos: os efeitos de presença ou a bela jogada não são intencionais, nem servem para nada no curso do jogo, causando apenas prazer em quem os vê. Como ocorre com as experiências do pensamento e da linguagem em Heidegger, as quais não estão exclusivamente sob nosso controle, a graça apenas surge quando não estamos à sua procura, ou quando repentinamente nos atravessa. “Graça, Kleist nos faz entender, é a função de quão distante um corpo e seus movimentos parecem estar da consciência, da subjetividade e da expressão”²²³. Graça se aproxima, portanto, da ideia de ausência de agenciamento [*lack of agency*], o que a aproxima do jogo e que também nos ajuda a caracterizar experiências no cronótopo do presente amplo. Sobre a ausência de mediações entre intencionalidade e graça, Gumbrecht escreve que a precisão dos movimentos em Kleist está relacionada não à racionalidade, mas ao deixar-se ir:

Se se tem a intenção de produzir uma obra de arte importante, não se consegue, se se tem a intenção de ser gentil em uma conversa cotidiana, não se consegue. Só se pode conseguir se você se deixar ir, se você, e então termino com essa imagem hoje, deixar *cair o espírito no corpo*, numa materialidade referencial, talvez como aquelas referências kleistianas que sempre sobram no final (2008, p. 26).

Nesse mesmo sentido, ao analisar a obra de Kleist em três conferências na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, campus Vitória da Conquista, em 2007, Gumbrecht fala de “gestos” em Kleist como “conteúdos que resistem a uma atribuição de sentido”. Histórias que apresentam uma complexidade específica e efeitos de tensão que parecem não possuir sentido ou propósito algum. Para Gumbrecht, o que chama atenção é o fato de que sempre sobra algo que resiste à interpretação. Um exemplo dessa gestualidade de Kleist é a imagem que ele descreve da sua morte como uma viagem de balão. Uma imagem da morte que não se liga à tradição religiosa alguma. “Uma viagem intransitiva”, “sem ponto de chegada”, “apenas uma viagem”, uma suspensão eterna. “Uma imagem muito linda, mas não sei muito bem o que fazer com ela [...] e o fascínio é exatamente esse” (GUMBRECHT, 2008, p. 19). O retomado interesse nos dias de hoje pelos textos de Kleist, opina o professor, se relaciona com esses elementos que poderiam denotar sua “pós-modernidade”, em especial, a sua recusa em oferecer uma visão totalizante ou uma cosmogonia harmoniosa para suas histórias, a

²²³ “Grace, Kleist makes us understand, is a function of how distant a body and its movements appear to be from consciousness, subjectivity, and their expression” (GUMBRECHT, 2006, p. 168-9).

existência de sobras ou desequilíbrios que não se resolvem, ou ainda, a impressão de que o mundo não tem estrutura. “Penso que todo meu fascínio pelo trabalho a respeito da presença e do campo não-hermenêutico corresponde exatamente a esse desejo de resistência, a esse desejo de que algo sobre e não se integre totalmente” (GUMBRECHT, 2008, p. 14). Talvez seja essa resistência a um entendimento conclusivo que faz com que Kleist deixe em aberto a questão sobre por que o urso é um bom esgrimista. O relato do senhor C. termina da seguinte forma – o que parece ser explicação perfeitamente compreensível para o Kleist-interlocutor²²⁴:

Não apenas o urso aparava todos os meus golpes, como teria feito o melhor esgrimista do mundo, mas também, e nisso nenhum esgrimista o imitaria, o urso não ligava a menor importância às minhas fintas: e de pé, olhos nos meus olhos, como se pudesse ler em minha alma a pata erguida para defender-se, não se mexia se meus golpes não fossem reais (1952, p. 11).

Poderíamos sugerir que as marionetes são graciosas porque, destituídas de almas, seus movimentos são impossíveis de se traírem ou de se auto-sabotarem. Lembremos que a incapacidade de se afetar se relaciona ao fato de a alma não trair o movimento. No caso do urso, sua graciosidade estaria justamente na capacidade de ler “na alma” do titereiro os movimentos falsos dos verdadeiros, de ler a traição no corpo da intenção do espírito: o urso “lê na alma” a afetação do senhor C.. No entanto, a explicação, para Gumbrecht, sobre a graça do urso está no fato de ele, ao contrário do que disse Kleist, não conseguir distinguir entre o falso do verdadeiro, entre o movimento e a intenção ocultada. No artigo “Graciosidade e Jogo: por que não é preciso entender a dança”, presente tanto da edição brasileira *Graciosidade e estagnação* quanto no mais recente *Our Broad Present*, Gumbrecht retoma a imagem do urso esgrimista, associando graça e jogo. Acredito que Gumbrecht refere-se a essa incapacidade do urso de distinguir o falso movimento do ataque verdadeiro a fim de enfatizar o comportamento, digamos assim, instintivo do urso e dizer que, para o urso, não existe ficção. A reação do animal como esgrimista não estaria relacionada ao uso da racionalidade ou subjetividade (temos que lembrar que estamos pensando nos parâmetros nada ortodoxos de Kleist), mas ao simples fluir na disputa com o adversário – sem distinção sobre o falso e o verdadeiro, real e ficção. Talvez Gumbrecht tivesse em vista descartar justamente isso: o fato de que no jogo da esgrima, o urso se deixa ir, sem distinção. No entanto, se retomarmos o primeiro argumento de Kleist, sobre afetação, poderíamos constatar semelhança entre a graça do urso e a da marionete. Ambos reagem, destituídos de intencionalidade, e apenas performam os movimentos, no caso do urso, que lhe foi ensinado, no caso da marionete, que lhe são impregnados através do fio. O que sobra nessa história é o fato de o urso “saber ler na alma” do oponente a emergência da afetação. “Porque a

²²⁴ Ao final do relato, o senhor C. pergunta a seu interlocutor: você acredita nessa história?, ao que Kleist responde: “Perfeitamente”, exclamei, com satisfação, ‘eu acreditaria nela mesmo se chegasse a mim de um estranho; com muito mais razão, do senhor!’ (1952, p. 12).

afetação, como o Sr. sabe, surge quando a alma (*vis motrix*) se encontra em um ponto que não é o centro de gravidade do movimento” (KLEIST, 1952, p. 7). Se temos o fio que sobra, i.e. a afetação²²⁵, em Kleist, talvez seja interessante deixá-lo solto e continuar nossas amarrações²²⁶ com a ideia, como a apropriou Gumbrecht, de que a graça é inversamente proporcional à consciência da graça e a intencionalidade em provocá-la²²⁷. E aqui seria interessante retomar um trecho de fala de Gumbrecht, em uma de suas conferências sobre Kleist, sobre o conto *Amphitryon*: “Há uma situação, uma provocação, um desafio para fazer um julgamento e, ao mesmo tempo, existe um bloqueio à resposta e ao julgamento. Busca-se uma resposta e se compreende que tudo que sobra, tudo que é possível dizer é: Oh” (2008, p. 43).

Lembrando o segundo motivo pelo qual as marionetes são melhores que os bailarinos vivos, Gumbrecht argumentou que a graça origina-se justamente nesse estado de suspensão em Kleist – tanto de a marionete não estar sujeita às leis de gravidade quanto da morte como uma linda viagem de balão. Mas há também outra suspensão, a que reside na não resolução e nas sobras. Suspensão do pensamento em busca de integração ou sentido, suspensão do espírito que deixa o corpo apenas estar ou deixar-se ir. Desta forma, aqui, de fato, faz mais sentido falar em jogo do que em ficção. O professor lembra que o interessante em Kleist é que ele joga com as noções de graça no sentido teológico e estético, destacando a ideia de suspensão em termos estéticos. “O interessante é que ‘graça’ no sentido estético também se produz entre o pecado original, que seria o equivalente da gravidade²²⁸, negativo, e, de outro lado, a graça de Deus, que causaria a elevação, ou seja, o equivalente do fio que suspende as marionetes” (2008, p. 56).

De volta ao livro *Elogio da Beleza Atlética*, lá, Gumbrecht utiliza o conceito de graça para qualificar a beleza que encontramos nos esportes ou mesmo o entusiasmo com que assistimos às partidas esportivas. A graciosidade dos corpos em campo ou quadra, como já explicado na expressão do nadador norte-americano Pablo Morales, está no “estar perdido na intensidade concentrada”, em performar os movimentos que performam de forma não exatamente automática, mas ao mesmo tempo além da consciência. A tal ausência de afetação (no sentido de fingimento) exposta pelo senhor C., de Kleist. Com graça, ainda, poderíamos reconhecer aqui o caráter acessório da beleza que emerge nas competições esportivas. A graça da

²²⁵ Nos capítulos anteriores, enfatizei a palavra afetação como disponibilidade de ser atravessado por uma percepção ou experiência. Escolhi deliberadamente “afetação” para aludir a esse potencial de transformação quando se diz: “eu fui muito afetado por isso” ou “isso me afetou muito”. Nesse texto de Kleist, a afetação aparece como tradução de “*Ziererei*”, o que pode também ser traduzido por “melindre”, “fingimento”, “simulação”.

²²⁶ Esse talvez seja o paradoxo de escrever academicamente sobre pós-modernidade na pós-modernidade, ou, no presente amplo.

²²⁷ “A graça que Kleist descreve no seu ensaio não tem nada a ver com o conceito de *sprezzatura* no Renascimento italiano, porque a *sprezzatura* seria o produto de uma intenção, produzindo um efeito de causalidade que esconde a intenção. Isso não ocorre em Kleist. A sua graça é um efeito realmente passivo. Estamos sempre suspensos entre a graça de Deus e a gravidade, o pecado original. Não somos só vítimas disso, mas, em alguns momentos felizes, nos momentos onde conseguimos deixar ir, surge um suspenso positivo, quase como o estar suspenso num balão” (GUMBRECHT, 2008, p. 56).

²²⁸ Lembremos que para Kleist o conhecimento origina todas as desarmonias no mundo humano, e em *O Teatro das Marionetes*, ele menciona o conhecimento referindo-se à figura da maçã, associando, portanto, conhecimento e pecado original.

beleza atlética está, resumidamente, em sua insularidade e em sua não intencionalidade.

Ao performar esses movimentos inúmeras vezes, os atletas programam seus corpos de forma que o conhecimento se transfere do cérebro para os nervos e os músculos das pernas e braços (‘a alma nos cotovelos’) – e graças a pesquisas recentes em ciência cognitiva, esta está se tornando uma descrição empírica mais do que apenas uma metáfora. A performance dos atletas deve aperfeiçoar em proporção à distância que ganham em relação à consciência e ao domínio das intenções²²⁹

Passemos ao próximo conceito: a *Stimmung*. No âmbito dos estudos literários, a noção de *Stimmung* parece ser a proposta conceitual de Gumbrecht para abordar o fenômeno da epifania que a leitura de textos literários provoca. Se a experiência da epifania, em seu caráter de contingência, não poderia ser completamente “transferida” para a abordagem das obras de literatura, assim como o efeito de presença na literatura parece por demais subordinado aos efeitos de sentido (necessários ao e provocados pelo processo de leitura), o termo *Stimmung* trata da ideia de atmosfera inefável a que a leitura literária nos transporta. Perguntamo-nos se *Stimmung* é resultado de nossa experiência estética com as narrativas literárias ou uma etapa para que a experiência aconteça. E a pergunta parece ser respondida na própria conotação física que a palavra em alemão evoca: a vivência [*Erlebnis*] do corpo de sentir-se mergulhado num ambiente físico, ou, numa expressão de Toni Morrison, usada por Gumbrecht: “como ser tocado por dentro” [*being touched as if from inside*]. Conceito recente na teoria de Gumbrecht, que aparece em livro de 2011, intitulado *Stimmungen lesen: über eine verdeckte Wirklichkeit der Literatur*, a palavra em alemão é traduzida, normalmente, como atmosfera, humor, clima e ambiência.

‘Humor’ significa sentimento interno tão privado que não pode ser circunscrito precisamente. ‘Clima’, por outro lado, refere-se a algo objetivo que circunda as pessoas e exerce influência física. Apenas em alemão a palavra apresenta conexão com *Stimme* e *stimmen*. A primeira significa ‘voz’ e a segunda a ‘afinar um instrumento’; por extensão, *stimmen* também se refere a ‘estar correto’²³⁰.

Como ambiente e atmosfera, diz Gumbrecht, a sensação de *Stimmung* é tanto algo que acomete o nosso corpo (o humor) quanto algo que nos circunda (atmosfera). Nesse sentido, podemos ver o novo conceito como uma descrição específica de vivência estética com a literatura, ou ainda, um efeito específico de presença que a literatura provoca. Trata-se de “humores específicos e atmosferas ... [que] se apresentam a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e descrição”, sendo ainda uma dimensão de formas que “nos envolve e a nossos corpos como uma realidade física – algo que pode catalisar sentimentos

²²⁹ “By performing these movements endless time, athletes program their bodies, so that knowledge moves from their brains to the nerves and muscles in their arms and legs (‘the soul in the elbow’) – and thanks to recent research in cognitive science, this is becoming an empirical description rather than just a metaphor. Athletes’ performance may indeed improve in proportion to the distance they gain from consciousness and from the realm of intentions” (2006, p. 170; tradução da autora).

²³⁰ “‘Mood’ stands for an inner feeling so private it cannot be precisely circumscribed. ‘Climate’, on the other hand, refers to something objective that surrounds people and exercises a physical influence. Only in German does the word connect with *Stimme* and *stimmen*. The first means ‘voice’, and the second ‘to tune an instrument’; by extension, *stimmen* also means ‘to be correct’” (2012, p. 3-4; tradução da autora).

internos sem evolver, no entanto, questões de representação”²³¹. Ao invés de proceder como o Desconstrutivismo e os Estudos Culturais, que procuram nos textos a referência linguística e extra-linguística, sua leitura em prol da *Stimmung*, defende Gumbrecht, busca uma terceira via para os estudos literários, via que se movimenta na dinâmica da experiência, efeitos de presença e humor. Ao invés de analisar pressupostos filosóficos de uma obra ou autor, no lugar de ler no enredo a realidade social, *Stimmung* traz à tona o efeito de presentificação que a literatura tem como potencial. Mais do que um método interpretativo, *Stimmung* referir-se-ia a uma leitura histórica das obras que é indiscernível da experiência estética. Um efeito de presentificação do passado (ou de parte da História) que Gumbrecht explorou no livro *Em 1926* [1999 (original em inglês de 1997)].

Sempre que recitamos monólogos ou diálogos no modo como Corneilles ou Racine os fez, nós o convocamos para uma nova vida. Os sons e os ritmos das palavras atingem nossos corpos da mesma forma que atingiram os espectadores da época. É aí que reside um encontro – uma imediatez e uma objetividade do passado-feito-presente – o que não pode ser subestimada por qualquer ceticismo²³².

Podemos ver nas análises que Gumbrecht faz de obras literárias de diversos períodos²³³ que os efeitos de presença da literatura podem ser lidos justamente como essa capacidade de trazer para frente (para usar uma qualificação do conceito de presença descrito pelo autor) ou ainda de tornar presente mundos inscritos em textos literários. No primeiro artigo, por exemplo, que analisa os sonetos de Shakespeare, *Stimmung* refere à atividade do leitor de emprestar corpo, volume, sonoridade, ambiência a um mundo passado. De que forma referir-se à *Stimmung* senão dizendo da capacidade da literatura de tornar palpável uma atmosfera, um ambiente, um mundo, no qual o leitor, a partir de sua própria atividade de leitura, se sente mergulhado? Capacidade que experimentamos de habitar e de participar de outros mundos. Nas palavras de Gumbrecht: “mundos de sensação – mundos sentidos como ambientes físicos” [*worlds of sensation – worlds that feel like physical environments* (2012, p. 74-5)]. Num outro lugar, *Stimmung* é resumida como “aquele meio que nos dá a impressão de sermos embrulhados no

²³¹ As citações dessa frase são respectivamente: “(...) specific moods and atmospheres ... [that] present themselves to us as nuances that challenge our powers of discernment and description” (2012, p. 3-4). “(...) envelop us and our bodies as a physical reality – something that can catalyse inner feelings without matters of representation necessarily being involved” (2012, p. 5; tradução da autora).

²³² “Whenever we recite monologues or dialogues as Corneilles or Racine fashioned them, we call them forth to new life. The sounds and rhythms of the words strike our bodies as they struck the spectators of that time. Therein lies an encounter – an immediacy, and an objectivity of the past-made-present – which cannot be undermined by any skepticism” (2012, p. 13; tradução da autora).

²³³ Dividido em “Moments” e “Situations”, o livro *Atmosphere, mood, Stimmung*, analisa em nove artigos as seguintes obras: as canções de Walter von der Volgeweide, o personagem Pícaro, os sonetos de Shakespeare, as novelas de María de Zayas, *O sobrinho de Rameau*, de Denis Diderot, a luz nos quadros de Caspar David Friedrich, *Morte em Veneza* de Thomas Mann, o último romance de Machado de Assis, *Memorial de Aires*, a voz de Janis Joplin’s voice, o surrealismo, a vida trágica e o desconstrutivismo.

material do mundo, que nos circunda com seu ‘toque mais suave’²³⁴. Talvez a própria dificuldade de falar de efeitos de presença no universo literário tenha feito Gumbrecht referir-se a esse “potencial escondido da literatura” por meio de uma expressão nova. Pois falar de efeitos de presença aqui, de ser como que afetado pela materialidade do mundo literário, nos enredaria numa descrição intrincada dos mecanismos da imaginação, já que *Stimmung*, se fosse descrita como efeito de presença, seria efeito de presença suscitado pelo trabalho do efeito de sentido. No artigo “Presence in Language or Presence achieved against language” (constante em *Our Broad Present*), Gumbrecht explora as possibilidades que a linguagem tem de suscitar efeitos de presença. Devido à própria concisão dos argumentos de Gumbrecht, restrinjo-me a permanecer com a ideia de que *Stimmung* surge-lhe como uma distinção mais clara e palpável para os efeitos de presença suscitados pela leitura de obras literárias. De qualquer forma, vale destacar que a dimensão da *Stimmung*, de tornar presente, presentificar ou corporificar relaciona-se com a ideia de experiência estética enquanto *Erlebnis*; vivência no sentido de ser tocado por dentro [*being touched as from inside*].

Em contraste com o que é ‘representado’ nos textos e nas imagens desde as épocas mais antigas – um nível de experiência que muitas vezes requer explicação e tradução nos termos de nosso presente – as *Stimmungen* do passado pode nos atingir diretamente e sem mediação, a partir do momento em que estamos abertos para elas. *Stimmungen* são capazes de atravessar fronteiras de interpretação hermenêutica, digamos assim²³⁵.

Estar alheio à interpretação hermenêutica, demonstra o autor, é o que acontece com o romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. Lê-lo em busca de um enredo é menos frutífero do que se deixar imergir, ou melhor, sentir-se mergulhado, no clima de morte, risco de vida e decadência física a que o músico Aschenbach se submete, ao cultivar sua paixão platônica pelo jovem Tadzio. Quem já leu *Morte em Veneza* sabe a que Gumbrecht se refere. Da leitura, o que mais se depreende não são as ações – até porque são poucas e não são elas que provocam tensão –, mas uma atmosfera de praga incontrolável que acomete toda a cidade italiana. Nesse sentido, o próprio personagem Aschenbach ajuda a ilustrar uma característica de *Stimmung*, que a aproxima da epifania. “Atmosferas e humores, como já vimos, são disposições e estados de ser que não estão sujeitas ao controle do indivíduo que é afetado”²³⁶, pois como acompanhamos no romance, na medida em que o tempo passa, Aschenbach se vê cada vez mais enredado por seu desejo (intenso e reprimido) e já não tem mais qualquer controle sobre si mesmo. Claro está,

²³⁴ “(...) a medium that gives us the impression of being wrapped into a material world surrounding us with ‘the lightest touch’” (2007, p. 347; tradução da autora).

²³⁵ “In contrast to what is ‘represented’ in texts and images from earlier times – a level of experience that often requires explication and translation into the terms of our own present – *Stimmungen* from the past can strike us directly and without mediation, provided that we are open for them. *Stimmungen* are capable of leaping across the boundaries of hermeneutic interpretation, so to speak” (2012, p. 70-1; tradução da autora).

²³⁶ “Atmospheres and moods, as we have already seen, are dispositions and states of being that are not subject to control by the individual they affect” (2012, p. 74; tradução da autora).

mais uma vez, a crença de Gumbrecht de que a viva experiência estética não pode ser provocada a bel prazer. Estaríamos, por assim dizer, ausentes de intenção, suscetíveis a sua emergência ou contingência.

Nesse livro, como em outros momentos, Gumbrecht retoma a referência a *As palavras e as coisas*, de Michel Foucault, para falar da crise da representação com a emergência do observador de segunda ordem. Aqui fica claro que evocar a crise da representação e o *horror vacui* do observador de segunda ordem tem o efeito de fundamentar o desejo de Gumbrecht por uma teoria que ultrapasse as ideias de interpretação e representação – as premissas de temporalidade, referencialidade e totalidade. Se a representação caiu por terra, seria natural então que Gumbrecht enxergasse no Desconstrutivismo e nos Estudos Culturais uma estagnação das pesquisas literárias, últimos (ou mais recentes) representantes do *boom* teórico dos anos 1970 e 1980. Nesse livro sobre *Stimmung*, ele oferece o novo conceito como uma terceira via: a da experiência do leitor. A leitura das obras não alheia aos seus contextos históricos, como pode fazer imaginar alguns críticos, mas reconhecendo a capacidade, como já mencionamos, de a experiência estética trazer o passado adiante, para o presente, num efeito de presentificação. E como ele descreve no capítulo final de *Produção de Presença*, presentificação é o benefício, por assim dizer, que a abordagem sobre os efeitos de presença pode trazer para a História, enquanto pesquisa acadêmica e disciplina pedagógica. Como afirmou em ambos livros, *Stimmung lesen* e em *Produção de Presença*, Gumbrecht acredita que a experiência estética não se distancia da experiência histórica. Nesse sentido, a *Stimmung* enquanto efeitos de presentificação apresenta-se como um elo entre tais instâncias.

Na direção aberta por essa abordagem da *Stimmung*, podemos ver que Gumbrecht mais uma vez se aproxima de Zumthor. Se Zumthor pode ser lido como polemista por seus pares ao dizer que o prazer do leitor é um critério absoluto que atribui natureza poética/literária a um texto, Gumbrecht, ao defender a *Stimmung*, encontrou-se na mesma posição. Para citar um breve exemplo, em artigo intitulado “Suicídio da Teoria Literária”, para o jornal *O Estado de São Paulo*, o crítico literário, professor e escritor Silviano Santiago refere-se a essa proposta de Gumbrecht como “descompromissada e polêmica avaliação da literatura”, como se o autor estivesse entregando confiança demais ao leitor. “A leitura não se alicerçaria mais nos pressupostos demonstrados e propostos pelos seus teóricos. Alicerça-se no sentimento (‘affect’) do leitor que, impulsionado pelo instinto, a suspeita ou o faro (‘hunch’), diz ser autêntico e verdadeiro esse ou aquele romance lido” (SANTIAGO, 2013, p. S2). Haveríamos de concordar que, com *Stimmung*, Gumbrecht dá sim mais voz ao leitor – e talvez, contra sua própria vontade, esse ato pareça uma ressurreição daqueles pressupostos, nunca concluídos e há muito frustrados,

da Estética da Recepção como novo paradigma para a teoria literária e a história da literatura. Contudo, também deveríamos concordar que, se a proposta da Escola de Constança de estudar as mudanças dos horizontes de expectativa através do ponto de vista do leitor (a fim de poder propor uma história da literatura) parecia impraticável, com *Stimmung* o que ganhamos, ao voltarmos a colocar a experiência do leitor no centro (leitor amador nas palavras de Gumbrecht) é a possibilidade de abordarmos a obra como performatividade²³⁷: um efeito de presentificação ativado a cada nova leitura.

É claro que as novas propostas de presença e de *Stimmung* suscitaram resistências por parte de intelectuais do universo acadêmico²³⁸. Acostumados que estamos ao imperativo hermenêutico, como faremos agora com nossos artefatos culturais? Qual fim daremos aos programas educativos dos museus, aos compêndios e livros de história, à pedagogia em diversos níveis, nas escolas, colégios e universidade?²³⁹ Que fins daremos inclusive a esta prática acadêmica de dissertar sobre fenômenos culturais e artísticos, se no fundo estamos em busca de trazer para adiante o singular no seu caráter incontrolável, irrepetível, prazeroso, epifânico, e, trazendo adiante, dar-lhe dignidade e fascínio intelectual, apesar de há tanto tempo termos passado ao largo de seus efeitos? Se, por um lado, a presença e a *Stimmung* abrem vias para uma desaceleração do nosso cotidiano, possibilitando uma experiência menos preocupada com mais produção de conhecimento e transformação do mundo e de si, por outro lado, pode nos deixar como Alcmena, no conto de Heinrich von Kleist, *Amphryon*. “Há uma situação, uma provocação, um desafio para fazer um julgamento e, ao mesmo tempo, existe um bloqueio à resposta e ao julgamento. Busca-se uma resposta e se compreende que tudo que sobra, tudo que é possível dizer é: Oh” (GUMBRECHT, 2008, p. 43). No entanto, não poderia ser também a possibilidade de sermos felizes como numa viagem de balão: permitir que o efeito da suspensão, das sobras e dos fios soltos sejam apenas a vivência da suspensão?

A título de curiosidade, lembro aqui da proposta a que Rainer Maria Rilke se referiu, por algumas vezes, para a crítica de arte²⁴⁰. Em *Diários de Florença*, por exemplo, escreveu: “Enquanto a crítica não representar uma arte ao lado das outras artes, ela será sempre

²³⁷ Seria interessante num outro contexto, explorar a partir dessa ideia de performatividade as aproximações possíveis entre Gumbrecht e Erika Fischter-Lichte.

²³⁸ Vale mencionar aqui as coletâneas de ensaios *Producing presences: branching out from Gumbrecht's work* (2007), de Victor Mendes e João Cezar de Castro Rocha; e *La ontología de la presencia: aproximación a la obra de Hans Ulrich Gumbrecht* (2012), de Antonio Rivera García e J.L. Villacañas Berlanga.

²³⁹ Uma via de abordagem interessante nesse sentido seria associar a leitura de *O mestre ignorante*, de Jacques Rancière às práticas arte-educativas e, por que não, de crítica de arte.

²⁴⁰ Rilke se referiu ao papel da crítica de arte em outros momentos, como em *Cartas a um jovem poeta*, quando escreveu (e aqui recorto dois trechos): “(...) a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa” (2010, p. 23-4). “(...) leia o mínimo possível textos críticos e estéticos – ou são considerações parciais, petrificadas, que se tornaram destituídas de sentido em sua rigidez sem vida, ou são hábeis jogos de palavras, nos quais hoje uma visão sai vitoriosa, amanhã predomina a visão contrária. Obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas” (2010, p. 35).

mesquinha, unilateral, injusta e desprovida de dignidade” (2002, p. 55). Opinião semelhante, anos depois, a de Zumthor ao sugerir aos teóricos da literatura um pouco de imaginação crítica. Ou talvez ainda, o pensamento, como imaginou Heidegger, se transformaria em poesia (cf. HEIDEGGER, 1971b). Mas aqui, o que temos não seria uma negação do pensamento ou sua invalidação, do tipo “anything goes”. Penso que teríamos chegado a um momento em que podemos (finalmente!) deslocar o homem do centro do mundo e, com isso, deslocar a autorreferencialidade humana enquanto racionalidade abstrata da centralidade de todo propósito de existência. Obviamente não estou defendendo a irracionalidade humana, mas pensando se não seria possível trazer para esse centro vivências, experiências e domínios de existência há muito relegados a segundo plano. Penso que presença e *Stimmung* são os primeiros passos nessa direção. Dizendo de outra forma, num momento em que totalidade, referencialidade e temporalidade histórica não são mais indubitáveis, por que não fazer um elogio dos fios soltos e das sobras que não se encaixam naquele desejo intenso de estruturação do mundo surgido no Iluminismo? Gostaria ainda de citar a seguinte passagem de Jean-Luc Nancy e dizer que o *bottomline* do que esteja dizendo aqui é que ao invés de a arte ser cooptada como mais uma nuance de produção de conhecimento (como tem sido atualmente na arte contemporânea e pela crítica institucional da arte), ela poderia apenas ser o espaço de abertura – ou suspensão para continuar com a imagem de Kleist. “Existência é em si mesma *suspensão*, o que não é uma suspensão de julgamento, mas antes um estado originário de suspensão do Ser, de suspensão *como* Ser – quer dizer, a ausência de fundamento, fundação, razão e chão ‘no qual’ o existente pode ‘manter’ a si mesmo”²⁴¹. Como última ressalva nesse longo comentário, vale lembrar uma fala de Gumbrecht em torno de um possível efeito toque de Midas da atitude acadêmica em relação às epifanias e aos efeitos de presença (e talvez aqui chegaríamos aos limites da linguagem e/ou às tensões entre poética e teoria).

Manter as coisas em suspenso no sentido de ‘vivência’ (*Erlebnis*), como eu já disse duas vezes, é a chave do que queremos alcançar. Em princípio, contudo, ter conceitos para descrever um fenômeno (e usá-los) é incompatível com a busca pela imediaticidade na dimensão da ‘vivência’. Usar conceitos, então, como não podemos evitar fazer – e aqui reside o toque de Midas – é sempre ir um passo muito longe. Mas enquanto nós, obviamente, não podemos ensinar nem escrever sem conceitos, haverá sempre espaço para aumentar a proporção entre os gestos dêiticos (i.e. momentos onde nós apontamos para efeitos epifânicos ou potencial epifânico), e a transformação deles em significado²⁴².

²⁴¹ “Existence *is* itself *suspension*, which is not a suspension of judgment but rather an originary state of suspense of Being, and of suspense *as* Being – that is, the absence of fundament, foundation, reason, or ground ‘on’ which the existent could ‘maintain’ itself” (1993, p. 102; tradução da autora).

²⁴² “Keeping things at suspension on the level of ‘lived experience’ (*Erlebnis*), as I have already said twice, is key for what to achieve. In principle, however, having concepts to describe a phenomenon (and using them) is incompatible with seeking their immediacy in the dimension of ‘lived experience’. Using concepts then, as we cannot help doing – herein lies the Midas-effect – is always going one step too far. But while we of course can neither teach nor write without concepts, there might be room to increase the proportion between deictic gestures, i.e. of moments when we point to epiphanic events (or epiphanic potentials), and transforming them into meaning” (2007, p. 345; tradução da autora)

Apesar do que poderíamos pensar ao lermos o ensaio “To be quiet for a moment”, em *Produção de Presença*, Gumbrecht diz acreditar que a experiência estética acontece não como exclusividade da produção de presença mas como oscilação entre presença e sentido²⁴³: uma impossibilidade de que o efeito de presença elimine completamente qualquer urgência de interpretação, assim, reciprocamente, a ideia de que toda produção de sentido também não poderia descartar sua dimensão de presença (a fisicalidade do texto, a substância do material que se interpreta). Fiando-me mais no conceito de epifania e *Stimmung*, ousou questionar essa concepção do autor e, voltando ao conceito de performance e forma poética de Zumthor, penso que a experiência estética contemporânea tem sim o potencial de nos provocar mais efeitos de presença do que de sentido, chegando talvez a vivências em que o sentido se esmaece sobremaneira – sem contudo, obviamente, ser eliminado (retomarei essa ideia no próximo capítulo). Pensando na produção de presença que a poesia medieval provocava como emergência de uma forma poética, pensando nas proposições de Duchamp, Cage e Abramovic, além claro de outros artistas contemporâneos como Lygia Clark e Hélio Oiticica (apenas para rememorar os já mencionados), penso que a potencialidade da arte contemporânea está hoje mais na sua capacidade de produzir efeitos de presença, se se quiser, provocar epifanias, ou nos enredar em atmosfera e humores inefáveis e específicos, do que nos conduzir a uma experiência *vide bula*, como já comentamos a respeito da exposição de Ai Weiwei “According to What” (2014), no Brooklyn Museum – para termos um caso ilustrativo em mente.

Nessa abordagem da cultura de presença ou das possibilidades de produção de presença em nossas experiências cotidianas, vale a pena retomar a discussão de Gumbrecht do presente amplo, uma experiência social do tempo em que o passado parece impossível de ser deixado para trás, em que o passado inunda nosso presente e em que o futuro parece fechado, não mais aberto a possibilidades de progresso, evolução, prognósticos ou projetos de ações transformadoras. Nesse cronótopo do presente amplo, vimos a falência das narrativas emancipadoras, totalizantes, edificantes. Vivemos na dispersão das narrativas de conhecimento possível²⁴⁴. Vivemos, nas palavras do autor, um tempo de “fragmentação temporal extrema” (2010, p. 42). Mas é também nesse cronótopo, no qual experimentamos uma desarticulação temporal, que também experimentamos uma desarticulação espacial – por mais estranho que possa parecer dizer isso. Por desarticulação espaço-temporal, vemos, com a internet, as mídias digitais e os dispositivos eletrônicos, a possibilidade de habitar espaços distintos, ou nos

²⁴³ “Minha (modesta) reação a essas observações, minha resposta à questão dos traços específicos que marcam os objetos da experiência estética é, portanto, dizer que os objetos da experiência estética (e aqui se torna importante, mais uma vez, insistir que me refiro a ‘experiência vivida, *Erlebnis*’) se caracterizam por uma oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido” (2010, p. 136).

²⁴⁴ A cada emergência de uma nova teoria somos ameaçados pelo eterno retorno da ressaca interpretativa.

apartarmos ainda mais do mundo por intermédio de uma tela que subtrai nosso corpo e nos conecta, potencial e virtualmente, a diversas partes do globo terrestre. A possibilidade de o corpo, apesar de imóvel diante dos dispositivos tecnológicos, se deslocar para outras situações territoriais. Um nomadismo telemático extremo. Nessa intensificação de dissolução do corpo diante da realidade virtual, Gumbrecht afirma que nada parece condizer mais com o projeto da modernidade de transformar os seres humanos em pura consciência. “Por contraste, nada é mais cartesiano no sentido de libertação do corpo do que todos esses diferentes dispositivos eletrônicos de comunicação; nada é mais aparentemente similar à nossa consciência; e nada é mais retirado da dimensão espacial do que eles”²⁴⁵.

Em artigo para o livro *Post-moderne – globale Differenz*²⁴⁶, de 1991, Gumbrecht discute os aeroportos e a televisão exatamente como esse paradigma de desarticulação espacial. Se antes o espaço era o lugar da manifestação do corpo, da materialidade, me parece que a ubiquidade e a ilusão de onipresença fomentadas pelas novas tecnologias de comunicação provocam ainda mais uma distorção da nossa experiência física e corporal aqui-agora. Não só a questão de, a partir de um alerta no celular ou uma janela no browser, podermos nos deslocar do presente deste instante, onde quer que estejamos, para o espaço para o qual o alerta ou a janela nos remete. Há também a distorção da experiência espaço-temporal do trânsito aeroviário: o espaço do não-lugar dos aeroportos e o voar contra o fuso horário e estar aparentemente (o *jetlag* nos ajuda a recusar essa aparência) em dois lugares na mesma aparente hora: como sair às 9h da manhã de Londres e chegar às 8 da manhã em Nova York, apesar de algumas horas terem transcorrido nesse trânsito não telemático.

O que me chama a atenção nessa discussão em torno da compressão do tempo-espaço e da desarticulação da nossa outrora linear experiência do tempo enquanto narrativa história é a possibilidade de a arte nos oferecer esse recanto de “be quiet for a moment”, de não apenas cessar a ânsia da produção e aquisição de conhecimento, como Gumbrecht havia escrito em ensaio de 2000, mas de interrompermos a urgência de estarmos em múltiplos espaços e tempos, performando atividades supostamente inadiáveis. Interromper a sangria do tempo e a abertura para vivências espaciais diversas. E, assim, apenas estarmos presente diante de algo. Fechar o buraco negro dos smartphones, smartwatches, dos tablets e laptops, oferecendo-nos permanentemente a possibilidade de estarmos – de modo virtual – em outro lugar, com outras pessoas. Estancar a ilusão de ubiquidade e onipresença, e estarmos presente, num estado

²⁴⁵ “Nothing by contrast is more Cartesian in the sense of body-free than all the different kinds of electronic communication, nothing is more seamlessly connectable with our consciousness than they are, and nothing is more withdrawn from the dimension of space” (2014, p. 121; tradução da autora).

²⁴⁶ O artigo intitulado “Espaços de tempo pós-modernos” aparece primeiro como prefácio ao livro organizado por H. U. Gumbrecht e Robert Weimann. *Post-moderne – globale Differenz*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1991. A versão em português aparece em *Modernização dos Sentidos*. (1998); pp. 275-293.

meditativo (em que a mente não circunscreve-se às atividades de intenção e decifração de sentido), diante de algo que, se estivermos disponíveis o bastante, pode nos provocar uma epifania ou uma vivência estética. De fato, o corpo ocupa um lugar ambíguo em nosso cotidiano tecnológico²⁴⁷ pois, como mencionamos anteriormente, “quanto mais definitiva parece ser a subsequente perda de nossos corpos e da dimensão espacial da nossa existência, maior se torna a possibilidade de reacender o desejo que nos atrai para as coisas do mundo e nos envolve no espaço dele” (GUMBRECHT, 2010, p. 172). Nesse sentido, o tônus da presença, que vemos no capítulo a seguir, não poderia ser então, literalmente, a tonificação do nosso estar presente no instante do espaço específico que o corpo ocupa, fazendo romper todas as demais urgências de um mundo hiperconectado? Uma presença como *Gelassenheit*?

REDENÇÃO E *GELASSENHEIT*

No último capítulo de *Produção de Presença*, Gumbrecht se vê confrontado com a pergunta de um colega, também humanista, sobre o que se ganharia com o conceito de presença: qual seria resultado? Que função retiramos dessa nova abordagem? É nesse momento que o “ficar quieto por um momento” se relaciona à ideia de redenção. Diferentemente do que uma concepção teológica ou romântica poderia prover, na concepção do autor não está em jogo o retorno a um estado primordial e idílico, anterior ao pecado original e à queda, nem tampouco existe o oferecimento de um sacrifício para que esse retorno aconteça. Trata-se de um retorno ao mundo como coisa, como matéria, um distanciamento progressivamente excêntrico ao estado de coisas atual que poderia resultar numa sensação de união, de não mediação ou de “presença-no-mundo” (cf. 2010, p. 170). Não é o retorno à materialidade do mundo como pó, matéria morta, como aventado anteriormente no artigo “To be quiet for a moment”, quando Gumbrecht analisa o poema de Garcia Lorca. Trata-se, antes, de um momento em que se poderia estar livre da “obrigação permanente de movimento e mudança”, ou ainda, estar alheio ao frenesi cotidiano

²⁴⁷ Nos meses em que escrevia este capítulo, a Apple lançou a primeira versão de seus iWatch, o relógio inteligente. Um dos atrativos que chama atenção é o fato de que o aparelho oferece ao usuário a possibilidade de ser literalmente tocado. Sim, ao invés de vibrar ruidosamente como os smartphones, os alertas do relógio acontecem como a sensação do toque de um dedo. “Apple Watch even gets your attention the way another person would — by tapping you”, descrevia então o site da empresa. Além disso, o “stay in touch” com as pessoas mais queridas ganhou um atrativo afetivo. O relógio lê seus batimentos cardíacos e disponibiliza a opção de compartilhar sua pulsação com outro usuário. Vejo como mais um exemplo do que mencionamos no início do terceiro capítulo: a situação ambígua do corpo de quanto mais ele parece perder relevância diante dos dispositivos digitais e a realidade virtual, mais fortemente parece surgir um “desejo intenso de tangibilidade”.

tecnológico ou à urgência tão urgente (perdoem a redundância) do universo acadêmico de produzir – acumular, digerir, formular – novos conhecimentos (artigos, resenhas, teses, apresentações de trabalhos, a tal ciência salame). Como no poema de Lorca, a possibilidade de existir sem esforço, “invisível e diminuto” (LORCA, 1987, p. 184), como o arco de gesso, sem contudo ter que tornar-se matéria inanimada. Curioso também notar que a redenção de Gumbrecht não inclui uma violência²⁴⁸. Seria apenas a beleza da quietude que, no poema de Lorca, aparece como a falta de esforço em não querer ser outra coisa, de querer apenas estar presente. Em outro artigo, Gumbrecht oferece uma interpretação bem resumida para o mesmo poema: “‘Muerte’ faz piada de seres humanos e animais por estarem sempre lutando para serem algo diferente do que originariamente são, e o poema termina (ao menos de acordo com minha leitura) com uma celebração da infinita estabilidade da quietude das coisas”²⁴⁹. É claro que o título do poema não deixa de revelar um aspecto de quietude que ultrapassa a noção que Gumbrecht quer destacar. No entanto, como ele escolhe finalizar *Produção de Presença* dissertando sobre redenção, acredito que aqui a saída seja claramente uma quietude como interrupção do estado de “mobilização geral intransitiva” em que nos encontramos na época atual, numa expressão usada por Lyotard e apropriada em diversos momentos por Gumbrecht. A redenção seria, portanto, a possibilidade de se redimir da produção de sentido e, numa quietude momentânea, estar entregue ao aqui agora da presença. Semelhante estado específico de contemplação também está presente, como vimos, na experiência de Gumbrecht com os teatros tradicionais japoneses do Nô e Kabuki. Lembremos: um estado de presença como atitude de deixar acontecer, de deixar cair o espírito no corpo. Quanto à influência de Lyotard sobre a noção de redenção, o autor explica numa entrevista ao Floema:

Ele [Lyotard/mlm] se referia a uma sempre constante agitação, a um sentimento de obrigatoriamente estar-se ativo, inclusive com o pavor de se omitir em relação a coisas interessantes – algo que nos mantém ocupados sem nos levar a lugar algum. Este é o sentimento sobre o qual parece que desenvolvi um desejo que tenho tentado apreender – utilizando-me ainda de outro conceito (satisfatória e confiantemente secularizado) tomado de empréstimo à teologia católica – como desejo de ‘redenção’ (2005, p. 24).

O tema da redenção não teológica em Gumbrecht se fará presente ao longo do próximo capítulo, onde poderemos contrapor com outras matizes e/ou efeitos de *Gelassenheit*. Ainda a respeito de redenção, há de se destacar o fato de alguns comentadores e filósofos compreenderem a produção de presença em Gumbrecht como um movimento teológico, como

²⁴⁸ A violência que aparece em Gumbrecht está mais relacionada à noção de que as experiências estéticas acontecem de forma repentina, como se prendessem nossa atenção, sequestrassem nossos sentidos, como se nos tomassem de assalto, situação diante da qual não chegamos a ter qualquer domínio, nem mesmo sobre nós mesmos. Conferir últimos dois capítulos de *Produção de sentido* (2010).

²⁴⁹ “‘Muerte’ makes fun of humans and animals for always thriving to be something different from what they originally are, and the poem ends (at least in my reading) with a celebration of the endlessly stable quietness of things” (2007, p. 341; tradução da autora).

se pode constatar nos livros *La Ontologia da Presencia* (2012) e *Producing Presence: branching out from Gumbrecht's work* (2007), que reúnem artigos dedicados à análise e à discussão do conceito de presença de Gumbrecht. Percebo que alguns desses artigos insistem em ver no argumento do autor um retorno à corporificação da Eucaristia, como se esse fosse seu motivo principal em torno de produção de presença. Como já diferenciamos acima, há uma clara distinção entre uma *cultura* da presença e os *efeitos* de presença que experimentamos no mundo cotidiano contemporâneo. Se Gumbrecht pode ser criticado por escolher poucos exemplos para descrição desses efeitos, não se pode deixar de considerar que em momento algum o autor manifesta o desejo de corporificação do símbolo, como acontece no caso do pão e do vinho no ritual da missa. Os efeitos de presença, como mencionamos, são efeitos que nos permite relacionar com o mundo a partir da materialidade e do corpóreo e, assim, abrir a possibilidade para que uma epifania ou uma experiência estética emergja. Como veremos adiante, no último capítulo, estar quieto nada mais é do que abrir-se ao contingente, e o contingente é aquele momento em que tudo pode acontecer, inclusive nada. Podemos estar quietos e, no entanto, não sermos atravessados por efeitos de presença enquanto epifania – talvez aí entra a redenção num sentido próprio: um ficar completamente quieto e alheio a um mundo protagonizado pelo imperativo do sentido ou de desempenho. Quem nos imporia o imperativo de termos uma experiência estética ou uma epifania? Para Heidegger, esse estado de *Gelassenheit* como serenidade é o que faz o caminho e o que possibilita o acontecer (do aberto, da verdade do Ser, do pensamento como *poiesis* e não como técnica). Voltemo-nos, pois, sobre essa noção.

Em livro publicado em 1959, Heidegger aborda a noção de *Gelassenheit* como a essência do pensamento. Não um pensamento técnico, sobre o qual já se opora em *Ser e Tempo* e em *Carta sobre o Humanismo*, nem um pensar representativo, mas um pensamento meditativo. Intitulado *Gelassenheit* (traduzido para o inglês como *Discourse on Thinking*), o livro contém duas partes: um discurso em memória do 175º aniversário do compositor Conradin Kreutzer e uma conversa entre um professor, um cientista e um pesquisador (no original *Zur Erörterung der Gelassenheit: Aus einem Feldweggespräch über das Denken*). Em ambos textos, *Gelassenheit* torna-se um meio de alcançar o pensar meditativo. Traduzido como relaxamento ou soltura [*releasement*], pelos tradutores em inglês, e por serenidade, pelas traduções em francês e espanhol, o termo foi cunhado por Meister Eckhart no século XIII e, segundo Bret W. Davis, possui uma longa história de recepção relacionada ao misticismo e à teologia. Como explica Davis, tradutor de *Country Path Conversations*²⁵⁰, a palavra advém da forma nominal do particípio perfeito de “*lassen*”, que traduz-

²⁵⁰ Um fragmento das *Country Path Conversations*, aproximadamente um quarto da primeira de três conversas, foi publicado na obra *Gelassenheit* (1959). A série completa, escrita em torno de 1944-1945, foi publicada postumamente, no volume 77 da Gesamtausgabe de Heidegger, sob o título *Feldweg-Gespräche (1944/1945)*.

se por “deixar”. “Contudo, deve ser lembrado que a palavra tradicional e ainda hoje comumente usada em alemão convém um sentido de ‘calma compostura’, especialmente e originalmente aquela que acompanha uma experiência existencial ou religiosa de desapegar-se [*letting-go*], deixar-se [*being-let*] e deixar-ser [*letting-be*”²⁵¹. Ainda de acordo com Davis, na tradição cristã, *Gelassenheit* se relaciona a um relaxamento diante da vontade própria e uma deixar-se diante da vontade divina. Heidegger, claro, explora a tradição cristã, embora não se retenha ao contexto teológico. Mais do que inverter as posições de vontade passiva e ativa, Heidegger pretende ultrapassar o próprio domínio da vontade. “A autêntico não-volição deve ser pensada como radicalmente além do domínio da vontade, mais do que apenas uma mudança de posição ou uma reversão simplista”²⁵².

No memorial e no diálogo, *Gelassenheit* é apresentada como um pensamento que espera por aquilo que não conhece, um pensamento não comandado pela vontade, por intenções, metas e desejos; um pensamento como abertura. “Ao procurar, nós deixamos espaço aberto para o que estamos esperando” [*In waiting (upon) we leave open what we are waiting for* (HEIDEGGER, 1966, p. 68)]. Ao contrário de pensar o objeto e representar o mundo, o pensamento meditativo acontece por aproximação de uma região, de um horizonte para o que é dado. “É aquele pensamento que permite que o conteúdo emergja no interior da consciência”²⁵³. A aproximação acontece por meio de atitudes como permitir, deixar, abrir-se. Mais do que ir em busca de um conteúdo, é deixar que ele apareça, se revele. Nas palestras em “*Was heißt Denken?*” [“O que se chama pensar”], Heidegger já dizia que não é através da vontade ou comando que o pensamento acontece. Também ali ele já nos convidava a pensar não representativamente e não sistematicamente: a dar um salto para fora da filosofia enquanto sistema e técnica. Naquelas palestras, ele formulava um pensamento mais receptivo, mais aberto à escuta e mais disposto à imersão no mundo e para o chamado das coisas. É nesse contexto que Heidegger define interesse como estar “imerso nas coisas, no centro delas e permanecer com elas” (1968, p. 5). Voltemos a um trecho de “*Conversation on a Country Path about Thinking*” [“Conversação no Caminho do Campo a respeito do Pensar”]:

Professor: Se eu somente já possuísse a correta soltura, então eu estaria em breve livre da tarefa de desmamar [separar do hábito de desejar/mlm]

Pesquisador: Até onde podemos nos separar da vontade, nós contribuimos com o despertar da soltura.

Professor: Melhor dizer, o manter acordado para a soltura [*Gelassenheit*/mlm]

²⁵¹ “However, it should be kept in mind that the traditional and still commonly used German word conveys a sense of ‘calm composure’, especially and originally that which accompanies an existential or religious experience of letting-go, being-let, and letting-be” (DAVIS, 2010, p. III; tradução da autora).

²⁵² “Authentic non-willing must be thought of as radically beyond the domain of will, rather than as a mere shift of position or simplistic reversal within it” (DAVIS, 2010, p. III).

²⁵³ “It is a thinking which allows content to emerge within awareness” (Comentário do tradutor John Anderson, na Introdução a *Discourse on Thinking*, in: HEIDEGGER, 1966, p. 24; tradução da autora).

Pesquisador: Por que não para o despertar?
Professor: Porque por nós mesmos nós não despertamos a soltura em nós mesmos.
Cientista: Então a soltura é realizada através de outro lugar
Professor: Não realizada, mas admitida.

Teacher: If only I possessed already the right releasement, then I would soon be freed of that task of weaning.

Scholar: So far as we can wean ourselves from willing, we contribute to the awakening of releasement.

Teacher: Say rather, to keeping awake for releasement.

Scholar: Why not, to the awakening?

Teacher: Because on our own we do not awaken releasement in ourselves.

Scientist: Thus releasement is effected from somewhere else

Teacher: Not effected, but let in (1966, p. 60; tradução da autora).

Nesse sentido, a *Gelassenheit* como relaxamento ou serenidade, ou calma compostura, qualifica o pensamento meditativo por lhe impregnar uma calma espera, de pensar na medida em que se caminha, na medida em que o caminho se desdobra, experiência de imersão e emergência recíproca entre aquele que pensa e aquilo que é pensado. À certa altura do diálogo, o cientista diz: “Eu tento me soltar de toda re-presentação, porque o esperar se move em direção à abertura sem re-presentar nada”, enquanto, logo adiante, o pesquisador lhe completa o pensamento: “Nós dificilmente chegamos mais apropriadamente à soltura [*Gelassenheit/mlm*] se não nos deixarmos advir”²⁵⁴. Retomando as palavras sobre “O que se chama pensar?”, encontro proximidades entre a *Gelassenheit* e a presença, ambos ligados pela essência do ser humano, que é o pensamento meditativo. Na palestra X da Parte I, Heidegger fala do esquecimento da metafísica em investigar o tempo, o qual, por sua vez, é o solo e a fundação de todo pensamento. A pergunta sobre o Ser deve questionar a natureza do tempo que caracteriza o Ser. Não o tempo do futuro ou do passado, mas o agora da existência. E nesse ponto, Heidegger direciona a questão para a presença. “‘Ente’ significa: estar presente. Seres são mais ente quanto mais presentes eles estão. Seres tornam-se mais presentes quanto mais permanentemente permanecem, quanto mais duradoura é a permanência”²⁵⁵. E mais adiante: “algo que é inteiramente sem ser é algo que carece de presença”²⁵⁶. Nesse sentido, penso que a *Gelassenheit* unifica pensamento e Ser na medida em que é o reatar-se calmo na presença que permite ao pensamento meditativo alcançar o ainda impensado (Heidegger diria um pensamento poético, não calculativo e técnico). Dito de outro modo, são a presença e a serenidade que permitem ao pensamento aproximar-se do desvelamento do Ser (a verdadeira pergunta que move Heidegger). Na mesma palestra, disse: “Desde que em toda metafísica, desde o início do pensamento

²⁵⁴ “I tried to release myself of all re-presenting, because waiting moves into openness without re-presenting anything” e “We can hardly come to releasement [*Gelassenheit/mlm*] more fittingly than through an occasion of letting ourselves in” (1966, p. 69).

²⁵⁵ “‘In being’ means: being present. Beings are more in being the more present they are. Beings come to be more present, the more abidingly they abide, the more lasting the abiding is” (1968, p. 101; tradução da autora)

²⁵⁶ “(...) something that is entirely without being, they are something that lacks presence” (1968, p. 102; tradução da autora).

ocidental, Ser significa estar presente, Ser, se deve ser pensado em sua instância mais alta, deve ser pensado como pura presença, isto é, presença que persiste, a presença que permanece, o estável durável agora²⁵⁷. E a serenidade, como vemos em “Conversation on the Country Path about Thinking” (no original *Zur Erörterung der Gelassenheit: Aus einem Feldweggespräch über das Denken*), é justamente a abertura e a espera (sem objeto e sem intenção) para aquilo que está presente. E aquilo que está presente, lembra Heidegger na palestra X da primeira parte de “O que se chama pensar?”²⁵⁸, é ao mesmo tempo o que está mais aparente e o que é mais difícil de ser percebido – devido à tradição e ao legado da metafísica deixado para o pensamento filosófico²⁵⁸. Esse movimento então, à contrapelo da filosofia, de abrir-se para o que não sabemos, e deixar aparecer, depende da atitude de desacelerar o passo – como sugere Heidegger em “Conversation...” – e deixar-se à calma compostura, à serenidade, à soltura (*releasement*), ao relaxamento, enfim, à *Gelassenheit*.

Para Gumbrecht, *Gelassenheit* pode ser tanto o estado inicial que faz surgir a experiência estética quanto pode ser também o efeito da experiência estética. Em sua formulação, o termo significa “a sensação de *estar em sintonia com as coisas do mundo*” (2010, p. 147; grifo no original). Ou ainda: “Experienciar (no sentido de *Erleben*, ou seja, mais do que *Wahrnehmen* e menos do que *Erfahren*), experienciar as coisas do mundo na sua coisidade pré-conceitual reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência” (2010, p. 147). Estar disponível e concentrado, estar em paz e bem desperto (*aware*), sem esforço, sem intenção, sem afetação (fingimento). Simplesmente estar ali.

Contudo, para Gumbrecht, simplesmente estar em *Gelassenheit* é impossível de não envolver uma dimensão de sentido²⁵⁹. É ao tomar a ideia de *contemplative awareness* para requalificar o “to be quiet for a moment” e a *Gelassenheit* de Heidegger que me distancio de sua perspectiva e busco afirmar uma possibilidade de vivência e epifania em que podemos apenas observar, apenas mergulhar nossos sentidos, sem que a produção de sentido tenha que predominar. Gostaria de ilustrar com obras de arte contemporânea, a fim de, ainda assim, ficarmos com casos já institucionalizados (caso se considere um exemplo pessoal por demais pessoal – e irreproduzível – para fundamentar um argumento). Penso, por exemplo, nas *Cosmococas* de Hélio Oiticica e Neville D’Almeida, produzidas na década de 1970. Nessa série de cinco instalações sensoriais

²⁵⁷ “Since in all metaphysics from the beginning of Western thought, Being means being present, Being, if it is to be thought in the highest instance, must be thought as pure presence, that is, as the presence that persists, the abiding present, the steadily standing ‘now’” (1968, p. 102; tradução da autora).

²⁵⁸ “Just as it is with bats’ eyes in respect of daylight, so it is with our mental vision in respect of those things which are by nature most apparent’ (that is, the presence of all that is present). The Being of beings is the most apparent; and yet, we normally do not see it -- and if we do, only with difficulty” (1968, p. 109-110).

²⁵⁹ “Não é a *Gelassenheit* também o estado perfeito de presença? A intensidade de querer ser e de estar ali, sem quaisquer efeitos de distância. Tais momentos poderiam ser a origem da tensão entre presença e sentido, que tem sido o *leitmotif* do meu livro. Constantemente receio que os efeitos de sentido (ou, pelo menos, uma *overdose* deles) possam reduzir meus momentos de presença – mas sei, ao mesmo tempo, que a presença nunca seria perfeita se o sentido fosse excluído” (2010, p. 169).

presentes no Inhotim (com uso de slides fotográficos, sons e outros objetos como rede de deitar, almofadas, balões, toalhas ou uma piscina), o mergulho dos sentidos não busca uma narrativa ou uma produção de significado. Penso que seria impossível mergulhar, literalmente, na gélida piscina de uma das *Cosmococas* ao som de Cage e pensar em qual o significado da instalação e/ou em que teoria interpretativa da arte aquela experiência poderia remeter. Penso também nas composições “musicais” de La Monte Young de 1960, como por exemplo *Composition #5*, que consiste na proposição de soltar uma borboleta numa sala de concerto e observá-la voar. “Garanta que a borboleta possa voar para fora”, está escrito na partitura, a qual possibilita também a extensão ilimitada de tempo para sua performance. Penso em inúmeros exemplos de ação *fluxus*, de Yoko Ono, de Alison Knowles, de Dick Higgins, de George Brecht. Penso na experiência com os *Bichos*, de Lygia Clark. Penso em *The Gates* de Christo e Jeanne-Claude, com a instalação de 7.503 portões em metal e tecido laranja no Central Park, em Nova York, em 2005 (embora o projeto tenha sido concebido em 1979). Penso, claro, em *The artist is present*, de Abramovic, e em *4'33*”, de Cage, penso na constante euforia de Duchamp como um respirador.

Ao retomar a citação final de Gumbrecht em “To be quiet for a moment”, que poderia nos dar a impressão que ele defenderia uma experiência estética enquanto majoritariamente efeitos de presença – a perfeita presença como *Gelassenheit* –, é curioso notar que a mesma citação vai ao encontro da análise que o autor faz do texto de Heidegger “A Dialogue on Language”. Voltemos à própria citação, para mantê-la fresca em nossa memória:

No teatro Nô, sincronizados com o bater monótono (para os ouvidos ocidentais) de dois tipos de tambores arcaicos, os corpos dos atores parecem ganhar forma e presença à medida que vêm para diante do pano de palco e chegam à boca de cena numa longa sequência, quase infinita, de movimentos para trás e para diante. Quando deixam o palco, mais uma vez os atores realizam uma coreografia semelhante, agora dando a impressão de que estão desfazendo as suas formas e a sua presença. As peças do teatro Nô e em particular as suas músicas são emocionantes no que têm de lento e repetitivo. Mas se o espectador ocidental ultrapassar o provável impulso inicial, se resistir à vontade de sair do teatro depois da primeira meia hora, se tiver paciência suficiente para deixar crescer em si a lentidão das saídas e das entradas das formas e a presença sem forma, então no fim de três ou quatro horas o Nô pode fazê-lo compreender como sua relação com as coisas do mundo se alterou. Talvez comece até a sentir a calma que lhe permite deixar vir as coisas, e talvez cesse de perguntar o que essas coisas querem dizer – pois elas parecem apenas presentes e plenas de sentido. Talvez observe como, enquanto deixa lentamente as coisas emergirem, se torna parte delas (2010, p. 184).

No texto “Martin Heidegger’s Japanese Interlocutors: About a Limit of Western Metaphysics” (2000b), Gumbrecht expõe que o interesse do filósofo da Floresta Negra pelo pensamento oriental encontrava reciprocidade dos estudantes japoneses por seus ensinamentos. Por causa de sua concepção sobre o nada [*nothingness*], Heidegger teria sido convidado, antes mesmo da publicação de *Ser e Tempo*, a lecionar na Universidade de Tokyo, em 1924. A

aproximação de Heidegger do Zen acaba por aproximar, vejo eu, Gumbrecht da filosofia oriental, isto é, em especial sua pergunta sobre os limites da produção de sentido. Quando abordamos o texto de Gumbrecht “To be quiet for a moment”, vimos seus últimos parágrafos se dedicarem a usar como exemplo – para fundamentar a interrupção da produção de sentido como função da relação entre arte e conhecimento – sua experiência como espectador dos teatros japoneses Nô e Kabuki. É o mesmo exemplo que, a propósito, reaparece nas últimas páginas de *Produção de Presença* ao dissertar sobre redenção e *Gelassenheit*. Nesse artigo sobre “A Dialogue on Language” de Heidegger, vemos Gumbrecht mais uma vez se aproximar da ideia de vivência estética enquanto interrupção de sentido. A experiência de Gumbrecht com o Nô e o Kabuki se parece com a descrição que o autor oferece sobre a relação entre Heidegger e a filosofia zen, dizendo que a noção de nirvana do Zen se iguala ao nada (*nothingness*) de Heidegger, enquanto ambos se referem a “ausência de toda distinção (cuja condição é sinônimo de ausência de todo sentido e significado) [*the absence of all distinction (which condition is synonymous with the absence of all sense and meaning* (2000b, p. 86)]. Tendo isso em mente, vejamos a seguinte citação:

Do ponto de vista conceitual, a razão óbvia pela convergência filosófica entre Heidegger e seus admiradores no Japão deve ter sido a fascinação, sentida de ambos os lados, pela noção e pelo problema filosófico do ‘nada’ [*nothingness*] – e o nada, de fato, nos leva de volta à questão concernente à anulação (ou ao menos a diminuição) da produção de sentido. Pois a ideia asiática de nirvana, como a citação tirada do sermão de Buda ilustra, é menos a ideia de vácuo ou de vazio do que a ideia de uma esfera de completude na qual nenhuma distinção é feita, nenhuma linha divisória é desenhada, nenhum sentido é produzido²⁶⁰

Apesar do que poderíamos pensar (que esta seria uma posição que aproximaria a experiência estética da presença e do sentimento de não-separação), Gumbrecht logo em seguida atenta para o paradoxo inerente do trecho acima: o paradoxo de somente ser capaz de sentir a não-separação ao mesmo tempo em que já se percebe separado. A todo tempo, nos parece que Gumbrecht está às vias de considerar a não produção de sentido pelo zen como um efeito de presença – embora já tenha declarado e escrito que considera mau gosto intelectual pesquisas ocidentais dissertarem, com entusiasmo, sobre tradições orientais (numa ausência de generosidade com seus próprios entusiasmos e experiências, percebemos).

Vimos que a possibilidade de interrupção de interpretação são possibilidades de vivências que retornam ao final do livro *Produção de Presença*, na forma de *Gelassenheit* e redenção. No entanto, também já mencionamos que, apesar de Gumbrecht acenar em diversos momentos

²⁶⁰ “From a conceptual point of view, the obvious reason for the philosophical convergence between Heidegger and his admirers in Japan must have been the fascination, felt on both sides, of the notion and the philosophical problem of ‘nothingness’ – and nothingness indeed leads us back to the question regarding the avoidance (or, at least, the minimization) of sense production. For the Asia idea of nirvana, as the following quote taken from a sermon of the Buddha illustrates, is less the idea of a vacuum or an emptiness than the idea of a sphere of fullness in which no distinction are made, no lines are drawn, no sense is produced” (2000b, p. 86; tradução da autora).

para a possibilidade de a vivência estética ser uma epifania que dificilmente possui efeitos de sentido, ele também diz em outros momentos sobre a impossibilidade de, de fato, escaparmos desse imperativo cartesiano – e realmente termos “a sensação de *estar em sintonia com as coisas do mundo*” (2010, p. 147; grifo no original), como escreveu a respeito “do que se ganha com a presença”, ao descrever a noção de *Gelassenheit*. Apesar de esperar esse efeito da presença como redenção, Gumbrecht defende, em outros momentos, que por mais intensos que sejam os efeitos de presença, os efeitos de sentido sempre se fazem presentes, como almofadas, nuvens ou molduras.

Talvez o ponto “pacífico” desse ir e vir dos efeitos de presença, o aproximar-se da não distinção do zen e a impossibilidade de erradicar os efeitos de sentido, seria o próprio termo que Gumbrecht se refere quando disserta sobre Heidegger e seu interlocutor japonês: paradoxo. O paradoxo de um desvelamento do Ser que aparece na mesma medida em que desaparece, a impossibilidade de nos agarrarmos a esses momentos epifânicos e de exercer influência sobre eles (de fazer perdurar, de atribuir sentido, ou mesmo, de tentar provocá-los). O paradoxo de querer vivenciar a sensação de não-separação e não poder fazer nada além de “to be quiet for a moment” e esperar. É o que fazem, afinal, monges e discípulos zen: respiram, esperam, meditam. E, como vimos quando tratamos da beleza atlética, a vivência epifânica tem um caráter de contingência: pode ser que aconteça, pode ser que não. O que podemos fazer é estar disponíveis numa intensidade concentrada, sem que a concentração engesse, contudo, a disponibilidade e o relaxamento.

Para Gumbrecht, na própria oscilação entre ausência e presença, entre aparecimento e ocultamento, entre o Ser e o nada, a experiência do Ser é uma experiência que se aproxima da epifania por ser algo de duração limitada: um evento, uma faísca [*a hint, a glimpse*]. “Deve ser a experiência de um momento, de um evento no qual a não distinção do *Sein* – quase – ‘cruza a fronteira’ em direção ao lado da forma e da distinção entre ausência e presença”²⁶¹, pois no mesmo momento que uma forma aparece, a sensação de não-separação começa a se retirar. “É a paradoxal simultaneidade de algo tendo e não tendo forma” [*It is the paradoxical simultaneity of something having and not having a form*] (2000b, p. 87)], o que parece nos levar de volta à conclusão de que a experiência estética, mesmo enquanto epifania, poderia se aproximar da descrição de Gumbrecht para a ausência – ou interrupção – de sentido racional provocadas nele pelos teatros japoneses do Nô e Kabuki. Esse lugar de paradoxo poderia bem ser resolvido com aqueles exercícios comuns aos discípulos zen-budistas: os koans. Como o próprio autor já aponta no artigo sobre Heidegger e seu interlocutor japonês, diante do paradoxo da experiência do nada e

²⁶¹ “It must be the experience of the moment, of the event in which the nondistinctness of *Sein* – almost – ‘crosses the border’ toward the side of form and of the distinction between absence and presence” (2000b, p. 95; tradução da autora).

da não distinção através dos sentidos, os monges, ao serem interpelados por seus discípulos, não se referem diretamente ao paradoxo, ou seja, não buscam resolvê-lo. Os koans são justamente esse tipo de exercício que conduz o aluno à apreensão da não-separação através de sua própria experiência meditativa de imersão na não-separação e, não, por contraste, através de respostas argumentativas ou explicações discursivas. O koan está além da explicação; é um ponto de partida [*trigger*] para a experiência de iluminação. E não é, nem pode ser, abordado como enigma. Como exemplo de koan tome, para citar um dos mais famosos: o som de uma mão aplaudindo.

Por fim, à guisa de conclusão deste longo capítulo, ao pensar na natureza epifânica da experiência estética, tenho a impressão que seu ser inapreensível e efêmero se assemelha a estados meditativos. Como acontece quando nos deslocamos em direção a museus e salas de exibição, na meditação, sentamos em silêncio a fim de experimentarmos mais uma vez aquela sensação de estar numa zona de intensidade concentrada: um estado de vigilância de todo o corpo (*contemplative awareness*) em que a mente representativa recua para o plano de fundo. No entanto, não é a intenção de entrar nesse estado que provoca sua emergência. Por mais que se sente em silêncio todos os dias, a emergência da experiência de *contemplative awareness* parece estar diretamente relacionada a um estado de relaxamento do corpo e da mente. Não é que se desliga a atividade de ambos, entrando num estado de dormência ou de catatonia. É que em *contemplative awareness*²⁶², ou em *Gelassenheit*, deixa-se acontecer o que estiver acontecendo – sem interferência, sem agenciamento [*lack of agency*], sem intencionalidade – e apenas se observa. No momento em que se procura pelos “efeitos de sentido”, a experiência epifânica ou a zona (o “being in the zone” dos atletas pode ser visto aqui, mais uma vez, como nuance de *Stimmung*) desaparece. Semelhante ao que acontece com a graça em Heinrich von Kleist.

Por incrível que possa parecer, a pesquisa sobre presença e performance me conduziu de volta ao conceito de contemplação, por tantos anos combatido como atraso e ortodoxia na Estética filosófica diante dos objetos da arte contemporânea. Sobre isso, veremos em pormenor no próximo capítulo.

²⁶² Cf. SINGH, Guru Dev; ESPINOSA, Ambrosio. *Sat Nam Rasayan: el arte de la curación*. Edizioni e/o, 2008.

Como começar este último capítulo, à guisa de amarração de nossos “fios soltos”?

Quando imaginei pela primeira vez “Tônus da Presença” como título para um pré-projeto de pesquisa, o termo era para mim autoevidente. Todos nós sabemos no corpo o que é tônus, todos nós sabemos perceptivelmente, e mesmo ainda, epifanicamente o que é presença física, espacial: um corpo diante de nós imprimindo um efeito sensorial/material sobre nós. Quais seriam então os efeitos de uma presença tonificada? Evidentemente não estou falando de um botóx da presença: uma tentativa forçada de congelar uma experiência, uma vivência ou um estado (da mente? – como queria Cage e Abramovic), num tipo de atenção concentrada tão exacerbada que inviabiliza a disposição para o relaxamento, o silêncio e uma atenção, digamos, contemplativa. Quero dizer: tônus da presença não é tensão da presença. Nesse botóx da presença, como pensar a tensão senão como uma ânsia – de tirar algo produtivo daquele momento (imperativo do desempenho na sociedade do capitalismo tardio), retirar uma camada de sentido (recaíndo novamente na urgência do significado e da interpretação), ou sedimentar um aprendizado para a vida prática (cedendo ao pressuposto moderno da função social da arte).

Nesse sentido, a expressão “tônus da presença” surgiu como um modo de descrever uma experiência no mundo contemporâneo em que nos sentimos ausentes de preocupações com ações que visam transformação, com a atitude de apreensão do mundo através dos conceitos ou, ainda, de acumulação de conhecimento. Assim, voltaríamos ao quadro de cronofobia nas artes da década de 1960 descrito por Pamela Lee. Uma presentificação como eterno agora, mesmo que momentaneamente, mesmo que como experiência estética epifânica. Um eterno agora como um recorte no tempo. Um breve instante de suspensão temporal concretizado numa experiência que toma corpo, que ocupa o espaço, que afeta os sentidos, que mergulha a mente numa atividade não representativa ou interpretativa. Tomemos por exemplo o filme de oito horas realizado por Andy Warhol, o *Empire*, de 1964. Não há nada lá, poderíamos resumir, além de um enquadramento fixo, de duração prolongada, do Empire State Building, em Nova York. Não há nada lá, poderíamos dizer, do que ausência de ação, intenção e expectativa. Um eterno agora ou um puro presente. Outra obra que ilustra essa ideia de intensificação do estado presente é a galeria *Contingente/Nuvem* (2008), no Inhotim, da artista Rivane Neuenschwander. Instalada numa

das construções mais antigas do instituto, a obra ocupa a totalidade do teto de uma pequena casa. No foro translúcido, grande quantidade de bolinhas de isopor movem-se aleatoriamente. O que há para fazer, quando se entra nesse espaço, é deixar-se e perder tempo para apreciar a forma que se configura e que se dissolve sob a ação de circuladores de ar. Apreciar o contingente – como acontece quando perdemos a dimensão temporal e a urgência do desempenho no ato de contemplar as nuvens. Tomo ainda como exemplo o vídeo *Untitled (Mylar Blanket)*, de 2011, de William Lamson, integrante da exposição “Crossing Brooklyn: Art from Bushwick, Bed-Stuy, and Beyond”, no Brooklyn Museum, entre outubro de 2014 e janeiro de 2015. Um vídeo de 3’44” em que o que se vê é um cobertor de emergência, desses utilizado para reduzir perda de calor, fluir com o vento através de uma paisagem desértica. Tudo o que há para fazer com esse vídeo é ficar em silêncio e contemplar a forma (contingente) que o cobertor toma ao fluir com o vento. Arriscaria a qualificar como uma hipnose da forma. Semelhante a um trecho do filme *Beleza Americana* (1999), em que o adolescente cinegrafista mostra à vizinha um trecho de filmagem em que uma sacola plástica dança ao vento. Não há nada ali além de uma pura contemplação, ou ainda, a presença contemplativa de estar diante de uma forma completamente contingente. E, de repente, ser capturado por ela. Como na definição de Valéry para prazer estético: “a própria ação do Belo sobre alguém consiste em torná-lo mudo” (1983, p. 53).

Pensemos então numa das obras mais recente de Abramovic, a *Generator*, exposta na galeria Sean Kelly, no Chelsea, em Nova York entre outubro e dezembro de 2014. A obra consistia em deixar a galeria vazia, ausente de qualquer objeto, ausente, inclusive, da presença da própria performer sérvia. Aos espectadores, o convite de entrar no espaço em branco, vazio e silencioso, usando uma venda nos olhos e, nos ouvidos, fones canceladores de ruídos. Aos espectadores, o convite para terem uma experiência. Uma experiência com o vazio, com intervenção mínima do olhar e da audição. Poderíamos dizer “pura contemplação” e esvaziamento? Ou talvez ainda, uma tonificação da *Gelassenheit* com direcionamento de uma filosofia mais oriental? Serenidade como experiência do vazio, ou uma experiência vazia de ação, de intenção, de objetivo, de utilidade, de conhecimento acumulável. É nesse sentido que, ao chegar ao fim deste percurso discursivo, penso o tônus da presença como possibilidade de defender uma experiência estética enquanto *Erlebnis* e *Gelassenheit* não exclusivamente relacionada a objetos de arte, apesar de essa perspectiva poder nos ajudar a pensar também – essa é a minha pretensão – a experiência estética de parte da produção da arte contemporânea (pois há outra parte que se mostra deliberadamente dependente da apreensão intelectual). E aqui, ao abordar tanto a arte produzida a partir de fins da década de 1950 quanto a *Gelassenheit* de Heidegger, chego à influência do pensamento oriental, dentre eles o Zen-budista e o Taoísmo, tanto sobre a

arte quanto sobre a filosofia ocidental²⁶³. Esse capítulo reflete essa influência, sem querer, obviamente, analisá-la.

Pensar, novamente, a experiência estética como vivência, como presença, epifania ou *Gelassenheit*, nos ajuda a pensar para fora do enquadramento institucional da arte contemporânea, retomando aquela ambição dos artistas de meados da década de 1950 e 1960 de suprirem ou atenuarem os limites que separam entre arte e vida – nos termos budistas, separar a prática e a vida cotidiana da iluminação. George Maciunas, considerado o fundador do grupo Fluxus, dizia, a respeito dessas distinções estanques, que “se o homem pudesse ter uma experiência de mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente ‘não-produtivos’” (MACIUNAS, 2002, p. 90). Os escritos e as obras de John Cage, as entrevistas e a vida de Marcel Duchamp, as proposições sinestésicas de Hélio Oiticica e Lygia Clark, as ações e performances de diversos artistas que pertenceram em algum momento ao grupo Fluxus, enfim, se se quiser ainda, as próprias indistinções entre arte e vida na Pop Art e no Minimalismo, as intervenções na paisagem desértica ou urbana pela Land Art, enfim, de novo, uma infinidade de exemplos nos demonstra o desejo reiterante de artistas em romperem com as paredes do cubo branco, em tornar a arte algo mais permeável à realidade vivida. Em retirar o potencial da arte do enquadramento institucional e mercadológico – nem que seja, como Warhol, de criticar e usufruir desse mercado, ao mesmo tempo em que produzia ações que não recebiam atenção alguma quanto ao julgamento de serem artísticas/estéticas (como gravações sonoras indiscriminadas de seu cotidiano e filmagens longas, por vezes tediosas, de pessoas, objetos e atividades simples, como já comentamos a respeito de *Empire*). Nesse debate sobre a dissolução das distâncias entre arte e vida, trata-se, evidentemente, de retirar as obras de uma apreensão/experiência que necessite de conhecimentos a respeito do mundo da arte, da história das técnicas, dos jargões, do *metié* dos *connoisseurs*. É trazer a produção para um âmbito não somente banal, mas, sobretudo, mais simples e palatável. Quando se fala em diminuição das fronteiras entre arte e vida, há de se lembrar que o termo “vida” se refere sobretudo à realidade cotidianamente vivida – ‘vida’ como uma instância de vivência comum distante das preocupações acadêmicas, teóricas, institucionais da arte; e não simplesmente um termo que se opõe a morte.

Ao invés de, mais uma vez, diante desse desejo de permeabilidade e dissolução, erigir teorias e abordagens que levantem arestas e salvaguardem domínios separados, por que não

²⁶³ Sobre a influência oriental sobre a filosofia heideggeriana há ampla produção de artigos e livros, tanto por parte de pesquisadores orientais quanto ocidentais. Ver a recepção heideggeriana na Escola de Kyoto, assim como a elucidativa pesquisa de MA, Lin. *Heidegger on East-West Dialogue: anticipating the event* (2008).

aceitar a possibilidade de qualquer coisa possa ser experimentada como arte visual e sinestésica – uma experiência para o corpo todo? Ao invés de insistir com a perspectiva de que com a arte contemporânea a pergunta em torno do belo tornou-se uma pergunta, reiterada através de cada exemplar do universo artístico, sobre o que é arte, como quer Thierry De Duve com sua proposição em “Kant after Duchamp”, que tal darmos mais espaço para a experiência do que pensarmos nos atributos – materiais, formais, histórico-estéticos – de uma obra ou o potencial que ela nos dá de exercer a crítica de arte? Ao invés de dizer que, com a indiscernibilidade entre arte e objeto da realidade, a tarefa do espectador, como quer Jaus, tornou-se aquela de erigir as condições de possibilidade – histórico-estéticas – que fazem um objeto qualquer passar à condição de objeto estético, tendo o espectador que ficcionar a si mesmo como espectador e o objeto como obra de arte, criando a redoma da ficcionalidade, a qual garante que a arte continuaria separada da vida e possível de ser fruída em seu pressuposto moderno de autonomia... Ao invés, mais uma vez, de fazer como Arthur C. Danto e dizer que, diante de indiscernibilidade visual (cf. DANTO, 2005), o que nos possibilita de não termos uma experiência estética num supermercado ou numa loja de material de construção é uma certa teoria da arte, um certo “mundo da arte”... Digerindo Danto grosseiramente, como se fossem as paredes e o nome próprio da instituição em que as obras – objetos semelhantes à realidade – residem aquilo que outorgassem a elas a qualidade de estéticas/artísticas e aos espectadores, o dever de encará-las como arte e passíveis de suscitarem uma experiência estética (mesmo que para ele, esta seja mais reflexiva e intelectual), e não como objetos inanimados prontos para o uso. Ainda de modo grosseiro, como se o “mundo da arte” ainda existisse para nos prevenir de sair por aí tendo experiências estéticas indiscriminadamente com objetos e circunstâncias quaisquer. Como se a cada experiência estética que temos, devêssemos transitar da *Erlebnis* para a *Erfahrung* e nos perguntar racional e criticamente “isso é arte?” e “se sim, por que?”. Como se esse fosse o propósito da existência da arte e da experiência estética. Não seria à toa que Danto considerava que, após os anos 1960, assistimos ao fim da arte e ao início da filosofia da arte (cf. DANTO, 1997): a arte se tornando o lugar (a obra, a instituição) em que a filosofia da arte toma corpo e relevância. Ao contrário do que propunha Maciunas e Cage, nesses últimos cinquenta anos, apesar das tentativas artísticas e teóricas de dar dignidade à experiência estética (independente de catalizadas por obras de arte ou não), continuamos a construir arestas que nos garantam compartimentar “até aqui ficção”, “até aqui realidade”; “até aqui obra de arte”, “até aqui objeto do cotidiano” – ao invés de nos entregarmos ao jogo e repousarmos em *Gelassenheit* e esperar. Como o adolescente em *Beleza Americana*, como o espectador em *Generator*, como um discípulo ou um monge em sua meditação. Mesmo quando inúmeras ações nos propõe irmos

para além da caixa institucional, quando a própria noção de performance traz em si esse indomável e incategorizável, continuamos voltando à pergunta – como se dependêssemos dela como um salva-vidas: “isso é arte?”. Seria esse “salva-vidas” a garantia – a prevenção – de que não sairíamos por aí numa atitude de pan-estésica? Contra essa ideia de que dependemos da crítica e de uma experiência essencialmente crítica e intelectual a fim de fruirmos obras de arte semelhantes a objetos cotidiano como obras *de arte*, vale lembrar que a experiência estética, assim como a graça e a epifania, não dependem de intenções, do comando e do mero desejo de provocá-la, dentro ou fora de espaço especialmente designados para isso.

O que nos impede, então, de nos entregarmos ao jogo e repousarmos em *Gelassenheit* e esperarmos? Uma experiência estética é uma relação. É preciso abertura, serenidade, espera, tempo e paciência. Uma experiência estética, como a graça e a epifania, não é ativada ao mero entrar num espaço expositivo. Como numa meditação, o estado meditativo não emerge ao simples desejo de meditar e ao simples ato de sentar-se em silêncio. Exige tempo, exige serenidade, exige entrega. Exige também repetição, e por isso, o tónus. O vigor do silêncio na meditação e da entrega à experiência depende, arrisco, de quão profundamente você se permite ir e soltar-se [*Gelassenheit*]. Ao contrário, ao entrarmos num espaço expositivo e sermos confrontados com textos prescritivos sobre a intenção do artista e/ou a chave de compreensão de uma determinada obra, passamos de obra em obra como entre gôndolas de um supermercado. Quanto tempo dedicamos a cada obra? Qual disponíveis estamos para viver uma experiência, ou ainda, para nos relacionarmos com uma obra, deixar que ela se revele para nós?²⁶⁴

Paul Adrian Davies, um fotógrafo galês que mora no East Village há cerca de 30 anos, inquieto com o excesso de estímulos visuais num mesmo espaço de exposição assim como o excesso de barulho e pessoas, me contou repetidas vezes sobre um artista britânico – ele não lembra o nome – que teria realizado uma performance que acontece da seguinte forma. Um artista A coloca uma venda nos próprios olhos e, acompanhado de seu amigo B, voa até Madri, com o objetivo de visitar o Museu do Prado. Da Inglaterra à Espanha, durante todo o percurso que separa sua casa do espaço de frente a uma obra em específico – Paul A. Davies não lembra de muitos detalhes –, o artista A permaneceu com os olhos vendados. A venda foi retirada por alguns momentos, ou horas, enquanto o artista A contemplava a obra X. A venda teria sido recolocada e o artista teria retornado para casa, ainda vendado, acompanhado de seu amigo-guia. Nesse exemplo que lembra um tanto Tom Wolfe em *A Palavra Pintada* e seu exemplar proustiano de arte contemporânea (que não cita nomes, datas, nem lugares), o que importa é a

²⁶⁴ No artigo “A fruição nos novos museus”, Ricardo Fabbrini (2008) discute não somente a crescente capitalização dos museus em tornos de exposição como eventos de grande público, apontando para a cada vez mais presente identificação entre diretor artístico e diretor financeiro, como destaca o processo de aceleração do tempo em visitaçã.

atenção que deseja resgatar para cada obra de arte ou para cada experiência como algo singular, recortado do nosso cotidiano tão inundando em estímulos de todos os tipos. Quão disponíveis estamos, repito a pergunta, para vivermos uma relação de abertura com uma obra, ou mesmo, quão disponíveis e relaxados estamos para deixar emergir uma experiência estética? Estamos dispostos a sairmos de casa e termos uma experiência apenas com uma obra, ou continuamos na postura de acumular conhecimento e/ou tarefas cumpridas? Quão disponíveis estamos para postarmo-nos de frente a uma obra e deixar que só ela ocupe nossa atenção?

Na mesma época em que conversava com Paul A. Davies a respeito do desejo de resgatar uma experiência mais demorada, mais silenciosa e mais contemplativa, uma galeria no Chelsea recebia a *Generator*, de Marina Abramovic. Nela, assim que se entrava pela porta principal e se aproximava da sala onde *Generator* tomava lugar, o espectador era convidado a assinar um termo de compromisso: usará venda nos olhos, um fone de ouvido para cancelar o som ao redor e concordará em ceder sua imagem, pois seria filmado e/ou fotografado durante o tempo em que habitasse a galeria. Na parede que antecedia a entrega ao espaço da obra, dois recortes de texto antecipavam minimamente a expectativa do espectador, sem no entanto direcioná-la para um entendimento da uma equação ou resposta a uma charada. O primeiro deles de Alexander Dorner (1893-1957) dizia: “o novo tipo de instituição artística não pode ser meramente um museu de arte como tem sido até agora. O novo tipo será mais parecido com uma estação de energia, um produtor de nova energia” [*The new type of art institute cannot merely be an art museum as it has been until now, but no museum at all. The new type will be more like a power station, a producer of new energy*]. Logo abaixo, a fala de Abramovic:

Me demorou vinte e cinco anos para ter a coragem, a concentração e o conhecimento para chegar a isso, a ideia de que haverá arte sem quaisquer objetos, tão somente uma troca entre o performer e o público. Eu tive que passar por toda sorte de preparação, tive que fazer todos os trabalhos que vieram antes; eles estavam me levando para este ponto²⁶⁵.

Se em *The Artist is Present*, Abramovic fez da performance uma ação de copresença em silêncio e contemplação do outro, em *Generator*, a artista retira-se fisicamente de cena. Ela não estaria lá, como esteve em *512 Hours* (2014), na Serpentine Gallery, em Londres, dando instruções ao público ou guiando seus corpos em determinadas posições, direções e atitudes. O convite em *Generator* era para que cada um se disponibilizasse para experimentar o espaço, com os olhos e os ouvidos diminuídos em seus estímulos. É preciso lembrar, como já dizia Cage, que não existe silêncio e que, embora a venda nos olhos de fato cancelasse a visão, o fone de ouvido

²⁶⁵ “It took me twenty five years to have the courage, the concentration and the knowledge to come to this, the idea that there would be art without any objects, solely an exchange between performer and public. I needed to go through all of the preparations that I did, I needed to make all the works that came before; they were leading to this point” (2014).

não produzia um vácuo sonoro. Por isso, a experiência em *Generator* é a experiência de cada um em sua disponibilidade para o nada, para a quietude, para um silêncio que não se realiza em sua plenitude, mas nos convida, como Cage nos convidou, a direcionar nossa atenção para o que já existe e nos rodeia²⁶⁶. A conhecer nossos corpos e nossa vigília sensorial numa circunstância em que não estamos tão a perigo, caso se compare ao escuro e aos ruídos de uma mata desconhecida (essa foi parte da minha experiência), embora estejamos vulneráveis em alguma medida: não conhecemos o espaço, não temos a chance de vê-lo antes de nos “cegarmos”, não sabemos quantas pessoas estão ali, não sabemos onde elas estão, nem tampouco onde estão as paredes ou, inclusive, se há ou não pilastras. Quão confiantes poderíamos estar em nossa propriocepção do espaço, com a ausência dos olhos e dos ouvidos no papel de protagonistas cotidianos em nossas percepções de mundo?

Ao entrar, o espectador é guiado por um monitor em seus primeiros passos dentro do espaço vazio. Uma mão firme segura a mão do espectador, outra, suave, conduz seu corpo lentamente. Depois de alguns passos, a firmeza de uma mão na outra se solta e o espectador é deixado à sós. À sós no sentido de experimentar por si mesmo e em câmera lenta (é o único conselho que o monitor dá) o espaço e os próximos sentidos do corpo.

Em minha experiência com *Generator*, permaneci por quatro horas dentro da galeria, mergulhada numa vivência ora de vigília sensorial, ora de relaxamento, ora de estado meditativo (com algum momento de cochilo involuntário – não havia lá mestre zen a postos para me cutucar com a varinha). No entanto, antes de saber que haviam se passado quatro horas, o incômodo do fone apertando meu ouvido e uma ligeira dor de cabeça que pode ter sido provocada por fome (eu havia entrado às 11h com a expectativa de sair em torno da hora do almoço), imaginando que já deveria ter se passado ao menos uma hora e meia, levantei o braço – fazendo a sinalização acordada que significava “estou pronta para sair”. Com a mesma gentileza com que fui conduzida para dentro, um monitor me conduziu para fora. E a experiência de sair, de tirar o fone e a venda, é ainda outra experiência – inenarrável.

Ao sair, uma das monitoras me contou que há participações de todos os tipos: pessoas que passam o dia, que ficam apenas cinco minutos, que andam em torno da sala com as mãos tateando as parede, outras que retornam em outros momentos. Me disse também que a própria propositora daquele espaço havia estado ali naquela manhã. Nesse ponto, concordamos que a presença da performer não influenciava a experiência do espectador, uma vez que é impossível saber ao certo se a artista estaria ou não naquele local – a menos que o espectador conhecesse o cheiro pessoal de, ou o perfume usado por, Marina Abramovic. Nesse sentido, *Generator*

²⁶⁶ Cf. CAGE; KOSTELANETZ, *Conversing with John Cage* (2003).

consegue ser sim um espaço de convite para a experiência. E cada espectador terá inarredavelmente a própria percepção sobre a obra. Tédio para quem vê no silêncio o tédio, medo para quem frui o medo no escuro e na ausência de visão e de audição, relaxamento e o que quer que seja para quem relaxar e experimentar. O vazio pode ser entediante, mas pode também abrir os sentidos e fazê-los experimentar o aqui agora em sua plenitude sensorial: o cheiro da sala e/ou dos espectadores que se aproximam (ou mesmo dos monitores quando você inadvertidamente se aproxima deles – e você intui que são monitores por perceber, através dos ruídos, que está próximo à porta), o barulho da rua e do caminhar dos demais espectadores-participadores dentro da sala, a sensação da direção da porta, por onde se escuta ao longe as conversas dos monitores e os caminhões e ônibus na rua, a experiência de estar num espaço desconhecido com alguma vulnerabilidade e, ao mesmo tempo, com alguma segurança, o andar sem saber para onde, o trombar ligeiro ou abrupto em outro espectador, o sentar-se em silêncio; ou ainda, o vazio de não ter nada que fazer a não ser se entregar para o desconhecido.

Nesse ponto, é oportuno reafirmar a ideia que, na dimensão de presença, a noção de ficção deixa de ser relevante. Intenções, narrativas, prescrições ficam do lado de fora quando à experiência é permitida que aconteça como o jogo: que tenha um fim em si mesma, que exista pelo prazer de se ter uma experiência estética, sem importar muito quais características da obra, quais aspectos da intenção do artista, quais recursos argumentativos da curadoria nos permitiriam responder à pergunta se aquela é ou não uma obra de arte – e por que.

Como evidencia a descrição de Erika Fischer-Lichte (2008, p. 11) para a performance *Lip of Thomas* (1975), de Marina Abramovic, em *performance art* e em outras poéticas da presença as noções de ficção e representação caem por terra. Durante uma performance, o público não se pergunta se o que se apresenta, se o que está ali diante de si, é arte ou realidade, se é ficção ou vida real, se aquele é um personagem ou uma pessoa de carne e osso. No caso de *Lip of Thomas*, Marina não encena uma atriz ou representa uma mulher que abusa do vinho e come quantidade excessiva de mel e se autoflagela, provocando sangramentos múltiplos, estendendo-se sob uma pedra de gelo, tendo um aquecedor ligado planando sobre seu corpo. Não. Marina de fato age assim: ingere vinho e mel, corta-se, chicoteia-se, deita-se sobre o gelo, dispõe seu abdômen cortado diante de um aquecedor. Ela não *encena* os limites do próprio corpo, ela *os vive*. (Está aqui, para quem quiser entender, a tal supressão entre arte e vida). Assim também é o caso de outras de suas performances, desde o início de sua carreira, quando, por exemplo, em *Rhythm 5* (1974), desmaiou sufocada com o excesso de gás carbônico, ao deitar-se nua dentro de uma estrela de cinco pontas, formada por carvão e querosene em chamas. O espectador, nessas circunstâncias, participa como testemunha, como cúmplice ou como *voyeur*. Na escrita de

Zumthor, performer e ouvintes intrincam-se num jogo, participam de uma ação em curso em co-presença, tomam parte num rito. E na dimensão do rito, não há história a ser representada, há, sim, participação e experiência. No rito, a dimensão que se sobressai é a partilha da experiência. Na ficção, trata-se de apreender um sentido, uma intenção ou uma narrativa.

Nesse quadro, insistir em termos como “mundo da arte”, representação, autoconsciência da obra (sobre suas condições de possibilidade), autorreferencialidade (a própria arte dizer do seu direito de existência), individualidade e totalidade não seria um contrassenso? Perspectivas que insistem em tais termos não continuam sendo descendentes daquela prática, iniciada em meados do século XV com os prefácios, que procura estabilizar um sentido e de, séculos depois, transmitir um aprendizado? Nos desvencilhar da expectativa que a arte seja representativa (ou ainda que a experiência da arte relacione-se com a questão “isso é arte?”), nos possibilita nos abirmos em *Gelassenheit* para o que quer que aconteça. Heidegger completaria: para o acontecimento da verdade do Ser. Interpreto-o completando de outra forma: para o acontecimento de uma experiência que, esta sim, é capaz de qualificar algo como estético – como queria Zumthor quando defendia que o prazer é um critério absoluto. Mesmo que este algo não tenha sido produzido com a intenção de suscitar experiências estéticas, mesmo que este algo exista alheio ao nosso desejo de categorizá-lo como passível de suscitar experiências estéticas. Repito as palavras de Maciunas: “Se o homem pudesse ter uma experiência de mundo, o mundo concreto que o cerca, da mesma maneira que tem a experiência da arte, não haveria necessidade de arte, artistas e de elementos igualmente ‘não-produtivos’” (MACIUNAS, 2002, p. 90). É oportuno relembrar as palavras de Cage:

Primeiro, precisamos de uma música na qual não só sons sejam simplesmente sons, mas na qual pessoas sejam simplesmente pessoas, ou seja, não sujeitas a leis estabelecidas por qualquer uma delas, mesmo se esta for ‘o compositor’ ou ‘o maestro’. Finalmente, precisamos de uma música que não mais estimule a participação do público, pois nela a divisão entre músicos e público não mais existe: é uma música feita por todos (CAGE *apud* DANTO, 2002, p. 24).

Nesse sentido, o rito não é sagrado, mas, estético: um jogo com fim em si mesmo. Sem cura pelo xamanismo, sem transcendência espiritual: uma experiência de abertura dos sentidos para o aqui agora da percepção sensível e, se for o caso, de uma ação em curso (performance) que acontece entre performer e público; enfim, um ato de comunhão. Se há a presença do transe, esse transe, arriscaria dizer, é dos sentidos que tomam todo o corpo e mente de assalto. De uma experiência que recorta o tempo e cria a sensação de um eterno agora, um presente expandido: um momento, por mais ínfimo que seja, que nos desenraiza do tempo cronológico e de constrangimentos, urgências e imperativos da vida prática. E aqui, vale retornar à questão da dissolução das fronteiras entre arte e vida. A experiência estética diminui a distância

entre a vida cotidianamente vivida e o mundo da arte ao mesmo tempo em que cria um deslocamento dentro do próprio espaço da vida prática. Nesse sentido, hei de concordar com Jauss quando diz que a experiência estética cria a sensação de distanciamento em relação aos papéis sociais que necessitamos desempenhar. Ou dito numa fórmula mais simples: o espectador frui uma suspensão de sua vida prática²⁶⁷.

Ao me voltar para os conceitos de performance em Zumthor e de presença em Gumbrecht, o que emergiu foi a necessidade de reconhecer que a vívida experiência estética [*aesthetische Erlebnis*], ou o atributo poético, tem um caráter fugidio e impermanente, assim como se manifesta como *efeitos* de presença. Nem fixo nem estável, o poético (ou estético) acontece como desejo de concretude: uma forma sempre por se fazer. Como no conceito de Zumthor, a experiência estética ou o poético (assim como o prazer) surgem em performance, esse ato de copresença sempre instável, reiterável, sujeito às condições e particularidades de um *hic et nunc*. Na concepção de Gumbrecht, os efeitos de presença, que dentre outras coisas caracterizam a experiência estética, é da ordem do imprevisível, não-intencional. Algo contingente, sujeito sobretudo ao estado de relaxamento. Mas é também, ao mesmo tempo, um arrebatamento, uma intensidade: um estar perdido numa intensidade concentrada.

Nesse capítulo que explicita as noções e amarrações inerente a um tônus da presença, ênfase sobretudo o estado de relaxamento, esvaziamento e serenidade como momento privilegiado de uma experiência estética enquanto performance e presença, jogo e graça. Utilizar “tônus” ao final desse percurso poderia funcionar como espelho de duas faces. Por um lado, a obsessão de nossa época com a saúde, com o tônus da pele do rosto, dos músculos do corpo – em especial de um dos órgãos vitais, o coração (vide nossa obsessão recente com corrida e esportes outdoors). Contudo, para nós, o tônus da presença, para usar uma expressão de Barthes, “não é do tipo triunfante, muscular”, apesar de ser material, corporal, espacial. Não se trata, pois, de um tônus fisiculturista. Do outro lado do espelho, por sua vez, temos a *Gelassenheit* de Heidegger elevada ao reconhecimento de ser ela aquilo que atribui o caráter de insularidade à arte e/ou à experiência estética no quadro da vida contemporânea eletrônica, digital, de aceleração temporal e desarticulação espacial. Se um lado da face do espelho revela que estamos demasiadamente preocupados com a tonificação do corpo, do outro, essa tonificação é de algo que remete apenas a experiências efêmeras, irreproduzíveis, impossíveis de serem capitalizadas ou convertidas em qualquer artigo utilitário. A tonificação aqui não é a do botóx da eterna juventude. Nem uma tensão no estado de presença ansioso por provocar – ou fazer sentir –

²⁶⁷ Jauss vai dizer que é esse distanciamento que provoca a possibilidade de o espectador fruir a si mesmo como irreal. É nesse ponto em que divirjo, já que a concepção de irrealidade aqui em Jauss é introduzida para destacar a relevância do “como se” ou a importância da ficcionalidade para garantir o status estético de um objeto.

epifanias e experiências estéticas. O tônus da presença, se parece paradoxal (um relaxamento concentrado), denota a profundidade ou o vigor do estado de relaxamento, o tônus do fazer cair do corpo e mente em um aqui-agora. Essa aparente contradição talvez possa ser revolvida com uma consulta ao dicionário. Segundo o Dicionário Oxford Online, a palavra “tônus” surge ao fim do século XIX, derivado do latim e do grego como tensão (*tonos*). Ao mesmo tempo, o mesmo dicionário expõe o significado do substantivo como “a constante e de baixa intensidade atividade do tecido corporal, especialmente tônus muscular” [*the constant low-level activity of a body tissue, especially muscle tone*]. E para tônus muscular, qualifica: “o nível normal de firmeza ou ligeira contração de um músculo em repouso” [*the normal level of firmness or slight contraction in a resting muscle*]. O Dicionário de Língua Portuguesa da Editora Porto traz: “Fisiologia; tensão leve de um músculo em repouso; contração muscular contínua e leve”. Na definição do Dicionário Houaiss, além das definições acima, traz ainda os sinônimos: intensidade, energia, tom da voz (2001, p. 2733). Na raiz da palavra, há, portanto, a contradição entre um repouso e uma leve contração. Por isso, imagino o tônus da presença como predisposição – intensa e relaxada – para a experiência estética, como algo bem próximo do que Heidegger escrevia a respeito da *Gelassenheit*: um estar à procura que, ao mesmo tempo, se revela como deixar acontecer. Embora os dicionários não enfoquem essa ideia, vale lembrar que o tônus muscular é formado através da repetição de determinados movimentos. Inversamente, uma atrofia acontece justamente quando o músculo perde tônus ao deixar de ser movimentado e/ou exercitado. Correlativamente, penso que o tônus da presença carrega em si a ideia de que a disponibilidade para a experiência, através do relaxamento, do silêncio (do intelecto calculativo, filosófico) e da *Gelassenheit*, tem um quê de ganho através da repetição. Como acontece também em meditação, quanto mais frequência você se coloca disponível, mais será o tônus, o vigor, do seu estado de presença. Nesse sentido, o tônus da presença ganha vigor através da disponibilidade repetitiva para o contingente.

Nos três tópicos que finalizam essa tese, me concentro, retomando alguns conceitos e obras, sobre essa aparente oscilação de energias de atividade e passividade, entre repouso e tensão, entre intensidade e serenidade, para destacar justamente que não se trata de dicotomia, mas talvez de um equilíbrio dinâmico, ou de leves paradoxos que não se resolvem, duas faces de um mesmo fenômeno. Começo por contemplação e contingência, em seguida, passo para performance e jogo, e finalizo com silêncio e serenidade.

CONTEMPLAÇÃO & CONTINGÊNCIA

Ao parar à porta do quinto capítulo, me deparei com a necessidade de repensar o conceito de contemplação, tão em voga na História da Arte e, na mesma medida, nos escritos sobre Zen Budismo e outras tradições orientais de meditação. A primeira pergunta que me intrigou a esse respeito foi: seria o tônico da presença um estado contemplativo? No qual, usando expressão tão comumente utilizada por Gumbrecht, apenas estamos presente e deixamos com que as coisas nos toquem o corpo, nos cheguem aos sentidos, nos provoquem epifanias – sem estarmos por demais afobados para lhes atribuir um significado ou um lugar nas nossas narrativas progressivas de acumulação de conhecimento? E qual seria o estado de Buda se não este mesmo: parar a atividade da mente e apenas estar desperto e desapegado, em estado de *contemplative awareness*, para o que existe ao nosso redor. A *Gelassenheit* de Heidegger já havia me conduzido à atividade contemplativa de deixar emergir, de relaxar e deixar-se ser atravessado. Como então finalizar uma tese em Estética filosófica retomando justamente o conceito que parece mais retrógrado, especialmente quando usado para referir-se a um objeto contemporâneo? Um estudo mais aprofundado sobre o conceito poderia revelar outras facetas (talvez, por exemplo, que a contemplação no Renascimento se relacionava mais com a leitura e interpretação de símbolos). No melhor dos mundos possíveis, haveria espaço/papel e fôlego acadêmico para enfrentar nessa reta final um dissertar detalhado sobre tais diferenças (fica aqui a promessa de um trabalho posterior que explore tais distinções). Se registro a intenção de fazer tal análise comparativa em outro momento, me ateno também à intuição de que a contemplação nos traz uma nova direção de abordagem. Essa nova abordagem, portanto, vem através da *Gelassenheit* de Heidegger, do efeito de presença de Gumbrecht, o jogo e a contingência presente também nos escritos de Gumbrecht sobre a beleza atlética, assim como a contemplação muito presente nas tradições ocidentais de meditação, as quais concebem a prática (e a contemplação) como um modo de estar desperto para a própria realidade do corpo e da mente e para as coisas do mundo, um modo de atingir a iluminação. Ainda sobre a nuances de contemplação, gostaria de fazer uma pequena observação sobre expectativas distintas, abordando-as a partir de dois exemplos contemporâneos: a já referida galeria vazia de Marina Abramovic, com *Generator*, e a galeria vazia de uma jovem artista, numa suposta galeria chamada Schulberg Gallery, em Nova York. Começo pelo segundo exemplo.

Nos últimos dias de setembro de 2014, uma reportagem da rede canadense de notícias

CBC dava conta que uma jovem artista nova-iorquina estava alcançando a posição de queridinha dos colecionadores e críticos contemporâneos com sua arte invisível. Segundo a reportagem, Lana Newstrom, de 27 anos, expoente exclusiva da nova poética, teria dito: “Só porque você não pode ver nada não significa que eu não coloquei horas do trabalho em uma peça em particular” [*Just because you can't see anything, doesn't mean I didn't put hours of work into creating a particular piece*]. Além disso, teria utilizado como respaldo teórico o fato de que arte “is about imagination” e que, ao apresentar peças invisíveis, estaria convocando o público à participação: o público deveria imaginar o que não pode ser visto. Ainda na suposta reportagem, seu agente teria afirmado que: “Quando ela descreve o que você não pode ver, você começa a perceber porque uma de suas peças alcançou a cifra de milhões de dólares”²⁶⁸. A reportagem radiofônica (*podcast*) começa ainda dizendo que “convenhamos, arte não é feita para ser entendida pela maioria das pessoas” e que o repórter foi ao estúdio da artista para ver o que outros reivindicavam como visível na arte invisível. No *podcast*, o repórter é ainda repreendido por pisar numa escultura invisível. Repreendido por não ver o que não pode ser visto, ou melhor, por não imaginar que no vazio havia algo pronto a ser imaginado. Imaginado, vale destacar, de acordo com a imaginação da artista. Pois cada obra existe a partir da descrição verbal de Lana Newstrom. Este é o ponto chave da questão. Ou seja, a galeria está, de fato, vazia, mas haveria ainda a noção (um tanto absurda, é claro) de que está repleta de obras individuais invisíveis – e de que você, como público, pode pisar nelas ou mesmo roubá-las. Se você não pode ver, é porque você não entendeu a descrição da artista ou porque não usou sua imaginação o suficiente para “completar” o trabalho.

No texto e no *podcast* há outras pérolas da interpretação que buscam, através da retórica, justificar a existência da arte invisível e seu valor de mercado. Em apenas um dia, a matéria foi compartilhada cerca de 40 mil vezes nas redes sociais, enquanto o suposto site da artista recebeu uma enxurrada de comentários – de todos os tipos. Vale dizer que o site da artista apresenta uma série de quadrados branco acompanhados de descrição sobre aquilo que não pode ser visto – por exemplo, uma escultura imaginadamente feita com um material X sobre o tema Y²⁶⁹. Em duas semanas, o número de compartilhamentos subiu para 190 mil apenas na página da rádio (em janeiro de 2015, os números de compartilhamentos havia subido para 222,5 mil). Três dias depois de divulgada a reportagem escrita e o *podcast*, os comediantes Pat Kelly e Peter Oldrin, diretores do programa *This is That*, revelaram que não passava de uma brincadeira. “Nas

²⁶⁸ “When she describes what you can't see, you begin to realize why one of her invisible works can fetch upwards of a million dollars”, in: “New York artist creates ‘art’ that is invisible and collectors are paying millions. CBC Radio. This is That. Sept 23, 2014”. Disponível em <http://www.cbc.ca/thisisthat/blog/2014/09/23/new-york-artist-creates-art-that-is-invisible/>. Acessado em 3 de outubro de 2014.

²⁶⁹ Com o alvoroço e o não entendimento que se trata de uma piada, o falso site foi retirado do ar em dezembro de 2014.

artes há bastante espaço para interpretação e nós pensamos que seria interessante levar a ideia ao extremo: eis a arte invisível”, escreveu Kelly, justificando que o fato parecia “quase verdade”.

Apesar de ser uma piada, há muito o que ser discutido. Ao menos, diria, aponta para um sintoma. Não apenas o recurso ao uso excessivo de teorias interpretativas por parte de críticos, *marchands* e curadores numa atitude condescendente com artistas (não vou entrar no mérito de serem “jovens”) que, diante do fato de não serem aceitos por galerias, surgem com poética/propostas mirabolantes, em sua maioria apoiadas por muitos textos, ainda mais mirabolantes. Mas talvez o fato mesmo que o mercado da arte esteja a postos para o próximo “the new it”, o próximo “big fuzz”. Antes de tudo, a história dos comediantes canadenses pode revelar uma fragilidade tanto da prática artística quanto da teoria estética e/ou da Filosofia da Arte que aborda a arte contemporânea. Confiar, por exemplo, que a arte é a respeito de interpretação e da descrição da intenção do artista.

Seria difícil não relacionar a galeria vazia de Lana Newstrom com outras exposições do vazio, do silêncio ou do invisível, com a diferença, contudo, que tais exposições e obras não completam o vazio, o silêncio e o invisível com teorias sobre o que pode ser visto ou sobre o que deveria ser imaginado. Pensemos, claro, na *4'33"* (1952) de John Cage, nas *White Paintings* (1951), de Robert Rauschenberg, no *Zen for Film* (1962), de Nam June Paik, as obras mais recentes de Abramovic, a *512 hours* (2014) e a *Generator* (2014). Nesses cinco exemplos, temos obras que exibem o silêncio (que concretamente não existe), uma pintura branca sempre fresca que nada representa, um filme em branco porém revelado e vazio, sem qualquer imagem, uma galeria com público e performer desempenhando ações que apontavam mais para as experiências próprias do que para a comprovação de algo que não estava lá: um argumento, uma teoria. Ao contrário do programa da CBC, o invisível não é um ponto de partida para verborragia do artista ou dos críticos. É, sim, um convite à experiência, do silêncio e da nulidade. Nesses cinco exemplos, vale destacar a nulidade, inclusive, em adquirir tais obras²⁷⁰.

No acumular de muitos outros exemplos que seguem essa linha, há ainda as exposições *Manifesting Emptiness*, organizado por Jacquelynn Baas, e a *Grain of Emptiness*, por Mary Jane Jacob. Jonathan Jones, crítico de arte do *The Guardian*, lembrou, por ocasião da piada radiofônica, dos mais recentes vencedores do prêmio Turner, os artistas Martin Creed e Susan Philipsz, ambos com suas galerias vazias. O primeiro, contudo, apresentava uma luz que acendia e apagava, enquanto a segunda trazia, no espaço vazio, uma canção folk numa instalação

²⁷⁰ “The reason CBC’s joke story had legs is not so much that we want to laugh at contemporary art, as that we are so shocked and repelled by the art market. The image of rich people forking out for invisible art and proudly showing it to their friends as the very latest thing is such a glorious image of plutocratic idiocy that it just *had* to be true” [JONES, “Invisible art: the gallery hoax that shows how much we hate the rich”, (2014)].

sonora²⁷¹. Jones lembrou ainda da exposição “Invisible: Art about the Unseen”, apresentada na Hayward Gallery. Uma das obras eram dois quadros brancos de Gianni Motti, intitulados “Magic Ink” (1989) e outra obra, de proposta discutível, do artista Robert Barry, que consistia em soltar gases nobres na atmosfera, em diferentes lugares da Califórnia, e apresentar, no espaço expositivo, as fotografias do lugares onde esses gases foram soltos. Acrescento ainda outros dois exemplos de contexto expositivos distintos. O primeiro é um relato de Jacquelynn Baas de sua experiência com um espaço vazio durante a Documenta 12. Baas contava que andava pelas salas da Neue Gallerie num estado corriqueiro para quem é historiador e/ou crítico, avaliando o que funcionava e o que não funcionava, até que chegou ao subsolo, o qual, naquele momento, se encontrava completamente vazio. “Eu não estava certa se se tratava de algo que não havia aparecido para a exposição ou se era algo intencional” [*I wasn't sure whether there was something that hadn't shown up for the exhibition or whether it was intentional* (2009, p. 264)]. Depois de alguns dias, a sala recebeu quatro cadeiras e um banco. Transcrevo o relato de Baas:

Mas o que esse espaço vazio me fez foi olhar para o que *estava* na sala, e eu vi essa maravilhosa grade de janela no topo da parede, deixando a luz entrar. E então divaguei: ‘todas as salas têm uma grade como essa?’. De repente, eu me tornei muito consciente de onde eu estava, e isso me refocou de uma maneira surpreendente. Eu pensei: ‘oh, aqui estou eu, experimentando esse lugar e esses objetos, e aqui está uma sala com nada para se olhar em especial. Mas eu paro de olhar’. Foi um momento muito bonito²⁷².

O segundo exemplo que acrescento é o de um artista chinês que pinta série de quadros brancos. O convite que Qiu Shihua nos faz com suas telas extensas e brancas é a uma contemplação prolongada. Com o tempo, a tela, por exemplo *Untitled (Landscape no. QSH 22)* de 2005, revela algumas formas não muito distintas mas que dão a impressão de uma paisagem em meio a nuvens. Inspirado pelo Taoísmo, Qiu propõe: “Imagine a mente conduzida para um estado dormente, grau zero, então, o mundo se tornaria muito claro e vívido. Seria como ter papilas gustativas tão sensíveis que mesmo um copo d’água teria um sabor acentuado”²⁷³. A fala de Qiu Shihua me lembra em muitos momentos os textos de John Cage, no livro *De segunda a um ano*. Sabe-se que a influência do Zen, do Tao e de outras vertentes de filosofia oriental na vida de Cage começou cedo, em 1945, através da jovem musicista indiana Gita Sarabhai²⁷⁴. E ao longo

²⁷¹ JONES, “Invisible art: the gallery hoax that shows how much we hate the rich”, (2014).

²⁷² “But what this empty space made me do was to look at what *was* in the room, and I saw this really quite wonderful window grate up at the top of the wall, letting light in. And then I wondered, ‘Does every one of these rooms have a grate like this?’ Suddenly I became very conscious of where I was, and it refocused me in an amazing way. I thought, ‘Oh, here I am, experiencing this place and these objects, and here’s a room with nothing for me to look at specifically. But I don’t stop looking’. It was a very nice moment” (2009, p. 264; tradução da autora).

²⁷³ “Imagine the mind turned down to a dormant state, degree zero, then the world would look so clear, so vivid. It would be like having taste buds so sensitive that even a glass of water would taste sharp. Start from the beginning, annihilate the worldly self: then the original self will become truly sensitive” [Texto que acompanha a obra *Untitled (Landscape no. QSH 22)*, no Cantor Art Center, Stanford University, Califórnia (USA)].

²⁷⁴ De acordo com Kevin Silverman, Sarabhai conheceu Cage através do escultor Isamu Noguchi. Naquela época, em 1946, meses Cage e Sarabhai compartilharam entre si o que sabiam de música ocidental e música indiana. “Cage’s conversations and

dos anos, seu interesse pelo pensamento oriental apenas se aprofundou, por intermédio, por exemplo, do I Ching e das aulas de Daisetsu Teitaro Suzuki, na Universidade de Columbia (NY). Na compilação de palestras e escritos, *De segunda a um ano*, publicada em 1967, Cage fala o tempo todo de uma arte contemporânea que já teria superado os limites da instituição e da tradição artísticas, que já estaria entregue à indistinção entre arte e vida. De relação direta aqui com a fala de Qui Shihua, é o seguinte trecho de Cage: “Agora, a música contemporânea está mudando, mas já que tudo está mudando, poderíamos simplesmente decidir tomar um copo d’água. Para que alguma coisa seja uma obra prima, você precisa ter tempo bastante para falar quando não tem nada a dizer” (1985, p. 111). Poucas páginas antes, ainda outro trecho: “Mas com a música contemporânea não há tempo para fazer nada semelhante a ‘classificar’. Você só tem de ouvir inesperadamente, da mesma forma que quando você fica resfriado tudo que você faz é inesperadamente espirrar” (1985, p. 100-101).

Retomando as proximidades e divergências entre a galeria da piada jornalística e a galeria de Abramovic, quero ainda pensar esse paralelo através de outra experiência que tive, desta vez, visitando o Instituto Inhotim, em dezembro de 2014. Mais do que falar sobre obras em específico, falarei de algo, exterior às obras e aos galpões, que me chamou a atenção. Nesta visita, fui acompanhada por duas pessoas que já haviam trabalhado como monitoras do programa educativo do espaço. Elas conheciam bem as obras e o parque como um todo. Sabiam o tempo necessário para atravessar de um caminho a outro, qual trecho era possível ver quantitativamente mais obras, qual apresentava mais “custo-benefício” (as obras que “valem a pena” andar no calor entorpecente, por assim dizer). O que me chamou a atenção foi a ausência de diálogos concernente à experiência que tínhamos ali. Uma fala que não se demorava sobre experiência, ou sobre impressões, embora houvesse muitas informações sobre a obra, sobre seu artista, seu modo de montagem, um pouco de história. Entrávamos e saíamos como se não houvesse ali nada mais a ser visto, nada mais a nos atravessar ou arrebatado, nenhuma experiência de colocar-se a perigo – como na etimologia para a palavra “experiência” como proposta por Lacoue-Labarthe. Obras sem novidades. Tudo o que havia para ser conhecido e absorvido já havia sido. Como se as obras já tivessem se esgotado, ou se nulificado diante daquela quantidade de conhecimento histórico e anedótico. Como se tivessem perdido seu potencial de serem abertas, inesgotáveis, de serem uma performance entregue aos sentidos do público: uma forma nem fixa, nem estável e realizável através da percepção e do prazer. Como se não fosse (mais) uma obra disponível para a experiência de um outro qualquer.

É muito comum ouvirmos hoje que um *Parangolé* num cabide é um *Parangolé* morto,

readings deeply affected his composing. ‘When I discovered India’, he wrote later, ‘what I was saying started to change’ (SILVERMAN, 2010, p. 69).

que um dos *Bichos* exposto e imposto como estável (“não toque”) é um *Bichos* morto. Essa não seria também um outro modo de morte da arte? Um engessamento de sua capacidade de provocar epifanias e experiências numa leitura para sempre unívoca, estável, permanente? O curador Ulrich Schötker, em diálogo com Jacquelynn Baas e Mary Jane Jacob, durante a *Documenta 12*, em Kassel, de 2007, – diálogo que explorava a influência do Budismo e do Taoísmo na arte contemporânea – disse: “não é papel da arte dizer o que uma pessoa deveria pensar sobre a obra. Um espectador pode pensar que ele ou ela se apropria de um trabalho, mas um trabalho de arte nunca é apropriado por somente uma pessoa. Da forma como é feito, provoca alienação em nós”²⁷⁵. Logo em seguida, Jacquelynn Baas retoma uma fala em que Schötker usa a expressão contemplação para a experiência imersiva dos espectadores com as obras em exposição:

Você falou sobre o público tendo essa espécie de expressão distraída em seus rostos. Outra coisa que a arte faz é tirar você de dentro de você mesmo. E o que se trata nessa expressão do rosto é que, independente de ser de longa ou curta duração, é que você se esquece de você como uma entidade no mundo que tem que se preocupar se possui água suficiente com você, que sabe onde o banheiro mais próximo está situado, isto ou aquilo. De repente, você é entremeadado pelo mundo através desse veículo que é a obra de arte. Então isso é uma experiência acontecendo dentro da mente do espectador²⁷⁶, mas, ao mesmo tempo, é o espectador fora de si mesmo – ou de si mesma. E é nesse sentido, penso, difícil demarcar *onde* exatamente a obra de arte está, ou onde ela está de fato fazendo seu trabalho, se eu posso colocar desta forma²⁷⁷.

Usando essas duas falas é possível transitar para a questão da contemplação num sentido mais meditativo em contraposição à concepção de contemplação que envolve uma leitura e uma interpretação. Contemplação como leitura de símbolos ou como busca de uma narrativa é pois essa recepção normativa e estabilizante, que restringe o espectro da experiência a um argumento, a uma história, a algo que é facilmente comunicável e universalizável. Basta explicar o conceito, dar a receita do bolo e estamos certos – e a obra reduzida à mera ilustração de um texto, como já sugeria Tom Wolfe em 1975, como atualiza a piada radiofônica em torno de Lana Newstorm. Ou ainda: a domesticação da arte, como já havia proposto Susan Sontag, em 1965. Por outro lado, na contemplação meditativa, cada experiência é uma experiência, cada aproximação de uma obra é uma aproximação. Se quiser, cada experiência é um acontecimento.

²⁷⁵ “It is not the business of art to say what a specific person should think about the work. A spectator may think that he or she appropriates an art piece, but an art piece is never appropriate by just one person. In the way it is used it provokes alienation in us” (2009, p. 262; tradução da autora).

²⁷⁶ Baas esquece de considerar que esse acontecimento surge também através do corpo e não somente através da mente.

²⁷⁷ “You spoke about viewers having this kind of mindless expression on their faces. The other thing art does is take you out of yourself. And what that expression is about, for however briefly or however long, is that you’ve forgotten yourself as this entity in the world that has to make sure you have enough water with you, or knows where the nearest toilets are, or this or that. All of a sudden you are interspersed within the world via this vehicle, which is the work of art. So it’s an experience happening in the mind of the viewer²⁷⁷, but at the same time it’s the viewer outside of him– or herself. And that’s the sense in which, I think, you can’t pin down *where* the artwork actually is, or where it’s actually doing its work, if I may put it that way” (2009, p. 262; tradução da autora).

Que muitas vezes não é comunicável – como já lembrava Valéry – e que também passa por um estar a perigo, como definiu Lacoue-Labarthe, ou um colocar-se vulnerável, como uma mente “don’t know”, como lembra Jacquelynn Baas, a respeito da mente de principiantes em meditações Zen. Referenciando o livro de Shunryu Suzuki, *Mente zen, Mente de principiante*, Baas explicita que essa mente “don’t know” é uma atitude aberta, alerta e não julgadora, atitude que aproxima a prática Zen do universo artístico. “Há muitas possibilidades na mente do principiante, mas poucas na do perito” (SUZUKI, 2010, p. 20). Para Suzuki, a mente “don’t know” é aquela que está diante da vida sem ideias pré-concebidas, interpretações ou julgamentos. Trata-se de uma atitude que não enquadra as circunstâncias e as situações em categorias conhecidas e que se abre aos estímulos sensoriais, deixando a realidade se revelar sem classificações e sem preocupação com ganhos pessoais. Voltando à *Gelassenheit* de Heidegger, é como uma espera e uma abertura em que o pensamento (no nosso caso, a experiência) pensa não guiado por objetivos e intenções. Um pensamento sem vontade [*will not willing*] de determinar o percurso, o objeto, as etapas e/ou a conclusão. Uma experiência, em nossos termos, de deixar-se ir pelo convite à abertura e esperar. Penso que a própria capacidade de espera, de deixar vir (do pensamento ou da experiência) e de deixar-se é um ponto chave em nossas experiências com a arte contemporânea. A demora que surge ao fazer calar a mente especulativa, argumentativa (e hiperativa e cativa dos meios eletrônicos) e, de fato, relacionar-se com algo que se encontra diante de nós. Nos diálogos de Heidegger, em *Country Path Conversations*, a afirmação sobre a capacidade de espera é determinante (e recorrente) a respeito do pensamento. O pensamento que não se perde na espera, que não se esquece em *Gelassenheit*, é pensamento técnico, calculativo, sobretudo, não criativo: um pensamento que corre atrás do próprio rabo, por assim dizer (com o perdão da expressão pouca acadêmica – embora bastante ilustrativa).

Trago ainda outro exemplo: em meus últimos meses como Visiting Student Researcher em Stanford, a universidade inaugurava o prédio que receberia a coleção da família Anderson, recém doada à instituição. Dentre as obras modernas e contemporâneas, que datam de 1940 aos dias de hoje, há a tela *Lucifer* (1947), de Jackson Pollock. Entre a data de inauguração (em fins de setembro) e meus últimos dias em Palo Alto (em fins de outubro), fui ver a coleção três vezes. E pude ter a experiência, que depois reconheci em Kaprow, de a cada vez, entrar e imergir de uma parte como se fosse a parte toda, de mergulhar na pintura como se pode, sem muito controle. Da primeira vez, minha expectativa era o de cumprir um item na tabela: ao dizer que conheci tal obra pessoalmente. (Jauss poderia medir a distância entre o horizonte de expectativa e a minha real experiência, se tais variáveis fossem passíveis de medição e

objetividade). Minha experiência, contudo, foi de estupefação. Foi a segunda vez que vi um Pollock (e posso também admitir que compreendi, nos dias seguintes, o por quê de uma recepção tão extensa e tão prolongada). Nas palavras de Abramovic das quais gosto tanto: não há nenhuma história a contar, apenas pura presença. E, de fato, Pollock foi precursor de uma experiência contemporânea, por mais retiniana que possa parecer, que é essencialmente meditativa. E é também um efeito de presença. O olho e a mente se perdem em contemplação. Numa obra que se realiza como um *continuum*, escrevia Kaprow a respeito de Pollock, “parte alguma é toda parte, e nós imergimos e emergimos quando e onde podemos” (KAPROW, 2006, p. 41). Nas duas vezes seguintes em que visitei a galeria Anderson Collection, no prédio anexo da Cantor Art Center, fui com a expectativa que “o que havia para ser visto já havia sido”, embora a experiência tenha, de novo, contrariado meu “horizonte de expectativa”. *Lucifer* de Pollock não era como uma fórmula matemática cuja resposta ou chave de compreensão eu já possuía. Aconteceu como acontece com a leitura de certos livros – no meu caso, Rilke –, que mesmo sendo lidos anualmente ao longo de uma década, continuam se relevando de forma surpreendente e proporcionando uma experiência ímpar²⁷⁸. A abertura do espectador a uma atividade contemplativa espelha-se numa abertura da obra que não se esgota, que não se doma, que não se captura numa estabilidade de sentido. A contingência, gostaria de sugerir, está aqui como a poeticidade entendida como corporeidade, ou ainda, o fato de o prazer ser um critério absoluto. O prazer e a percepção sensorial, assim como a contingência, não se repetem identicamente. E são, vale lembrar, a percepção e o prazer, pensando aqui com Zumthor, que fazem passar algo de meramente informativo a estético/poético. Volto a lembrar de dois trechos de Zumthor que tratam do prazer. O primeiro: “o prazer é o único valor que conta e dá a medida de tudo” (2005, p. 45). O segundo trecho, que trata do efeito de presença sentido quando o historiador se coloca em seu discurso, diz: “A beleza vem a mais, como uma graça. Mas da presença gera-se um prazer. E o prazer é o mais alto valor do espírito, pois é ao mesmo tempo alegria e signo: o signo de uma vitória de e sobre a vida, esta vitória que nos faz humanos” (2007, p. 108-9). O fato de “a beleza [vir] a mais como uma graça” funciona pois, no raciocínio que tentamos construir aqui, como efeito da contemplação aberta à contingência. Contingência, reafirmo, pelo fato de cada experiência ser uma experiência única, irrepitível. Contingente também no sentido de, apesar de ser um critério absoluto, o prazer, como nos lembra Valéry, não ser um elemento necessário, mas arbitrário. Ele acontece, como a graça, alheio às intenções e aos desejos de apreensões. É critério absoluto, como quer Zumthor, pois

²⁷⁸ Meu exemplo de Rilke aqui pode ser curioso justamente por que, para “comprovar” seu caráter aberto e inesgotável ou sua capacidade de a cada leitura proporcionar uma nova configuração da forma, essa emergência da forma depender da produção de sentido. Nesse caso, é a produção de um sentido instável como Zumthor sempre disse a respeito da poesia.

transforma tudo e qualifica uma experiência. Vale destacar, desde que a experiência não seja aquela de conhecer enigmas, reconhecer intenções, estabilizar sentidos unívocos.

Voltando, portanto, aos dois exemplos com os quais inicio este tópico, numa galeria vazia com arte invisível, não importa o seu estado de presença, o que importa seria (se a piada radiofônica não fosse apenas uma piada) a sua capacidade de reconhecer uma narrativa que prescreve o que deve ser visto no invisível – e inclusive não pisar onde nada existe, embora se diga que há ali uma escultura. Na galeria vazia de Abramovic, já sabemos, o que importa é a disponibilidade e um estado de presença. E a experiência é a *Gelassenheit*, a abertura e a espera. É também estar disponível para o contingente, como em Cage, como em Duchamp, como em Neuenschwander. Em ambos exemplos das galerias há o vazio. O que muda, de uma situação para a outra, é a abordagem. Poderia aqui seguir a terminologia de Heidegger e dizer: a diferença entre o pensamento calculativo e a abertura para a experiência criativa, poética (*poiesis*). Nos exemplos que traçam um paralelo entre a visita ao Inhotim e a visita à Anderson Collection, permanece novamente a distinção da mesma postura: uma que reconhece a esgotabilidade da obra na resolução de um enigma, e outra que se surpreende com uma contemplação que não se esgota. Continuo no tópico a seguir, desdobrando a ideia de contingência e contemplação a partir de outro par de conceitos, o de jogo e performance.

JOGO & PERFORMANCE

Nesse capítulo conclusivo, o que acontece em jogo e performance é justamente aquilo que denota a disponibilidade para o aberto, para o sem controle, para o acontecimento (evento), para uma experiência que não se atrela a uma narrativa com início, meio e fim, para uma experiência que não busca a redoma da ficcionalidade a fim de garantir o status estético da experiência e do objeto da experiência, a qual serve também para garantir a ideia de autonomia do objeto e da experiência. Em jogo e performance, o que importa, como vimos com Zumthor, é a ação e a copresença. É o tomar parte em um evento – também incontrollável, fugidio, irrepitível, novo, singular. Se a autonomia deixa de aparecer nessa discussão, se ela perde relevância, é porque em seu lugar reside a noção de insularidade – própria do jogo. Jogamos pelo prazer de jogar. Fruímos uma obra ou uma circunstância da vida cotidiana pelo prazer puro e simples, pelo prazer poético/estético. E aqui o poético pode se referir tanto ao emprego que

Zumthor faz, no sentido do caráter literário de uma comunicação oral, quanto no sentido heideggeriano de algo criativo. Em ambos os sentidos, ressalta-se o prazer estético como suspensão – suspensão do tempo dentro do tempo, um deslocamento das funções e papéis normalmente desempenhados na vida prática, um distanciamento em relação ao imperativo de produzir sentido ou algo objetivo, produtivo, monetarizável.

Assim, como a graça, o jogo e a performance têm caráter de evento. Diferentemente da graça, contudo, jogo e performance são colocados em curso através de uma ação intencional do performer, exigem um engajamento do corpo e necessitam da participação do público – como jogadores, como testemunhas, como cocriadores, postura adotada a depender da ação e do evento. Lembremos que, na argumentação de Gumbrecht, o evento é aquilo que irrompe em seu caráter de contingência e que se desfaz na mesma medida em que surge. É, sobretudo, um recorte no tempo. Nas palavras de Wellbery, trata-se do imprevisível, daquilo que ocorre sem leis, da emergência do radicalmente novo e singular. Nesse tópico, proponho que diferentemente da arte representativa, cuja apreensão carrega consigo as ideias de totalidade e referencialidade, na arte e na experiência que acontecem como evento, jogo, performance ou presença, a atenção se concentra sobre a ação e o instante tidos como únicos e irrepetíveis. A experiência, como o jogo e a performance, acontece. Ela surge e se retira. É um acontecimento, uma ação em curso, que exige engajamento corporal, ao mesmo tempo em que demanda um relaxamento e uma entrega a uma vontade sem vontade de objetividade, narrativa ou conclusões. Nesse sentido, vale ressaltar mais uma vez a importância da *Gelassenheit* para a configuração de um tônus da presença. Lendo as cartas de Lygia e Oiticica, encontramos também essa preocupação em viver o contingente, em atentar para a irrupção do singular que não é (ou não deve ser) incorporado à narrativa histórica ou à cosmologia de transformação do mundo. Trata-se de dar atenção e entregar-se à vivência do instante do ato. Vejamos um trecho da carta de Lygia, de 1964:

O instante do ato não é renovável. Ele existe por si próprio: o repetir é lhe dar uma outra significação. Ele não contém nenhum traço da percepção passada. É um outro momento. No mesmo momento em que ele se desenrola, ele já é uma coisa em si. Só o instante do ato é vida. Por natureza, o ato contém em si mesmo seu próprio excesso, seu próprio vir-a-ser. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência já é ser no passado. A percepção bruta do ato é o futuro de se fazer. O passado e o futuro estão implicados no presente-agora do ato (1980, p. 27).

Pode-se ver que, aqui, se trata o tempo todo de elencar e amarrar conceitos, termos e vivências que deem atenção ao instante presente: o tônus da presença. Nas palavras de Pamela Lee: vivemos numa desarticulação do tempo histórico (uma cronofobia) que dá ênfase, sobretudo, a um eterno agora, a um *futureless future*, a uma vivência de duração de tempo dentro do tempo. Nesta constelação conceitual e vivencial, a experiência estética se dá como um evento,

como jogo e como performance. Rememoro duas falas de Cage, citadas acima: “Agora, a música contemporânea está mudando, mas já que tudo está mudando, poderíamos simplesmente decidir tomar um copo d’água. Para que alguma coisa seja uma obra prima, você precisa ter tempo bastante para falar quando não tem nada a dizer” (1985, p. 111). Dizer o indizível reverbera a fala de Lygia, a qual também reverbera a escrita de Jean-Luc Nancy a respeito do nascimento da presença: falar, apreender em um discurso é já não-presença, é estagnação de algo já ausente. Vejamos ainda outro trecho de Cage: “Mas com a música contemporânea não há tempo para fazer nada semelhante a ‘classificar’. Você só tem de ouvir inesperadamente, da mesma forma que quando você fica resfriado tudo que você faz é inesperadamente espirrar” (1985, p. 100-101). O que seriam, portanto, jogo e performance aqui?

Relacionar as falas de Cage e Lygia é destacar a disponibilidade de se viver um instante em seu potencial de catalisar uma epifania. E nesse caso, a chave de transformação, a chave que abre a disponibilidade para a vivência, pode ser sobretudo o tônus da presença: a disponibilidade para o relaxamento concentrado, para a vigília serena, de viver o instante como ele é e se apresenta. Como aconteceria se aceitarmos a proposta de Cage para *4’33”*, ou ainda, a de Marina Abramovic para a sua *Generator*, ou mesmo a de Duchamp, de encontrar em cada instante a disponibilidade para uma euforia (traduziria aqui como vivência estética). Lendo as biografias de Duchamp e de Cage²⁷⁹, percebemos que ambos compartilhavam essa disposição para a *Gelassenheit*: uma atenção especial para cada instante como um momento único, singular, irrepitível. Compartilhavam também a certeza de produzirem e proporem obras e vivências que rompessem com a tradição e o cânone estético e/ou musical. Suas obras refletiam, nas palavras de Duchamp, a aventura de viver cada instante como uma constante euforia, de tomar a atividade de respirar como algo extraordinário. No caso de Duchamp, o tônus da presença o faz se retirar desse tal “mundo da arte”; o torna um artista recluso, alheio aos acontecimentos da instituição artística, um jogador de xadrez mas, antes de tudo, um respirador²⁸⁰.

Como revelam as falas de Cage acima, não importam as classificações ou as categorizações (como público, músico e maestro), a emergência de uma experiência estética acontece pela nossa atenção para o evento. Disponibilidade ou abertura para reconhecê-lo como acontecimento único, abertura para a contingência, para um estado de presença que suspende a lógica do tempo cronológico e vive um instante como uma performance, ou um jogo. Nesse caso, o jogo poderia até ser visto como aquilo que garante às ações um fim em si mesmas, uma inutilidade exterior ao momento do jogo. Nessas circunstâncias, a performance e o jogo podem ser vistos também como o distanciamento em relação aos imperativos de desempenho da vida

²⁷⁹ TOMKINS, *Duchamp: uma biografia* (2005); SILVERMAN, *Begin Again: a biography of John Cage* (2010); Haskins, *John Cage* (2012).

²⁸⁰ Nesse sentido, vale a pena ler a edição de suas entrevistas com Calvin Tomkins, *Marcel Duchamp. The afternoon interviews* (2013).

cotidiana, e, ao mesmo tempo, em relação ao pensamento representativo: uma atitude de insularidade, de suspensão. A performance, como bem definiu Erika Fichter-Lichte, não representa, não ficciona, ela possibilita e exige a copresença, coloca um acontecimento em curso, o qual é não exclusivamente condicionado à intenção do artista: um espaço para o insólito, um convite à participação. Essa atenção ao evento pode ser, portanto, uma releitura da *Gelassenheit* de Heidegger; não uma *Gelassenheit* que busca a emergência da essência do pensamento ou a essência do Ser, mas uma que seja atenta e aberta para a experiência estética como epifania ou efeitos de presença. A esse respeito, há um trecho interessante do primeiro diálogo de *Country Path Conversations*. No trecho, o cientista observa que a longa caminhada no campo assim como o cair da noite parecem ter predisposto os companheiros de espera a esvaziarem-se. Vejamos: “*Cientista*: Parece-me que essa noite inacreditável o seduzem a exaltar. *Professor*: De fato faz, se você com isso se refere à exaltação como espera, através da qual nós nos tornamos mais cheios de espera e vácuo. *Scholar*: Aparentemente mais vazios, mas mais cheios em contingências”²⁸¹.

O “inesperadamente ouvir” de Cage, se quisermos, pode reverberar “will not willing” da *Gelassenheit* que propulsiona a emergência do pensamento poético em Heidegger: aquele deixar que o pensamento aconteça numa vontade não-intencional [*lack of agency*]. Um deixar-se surpreender por aquilo que emerge e se apresenta diante de nós. Ao fim de sua vida, Cage dizia, a respeito de 4’33”, que ele não se sentava para ouvi-la. “Eu direciono minha intenção para isso. E percebi que ela reverbera continuamente. Então, cada vez mais, minha atenção, como agora, está nela” (CAGE *apud* LARSON, 2012, p. 15). Há, claro, um ligeiro paradoxo entre “inesperadamente ouvir” e “direcionar a atenção” para o instante. Contudo, como num tônus muscular, vejo a contradição como faces de uma mesma moeda, tensões que não se resolvem. Trata-se, portanto, de um tônus da presença. Semelhante à zona de “estar perdido na intensidade concentrada” ou a um estado de relaxamento em que, ao mesmo tempo, todos os sentidos estão despertados e em vigília, em *contemplative awareness*. Há ainda outra fala de Cage que reverbera o trecho acima de Heidegger e que destaca o tônus da presença. No livro *Silence*, ele escreve: “Ser & ser o presente. Seria isso uma repetição? Somente se pensarmos que o possuímos, mas uma vez que não o possuímos, ele é livre e assim também o somos” [*To be & be the present. Would it be a repetition? Only if we thought we owe it, but since we don’t, it is free & so are we* (1961, p. 184)]. Essa habilidade em deixar-se fluir aparece na escrita de Gadamer como a qualidade do jogo de acontecer sem esforços. Uma facilidade, uma espontaneidade que me lembra o “inesperadamente ouvir” de Cage.

²⁸¹ “Scientist: It seems to me that this unbelievable night entices you both to exult. *Teacher*: So it does, if you mean exulting in waiting, through which we become more waitful and more void. *Scholar*: Apparently emptier, but richer in contingencies” (HEIDEGGER, 1966, p. 82; tradução da autora).

Faz parte do jogo o fato de que o movimento não somente não tem finalidade nem intenção, mas que também não exige esforço. Ele vai como que espontaneamente. A leveza do jogo, que naturalmente não precisa uma real falta de esforço, mas que apenas alude fenomenologicamente à falta de esforçabilidade (*Angestrengtheit*), será experimentada subjetivamente como alívio (2013, p. 178-9).

Jogo e performance são basilares aqui, pois em ambos há essa ruptura com o pensamento representativo, com a lógica narrativa e cronológica, enquanto, por outro lado, há uma abertura para uma vivência que acontece no instante, ou ainda, uma vivência como um evento. O instante do ato, como escreveu Lygia, o qual é singular e irrepitível, vivo em si mesmo. Nesse sentido, as teorias da *performance art* destacam a característica de ser um evento singular, que acontece na mesma medida em que se retira²⁸², algo que demanda o corpo e que envolve uma ação aberta a participação e intervenções. É pois, por isso, que nesta tese, a presença, a performance e o jogo se apresentam de forma tão intrincada. Lembremos da presença descrita por Jean-Luc Nancy. O nascimento da presença é um movimento, de sempre se colocar incessantemente. A repetição e a sedimentação da presença, ou de seus efeitos, na fala ou na filosofia já são passado e estagnação. É já a morte (ou a ausência) daquilo que se mostrou presente, vivo, livre, singular. No jogo e na performance o que importa é o instante em que o corpo, a vivência, coloca tudo em causa; em que um evento tomam lugar. É o momento em que se empresta corpo à forma poética: a corporeidade entendida como poeticidade. É chamar para primeiro plano a ideia de que uma experiência estética e uma obra somente existem enquanto um encontro. No caso da experiência, entre abertura e espera (*Gelassenheit*) de um sujeito e uma circunstância; no caso da obra, a performance (o ato e a copresença) como momento privilegiado da recepção – para dizer com os termos de Zumthor.

Em “O jogo do texto”, Wolfgang Iser chama a atenção para a performatividade inerente ao encontro de uma obra com seu leitor. No lugar de um sistema fechado de reconhecimento daquilo que é representado (mimesis aristotélica), ou de interpretação de um sentido pré-dado, uma teoria do evento privilegiaria o momento do encontro como emergência de algo novo. Iser pensa esse evento como fabricação de possíveis. “O processo então não mais implica vir aquém das aparências para captar um mundo inteligível, no sentido platônico, mas se converte em um modo de criação do mundo” (1979, p. 105-6). Tendo o texto ficcional como seu referencial de análise, Iser diz a respeito da criação de possível como o ato de o espectador, no espaço vazio do texto, imaginar, interpretar e criar o sentido a partir do que o próprio texto oferece. “O novo produto, entretanto, não é predeterminado pelos traços, funções e estruturas

²⁸² O caráter dinâmico da performance gera uma infinidade de escritos e discussões sobre a impossibilidade de apreendê-la ou documentá-la. Para rever uma performance, é preciso que ela seja re-apresentada. Ver, em especial, PHELAN, Peggy. *Unmarked: the politics of performance*. London; New York: Routledge, 1993.

do material referido e contido no texto” (1979, p. 105). É, por isso, nesse sentido, que jogo e performance para ele estão relacionados. O texto seria “o campo do jogo” (1979, p. 107) e a performance seria, justamente, esse colocar em curso, a partir do encontro entre texto e leitor, o jogo dos possíveis. Dar privilégio ao jogo no lugar de continuar pensando em representação se baseia em duas vantagens, defende Iser: “O jogo não se ocupa do que poderia significar”; “o jogo não tem que retratar nada fora de si próprio” (1979, p. 107). Há de se reconhecer que em Iser a qualificação do texto como campo do jogo e da leitura como ato performativo enraíza-se ainda na operação de qualificar a ficção a partir de sua insularidade em relação à vida cotidiana. Dito de outro modo, para o teórico da recepção, o jogo é possível pelo reconhecimento do “como se”, de duplo da realidade, próprio aos textos ficcionais. Ao contrário do que faz Iser, Gumbrecht dá ao jogo um status distinto da ficção, como vimos no capítulo anterior. É porque reconhecemos o jogo como uma atividade com um fim em si mesma que podemos passar sem nos referenciar à ficção – um termo que, em Gumbrecht, vemos, está intimamente ligado à noção de representação e a uma cultura de sentido. Para Iser, a ficção seria aquilo que “cria um contrato” entre o autor e o leitor, e o qual permitiria, portanto, que aquele espaço textual possa ser um campo de jogo. Saindo um pouco do contexto literário (e deixando de lado as contradições desse texto de Iser), pensemos o jogo como uma performatividade que não visa a estabilidade de um sentido unívoco, mas apenas o colocar em causa de uma experiência estética – no caso de Iser, de um sentido para o texto – que pode ser um(a) dentre os possíveis. Ou ainda, a performatividade como uma forma de evento (cf. 1979, p. 106): entregue ao contingente. Ao contingente da forma poética/estética que a cada instante, a cada jogo, aparece de uma maneira.

Ao fim desse tópico, ao destacar o caráter intrínseco entre jogo, performance, *Gelassenheit* e contingência, não poderia deixar de sugerir que nesse tônus da presença há aproximações com a atitude Zen de indistinguir prática e iluminação, de não separar a realidade da meditação da realidade da vida cotidianamente vivida, atitude que visa justamente destacar um certo tônus da presença: uma vigília aberta e relaxada para o que nos circunda. Se há aproximações, há, no entanto, a distinção de o jogo e a performance se colocarem como um momento privilegiado, como um campo de ação ligeiramente distante da vida prática. Novamente um leve paradoxo? A diferença entre a indistinção zen (entre prática meditativa e vida cotidiana) e o momento privilegiado do jogo e da performance pode ser dito de forma simples quando se reconhece que, como fruidores, não somos discípulos, submetidos a um treinamento dedicado ao foco no momento presente. Se não somos discípulos, a presença para nós pode ser exercitada como um tônus muscular. Que seja, então, pela repetição de um esforço,

como acontece com o músculo, a repetição da disposição para a abertura e para a espera; para a vivência, momentânea que seja, da *Gelassenheit*.

Se no tópico anterior vimos a contingência e a contemplação como uma “calma compostura” diante de obras de arte e de circunstâncias e objetos cotidianos, é preciso diferenciar que em jogo e performance há a distinção de envolver um engajamento deliberado do corpo, a escolha de participar de um evento (da forma poética/estética), de tomar parte num rito estético. De novo, gostaria de destacar que, ao invés de contraditórias, vejo essas duas duplas de definições como complementares. Em casos extremos, elas se referem a situações distintas. No caso da contingência e da contemplação, diante de obras de arte. No caso do jogo e da performance, em situações dinâmicas de evento performativo: esporte, dança, *performance art* ou comunicação oral. Em casos não extremos, contingência e contemplação, jogo e performance estão intrincados e se torna difícil determinar onde começa um e termina o outro. Tome como exemplo, o relato da minha experiência em *Generator*, de Abramovic. No tópico a seguir, me debruço sobre serenidade e silêncio.

SERENIDADE & SILÊNCIO

No catálogo da exposição *Grain of Emptiness*, Mary Jane Jacob recorre a John Dewey para dizer da influência zen-budista sobre a arte como um modo de dar destaque à experiência, a qual é, por sua vez, serena e silenciosa. Antes disso, contudo, a pesquisadora defende que a criação dos artistas que compõem a exposição e o catálogo é pautada por uma prática de atenção. Cultivada pela filosofia budista, essa atenção requer vigília desperta. “Consciência vem de uma mente experiente e consciência conota abertura: a mente aberta para o que a vida traz no momento, ‘aberta para receber e ouvir, e sentir as coisas que estão ao seu redor’²⁸³. O que me chamou a atenção no argumento de Jacob é que a atenção, a *awareness*, a presença e a experiência estão intrincadas de um modo que não só revela a influência zen-budista sob os cinco artistas que compõe a exposição, como servem de proposta para um novo modo de experiência com a arte contemporânea. “Para aproveitar ao máximo a experiência e torná-la transformadora em

²⁸³ “Awareness comes from a practiced mind and awareness connotes openness: a mind open to what life brings at the moment, ‘open to receive, and listen, and sense things that are around you’ (Biggers [um dos artista da mostra/mlm])” (2011, p. 26; tradução da autora).

sentido positivo, precisamos cultivar a presença da mente. [...] A mente perde foco, então, precisamos praticar. Enquanto meditar pode ser uma maneira, olhar obras de arte é outro modo poderoso – ‘usando a arte como mecanismo de canalizar atenção’ (Biggers)²⁸⁴.

No texto de introdução e nos descritivos para cada artista, Jacob lança luz sobre a quietude do fazer do artista, flertando muitas vezes com a noção de *shunyata* (vazio, *emptiness*) e inseparabilidade de todas as coisas. Contudo, Jacob considera que o museu guarda a função de um recanto especial da arte, onde o público poderia ter uma “experiência concentrada e focada de ver arte”, como se fosse um recorte, um pôr entre parênteses ou a par da vida cotidiana, que garantiria nossa aproximação da arte numa base mais “calma, concentrada e intensa”. Jacob escreve como se os espaços expositivos fossem geralmente salas de quietude e silêncio, o que nem sempre é verdade²⁸⁵. O que acho interessante, contudo, na escrita de Jacob sobre a exposição e o catálogo é como a curadora e pesquisadora destaca a grau de atenção e presença, adquirido através de uma prática meditativa, com experiência “focada, intensificada”. Sobre o artista Wolfgang Laib, Jacob relata que ele gostaria de “ter essa bem intensa e concentrada experiência com o leite e o pólen... uma experiência realmente concentrada sem distração, nada mais”²⁸⁶. A mesma descrição do processo criativo aparece na fala da artista Charmion von Wiegand, como uma forte disciplina em trabalhar, ver e ser no momento da pintura, ou ainda, uma “atenção focada na execução” (cf. 2011, p. 42). Para ainda outro artista, Sanford Biggers, produzir obras é um estado de vigília concentrada semelhante ao estado meditativo. “Quando estou trabalho e em um momento intenso do processo, estou totalmente ausente – no vácuo – e não estou pensando sobre nada. Estou apenas claro. É algo que centra e aterra”²⁸⁷. Atta Kim, também integrante de *Grain of Emptiness*, descreve seu fazer como uma contemplação prolongada de um objeto, uma coisa ou uma situação. A atenção concentrada, como prática criativa, direciona a percepção. “A parte mais importante e crucial de focar em algo é abrir-se para algo novo”²⁸⁸.

Se em *Grain of emptiness*, Mary Jane Jacob aborda o vazio e/ou a vigília contemplativa a partir do ponto de vista dos artistas enquanto criadores, em “Unframing Experience”, do livro

²⁸⁴ “To make the most of experience and have it be transformative in positive ways, we need to cultivate presence of mind. [...] The mind loses focus, so we have to practice. While meditation is one way, looking at art is another powerful means – ‘using [art] as a mechanism to channel focus’ (Biggers)” (2011, p. 27; tradução da autora).

²⁸⁵ Contra essa visão vale mencionar novamente o artigo de Ricardo Fabbrini, “A fruição nos novos museus” (2008). Um elemento importante a favor é o fato de a Stanford University, uma das três melhores universidades norte-americana, ter aberto um espaço contemplativo: um espaço construído para fomentar a prática da contemplação. Esse novo prédio chamado *Windbover Contemplative Center*, exibia pinturas de um professor emérito da universidade Nathan de Oliveira.

²⁸⁶ “(...) have this very intense, concentrated experience with the milk or with the pollen... a real concentrated experience without any distraction, nothing else” (LAIB *apud* JACOB, 2011, p. 32; tradução da autora).

²⁸⁷ “When I’m working and in a very process-filled moment, I am totally gone – in the void – and I’m not thinking about anything. I’m just clear. It’s very centering and grounding” (2011, p. 50; tradução da autora).

²⁸⁸ “The most important and the most crucial part of focusing on a thing is to open yourself up to something new” (KIM *apud* JACOB, 2011, p. 55; tradução da autora).

Learning Mind: experience into art, Jacquelynn Baas toma a ideia de vazio no budismo em relação à produção artística contemporânea pensando-a a partir do trabalhos dos curadores e galeristas. A diretora emérita do Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive inicia o texto mencionando algumas questões levantadas pela exposição *Manifesting Emptiness*, ocorrida em Chicago entre agosto e setembro de 2007. Das perguntas levantadas – “o que é uma galeria, por que realizamos exposições, em que as exposições se relacionam com a tarefa de ensinar e fazer produzir arte?” –, Baas desenvolve seu texto a partir da seguinte derivação: “como uma arte como esta, a respeito do nada, pode modificar o mundo” (2009, p. 217). No texto, Baas explora o vazio em relação, especialmente, com a nossa disposição para a experiência. Analisando o jogo de palavras exercitado por Marcel Duchamp e por Gordon Matta-Clark, a pesquisadora chega à defesa da experiência da arte como modo de existência ou estado de consciência e, sobretudo, como expansão da percepção estética. “Retirar as bordas da experiência” [*unframing experience*] é passar a perceber os fenômenos como inter-associados à nossa existência. “Ver claramente é o que Duchamp e Matta-Clark nos ajudou a fazer. A arte que gera esse campo expandido da percepção linca o fazer, o espectador e o ambiente a uma realidade contínua, multidimensional: estética infra-relacional”²⁸⁹. Ainda sobre Duchamp, sobressai a ideia de “an-artista”, ou de “sequer-um-artista” [*not an artist at all*] (2009, p. 223). Embora não haja documentos que comprovem a influência budista sobre o fazer artístico de Duchamp, diz Baas, é possível rastrear tais indícios em suas falas e no seu jogo de palavras, em especial, a partir de uma relação entre francês, inglês e sânscrito. Para a pesquisadora, o artista francês tem papel relevante no tirar as bordas do que costumamos considerar como experiência estética. Vejamos um trecho do argumento, trecho esse que coaduna com o que viemos argumentando até aqui:

Esta era a concepção de Duchamp a respeito do papel do artista – pelo menos seu próprio papel como um ‘an-artista’, cujo trabalho mais importante foi ‘respirar’. É por isso que seu trabalho é impossível de ‘compreender’: não há nada para entender. Você é o único que faz sentido do trabalho, dependendo de quem você é e de quão ciente está do funcionamento da mente. Marcel Duchamp tirou as bordas da experiência de arte, investigando esse processo ‘estético extra-sensorial’. A consciência criativa ‘vazia’ que Duchamp destilava em sua obra oferece libertação dos hábitos de percepção – de espaço e tempo, de nós mesmos e dos outros. Seu objetivo era a liberdade, para ele e para cada um de nós, ao percebermos que somos artistas de nossas próprias vidas, ao nos tornarmos ‘an-artistas’²⁹⁰.

²⁸⁹ “Seeing clearly is what Duchamp and Matta-Clark helped us to do. Art that generates this expanded field of perception links maker, viewer, and environment within a continuous, multidimensional reality: infra-relational aesthetics” (2009, p. 227; tradução da autora).

²⁹⁰ “This was Duchamp's conception of the role of the artist – at least his own role as an ‘anartist’, whose most important work was ‘breathing’. This is why his work is impossible to ‘understand’: there's nothing to understand. You are the one who makes sense of it, depending on who you are and how aware you are of the workings of the mind. Marcel Duchamp unframed the art experience, dubbing this process ‘extra-sensory esthetics’. The ‘empty’ creative consciousness Duchamp distilled in his work offers liberation from habits of perception – of space and time, of ourselves and others. His goal was freedom, for himself and for each of us to realize that we are artists of our own lives, to become ‘anartists’” (2009, p. 223; tradução da autora).

Como na fala de Duchamp que citamos em capítulo anterior, trata-se de abordar a arte e/ou a vida (e aqui o “e/ou” de fato não apresenta grandes distinções), como uma constante euforia ou como a arte de um *respirateur*. Assim, na própria concepção da pesquisadora, “unframed experience” [experiência sem bordas] seria “um campo expandido envolvendo visão e som, movimento e quietude, você e os outros como entidades inter-relacionadas e ilimitadas”²⁹¹: um modo de abertura da experiência para situações insondáveis e ao mesmo tempo corriqueiras. Consoante a essa percepção, Mary Jane Jacob, em conversa com Schotker e Jacquelynn Baas, na *Documenta 12*, falava da experiência estética com abertura, como ir vazio para uma sala de exposição, sem buscar captar um sentido ou uma intenção. Ela ainda diz algo revelador sobre nossa capacidade de modificar o curso de como pensamos e experimentamos arte contemporânea. Ela relata que, antes da montagem de uma exposição em Kassel baseada no conceito de vazio, colegas do meio artístico ficaram realmente chocados ao saber que os curadores estavam tratando a exposição a partir da ideia de “slow art” (cf. 2009, p. 269). Qual seria o real motivo do choque? A impossibilidade de o espaço expositivo tratar do vazio²⁹² e/ou de uma experiência mais contemplativa, menos direcionada a apreensão de sentido e intenção?

Acredito que ter um sentido de abertura quando vamos a uma exibição é algo realmente importante. É o modo como nos esvaziamos de expectativas de forma a nos darmos às obras de arte e, ao mesmo tempo, nos tornarmos protagonistas daquela experiência na medida em que nos movemos pelo espaço expositivo. Isso não é tão fácil de fazer, porque as pessoas sentem que elas estão vindo para uma exposição para serem educadas, para se entreterem, ou para certo tipo de experiência que alguém já predeterminou. Torna-se um grande jogo de descobrir o que outras pessoas desejam para nós em termos de experiência e, não, antes de descobrirmos por nós mesmos. E é um desafio para aqueles de nós que trabalham com exposição: permitir aos visitantes terem suas próprias experiências²⁹³.

²⁹¹ “(...) an expanded field encompassing sight and sound, movement and stillness, oneself and others as unbounded, interrelated entities” (2009, p. 229; tradução da autora).

²⁹² A esse respeito, cabe lembrar que 28º Bienal de São Paulo, de 2008, recebeu o apelido de “Bienal do Vazio”, por ter deixado um andar inteiramente livre de obras (cerca de 12m2). Muito se falou à época sobre a fragilidade institucional, o vazio conceitual da curadoria e o vácuo provocado pelos cortes nos recursos financeiros. Em entrevista para a Folha de São Paulo, o curador Ivo Mesquita, que organizou a mostra ao lado de Ana Paula Cohen, disse ser necessário “enfrentar o horror ao vazio”, embora a mostra tem sido bastante criticada. Em texto também para a Folha, o crítico Jorge Coli escreveu: “a Bienal de São Paulo está vazia. Vazia. Sem floreios ou firulas: vazia, irremediavelmente vazia, pateticamente vazia. Vazia de obras, de idéias, de vergonha. Não é gesto artístico: Yves Klein [1928-62] pintou de branco a galeria Iris Klert, em Paris, e expôs o vazio, provocando filas de gente querendo entrar para ver o que não havia. Isso em 1958. Cinquenta anos depois, está lá, no pavilhão do Ibirapuera, o cavo, o inane, o chocho” [COLI, Jorge. “Serviço Sujo”, in Folha de São Paulo, Caderno Mais, de 9 de novembro de 2008, acessado em 10 de janeiro de 2014, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0911200813.htm>]. Aqui destaco que o vazio do andar do Pavilhão da Bienal serviu (e foi pensado inicialmente) mais para falar de crise do que ofereceu-se desde o início como um espaço de contemplação ou de uma experiência com forte influência zen ou taoista – como é o caso das exposições, catálogos e discussões organizadas por Mary Jane Jacob e Jacquelynn Baas.

²⁹³ “I believe having a sense of openness when coming to such an exhibition is really important. It is the way we empty out expectations in order to give ourselves to the works of art and at the same time become the protagonists of that experience as we move through the show. That's not so easy to do, because people feel they're coming to an exhibition for an education, for entertainment, or for a certain kind of experience that someone else has predetermined; it becomes a big game to figure out what others wanted us to experience rather than finding our own way. And it's a challenge for those of us who work professionally in the genre of exhibitions to allow visitors to have their own experience” (2009, p. 262-4; tradução da autora).

Voltando ao texto “Unframing Experience”, o trecho que fala de Matta-Clark evidencia essa experiência sem bordas a partir de uma perspectiva budista. Na fala do artista, que joga com as palavras de Duchamp, citada por Baas: “Não há soluções porque não há – problemas [...] Não há soluções porque o que existe é a mudança. Só há problemas devido à resistência humana”²⁹⁴. E essa resistência, lembro, é o contrário da *Gelassenheit*. Assim como Duchamp defendia uma experiência da arte para além da experiência meramente retiniana, na perspectiva de Baas, Matta-Clark buscava um “anarquitectura” como forma de ampliação do visível ou do experiencial para além dos frames habituais da nossa percepção. O elemento que faz surgir a experiência é portanto a diminuição ou completa ausência de resistência do ser humano com o mundo, com o seu constante vir-a-ser (algo que nos lembra a fala de Maciunas). Nos últimos parágrafos de seu artigo, Baas explora as ideias de Matta-Clark de surpresa e não resistência. Para desdobrar tais relações, ela retoma a exposição *Manifesting Emptiness*, se referindo à surpresa vivida pelo diretor da galeria, Trevor Martin. Martin notou que, ao apagar as luzes, a obra de Yoko One, *Painting to See the Skies* (1961/2007) transformava a galeria numa grande câmara escura, devido a dois pequenos orifícios presentes no quadro pendurado em frente à uma das janelas da galeria. Conclui Baas:

Surpresa é um estado de consciência, como Matta-Clark observou. Mas existem diferentes tipos de surpresa: há a repentina surpresa do não esperado e há a lenta e agradável surpresa de experimentar algo que nós vemos ‘lá fora’ de forma tão real quanto nossa percepção, percepção que pode ser transformada por algo tão simples quanto apagar as luzes²⁹⁵.

Com tónus da presença estou propondo, em última instância, uma “unframed experience”, uma experiência num campo expandido sem bordas ou sem enquadramentos históricos e institucionais. Que a leitura de um poema de Hölderlin não possa fugir de um contexto histórico e filosófico específico é facilmente compreensível dentro de uma vivência e uma experiência que é nitidamente historicista – mesmo que tenha sido o início de uma consciência histórica. Voltando às discussões expostas no primeiro capítulo, em especial, com o livro de Pamela Lee e Hans Ulrich Gumbrecht, percebemos que a nossa experiência do tempo hoje não é nem cíclica como da Idade Média, nem cronológica progressista como do modernismo. Como bem apontou Lee, a arte da década de 1960 denotava a desarticulação temporal no sentido de uma ênfase maior ao agora e à presentidade: um eterno agora, um presente expandido, uma agoridade como um “futureless future”. Nas palavras de Gumbrecht,

²⁹⁴ “There are no solutions because there are no – problems [...] There are no solutions because there is nothing but change. There are only problems because of human resistance” (*apud* BAAS, 2009, p. 225; tradução da autora).

²⁹⁵ “Surprise is a state of consciousness, as Matta-Clark observed. But there are different kinds of surprise: there is the sudden surprise of the unexpected, and then there is the satisfying, slow surprise of experiencing what we see ‘out there’ as no more real than our perception of it, perception that can be transformed by something as simple as turning off the lights” (2009, p. 229; tradução da autora).

um presente amplo de simultaneidades em que somos inundados de passado, convivemos com diversos passados possíveis; em que o futuro se encontra fechado de possibilidade (aquecimento global e escassez de recursos naturais). Independentemente de o futuro estar fechado, de prognósticos serem pessimista ou apocalípticos, o futuro parece de qualquer forma uma preocupação distante diante dos imperativos da imediatividade, da agoridade, do presente imóvel nos rostos cheios de botóx e/ou maquiagens, com tecnologias cada vez mais sofisticadas. Dito de outro modo, num contexto histórico pautado por metanarrativas, a experiência estética, de certo modo, não poderia deixar de ser reflexiva – seria inevitável que a experiência estética fosse indissociável de uma interpretação histórica, o quadro geral inarredável tanto para a produção quanto para a recepção. No presente amplo das simultaneidades, que leitura interpretativa pode se dizer necessária, inquestionável, irrevogável? Que leitura ou que experiência pode querer se dizer estável e permanente? Um tópico interessante, nesse sentido, para pesquisas futuras seria debruçar-se mais longamente sobre o enraizamento da influência oriental na configuração de nossa “experiência social do tempo” na época atual. Pesquisar de que modo esse presente amplo e essa desarticulação na narrativa cronológica fomenta uma experiência que dá ênfase sobretudo ao presente. E John Cage, especialmente os seus escritos, aqui seria um exemplo basilar. Para ele, se tratava de um intenção tão forte de concentrar-se no presente que as tradições e instituições eram (foram) deixadas de lado. Poderíamos inesperadamente ouvir ou tomarmos um copo d’água. Se aqui parece que estamos chegando ao estado de “tudo vale”, a salvaguarda, contudo, não reside no cubo branco que abriga arbitrariamente o “tudo” aceito como artístico e mercadologicamente valorizado, alheio aos demais outros “tudo” não aceitos pelo clube da curadoria e crítica. Ao contrário, lembrando o autor principal que motivou esta pesquisa: o que faz passar um texto qualquer para a qualidade de poético é o prazer que ele me dá, e o prazer é um critério absoluto – escreve, mais ou menos assim, Paul Zumthor. Nesse ponto de *Performance, recepção, leitura*, ele se pergunta: se um adolescente tem prazer com a leitura dos romances Alerquim, quem o impediria de qualificar aquilo como possuidor de qualidades estéticas/literárias? Como o próprio Zumthor disse a respeito de seu trabalho como medievalista, trabalho pontuado de prazer, “quem me impedirá de dizer ‘esta obra-prima?’”. Lembrando uma fala semelhante de Cage: “Para que alguma coisa seja uma obra prima, você precisa ter tempo bastante para falar quando não tem nada a dizer” (1985, p. 111). Arriscaria a dizer que Valéry concordaria com Cage, apesar de grande parte da produção do esteta francês seja um dizer poético (no sentido de *poiesis* e *poesis*) sobre o que não se pode dizer, num retorno constante ao prazer da poesia. Há, portanto, a essa altura uma constelação de leves paradoxos. Além dos já mencionados no início do capítulo, há aqui aquele relativo à insistência no silêncio

ao mesmo tempo em que se escreve e se argumenta – além claro de esta insistência questionar a tarefa futura da Estética filosófica e da crítica de arte. A esse respeito, associar Gumbrecht, Zumthor e Rilke me provê de um palpite para esse silêncio ambíguo (o qual poderia inclusive reinventar a crítica): um silêncio argumentativo que é ao mesmo tempo uma fala elegiática. A citação que concerne a Rilke vem de uma de suas cartas a um jovem poeta, em que diz que: “a maioria dos acontecimentos é indizível, realiza-se em um espaço que nunca uma palavra penetrou, e mais indizíveis do que todos os acontecimentos são as obras de arte, existências misteriosas, cuja vida perdura ao lado da nossa, que passa” (2010, p. 23-4). Em outra carta, acrescenta: “Obras de arte são de uma solidão infinita, e nada pode passar tão longe de alcançá-las quanto a crítica. Apenas o amor pode compreendê-las, conservá-las e ser justo em relação a elas” (2010, p. 35). Traduziria esse amor aqui como uma relação de abertura, essa abertura e disponibilidade que a *Gelassenheit* de Heidegger representa bem. Os trechos que recorto de Zumthor e Gumbrecht tocam no mesmo ponto, embora o primeiro fale também em amor e o segundo em entusiasmo e elogio. Ao final do livro *O Elogio da Beleza Atlética*, Gumbrecht se questiona a respeito da utilidade de fazer um elogio da beleza atlética. É aqui que ele cita a seguinte fala de Zumthor:

Estou tentando me convencer de que não é minha responsabilidade e nem mesmo problema meu se, um dia, minha saúde, alguma circunstância aleatória ou meu destino impossibilitarem que eu continue trabalhando – e acabarem sendo a minha morte. O que admito como minha responsabilidade é muito diferente: está em imaginar projetos de trabalho para que, através deles, eu me mantenha na vida; e, se possível, essa responsabilidade também está em tentar concluir esses projetos, de forma a mostrar à vida que eu a amo (ZUMTHOR *apud* GUMBRECHT, 2007, p. 176).

Nessa fala, Zumthor comentava seu vigor intelectual e sua produção acadêmica exponencial após a aposentadoria. Seus projetos, sua escrita acadêmica, seus romances e poesias eram uma prova de seu amor pela vida. Para Gumbrecht, a gratidão pelos atletas terem lhe proporcionado tantos momentos de “estar perdido na intensidade concentrada” transforma-se numa gratidão pela vida. Fazer um elogio seria seu modo de mostrar a ela como ele a ama. Essa demonstração de afeto, digamos assim, pode muito bem nos lembrar da proposta de Rilke para que a crítica de arte se transformasse ela também numa forma de arte – para que possa assim deixar de ser “mesquinha, unilateral, injusta e desprovida de dignidade” (2002, p. 55).

Me furtando da tarefa de debater aqui em profundidade o futuro da Estética e da crítica de arte como uma escrita poética²⁹⁶, gostaria de finalizar este capítulo retomando um artigo de Susan Sontag, intitulado “Estética do Silêncio”. Não o retomarei por completo, resgatando seus pressupostos (dos quais divirjo – por exemplo, na questão de entender a obra de

²⁹⁶ A esse respeito fiz um breve comentário-aposta durante o capítulo 4, cf. acima página 154.

arte como expressão de uma consciência individual e como expressão de um espírito do tempo [*Zeitgeist*] e pormenorizando seus argumentos. Começo retomando o paradoxo de seu texto que mais me interessa aqui, sobre a tensão existente na execução – ou plena existência – do silêncio. Mas mais do que isso, é destacar, como Sontag faz, que a estética do silêncio possui relevância, ou ganha espaço, porque está inserida num contexto histórico de excessos. Sontag lembra René Char: “Nenhum pássaro tem ânimo para cantar num matagal de indagações” (1987, p. 14). Nos exemplos da ensaísta, o silêncio aparece como desejo de concretização da abolição da arte, da filosofia e da poesia por pessoas como Marcel Duchamp, John Cage, Ludwig Wittgenstein, Artaud, Hölderlin e Rimbaud. Ainda: é o fato de a arte de nossa época ser ruidosa o que faz existir, ao mesmo tempo, um apelo para o silêncio (cf. 1987, p. 19).

O ‘silêncio’ nunca deixa de implicar seu oposto e depender de sua presença: assim como não pode existir ‘em cima’ sem ‘embaixo’ ou ‘esquerda’ sem ‘direita’, é necessário reconhecer um meio circundante de som e linguagem para se admitir o silêncio. Este não apenas existe em um mundo pleno de discurso e outros sons, como ainda tem em sua identidade um espaço de tempo que é perfurado pelo som. (Assim, grande parte da beleza do mutismo de Harpo Marx deriva do fato de ele estar cercado de conversadores maníacos) (1987, p. 18).

Meu silêncio aqui, gostaria de destacar, não é o silêncio acadêmico, mas o silêncio de uma experiência estética que espera e se entrega ao contingente. É também o silêncio de uma experiência que se esgota em si mesma, que tem um fim em si mesma, que não deseja argumentar, comprovar intenções, comparar leituras, estabilizar sentidos. Portanto, diferentemente de uma estética do silêncio nos moldes como propõe Sontag, esta tese estaria mais próxima de uma poética do silêncio, tanto no sentido do prazer poético de Zumthor, quanto do pensamento criativo de Heidegger. O aspecto criativo de um prazer que faz passar uma circunstância qualquer para a qualidade de uma experiência estética, da forma que emerge como um acontecimento, que provoca um efeito de presença ou epifania, e se evanesce. “Quando nada, porque a obra de arte existe em um mundo preenchido com muitas outras coisas, o artista que cria o silêncio ou o vazio deve produzir algo dialético: um vácuo pleno, um vazio enriquecedor, um silêncio ressoante ou eloquente” (1987, p. 18).

Ao longo desse ensaio Sontag qualifica o silêncio como atitude semelhante a contemplar uma paisagem, onde esquecemos de nós mesmos. Ela diz: é um esquecimento da necessidade de buscar compreensão. Entendo que esse estado de auto-esquecimento é semelhante ao que vimos a respeito da *Gelassenheit*. Ainda sobre semelhanças, o silêncio, diz Sontag, “mantém as coisas abertas”, nos proporciona uma experiência da plenitude das coisas. Ela associa: “Deve ser isso o que Cage quer dizer quando, depois de explicar que não existe o silêncio pois sempre há algo ocorrendo que produz um som, acrescenta: ‘Ninguém pode ter uma

ideia uma vez que começou realmente a ouvir” (1987, p. 23). Nessa associação do silêncio com uma experiência meditativa, encontramos ainda uma semelhança com o que já dissemos a respeito da experiência de desarticulação temporal na época atual: “A arte tradicional convida a olhar. A arte silenciosa engendra o fitar. [...] O fitar talvez seja o mais afastado da história e o mais próximo da eternidade que a arte contemporânea é capaz de atingir” (1987, p. 23). O fitar como o contemplar é o perder-se na experiência do silêncio ou da *Gelassenheit*. Ouçamos Cage mais uma vez:

O nada que continuar é aquilo de que Feldman fala quando ele fala de estar submerso no silêncio. A aceitação da morte é a fonte de toda a vida. Assim é que ouvindo essa música a gente toma como um trampolim o primeiro som que aparece; o primeiro algo nos lança dentro do nada e desse nada surge o algo seguinte; etc. como um corrente alternada. Nenhum som teme o silêncio que o extingue. E nenhum silêncio existe que não esteja grávido de sons (1985, p. 98).

Antes de finalizar gostaria de acrescentar um último comentário associativo. Me refiro a um verso do Sutra da Perfeita Sabedoria, também conhecido como Prajna Paramita. O Sutra faz parte da rotina meditativa diária do Budismo Mahayana e possui extensão de versos bastante variável. Concentro-me sobre apenas uma linha: “a forma é o vazio e o vazio é a forma”. Ressalto que não pretendo oferecer uma análise profunda. Desejo apenas destacar uma aproximação. Se existem pesquisas que comprovam a influência taoísta e budista sobre Heidegger, assim como inúmeros trabalhos que analisam a influência do Zen em artistas contraculturais da década de 1960, a aproximação que ofereço não pretende comprovar nada. Seria apenas, para usar uma expressão de Zumthor, um exercício de imaginação crítica.

Quando Zumthor menciona a presença do poeta Nazir Udin Hunzai em um de seus seminários, ele fala sobre a compreensão de uma característica essencial da forma poética: “não é um esquema”, “não obedece a nenhuma regra porque ela é a regra, recriada sem cessar, ritmo ‘puro’ (no duplo sentido da palavra), só existindo pela e na paixão particular, a cada momento, a cada encontro, a cada qualidade de luz” (2010, p. 82). A regra inscrita em “a forma é o vazio e o vazio é a forma” é a nulidade de tudo o que existe numa dimensão em que nada se fixa e em que tudo é ilusão (*maya*) e sofrimento. Iluminar-se, arrisco a sugerir, é olhar para a realidade e enxergar que tudo é vazio, transitório, ilusório e que, ao mesmo tempo, não há separação entre o eu e o outro, o eu e o mundo que o rodeia.

Trazer como provocação um verso de um sutra budista é provocar o pensamento para a permissão de que nossas experiências possam ser como a de um discípulo que se aproxima da realidade sem nenhum desejo de comprovar hipóteses, extrair um conhecimento, formular (ou acumular) teorias. É, diante de uma obra, aproximar-se de zero, nulificar o máximo possível a atividade da mente que classifica, categoriza e julga, e deixar que a presença aconteça por contato

de corpos, por coabitação no espaço, pela relaxamento e entrega dos sentidos em vigília para o aqui agora. Se, no Zen, o vazio é a regra, no tónus da presença a forma e o vazio podem ser juntos a regra. O vazio (de intenções, objetivos e ações) enquanto *Gelassenheit* e a forma estética contingente, que emerge como um evento e uma graça – que se retira poucos instantes depois de aparecer. Para lembrar ainda uma expressão de Zumthor: “uma forma-força, um dinamismo formalizado” (2007, p. 29) no momento da experiência estética. Vale destacar ainda com Zumthor, que a percepção poética ou a experiência estética sempre serão individuais e efêmeras. O encontro da obra com o espectador é, assim como o prazer “por natureza estritamente individual” (2007, p. 54). E sobre o prazer – e aqui incluo a experiência estética – é importante relembrar que “a fundação de toda verdadeira leitura reside no sentimento de ser pessoalmente afetado pelo texto” (1979, p. 369). Inspirada pelo medievalista, reafirmaria que não existe poeticidade ou esteticidade que não seja a de um corpo que sente e que “não há verdade que não seja a do particular” (2007, p. 63), lembrando aqui que, para Valéry, de que “tudo o que se deseja universal é um efeito do particular”. A respeito de uma experiência estética enquanto performance, que busquei o tempo todo aqui defendê-la, vale finalizar lembrando a definição de Zumthor: “entre o sufixo designando uma ação em curso, mas que jamais será dada por acabada, e o prefixo globalizante, que remete a uma totalidade inacessível, performance coloca a ‘forma’, improvável” (2007, p. 33).

O que há portanto (o que qualifica e o que muda), acredito, é o tónus da presença.

Começo a conclusão recolocando uma pergunta que aparece na introdução, a fim de respondê-la de outra forma. A pergunta: de que maneira autores como Paul Zumthor e Hans Ulrich Gumbrecht, com formações tão específicas relacionadas ao surgimento da literatura, na transição do Medieval para o Moderno, poderiam contribuir para a âmbito das pesquisas da Estética filosófica contemporânea?

Penso, sobretudo, que tais abordagens nos ajudam a lembrar que o conceito de arte é também delimitado historicamente. Dizendo de outro modo ainda, acredito que mergulhar nesse universo nos ajudaria a pensar em novas bases o fenômeno da experiência estética, sem nos agarrarmos de forma estanque a noções como objeto estético, obra (texto, matéria) e sujeito (público, leitor etc.), nem mesmo à arte com um sentido moderno (autorreferente, autônoma, totalizante). Quando me aproximo das noções de forma poética e de performance em Zumthor e de presença e epifania em Gumbrecht, me salta à vista a percepção de que o estético é um fenômeno dinâmico, evanescente, que se retira na mesma medida em que aparece, ao mesmo tempo em que se reitera a cada nova percepção. Zumthor nos parece sobretudo interessante por não sentirmos a necessidade de dar um lastro histórico-filosófico à sua formulação sobre performance: i.e., fator que não amarraria essa tese à obrigatoriedade de contrastar, contrapor, medir inovações com uma tradição que, de tão rica e extensamente explorável, extrapolada, mastigada, revisada etc, parece nos colocar na posição de movermos em círculos contra e a favor de determinadas interpretações. Em que campos nos movemos com Zumthor? Fenomenologia, Estética Filosófica, Filosofia da Arte à la Kant ou à la Hegel? Pensar aqui nos estudos medievais, foi minha aposta, poderia deslocar a perspectiva da arte para um período (ou uma abordagem) anterior à necessidade inarredável de encontrar para ela seu sentido imutável, perene, universal. Ainda: seria sair da obrigatoriedade de atrelar as pesquisas filosóficas da arte ao método interpretativo como se a interpretação fosse “the only game in town”. Seria trazer para a frente um fenômeno contemporâneo que tem ressonância com o passado na medida em que as noções dicotômicas de sujeito e objeto, percepção e significado, sentidos [*senses; Gefühl, Empfindung*] e sentido [*meaning, Bedeutung*] não estão definitivamente limitadas, estanques, separadas em

extremos distintos, opostos. Na performance e na presença essas noções são permeáveis e, portanto, deixam de nortear as qualificações, classificações e quantificações das coisas e dos acontecimentos pertencente ao universo da arte e às nossas experiências estéticas. Trazer para as pesquisas acadêmicas da Estética e da Filosofia da Arte essas abordagens de Zumthor e Gumbrecht nos ajudaria – foi (e continuará sendo) minha pretensão – a “undermine the abusive authority of signification”, para usar uma expressão de Jean-François Lyotard.

Após os anos 1970, vimos filosofias e abordagens Estéticas aproximarem-se da arte através de noções como participação-interação, desmaterialização, hibridização (de linguagens), obra em processo e/ou progresso, ambiente e instalação. Quando a arte pareceu visualmente indistinta de coisas e acontecimentos da vida cotidiana, surgiu ao mesmo tempo teorias que buscaram separar a arte da vida através do recurso ao pertencimento da arte a um universo próprio. É arte porque pertence (ou dialoga) com um mundo da arte, como quis Danto. Ou como lembrou Jauss, citando Steinberg: “O que quer que seja, toda grande arte é a respeito da arte” [*Whatever else it may be, all great art is about art (apud JAUSS, 1977, p. 96)*]. Com Zumthor e Gumbrecht – e com a revisão da noção de experiência através de diversos outros autores –, propus pensarmos a arte e a experiência estética a partir de suas efemeridades, a partir de efeitos evanescentes e singulares. Arte como experiência, para usar uma expressão de John Dewey, nos permitiria pensar o artístico ou estético como atributo da experiência e não do objeto. Como quis Zumthor, o prazer sendo um critério absoluto. E a forma (estética ou poética) sendo o conteúdo da experiência, foi o que pretendi com a minha interpretação de Zumthor, aliando-o a Gumbrecht e aproximando-o da arte contemporânea. Desta forma, interromperíamos a preocupação filosófica recorrente de legitimar a produção ou mesmo a experiência a partir da intenção do autor, da leitura do crítico e curador ou ainda das teorias da arte. Perguntas que me instigam a pensar novas pesquisas seriam: A quem concerne legitimar experiências, hierarquiza-las (“a minha é melhor porque sou crítico e/ou historiador”)? A quem interessa ainda legitimar objetos como sendo de arte, excluindo uma infinidade de outros objetos, circunstâncias, espaços? Por que, no presente amplo das simultaneidades, ainda estamos tão preocupados com a delimitação de um campo artístico através da análise de seus objetos? Por “delimitação” aqui entendo a tarefa de guardar, incluir e excluir exemplares que coaduna uma leitura do possível no que concerne o tema arte. Por que nesse presente amplo de simultaneidades, em que muitas estruturas modernas se desestabilizaram (ou ainda caíram por terra) ainda agimos como se “a interpretação foi o único jogo na cidade”?

Gosto, nesse sentido, de pensar com Duchamp, John Cage e Marina Abramovic e, ainda, com a Estética do Silêncio de Susan Sontag. Duchamp se retirou do mundo artístico

considerando a arte e a vida como um jogo, vivendo ambas com a euforia constante de um respirador (tomando essa atividade como uma profissão). Cage e Abramovic nos trazem obras que existem somente enquanto experiências, obras que destacavam sobretudo o estado de presença (e a ausência de interpretação, de narração de uma história, de estabilidade de um sentido). Com a Estética do Silêncio e o Prajna Paramita, reconhecemos que a disposição para a *Gelassenheit* pode, de fato, ser a etapa que prepara a experiência do prazer e da experiência estéticas. Uma experiência em que a forma – instável, reiterável, evanescente – é a regra, em que a forma da experiência e do prazer qualificam o estético.

Uma última consideração. Esta tese começa com um epígrafe de Susan Sontag a respeito da necessidade de formularmos, no lugar de uma hermenêutica, uma erótica das artes. Esta tese termina com artigo de Sontag a respeito de uma “Estética do Silêncio”. Entre a erótica e o silêncio, há o engajamento do corpo, a performance (a ação) em copresença, o encontro de uma pessoa com uma obra ou circunstância como um acontecimento, uma epifania, um efeito de presença, uma intensidade concentrada, uma imersão meditativa, uma *Gelassenheit*. Ainda: uma *Erlebnis*, uma vívida experiência de deixar-se a algo ou a uma circunstância, abrir-se, relacionar-se e deixar emergir o que tiver que emergir (a contingência) com os sentidos em estado, ao mesmo tempo, de relaxamento e vigília. Entre a erótica e o silêncio, esta tese quis defender uma nova visada da Estética para a experiência estética contemporânea com ou sem obras de arte. Se “com obras de arte”, reconhece-se que o campo da relação, da “co-relação”, é aquele elemento responsável por trazer à tona a forma estética, efêmera, indomável, evanescente – algo que irrompe como uma graça. E vimos que é exatamente essa qualidade e clareza de reconhecer o campo dinâmico da relação que Zumthor traz para as pesquisas da teoria literária. É reconhecer ousadamente que o prazer “é um critério absoluto”, que a forma estética e/ou poética está condicionada à corporeidade, à gestualidade e ao rito (este destacado aqui pelo caráter de coparticipação em um evento). E, por isso, outra expressão de Zumthor se tornou muito importante durante todo esse percurso: “a poeticidade entendida como corporeidade”. Se em Zumthor esse reconhecimento possibilita a formulação da movência da forma poética assim como da dinâmica da performance, ele também endossa a mudança de abordagem da Estética em direção à valorização do singular, do irrepitível, do prazer particular. A poeticidade (ou o atributo estético) que é entendida como corporeidade coloca o corpo no centro de gravitação das pesquisas da experiência estética. E um pouco antes de adentrarmos em Zumthor, o que vimos foi a possibilidade de reformular nosso conceito de experiência estética em bases menos dependentes da reflexão, da compreensão intelectual, da necessidade de teorias da arte, ou ainda, dos pressupostos modernos de que a experiência estética deve cumprir uma função social – de

emancipação, de formação, de educação moral, cívica, sensível-sentimental. Reconhecer que o estético pode ser o campo da insularidade. E isso já é muito. Se tivermos dispostos, óbvio, a reconhecer os limites de se falar sobre esse campo do inútil, do escapável, de uma intensidade epifânica, do simples jogo, da ausência de funções e de universalidades.

Nesse trajeto, vimos que os efeitos da presença, seu caráter epifânico e gracioso (não condicionado a intenções, objetivos e projeções) nos deram os fundamentos para desdobrar uma preocupação com o tônus da presença como momento privilegiado de nossa relação com as obras e com as coisas do mundo. Penso que o tônus da presença se mostra mais relevante no contexto dos espaços expositivos por serem neles o espaço em que sentimos excesso de ruídos e estímulos sensoriais²⁹⁷ e, talvez, uma certa obrigação de resolver uma charada, de produzir sentido – no caso de determinada tendência da arte contemporânea –, ou de compreender um contexto histórico. O tônus da presença com situações do cotidiano acontecem como uma predisposição para a serenidade/relaxamento [*Gelassenheit*] e, ao mesmo, uma atenção concentrada, com os sentidos corporais despertados. O tal estado de *contemplative awareness*, mencionado anteriormente. Corpo e mente contemplam (imergem) uma situação espacial num estado de relaxamento e vigília (daí o tônus), habitando uma dimensão de tempo suspenso (um recorte temporal [*time within time*]). Nesse quadro, no eterno agora de que falou Pamela Lee, no efeito de agora expandido produzido pelo filme *Empire*, de Wahrol, trata-se justamente da capacidade de disponibilizar para estar “perdido numa intensidade concentrada” no instante presente. Experiência que ganha relevância quando experimentado num contexto histórico de “mobilização geral intransitiva”, como dizia Lyotard: essa eterna urgência de processar *inputs* e *outputs* constantemente, em ritmo cada vez mais acelerado.

O tônus da presença, entre a erótica e o silêncio, é a capacidade para a serenidade e o relaxamento, ao mesmo tempo em que é a capacidade para uma percepção concentrada através do corpo e dos sentidos – não com vistas a produzir sentido, mas a apenas se entregar à fruição espacial/temporal de um aqui agora, aberto e desperto para a contingência que esse aqui agora pode oferecer. O tônus da presença aparece assim como uma imersão meditativa. Um estado de relaxamento desperto. E é nesse sentido que a palavra tônus serve bem aos propósitos desta tese, já que a própria palavra carrega em si um leve paradoxo. O tônus é o estado de leve contração de um músculo relaxado. Entre a performance e o silêncio, o tônus de um estar desperto relaxado. (Arrisco a finalizar com essa pequena associação) Como um Buda. Sorridente.

²⁹⁷ Os excessos de exposições extensas, composta de muitas salas e salas abarrotadas de obras e textos explicativos, além de estarem, muitas vezes, com lotação máxima de visitantes.

BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- BAAS, Jacqueline; JACOB, Mary Jane. *Buddha mind in contemporary art*. Berkeley: University of California Press, 2004.
- BAAS, Jacqueline; JACOB, Mary Jane. *Learning mind: experience into art*. Chicago: School of the Art Institute of Chicago; Berkeley: University of California Press, 2009.
- BANNES, Sally. *Greenwich Village 1963, avant-garde, performance e o corpo efervescente*. Tradução de Mauro Gama. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1999.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Editions du Seuil, 1973.
- BARTHES, R.. *O prazer do texto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *Selected writings*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1997. Vol. I.
- BENJAMIN, W.. *Selected writings*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1998. Vol. II (part one).
- BENJAMIN, W.. *Selected writings*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2002. Vol. III.
- BENJAMIN, W.. *The Arcade's Project*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2002b.
- BENJAMIN, W.. *Selected writings*. Edited by Marcus Bullock and Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 2003. Vol. IV.
- BENJAMIN, W.. "Central Park". In: *The Writer of Modern Life: Essays on Charles Baudelaire*. Ed. Michael W. Jennings. Trans. Howard Eiland and Edmund Jephcott. Harvard: Harvard UP, 2006.
- BIESENBACH, Klaus. *Marina Abramovic. The artist is present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010.
- BONNEFOY, Yves. "Paul Zumthor: errance et transgression dans une destinée d'historien". In: CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline; LUCKEN, Christopher (ed.). *Paul Zumthor, ou l'invention permanente: critique, histoire, poésie*. Genève: Droz, 1998.
- BOWRON, Astrid (ed). *Experiment = Experiência: art in Brazil, 1958-2000*. Oxford: Museum of Modern Art; BrasilConnects, 2001.

- BREITWIESER, Sabine. *Vivências: life experience*. Vienna: Generali Foundation, 2000.
- BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. RJ: Contracapa, 2005.
- BUTLER, Cornelia; PÉREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, New York: Museum of Modern Art, 2014.
- CAGE, John. *Silence: lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- CAGE, John. *De Segunda a um ano*. Tradução de Rogério Duprat, revista por Augusto de Campos. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.
- CAGE, John; KOSTELANETZ, Richard. *Conversing with John Cage*. New York: Routledge, 2003.
- CERQUIGLINI-TOULET, Jacqueline; LUCKEN, Christopher (ed.). *Paul Zumthor, ou l'invention permanente: critique, histoire, poésie*. Genève: Droz, 1998.
- CLARK, Lygia; GULLAR, F.; PEDROSA, Mário. *Lygia Clark*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- CLARK, Lygia. *Lygia Clark - Hélio Oiticica: Cartas 1964-74*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- DANTO, A. C. The Artworld. *The Journal of Philosophy*, v. 61, n. 19, p. 571-584, out. 1964.
- DANTO, A. C.. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- DANTO, A. C.. “O mundo como Armazém: Fluxus e Filosofia”. In: HENDRICKS, J. *O que é Fluxus? que não é! O porquê*. Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- DANTO, A. C.. *A transfiguração do lugar comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- DAVIS, Bret W. “Translator’s Foreword”. In: HEIDEGGER, Martin. *Country Path Conversations*; traduzido por Bret W. Davis. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- DE DUVE, Thierry. Kant depois de Duchamp. *Revista do Mestrado em História da Arte EBA*, Rio de Janeiro, v. 5, p. 125-152, jul./dez. 1998.
- DENOEU, François. Victor Hugo, poète de Satan by Paul Zumthor. *Books Abroad*, Oklahoma, v. 22, n. 3, p. 262, jun./ago. 1948.
- DEWEY, John. *Art as experience*. New York: Minton, Balch & Co., 1934.
- DICKIE, George. Defining Art. *American Philosophical Quarterly*, v. 6, n. 3, p. 253-256, jul. 1969.
- DICKIE, G.. *Introduction to Aesthetics: an analytic approach*. New York, Oxford: Oxford University Press, 1997.
- DILTHEY, Wilhelm. *Poetry and Experience*. In: MAKKREEL, Rudolf & RODI, Frithjof (ed.) *Wilhelm Dilthey: Selected Works*. Volume V. Princeton: Princeton University Press, 1985.

- FABBRINI, Ricardo Nascimento. A fruição nos novos museus. *Revista Especiarias – Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, p. 245-268, jan/jun 2008.
- FERREIRA, Jerusa Pires. Paul Zumthor – Profissão Medievalista. *Revista Signum*, São Paulo, n. 1, p. 185-205, nov. 1999.
- FERREIRA, Jerusa Pires. O universo conceitual de Paul Zumthor no Brasil. *Revista do IEB*, n. 45, p. 141-152, set 2007.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance: a new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London; New York: Routledge, 2008.
- FIGUEIREDO, Virgínia Araújo. Kant e a arte contemporânea. *Especiaria Cadernos de Ciências Humanas*, v. 11, n. 19, p. 25-43, jan/jun 2008.
- FRIED, Michael. Art and Objecthood. *Artforum*, New York, v. 5, p. 12-23, jun. 1967.
- FUNNY, Felicity. *Vivências: dialogues between the works of Brazilian artists from 1960s-2002*. Walsall: The New Art Gallery Walsall, 2002.
- GADAMER, Hans-Georg. *Truth and Method*. Translation revised by Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall, London, England: Bloomsbury Academic, 2013.
- GARCIA, Antonio Rivera; VILLACAÑAS BERLANGA, J.L.. *La ontología de la presencia: aproximación a la obra de Hans Ulrich Gumbrecht*. Valencia: Kyrios, 2012.
- GREENBERG, Clement. “A Pintura moderna”. In: BATTICOCK, Gregory. *A nova arte*. Perspectiva: São Paulo, 1975.
- GULLAR, Ferreira. *Experiência neoconcreta: momento-limite da arte*. Ferreira Gullar. São Paulo: Cosac Naify, 2007 [edição com fac-símile do catálogo da 1ª Exposição Neoconcreta de 1959].
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. (et al). *La actual ciencia literaria alemana*. Traducidos por Hans Ulrich Gumbrecht y Gustavo Domínguez León. Salamanca: Anaya, 1971.
- GUMBRECHT, H. U.; PFEIFFER, Karl Ludwig (ed). *Materialities of Communication*. Translated by William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- GUMBRECHT, H. U.; ROCHA, João Cezar de Castro (ed). *Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998a.
- GUMBRECHT, H. U. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence F. Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998b.
- GUMBRECHT, H. U.. *Em 1926: vivendo no limite do tempo*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GUMBRECHT, H. U. “To be quiet for a moment”. In: BARSCH, Achim; RUSCH, Gebhard; VIEHOFF, Reinhold; BLOCK, Friedrich W. (eds.): *Festschriftenprojekt S.J.Schmidt*. CD. Halle 2000.

GUMBRECHT, H. U. Martin Heidegger's Japanese Interlocutors: About a Limit of Western Metaphysics. *Diacritics*, v. 30, n. 4, p. 83-101, dez-fev 2000b.

GUMBRECHT, H. U. *In praise of athletic beauty*. Cambridge, Massachusetts; London; Belknap Press of Harvard University Press, 2006.

GUMBRECHT, H. U.. "Pequenas crises: experiência estética em mundos cotidianos". In: GUIMARÃES, César; LEAL, Bruno; MENDONÇA, Carlos. *Comunicação e experiência estética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006b.

GUMBRECHT, H. U.. *Elogio da beleza atlética*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GUMBRECHT, H. U.. *Floema - Caderno de Teoria e História Literária*, "Especial Kleist por H.U. Gumbrecht", organizado por Marília Librandi Rocha, Lucia Ricotta e Marcello Moreira; ano IV, n. 4A, out. 2008.

GUMBRECHT, H. U.. *Produção de presença. O que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2010.

GUMBRECHT, H. U.. *Atmosphere, mood, Stimmung. On a hidden potential of literature*. Translated by Erik Butler. Stanford: Stanford University Press, 2012.

GUMBRECHT, H. U. *Graciosidade e estagnação: ensaios escolhidos*. Introdução e organização Luciana Villas Boas. Tradução Luciana Villas Boas e Markus Hediger. Rio de Janeiro: Editora Contraponto; Editora Puc-Rio, 2012b.

GUMBRECHT, H. U.. *After 1945. Latency as Origin of the Present*. Stanford: Stanford University Press, 2013.

GUMBRECHT, H. U.. *Our Broad Present: time and contemporary culture*. Stanford: Stanford University Press, 2014.

GUYER, Paul. "History of Modern Aesthetics". In: LEVINSON, Jerrold. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 2003.

Haidu, Peter. Making It (New) in the Middle Ages: Towards a Problematics of Alterity Essai de poétique médiévale by Paul Zumthor. *Diacritics*, v. 4, n. 2, p. 2-11, jun-ago 1974.

HARVEY, David. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.

HASKINS, Rob. *Jonh Cage*. London: Reaktion Books, 2012.

HENDRICKS, Jon. *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. Brasília, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil/Detroit: The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation, 2002.

HEIDEGGER, Martin. *What is called thinking? A translation of Was heisst Denken?* by Fred D. Wieck and J. Glenn Gray. New York, Evanston, London: Harper & Row Publishers, 1968.

HEIDEGGER, M.. *Discourse on Thinking: a translation of Gelassenheit* by John M. Anderson and E. Hans Freund. New York: Harper & Row Publishers, 1966.

HEIDEGGER, M.. *On the way to language*. Translated by Peter D. Hertz. Harper & Row Publishers: New York/ San Francisco, 1971.

HEIDEGGER, M.. *Poetry, language, thought*. Translated by Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971b.

HEIDEGGER, M.. “Letter on Humanism”. In: HEIDEGGER, M; KRELL, David Farrell (ed). *Basic writings: from Being and Time (1927) to The task of thinking (1964)*. San Francisco: HarperSan Francisco, 1993.

HEIDEGGER, M.. *Country Path Conversations*. Traduzido por Bret W. Davis. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

HEIDEGGER, M. *Ser e Tempo*. Tradução e organização Fausto Castilho, Campinas: Editora Unicamp, 2012.

HIGGINS, Hannah. *Fluxus experience*. Berkeley: University of California, 2002.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. Tradução João Paulo Monteiro. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

HULT, David. Le Masque et la lumière: la poétique des grands rhétoriciens by Paul Zumthor. *MLN*, v. 94, n. 4, p. 882-885, mai. 1979.

HYMES, Dell. “Breakthrough into performance”. In: BEN-AMOS, Dan; GOLDSTEIN, Kenneth S. *Folklore: performance and communication*. Paris: The Hauge Mouton, 1975.

ISER, Wolfgang. *O ato da leitura: uma teoria do efeito estético*. São Paulo: Ed. 34, c1996.

JACOB, Mary Jane; BRAUEN, Martin. *Grain of Emptiness: Buddhism-inspired contemporary art*. New York: Rubin Museum of Art, 2011.

JAUSS, Hans R.. *Ästhetische Erfahrung und literarische hermeneutik*. München: Wilhelm Fink, 1977.

JAUSS, H. R. *Aesthetic experience and literary hermeneutics*. Translation by Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.

JAY, Martin. *Songs of experience: modern American and European variations on a universal theme*. Berkeley: University of California Press, 2005.

JONES, “Invisible art: the gallery hoax that shows how much we hate the rich”. In *The Guardian*, 30/09/2014. Disponível em <http://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2014/sep/30/invisible-art-hoax-lana-newstrom-cbc>. Acessado em 8/01/2015.

KAPROW, Allan. “O legado de Jackson Pollock”. In: COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valério Rohden e Antônio Marques, 2ª edição. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

- KELLY, Pat & OLDRING, Peter. “New York artist creates ‘art’ that is invisible and collectors are paying millions” CBC Radio. *This is That*. Sept 23, 2014. Disponível em <http://www.cbc.ca/thisisthat/blog/2014/09/23/new-york-artist-creates-art-that-is-invisible/> Acessado em 3/10/2014.
- KLEIST, Heinrich von. *O teatro das marionetes*. Tradução de Paulo Mendes Campos. Ministério da Educação e Saúde (Os Cadernos de Cultura): Rio de Janeiro, 1952.
- KOSELLECK, Reinhart. *Future Past*. Translation by Keith Tribe. Cambridge: MIT Press, 1985.
- KRAUSS, Rosalind. Sculpture in the Expanded Field. *October*, v. 8, p. 30-44, mar-mai 1979.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Poetry and Experience. (Tradução de Roxanne Lapidus). *Substance*, v. 18, n. 3, p. 22-29, 1989.
- LARSON, Kay. *Where the heart beats, John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press, 2012. [e-book]
- LEE, Pamela. *Chronophobia. on time in the art of the 1960s*. Cambridge, Mass.; The MIT Press, 2004.
- LEONÍDIO, Otávio. Caminhos comoventes: Concretismo, neoconcretismo e arte contemporânea no Brasil. *Viso Cadernos de Estética Aplicada*, n. 13, jan-jun 2013.
- LEVINSON, Jerrold. *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2003.
- LORCA, Federico García. *Poeta en Nueva York*. Edición de María Clementa Millán. Ediciones Cátedra S.A., Madrid, 1987.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Condition: a report on knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- LYOTARD, Jean-François. *The Postmodern Explained. Correspondence 1982-1985*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1993.
- MENDES, Victor K; ROCHA, João Cezar de Castro (ed.). *Producing presences: branching out from Gumbrecht's work*. Dartmouth: University of Massachusetts, 2007.
- MIRANDA, M. L. *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jaus*, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007 (dissertação de mestrado).
- NANCY, Jean-Luc. *Birth to presence*. Stanford, Stanford University Press, 1993.
- PLATÃO. *A República*. Introdução, tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira. 4ª edição. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- PLATÃO. *Dialogos: Menon-Banquete-Fedro*. Tradução de Jorge Paleikat. 2ª edição. Rio de Janeiro: Globo, 1950.
- RILKE, Rainer Maria. *Diário de Florença*. Tradução de Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

- RILKE, R. M.. *Cartas a um jovem poeta*. Tradução de Pedro Süssekind. Porto Alegre: LPM, 2010.
- ROCHA, Marília Librandi (ed). *Floema - Caderno de Teoria e História Literária*, “Especial Hans U. GUMBRECHT”. Vitória da Conquista, Ano 1, n. 1A, out. 2005.
- ROSE, Marilyn Gaddis. Le Puits de Babel by Paul Zumthor. *The French Review*, v. 44, n. 1, p. 190-191, oct. 1970.
- ROSENBERG, Harold. The American Action Painters. *ArtNews*, New York, v. 50, n. 8, p. 22-50, dez 1952.
- ROSENBERG, H.. *A tradição do novo*. Tradução: César Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ROSENBERG, H.. *Objeto ansioso*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- RUSHKOFF, Douglas. *Present Shock: when everything happens now*. New York: Current, 2014
- SANTIAGO, Silvano. Suicídio da Teoria Literária. *O Estado de São Paulo*, Sabático, p. S2, 19/01/2013.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos. A concepção kantiana de experiência estética: novidades, tensões e equilíbrios. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 33, n. 2, p. 35-76, 2010.
- SAFRANSKI, Rüdiger. *Heidegger: um mestre na Alemanha entre o bem e o mal*. Tradução de Ernildo Stein. 2ª edição. Editora: Geração Editorial. 2005
- SILVEIRA, Cristiane. “*The Artworld*”: *A natureza teórica da arte na reflexão filosófica de Arthur C. Danto*. Universidade Federal do Paraná, Curitiba (dissertação de mestrado), 2010.
- SILVERMAN, Kenneth. *Begin Again: a biography of John Cage*. New York: Alfred A. Knopf, 2010.
- SHUSTERMAN, Richard. The end of aesthetic experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n. 55, p. 29-41, 1997.
- SHUSTERMAN, Richard. Beneath Interpretation: Against Hermeneutic Holism. *The Monist*, v. 73, n. 2, p. 181-204, 1990.
- SHUSTERMAN, Richard. *Performing Live: aesthetical alternatives for the ends of art*. Ithaca and London: Cornell University Press, 2000.
- SHUSTERMAN, Richard & TOMLIN, Adele (ed) *Aesthetic experience*. New York and London: Routledge, 2008 [e-book]
- SHUSTERMAN, Richard. Dewey’s Art as Experience. *Journal of Aesthetic Education*, v. 44, n. 1, p. 26-43, mar-mai 2010.
- SINGH, Guru Dev; ESPINOSA, A.. *Sat Nam Rasayan: el arte de la curación*. Edizioni e/o, 2008.
- SONTAG, Susan. *Against interpretation, and other essays*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1966.

- SONTAG, Susan. “A estética do silêncio”. In: *A vontade radical: estilos*. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SUZUKI, Shunryu. *Mente zen, mente principiante*. São Paulo: Pala Athena, 2010.
- TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Theresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- TOMKINS, Calvin. *Marcel Duchamp. The afternoon interviews*. New York: Badlands Unlimited, 2013.
- VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- VARNEDOE, Kirk; KARMEL, Pepe. *Jackson Pollock: New Approaches*. New York: Museum of Modern Art, 1999.
- WARR, Tracey (ed.); JONES, Amelia. *The artist's body*. London: Phaidon Press, 2000.
- WELLBERY, David E. Theory of Events: Foucault and Literary Criticism. *Revue internationale de philosophie*, v. 41, p. 420-432, 1987.
- WELLBERY, David E. “Contingency”. In: FEHN, Ann; HOESTEREY, Ingeborg; TATAR, Maria. *Neverending stories: toward a critical narratology*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992; pp. 237-257.
- WELLBERY, David E. Dez perspectivas sobre emergência. (Tradução por João Adolfo Hansen). *Floema*, ano VII, n. 8, p. 65-75, 2011.
- WHITEMAN, Vivi. Cinderela Frankenstein. *Carta Capital*, publicado em 10/05/2014, acessado 10 de junho de 2014. Disponível em <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/cinderela-frankenstein-2841.html>.
- WOLFE, Tom. *The Painted Word*. New York: Picador/Farrar, Straus & Giroux, 2008/ c1975.
- WOLFHART, Henckmann; LOTTER, Konrad. *Lexikon der Ästhetik*. München: Verlag C.H. Beck, 2004.
- WOLIN, Richard. Benjamin's Materialist Theory of Experience. *Theory and Society*, v. 11, n. 1, p. 17-42, 1982.
- ZUMTHOR, Paul. From the Universal to the Particular in Medieval Poetry. *MLN*, v. 85, n. 6, p. 815-823, 1970.
- ZUMTHOR, P.. *Essai de poétique médiévale*. Paris: Ed du Seuil, c1972.
- ZUMTHOR, P.. Comments on H. R. Jauss's Article. (Traduzido por Betty R. H. Sapir). *New Literary History*, v. 10, n. 2, p. 367-376, 1979.
- ZUMTHOR, P.. From Hi(story) to Poem, or the Paths of Pun: The Grands Rhétoriciens of Fifteenth-Century France. (Traduzido por Edward Tomarken and Annette Tomarken). *New Literary History*, v. 10, n. 2, p. 231-263, 1979b.

- ZUMTHOR, P.. *Parler du Moyen Age*. Paris: Éditions de Minuit, 1980.
- ZUMTHOR, P.. *Introduction à la poésie orale*. Paris: Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, P.. The text and the voice. *New Literary History*, v. 16, n. 1, p. 67-92, 1984.
- ZUMTHOR, P. *Speaking of Middle Age*. Translated by Sarah White. University of Nebraska Press, Lincoln & London, 1986.
- ZUMTHOR, P.. *Ecriture et nomadisme. Entretiens et essais*. Montréal: l'Hexagone, 1990.
- ZUMTHOR, P.. *Performance, réception, lecture*. Longueil, Québec: Le Préambule, 1990b.
- ZUMTHOR, P.. *Toward a Medieval Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- ZUMTHOR, P.. *A letra e a voz: a "literatura" medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, P.. The New Medievalism by Marina S. Brownlee; Kevin Brownlee; Stephen G. Nichols. *Speculum*, v. 68, n. 1, p. 112-113, 1993b.
- ZUMTHOR. "Body and Performance". In: GUMBRECHT & PFEIFFER. *Materialities of Communication*. Translated by William Whobrey. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- ZUMTHOR, P.. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia (SP): Atêlie Editorial, 2005.
- ZUMTHOR, P.. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Ferreira. SP: Cosac Naify, 2007.
- ZUMTHOR, P.. *Falando da Idade Média*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- ZUMTHOR, P.. *Introdução à poesia oral*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FILMES DOCUMENTÁRIOS

- AKERS, Matthew; DUPRE, Jeff. *Marina Abramovic. The artist is present*. New York: The Museum of Modern Art, 2010b.
- NAMUTH, Hans. *Jackson Pollock 51*. New York: Museum at Large, 1951 [1980].
- FERRERA, Antonio; MAYSLES, Albert. *The Gates*. New York: Maysles Film, 2007.