

João Paulo Andrade da Silva

**MEDIAR A PRESENÇA NAS ARTES VISUAIS
ou sobre o Gesto e o Sensível**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Processos de formação, mediação e recepção.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Rachel de Sousa Vianna

Bolsista Capes

**Belo Horizonte
2017**

S586m Silva, João Paulo Andrade da.

Mediar a presença nas artes visuais, ou, sobre o gesto e o sensível
[manuscrito] / João Paulo Andrade Silva. -- 2017.

120 f. , enc.; 31 cm.

Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado de Minas Gerais.
Programa de Pós-graduação em Artes, 2017.

Orientadora: Profa. Dra. Rachel de Souza Vianna.

Bibliografia: f. 117-120

1. Artes Visuais. 2. Estética. 3. Mediação. 4. Sensível. 5. Presença I. Vianna,
Rachel de Souza. II. Universidade do Estado de Minas Gerais. Programa de
Pós Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7.01

Ficha catalográfica: Gilza Helena Teixeira CRB6/1725

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos professores que marcaram minha experiência como aluno e que alimentaram, desde quando posso me lembrar, meu desejo de também ser professor e meu amor pela educação. Vocês são responsáveis pelas palavras que estão aqui.

Aos colegas e valiosos amigos que conheci nessa aventura pela mediação. Vocês me ensinaram que educação se faz com afeto e presença. Com vocês vivi experiências dentro e fora das galerias que me construíram como profissional e como ser humano. Agradeço especialmente à Juliana Tauil que é responsável direta e indiretamente pelo educador que sou hoje: pela chance, pelos exemplos, e pela verdade dos gestos.

Aos amigos e amores por me tornar sempre uma pessoa melhor e mais feliz.

À minha família por me ensinar que o amor é uma alternativa nem sempre fácil, mas certamente a mais poderosa. E por sempre terem acreditado em mim.

Ao meu companheiro Marcelo pela paciência, carinho e apoio durante todo o processo.

À minha orientadora Rachel Vianna pela acolhida generosa, pelas intervenções precisas, pela confiança, paciência, pelas trocas e por ter feito de todo o processo de orientação um diálogo produtivo e afetuoso.

À Capes pelo financiamento da pesquisa.

E novamente à vida por me colocar no lugar certo nas horas certas (talvez isso eu chame de sorte).

RESUMO

Este trabalho investiga em que medida o conceito de presença em Hans Ulrich Gumbrecht pode subsidiar o campo da mediação em artes visuais. O estudo parte do pressuposto que a obra de arte enquanto forma poética abre espaço para uma relação com a substância do mundo. Ao mesmo tempo, instaura uma situação de tensão com a dimensão de sentido proposta pela hermenêutica. Trata-se de um contraponto à situação delineada por Jonathan Crary e Walter Benjamin sobre dois traços da modernidade: o surgimento da categoria de observador e o cancelamento da experiência. Nessa perspectiva, a experiência estética possibilita formas mais complexas de relação com o mundo do que a simples interpretação. A pesquisa se serve de uma constelação de conceitos não-hermenêuticos: o “sensível”, em Emanuele Coccia, como campo no qual os fenômenos afetam nossos sentidos; o “gesto”, em Vilém Flusser, como modalidade de produção do sensível fora da dimensão da interpretação; o “aparecer”, em Martin Seel, como a manifestação da presença no sensível; e a “função poética,” em Jean-Luc Nancy, como acesso à presença e suas aparições. Finalmente, a partir de Jacques Rancière, pretende-se inscrever a prática da mediação em artes visuais no âmbito da “partilha do sensível”, no qual o regime das artes tem a vocação de perturbar uma lógica de hierarquização da produção, difusão e compartilhamento dos discursos. Desse modo, a experiência estética através da obra de arte pode representar um lampejo de sobrevivência das experiências autênticas e emancipadoras.

Palavras-chave: estética, artes visuais, presença, sensível, mediação.

ABSTRACT

This work investigates in which measure the concept of presence in Hans Ulrich Gumbrecht may support the field of mediation of the visual arts. It departs from the assumption that as a poetic form, a work of art permits a relation with the substance of the world. At the same time, it establishes a tension situation with the dimension of meaning proposed by the hermeneutics. It is a counterpoint to the situation outlined by Jonathan Crary and Walter Benjamin on two traits of modernity: the emergence of the category of observer and the cancellation of experience. In this perspective, the aesthetic experience opens up more complex relationships with the substance of the world than the simple interpretation. The research uses a constellation of non-hermeneutic concepts: the "sensible", in Emanuele Coccia, as a field in which phenomena affect our senses; the "gesture", in Vilém Flusser, as a mode of production of the sensitive outside the dimension of interpretation; the "appearing", in Martin Seel, as the manifestation of the presence in the sensible; and the "function of poetic", in Jean-Luc Nancy, as access to the presence and its apparitions. Finally, from Jacques Rancière, we intend to inscribe the practice of mediation in the visual arts in the context of the "sharing of the sensible", in which the art regime has the vocation to disturb a hierarchical logic of production, diffusion and sharing of the Speeches in this way, the aesthetic experience through the work of art can represent a glimpse of survival of authentic and emancipatory experiences.

Key words: aesthetic, visual arts, presence, sensitive, mediation.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1.DESAPARECIMENTO DO DESEJO DE VER.....	14
1.1. Uma intuição inicial: “Experiência da Lata de Fogo” e vivência <i>Parangolé</i> ... 14	
1.2. Vaga-lumes, dispositivos gloriosos e corpos docilizados.....	19
1.3. Experiência visual e efeitos da modernidade	25
1.4. Atenção, disciplina e espetáculo.....	33
2. GESTO ARTÍSTICO: ALTERNATIVA À DOMESTICAÇÃO	38
2.1. Aparelhos, funcionários, programas.....	38
2.2. Cultura do Sentido, Cultura da Presença e destinos da corporalidade	42
2.3. <i>Dasein</i> e retorno ao mundo	47
2.4. Imagem, Sensível e Gesto Artístico.....	51
2.5. Gesto artístico e experiência estética.....	57
3. EXPERIÊNCIA E PRESENÇA	65
3.1. Presença e Sensível	65
3.2. Narrativa, rastro e <i>flânerie</i>	72
3.3. Rastros.....	80
4. COLHER O SENSÍVEL, PRODUZIR PRESENÇA.....	83
4.1. Sensível e função poética.....	83
4.2. O Aparecer da presença.....	86
4.3. Desfocalização, disponibilidade e <i>Gelassenheit</i>	91
4.4. Presença na Obra de Arte	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEDIAR A PRESENÇA.....	106
REFERÊNCIAS	117

INTRODUÇÃO

Um colega bem famoso, já aposentado, de quem sempre admirei as obras, os argumentos e a elegância intelectual, diz muitas vezes de si mesmo, com aparente modéstia, que em toda a sua vida teve só “uma ideia boa”. Logo depois de uma pausa estudada para pesar o efeito das palavras, muda o sentido do que acabou de dizer e acrescenta que não é um caso assim tão grave, dado que a maioria das pessoas nem sequer chega a isso (GUMBRECHT, 2015, p. 9).

Este trabalho propõe uma análise do campo das artes visuais do ponto de vista da Presença. Nos termos de Hans Ulrich Gumbrecht, “o que é ‘presente’ para nós (muito no sentido da língua latina *prae-essere*) está a nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos” (GUMBRECHT, 2010, p. 38). Dessa forma, a presença na obra de arte, implica uma série de relações com o público que interessam a esta pesquisa. Como veremos, a presença é uma alternativa à produção excessiva de sentido, que delimita nossas experiências à interpretação sendo que o campo hermenêutico é a modalidade de relação com o mundo que se impôs, desde a modernidade. Nesse sentido a relação paradigma sujeito/objeto cartesiano estabelece que, para que tenhamos critérios confiáveis para produzir conhecimento, devemos ultrapassar a substância das coisas do mundo, olhar para o que está além ou sob o mundo material.

Já não podemos pensar em uma relação que prescindia do sentido e da interpretação para acontecer. O que resta, diz Gumbrecht, é nos agarrar aos momentos de presença, que eclipsados pela tradição metafísica só poderão se manifestar num lampejo – é o que o autor chama de epifania. Tal noção, será determinante para nossa compreensão da experiência estética e para isso a pesquisa passa a estruturar um percurso que localiza a possibilidade desses lampejos a partir da leitura de autores que articulam conceitos não-hermenêuticos. Não se trata de manifesto contra a interpretação. O que o leitor encontrará aqui é uma apresentação das possibilidades de acessar a presença, sempre em tensão com o sentido. Acredita-se que com a presença podemos recuperar uma ligação com nosso corpo e nossos sentidos, esquecida desde a modernidade.

Mas porque a presença?

A presença nos lembra de como nos relacionamos com nosso corpo, de como ele recebe as emissões do sensível e as responde, produzindo também sensível. Como veremos este termo – o “sensível” - diz respeito ao encontro entre nossos sentidos e o devir dos fenômenos; é a dimensão que possibilita tocar o mundo e suas imagens, segundo Emanuele Coccia. Desse modo, com a presença, a possibilidade de termos experiências estéticas significativas aumenta consideravelmente, pois grande parte do sensível não é acessado na dimensão do sentido, que sobreleva a qualidade material dos fenômenos que nos afetam. A presença é uma resposta à subjetividade constituída na modernidade. Jonathan Crary e Walter Benjamin trarão aspectos importantes para que delimitemos quem é esse sujeito moderno, e como suas experiências são constituídas a partir de um contexto de “pobreza de experiências”. Alheio à materialidade e à substância, o observador moderno só produz conhecimento através da interpretação, está preservado dos estímulos sensíveis, já não consegue respondê-los ou produzir uma narrativa sobre eles. Sua possibilidade de ter experiências está sempre atrelada a aparelhos e dispositivos. A contribuição de Vilém Flusser será valiosa nesse aspecto, pois segundo o autor, o sensível que acessamos através desses dispositivos são apenas espectros do que é a substância do mundo.

O que se pretende com a presença, e essa é a intenção deste trabalho, é recuperar uma dimensão da experiência, da qual estamos na maior parte do tempo alienados. A obra de arte é um exemplo de como essa recuperação se dá, sendo causa e efeito de experiências estéticas intensas, realizadas através de uma articulação de sensível e sentido. Efetua, como diremos com Jean Galard e Jean-Luc Nancy, a “função poética”, ou seja, a possibilidade de romper com as estruturas do cotidiano, apresentando, na sua materialidade, uma tensão entre o estabelecido e o utópico. É o lampejo de presença do qual nos fala Didi-Huberman, é a possibilidade de inventar o cotidiano em Hélio Oiticica. Essa é a importância de encaminhar a mediação em artes visuais para os trilhos da presença. Trata-se de devolver à obra sua potência instauradora de descontinuidades, de apropriações, de respostas ao sensível. A pesquisa destaca a contribuição desses e de outros autores, a partir de uma revisão bibliográfica cuja finalidade é constelar conceitos não-hermenêuticos, que possibilitem: compreender a noção de presença e suas reverberações para a produção de conhecimento; apresentar circunstâncias nas quais a presença é favorecida, e por

consequência, a própria possibilidade da experiência estética; demarcar a obra de arte e a sua função poética como resistência a uma cultura de sentido, e sobretudo, como aparecer da presença.

Tenho pensado que todo processo de pesquisa e escrita é na verdade uma aposta naquilo que imaginamos ser uma “boa ideia”. Hans Ulrich Gumbrecht, autor da citação que abre este tópico, declara que tem perseguido “com uma teimosa insistência” uma intuição de que as coisas do mundo têm uma dimensão de presença. Portanto, além de levantamento bibliográfico e articulação entre teóricos, esta pesquisa é também o registro de como essa ideia inicial reverberou e foi tomando forma no embate com ideias dos campos da filosofia, da arte e da mediação cultural. É claro que esses encontros também indicam lacunas que essa ideia ainda não alcança. Como o diz Vilém Flusser: “Para poder trabalhar é necessário supor que o mundo não é como deveria ser, e que pode ser modificado” (FLUSSER, 1994, p. 19, tradução nossa). Assim, aquela intuição inicial nos leva a três questões.

Quando se fala em “transformar nossa forma de ver o mundo”, pode-se pensar que esta é uma ideia muito ampla, e por essa característica mesma, pode ser aplicada em situações as mais diversas. Então, se há algo que deva ser transformado na forma como vemos o mundo, o que é? Mais do que dar uma resposta definitiva a esta pergunta, cabe escolher entre as diversas respostas possíveis. O que nos leva a segunda questão: como uma obra de arte pode operar essa transformação? Ou seja, se há algo que deva ser transformado, como essa transformação opera, levando em consideração as particularidades das artes visuais, na amplitude de suas manifestações? Finalmente, e a terceira questão talvez sintetize a dimensão ética e política dessa “transformação”, por que essa transformação deve acontecer? Em favor de que situações, desejos, agenciamentos, essa transformação ocorre? Qual a finalidade dessa transformação e a quais interesses ela serve?

Esta dissertação decorre do desejo de responder a estas perguntas, que surgiram do contexto de minha atuação como mediador em ações educativas de museus e centros culturais de Belo Horizonte e seu entorno. É importante demarcar o uso do termo “mediação” nesta pesquisa, e para isso me valho das palavras de Carmen Mörsch:

O termo mediação cultural, traduzido aqui do alemão Kulturvermittlung e do francês médiation culturelle é bastante aberto, geralmente referindo-se aos processos de ganho e negociação de conhecimentos sobre fenômenos artísticos, sociais e científicos, através da troca, reação e resposta criativa. Embora não muito familiar para leitores de língua inglesa, mais familiarizados com o uso do termo arte-educação para descrever esses processos, o termo “mediação cultural” é mais preciso, ao evocar processos de negociação que estão no cerne de uma atuação que se dá entre objetos artísticos, instituições, seus contextos sociais e as pessoas que as encontram. Onde “educação” ou “educador” mais frequentemente conotam um envolvimento com o setor formal, o termo mediação cultural permite aos sujeitos atuantes se imaginarem como parte de um amplo espectro de profissionais da cultura, atravessando disciplinas artísticas e trabalhando em uma variedade de campos culturais e sociais (MÖRSCH, 2012, p. 14, tradução nossa).

Desse modo, a mediação cultural, e mais especificamente a mediação artística é um contraponto a um modelo de relação estanque e unilateral, na qual os sujeitos estão em posições assumidamente distintas no processo. O mediador comunica, explica ou descreve uma obra de arte, transmitindo seu conhecimento a um público que se apresenta passivamente como ouvinte. Nessa relação, qualquer possibilidade de participação é superficial. É o tipo de visita que costuma chamar-se de “vista guiada”, termo que o trabalho da mediação visa contrapor de forma mais sistemática no Brasil desde a segunda metade da década de 1980, tendo sempre como base geral a possibilidade de inter-relacionamento entre arte e público. Assim se apresenta já de saída um tensionamento, que se dá não apenas entre o artista e sua obra e o público, mas entre as formas com que esse público acessa a oferta cultural das instituições, e os modos como tais instituições apresentam essas ofertas. Nesse contexto, qual o conteúdo de uma prática de mediação artística? Existe um elemento comum à pluralidade de acervos que são conteúdo dessa negociação?

Esta dissertação busca construir um amparo teórico que dê conta dessas questões e que se relacione com minha prática como mediador. O Capítulo 1 começa apresentando a intuição inicial que dá origem a esta investigação, a partir de um encontro entre Hélio Oiticica e Pier Paolo Pasolini. Entre a esperança na experiência e o luto pela impossibilidade de reavê-la, os dois autores/artistas abrem espaço para contextualizar a constituição das modalidades de percepção a partir da modernidade, indicando as implicações desse processo em nossa experiência visual.

No Capítulo 2 tratamos da Cultura do Sentido e da Cultura da Presença e suas modalidades de produção de conhecimento, sendo que a primeira se baseia na

interpretação e a segunda, como o próprio nome diz, na presença. O texto discute o que é esse retorno à presença e à experiência estética nos termos de uma relação significativa com o mundo e a sua materialidade.

Seguimos no Capítulo 3 desenvolvendo um contraponto possível à dinâmica normatizadora e docilizante do observador contemporâneo. Apresentaremos possibilidades da experiência estética através da perspectiva da presença e do sensível. Ambos são modalidades de acesso aos eventos de presença, como veremos a partir da leitura de Hans Ulrich Gumbrecht e Emanuelle Coccia. Referenciando Walter Benjamin pretendemos analisar em que medida, a presença ainda é possível, a partir dos conceitos de “narrativa” e “rastros”. Tais noções indicam um reencontro com a experiência estética, mesmo na modernidade.

Finalmente, no quarto e último capítulo, nos debruçamos sobre a função poética como instauradora de presença. Assim, a presença se apresenta enquanto função “desnormatizadora” dos modos de atenção típicos da modernidade. Nesse contexto, a obra de arte aparece como produção de presença, instaurando uma tensão entre sentido e substância, configurando-se como causa e efeito de experiências estéticas significativas.

O mediador deve construir repertórios que atravessem a pluralidade de acervos e recortes curatoriais com os quais irá trabalhar. O elemento chave para essa construção, no caso deste trabalho, é a especificidade da obra de arte como presença, a qual constitui matéria e substância para a produção de conhecimento. Parafraseando Gumbrecht (2011), se não há garantias de que conseguiremos expor nossos públicos a experiências estéticas, o que devemos buscar é uma instrumentalização teórica para que a prática possa, ao menos, tê-la em seu horizonte de possibilidades. Sobre isso Cayo Honorato afirma:

Ao mediador deve ser solicitado que ele desenvolva suas próprias estratégias, que exerça em ato sua própria pesquisa, que sobreponha ou se reveze entre diferentes posições (educador, artista, pesquisador, público), que se pergunte para o que é arrastado nisso, mesmo que somente para se aproximar de um mistério, e que ainda encontre motivos para se divertir. Uma “metáfora metodológica” para tanto poderia ser *O Salto no Vazio* (Yves Klein, 1960), como signo de uma prontidão radical para a transformação, além de obra emblemática da invenção do contemporâneo nas artes visuais (HONORATO, 2009, p. 66 grifo do autor).

A dissertação que apresento ao leitor agora é a insistência em uma intuição de que esse salto no vazio deve se dar através do contato com as possibilidades poéticas a que a obra de arte nos convida a acessar, da potência do gesto como portador de intensidades e experiências, sobretudo da presença como instância definidora das práticas artísticas e das experiências significativas que podemos ainda viver. Este trabalho é a busca por compreender que sentidos advém das presenças que se tocam na prática da mediação artística e suas repercussões. É reconciliação com essa prática, ao mesmo tempo em que ilumina possibilidades futuras para o campo da mediação. Mediar a obra de arte do ponto de vista da presença é privilegiar a potência e a particularidade do campo das artes visuais: a substância, a poesia da matéria, a intensidade das experiências.

DESAPARECIMENTO DO DESEJO DE VER

1.1. Uma intuição inicial: “Experiência da Lata de Fogo” e vivência *Parangolé*

A origem da minha aposta no potencial transformador de uma obra de arte está, sem dúvida, em Hélio Oiticica. Sobretudo em *Aspiro ao Grande Labirinto* (1986). Organizada no sentido de reunir escritos do artista que desenham sua trajetória poética, a grosso modo a obra conduz o artista do “plano” ao “ambiente”. Nas palavras do artista a cor, que aparece como o primeiro elemento a querer escapar do plano, deveria ser revelada como estrutura no tempo e no espaço:

À primeira vista o que chamo de desenvolvimento nuclear da cor pode parecer, e o é em certo sentido, uma tentativa de trabalhar somente no sentido da cor tonal, mas na verdade situa-se em outro plano muito diferente do problema da cor. [...] Não é a tentativa de “amenizar” contrastes, se bem que o faça em certo sentido, mas de **movimentar virtualmente** a cor, em sua estrutura mesma. [...] O desenvolvimento nuclear, antes de ser “dinamização da cor”, é a sua **duração** no espaço e no tempo (OITICICA, 1986, p. 52, grifo do autor).

Se para Oiticica a cor já não é estrutura estática, imóvel, mas que se movimenta virtualmente no espaço e no tempo, a própria noção de espectador deveria se converter em outra coisa. Nas palavras de Celso Favaretto, Hélio “desliza paulatinamente da pintura às estruturas e manifestações ambientais, depois às estruturas comportamento” (FAVARETTO, 1996, p. 248). Esse “deslizar” pode ser entendido como operação que amplia as possibilidades do elemento do plano. Ao mesmo tempo em que a cor passa à estrutura, ela se revela no e através do tempo: “o desenvolvimento da estrutura se dá na medida em que a cor, transformada em cor-luz e encontrado seu tempo próprio, para revelar seu interior (*sic*), deixando-a despida” (OITICICA, 1986, p. 46). Com isso o ato perceptivo muda radicalmente, deixa de ser orientado por uma contemplação estática dos meios pictóricos. Trata-se de “uma percepção radical em relação à percepção do quadro, à atitude contemplativa que o motiva, para uma percepção de estruturas-cor no espaço e no tempo muito mais ativa e completa” (OITICICA, 1986, p. 51).

Já não basta para Oiticica o suporte tradicional da pintura (o plano), para que a cor se manifeste no todo de suas possibilidades espaço-temporais. O artista recorre à expansão dos meios de expressão da cor (inventando para isso os *Núcleos*, os *Penetráveis*, os *Bóides* e, finalmente, o *Parangolé*), esforçando-se para que o uso da estrutura-cor se dê de maneira ampliada e intensificada, característica que só se revelará no todo de suas manifestações. Ou seja, a obra passa a ter duração, existe um *continuum* no qual suas estruturas são apresentadas. Tomemos o *Parangolé* como ruptura mais decisiva no sentido de temporalização das estruturas do objeto artístico em direção às estruturas comportamentais, a partir desta passagem de *Aspiro ao Grande Labirinto*:

Desde o primeiro “estandarte”, que funciona como **ato de carregar** (pelo espectador) ou **dançar**, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural dessas obras da “manifestação da cor no espaço ambiental”. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estruturação que é aqui fundamental: o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura. [...] A obra requer aí a participação corporal direta; além de revestir o corpo pede que este se movimente, que **dance**, em última análise. A criação da ‘capa’ veio trazer não só a questão de considerar um ‘ciclo de participação’ na obra, mas também a de abordar o problema da obra no espaço e o tempo – não mais como se fosse ela “situada” em relação a esses elementos, mas como uma “vivência mágica” dos mesmos (OITICICA, 1986, p. 70, grifo do autor).

Surge o que Oiticica chama de “vivência-total *Parangolé*’ que é sempre acionada pela participação do participante nas obras e lançada no mundo ambiental [...] transformando-o em ‘percepção criativa’” (OITICICA, 1986, p. 72). O uso desse termo aqui – percepção criativa – será lido, no nosso caso, com especial atenção. A vivência-total *Parangolé* é a operação que revela a obra; ou seja, o ato perceptivo se dá **na medida em que o participante se movimenta**. Penso nesse movimentar-se como *Parangolé*, como processo de imersão no *dever* das estruturas ambientais. Do movimento do participante decorre a estrutura-cor, já que ele se torna o “descobridor da obra’, desvendando-a parte por parte” (OITICICA, 1986, p. 53). O que interessa aqui é a potência dessa vivência no comportamento geral do espectador-participante. A vivência-total *Parangolé* deixa resíduos na percepção de quem dela participa? Ou, nas palavras de Oiticica, “Seria isto uma iniciação às estruturas perceptivo-criativas do mundo ambiental? **Toda obra de arte, no fundo, o é**” (OITICICA, 1986, p. 72, grifo nosso).

Estas intuições iniciais de Oiticica, das quais o *Parangolé* seja talvez o ponto de ruptura mais radical, indicam a tendência do artista que aqui nos interessa, de repensar o estatuto do observador de um objeto artístico. Segundo Celso Favaretto, as invenções de Hélio constroem

Uma poética do instante, um ‘exercício experimental da liberdade’ na expressão de Mário Pedrosa, que, valorizando situações instáveis e indeterminadas, de fim impreciso, instala os acontecimentos como **experiências exemplares simbólicas**, nas quais coexistem intensidade de sentido, convicção e violência. Assim esta poética visa não aos simbolismos da arte, mas a simbólica dos estados de transformação (FAVARETTO, 1996, p. 247, grifo nosso).

Ou seja: o caráter exemplar das experiências instauradas pelo tipo de invenção trazida por Oiticica cria uma esfera participativa a partir da imprevisibilidade das ativações do público. Participar não é apenas, neste contexto, um “modo de usar” o objeto artístico. Em última instância é um exemplo possível de interação com o mundo. É uma experiência de iniciação: a vivência-total *Parangolé* indica que a ruptura com qualquer estrutura rígida pré-estabelecida é uma potência que pode ser acessada por todos, e quando ativada aponta novos caminhos no que diz respeito ao caráter coletivo da comunicabilidade de um objeto artístico, já que “transforma o que há de imediato na experiência cotidiana em não-imediato” (OITICICA, 1986, p. 53).

Não se trata aqui de aprofundar-nos na trajetória de Hélio Oiticica. Ao trazer as palavras de *Aspiro ao Grande Labirinto*, minha intenção é contextualizar o momento em que me dei conta de que havia uma “boa ideia” que eu deveria perseguir. A estrutura-cor não se mostra integralmente na experiência imediata da contemplação do plano. Ela requer uma relação espaço-temporal para que se revele. O imediato cede lugar àquilo vai sendo vivenciado no processo. O corpo passa a ser elemento primordial de ativação, pois é ele que singulariza a experiência do encontro com a cor e com as outras estruturas ambientais.

É esse o caráter exemplar do gesto de Hélio Oiticica: o inventivo no comportamento do participante é capaz de romper com estruturas pré-concebidas. Participar é criar, intervir. Quando expostos a situações onde a participação é uma provocação (sem o corpo que dança não existe *Parangolé*), o espectador-participante percebe que isso pode ser uma possibilidade comportamental. A arte ambiental para Oiticica é o eternamente móvel, aquilo que está o tempo todo passível de transformação. É o que ele chama de Antiarte: um contexto no qual o artista é visto

“não mais como criador para contemplação, mas como um motivador para a criação. [...] A Antiarte seria uma completação da necessidade coletiva de uma atividade criadora latente, que seria motivada de um determinado modo pelo artista” (OITICICA, 1986, p. 77). Nesse contexto, a produção de objetos não é a finalidade da criação artística. Sobre isso Beatriz Scigliano Carneiro, nos diz, a partir de uma fala do artista:

“Eu não me transformei em um artista plástico, eu me transformei em um declanchador de estados de invenção”. Declanchar, palavra inventada derivada do francês, *déclancher* com o sentido de destravar, provocar. *Déclancheur* também significa disparador de máquina fotográfica. Oiticica preferia o termo invenção à palavra criação. Criar, segundo Oiticica, obedece a um impulso naturalista de realizar formas originárias, que prescindem da experiência. Por outro lado, inventar decorre da experimentação e de estudo, não surge espontaneamente, mas resulta de necessidades sentidas, de exigências postas pelo percurso e vivência do inventor ou de seu grupo social. José Oiticica Filho, o pai de Hélio foi, além de entomólogo, um inventor. Nos anos 1940, inventou um equipamento para fotografar insetos. Seu trabalho lhe rendeu prêmios como cientista e fotógrafo e uma bolsa Guggenheim em Washington (CARNEIRO, 2011, p. 199, grifo do autor).

Se esta característica não se restringe ao *Parangolé*, ou seja, se toda obra de arte é também exemplo de iniciação às estruturas perceptivo-criativas do mundo ambiental, como esta qualidade específica se manifesta em outras modalidades de objeto artístico, incluindo aquelas em que a participação não é a proposta inicial do artista? Ao realizar o movimento que ativa o *Parangolé* estamos em um estado de co-criação que instaura não só uma obra de arte, mas também um estado criativo vivenciado pelo participante. Mas, tomando como exemplo uma obra realizada segundo meios convencionais, como se dá essa participação? De que modalidades de participação estaremos falando, no caso de uma pintura de Renoir, ou de uma escultura de Richard Serra? Uma escultura de Rodin pode apresentar possibilidades de apropriação do mundo tal qual o fazem as invenções de Hélio Oiticica? Como uma obra de arte pode *declanchar* processos de invenção?

Diremos que o *Parangolé* instaura situações de participação específicas, que têm lugar e se contextualizam dentro do programa de Hélio Oiticica. Mas certamente a modalidade de participação aqui proposta não é a mesma em comparação com qualquer outro objeto artístico. Há em Hélio uma exemplaridade no que diz respeito à participação como alternativa possível de relação com o mundo ambiental. Porém, do ponto de vista de um mediador de um espaço expositivo que deve trabalhar com uma pluralidade de acervos, essa modalidade de participação não parece aplicável a

qualquer objeto artístico. Mas isso não diminui o interesse de abordar a obra de arte através dessa mentalidade de Oiticica. Em outra passagem de *Aspiro ao grande labirinto*, o artista faz referência a um de seus *Bólides* - o *Bólido Lata, Apropriação 2, Consumitivo*, de 1966. Ele diz: “uma lata contendo óleo ao qual posto fogo (uma pira rudimentar, se o quisermos) declaro-a obra, dela tomo posse: para mim adquiriu o objeto uma estrutura autônoma” (OITICICA, 1986, p. 77). A obra tem uma “maleabilidade significativa”, que lhe garante o aspecto participativo. É uma obra que pode assumir “n significados”, sendo assim também considerada uma estrutura-*Parangolé* (OITICICA, 1986, p. 78). Mais adiante, Oiticica dirá:

A experiência da lata-fogo a que me referi está em toda parte servindo de sinal luminoso para a noite – existe aí como que uma “aproximação geral”: quem viu a lata fogo isolada como uma obra não poderá deixar de lembrar que é uma “obra” ao ver, na calada da noite, as outras espalhadas como que sinais cósmicos, **simbólicos** pela cidade: juro de mãos postas que nada existe de mais emocionante que estas latas só, iluminando a noite (o fogo que nunca apaga) – são uma ilustração da vida: o fogo dura e de repente se apaga um dia, mas enquanto dura é eterno (OITICICA, 1986, p. 80, grifo nosso).

Uma obra de arte é um **símbolo** do que pode ser nossa relação com o mundo quando esta rompe com a “cotidianidade” das aparições e dos encontros. O *Bólido* é uma estrutura-*Parangolé*, pois apresenta uma modalidade poética (ou seja, estética) de relação com o mundo. O projeto de Oiticica compreende que o contato com uma obra de arte deixa “resíduos” em nossa percepção. Uma lata com fogo não é mais **apenas** uma lata de fogo, pois a obra funda “uma relação diferente no espaço objetivo, ou seja, ‘desloca’ o espaço ambiental das relações óbvias já conhecidas” (OITICICA, 1986, p. 76).

A participação, nesse sentido, expande-se para o mundo objetivo das relações já dadas, “achando” (usando outro termo recorrente em Oiticica) novos arranjos que potencializam nossa relação com ele. É a própria experiência cotidiana que passa a ser lugar da participação, pois ela pode ser transformada através dos modos alternativos de percepção, apresentados **a partir/através** de uma obra de arte. Se a visão de um “fogo que nunca apaga” pode nos fazer transcender a condição imediata de nossas vivências, como fazer com que os encontros com esses pontos de luz se intensifiquem? Sobre esses sinais luminosos de que nos fala Hélio Oiticica, capazes de assegurar “uma nova vitalidade na experiência humana criativa” (OITICICA, 1986, p. 82), o cineasta

italiano Pier Paolo Pasolini escreveu um artigo em 1975. Intitulado *L'articolo delle lucciole* – ou O Artigo dos Vagalumes.

1.2. Vaga-lumes, dispositivos gloriosos e corpos docilizados

No italiano popular, o termo *lucciola* significa justamente a prostituta; mas também essa misteriosa presença feminina nas antigas salas de cinema que Pasolini frequentava muito: evidentemente a “lanterninha”, que no escuro, munida de sua pequena lanterna-tocha, guiava o espectador entre as fileiras de poltronas. Entre a euforia e a “presa”, entre o prazer e o erro, os sonhos e o desespero, esse rapaz espera que apareça uma claridade, ao menos o vestígio de uma *lucciola*, senão o reino da *luce* (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19).

Em 1941, trinta anos antes do artigo dos Vagalumes, Pasolini escreveu uma carta em que conta a um amigo “histórias de corpos e de desejos, histórias de almas e de dúvidas íntimas durante a grande derrocada, a grande tormenta do século” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 17). A semelhança entre os termos (*lucciole* e *lucciola*) é evocada por Didi-Huberman como forma de ilustrar o sentimento de angústia relatado por Pasolini. Há nestes relatos algo de luto, mas também algo que ainda sobrevive à escuridão imposta pelo regime fascista. As prostitutas (*lucciola*) que ele encontra nos prostíbulos (“recantos de alegre prostituição”) trazem lembranças nostálgicas da infância. Nessa mesma noite, após um jantar em Paderno, vê uma “quantidade imensa de vaga-lumes (*una quantità immensa di lucciole*), que formavam pequenos bosques de fogo nos bosques de arbustos” (PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 19). O encontro dos vagalumes remetia aos corpos dos jovens de vinte e poucos anos, que, segundo Pasolini, não se preocupam com o mundo a sua volta, esquecem-se da condição trágica que se impunha à sua inocência: “tudo neles se transforma em risos, em gargalhadas, [...] em seus corpos permanece sempre presente sua juventude total, alegre” (PASOLINI *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20).

Entre as *lucciola*, os *lucciole* e os jovens dos quais Pasolini se lembra quando se dá conta de sua própria melancolia, há em comum “uma alegria inocente e poderosa que aparece como uma alternativa aos tempos muito sombrios ou muito iluminados do fascismo triunfante” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 20). Sua carta ao amigo revela, sob o fundo de uma preponderante taciturnidade, o contraste entre a exceção representada pelos corpos que se movem livres irradiando luz e desejo, e a regra da

culpa, do terror e da inquisição evocados pelo latido dos cães que irrompe na noite. Então, trinta e quatro anos depois da carta onde narra a seu amigo a aparição dos vagalumes, Pasolini publica o artigo que descreve seu desaparecimento, e o luto subsequente. Naquela época – 1975 – para Pasolini, o fascismo ainda triunfava, mas sob outra forma. Assumia a forma da “luz feroz dos projetores”, presente a ponto de extinguir a presença dos vagalumes, capaz (de um modo diferente, mas não menos poderoso) de esgotar as possibilidades de uma experiência genuína de mundo. São os holofotes do espetáculo, da modernização, da industrialização. Sobre isso, no “Artigo dos Vagalumes”, Pasolini diz que

No início dos anos de 1960, devido à poluição da atmosfera e, sobretudo, do campo, por causa da poluição da água (rios azuis e canais limpos), os vagalumes começaram a desaparecer. Foi um fenômeno fulminante e fulgurante. Após alguns anos, não havia mais vaga-lumes. Hoje, essa é uma lembrança um tanto pungente do passado (PASOLINI, 2007 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 28).

O luto se dá aqui, pela perspectiva que se impõe a Pasolini. O artigo havia sido escrito no mesmo ano em que o diretor italiano fora assassinado. O que lhe incomodava então não era mais o fascismo de Mussolini, a perseguição e o risco iminente do qual sempre se pode fugir quando a visão dos corpos livre se impõe. Os *lucere* eram mais que pontos de luz: eram possibilidades de transcendência de uma existência mutilada pela ditadura mussoliniana. Esses momentos de graça, onde os vaga-lumes dançam, são momentos de resistência ao terror embora sejam frágeis, fugazes. Estão o tempo todo sob o risco do desaparecimento. O fascismo de que nos fala Pasolini, este que fez desaparecer inclusive os vaga-lumes, é um movimento de enfraquecimento cultural, de diminuição das diferenças, de uma normatização pelo consumo. O “verdadeiro fascismo” diz Pasolini, “é aquele que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos, os corpos do povo” (PASOLINI, 2007 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 29). Não há carrascos, ou latidos dos cães: a própria sociedade é suprimida através de uma assimilação ao modo de vida burguês: “a tragédia é que não existem mais seres humanos; só se veem singulares engenhocas que se lançam uma contra as outras” (PASOLINI, 2007 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30).

O que Pasolini chama de fascismo é a redução da diferença. Na escuridão total, são as diferenças que apresentam os clarões que vemos, mesmo que em um relance. Não é na escuridão que desapareceram: é no excesso de luz, “na ofuscante claridade

dos “ferozes projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Os corpos engenhocas, não mais corpos que emitem luz na noite, são corpos superexpostos, corpos sem nenhum mistério (sem nenhuma mística, poderíamos dizer), corpos cujos desejos são estereotipados. Já em nada lembram os corpos dos vaga-lumes, hesitantes, fugidios, extra cotidianos. Com o fim dos vaga-lumes, é toda a possibilidade de sobrevivência do diferente, que está em risco. **O excesso de luz de que nos fala Pasolini oblitera a própria possibilidade da exceção, do alternativo, do contraponto.** É aqui que a “lata de fogo que surge na noite como sinal de transcendência” encontra os vagalumes: a *luce* de ambos representa um desvio, uma autodeterminação. Há em Pasolini e Oiticica uma feliz coincidência no que diz respeito às sobrevivências desses vaga-lumes. Para o cineasta italiano, a exceção sobrevive sob a forma dos corpos dos atores de seu *As Mil e uma noites* (1974), por exemplo. Nas palavras do crítico de cinema Ruy Gardnier:

O corpo que sai de *As Mil e Uma Noites* não tem nada de asséptico. É um corpo negro, mestiço, africano; corpo desdentado, proletário, subdesenvolvido. E belo por causa disso. Se há uma ideia constante em toda a obra de Pasolini, é a de que os corpos dos materialmente despossuídos (pobres, subdesenvolvidos) gozam apesar de toda tentativa de constrangimento do controle oficial, e o gozo é o momento em que todo poder de coerção mostra-se inútil, porque não consegue cassar toda a liberdade daqueles a quem ele impinge sua força. O sexo e o prazer dos corpos engajam politicamente: são momentos de resistência à média ponderada do controle social, instantes de não-reconciliação com um *status quo* hipócrita (GARDNIER, s.d.).

Na semana seguinte a seu assassinato (em condições misteriosas) é publicada uma carta póstuma, na qual Pasolini abjura os filmes de sua *Trilogia da Vida: Decameron* (1971), *Os Contos de Canterbury* (1972), e o aqui citado *As Mil e Uma noites*. Tal gesto reflete um descontentamento com o destino a que os corpos-exceção, retratados nessas obras, foram submetidos: alcançaram dimensões imprevistas, gerando bilheteria e uma série de filmes *soft-porn* realizados na esteira da trilogia (vale lembrar que o começo dos anos 1970 é o *boom* social do cinema pornográfico). Fato este que neutralizou, na visão do cineasta, a potência dos corpos, cuja imagem sexualizada passa a ser apenas uma mercadoria entre outras. Tal fato destituiu a potência contestadora da imagem sexual, agora, entregue a uma visualidade fetichista (GARDNIER, s.d.). O gozo dos excluídos, que deveria ser afronta, agora é mercadoria. E isso Pasolini não iria legitimar, nem que tivesse que abrir mão de sua

obra derradeira. Em um movimento paralelo, Hélio Oiticica também escreve, em *Aspiro ao Grande Labirinto*, a respeito da dança “dionisíaca” e seu caráter desintelectualizante. O contato com o samba, no Morro da Mangueira, representa, para o artista

A derrubada de preconceitos sociais, das barreiras de grupos de classes, etc. [...] O condicionamento burguês a que estava eu submetido desde que nasci desfez-se como encanto. O desequilíbrio que adveio desse deslocamento social, do contínuo descrédito das estruturas que regem a nossa vida nessa sociedade, especialmente aqui a brasileira, foi inevitável e carregado de problemas, que longe de terem sido totalmente superados se renovam a cada dia. Creio que a dinâmica das estruturas sociais revelaram-se aqui para mim, na sua crudeza, na sua expressão mais imediata [...] – a marginalização, já que existe no artista naturalmente, tornou-se fundamental para mim – seria a total falta de “lugar social”. [...] A experiência da dança (do samba) deu-me portanto a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade (OITICICA, 1986, p. 75).

Ambos, Pasolini e Oiticica, consideram a exceção, o marginal, lugares da criação, onde o corpo se revela a despeito das normas. Para o primeiro, o desaparecimento destes corpos é o fato que se impõe; para o segundo, imerso no contexto brasileiro, a emergência destes corpos deve ser a condição que determina a criação artística. **A exceção permite experimentar o mundo além das normas.** A sociedade de que fala Pasolini é a sociedade do espetáculo, que cancela qualquer possibilidade de diferença. Também dela nos fala Guy Debord: “sociedade que passa pela unificação de um mundo que está mergulhado indefinidamente em sua própria glória” (DEBORD, 1992 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 35). Os corpos ficam impedidos de aparecer, senão sob o reino da mercadoria. Nesse contexto, a fuga da luz da sociedade do espetáculo é a única forma de resistência. Quanto à isso, Didi-Huberman nos dirige uma pergunta:

Desapareceram mesmo os vaga-lumes? Desapareceram **todos**? Emitem ainda – mas de onde? – seus maravilhosos sinais intermitentes? Procuram-se ainda em algum lugar, falam-se, amam-se apesar de tudo, **apesar do todo** da máquina, apesar da escuridão da noite, apesar dos projetores ferozes? [...] Eles “desapareceram” na medida em que o espectador renuncia a segui-los. Eles desapareceram de sua vista porque o espectador fica no seu lugar que não é o melhor lugar para vê-los (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 45-47, grifo do autor).

Para Didi-Huberman, no caso de Pasolini, não foram os vaga-lumes que desapareceram, mas algo central no desejo de vê-los. Se o desencanto de Pasolini se

confunde com o fracasso de sua *Trilogia da Vida*, em que medida este desencanto fala, também, conosco? O que faz com que deixemos de ter esperança e nos adequemos à uma lógica “espetacular”? Porque, quando dançam, nossos corpos raramente rompem com a normatividade? O luto pelos vaga-lumes é reflexo da nossa perda da capacidade de imaginar. Para Didi-Huberman, “em nosso modo de imaginar jaz fundamentalmente uma condição para nosso modo de fazer política. A imaginação é política, eis o que precisa ser levado em consideração” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 60). A imaginação é entendida aqui como um mecanismo capaz de gerar possibilidades paralelas de experiência de mundo, de liberar, através do encontro do Outrora com o Agora, constelações de Futuro, outras formas de existir. A imaginação permite que possamos dizer “eu prefiro não”, ou “eu consigo alcançar, autonomamente, novas formas de experiência que não sejam impostas pelo consumo” (no caso de Pasolini), ou ainda, “eu posso conduzir meu corpo a modos de vivência que extrapolam aquilo que já está dado” (no caso de Oiticica).

Para ambos – Hélio Oiticica e Pier Paolo Pasolini –, trata-se de como os corpos rompem mecanismos de controle, que imaginam alternativas a um cenário que quer silenciá-los. A luz dos refletores não atravessa essa fronteira. Opera convocando corpos marginais a participar da superexposição do espetáculo, visto aqui como técnica de domesticação. Resta algo de fascista na forma como o controle dos corpos opera. Há ainda, segundo Didi-Huberman, um “fenômeno de culto” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 98), remanescente dos fascismos relatados por Pasolini.

Pensando nisso quero agora me dedicar ao que Didi-Huberman chama de “luz dos refletores”, esta luz que condena os vagalumes (aqueles que sobreviveram até à escuridão do fascismo) ao desaparecimento. Há algo no luto relatado por Pasolini que nos interessa, no seguinte ponto: existe a luz do consumo, que retira dos corpos sua individualidade, seu *pathos*, sua capacidade de contrapor-se, de rebelar-se, de impor-se aos mecanismos de controle. São corpos expatriados, pois, confinados na esfera do consumo e do espetáculo, não acessam mais sua corporalidade. Ao contrário: a silenciam para que possam participar da oferta do mercado.

O problema remete a um trecho importante do filme *Feios, sujos e malvados*, de Ettore Scola (1976). O filme conta a história de Giacinto, patriarca de uma família que o espectador nunca consegue quantificar. São inúmeros filhos, netos, genros e noras convivendo amontoados em um casebre em alguma periferia de Roma. Em meio

à miséria extrema, cada um tenta se virar como pode, algo que o diretor nos mostra sem qualquer pudor. Lançado um ano depois da *Trilogia da Vida* de Pasolini, a abordagem de Scola é oposta: as situações, por mais absurdas que sejam, levam mais ao riso do que ao estranhamento. É um filme sobre como, na pobreza, aqueles indivíduos encontram uma dinâmica própria para sobreviver e dar vazão a seus desejos. Se são seres humanos sórdidos não caberá a nós julgar. O que se pode dizer é que, mesmo que de maneira radical, são sujeitos que não abrem mão de seus desejos em prol de qualquer convenção social.

O dinheiro que o patriarca ganhara como indenização pela perda de um olho é o fio condutor do filme. Há a incrível cena do sonho, na qual Giacinto vê seus parentes ostentando os frutos do roubo da quantia: “Eletrodomésticos. O mundo em cores na sua casa! Bonita! Fofo. Veloz, vruuum! Todos os seus sonhos! Os seus sonhos! Splash! Seguro. Livre. Ágil! Compre! Compre! Gaste e será feliz!”, diz uma voz em *off* acompanhada de uma trilha sonora característica de propagandas publicitárias. É, sem dúvida, uma alusão ao fantasma do consumo que assombra aquela família. Comprar fará com que deixem de ser feios, sujos e malvados. Mas o que passarão a ser? Trago a memória dessa cena porque ela revela um dado presente em Didi-Huberman e sua discussão sobre os vaga-lumes. Para ele, na glória prometida pelo consumo há algo muito próximo daquela celebração do fascismo relatada por Pasolini. Nesse contexto, uma propaganda publicitária equivale ao documentário nazista *O Triunfo da Vontade* realizado por Leni Riefenstahl (1935). Nesse filme, segundo Didi-Huberman, a função do culto encontra seu apogeu, embora não seja um fenômeno restrito ao totalitarismo escancarado do nazi-fascismo. A questão que se coloca é: como a vitória das democracias ocidentais sobre os totalitarismos da Alemanha hitlerista e da Itália fascista terá transformado e “secularizado” esse fenômeno? (DIDI-HUBERMAN, 2011). Como a luz dos holofotes da glória apagam a luz irregular dos vaga-lumes? Como a corporalidade é afetada pela glória do espetáculo do qual somos convocados a participar, consumindo? Citando Giorgio Agamben, Didi-Huberman afirma que “o que está em questão não é nada mais que uma nova e espantosa concentração, multiplicação e disseminação da função da glória como centro do sistema político” (AGAMBEN, 2007, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 100). Prossegue dizendo, ainda:

O que ficava outrora confinado nas esferas da liturgia e do cerimonial se concentra nas mídias e, ao mesmo tempo, através delas se difunde e se introduz em todos os momentos e em todos os meios, tanto públicos quanto privados, da sociedade. [Assim], o Estado holístico fundado sobre a presença imediata do povo aclamando e o Estado neutralizado, dissolvido nas formas comunicacionais sem sujeito estão em oposição apenas aparentemente. **Eles são somente duas faces do mesmo dispositivo glorioso** sob suas duas formas: a glória imediata e subjetiva do povo aclamante e a glória midiática e objetiva da comunicação social (AGAMBEN, 2007, *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101, grifo nosso).

O que subjuga os corpos são as imagens luminosas produzidas por esses dispositivos, gloriosos tanto por seu funcionamento quanto pelas imagens que emitem. Retiram dos corpos a glória que lhes garantia possibilidades de imaginar, de desejar; glória antes produzida pela forma com que esses corpos se colocavam para o outro – pela forma com que seus gestos apareciam. A glória dos gestos vai se dissipando, pois a glória do espetáculo se impõe. Que gestos esses corpos podem realizar se só aparecem enquanto mercadorias? “Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os ‘ferozes projetores’ da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115). Corresponder à oferta do espetáculo é justamente uma forma de desaparecimento dos gestos.

1.3. Experiência visual e efeitos da modernidade

Se os vaga-lumes não desapareceram, **algo central no nosso desejo de ver parece haver se perdido**. Segundo Didi-Huberman há motivos para ser pessimista, “contudo é tão mais necessário abrir os olhos na noite, se deslocar sem descanso, voltar a procurar os vaga-lumes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 49). Para voltar a encontrá-los investigaremos os modos de funcionamento da luz do espetáculo. Sua incidência repercute na nossa relação com nossos corpos e na forma como nos relacionamos com o mundo, mas que mecanismos garantem o funcionamento e a efetividade do espetáculo? Para refletir sobre como as imagens “gloriosas e espetaculares” ofuscam e anulam a capacidade dos corpos de emitir sua própria luz, iremos acompanhar Jonathan Crary na sua investigação sobre regimes de visualidade e suas relações com o corpo e seus usos. Em um percurso, o professor e pesquisador estadunidense articula a produção de conhecimento sobre o observador, a percepção

e as técnicas de domesticação do olhar. Com isso, espera-se conciliar as questões que colocamos até agora e pensar em como o espetáculo se tornou tão atraente e desejável a ponto de reconfigurar o destino de nossos corpos, de nossos desejos.

A primeira indicação de Crary é que vivemos um contexto de surgimento de novas tecnologias de produção de visualidades (o computador, a holografia, os simuladores de voo, a animação computadorizada, o reconhecimento automático de imagens, o mapeamento de texturas, o controle dos movimentos, os capacetes de realidade virtual, as imagens de ressonância magnética, entre outros). Tais tecnologias criam novas modalidades de relação com a imagem, colocando em cheque os conceitos de observador e espaço real. Quando são apresentadas novas formas de perceber o espaço, deslocando a visualidade para um campo cibernético e virtualmente constituído, afasta-se cada vez mais o observador de um objeto cuja presença é física. Os paradigmas que determinam a observação se transformam a partir das novas condições de apresentação e representação de realidades. A experiência visual passa a ser algo maleável e intercambiável, e nesse contexto o observador é um “efeito da construção de um novo tipo de sujeito ou indivíduo no século XIX” (CRARY, 2012, p. 23). Como veremos adiante, é um traço da cultura moderna posicionar o ser humano como excêntrico ao mundo, ocupando um lugar privilegiado de observação. A partir daí esse sujeito está apto a produzir conhecimento, extraindo aquilo que se esconde por trás da superfície material do mundo. Nessa perspectiva, o ato perceptivo deveria estar carregado de infalibilidade. E no caso dos regimes de visualidade na modernidade, há uma correspondência entre uma produção de saber, concentrada em aprimorar as modalidades de observação, e um observador produzido por essas técnicas. O “observador” é uma categoria, quase como uma grandeza matemática, calculável e padronizável.

Deixando patente o paralelo entre sua abordagem dos regimes de visualidade e a abordagem de Foucault sobre os regimes de disciplina e controle, sobretudo em *Vigiar e Punir*¹, Crary declara que

A obra de Michel Foucault é crucial sobre isso, por analisar processos e instituições que racionalizaram e modernizaram o sujeito nesse contexto de transformações sociais e econômicas. Sem fazer conexões causais, Foucault demonstra que a revolução industrial coincidiu com o surgimento de **“novos métodos para administrar” a população urbana** com seus grandes

¹ FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Vozes: Petrópolis, 2002.

contingentes de trabalhadores, estudantes, prisioneiros, pacientes hospitalares e outros grupos (CRARY, 2012, p. 23, grifo nosso).

A administração desses corpos é resultado do que Foucault chama de “política do corpo” (FOUCAULT, 2002 *apud* CRARY, 2012, p. 24), a qual é marcada, sobretudo, pelo acúmulo de conhecimento sobre os sujeitos, com base no que era considerado “padrão” ou “norma”. No caso da percepção, a “preocupação generalizada com os defeitos da visão humana definiu mais precisamente um contorno do ‘normal’ e gerou novas tecnologias para impor uma visão normativa ao observador” (CRARY, 2012, p. 25). Embora reconheça paralelos entre as abordagens, Crary está mais interessado no espetáculo do que na vigilância: Segundo Foucault “nossa sociedade não é do espetáculo, mas da vigilância [...] Não estamos nem no anfiteatro nem no palco, mas na máquina panóptica” (FOUCAULT, 2002 *apud* CRARY, 2012, p. 26). Tal observação é um elemento de importância do ponto de vista do controle (na presença do panóptico estamos sendo o tempo todo “observados”), mas desconsidera, segundo Crary, os modos pelos quais a própria visão se torna um método de disciplina. A invenção de aparelhos ópticos do século XIX corresponde a formas de ordenamento dos corpos em termos de consumo visual. Embora tenha sido colocado em posições distintas ao longo desse trajeto, o observador (e não só a visão, mas toda a sua corporalidade) sempre foi controlado por técnicas externas de manipulação e estímulo.

“O que muda não é a visão ou a percepção, mas a pluralidade de forças e regras que compõem o campo no qual a percepção ocorre” (CRARY, 2012, p. 15). A constituição desse campo se dá a partir de um conjunto de saberes e práticas que refletem visões específicas e históricas das possibilidades da observação humana. Analisando a importância de certos aparelhos ópticos como lugares de saber e de poder e não como modelos de representação, Crary observa como discursos filosóficos, científicos e estéticos se relacionam mutuamente com novas técnicas mecânicas e exigências institucionais. A partir do entrecruzamento e determinação recíprocos da materialidade e dos discursos que determinam esses aparelhos, faz um trajeto que vai desde a câmara escura até o estereoscópio. Citando Deleuze e Guattari, Crary afirma que tais ferramentas existem em relação às combinações que as viabilizam. Amplia-se assim, o lugar dessas tecnologias como reflexo de uma ampla sucessão de saberes, que por sua vez, refletem e determinam novas configurações de um observador.

Se o funcionamento da câmara escura dependia de um observador situado em uma divisão bem demarcada entre mundo interior e exterior, isso se transforma radicalmente com o surgimento de novos meios para recodificar a visão. Embora seu funcionamento – um feixe de luz passa por um pequeno orifício e produz uma imagem invertida na superfície oposta – seja conhecido há pelo menos dois mil anos, é somente a partir do final do século XVI que seu mecanismo subsiste como “metáfora filosófica, como modelo na ciência da óptica física e também como aparato técnico usado em uma variedade de atividades culturais” (CRARY, 2012, p. 35). Durante cerca de 200 anos (do final do século XVI ao final do século XVIII), os princípios estruturais e ópticos da câmara escura desempenharam o papel de modelo de observação, fundamentando o estatuto e as possibilidades do observador de produzir deduções verdadeiras sobre o mundo. Apesar das múltiplas manifestações locais da câmara escura, permanecem suas características principais: sua função não era exclusivamente a de criar imagens, mas também, por analogia, a de lançar luz sobre a natureza da visão. Ela ocupa um lugar paradigmático na concepção e na representação da visão levando a um tipo de relação distanciada e única. Oferece dados puros e confiáveis de um mundo múltiplo, antes percebido por um corpo repleto de sentidos incapazes de apreendê-lo de forma autônoma. A câmara escura descorporifica a visão, separando o ato de ver do corpo físico do observador. Terceiriza a capacidade de observar, concedendo ao aparelho a única possibilidade de revelar uma imagem plena de coerência e consistência. O observador é mera testemunha de uma representação do mundo e sua subjetividade está intrinsecamente ligada à objetividade da câmara. A presença de seu corpo deve ser anulada pelo dispositivo, considerado o lugar da verdade. A câmara escura opera a partir de um

Distanciamento do mundo, a fim de regular e purificar a relação que se tem com a multiplicidade de conteúdos do mundo agora “exterior”. Nesse sentido a câmara escura é inseparável de uma metafísica da interioridade: ela é uma figura tanto para o observador, que apenas nominalmente é um indivíduo livre e soberano, como para um sujeito privatizado confinado em um espaço quase doméstico, apartado de um mundo exterior público (CRARY, 2012, p. 45).

Nesse contexto, a visão está a serviço de uma faculdade não sensível do entendimento, única capaz de fornecer uma concepção verdadeira do mundo. **Há uma saída para o mundo exterior que não passa diretamente pelo corpo**, mas sim pelo uso de um dispositivo que demonstra a capacidade humana de dominar a existência

infinita de corpos no espaço, convertendo-a em um discurso racional e científico. Nesse contexto já se percebe um cancelamento radical da perspectiva relacional entre homem e mundo: “o corpo é um problema que a câmara escura jamais poderia resolver, a não ser marginalizando-o como um espectro a fim de estabelecer um espaço da razão” (CRARY, 2012, p. 47). Os sentidos só poderiam confundir esse observador atento e imerso em uma condição incorpórea que lhe daria instrumentos de autenticidade indiscutível. A evidência sensorial é rejeitada em favor de um projeto de objetividade da percepção. O que se verifica é que esse paradigma de observador foi se modificando. Se antes o observador possui uma corporalidade que deve ser abolida da experiência perceptiva, no século XIX (mais especificamente entre os anos de 1810 – 1840) introduz-se a ideia de visão subjetiva: “a noção de que a qualidade das nossas sensações depende menos da natureza do estímulo e mais da constituição e do funcionamento do nosso aparelho sensorial” (CRARY, 2013, p. 34).

As primeiras experiências significativas em torno desse tema foram realizadas por Goethe. Para o escritor e estudioso alemão, a visão se divide em um complexo de elementos que pertencem tanto a dados do mundo exterior quanto ao corpo do observador. Ao citar esse experimento, Crary aponta para uma virada característica da modernidade, em que o conhecimento passa por determinações específicas do corpo humano e pelas disposições singulares de seu funcionamento, sendo diretamente influenciado por sua anatomia. O homem deve ser analisado em sua finitude, uma relação diretamente oposta ao saber atrelado à câmara escura, no qual essa finitude é desconsiderada. É esse corpo repleto de funcionamentos que o determinam, o transformam e que evidenciam a sua subjetividade, que delinea o entendimento humano: “trata-se de uma mudança de ponto de vista, de modo que nossa representação das coisas, tais como nos são dadas, não se regula por estas, consideradas como coisas em si; esses objetos, como fenômenos, é que se regulam pelo nosso modo de representação” (CRARY, 2012, p. 73).

É esse observador fisiológico que será progressivamente descrito pelas ciências empíricas no século XIX – observador que passa a ser produtor de sua própria experiência visual. Surge um “corpo inquieto, ativo, cuja impaciente *imobilité* (isto é, o esforço deliberado diante da sensação de resistência) era uma pré-condição da subjetividade” (CRARY, 2012, p. 75). O corpo é um novo continente a ser explorado. A

fisiologia europeia na primeira metade do século XIX investiga esse novo território exaustivamente. Porém, segundo Crary:

A importância da fisiologia relaciona-se menos com quaisquer das descobertas empíricas do que com o fato de que ela se tornou a arena para novos tipos de reflexão epistemológica que dependiam do conhecimento acerca do olho e do processo da visão; ela sinaliza como o corpo estava se tornando o lugar tanto do poder, quanto da verdade (CRARY, 2012, p. 82).

O salto é significativo do ponto de vista epistemológico. O corpo da câmara escura era um corpo “intruso”: poderíamos dizer que ele não deveria estar ali, já que a *res cogitans* daria conta do trabalho de interpretar o mundo através de seus mecanismos próprios. A visão privilegiada nos séculos XVII e XVIII é a visão que está a serviço da razão. A partir do final da década de 1870, o contexto de uma cultura visual modernizadora e de massas começa a surgir tendo como pressuposto a verdade empírica da visão localizada no corpo. Da visão a serviço da razão à visão subjetiva, o que se vê é que “a visão pode ser anexada e controlada por técnicas externas de manipulação e estímulo” (CRARY, 2012, p. 34) passando a estar inscrita em um campo quantificável. A corporalidade imperfeita e inconsistente será, a partir daí, constantemente remodelada pelos mecanismos de poder que repercutem dessa produção de saber.

A então recente preocupação com a corporalidade coincide com a emergência de um sistema econômico “que demandava a atenção do sujeito num amplo leque de novas tarefas produtivas e espetaculares” (CRARY, 2012, p. 53). O que Crary vai indicar é que a perspectiva da visão a partir da câmara escura vai sendo substituída pela presença de um observador cujo aparelho ótico manifesta-se no ato de ver. Em *Doutrina das Cores* (1810, *apud* CRARY, 2012, p. 71) Goethe descreve a experiência do que ele chamou de cores “fisiológicas” - aquelas cores que vemos ao fechar os olhos depois de um certo tempo expostos a luz. Para Goethe, esses conteúdos são inerentes ao aparelho óptico, constituindo as condições necessárias da visão.

Permita que o observador olhe fixamente para um pequeno objeto de cor bem viva e que este seja rapidamente tirado de seu campo de visão após certo tempo, enquanto seus olhos permanecem imóveis. O espectro de outra cor será então visível na superfície branca [...]; ele surge de uma imagem que agora **pertence ao olho** (GOETHE, 2009 *apud* CRARY, 2012, p. 72, grifo do autor).

É uma indicação de que existem fenômenos da visão que independem do mundo exterior, ativados pelas condições e efeitos do funcionamento do corpo

humano. Há o começo de uma aproximação entre observador e seu próprio ato de observar. A partir da indicação de que tais fenômenos da visão se manifestam exclusivamente no campo empírico e que merecem atenção, revelam-se capacidades do observador sobre as quais, até então, não havia saber produzido. Embora a pós-imagem retiniana tenha sido objeto de pesquisa de outros autores no final do século XVIII, Goethe trata a questão da forma mais completa: suas experiências alcançam o estatuto de “verdade” óptica. A experiência óptica acontece no interior do sujeito, e as experiências relatadas por Goethe introduzem o dado da temporalidade da percepção. As descrições das transformações pelas quais as cores retinianas passam apontam para a ruptura completa do paradigma da câmara escura e sua instantaneidade virtual. “As ideias das coisas e dos eventos jamais foram cópias da realidade externa, mas o resultado de um processo interativo dentro do sujeito, em que as ideias passavam por operações de desbotamento, inibição e fusão” (CRARY, 2012, p. 102).

Entre os vários estudos sobre pós-imagem realizados na década de 1820, Crary destaca a pesquisa do médico e professor tcheco Jan Purkinje como aquela que deu continuidade de forma mais direta ao trabalho de Goethe. Ao oferecer uma primeira classificação formal dos tipos de pós-imagens, Purkinje extrapola seu mero registro em termos de tempo vivido do corpo e as alterações pelas quais passam no decorrer da experiência óptica.

Purkinje cronometrou quanto tempo o olho demorava para se fatigar e quanto tempo a pupila levava para se dilatar e se contrair, além de medir a força dos movimentos oculares. A superfície física do olho converteu-se em campo de informação estatística: ele dividiu a retina de acordo com os diferentes tons que a cor toma conforme a área que ela atinge no olho [...]. O discurso da dióptrica, da transparência dos sistemas refrativos nos séculos XVII e XVIII, deu lugar a um mapeamento do olho como território produtivo, com zonas variáveis de eficiência e aptidão (CRARY, 2012, p. 104).

A partir da duração do ato de ver, e sua subsequente catalogação, torna-se possível a invenção de técnicas e de aparelhos. Sua finalidade inicial era a pesquisa científica, mas logo se tornaram formas de entretenimento popular. Um primeiro exemplo disso é o taumatópio (literalmente, “girador de maravilhas”), um pequeno disco com um desenho em cada face e fios posicionados de tal modo, que ao girá-lo, tem-se a ilusão de que os desenhos se fundem. O modelo mais conhecido é aquele cujas faces têm os desenhos de um pássaro e uma gaiola. Quando girado, o taumatópio dá a ilusão de que o pássaro está dentro da gaiola. O que se sobrepõe,

entretanto, são as impressões que cada lado do cartão deixa na retina. O fenômeno é comum e corriqueiro, certamente já havia sido verificado (ao simplesmente girar-se uma moeda, por exemplo), e o aparelho é de uma rusticidade notável. De todo modo representa por trás de sua ludicidade, a aplicação de um saber específico produzido em torno do aparelho óptico, convertido em forma de entretenimento.

O mesmo princípio se verifica no caso do fenascitoscópio, aparelho construído em 1830 pelo cientista belga Joseph Plateau. Após uma série de experimentos com as pós-imagens (que inclusive lhe tiraram a visão por ter olhado fixamente, e por muito tempo, para o sol), Plateau demonstra que a qualidade das pós-imagens depende do tempo e da intensidade da exposição a estímulos. Calculou também o tempo médio dessas sensações (1/3 de segundo). É dele, segundo Crary, uma das considerações mais relevantes da teoria da “persistência da visão”:

Se diversos objetos que diferem sequencialmente em termos de forma e posição são apresentados ao olho, um após o outro, em intervalos muito breves e suficientemente próximos, as impressões que produzem na retina misturar-se-ão em confusão e acreditar-se-á que um único objeto está gradualmente mudando de forma e posição (PLATEAU, 1983 *apud* CRARY, 2012, p. 109).

Ao “inventar” o fenascitoscópio Plateau incorpora pesquisas anteriores. É sabido que a história do surgimento dos aparelhos ópticos é a história de conhecimentos que se sobrepõem, realizando uma atualização desses aparelhos que se sucedem na medida em que as pesquisas vão se refinando. Seu surgimento e a ocasião em que seus inventores os conceberam são comumente organizados e documentados como uma pré-história do cinema – ou seja, uma história de como imagens foram sendo geradas enquanto se impunham como novas formas de visualizar o real. Claro que o cinema, como bem evidencia Crary, surge na medida em que oculta ou nega algumas características dos aparelhos anteriores.

Uma característica importante desses aparatos é que embora eles permitam certo acesso ao “real”, não possuem uma pretensão de obliterar sua mecanicidade: ao contrário, a evidenciam. É determinante para o êxito do cinema que a artificialidade dos mecanismos que geram as imagens seja cada vez mais neutralizada. Mas não é a caminhada em direção à verossimilhança produzida por esses aparelhos que interessa aqui. Antes de 1800, tais fenômenos apenas despertavam curiosidade que nunca se caracterizou como um problema central. Trata-se de pensar como essas sensações

passaram a ter explicações científicas cada vez mais acuradas e como serviram de base para a criação de novas formas de entretenimento. E, finalmente, sobre como a presença desses aparelhos cria novas modalidades de espectador: o espectador atraído pela glória desses “ilusionismos”.

Se a relação com a câmara escura era metafórica, em que a autoridade de um olho ideal permanecia incontestável, no começo do século XIX a relação entre olho e aparato óptico torna-se metonímica: ambos possuem características mútuas. Não há substituição de um por outro; ambos possuem características que compartilham e que se explicam mutuamente. A percepção humana nesse contexto é construída a partir da sobreposição de estímulos. Por meio do conhecimento do corpo e de seus modos de funcionamento, o ser humano se ajusta a novos arranjos perceptivos, mas também de poder. “Aquele que percebe é gerenciável, produtivo e, acima de tudo, conformado às demais áreas da racionalização” (CRARY, 2012, p. 144). **A modernidade se ancora, portanto, no enfraquecimento da crença na realidade juntamente com a invenção de outras realidades.** Um observador mais adaptável e produtivo era necessário tanto no discurso como na prática, podendo se ajustar às recém-descobertas sobre novas funções de seu corpo, incorporando-as como funções legítimas do ato de ver.

1.4. Atenção, disciplina e espetáculo

Retomando: a categoria do “observador” é um efeito da construção de um novo tipo de sujeito, característico da modernidade. Desde a câmara escura até o estereoscópio a experiência visual do observador é determinada por técnicas diversas. Se com a câmara escura, nos séculos XVII e XVIII, a corporalidade era cancelada em favor de uma visualidade amparada exclusivamente na razão, nos experimentos que se iniciam em 1810 a corporalidade passa a ser componente essencial do ato perceptivo. É essa relação o que determina os usos da imagem no século XIX, considerando aí sua produção, disseminação, reprodução, e, sobretudo, a forma de subjetivação que engendram. E quando tanto o fenascitoscópio quanto o estereoscópio se tornam obsoletos, percebe-se que não se trata apenas de uma substituição por aparelhos mais “modernos” do ponto de vista tecnológico; são suas formas que deixam de ser adequadas. Uma das razões para que tenham desaparecido é que eles eram

insuficientemente “fantasmagóricos”, palavra que segundo Adorno é usada para designar

A ocultação da produção pela aparição eterna do produto. [...] Essa aparição exterior pode reivindicar o estatuto do ser. Sua perfeição é, a um só tempo, a perfeição da ilusão e que a obra de arte seja uma realidade *sui generis*, que se constitui no âmbito do absoluto, sem ter de renunciar à sua pretensão de espelhar o mundo (ADORNO, 1981 *apud* CRARY, 2012, p. 130).

Ou seja, a virtualidade deveria ser disfarçada, sem com isso perder sua característica primordial de imagem técnica. Só assim a imagem pode “reivindicar o estatuto do ser”. Espetáculo e percepção, na modernidade, “abrigam-se no território recém-descoberto de um espectador plenamente corporificado, mas o triunfo final de ambos depende da negação do corpo, de suas pulsações e seus espectros, como fundamento da visão” (CRARY, 2012, p. 133). Independente do grau de fantasmagoria das imagens produzidas, os aparelhos citados aqui baseiam o êxito de seu funcionamento no “desenraizamento” de um observador em relação a seu próprio corpo. O tempo todo a visão é capturada para fins de gerenciamento, previsibilidade e produção, em um contexto onde a necessidade de administrar a população urbana se impõe.

Na medida em que indivíduos foram sendo arrancados dos antigos regimes de poder, da produção agrária e artesanal e das grandes estruturas familiares, novos arranjos descentralizados foram concebidos para controlar e regular essas massas de sujeitos relativamente livres e abandonados à sua sorte [...] A modernização consiste nessa produção de sujeitos administráveis (CRARY, 2012, p. 23).

O capital acelera o sistema de produção, troca e consumo, demandando dos sujeitos uma experiência de visualidade que articule atenção e distração. O observador “torna-se um condutor neutro, um tipo de relevo que possibilita ótimas condições de circulação e trocas – de mercadorias, energia, capital, imagens, informação” (CRARY, 2012, p. 95). Esse novo observador se relaciona com imagens tal qual o *flaneur* baudelairiano: um sujeito que se movimenta enquanto consome imagens ilusórias, semelhantes a mercadorias. A desatenção deve ser incentivada (para que o consumo acelerado da infinidade de imagens se concretize) e ao mesmo tempo controlada (para que as linhas de produção responsáveis pelos êxitos da revolução industrial não sejam interrompidas). “A centralidade desse problema estava diretamente ligada ao surgimento de um campo social urbano, psíquico e industrial cada vez mais saturado de informações sensoriais” (CRARY, 2013, p. 37).

O estudo quantitativo do olho em termos de atenção, tempo de resposta, limiar de estimulação e fadiga respondia a uma nova exigência por conhecer a adaptação de um sujeito às tarefas produtivas, em que a atenção era indispensável para racionalizar e aumentar a eficiência do trabalho humano. Nesse sentido, as pesquisas sobre a corporalidade e seus impactos na experiência visual do observador na modernidade servirão para viabilizar também o trabalho e a produção no capitalismo industrial. É importante perceber que desde o fim do século XIX, o espectador foi moldado para “estar atento”, ou seja, submetido a um processo de **desengajamento que suprime um campo maior de sensações em favor do foco em um número reduzido de estímulos.**

O fenômeno apresenta também outro lado da moeda. Ao mesmo tempo em que a modernidade capitalista gera uma constante recriação da experiência visual, convidando os sujeitos a consumir uma variedade de imagens geradas pelos aparelhos ópticos, a própria lógica do capital começa a reduzir qualquer estrutura estável da percepção. “A intensificação do fenômeno comunicativo e a acentuação crescente da circulação de informação [...] não são simples aspectos entre outros da modernização, mas o centro e o próprio sentido desse processo” (VATTIMO, 1992 *apud* CRARY, 2013, p. 36). O estudo da atenção tenta racionalizar algo que se mostra cada vez mais irracionalizável. É o próprio capital, impondo um modelo de atenção necessário para suas novas funções que desgasta a possibilidade de uma atenção disciplinar. **É próprio da lógica cultural do capitalismo o fato de que nossa atenção deva mudar rapidamente de uma coisa a outra.** A “visão subjetiva” é um *locus* privilegiado de incidência do capital, conforme a definição de Hermann von Helmholtz citada por Crary.

É natural que a atenção se distraia e passe de uma coisa a outra. Tão logo o interesse por um objeto se esgota, não há nada novo a ser percebido, e a atenção se transfere a outra coisa, mesmo contra nossa vontade. Quando desejamos fixá-la em um objeto, devemos constantemente buscar encontrar algo novo nele, e isso é verdade sobretudo quando há outras impressões poderosas dos sentidos tentando arrastá-la e distraí-la (HELMHOLTZ, 1962 *apud* CRARY, 2013, p. 53).

A incapacidade de manter a atenção é efeito da imposição de uma domesticação da atenção. Assim, a partir do fim do século XIX, o problema da atenção extrapola a organização de um novo sistema de trabalho industrial, tornando-se uma questão autônoma. E embora tenha passado por uma fase pós-industrial e pela fase da

comunicação e informação, o tema da atenção como problema subjetivo e social mantem alguns aspectos, permanecendo no centro da pesquisa institucional e do funcionamento de uma economia de consumo capitalista. Já não se trata apenas de consumo visual, mas da produção dessas imagens em larga escala. Persiste a experiência individualizadora, algo que se mantém, segundo Crary ainda “hoje no papel cada vez mais central da tela do computador como principal veículo de distribuição e consumo de mercadorias eletrônicas de entretenimentos” (CRARY, 2013, p. 55).

A partir do século XX, a televisão, os computadores e celulares acrescentam uma nova modalidade de cancelamento do corpo, através de formas de fixação, sedentarização ou atenção forçada. O que está em jogo não é mais um objeto específico e seus efeitos na percepção. Trata-se de quantificar o que não é percebido pelo observador, o que sua atenção deixa escapar. Os corpos produzidos por esses dispositivos são, de fato, docilizados. Mas agora essa docilização vem acompanhada de altos padrões de consumo e, sobretudo, de desintegração social: “a atenção amplia a força de certas sensações, enquanto enfraquece outras” (BINET e FÉRE, 1888 *apud* CRARY, 2013, p. 63). Se a atenção produzida por esses novos dispositivos reduz o campo visual, a pergunta que surge não é mais sobre como controlar a atenção, mas “quantos objetos ou eventos um indivíduo podia prestar atenção simultaneamente e por quanto tempo?” (CRARY, 2013, p. 47).

O propósito inicial das pesquisas sobre o tema da percepção era assegurar a integridade da experiência visual, garantindo que o mundo seria apreendido através de critérios válidos, sustentados pela razão. A fim de incluir a corporalidade como dado que interfere nesse processo, os experimentos sobre a atenção possibilitam o controle e a disciplina desses corpos, que dada a abundância de novos estímulos se mostraram cada vez mais desatentos. A atração que essas experiências em torno da visão exerceu sobre os sujeitos criou um contingente de espectadores de novas modalidades de produção da imagem. Tais modalidades – os dispositivos ópticos – se mostram atraentes justamente por apresentarem aquilo que o real não oferece: a capacidade de simulação de realidades. Estar conectado a esses aparelhos substitui o desejo por estar conectado ao mundo. Se o mundo era a fonte primordial de informações que ordenariam a ação humana, esses dispositivos passam a ser o lugar onde elas são distribuídas. A imagem técnica passa a ser o lugar dos desejos, com o ônus da perda do

acesso à dimensão corporal – ecos da câmara escura. Atualizando o pequeno e rústico espetáculo colocado em cena pelo taumatópio, pelo fenascitoscópio e pelo estereoscópio, estes aparelhos concretizam virtualidades, tornando-as visíveis. Diremos, com Flusser, que

O nosso interesse vital vai se deslocando. São as informações, não os objetos que queremos. Nos países ditos “desenvolvidos” fazem-se greves, não para obter mais objetos (mais um par de sapatos, mais uma cadeira), mas para obter mais informação (mais uma viagem de férias, mais uma escola para os filhos). Os objetos vão retrocedendo do campo de interesse. Os proprietários, esses fazedores de objetos, vão formando minoria e os funcionários e outros “empregados no setor terciário”, esses fazedores de inobjetos, vão formando maioria na sociedade. Em outros termos: a moral burguesa (produção, propriedade e consumo de objetos) vai cedendo a outra (FLUSSER, 2006, p. 40).

A luz dos aparelhos estreita o campo visual, fora dela não há nada a ser visto.

As descobertas dos arranjos poéticos são cada vez mais improváveis quando a luz dos projetores e das grandes e pequenas telas existe. Sobretudo porque existe um componente de enraizamento que o aparelho cancela. No campo perceptivo da atenção a experiência visual é incapaz de acessar o que “apenas vagamente pode ser percebido, as distrações, as franjas e as periferias” (CRARY, 2013, p. 63). As luzes do espetáculo não podem ser apagadas; pelo contrário, o espetáculo se fortalece na mutação dos dispositivos programados de forma cada vez mais eficiente - aparelhos cujo programa nunca se esgota. Uma vez que a experiência visual foi moldada pelas imagens técnicas, é possível recuperar o desejo por aquilo que tais imagens não podem oferecer – a substância das coisas? “O mundo agora é algo evanescente, sua substancialidade foi desacreditada de forma irrevogável” (CRARY, 2013, p. 109). Flusser (2007) diz que no contexto atual nossos braços não são longos o bastante para atravessar o abismo que se impôs entre nós e o mundo. Diremos aqui que as imagens técnicas são esse abismo, dada a sua capacidade “espetacular” de nos distanciar do mundo favorecendo experiências calcadas em virtualidades. Imaginaremos a seguir, um cenário onde alcançar o mundo com nossas mãos ainda é possível, **apesar desse abismo.**

GESTO ARTÍSTICO: ALTERNATIVA À DOMESTICAÇÃO

O Eterno (louvado seja seu nome) formou o mundo a partir do caos [...] Os neurofisiologistas (será melhor que permaneçam no anonimato) descobriram Seu segredo, e agora qualquer designer que se preze é capaz de imitá-lo e inclusive de fazer melhor do que Ele (FLUSSER, 2007, p. 76).

2.1. Aparelhos, funcionários, programas

Escrevo: através do toque dos meus dedos transfiro algo contido em minha interioridade para uma superfície, que na verdade é virtual, simulação de uma folha em branco. Também com o toque da ponta de meus dedos acesso o dicionário de sinônimos, valioso aliado quando me faltam palavras; escolho músicas que me ajudam a concentrar-me na escrita; ao acionar a função de “reprodução automática” da página do Youtube me deparo com um álbum até então desconhecido: *Let's Get Lost* de Chet Baker. Para incluí-lo no texto devo descobrir o ano de seu lançamento: outra informação que está ao alcance da ponta de meus dedos – o disco é de 1988. Com um clique descubro também que esse disco é a trilha sonora de um filme sobre a vida do trompetista realizado no mesmo ano, vencedor do Oscar de melhor documentário em 1989. Com mais alguns movimentos consigo fazer o *download* do filme. Hora de retornar à escrita.

Esse movimento de retorno muito tem a ver com o tema da atenção abordado agora a pouco: o ciberespaço possibilita um deslocamento que seria impossível no mundo material. O espetáculo do espaço virtual solicita da nossa atenção uma disponibilidade para que possamos abrir mais uma janela, mais um *hiperlink*. A porção de mundo que nosso corpo toca é cada vez mais espectral, nebulosa, impalpável. Desta forma, é falsamente relacional a dimensão das imagens técnicas. A substancialidade do mundo cede lugar às “**imagens** superfícies, que transcodificam processos em cenas” (FLUSSER, 1998, p. 35). E é simples a tarefa que se impõe ao sujeito-observador-funcionário: posicionar-se da forma mais adequada frente ao aparelho para que o acesso às imagens técnicas aconteça da forma mais adequada. “Como o novo homem estará desinteressado dos objetos, não terá problemas. Em vez de pro-blemas terá ele pro-gramas, viverá não para resolver problemas mas para bolar

novos programas” (FLUSSER, 2006, p. 41). As imagens produzidas pelos aparelhos são conceitos claros e distintos do programa do aparelho que as produziu. A exemplo do aparelho fotográfico, Flusser diz:

Os homens constroem aparelhos segundo modelos cartesianos; em seguida alimentam-nos com conceitos claros e distintos inscritos no seu programa; fazem-no ao acaso, automaticamente, “pensam” idioticamente; as permutações que assim se formam são transcodificadas em imagens e fotografias; a cada fotografia corresponderá uma determinada permutação de conceitos no programa do aparelho e a cada permutação de conceitos no programa do aparelho e a cada permutação corresponderá a uma determinada fotografia: haverá uma relação biunívoca entre o programa do aparelho e o universo da fotografia; o aparelho será onipresente e onisciente num tal universo (FLUSSER, 1998, p. 84, grifo nosso).

Quando a corporalidade é administrada pela técnica, os corpos estão sujeitos a modalidades de domesticação e controle. Há ainda um caráter “mágico” nas imagens técnicas – o caráter fantasmagórico específico de sua produção diz respeito a isso. Mas elas em nada lembram a mágica tradicional, a mágica pré-histórica, por exemplo: “a magia pré-histórica ritualiza determinados modelos, mitos. A magia atual ritualiza outro tipo de modelo: programas” (FLUSSER, 1998, p. 36). O caráter mágico das imagens técnicas é incapaz de refundar qualquer relação entre homem e mundo. Por um lado, a imagem tradicional “permite abstrair de duas dimensões dos fenômenos, por outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem” (FLUSSER, 1998, p. 27). A imagem tradicional torna sensíveis eventos e processos que ainda podemos acessar. A superfície das imagens técnicas não abstrai um evento ou processo exterior – é resultado de um saber técnico que programa os aparelhos que as geram. Produtos dos aparelhos, que por sua vez são produtos de textos científicos:

Ontologicamente, a imagem tradicional é uma abstração de primeiro grau: abstrai uma das dimensões do fenômeno concreto; a imagem técnica é uma abstração de terceiro grau, abstrai duas das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstração de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem. [...] As imagens tradicionais “imaginam” o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo (FLUSSER, 1998, p. 33).

Quando dissemos que os dispositivos ópticos dos séculos XVIII e XIX vão cedendo lugar a dispositivos mais “aperfeiçoados” é disso que se trata: a perfeição dos programas de um aparelho óptico é proporcional a sua capacidade de omitir seu funcionamento: o observador deve confiar nas imagens técnicas tanto quanto confia

em seus próprios olhos (FLUSSER, 1998, p. 34). É disso que se trata o desenraizamento provocado por esses aparelhos. Eles substituem a corporalidade pela técnica traduzida em imagem. Nossa interação com a imagem técnica é “falsamente relacional”. Diante dela somos um funcionário: “pessoa que brinca com um aparelho e age em função dele” (FLUSSER, 1998, p. 23). Ao acionar os aparelhos o funcionário opera no interior de programas pré-concebidos, explorando possibilidades pré-programadas. No caso da fotografia, por exemplo, o fotógrafo-funcionário “age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico” (FLUSSER, 1998, p. 43). A sobrevivência dos aparelhos reside em sua capacidade de incorporar e superar a realização de seus programas. E nisso a câmara fotográfica (e o cinema) foram extremamente exitosos, transferindo seus programas, inclusive, para outros aparelhos: a televisão, os telefones celulares. **No contexto das imagens técnicas, os sujeitos não desejam mais revelar as potencialidades do mundo, mas as potencialidades dos aparelhos.** A perspectiva mágica de um mundo que se revela cede lugar a uma mágica simulada, produzida pelas imagens técnicas. A possibilidade de enraizamento, de contato com a substancialidade do mundo é cancelada. Se a experiência visual desse observador que emerge na modernidade é ordenada por uma imagem que prescindir de qualquer dimensão substancial, qualquer possibilidade de enraizamento é cancelada.

A imagem técnica conduz a essa perda do referencial substancial dada a sua própria constituição. Sua “presença” nos submete a total perda da dimensão do mundo já que, diferente das imagens tradicionais, são superfícies construídas com pontos. No contato com a imagem técnica, “não estamos retornando a unidimensionalidade [do texto] nem a bidimensionalidade [das imagens tradicionais], mas nos precipitando da unidimensionalidade para o abismo da zero-dimensionalidade” (FLUSSER, 2008, p. 15). Toda a “concretude” dessas imagens é fundada na total abstração – e esta é outra diferença básica com relação às imagens tradicionais (abstrações obtidas a partir da concretude dos fenômenos). Sendo assim, que tipo de gestos decorre de um funcionário que opera imagens técnicas? Seguiremos a seguinte distinção, feita por Flusser:

O primeiro gesto, graças ao qual o homem se tornou sujeito do mundo, era o da mão estendida. O segundo era o da visão reveladora de contextos. O terceiro era o da explicação conceitual de visões, estabelecadora de

processos. E o quarto gesto, aquele que libera o homem para a criação, é o de apertar teclas. A atual revolução cultural seria, de tal ponto de vista, a **submissão da mão, do olho e do dedo à ponta do dedo** (FLUSSER, 2008, p. 36, grifo nosso).

Preocupando-nos em esgotar as possibilidades dos programas dos aparelhos, obliteramos as possibilidades do nosso corpo, que agora parecem se resumir às pontas de nossos dedos. E isto não seria o esplendor da fantasmagoria? “Além do mundo computado pelo SNC (sistema nervoso central) podemos viver em outros mundos. Podemos estar aí (*dasein*) de maneiras distintas” (FLUSSER, 2007, p. 78).

O aparelho (fotográfico) tudo valida e em tudo está presente. A questão não é intensificar a relação entre ser humano e mundo, mas entre ser humano e aparelhos. Nesse sentido, o programa é o modo cartesiano de operação por excelência: “jogo de combinação com elementos claros e distintos” (FLUSSER, 1998, p. 24). É a forma como o pensamento cartesiano se infiltra na relação homem-mundo: programando-a a partir de um impulso ordenador. A evidência, o claro e o distinto são fundamentos para que seja possível descobrir alguma verdade, diz Descartes em seu *Regras para a Direção do Espírito*: “é nisto apenas que se contém o resumo de toda a humana indústria, e esta regra deve ser seguida por quem anseia pelo conhecimento das coisas não menos do que o fio de Teseu para quem desejasse penetrar no labirinto” (DESCARTES, 1985, p. 31).

Do trajeto percorrido até aqui, podemos concluir que: [1] desde o século XVII o homem concebe métodos para “chegar ao conhecimento de tudo”, conformando a mutabilidade da matéria à sua capacidade de calcular; [2] esses cálculos permitem não só analisar o mundo segundo o método científico, mas produzir aparelhos que viabilizem essa análise; [3] tais aparelhos produzem “imagens do mundo”, que por ser resultado de um método científico, dispõem da condição de “verdade”; [4] essa condição privilegia as imagens produzidas por aparelhos – as imagens técnicas, de modo que passam a ser nosso “fio de Teseu” orientando nossa relação com o mundo; [5] no domínio das imagens técnicas não existe qualquer imprecisão ou dubiedade, pois são imagens cujo lastro é o cálculo científico; fora das imagens técnicas tudo passa a ser incerto; [6] por transcodificarem cálculos e certezas sobre o mundo, as imagens técnicas são mágicas e os aparelhos gloriosos; [7] tal aspecto desperta em nós, operadores de aparelhos, um fascínio sem precedentes, que vai se intensificando à

medida em que os aparelhos se sofisticam; [8] esse fascínio está associado a uma categoria de imagem completamente desvinculada da dimensão material do mundo; [9] nesse contexto, “toda experiência, todo conhecimento, todo valor, toda ação consiste em *bits* definíveis” (FLUSSER, 1998, p. 86); [10] a imagem técnica é uma realização esquizofrênica do cartesianismo: é a realização mais refinada da técnica, mas a distância que impôs entre observador e mundo parece ser um abismo intransponível.

2.2. Cultura do sentido, cultura da presença e destinos da corporalidade

Será, portanto, que o fato de o mundo ser uma dispersão de partículas é consequência do nosso contar? Quer dizer então que não se trataria absolutamente de uma descoberta, mas sim de uma invenção? Por acaso não descobrimos no mundo aquilo que nós mesmos teríamos inserido nele? O mundo talvez seja calculável apenas porque nós o construímos para os nossos cálculos. Não são os números que são adequados ao mundo, mas o contrário: nós montamos o mundo de modo que se tornasse adequado ao nosso código numérico (FLUSSER, 2007, p. 82).

Distanciamos-nos de tal modo do mundo a fim de interpretá-lo, que qualquer tentativa de retorno se depara com a total fragmentação. O mundo passa a consistir em uma dispersão de partículas porque conseguimos (vitória da razão cartesiana) adaptá-lo a nossos cálculos. É possível qualificar as observações e interpretações a partir de uma distância adequada do fenômeno observado. Tal distância determina o lugar ideal para a interpretação do mundo. É o que Gumbrecht chama de **campo hermenêutico**, paradigma da visão de mundo moderna, na qual o sujeito é um observador excêntrico e incorpóreo, capaz de penetrar na superfície do mundo, conjunto de objetos puramente materiais (incluindo o corpo humano), a fim de interpretá-lo, extraíndo dele conhecimento e verdade, a partir de um sentido subjacente. São quatro premissas principais do campo hermenêutico: 1ª: o que denominamos “sentido” tem sua origem no sujeito e não numa qualidade inerente aos objetos. A tarefa de atribuir sentido aos objetos cabe ao sujeito; 2ª: há uma distinção radical entre corpo e espírito; 3ª: o espírito conduz o sentido; 4ª: o corpo é um instrumento secundário que articula ou oculta o sentido (GUMBRECHT, 1998).

Essas premissas apontam para uma das razões pelas quais a materialidade é sempre algo que se deva superar. Pensemos no termo “expressão” bastante comum

em textos hermenêuticos. **Se o sentido é algo que nasce na alma, sendo meramente expresso numa superfície (do corpo ou do texto), a expressão será sempre insuficiente em comparação ao que se encontra além dela.** Por isso a necessidade da interpretação se impõe. Compreenderemos a interpretação aqui como um “processo que, principiando pela insuficiência de uma superfície qualquer, dirige-se à profundidade do que vai na alma de quem se expressa” (GUMBRECHT, 1998, p. 140).

O campo hermenêutico, bem como o paradigma do sujeito/objeto são centrais para compreendermos o surgimento daquilo que chamamos “mundo moderno”. Inúmeros fenômenos e situações servem de ilustração para isso e gosto particularmente do exemplo escolhido por Gumbrecht: o contraste entre a teologia eucarística medieval e a protestante. O sacramento da eucaristia era o ritual central da cultura medieval, pois através desse rito, o corpo e o sangue de Cristo poderiam tornar-se “presentes”. Tratava-se da “produção da Verdadeira Presença de Deus na Terra entre os vivos” (GUMBRECHT, 2010, p. 51). A presença de Deus estava literalmente inscrita nos símbolos e em sua materialidade. Não há um sentido “imaterial” desconectado da materialidade. Daí vem a expressão latina *hoc est enim corpus meum* (este é o meu corpo), que realizava a transubstanciação do pão na substância do corpo de Cristo. A forma como o pão revela a presença do corpo de Cristo não era um problema – era um ato mágico por meio do qual uma substância distante no tempo e no espaço era presentificada.

Na teologia protestante, era justamente essa possibilidade que se tornou problemática, nesse contexto, o corpo e o sangue de Cristo passam a ser “sentidos”, já que a distância histórica é inultrapassável; o corpo e o sangue de Cristo sempre estarão a alguma distância temporal e espacial das substâncias que evocam. A missa, para Calvino, é um ato de comemoração, nunca de presentificação. O que remete à materialidade é rejeitado em função da capacidade de interpretar os textos divinos. “Tudo que é tangível, tudo o que pertence à materialidade do significante torna-se secundário e de fato é afastado do palco da significação” (GUMBRECHT, 2010, p. 53). A prática hermenêutica supera a possibilidade de materializar o corpo de Cristo e isso é um sintoma da modernidade enquanto era do signo e da metafísica. Todo o discurso ocidental filosófico foi construído em torno da noção de “sentido” ao longo dos dois últimos séculos. Sendo assim, na metafísica ocidental produzir sentido é inevitável, e

não pode haver efeitos de sentido sem que estes produzam efeitos de Sujeito. A força da expressão “algo não faz sentido” evidencia essa percepção de como o quadro metafísico de pressuposições discursivas faz parte de nosso cotidiano ocidental: é sinal de uma preocupação (do campo hermenêutico) com a falta de “coerência” ou “consistência” de alguma situação. A produção de sentido é uma performance típica do sujeito produzido pela metafísica ocidental, sendo entendida como

A seleção performada por um observador, de um objeto específico de referência em uma gama de inúmeros objetos, dos quais, acredita-se, o mundo é constituído; ou como o traçar de uma linha por meio da qual o(a) observador(a) estabelece uma distinção, a cada momento, entre aquelas partes do mundo que ele(a) está observando e aquelas que ele(a) não está observando. [O que chamaremos de] “a consciência do sujeito” é um lugar no qual tais seleções acontecem e no qual as alternativas são mantidas em aberto (GUMBRECHT, 2016, p. 42).

Disto segue-se, primeiro, que a performance da produção de sentido trazida por Gumbrecht pode ser associada com a performance do observador atento de Crary. Produzir sentido é uma operação de focalização e descolamento de um objeto da infinidade de objetos que se apresentam ao entendimento humano. A produção de sentido demanda um exercício de distinção entre aquilo que observa e aquilo que não está em seu campo de observação. E, segundo, que a produção de sentido é um contraponto à verdade revelada na perspectiva medieval, já que depende da predisposição dos sujeitos enquanto a verdade decorre da predisposição divina.

Até aqui descrevemos e exemplificamos a emergência de uma cultura do sentido e seus desdobramentos. Supondo uma situação não completamente oposta, mas necessariamente alternativa, **seria possível imaginar um cenário no qual nossa relação com as coisas nunca é apenas uma relação de atribuição de sentido.** Se na cultura moderna (o que quer que entendamos por “moderno”) é patente a tendência de subtrair a dimensão corporal, como seria a performance dos sujeitos em uma situação onde a proximidade das coisas é elogiada e não recusada? Essa situação recebe de Gumbrecht o nome de “cultura da presença”. Começo trazendo algumas distinções essenciais para uma dimensão onde o corpo e a substância possam ser a baliza para o tipo de contato com o mundo que procuramos. Penso ser esse um caminho que indica o retorno dos “sinais luminosos evocados por Pasolini em 1941, e, em seguida tristemente revogados em 1975” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 43).

A primeira distinção diz respeito ao uso da palavra “coisas”, que usamos para nos referir de forma geral a aquilo que não podemos mais acessar. As “coisas” são propriamente o que a tradição cartesiana chama de *res extensae*, ou seja, uma substância que tem extensão no espaço, incluindo aí, nosso corpo; nesse sentido, são completamente distintas da *res cogitans*, substância puramente mental. Estamos sempre em relação espacial com as coisas, embora com frequência não notemos seus efeitos. Gumbrecht aponta que “Não temos como não ‘ter’ um corpo [...] mas estamos rapidamente perdendo a capacidade de ‘ser’ um corpo” (2015, p. 127). Ou seja, as coisas estão cada vez mais ausentes. Quando estão “presentes” as coisas podem estar mais próximas ou mais distantes do nosso corpo. E esta é a segunda distinção que faremos aqui: o termo “presente”, do latim *prae-esse* destaca aquilo que está a nossa frente sendo, dessa forma, tangível. Diferente de uma cultura de sentido, uma cultura da presença **“íntegra ambas as existências, a espiritual e a física, na sua autorreferência humana”** (GUMBRECHT, 2015, p. 23, grifo nosso).

Nessa perspectiva, os seres humanos se consideram parte do mundo dos objetos, não estando ontologicamente separados dele, não podendo por isso transformá-lo sob o risco de interferir no produto de uma criação divina. Cabe aos seres humanos inscreverem seu comportamento nas regras de uma dada cosmologia, e os rituais são as formas de enquadramento que os homens encontraram para corresponder às estruturas cosmológicas. O acesso a verdade se dá quando esta é revelada através do que Gumbrecht chama de “eventos de autorrevelação do mundo”. Ou seja, o mundo se revela espontaneamente, desde que o ser humano esteja em sintonia com ele, sem perder de vista tal dimensão integradora. Daí que “a vontade de desviar ou de alterar esses ritmos (e até mesmo o acaso de causar tal mudança de maneira não intencional) é vista como sinal da inconstância humana ou, pura e simplesmente, como pecado” (GUMBRECHT, 2010, p. 109).

Tem-se ainda que o signo, em uma cultura de presença, está próximo da definição aristotélica, a saber, “a junção de uma substância (algo que exige espaço) e uma forma (algo que torna possível que a substância seja percebida)” (GUMBRECHT, 2010, p. 108). **Sendo assim, na cultura da presença, a materialidade é indispensável para que se dê a relação entre sujeito e signo.** Nessa concepção, os seres humanos nada devem transformar, e, portanto, não concebem os eventos como inovação ou

surpresa. Inovar é sair das regularidades da cosmologia a que pertencem. **O evento, na presença, é descontinuidade, interrupção, suspensão.** É desse evento que nos fala Hélio Oiticica, quando se refere à experiência da Lata de Fogo. Em uma cultura da presença, os rituais têm a função de criar situações onde estes eventos aconteçam. Caso do já citado exemplo da Eucaristia, ritual de magia que produz a presença real de Deus. “Mas qual será o objetivo de um ritual que produz a presença real de Deus – se essa presença real de Deus já constitui um enquadramento geral, uma condição da vida humana?” (GUMBRECHT, 2010, p. 112). Ou seja, qual a função da descontinuidade dos eventos de presença, se a cosmologia que abrange todos os corpos não pode ser, de fato, modificada? Ao que Gumbrecht responde: “a única resposta possível é que a celebração da Eucaristia, cotidianamente, não só manterá, como intensificará a já existente presença real de Deus” (2010, p. 113).

No contexto da presença, o caráter mágico dos rituais se deve à possibilidade de intensificar relações já pré-existentes com o mundo. É a isso que Hélio Oiticica se refere quando diz que o museu é o mundo: é um campo disponível para constantes reorganizações, desde que estejamos desimpedidos para perceber o que Gumbrecht chama de “eventos de autorrevelação do mundo” (GUMBRECHT, 2010, p. 108). Em uma cultura de presença são esses eventos que produzem conhecimento. A intensidade com que esses eventos de autorrevelação nos arrebatam é oposta àquela típica dos dispositivos gloriosos dos quais já falamos. É uma intensidade que só pode ser experimentada quando o corpo é a condição ampliadora da nossa existência. No entanto, afirma Gumbrecht,

Nada é mais cartesiano, no sentido da liberdade corporal, do que todos os tipos diferentes de comunicação eletrônica, nada é mais disfarçadamente conectável com a nossa consciência do que eles, e nada está mais afastado da dimensão do espaço. Esta é a razão por que a hipercomunicação baseada na eletrônica traz à sua insuperável realização o processo da modernidade, como processo em que o sujeito humano enquanto pura consciência se emancipou e triunfou sobre o corpo humano e outros tipos de resistência (GUMBRECHT, 2015, p. 127).

Trata-se de retornar a uma condição na qual podemos novamente nos expor a esses momentos. Sobre como, em contato com esses “momentos de intensidade”, podemos recuperar mesmo que momentaneamente, nosso potencial de registrar as sensações que nosso corpo apresenta no contato. Sensações que o campo hermenêutico relega a um segundo plano em favor de uma prática interpretativa.

Lidar com aquilo que sentimos, dispor de instrumentos para “medir” a intensidade desses momentos é, sobretudo, garantir que uma crítica pautada no critério da presença seja possível (GUMBRECHT, 2015, p. 10). A produção de presença é um contraponto à produção de sentido porque “aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Sendo assim, é capaz de refundar uma relação com o mundo enraizada na disponibilidade das substâncias dos corpos.

2.3. *Dasein* e retorno ao mundo

A dimensão da presença merece prioridade em relação à prática da interpretação, que atribui sentido a um objeto não porque a presença seja mais importante do que operações de consciência e intenção, mas talvez porque seja mais elementar. Se todos temos um corpo, por que continuar nos esquecendo também que “somos” um corpo? Não se trata de rejeitar as inovações tecnológicas dos dispositivos gloriosos cujos efeitos sobre nós já relatamos. Agamben se pergunta sobre a melhor estratégia para lidar com os dispositivos no cotidiano. Para esse filósofo italiano, “não se trata simplesmente de destruí-los, nem, como sugerem alguns ingênuos, de usá-los de modo correto” (AGAMBEN, 2009, p. 42). Nossas consciências se fundiram com os *softwares*, e estamos acoplados de tal modo a estes dispositivos que qualquer “uso consciente” deles é impossível. Qualquer perspectiva de relação fora do âmbito da hipercomunicação a que esses dispositivos nos expuseram é algo utópico.

Nesta pesquisa mesmo, tais dispositivos têm um impacto determinante, inclusive do ponto de vista prático (o computador que uso para a escrita), mas, sobretudo do ponto de vista conceitual e metodológico, por permitir acesso a autores e informações no plano virtual de uma forma que dificilmente seria possível fora dele. Mas se em algum momento imaginei que poderia usar meu computador **apenas para fins de escrita** me enganei completamente. Posso não abrir o navegador da internet e deixar o celular no outro canto da sala. Mas os sons das notificações vão me dizer o tempo todo que **ainda estou conectado**, que há algo que tenha que comunicar, ou compartilhar. E como é rude não comunicar! A evolução tecnológica, diz Gumbrecht “acaba colocando os seres humanos em situações de dependência e vitimização que

reduzem drasticamente o seu alcance de agência e eficiência” (GUMBRECHT, 2015, p. 118). O mesmo filósofo afirma ainda

Apenas desejo tolerância e cortesia quando dou palestras sem usar o PowerPoint, e quero ter a oportunidade de convencer os meus alunos de que talvez seja uma oportunidade para eles se eu não ceder à sua demanda habitual de “usar mais elementos visuais” nos meus cursos. O mundo deles, muito mais do que o meu, é um mundo cotidiano de imagens em movimento, e por isso a confrontação com essa diferença pode ser enriquecedora para ambas as partes (GUMBRECHT, 2015, p. 119).

A necessidade da imagem (técnica) denota uma incapacidade de recorrer a outros meios para que a comunicação se efetive, além de transferir o vigor da performance do professor para a tela projetada. Também nesse plano – o da perda da perspectiva da performance dos sujeitos – está a possibilidade de cursos à distância que mesmo abrindo possibilidades positivas, inclusive do ponto de vista da democratização do ensino, nunca poderá substituir a potência do contato imediato entre professor e aluno (e devemos olhar com desconfiança a recente tendência em converter disciplinas presenciais em virtuais, nas universidades, principalmente quando percebemos que essa conversão se aplica sobretudo às ciências humanas). O mesmo se dá quanto terceirizamos nossa capacidade de nos relacionar com o outro – em nível afetivo! – ao contato virtual das redes sociais. Se o ciberespaço nos permite estar presentes em um plano virtual, essa promessa de diminuir distâncias, ou de aumentar o alcance de nossas presenças, é falsa, e “o preço a pagar por esse efeito paliativo é que nossas ideias, a nossa imaginação e os nossos sonhos cotidianos estão cada vez menos no mesmo lugar que o nosso corpo” (GUMBRECHT, 2015, p. 124).

A incomunicabilidade, a perda da noção de comunidade, de participação, o enfraquecimento dos efeitos dos gestos sobre os sujeitos, são consequências da espiritualização radical que erradica o espaço, o corpo e o contato sensorial com as coisas do mundo: “chega um momento em que só se pode sentir raiva, uma raiva absoluta, contra tantos discursos, tantos textos que não têm outro objetivo senão fazer um pouco mais de sentido ou refazer ou aperfeiçoar delicadas obras de significação” (NANCY, 1993 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 81). “Ultrapassar a metafísica” é superar essa dimensão de “perda do mundo”; uma atitude que reage a esse “desencantamento implicado no processo de modernização”. Pode não ser o único caminho, certamente não será o mais fácil, mas seguiremos nessa direção para que possamos “voltar a ver vagalumes”, recuperar uma dimensão na qual a intensidade de

suas aparições possa ser possível, e que possa ser capaz de “dar forma e lampejo a nossa frágil imanência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, 115).

Para Gumbrecht, reagir à tradição hermenêutica encontrando conceitos que possam indicar alguma prática que não seja a interpretativa implica, inevitavelmente, em “sujar as mãos”. Recorrer a conceitos “substancialistas” como “substância”, “presença”, “realidade” e “Ser”, soa mesmo, em um primeiro momento, como algo anacrônico, “sintoma de péssimo gosto intelectual nas Humanidades; de fato acreditar na possibilidade de nos referirmos ao mundo sem ser pelo sentido tornou-se sinônimo do grau mais elevado de ingenuidade filosófica” (GUMBRECHT, 2010, p. 77). Não se trata de criticar a arte da interpretação há muito instituída nas Humanidades, mas de manifestar certa “ressaca da metafísica”.

Sem qualquer pudor de sujar as mãos recorreremos ao caso raro de um pensador que, segundo Gumbrecht, desenvolve ao longo de várias décadas um repertório de conceitos não metafísicos: Martin Heidegger. A partir daí iremos traçar as características do que seria essa promessa de retorno ao mundo, começando a pensar em uma perspectiva mais prática: quais seriam as modalidades de contato ou de “revelação” do mundo? Se a Eucaristia cumpria esse modelo no medievo, o que poderíamos indicar como sendo uma situação na qual as coisas do mundo presentificam e intensificam uma relação com nossa corporalidade fora do domínio estrito do sentido?

Para Gumbrecht, Heidegger é o pensador que foi mais longe na crítica e na revisão de mundo metafísica. No lugar do paradigma sujeito-objeto, Heidegger introduz o conceito de “ser-no-mundo”. Trata-se de uma substituição radical do paradigma cartesiano, capaz de recorrer a substância corpórea e às dimensões espaciais da existência humana como o suporte para o exercício da interpretação. No lugar do conceito metafísico de “verdade” introduz a ideia de um “desvelamento do ser”, **tomando sempre a palavra Ser para se referir a uma coisa substancial** (GUMBRECHT, 2010). A existência humana está sempre já em contato substancial, e por isso espacial com o mundo. Na arquitetura de Heidegger, o Ser toma o lugar da verdade, lugar que havia sido ocupado desde Platão pelas ideias. **Desta forma tem-se que o Ser não é algo conceitual, mas algo que acontece.**

Ao aparecer o Ser faz em um duplo movimento de revelação e ocultação (o que nos remete à distinção entre cultura do sentido e cultura da presença feita por

Gumbrecht), que o impede de ser estritamente conceitual: o Ser é da dimensão das coisas, tendo substância e, por conseguinte, ocupando espaço. Daí vem o uso do termo heideggeriano *Dasein*, para designar esse ser-no-mundo, que compreende a existência humana enquanto contato permanente com o mundo. Esse contato tem um caráter funcional e espacial: o *Dasein* está em constante contato com as coisas do mundo, e as usa com a finalidade de realizar-se. Desta forma, para Heidegger “qualquer tentativa de isolar a experiência consciente distorcerá ou elidirá os fenômenos que são mais fundamentais, ou seja, aqueles dentro dos quais o mundo e nossa própria existência são manifestos” (CERBONE, 2013, p. 73).

O uso do termo *Dasein* reforça o fato de que o ser-aí, ou ser-no-mundo, não é uma atribuição, mas uma pré-condição, para Heidegger. Revelando-se na espacialidade e nos usos que dá às coisas do mundo, o Ser é sempre um tema para o *Dasein*, compreendido por Heidegger em termos de possibilidades e não como um conjunto de realidades. Portanto, o *Dasein* “é existencialmente que, em sua potencialidade-para-ser, ainda não é” (HEIDEGGER, 1962 *apud* CERBONE, 2013, p. 86). Sem a dimensão do “ainda não” nossa existência seria algo estático e determinado, perdendo assim seu aspecto de projeção. O *Dasein*, portanto, não é sinônimo de “sujeito” ou “subjetividade”, termos típicos do paradigma sujeito/objeto.

Finalmente, para Heidegger, a angústia é a situação em que o mundo e tudo o que ele contém torna-se irrelevante e já não é mais alcançável, nem reivindica nossa atenção ou ocupação. Diferente do medo, que se dirige a um motivo singular, à angústia falta um objeto específico, sendo perturbadora justamente pela ausência de um objeto particular que defina essa relação – “é uma questão de desapego e desafeição; o mundo, com o que ele tem a oferecer, mostra-se como inteiramente sem importância ou apelo” (CERBONE, 2013, P. 94). E aqui é inevitável a lembrança de Pasolini e seu luto pelo nivelamento das diferenças e pela perda da disponibilidade dos corpos em sua individualidade; pela incapacidade de esse Ser se revelar, dado o seu desenraizamento.

É possível perceber uma semelhança entre o conceito de *Dasein* e as características do que chamamos agora há pouco de “cultura da presença”. Embora bastante ancorada à situação histórica específica da cultura medieval, a cultura da presença é um tipo ideal, um *Idealtypen* na tradição da sociologia de Max Weber: funciona menos como um diagnóstico e mais como método de análise. Tanto na

cultura da presença quanto no conceito de *Dasein*, não há separação ontológica entre homem e mundo. Interessa-nos especificamente a característica relacional definidora da experiência humana, e a forma através da qual a verdade do ser se revela. Essa característica é definitiva para Heidegger, sobretudo porque o contraponto aludido pelo pensador alemão é uma alternativa à exclusividade do sentido que aponta para um estar-no-mundo como dado constitutivo. A verdade só é desvelada na presença, e a presença só é produzida em eventos nos quais o impacto dos objetos “presentes” se revela em determinadas situações de intensidade. Tal palavra é importante para Gumbrecht, pois desempenha um papel qualificador dos eventos de presença. Importa pensar como a intensidade dos eventos de presença ainda se impõem sobre nós, mesmo nas condições atuais.

Nesse nosso mundo histórico, onde o “inimigo não para de vencer” e onde o horizonte parece ofuscado pelo reino e por sua glória, o primeiro operador crítico de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação deve ser chamado **imagem**, no que diz respeito a algo que se revela capaz de **transportar o horizonte** das construções totalitárias (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118).

Pensar “os modos pelos quais a imagem dá corpo às atividades espirituais e também dá forma ao próprio corpo” (COCCIA, 2010, p. 12), pode apontar caminhos alternativos a essa situação. Em uma cultura da presença, o rito é a intensificação da presença na experiência humana. Caberá a nós agora focalizar nos modos através dos quais esse rito de intensificação sobrevive e nos toca.

2.4. Imagem, sensível e gesto artístico

Para que nos toquem, as coisas do mundo precisam primeiro alcançar nosso corpo, nossos sentidos; a partir daí são sensíveis. Quando as coisas passam a ser fenômenos configuram a própria possibilidade de re-experimentar o mundo. Se essa operação não ocorre, isso não se deve a impossibilidade de as coisas do mundo se tornarem sensíveis, mas de nós, seres humanos, não estarmos mais disponíveis para essa sensibilidade. O pensador italiano Emanuele Coccia faz uma distinção importante entre as coisas do mundo e as coisas do mundo que tocam nosso corpo:

Enquanto objetos realmente existentes, as coisas são **geneticamente** diferentes das coisas enquanto **fenômenos**. Ou seja, o processo pelo qual as coisas se tornam sensíveis é diferente daquele pelo qual elas existem, e é diferente daquele pelo qual elas são percebidas por um sujeito cognoscente.

A gênese da imagem, o devir sensível das coisas, não coincide nem com a gênese das coisas mesmas nem com a gênese do psiquismo ou dos conteúdos psíquicos (COCCIA, 2010, p. 18, grifo do autor).

O mundo não é evidente por si mesmo e este é um dado importante para tratarmos da imagem enquanto sobrevivência do sensível. Realidade e fenômeno são de ordens distintas. A questão do sensível é uma questão da materialidade dos fenômenos, do suporte através do qual eles se dão a perceber: “para que haja sensível (e para que, assim, haja sensação) é necessário que exista algo intermediário [...] algo em cujo seio o objeto torna-se sensível, faz-se *phainomenon*” (COCCIA, 2010, p. 19). O nome não poderia ser mais adequado: são os *media*, esses intermediários entre coisas e fenômeno que nos possibilitam colher o sensível. É através do sensível que podemos realizar nossa experiência de mundo. O mundo sensificado é o lugar onde os fenômenos encontraram os *media* mais adequados.

Por isso Gumbrecht insiste tanto no campo não-hermenêutico: o significante é que determina o sensível, não o significado. Não se trata de identificar o sentido para resgatá-lo, mas de indagar sobre as condições de emergência das estruturas de sentido. A materialidade é o lugar onde a imagem experimenta o que Coccia chama de “exílio indolor em relação ao próprio lugar” (2010, p. 23). Portanto, o campo não hermenêutico é o campo que se ocupa do sensível, pois trata da exterioridade absoluta, e o espaço enquanto mundo das coisas é um “grande *medium*” através do qual aquilo que nos é exterior acontece e aparece.

A imagem é a forma vivendo **em um outro corpo ou em um outro objeto**. [...] É prova disso o fato de que, quando um espelho se quebra em dez partes, em cada um desses fragmentos se reencontrará a imagem inteira e não despedaçada. [...] A imagem, o sensível, tem, então, a capacidade de apoiar-se sobre a matéria, sobre o meio, mas não de modo extensivo (COCCIA, 2010, p. 26, grifo do autor).

Por isso, no começo da pesquisa, foi importante destacar os modos como as imagens eram geradas a partir de artifícios técnicos que pressupunham a possibilidade do controle e da domesticação dos modos de acessá-las. O que a revolução tecnológica e o advento da imagem técnica implicam, sobretudo a partir da perspectiva trazida por Coccia, é no bloqueio de um acesso, mesmo que ínfimo, às formas que geram o sensível, ou seja, ao referencial material das imagens. Por sobreviverem aos *medium*, as imagens podem estar em qualquer lugar: no ar, na

superfície da água, sobre o vidro ou sobre a madeira. A substância desaparece na primazia da realização do sensível no virtual. Já não há qualquer materialidade que defina nosso contato com o espaço. Mas é nessa autonomia da imagem que reside o retorno ao mundo das coisas: “a imagem continua a subsistir no espelho, mesmo que a pessoa não olhe” (COCCIA, 2010, p. 27). Para retomar a dimensão do sensível, ou seja, a possibilidade de acessar a espacialidade e a substancialidade através das imagens vamos imaginar que movimentos ainda são capazes de sensificar o mundo. Como já antecipei, minha aposta é a de que a obra de arte é um *medium* privilegiado, pois o sensível que nos revela não só é capaz de nos tocar, como também de ampliar as modalidades de acesso ao sensível.

O movimento que gera o sensível da obra de arte, ou seja, a criação artística, será chamada aqui de gesto artístico. Pensando no campo não-hermenêutico, será interessante recorrermos novamente a Flusser para demonstrar como o termo “Gesto” já alude a uma dimensão fora da interpretação. Em seu livro *Gesten (Los Gestos, 1994)*, o autor examina o gesto a partir do conceito de *Gestimmtheit*. Embora a tradução do termo seja um pouco obscura (em espanhol *gestimmtheit* foi traduzido como *acordamiento* e em inglês como *affects*), é possível circunscrever a investigação de Flusser sobre os gestos em uma noção de conformação, harmonização, sintonia. É este último sentido que usaremos aqui, a partir das definições feitas por Erick Felinto, que diz:

Flusser associa os gestos aos misteriosos termos *Gestimmtheit* e *Stimmung* (...). Os dois termos cobrem espectros semânticos muito próximos e são por vezes tomados como sinônimos. Enquanto que a primeira palavra poderia ser traduzida como “afinação” e “disposição”, o segundo é costumeiramente vertido como “atmosfera”, “afecção”. Ambos relacionam-se, naturalmente, à “voz” (*Stimme*), daí toda a gama de sentidos ligados ao som e à música (“afinação”, “harmonia”, “ressonância”, “sintonia”, etc.) (FELINTO, 2016, 24).

Dessa forma, Flusser empreende um esforço para compreender o conceito de “sintonia” (*gestimmtheit*), através da observação de uma série de gestos. A partir daí, o filósofo checo faz um inventário dos gestos humanos (o gesto de falar, o gesto de fazer, o gesto de destruir, etc.), mas o que nos interessa é a especificidade de sua abordagem do gesto como algo simbólico e de potência intersubjetiva. Os gestos só existem a partir de uma relação entre sujeito que produz o gesto e sujeito que lê o

gesto produzido por outrem. Acompanharemos o trajeto do autor na primeira parte de seu texto.

Todo gesto é um movimento do corpo humano ou de um instrumento ligado a ele, mas o contrário não é necessariamente verdade. O peristaltismo dos intestinos ou a contração das pupilas, por exemplo, não correspondem ao que pretendemos chamar de “gesto”. “Os gestos são movimentos do corpo que expressam uma intenção” (FLUSSER, 1994, p. 8, tradução nossa). Enquanto escrevo este texto meus dedos se movimentam pelo teclado do computador, mas essa não é a explicação mais efetiva para meu gesto. A escrita não pode se resumir ao toque da ponta dos meus dedos sobre as teclas, que por sua vez corresponde a movimentos de partes específicas de meu corpo, ativadas por comandos nervosos. Parafraseando Flusser, escrevo porque quero, e, não obstante todas as causas indubitavelmente reais, não escreveria se não quisesse. Por isso é um gesto: “o gesto é um movimento do corpo, ou de um instrumento unido a ele, para o qual não se dá nenhuma explicação causal satisfatória” (FLUSSER, 1994, p. 8, tradução nossa).

O autor ainda observa que a leitura dos gestos independe de qualquer amparo teórico. Em nosso cotidiano, o fazemos continuamente de forma rápida e eficaz. “Lemos os gestos, desde os movimentos apenas perceptíveis dos músculos faciais até os movimentos mais impressionantes das massas de corpos que se chamam revoluções” (FLUSSER, 1994, p. 9, tradução nossa). Em outras palavras, não temos critérios específicos para uma leitura dos gestos, mas prescindimos disso para identificá-los. Não é sua causalidade que define essa interpretação intuitiva e automática feita por todos nós, mas sua carga simbólica. É nessa capacidade interpretativa do gesto que reside sua particularidade: por carregar simbolismos e não somente correspondências motoras de sinais nervosos, o estudo dos gestos pressupõe uma esfera intersubjetiva, ou seja, depende necessariamente de uma leitura para que se efetive. O que recobre uma ação de aspecto gestual é sua capacidade de comunicar um sentido que vai além da casualidade. No gesto há algo que interrompe uma concatenação entre causa e efeito, inserindo entre ambos uma codificação que é compartilhada entre leitor e produtor do gesto, permitindo um tráfego de significados. O gesto solicita uma relação de reconhecimento por parte do observador: é o **reconhecimento de um código** e não uma teoria que concede ao observador o direito de dizer que o movimento expressa algo.

Por ser um processo intuitivo, o observador pode se enganar tanto na leitura dos gestos, quanto no reconhecimento dos códigos, mas o critério permanece. É um processo que está fora da ordem da razão. Diremos com Flusser ainda que

Os dois pontos focais, em torno dos quais gira nossa consideração em forma elíptica, seriam estes: uma “representação simbólica” e “algo distinto da razão”. Disso conclui-se que, quando interpreto gestos específicos como algo que é diferente da razão, me deparo com a “sintonia” (*gestimmtheit*) (FLUSSER, 1994, p. 13, tradução nossa).

A “sintonia” (*gestimmtheit*) é o ponto onde a investigação dos gestos encontra a intersubjetividade. Recorrendo à tradução espanhola do termo alemão, essa ideia se reafirma: *acordamiento* se refere sobretudo a um acordo, a uma conformação mútua que pressupõe que os códigos serão lidos, mesmo nessa zona de comunicação obscura onde os gestos se situam, em um intervalo indefinível entre o intencional e o involuntário (FELINTO, 2016). Trata-se de uma relação de engajamento de ambas as partes, provocado pela possibilidade da leitura dos gestos – a “sintonia”. Flusser conclui, portanto, que a questão da verificabilidade dos gestos não é de ordem ética ou epistemológica, mas estética. Não se trata de estabelecer um critério para verificar em que medida a sintonia é verdadeira, ou se o gesto transmite as intenções daquele que gesticula, mas se o gesto é capaz de afetar o observador.

Se a *gestimmtheit* é capaz de conceder contornos simbólicos aos gestos, este aspecto intersubjetivo passa a ocupar um lugar determinante em nossas investigações. Estar em sintonia, em *acordamiento* com o (gesto do) outro é um exercício de engajamento que se torna o centro das práticas e ações no caso da mediação de um objeto artístico. Isso se deve ao fato de que os códigos dos gestos, lidos de forma intuitiva e cotidiana pelos sujeitos, se apresentam de forma mais complexa no gesto artístico. Diremos, com Martin Seel, que no caso da obra de arte trata-se de um gesto que

Articula e que põe seu lugar continuamente à disposição. Como tal, oferece resistência às condições de vida petrificadas do presente; procura introduzir o caos em uma ordem social comum compulsiva. Deste modo o aparecer da obra de arte se diferencia radicalmente de todos os fenômenos que podem ser compreendidos pela ação e pelo conhecimento (SEEL, 2010, p. 30).

Portanto, o aparecer da obra de arte, ou seja, o modo como ela **se dá a perceber**, guarda uma peculiaridade que faz com que algo que não existe passe a existir. Enquanto o artista cria, produz intervenções no mundo, mobilizando aspectos

materiais, convertendo-os em meios autênticos de expressão. Parafraseando John Dewey, diremos que o cerne da expressão artística é se deparar com a potência comunicativa dos materiais, transformando-os em veículos que ampliam a *gestimmtheit* contida na intencionalidade de seus gestos (DEWEY, 2010). Com ele, diremos ainda:

Por temperamento, ou talvez por inclinação e aspiração, todos somos artistas – até certo ponto. O que falta é aquilo que distingue o artista na execução, pois ele tem o poder de se apossar de um tipo especial de material e convertê-lo em um meio autêntico de expressão. O restante de nós precisa de muitos canais e de uma massa de materiais para expressar o que gostaria de dizer. (...) O uso artístico de um veículo significa que os auxiliares irrelevantes são excluídos, e que uma qualidade sensorial é empregada de forma concentrada e intensa para fazer o trabalho usualmente executado, de maneira frouxa, com a ajuda de muitas (DEWEY, 2010, p. 359-360).

Até aqui, vemos que dentro da perspectiva de intersubjetividade, o gesto artístico apresenta outros mundos possíveis, bem como outros modos possíveis de ver o mundo: “em toda obra aparece algo que não existe” (SEEL, 2010, p. 32). Dessa forma, o contato com uma obra de arte é também um caminho de acesso a esses outros mundos que se apresentam. Nesse sentido, as ações e práticas do mediador de artes visuais devem procurar engajar os públicos em processos de percepção e aprendizagem em artes através da complexificação dos códigos apresentados pelos artistas e não apesar deles. Dessa forma, a pesquisa levanta uma pergunta essencial: **como engajar o público em processos de sintonia com gestos artísticos cujos códigos têm a vocação de complexificar leituras de mundo?**

A questão traz implícito um entendimento da arte como um campo de produção, mas também de trânsito de sentidos. Para o autor italiano Pierangelo Maset, “é uma de suas dimensões essenciais e é muito importante que qualquer ação de mediação e ensino esteja consciente desse fato, de que a operação básica da arte é comunicação” (2009, p. 30, tradução nossa). No entanto, uma comunicação efetiva pode enfrentar muitos obstáculos, como aponta Flusser:

Quanto mais informação contém um gesto, mais difícil é para um receptor lê-lo. Quanto mais informação há, menor é a comunicação. Conseqüentemente: quanto menos informa um gesto (quanto melhor comunica) tanto mais vazio resulta e tanto mais agradável e “bonito”, já que existe pouco esforço para ser lido (FLUSSER, 1994, p.16, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva, não deixa de ser problemática a esfera de atuação de um mediador de artes visuais. Por um lado, tem-se essa dimensão intersubjetiva da comunicação própria dos gestos. Por outro, tem-se como característica principal de um gesto artístico a possibilidade de intervenção no mundo, rerepresentando-o de forma mais complexa, o que torna mais difícil uma relação efetiva com os públicos. Por outro lado, ainda, tem-se a característica principal de uma obra de arte, que é a de operar em um domínio onde leituras de mundo são comunicadas pelos artistas sob um aspecto **extra-cotidiano**. Dessa forma, não se trata de mera ligação entre o que já é conhecido pelo observador e o que ele passa a conhecer. Ao contrário, diremos com Dewey que opera-se uma “recriação em que a impulsão atual ganha forma e solidez, enquanto o material antigo ‘armazenado’ é literalmente ressuscitado, ganha nova vida e alma novas por ter de enfrentar uma nova situação” (DEWEY, 2010, p. 147). Diante disso, como o mediador deve atuar? Como deve abordar a obra de arte, mantendo essa complexidade, ao mesmo tempo em que torna as relações entre obra e público viáveis?

2.5. Gesto artístico e experiência estética

Pensando com Hélio Oiticica, diremos que qualquer atividade poética não é a produção infinita de objetos, mas a formulação de possibilidades de vida, descompromisso com o comprometido (OITICICA, 1970). Se o gesto artístico inaugura formas alternativas de comunicar o mundo, é a organização desse gesto que nos interessa aqui. Nossa intenção é tangenciar esse gesto (re)organizador do mundo, examinando em que medida ele informa sobre sua potencialidade comunicativa, abarcando a multiplicidade dos gestos artísticos enquanto representativa da experiência do artista e de sua prática. Não estamos dizendo aqui que enquanto a obra de arte é concebida, os aspectos próprios da história ou da teoria da arte não estejam incluídos no processo. É no diálogo com esses aspectos que o artista vai dando forma a seu gesto criador, em uma relação de reação ou de conformação, nos encontros e divergências com que se depara. Os processos de instauração de uma obra de arte estão o tempo todo relacionados com essas questões, mas resultam de uma interação

impulsionada por uma relação *poiética*² entre o artista e as questões que ele (se) coloca. Segundo Fayga Ostrower,

Compreendemos que todos os processos de criação representam, na origem, tentativas de estruturação, de experimentação e controle, processos produtivos onde o homem se descobre, onde ele próprio se articula à medida que passa a identificar-se com a matéria. São transferências simbólicas do homem à materialidade das coisas e que novamente são transferidas para si. Formando a matéria, ordenando-a, configurando-a, dominando-a, também o homem vem a se ordenar interiormente e a dominar-se. Vem a se conhecer um pouco melhor e a ampliar sua consciência nesse processo dinâmico em que recria suas potencialidades essenciais (OSTROWER, 1989, p. 53).

Ao mesmo tempo em que são produto de seu fazer, as qualidades de um objeto artístico são percebidas pelo artista e regulam o processo. Enquanto percebe as qualidades que vão surgindo em seu produto, o artista controla sua produção observando a relação entre o agir e o afetar-se pelo agir, o fluxo de energias que permite que estágios iniciem e cessem dando lugar a outros, organizando e selecionando momentos que contribuem para o sentido geral de sua experiência criadora. Quando também observa sua experiência, avaliando seus componentes, o artista incorpora a atitude do observador. Em uma obra de arte está sintetizado todo o movimento que caracteriza uma experiência estética. Na perspectiva de Dewey, todo objeto artístico é resultado da entrada de materialidades específicas no âmbito da experiência. Mais especificamente, sua própria entrada já é o início de uma experiência estética, uma interação complexa na qual

A estrutura do objeto é tal que sua força interage alegremente (mas não com facilidade) com as energias provenientes da experiência em si, quando suas afinidades e antagonismos recíprocos trabalham juntos, acarretando uma substância que se desenvolve de forma cumulativa e certa (mas não muito sistemática) rumo a uma realização de impulsos e tensões, então surge realmente uma obra de arte (DEWEY, 2010, p. 301).

O gesto artístico (gesto criador de novos mundos e de reorganizações do mundo) é em si uma experiência estética, e em seu resultado (a obra de arte) estão reunidas as energias que organizaram o fluxo da experiência do artista enquanto criava, ou seja, a intensificação, a concentração das energias do artista. O gesto

² “*Poiética* (de *poétique*), termo cunhado por Paul Valery em conferência no Collège de France para estudar a gênese de um poema. Rene Passeron ampliou a significação para o conjunto de estudos que tratam da criação na instauração da obra, notadamente da obra de arte” (REY, 2002, p. 7).

artístico comunica uma relação específica e particular com o mundo, mas como esta relação se dá? O que torna uma relação com o mundo **estética**?

Estar vivo, presente no mundo. Essa relação é condicionada por uma contínua interação com as condições ambientais em que vivemos: é o próprio processo de viver. Assim Dewey inicia sua elucidação sobre o que é uma experiência estética, quando e em que condições ela pode acontecer. Para Dewey, uma experiência é singular, portanto estética, “quando o material vivenciado faz o percurso até sua execução” (DEWEY, 2010, p. 109). O caráter estético de uma experiência é percebido por nós quando esta se descola das demais. Assim, quando uma experiência passa a fazer parte dos referenciais de um sujeito, ela conduz e interfere do ponto de vista da percepção, nas experiências posteriores.

Antes de comparar a experiência estética com a experiência do artista enquanto cria, Dewey alega que é necessário compreender o estético em sua forma bruta, para só depois alcançar suas formas supremas e elaboradas (na obra de arte e no gesto artístico). Sobre isso, diz que devemos nos atentar aos

(...) acontecimentos e cenas que prendem o olhar e os ouvidos atentos do homem, despertando interesse e lhe proporcionando prazer ao olhar e ouvir: as visões que cativam a multidão. (...) As origens da arte na experiência humana serão apreendidas por quem vir como a graça tensa do jogador de bola contagia a multidão de espectadores; por quem notar o interesse da dona de casa que cuida de suas plantas e o interesse atento com que seu marido cuida do pedaço do jardim em frente à casa; (...) O homem que remexe os pedaços de lenha em brasa diria que o faz para melhorar o fogo; mas não deixa de ficar fascinado com o drama colorido da mudança encenada diante de seus olhos e de participar dele na imaginação (DEWEY, 2010, p. 62).

Pode-se ter uma experiência nas situações cotidianas, como em uma refeição, que passa a se destacar como um memorial duradouro do que a comida pode ser. Experiências que em termos comparativos são mais “insignificantes” são ainda exemplares do que possa ser uma experiência significativa. Nesses casos, cada parte sucede e flui sem grandes rupturas. Não há vazios não preenchidos, pois passamos pela experiência conduzidos pelo fluxo interno dos acontecimentos desencadeados. Uma experiência estética só alcança unidade quando há simultaneidade entre dois processos: ao mesmo tempo em que é afetado, o sujeito organiza os elementos que o afetaram em uma configuração específica. Esse processo surge da relação das capacidades emocional e intelectual. Mesmo em uma experiência de pensar há um *pathos* que mobiliza a vontade daquele que pensa, tornando tal experiência estética.

Dewey ainda completa: nenhuma atividade intelectual é um evento integral a menos que seja constituída por esta qualidade. “Sem ela o pensamento é inconclusivo. Em suma, uma experiência estética não deve ser nitidamente distinguida da intelectual, uma vez que esta última precisa de uma chancela estética para ser completa” (DEWEY, 2010, p.114).

O contrário também pode ser dito de experiências prioritariamente práticas. Nestas, o fazer inconsciente desvinculado de uma atividade que concede sentido à ação não oferece relações com o que já foi realizado, ou com o que ainda está por vir. O que dá à experiência prática um caráter estético é o anseio pelo resultado final, mas também o **interesse** pelos materiais que são encontrados no caminho, bem como pelas condições que aceleram e retardam os movimentos. Trata-se de um exercício de readequação da experiência. Quando esta decorre sem um interesse entre as partes, não há seleção ou integração relevante, apenas a sensação de que tais partes começam e terminam, sem conclusões ou começos precisos. Logo, não é uma experiência singular, pois não há uma auto-organização interna que lhe dê este caráter. A mera sucessão de fatores sem que eles ocupem lugares particulares no todo da experiência a torna inestética.

Há que se considerar ainda a extrema relevância do fator volitivo em uma experiência estética. O lugar do *pathos* no todo do processo é significativo, pois é esse fator que dará o acabamento final à experiência. As emoções não são referenciadas aqui como irrupções afetivas e efêmeras, mas qualidades internas de uma experiência. Ligam-se aos acontecimentos e aos momentos de uma experiência, sendo também responsáveis por lhes dar caráter de importância e singularidade, pois estão diretamente envolvidas em processos de engajamento mais profundo. O *pathos* é esse catalizador que vez ou outra age no andamento da experiência trazendo dados que conferem singularidade às partes imediatamente vividas. “É força motriz e consolidante. Seleciona o que é congruente e pinta com suas cores o que é escolhido” (DEWEY, 2010, p. 120), dando unidade qualitativa a itens que não se relacionariam entre si. Essa unidade não está dada, mas constitui-se no processo do agir e ser afetado, sem o quê a experiência ocorreria segundo mecanismos completamente automatizados.

Esse duplo movimento é o que caracteriza o lugar de um sujeito na experiência que faz escolhas e reage ao mundo exterior, hierarquizando as percepções,

relacionando-se com elas. Há um ordenamento interno da interação com o mundo que também determina a qualidade da experiência. Dessa forma, uma experiência é sempre o resultado da relação entre sujeitos, o ambiente e outras experiências. *Pathos* e percepção moldam a experiência, mas fazem com que o sujeito que experimenta também seja moldado. Dewey exemplifica tal relação da seguinte maneira:

Um homem faz algo: digamos, levanta uma pedra. Em consequência disso, fica sujeito a algo, sofre algo: o peso, o esforço, a textura da superfície da coisa levantada. As propriedades assim vivenciadas determinam a ação adicional. A pedra pode ser pesada ou angulosa demais, ou insuficientemente sólida; ou então, as propriedades vivenciadas mostram que ela se presta para o uso a que se destina. O processo segue até emergir uma adaptação mútua entre o eu e o objeto, e essa experiência específica chega ao fim (DEWEY, 2010, p. 122).

Trata-se de um processo relacional, de estímulos e respostas. O sujeito é condicionado mas deve responder com autonomia. O que diferencia um artista de um não artista é a capacidade que o primeiro tem de se apropriar de um material convertendo-o em um meio de expressão. A experiência total vivenciada é resultado de uma interação, que consiste na alternância do fazer e do ficar sujeito a algo. Para Dewey, o que caracteriza o ato de expressão é a apropriação dos obstáculos que o ambiente oferece durante a experiência, que serão convertidos em motores que impulsionam a ação na direção de sua completude. A variação dessa interação respalda uma categorização da experiência, tornando-a estética ou não. É relacionando-se experiências anteriores que um sujeito atinge uma maturidade para classificá-las percebendo suas intensificações no todo experienciado, medindo seus âmbitos e conteúdos.

Dewey preocupa-se menos em conceituar a experiência estética e mais com a possibilidade de torná-la em um paradigma do que podem ser relações intensificadas com o mundo. Podemos, com Richard Shusterman (1998), estruturar os traços da experiência estética a partir da leitura de Dewey da seguinte forma:

A experiência estética envolve todo o ser, integrando o diverso numa unidade; de uma intensidade relativamente elevada, ela possui uma qualidade de envolvimento que lhe permite juntar suas partes num todo distinto; ativa e dinâmica, ela se desenvolve segundo um progresso rítmico que inclui momentos de relativa pausa; é formada através de obstáculos e resistência que possibilitam que seja esteticamente expressiva, e não simplesmente emotiva; constitui uma experiência da forma satisfatória, em que meios e fins, sujeito e objeto, ação e submissão são integrados numa unidade; é, sobretudo, uma 'experiência imediata', cujo valor é 'diretamente atingido' e não adiado para algum outro fim ou experiência (SHUSTERMAN, 1998, p. 48).

Partindo do pressuposto de que a relação entre o fazer e o perceber o fazer é imprescindível para que o arco da experiência se dê de maneira relevante, o processo de criação de um artista é exemplar. Todos os processos trazidos por Dewey como característicos da experiência estética estão presentes no processo de instauração de uma obra de arte. Enquanto cria, o artista observa o que já fez, ao mesmo tempo em que vislumbra o que fará a seguir. Deve ter clara também a relação entre o agir e o deixar-se afetar pelo desenrolar de suas ações. “Pensar em termos de relação entre qualidades, é uma exigência tão severa ao pensamento quanto pensar em termos de símbolos verbais e matemáticos” (DEWEY, 2010, p. 125). Pode-se dizer, então, que a arte possui qualidades organizadoras tanto do ponto de vista material quanto discursivo, que fazem com que a experiência seja **uma** experiência.

Dessa forma, pode-se ver o artista como um observador privilegiado, pois sua prática é pautada, por um lado, pelo domínio da técnica e, por outro, por uma sensibilidade inusitada às qualidades das coisas. Em uma experiência artístico-estética, a relação é tão estreita que controla ao mesmo tempo o fazer e a percepção. Perceber e fazer – perceber o fazer: é esta capacidade que confere à prática artística um caráter imediatamente estético no que diz respeito à classificação dos processos. O artista desconsidera aquilo que é incompatível e reforça aquilo que contribui para desenvolver o produto final. O que define sua prática é uma postura objetiva e subjetiva, que sente e percebe conscientemente a ordem e a realização de sua experiência. Usa os *medium* excluindo o que é irrelevante e empregando uma capacidade sensorial de forma concentrada e intensa. Cada etapa é relativizada pela eminência da que virá; esta, por sua vez, é determinada pela etapa anterior, relacionando-se, finalmente, com o todo que está prestes a surgir.

Cabe ressaltar, recorrendo novamente a Shusterman, que a intenção de Dewey não é reclassificar a arte a partir da perspectiva da experiência, mas demarcar situações nas quais uma experiência estética pode acontecer. A arte é um referencial, um exemplar privilegiado ao qual o autor recorre. Dessa forma (e este é um ponto interessante no que diz respeito à mediação de artes visuais), é possível não apenas cultivar nossa relação estética com a arte compreendendo seu funcionamento, mas também ampliar o entendimento das possibilidades da experiência estética em um âmbito mais pragmático. Ter experiências estéticas a partir de obras de arte pode ser um modo de apresentar ao público **alternativas de organização estética do mundo**.

Dizemos com isso que na multiplicidade de obras há esse gesto que reordena o mundo a partir de uma configuração não-cotidiana. Dessa forma, o mediador de artes visuais propõe formas de perceber essa organização que, no caso das obras de arte, é intensificada.

Uma relação significativa com uma obra de arte deve ter características compatíveis com as do ato criador. Não se trata de passividade, mas de uma receptividade composta de ações reativas que se acumulam e formam um todo organizado, segundo o que foi sendo apresentado pelos elementos do objeto percebido. **A percepção é um ato de reconstrução:** é quando o observador passa a acompanhar o trajeto que originou o objeto. É um processo receptivo mais amplo, no qual toda energia é mobilizada para absorver. Quando há uma relação de passividade no ato da percepção, nada é mobilizado, não há uma resposta. “Sem um ato de recriação, o objeto não é percebido como uma obra de arte” (DEWEY, 2010, p. 137).

O observador deve criar situações que vão tornar a percepção do gesto artístico possível. Essa criação não só acompanha, mas em alguns momentos se assemelha às relações vividas pelo produtor original. Aquele que percebe e aquele que produz devem ter um papel criador, já que o observador quando reconstitui um processo que não é seu, deve também agir de acordo com seu ponto de vista e interesse. O mediador deve atuar proporcionando situações onde esse duplo jogo acontece. O que chamamos aqui de gesto artístico, Maset denomina *aesthetics operations*. Sua função na aprendizagem em artes visuais é a mesma: a percepção de um objeto artístico enquanto operação estética. O autor diz que

Uma operação estética não é apenas um método, mas um apanhado de métodos, procedimentos e técnicas. Cada artista usa pelo menos uma operação estética característica que pode ser relacionada com a história da arte. Ver e refletir sobre esquemas operativos da arte (*modus operandi*) é muito produtivo por que você está vendo e refletindo da perspectiva do fazer artístico. Com as operações estéticas sempre se trata de perguntar: que mentalidade está por trás dessa obra de arte? Espero que tenha ficado claro por que as operações estéticas são mais efetivas que lições e práticas em artes visuais. São meios de desenvolver uma mentalidade artística (MASET, 2007, p. 31, tradução nossa).

Minimizar as barreiras que obscureçam a *gestimmtheit* da qual nos fala Flusser é o papel que assumimos aqui como sendo a vocação da mediação. Não se trata de oferecer leituras das obras baseadas estritamente em teorias e na história da arte, respostas não satisfatórias quando se trata do gesto artístico. Trata-se de evidenciar os

fatores extra-cotidianos que uma obra de arte indica, pois essa é sua peculiaridade comunicativa. Esse processo se dá através de uma operação de “recriação em que a impulsão atual ganha forma e solidez, enquanto o material antigo ‘armazenado’ é literalmente ressuscitado, ganha nova vida e alma novas por ter de enfrentar uma nova situação” (DEWEY, 2010, p. 147).

Uma ação educativa que opera a partir da diversidade das manifestações da experiência estética deve propor uma criação conjunta de percepções. Essa co-criação só será bem-sucedida se contribuir para uma recomposição dos processos que originaram a obra com a finalidade de participar daquele gesto poético específico. Se pensarmos que as experiências estéticas são responsáveis por uma reorganização mais complexa e singular do mundo, e considerando (com Dewey) a prática artística como um paradigma da experiência estética, não seria o principal papel do ensino de artes visuais viabilizar esse trânsito entre criação e recriação, elaboração e reelaboração, entre artista e público? Não se trata apenas de acessar visões de mundo disponibilizadas pelo artista: trata-se de exercitar a observação enquanto ferramenta de leitura do mundo, na amplitude de situações em que o sujeito é interpelado a falar de si e do outro. Nesse contexto, diremos com Maset que a arte se tornou um lugar onde artista ou mediador agenciam novas formas de percepção e experiência.

EXPERIÊNCIA E PRESENÇA

Diz-se que na antiga China havia uma maldição dirigida a pessoas a quem se desejava o pior e que consistia no seguinte: “Que o teu destino seja viver numa época interessante” (SLOTERDIJK, 2007, p. 103).

3.1. Presença e sensível

Na mediação, o arte educador enfrenta um desafio duplo: através de uma obra de arte, de um acervo ou de um recorte curatorial, agenciar a comunicabilidade do gesto artístico enquanto alternativa de contato e apropriação do mundo. É uma operação que evidencia a intensidade da experiência pela qual passa o artista enquanto instaura a obra, com a finalidade de presentificar seu gesto. Se o artista comunica sua experiência através das materialidades de seu trabalho, cabe ao público participar desse processo, recriando a experiência do artista, ao mesmo tempo em que também fala de si, e sobretudo **de si em relação a esse outro que se apresenta**. Considerando o gesto artístico a própria possibilidade da re-aparição dos vagalumes, Didi-Huberman pergunta: “quais são as chances de aparição ou as zonas de apagamento, as potências ou as fragilidades, [ou seja] a que **parte** da realidade a imagem dos vaga-lumes pode hoje se dirigir?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 43, grifo do autor).

Como foi visto, a corporalidade desaparece sob a abundância das luzes dos programas dos aparelhos que incidem diretamente sobre o **sensível**, ou seja, o modo como acessamos o mundo. O gesto, nesse contexto, é uma circunstância na qual o sensível se dá a perceber. O gesto “modela e esculpe o mundo circundante, ou seja, pode exercer uma certa influência sobre ele somente pelo sensível que é capaz de produzir através do seu corpo” (COCCIA, 2010, p. 45). Se os corpos produzidos pelo espetáculo são corpos engenhocas, se nossas consciências se fundiram com os *softwares* dos aparelhos, que tipo de sensível ainda é possível produzir? A possibilidade de acessar o sensível passa pela possibilidade de acessar a **presença do sensível**, ou seja, afetar-se pelo sensível através do espaço medial no qual ele aparece.

Para Gumbrecht (2010), a promessa do sensível só se cumpre onde a materialidade é um dado fundante da experiência.

O estatuto central do paradigma sujeito/objeto organiza essa relação estritamente sob o ponto de vista da interpretação: o sujeito nunca acessa o sensível a partir de suas modalidades de apresentação, ou seja, os *media*; é uma relação alicerçada justamente no afastamento da perspectiva material do espaço medial. Afastar-se para interpretar: apartados do mundo podemos observar a diversidade de objetos que se apresentam. Identificamos um significado “além de” ou “sob” cada uma das superfícies materiais que compõem o mundo. O acesso ao espaço medial é condição de possibilidade para que os corpos dos quais falava Pasolini possam reaparecer: “não há comunidade viva sem uma fenomenologia da **apresentação** em que cada indivíduo afronta – atrai ou repele, deseja ou devora, olha ou evita – o outro” (PORTMANN, 1996 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 58). O que caracteriza o gesto artístico é esse impulso comunicativo, é essa resposta às atrações e repulsas que o artista “sofre” quando sua subjetividade entra em contato com os *medium* que irão comunicá-la.

Tanto Dewey quanto Gumbrecht acreditam que não é possível ignorar a dimensão do sentido. O primeiro por uma questão estrutural da experiência, que exige uma alternância entre percepção sensível e elaboração conceitual. O segundo vai, além disso, dizendo que trata-se de uma questão constitutiva dos modos de relação com o mundo trazidos pelo paradigma sujeito/objeto. O gesto artístico não só opera nessa alternância, como também consegue comunicá-la. A *Gestimmtheit* depende dessa medialidade, da possibilidade de se realizar estritamente na sua manifestação, afastada da dimensão de sentido. **O gesto seria então algo da ordem da presença**, pois “embora seja o gesto, enquanto movimento que é, tão determinado e explicável quanto qualquer outro movimento, tais explicações não satisfazem porque não atingem a liberdade que se articula no gesto” (FLUSSER, 2014, p. 16). E que liberdade é essa? É, justamente, a liberdade de se revelar ou de se velar para o outro. O gesto é a atualização disso que Didi-Huberman chama de “fenomenologia da apresentação”, é a possibilidade de o sujeito participar da produção de presença, de integrar o sensível, não só acessando-o, mas de requisitar sua parte no quinhão de sua produção. A produção da presença é a relação na qual o impacto das “coisas do mundo” incide

sobre nós. A produção de sensível é a forma como os efeitos desse impacto são depositados no mundo. Se o impacto da presença permanecesse restrito ao nível de nossa subjetividade, seria impossível comunicar qualquer traço dele.

É somente através do sensível que o vivente age sobre as coisas, constrói a partir do mundo circundante um ambiente específico, interage com ele, influencia os objetos e os outros viventes fora de si. **Se o próprio corpo já está modelado pelo sensível, voltado para o sensível, esculpido pelo sensível** [...] também é verdade que toda vida animal esculpe e modela o mundo circundante, ou seja, pode exercer uma certa influência sobre ele somente pelo sensível que é capaz de produzir através de seu corpo. (COCCIA, 2010, p. 46, grifo nosso).

No contexto das imagens gloriosas dos dispositivos, das sensibilidades programadas pelos aparatos, o sensível não é produzido, mas apenas **reproduzido**. Os corpos que aparecem sob a luz da mercadoria, diz Didi-Huberman, são esvaziados de sua própria capacidade imaginativa. Cabe aqui uma distinção feita por Flusser do conceito de imaginação no contexto das imagens técnicas. Em um mundo adaptado a nossos cálculos, o acesso ao sensível se dá de forma terceirizada. Se as imagens com as quais nos conectamos são produtos dos programas dos aparelhos, nosso repertório de imagens é determinado cada vez mais pelos processos do técnico, do cientista, do inventor desses aparelhos, e pela forma como tais processos se transcodingaram em imagens. Ou seja, nos termos de Flusser, o sensível das imagens técnicas é determinado pelos “imaginadores”.

Os imaginadores apertaram determinadas teclas em determinados aparelhos, tais aparelhos emitiram determinados aparelhos, tais aparelhos emitiram determinados elétrons para dentro do campo eletromagnético, eu apertei determinada tecla no meu televisor e os elétrons estão aparecendo na minha tela. No entanto, essa descrição “fenomenológica” [...] é inteiramente falha, porque necessariamente despreza processos que se passaram no interior das caixas pretas dos aparelhos, já que tais processos são fenomenologicamente inacessíveis. [...] **Tudo o que o imaginador precisa fazer é imaginar as imagens e obrigar o aparelho a produzi-las** (FLUSSER, 2008, p. 42-43, grifo nosso).

“Esse poder imaginístico é surpreendente, abalador, improvável” (FLUSSER, 2008, p. 44). Se a imaginação é capacidade de compor e decifrar imagens, ou seja, capacidade de atuar **no sensível**, a capacidade de imaginar atrelada aos dispositivos já não passa por nosso corpo, mas pelos aparelhos e seus programas. O que buscamos aqui é um sensível não condicionado pelas imagens técnicas; um sensível que possa ser produzido fora dos aparelhos e que possa ser produzido por todos; e, sobretudo o intercâmbio do sensível, um sensível que não seja produzido por um ou outro sujeito

que conheça as técnicas de sua produção, mas **por qualquer um que tenha a capacidade de “sensificar” suas vontades, subjetividades:**

Não somos homens porque somos capazes de abstrair, de depreender racionalidade do empírico, de sublimar a experiência. Escrever, falar e até mesmo pensar significam, sobretudo, mover-se no sentido contrário: encontrar a imagem certa, o sentido certo que permite tornar real aquilo que se pensa e se experimenta quanto encontrar aquilo que possibilita a libertação disso tudo. Viver significa antes de mais nada, dar sentido, sensificar o racional, transformar o psíquico em imagem exterior dar corpo e experiência ao espiritual (COCCIA, 2010, p. 44).

A capacidade de sofrer experiências está ligada a nossa capacidade de **conceder imagens à nossa subjetividade**, de produzir narrativas sobre tais experiências, de compartilhá-las e, em última instância, de uma luta por uma legitimação das narrativas **fora do domínio da técnica**. Não porque as técnicas sejam o fim da possibilidade de produzir o sensível, mas porque a produção do sensível, quando subjugada à técnica, exclui aqueles que não a dominam. Uma experiência se realiza quando podemos torná-la sensível. Mas se “todo discurso sobre a experiência deve partir atualmente da constatação de que ela não é mais algo que ainda nos seja dado fazer” (AGAMBEN, 2008 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 73), ou seja, **sofrer uma experiência** é algo cada vez mais limitado, como isso reverbera na produção do sensível? Fazer uma experiência de mundo não é o único traço do homem: trata-se da possibilidade de transmitir suas experiências, de comunicá-las, de conceder-lhes lugar de importância no trânsito de informações ao qual estamos submetidos.

Segundo Coccia, a vida cultural humana surge a partir de uma experiência de intersubjetividade. “A ‘vida espiritual’ e interior, a vontade dos indivíduos, assim como a das coletividades, toma corpo e existência em algo sensível, capaz de se colocar para além dos sujeitos que a produziram” (COCCIA, 2011, p. 45). Para o autor italiano, a **medialidade** é o que destaca o homem dos outros seres: “os projetos, os desenhos, a música: grande parte das atividades espirituais humanas vivem acima de tudo dessa capacidade de fazer estacionar as formas nos meios” (COCCIA, 2011, p. 49). Estamos insistindo aqui na ideia de que é no espaço medial que a subjetividade encontra sua realização. Não é pura interioridade, mas projeta-se no espaço. É a realização do *Dasein* da qual nos fala Heidegger. A verdade é desvelada na medida em que o *Dasein* se enraíza com mais intensidade no mundo, se relaciona com as coisas que lhe aparecem e lhe aperfeiçoam. É esse mundo que está sempre “ao-alcance-da-mão” que

concretiza sua realização. O contato com a medialidade que o realiza, bem como a capacidade de produzir sensível sobre essa realização estão comprometidos pela perda da dimensão da presença. Sem ela, o mundo não nos afeta, não temos algo autêntico através do qual possamos comunicar. Somos apenas espectadores e operadores de programas que nos oferecem imagens sem referencial material.

Gumbrecht aponta para esse dado como um alerta: se as coisas fazem parte do Ser e de sua realização, independente das formas culturalmente específicas que lhe são atribuídas historicamente, não terão uma forma imutável. “Nesse sentido, Heidegger estava convencido, por exemplo, que a Grécia antiga tinha possibilidade incomparavelmente maior de estar presente na revelação do Ser do que digamos, os habitantes do século XX” (GUMBRECHT, 2010, p. 96). Se o *Dasein*, para Heidegger, tem que estar-no-mundo, como as coisas do mundo lhe aparecem? Que fatores impossibilitam tal relação? A capacidade de “deixar que as coisas aconteçam”, diz Heidegger, é a *Gelassenheit*, ou seja, a serenidade, a calma compostura. Não se trata, portanto, de autorização: o mundo se revela através das imagens que percebemos dele. O sensível no qual estamos imersos é a pré-condição de nossa existência; somos afetados pelos *medium* que nos permitem acessar o sensível, **e sobretudo pela materialidade desses *medium***. A *res cogitans* não apenas produz sensível: toma corpo através dele. E se “a vida sensível é a vida que as próprias imagens esculpiram e tornaram possível” (COCCIA, 2011, p. 10), que tipo de vida sensível a modernidade produz?

No entendimento de Agamben, as imagens (ou o sensível) assumem assim, no mundo contemporâneo, a função de uma “glória” presa à máquina do “reino”: “**imagens luminosas** contribuindo, por sua própria força, para fazer de nós povos **subjugados**, hipnotizados em seu fluxo” (AGAMBEN, 2007 apud DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 101). As imagens luminosas exercem sobre nós essa hipnose. Atentos a seu fluxo não dispomos da matéria necessária para que se constitua qualquer tipo de experiência. Didi-Huberman aponta para o fato de que tal diagnóstico em Agamben é uma **verdade última**: a imagem não é mais algo que se possa recuperar. Enquanto sensível perdeu toda a perspectiva de presença que poderia, mesmo que momentaneamente, nos dar um descanso da técnica, do espetáculo. A imagem em Agamben é pura função do poder. Perdeu a capacidade de operar insurreições,

“contraglórias”, é “incapaz do menor contrapoder”. Trata-se, como apontado anteriormente, de uma questão política e não apenas estética. Mais do que pensar sobre como o sensível ainda pode nos tocar, é importante pensar em como se atribui valores às produções do sensível, e como esses valores comprometem os sujeitos que participam desse regime de produção do sensível. Para Agamben, as imagens se tornaram puros processos de assujeitamento e os povos puros corpos assujeitados.

Nesse sentido, a questão da **sobrevivência do sensível** alcança em parte aquilo que Gumbrecht elogia, ou seja, uma alternativa ao campo hermenêutico e ao paradigma sujeito/objeto. Trata-se de evidenciar a magnitude das experiências decorrentes do que está “presente”, do que se oferece aos sentidos humanos. A partir dessa possibilidade deve ser possível incluir, na criação de um repertório de conceitos hermenêuticos, a corporalidade e suas modalidades de recepção e resposta ao sensível, enquanto ela é remodelada por ele. Se nos relacionamos com o mundo incluindo a corporalidade, estamos no campo do que denominamos aqui de **sensível**, já que, de acordo com Coccia, se quisermos “compreender quais as específicas possibilidades o homem obtém de seus sentidos, aqueles em que normalmente confia e dos quais depende [deve-se interrogar] sobre o modo de existência daquilo que chamamos sensível” (COCCIA 2011, p. 11). Uma relação mediada pelo sensível pressupõe que o mundo só se dá a nossos sentidos quando torna-se fenômeno, ou seja, sensível. É a partir de uma “coleta do sensível” que podemos ter acesso ao mundo.

A relação com o sensível não é estritamente passiva e não tem funções exclusivamente cognitivas. O homem não usa o sensível exclusivamente para conhecer e ser conhecido. “A vida sensível é a vida que se tornou possível através das imagens, a vida que as imagens tornou possível. Assim, toda forma de aquisição, posse, reelaboração e difusão do sensível deve fazer parte da mesma esfera” (COCCIA, 2011, p. 79). O homem é capaz de colher o sensível, mas também de devolver o sensível ao mundo. Se a imagem captura o real (seja ele psíquico ou objetual) ela lhe dá uma existência autônoma, descolada do real, fazendo com que se torne apropriável. Através do sensível, ou seja, **através da imagem** o real é transmitido, apropriado, percebido, partilhado com os outros sujeitos. É essa a fenomenologia da apresentação

da qual fala Didi-Huberman: apresentar-se é autorizar que o outro tenha acesso a mim, através de uma “auto-sensificação”.

O acesso ao sensível determina o repertório dos sujeitos, que por sua vez permite com que cada um produza o sensível sobre si. Esse termo alude às diversas formas de *Gestimmtheit* envolvidas no “depósito” desse sensível, incluída aqui a narrativa, o discurso, mas também o gesto e suas “materialidades”. A nostalgia de Pasolini que se dirigia à imagem dos corpos que sobrevivem ao fascismo é na verdade uma nostalgia da capacidade de produzir sensível sobre si. Essa produção de sensível é a condição fundadora da liberdade dos corpos, que **criam modalidades de sensível através das quais se dão a aparecer** - a dança no *Parangolé*, a resistência ao fascismo e o gesto artístico são, nessa perspectiva, exemplos dessas modalidades. Para Didi-Huberman, nesse mundo onde o inimigo não para de vencer, ou seja, em um mundo onde somos alienados da dimensão do sensível (tanto de sua apropriação quanto de sua produção),

O primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado **imagem**, no que diz respeito a algo que se revela capaz de **transpor o horizonte** das construções totalitárias. [...] Organizar o pessimismo significa no espaço da conduta política descobrir um espaço de imagens. [...] A imagem é um operador temporal de sobrevivências (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118, grifo do autor).

Descobrir esse espaço de imagens, espaço da possibilidade do sensível como categoria fundante das nossas relações não implica apenas retomar a dimensão da presença da imagem e a forma com sua materialidade toca nossos corpos. Trata-se de, sobretudo, de elaborar o que pode ser feito com o sensível e como, através dele, pode-se recuperar a *lucce* dos corpos celebrados por Pasolini. É da possibilidade de termos uma experiência que estamos falando aqui. Temos um corpo, mas não somos um corpo, lembremos a frase de Gumbrecht. Acessamos o sensível, mas não conseguimos passar dessa situação passiva.

3.2. Narrativa, rastro e *flânerie*

Quem habitará a casa paterna? Quem fará preces na igreja em que foi batizado? Quem conhecerá ainda o quarto em que ouviu um primeiro grito, em que presenciou um último suspiro? Quem poderá apoiar sua fronte no parapeito da janela em que ele, quando jovem, se entregara a esses devaneios que são a graça da aurora no longo e sombrio jugo da vida? Ó raízes de alegrias extirpadas da alma humana! (VEUILLOT, 1914 *apud* BENJAMIN, 2009, p. 435).

Esse tempo no qual não se pode mais ter experiências, o tempo presente, escreve Didi-Huberman (2011) é “uma situação de **apocalipse latente**, onde nada mais parece estar em conflito, mas onde a destruição não deixa de fazer estragos nos corpos e nos espíritos de cada um” (p. 75). Com o desenvolvimento da técnica o estatuto da corporalidade se compromete em um nível não só epistemológico, mas existencial. A experiência da técnica desmoraliza qualquer experiência precedente: os combatentes voltam do campo de batalha, diz Benjamin, em completo silêncio. Não porque a experiência bélica não seja intensa, mas porque “estão mais pobres em experiências comunicáveis, e não mais ricos” (1985, p. 115). A comunicabilidade das experiências (ou, para falar com Flusser, sua *Gesthimmtheit*) fica avariada nas grandes catástrofes, mas também está comprometida na vida cotidiana do homem contemporâneo.

Nem a leitura do jornal, tão rica em notícias do que lhe diz respeito, a uma distância insuperável; nem os minutos que passa, preso ao volante, em um engarrafamento; nem as viagens às regiões íferas nos vagões do metrô; nem a manifestação que de repente bloqueia a rua; nem a névoa dos lacrimogêneos que se dissipa lenta entre os edifícios do centro e nem mesmo os súbitos estampidos de pistola detonados não se sabe onde. [...] O homem moderno volta para casa, à noite, extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência (AGAMBEN, 2008 *apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 75).

Nos termos do filósofo italiano Giacomo Marramao, essa situação de **falta radical**, não é mais característica das nações-modernidade, mas de um mundo-modernidade. Ou seja, com o processo da globalização iniciado na década de 1980 vivemos atualmente “uma movimentação perigosa do sentido da modernidade, destinada a produzir profundas transformações nas economias, sociedades e estilos de vida, não só dos ‘outros’, mas também da própria civilização ocidental” (MARRAMAIO, 2007, p. 59). Sem aprofundar na questão da globalização, o que interessa aqui na argumentação de Marramao é o fato de que a modernidade e a globalização não são

eventos separados; o primeiro não termina para logo ceder lugar ao segundo. Não existe entre as duas épocas um limiar nem uma ruptura: “o espaço global não pode ser concebido senão como **consequência da modernidade**” (MARRAMAO, 2007, p. 60). Embora Benjamin não tenha podido vislumbrar a situação de aldeia global descrita por Agamben e apontada por Marramao, ele já indica, através das narrativas sobre objetos culturais de sua época, matrizes da globalização: a barbárie caracterizada pela **pobreza em experiências comunicáveis**.

Tal barbárie, diz Benjamin, se impõe pelo fato de que a pobreza da experiência não é mais privada: é um traço de toda a humanidade. Situação que impele o bárbaro “a partir para a frente, a começar de novo, a contentar-se com pouco, sem olhar para a direita nem para a esquerda” (BENJAMIN, 1985, p. 116). Nesse momento, o que o bárbaro busca é **não ter experiências, pois está saciado e exaurido** “Vocês estão todos tão cansados – e tudo porque não concentraram todos os seus pensamentos num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso” (BENJAMIN, 1985, p. 118). Nesse sentido Benjamin destaca o fenômeno das “passagens”, uma invenção do luxo industrial, são uma arquitetura da não-experiência: “sem as passagens cobertas (*passages*), a deambulação pela cidade dificilmente poderia ter alcançado a importância que veio a ter” (BENJAMIN, 2015, p. 39). As *passages* são ruas comerciais que surgiram a partir de 1822, cobertas graças a emergência da arquitetura de ferro e vidro (algo como os *shoppings* que conhecemos hoje). Lugar predileto dos transeuntes, ideal para fumantes, uma arena para todas as pequenas profissões, nas *passages* não existe o tédio: “quem consegue entediar-se no meio de uma multidão é um idiota. Um idiota, repito, e desprezível” (GALL, 1845 apud BENJAMIN, 2015, p. 39). Esse é o cenário no qual o *flâneur* sente-se em casa, essa figura que segundo Benjamin, sintetiza com maestria, esse *mode de vie* característico da Paris do fim do século XIX. Nas passagens se sente abrigado tanto quanto um burguês entre suas quatro paredes. A distinção é bastante significativa, e fala também, da situação da experiência na *flânerie*. Tudo no estilo de vida burguês “desfilava e era visto”. Em um quarto burguês não há nada a fazer, pois não há ali nenhum canto em que seu habitante não tenha deixado algum vestígio: “esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das cortinas, o guarda-fogo diante da lareira” (BENJAMIN, 1985, p. 117). No interior desses ambientes tem-se que

adquirir o máximo possível de hábitos que se adequem à disposição dos objetos; adotar certos tipos de comportamento que não perturbem a organização desses vestígios. “Isso pode ser compreendido por qualquer pessoa que se lembre ainda da indignação grotesca que acometia o ocupante desses espaços de pelúcia quando algum objeto de sua casa se quebrava” (BENJAMIN, 1985, p. 118).

As *passages* são para o *flâneur* o espaço ideal, pois ali só há o anônimo, qualquer perspectiva de vestígio é impensável. As tabuletas esmaltadas e brilhantes equivalem aos quadros a óleo no salão burguês; as bancas de jornal são suas bibliotecas. São todos objetos de ninguém, afirmam o estatuto incógnito dos passantes. “A multidão”, diz Benjamin, “não é apenas o novo asilo do proscrito: é também a última droga do abandonado. O *flâneur* é um homem abandonado no meio da multidão. Isso o coloca na mesma situação da mercadoria” (BENJAMIN, 2015, p. 57). O projeto de arquitetura moderna, sem espaços para ornamentos e excessos, é um contraponto à nostalgia da Renascença ou do Rococó. As casas de vidro de Albert Loos e Le Corbusier são nesse caso abrigo ideal. “Não é por acaso que o vidro é um material tão duro e tão liso, no qual nada se fixa. É também um material frio e sóbrio. As coisas do vidro não têm nenhuma aura. O vidro em geral é inimigo do mistério. É também o inimigo da propriedade” (BENJAMIN, 1985, p. 117). O *flâneur* passeia por espaços que não sensificam sua passagem. São espaços nos quais a experiência nem sequer é um pressuposto. O declínio da experiência passa por essa impossibilidade do rastro (“Apaguem os rastros!”, diz Brecht em seu poema *Cartilha para os cidadãos*), cuja consequência é o declínio da Narrativa. Pois não há o que narrar. Nada foi transmitido, nada foi deixado para trás ou colhido por quem agora passa. As *passages* são espaços paradigmáticos da experiência moderna, onde aquele que vê não pode **falar daquilo que foi visto**. Essa é a barbárie, essa é a pobreza da experiência. Que rastros deixa aquele que observa uma paisagem através da Câmara Escura? O toque da ponta dos meus dedos ao qual se resume nossa experiência com os aparelhos celulares deixa que tipo de rastros? Não estaríamos, como o *flâneur*, experimentando o sensível a partir do presente imediato, perdendo (com o desaparecimento do rastro) a dimensão da transcendência, da permanência, ou seja, daquilo que constitui material para a memória? A própria experiência de paisagem é minimizada, pois

Assim como a *flânerie* pode transformar Paris em um *intérieur*, em uma moradia cujos aposentos são os bairros e onde estes não se separam claramente por limiares, como os aposentos propriamente ditos, assim também a cidade pode, por sua vez, abrir-se diante do transeunte como uma paisagem sem limiares (BENJAMIN, 2009, p. 466).

Não existe limiar, pois todo o sensível dessa experiência parece estar fragmentado; qualquer possibilidade de transcendência não está no horizonte do *flâneur*, pois em uma primeira mirada **está tudo o que há para ver**. Tudo o que acontece nesses espaços é percebido simultaneamente, há uma ilusão de totalidade materializada na paisagem da cidade assim como nas imagens técnicas geradas pelos aparelhos. Interessante perceber como, para Benjamin, a modernidade tem uma relação precisa com tudo o que nos afasta da transcendência. Os registros de Benjamin em *Passagens* (2009) são relatos-metáfora sobre essa condição: “As pancadas de chuva fizeram surgir muitas aventuras. Diminuição da força mágica da chuva. Capa de chuva. Sob a forma de poeira, a chuva consegue vingar-se das passagens” (p. 142).

Nesse aspecto a iluminação pública, que se inicia com a iluminação a gás, é inerente ao fenômeno do *flâneur*. A multidão passa a sentir-se segura na rua como em casa. Com a presença recente dos candeeiros, “o céu estrelado é banido do cenário da grande metrópole de forma mais radical do que o tinham feito os prédios altos” (BENJAMIN, 2015, p. 52). O *flâneur* passa a ser também um noctâmbulo, personagem que surge durante o século XIX, e sintoma de uma época em que a vida social se estendia até o anoitecer. Quem dispunha de mais tempo para estar no espaço público (nunca os operários, sempre a burguesia) tem na presença da iluminação pública uma marca de seu *status* social, determinado cada vez mais pelas horas em que se deitava e se levantava “quanto mais tarde essas práticas aconteciam, mais elevada era a posição social de quem as realizava. Tudo isso aconteceu por causa da iluminação a gás” (SILVANO, 2015). É a fantasmagoria do *flâneur* sendo cada vez mais intensificada: a totalidade do espaço e do real são comprimidas e resumidas à experiência imediata da cidade.

Como nota Filomena Silvano (2015), a presença dos novos aparelhos digitais transporta a possibilidade da iluminação para a ponta dos dedos de cada indivíduo, constituindo-se como uma nova forma de iluminação da cidade. Isso é facilmente notável em qualquer situação cotidiana de queda da luz elétrica: não há mais espaço

para a escuridão nas grandes cidades, e quando essa é forçada pela falta de energia, automaticamente as luzes das telas dos celulares se acenderão. Os novos aparelhos trazem a possibilidade de transportar a performance da *flânerie* onde ela não seria possível. **Fica cada vez mais rara a situação onde o que só aparece na ausência da luz é sensível para nós.** A impossibilidade de ver repele o *flâneur*, é a própria situação do horror para ele. Ver é seu imperativo, a forma como ele pode ser reconhecido – é sua forma de consumo. Por isso as *passages* são o lugar ideal, sobretudo quando iluminadas. Elas dão a ver, criam situações onde o olhar não se aquieta, onde o olhar nunca é poupado. Lá o *flâneur* sempre sabe que **verá algo**.

Por isso há no tédio algo que o causa repulsa: “sentimos tédio quando não sabemos o que estamos esperando. O fato de o sabermos ou imaginar que o sabemos é quase sempre nada mais que a expressão de nossa superficialidade ou distração. O tédio é o limiar para grandes feitos” (BENJAMIN, 2009, p. 145). Sem essa disponibilidade para o acaso, para o inesperado, para aquilo que não se sabe que vai ver, o rastro, mesmo que presente, perde seu efeito. O rastro é sempre intempestivo. Ver o rastro é um gesto oposto àquele que joga luz sobre a escuridão, só se manifesta quando a luz está em movimento de retirada: é algo que está **quase sendo visto**. O rastro é uma imagem que sobrevive a essa luz. Essa imagem do rastro é referenciada nessa passagem de *Odisséia* trazida por Jeanne Marie Gagnebin:

A velha que tomara na mão a perna de Ulisses, ao apalpá-la, reconheceu a cicatriz; largou o pé, caiu dentro da bacia, o bronze ecoou, o vaso oscilou e a água derramou-se no solo. Então, seu coração, a um só tempo, foi tomado de tristeza e de alegria, os olhos se lhe encheram de lágrimas, a voz se lhe tolheu na garganta. E tocando no queixo de Ulisses, disse: “sem dúvida, tu és Ulisses, meu filho querido! E eu não te reconhecia! Foi preciso primeiro ter tocado no corpo do meu amo! (HOMERO, 1978 apud GAGNEBIN, 2006, p. 107).

Ao referenciar esta passagem, Gagnebin reitera o papel do rastro como portador da possibilidade mnemônica; a memória de nossas vivências se configura de forma a constituir uma narrativa comum, para que nós sejamos reconhecidos, indivíduos, mas também como parte de uma comunidade, de uma tradição comum. A cicatriz de Ulisses faz com que a ama o reconheça porque remete a uma *práxis* específica, da qual não Ulisses não pode ser alienado. A cicatriz, **quando é vista**, traz consigo a história do menino que fora ferido por um javali, enquanto o caçava; tal ocasião remete ao convite de seu avô: “quando estiver crescido, deverá visitar seu

antecedente, receber presentes, e também mostrar seu valor de varão herdeiro numa caça” (GAGNEBIN, 2006, p. 108). Ulisses é reconhecido pela marca que traz em seu corpo pois tal marca remete a uma **descendência e a um enraizamento**. Ninguém mais poderia trazer aquela cicatriz, a não ser Ulisses. O rastro manifesta algo que passa da ausência para a presença devido à **intensidade com que irrompe a experiência**. Tal intensidade se deve, sobretudo, ao caráter não intencional do rastro. Sobre isso, há uma referência a Levinas em Gagnebin:

O rastro não é um signo como outro. Mas exerce também o papel de signo. Pode ser tomado por um signo. O detetive examina como signo revelador tudo o que ficou marcado nos lugares, do crime a obra voluntária ou involuntária do criminoso [...] Tudo se dispõe em uma ordem, em um mundo, onde cada coisa revela outra, ou se revela em função dela. Mas, mesmo tomado como signo o rastro tem ainda isto de excepcional em relação a outros signos: ele significa fora de toda intenção de significar [*de faire signe*] e fora de todo projeto do qual ele seria a visada. [...] O rastro autêntico [...] decompõe a ordem do mundo; vem como “sobre-impressão”. Sua significância desenha-se na marca impressa que deixa, por exemplo, aquele que quis apagar seus rastros, no cuidado de realizar um crime perfeito. Aquele que deixou rastros ao querer apaga-los, nada quis dizer, nem fazer pelos rastros que deixou. Ele decompôs a ordem de forma irreparável (LEVINAS, 1993 apud GAGNEBIN, 2006, p. 111).

É possível perceber duas semelhanças semânticas nessa descrição do rastro com os temas do “gesto” e da “presença” já colocados aqui: o rastro **opera fora da dimensão do sentido**, escapa a qualquer intenção de transmitir significados. Nessa perspectiva ele não é interpretado nem constatado, mas descoberto; o rastro é uma modalidade de gesto, pois escapa a intencionalidades e a explicações causais – por isso “decompõe a ordem do mundo”. Por não ser explicado, **o estado de suspensão instaurado pelo rastro é uma presença que se impõe**. Presença, gesto e rastro são modalidades de aparição do sensível que estão fora do regime da interpretação e do sentido. Mais do que isso: desestabilizam uma configuração epistemológica centrada simplesmente na interpretação porque são categorias nas quais a **materialidade** não é o que comunica, não algo que estaria além dela. Por isso a cicatriz de Ulisses é uma representação ideal nos efeitos da corporalidade e de suas manifestações. **O sentido da cicatriz está na sua presença**.

Desse modo, a imagem de uma cidade constituída a partir da impossibilidade do rastro é, para Benjamin, a própria barbárie. A multidão na qual o *flâneur* está imerso não será nunca comunidade, pois a multidão é onde os homens se abrigam da

experiência, é para onde vão quando querem libertar-se dela. Não existe laço sem a possibilidade da transmissibilidade das experiências, sobretudo de sua troca. Sem transmissibilidade dos relatos advindos das experiências significativas, o que se compromete, segundo Benjamin, é o próprio patrimônio da humanidade: “abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’” (BENJAMIN, 1985, p.119).

O sentido do rastro está naquilo que ele presentifica, pois sua presença realiza algo que já não está mais ali, mas que ainda assim persiste. A isso Gumbrecht chama de **presentificação de mundos passados**: “as técnicas que produzem a sensação (ou melhor, a ilusão) de que os mundos passados podem tornar-se de novo tangíveis” (GUMBRECHT, 2010, p. 123). Essa é a particularidade do campo da história que mais interessa a Gumbrecht e o fundamento da função do Narrador, que segundo Benjamin desaparece na medida em que desaparecem os rastros, as experiências: “não há mais nenhuma experiência comum, compartilhada por todos, que permita reconstruir um mundo acolhedor, depois do trauma da Grande Guerra” (GAGNEBIN, 2006, p. 115). A Narrativa é a potência de transcender a finitude humana, e quando essa dimensão é perdida, quando na modernidade o pensamento de eternidade é atrofiado, a única dimensão que se tem é a do imediato, do efêmero e do passageiro. Assim como nada pode ser retido, nada pode ser perdido: é como se a efemeridade fosse também uma nova ideia de eternidade, dispensando assim qualquer dispositivo que beneficie a transmissibilidade. “A ideia de eternidade teve na morte, desde sempre, sua fonte mais forte. Se ela desaparece – deduzimos – o rosto da morte deve ter-se modificado” (BENJAMIN, 1980, p. 64). Sobre isso, afirma Benjamin:

Morrer, outrora, um processo público e altamente exemplar (pense nas imagens da Idade Média, nas quais o leito de morte se metamorfoseava num trono, de encontro ao qual através das portas escancaradas da casa mortuária o povo ia-se apinhando) – morrer, durante a Era Moderna, é cada vez mais repellido do mundo perceptível dos vivos. Antigamente não havia uma casa, quase nem um quarto, em que alguém já não tivesse morrido. [...] Em espaços que ficaram purificados de morte os cidadãos hoje são habitantes enxutos de eternidade e, quando seu fim se aproxima, eles são dispostos pelos herdeiros em sanatórios ou hospitais (BENJAMIN, 1980, p. 64).

Enxutos de eternidade, a salvo dos rastros, protegidos de tudo o que permanece. Tudo o que é oposto a autoridade de alguém que está no leito de morte, para quem, tudo o que resta, são as imagens e os gestos que ele poderá relatar. A experiência ocupa um duplo lugar de importância na realização da Narrativa. Ela ampara o Narrador para que a candidatura à memória do ouvinte se consolide. Como uma tigela de barro traz as marcas do oleiro, a Narrativa trará a intensidade das experiências vividas por aquele que conta. É assim que a marca de quem narra adere à narrativa. “Daí ser comum a todos os narradores a despreocupação com que sobem e descem os degraus da experiência, como se se tratasse de uma escada” (BENJAMIN, 1980, p. 69). Para quem ouve a Narrativa cabe também **ter uma experiência**, ou seja, trata-se de um comprometimento e de um engajamento que também favorece a realização da Narrativa. A potência comunicativa (*Gestimmtheit*) do gesto do narrador só encontra solo fértil na disponibilidade do ouvinte. Se o legítimo narrador pode descer e subir os degraus da experiência, o ouvinte deve estar disponível para acompanhá-lo. Deve haver um interesse em reter a coisa narrada, um estado de assimilação, que se desenrola em camadas profundas e que demanda, segundo Benjamin, um estado de descontração cada vez mais raro.

O tédio é o passado onírico que choca o ovo da experiência. Seus ninhos – as atividades intimamente ligadas ao fastio – já morreram nas cidades, mas também no campo estão em ruínas. Perde-se com isso o dom de escutar e desaparece a comunidade dos que escutam. Narrar histórias é sempre a arte de as continuar contando e esta se perde quando as histórias não são mais retidas. Perde-se porque já não se tece e fia enquanto ela são escutadas. **Quanto mais esquecido está de si mesmo quem escuta, tanto mais fundo se grava nele a coisa escutada** (BENJAMIN, 1980, p. 62, grifo nosso).

Com isso, Benjamin fala da impossibilidade dos modos de vida comunitários, alicerçados, sobretudo, no laço que uma memória/experiência coletiva constrói. Narrar e ouvir narrativas – ter experiências e torná-las significativas para o outro já não é uma prática familiar. Benjamin (1980, p. 74) diz que “ao narrador é dado recorrer a toda a uma vida”. Essa afirmação é bela na mesma medida em que é trágica: não há ao que recorrer, e já não sabemos sensificar o recorrido. No mesmo excerto diz ainda que o talento do Narrador “consiste em saber narrar sua vida; sua dignidade em narrá-la **inteira**” (1980, p. 74). A possibilidade de narrar é a própria possibilidade de subjetivação, dado inalienável de um projeto de distribuição da produção do sensível. Se o sensível é um terreno no qual todos têm direito a um quinhão, a experiência, o

rastro, e a narrativa são os instrumentos que efetivam essa divisão, essa partilha do sensível. Segundo Coccia, do ponto de vista estético, o campo do sensível é a própria possibilidade de acesso ao mundo. Do ponto de vista político, é um campo de todos e de ninguém, de trânsito e partilha de identidades. Lugar de fala é onde se dá a fenomenologia das apresentações, que concede aos sujeitos a chance de aparecerem de forma genuína para o outro.

3.3. Rastros

Para que algo se apresente e seja visto, para que o sensível se concretize na potência de suas possibilidades é imprescindível haver uma **disponibilidade** e um **ambiente** que proporcione essa situação. Essas condições são o contrário da paisagem recém surgida na modernidade, constituída pelo que Benjamin chama de “caráter destrutivo” próprio dessa arquitetura do asséptico e do anônimo. Por não ver nada de duradouro,

O caráter destrutivo não realiza imagens. Tem pouca necessidade delas, e esta seria a mais insignificante: saber o que vai substituir a coisa destruída, [...] faz seu trabalho evitando apenas o criativo. Assim como o criador busca pra si a solidão, o destruidor deve estar permanentemente rodeados de pessoas, de testemunhas de sua eficiência (BENJAMIN, 1995, p. 236).

Por não criar imagens, por não sensificar sua experiência de mundo, qualquer perspectiva de rastro que se apresente indica a possibilidade de resistência, de retorno a um estado já esquecido, no qual a disponibilidade para o sensível constituía nossas experiências de mundo. Como dito antes, ter experiências é uma forma de reclamar a escrita de sua história. É pleitear um estado de liberdade, mesmo que este não se efetive. O gesto é essa possibilidade, mas como ele é recebido pelo outro? Como essa biografia constituída pelas experiências e pelos rastros que ela imprime em nossos corpos afeta o outro? Aqui estamos falando também, é claro, do gesto artístico, que no contexto da mediação de artes visuais encontra, em última instância, seu destino no olhar do outro.

Dewey e Coccia apontam que o contato com uma obra de arte abre a possibilidade de relação com uma experiência sensificada em seu limiar. Assim como o rastro, a obra de arte instaura um sensível que desarticula os encadeamentos das

relações causais, “as formas poéticas estão numa situação de tensão, numa forma estrutural de oscilação com a dimensão do sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 40). Não há explicação causal que justifique esse gesto. Ele é justificado pelo sensível que sua presença realiza. Como o rastro, também a potência do encontro com uma obra de arte está naquilo que encontramos, que não está dito claramente. Assim como é a experiência do artista enquanto cria, também deve ser a experiência do observador de uma obra de arte: uma experiência visual que esteja atenta para as bordas, franjas, margens, quase-ditos. Nesse sentido as formas produzidas pelos gestos artísticos são “um resto, um sedimento deixado pela prática artística” (BOURRIAUD, 2009, p. 123, tradução nossa).

Para Jean-Luc Nancy “o sentido de ‘poesia’ é um sentido sempre por fazer” (2005, p. 10). Não se trata simplesmente de um sentido construído no processo de percepção, ou de uma construção coletiva de sentido - é um dado anterior a isso. É da constituição da poesia sua não-coincidência consigo mesma, o que Nancy chama de “impropriedade substancial” (2005, p. 11). O sentido da poesia é aquilo que ela realiza, a saber, o “acesso a um sentido a cada momento ausente e transferido para longe” (NANCY, 2005, p. 10). **Por isso a poesia pode se encontrar onde não existe propriamente poesia.** A materialidade das formas poéticas está na sua capacidade de se **autodeterminar pela sua presença** enquanto sua materialidade cede **lugar às atribuições de sentido ao que não está presente.**

O gesto artístico e, por consequência, a obra de arte, é apenas um exemplo de situação na qual a presença se impõe. A imposição da presença não implica no cancelamento total da dimensão da interpretação. Diferente de uma relação metafísica, nos fenômenos de presença a materialidade do sensível não só precisa ser considerada, mas é determinante do sentido. Ou seja, os efeitos desse contato entre sujeito e objeto não são obliterados em favor da interpretação; **são esses efeitos que conduzem a relação entre os corpos.** Nesse sentido, o gesto artístico e a cicatriz de Ulisses, bem como a resistência dos demais rastros, operam uma interrupção, uma ruptura. Na cultura de presença, destacada por Gumbrecht como ideal, o conhecimento se apresenta através de eventos de auto revelação do mundo.

Tal qual os vaga-lumes que informam sobre a liberdade que ainda é possível, ou a cicatriz que reconstitui o laço um dia rompido, ou a lata-de-fogo que indica configurações poéticas no espaço da cidade, esses eventos são capazes de suspender as relações automáticas cotidianas e seu efeito narcotizante. São **produções de presença**, pois são articulados pelo impacto de objetos “presentes” sobre nossos corpos (GUMBRECHT, 2010). Não deixa de ser instigante pensar em como essas elaborações de Gumbrecht coincidem com as propostas de Hélio Oiticica, como no caso dos *Parangolés*, que teriam também essa característica de deslocar as relações cotidianas para um plano do inesperado, do não-planejado.

Para mim a invenção do *Parangolé*, além de gerar projetos, abre campo para uma região completamente inexplorada da arte da cor, introduzindo aí um caráter coletivista e cósmico e tornando mais clara **a intenção de toda a experiência no sentido de transformar o que há de imediato na vida cotidiana em não imediato**; em eliminar toda relação de representação e conceituação que porventura haja carregado em si a arte (OITICICA, 1986, p. 67, grifo nosso).

A passagem de Oiticica é significativa pois fala dessa exigência de retomar os rastros que ativam as experiências, que retiram os sujeitos das situações de entorpecimento, efeito da perda da capacidade relacional com o mundo. Quando Benjamin fala que o tédio é o ovo que choca toda a experiência significativa, refere-se ao estado cancelado pela experiência moderna, no qual ainda podíamos ser atingidos pelo sensível, e no qual podemos ressignificar nossas experiências, relativizar as preconceções que se assentam tão confortavelmente em nossos ritmos de vida no estado de barbárie e pobreza de experiência. Sobre o sujeito moderno, o *flâneur*, diz ainda, Benjamin:

A miséria que aí se disfarça não é apenas material, mas tem a ver também com a produção poética. As experiências estereotipadas, a ausência de mediação entre as suas ideias, a inquietação petrificada dos seus traços indicam que aquelas reservas que um vasto saber e um visão histórica ampla abrem ao indivíduo não estavam à sua disposição (BENJAMIN, 2015, p. 73).

COLHER O SENSÍVEL, PRODUZIR PRESENÇA

Sempre que a arte acontece, quer dizer, quando há um principiar, a história experimenta um impulso de embate. Então ela principia ou torna a principiar. História não significa aqui a sucessão de não importa o que no tempo, mesmo que sejam importantes fatos. História é o desabrochar de um povo em sua tarefa histórica, enquanto um adentrar no que lhe foi entre-doadado para realizar (HEIDEGGER, 2010, p. 197).

4.1. Sensível e função poética

Em nossa capacidade de compor e decifrar imagens – de imaginar, segundo Flusser – está a potência de subjetivação. Daí vem seu efeito fundamentalmente político, prejudicado pela ausência da produção experiências, pois é através delas que nossos desejos se projetam para o mundo, reivindicando suas presenças, colocando-se sempre em relação às imagens que criamos e que nos são apresentadas:

É por isso que nossa vida sensível [...] não está apenas em nossos corpos orgânicos. Qualquer conversa com um amigo não existe apenas em nós: ela está, com a mesma dignidade, nos sentidos interiores (onde se une ao sensível ali armazenado para dar lugar a complexos mais vastos), mas também no ar (e essa existência medial da conversa permite aos dois sujeitos envolvidos ter a mesma experiência e aos outros tomar parte dela). [...] A experiência confere um corpo puramente mundano ao vivente. Ela é aquilo que dá concretude ao vivente, como também o que o liga ao mundo, a esse mundo, tal qual ele é aqui e agora, mas também a um mundo tal qual ele poderia ser em outro lugar e em outro espaço. Não fazemos senão apropriar-nos e liberar-nos das imagens (COCCIA, 2010, p. 69-70).

Nesse sentido, a possibilidade da experiência está fundada nesse movimento de ir em relação a algo que lhe é próprio³. As palavras de Foucault (2006) demarcam esse investimento, motivado pelo desejo de realizar-se, de estar sempre nesse espaço de deslocamentos entre o agora e o possível – movimento compatível com o que Didi-Huberman chama de imaginação. É uma questão estética e política, sempre se trata de desajuste, de desregulação. E isso é algo que cumpre à função poética realizar, já que segundo Galard, ela “desmantela o encadeamento pragmático dos movimentos; ela contraria a absorção dos meios pelo fim, do imediato pela perspectiva; ressalta a

³ Sobre a conversão a si como subjetivação em Foucault: “Há a ideia de um movimento real, movimento real do sujeito em direção a si mesmo, de dirigir o olhar a si ou de permanecer acordado e vigilante em relação a si mesmo. O sujeito deve ir em direção àquilo que lhe é próprio. Deslocamento, trajetória, esforço, movimento: é o que devemos reter na ideia de conversão a si” (FOUCAULT, 2006, p. 302).

maneira de agir, o método empregado, converte a escolha do procedimento num verdadeiro objetivo” (GALARD, 2008, 36). Galard coloca a função poética, enquanto modalidade comportamental, nesse lugar sempre inventivo, e por isso mesmo, político. Quando determinada pela função poética, a conduta é uma recusa à redundância dos gestos já existentes; é a comunicação para além do que já está codificado: “trata-se, antes, de uma criação de gestos, isto é, da liberação de movimentos ainda não percebidos, devido ao deslocamento da sequência que os continha” (GALARD, 2008, p. 36). Ou, como afirma Nancy (2005), a poesia é sempre um dizer-além-de, um “fazer tudo falar” (p. 19), pois o que já está dito, não basta. Reanimando os signos extintos, a poesia torna toda prosa mais viva (GALARD, 2008).

Essa não seria uma perspectiva que resgataria a possibilidade da experiência? Para Benjamin e para Gumbrecht sim, pois é a possibilidade onde toda *práxis* não só é possível como constitui um dado compulsório da experiência dos sujeitos: envolve reconhecer no vaga-lume uma potência, uma luz para todo o pensamento, e dizer que a destruição nunca é absoluta. A barbárie se encontra onde tudo já está disponível, onde nada mais nos atravessa, onde o sensível se apresenta na total superficialidade. A função poética desencadeia inesperados abalos de sentido, ou, nas palavras de Nancy, é a negação do acesso ao sentido:

A poesia não será assim o que é senão sob uma condição de ser pelo menos capaz de se negar: de se renegar, de se recusar ou de se suprimir. Ao negar-se a poesia nega que o acesso ao sentido possa ser confundido com um qualquer modo de expressão ou de figuração. Ela nega que o que é “elevado” possa passar a estar ao alcance da mão, e que o que é “tocante” possa ser extraído da reserva a partir da qual, precisamente, ele toca (NANCY, 2005, p. 11).

O que Nancy declara é o preciso caráter presentificador da poesia. A poesia não dá acesso ao sentido “escondido” sob uma figuração. Não há nada que se possa acessar que esteja além do que ela apresenta; e não há nada que não possa ser tocado que não esteja na sua apresentação. A função poética não é um acesso ao sentido como uma passagem, uma via; seu sentido é afirmado como uma invasão, ou como diria Gumbrecht, uma presença. Com a poesia não há nada que possamos fazer, a não ser lidar com o que está à nossa frente, diante de nossos sentidos e no contato com o corpo. Assim a perda do mundo hermeneuticamente induzida é sempre um modo defasado de se relacionar com a função poética. A interpretação como extração de

efeitos ocultos ou profundos não tem efeito algum aqui. A poesia, “mais do que um acesso ao sentido, é um acesso de sentido” (NANCY, 2005, p. 12). Para Nancy, a função poética realizaria, já de saída, efeitos de presença através de fenômenos que contribuem para a produção de sentido, sem serem eles mesmos, sentido.

Esse dado reitera a suspeita de que o estado da experiência descrito por Benjamin é efetivo, mas não efetuado. “As imagens ainda estão lá, até mesmo para fazer reaparecer ou transparecer algum resto, vestígio ou sobrevivência” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 121). O sensível ainda é portador desse operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação que é a imagem. Sobre isso, Didi-Huberman nos convoca:

O valor da experiência caiu de cotação, é verdade. Mas cabe somente a nós não apostarmos nesse mercado. Cabe somente a nós compreendermos onde e como “esse movimento [...] ao mesmo tempo, tornou sensível uma nova beleza naquilo que desaparecia. Agamben nos mostra com gravidade, com acuidade, um horizonte derradeiro para essa desvalorização. Mas ir muito longe nesse sentido é, paradoxalmente, condenar-se a só fazer a metade do caminho necessário. A “imagem dialética” à qual nos convida Benjamin consiste, antes, em fazer surgirem os momentos inestimáveis que sobrevivem, que resistem a tal organização de valores, fazendo-a explodir em momentos de surpresa (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 126).

A imagem dialética da qual fala Benjamin é justamente aquela que carrega a luz para todo o pensamento, embora se apresente na forma de uma pequena luz, intermitente, frágil, irregular, delicada, como os vaga-lumes. “São apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande ‘luz de toda luz’” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 84). Mas são essas pequenas luzes que dão forma a nossa existência, que permitem com que lembremos que somos um corpo e um povo. O encontro com o sensível determina diretamente a forma como nos reconhecemos e como os outros nos reconhecem. Referindo-se a uma dimensão não meramente exterior de nossos corpos, Coccia remete ao conceito de “intracopo” de Ortega y Gasset: “o intracopo coincide sem resto com a gama de sensações, emoções, fenômenos, através dos quais se faz conhecer àquele que o vive” (COCCIA, 2010, p. 64). Trata-se, portanto, das emissões do que o próprio corpo dirige ao sujeito da percepção, que não são da ordem do sentido (talvez o sejam as emissões da consciência).

Dessa forma, o intracorpo não é só um corpo que ocupa espaço, pois se realiza através de um fluxo ininterrupto de percepções e imaginações. “É o personagem invariável que intervém em todas as cenas de nossa vida sem, porém, conseguir chamar nossa atenção” (COCCIA, 2010, p. 66). Quanto mais desenvolvemos a capacidade de captar as emissões de nosso corpo, mais poderemos captar as emissões que os outros corpos projetam sobre nós. E se habitamos o sensível dispondo de todas as possibilidades que nosso intracorpo apresenta, poderemos devolver imagens ao sensível cada vez mais apuradas de nós mesmos: “viver significa apurar nossa aparência e é apenas em nossa aparência que se decide aquilo que somos: todos os nossos traços identitários são formas da aparência, nossa natureza não tem outro conteúdo que não seja nossa aparência” (COCCIA, 2010, p. 76).

Se a produção de presença diz respeito aos eventos nos quais se intensificam os impactos do sensível sobre nossos corpos, e se tais eventos são responsáveis em última instância pelas formas como se dão os processos de subjetivação e de apresentação dos sujeitos – a forma como os sujeitos aparecem –, cabe à produção de presença o papel de fazer com que os sujeitos inventem novas formas de aparecer. Suas aparições estão sempre condicionadas à intensidade com que o mundo sensificado chega à nossa percepção. Uma experiência visual calcada na presença desses objetos se converterá em uma *práxis* em que o corpo alcança seu potencial de emitir sua presença para o mundo, mesmo que as imagens emitidas sejam frágeis fulgurações.

4.2. O Aparecer da presença

O impacto da presença sobre nós se dá a partir dos modos através dos quais o sensível aparece. Esse encontro entre o sensível e nossos corpos é determinado pelos *media* que sustentam esse sensível. Como foi dito, esse encontro tem uma função poética, pois trata-se de uma percepção do sensível nas puras modalidades de aparição, a saber, a materialidade e seus efeitos e as relações que são colocadas em suspenso a partir daí: “a poesia tornou-se a auto-superação da linguagem, a auto-superação do sentido – considerado como o próprio sentido” (NANCY, 2005, p. 25). A poesia é presença, pois não solicita sentido, “pode-se passar sem ele”; é presença pois

apaga qualquer presença que a representação gostaria de designar. E essa negação da representação (e, portanto, da interpretação), introduz uma complexidade que está no apelo específico que a função poética tem sobre nós, que é o apelo próprio da presença. Por ser da esfera da aparição e não da interpretação, requer de nós, um desimpedimento para seus efeitos que em grande medida desconhecemos, ou não nos lembramos. De fato, a presença é uma concepção difícil de conciliar com a epistemologia ocidental moderna, pois trata-se justamente de recuperar a dimensão de proximidade física e de tangibilidade.

Se esse cenário não é irreversível, vale pensar: como o sensível e sua presença ainda exercem influência sobre nós? Muito falamos das consequências da modernidade, mas podemos imaginar quais seriam os efeitos de uma relação com as coisas do mundo que “evita a interpretação”? O primeiro ponto que Gumbrecht enfatiza é que “diferente da ‘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, possamos nos agarrar” (GUMBRECHT, 2010, p. 82). A presença é aparição. Palavra que de certa forma já se define: não é da ordem da permanência de que estamos falando. Trata-se sempre de um “lampejo”, algo que se dá a ver através do sensível, mas que logo se recolhe, uma oscilação constante, tensão entre plenitude e vazio, apogeu e carência, atual e virtual. Essa tensão resulta, sobretudo, da ausência de sentido que essas aparições fundam. O instante no qual a aparição se dá

Representa uma *qualitas* da sensação exclusivamente positiva, uma qualidade que, apesar de ser deficitária em conteúdo, não pode como “percepção” tornar-se negativa, por muito facilmente que o pensamento lhe agregue uma negação. Em resumo, é na subitaneidade do instante moderno, e nas tensões que instaura – entre autorreferência e desreferencialização, entre excesso e privação, entre ruptura e continuidade, para apenas mencionar algumas – que radica o valor estrutural dos objetos estéticos, das artes, da literatura. O potencial do estético [está] no fato de afirmar e negar promessas sem conteúdo, isto é “ser referência metafísica”. É o poder de mediar um súbito contato sensível com o mundo: no fundo, um contato que será condição de possibilidade para qualquer pensamento (SERRA, 2015, p. 142).

Essa “subitaneidade” como característica fundante do aparecer demarca de forma decisiva a corporalidade como mediadora primordial de nossas relações com o mundo. O súbito é uma emissão do sensível entre corpos, entre *res extensa* e não entre *res cogitans*. O sentido tem um encontro com o súbito para o qual sempre

chegará atrasado⁴. Não quer dizer que esse encontro não ocorra, mas suas repercussões sempre serão, de saída, defasadas. Pois a produção de sentido é sempre uma performance que desenraiza os objetos percebidos de seu vínculo com aquilo que não é observado. É um recorte, uma extração daquele objeto de um amálgama espacial que o define enquanto materialidade. A presença e seu caráter subitâneo opera na direção contrária: é a partir de um enraizamento radical no espaço que as coisas do mundo são sensificadas e chegam até nós sob a forma de fenômenos de presença. O objeto em sua presença não é uma parte separável do espaço; é, antes, sua continuidade. Essa distinção feita por Pedro Serra é importante, pois demarca essa diferença crucial entre a performatividade do sujeito na interpretação e na presença: “a ‘aparição’ do objeto supõe, ao mesmo tempo, a sua ‘suspensão’ do espaço. Com ‘suspender’ o espaço, bem entendido, não pretendo significar que se rasure a espacialidade no acontecimento” (SERRA, 2015, p. 140). A espacialidade é o que torna possível o acontecimento, é a partir e não apesar dela que essa suspensão acontece. Quando um corpo “aparece” entre os outros objetos que o espaço torna sensível, ele o faz sob a forma de um estranhamento à nossa percepção, uma

Desautomatização perceptiva: a vivência desloca o objeto de um fundo – a que chama “espaço” – que o automatiza, isto é, invisibiliza. Na verdade, proporia que este lugar aninha a dimensão espacial do “estranhamento” antes descrito naquele “como se” primevo – ou seja, “subitâneo” – que define a vivência de um objeto. Por outra palavras, a “subitaneidade” [...] querer espaço para acontecer (SERRA, 2015, p. 140).

Desse modo, uma estética da aparência é uma tentativa de nos devolver a dimensão do corpo, a coisidade do mundo. Por isso em Martin Seel a aparência é associada à presença: “o que quer que ‘apareça’ está ‘presente’ porque se oferece aos sentidos do ser humano” (SEEL, 2000 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 88). O autor situa a discussão em torno da presença em sua aparição no sensível nos termos da percepção estética. Para ele, não importa por onde começemos a investigar o campo estético, a finalidade sempre será alcançar o sentido da riqueza dos estados estéticos, diretamente relacionada com nossa propensão para o instante. Tal propensão, afirma Seel, parte da renúncia de uma orientação exclusivamente funcional de nossa percepção:

⁴ Essa imagem de um encontro que nunca se concretiza é uma referência ao conceito de Contemporâneo em Agamben: “chegar pontualmente a um encontro ao qual só é possível faltar” (AGAMBEN, 2009, p. 65).

Nela deixamos de atender (ou de atender exclusivamente) a aquilo que podemos alcançar nessa situação através do conhecimento ou da ação, e experimentamos aquilo que surge frente a nossos sentidos e nossa imaginação e agora, por meio desse encontro. Esta é uma das razões pelas quais a atenção estética representa uma forma de consciência sem a qual resultaria inconcebível a existência humana, pois sem a possibilidade dessa consciência os seres humanos teriam um sentido muito mais estreito do presente de suas vidas (SEEL, 2010, p. 41, tradução nossa).

A percepção estética dá sentido ao presente ao mesmo tempo em que o amplia. As realizações da percepção estética são em última instância as possibilidades da própria capacidade humana de se apropriar de sua existência, mesmo naquilo que ela tem de mais passageiro, de mais fugidio, pois são nessas pequenas incidências do sensível que estão as zonas de desautomatização, de contrapoder. Os lampejos que passeiam nas trevas só são sensíveis para uma percepção desatenta a ponto de perceber essas mínimas aparições. Importante salientar que no contexto da percepção estética, a aparição nunca é apenas a presença de um mundo sensificado, mas compreende tudo aquilo que é possível conhecer através da percepção determinada pela aparição. Isso se deve ao fato de que os objetos estéticos “são aqueles objetos em que seu aparecer se desprende de maneira mais ou menos radical de seu aspecto – visual ou acústico, tátil e gustativo – conceitualmente fixável” (SEEL 2010, p. 43, tradução nossa). Efetivamente, é essa indeterminação que resguarda a presença dos interesses práticos e teóricos próprios de uma determinação. A partir disso, Seel faz uma distinção entre percepção estética e não estética, cuja diferença estaria em seus enfoques:

Enquanto a segunda se dirige aos fatos e a seus respectivos objetos, a primeira serve, ao contrário, à simultaneidade e à momentaneidade dos estados fenomênicos presente neles [...] A consciência estética não deve ser entendida como uma classe de percepção entre outras, mas como uma realização distinta da percepção (SEEL, 2010, p. 89-90, tradução nossa).

À percepção estética os objetos aparecem como eventos que a envolvem, a abraçam. Ela se dá, portanto, a partir desse “envolvimento”. Trata-se de uma capacidade totalmente dinâmica, capaz de colher todas as emissões de sensível, nas suas variações e inconstâncias, seus movimentos e repousos, sendo o oposto de uma realização estática. Segundo Seel “a constelação de aparições reconhecíveis nestas coisas surge ali na forma de um jogo, de um acontecimento no objeto” (2010, p. 91, tradução nossa). Ou seja: um objeto aparece mediante uma simultaneidade fenomênica que lhe confere o caráter estético – é o sentido sempre por fazer das

formas poéticas, da qual nos fala Nancy. Sendo assim, “o infinitivo substantivado ‘aparecer’ procura expressar precisamente isso: a percepção estética é a atenção ao acontecimento de seus objetos” (SEEL, 2010, p. 92, tradução nossa). A percepção estética requer, portanto, um tipo de atenção, totalmente distinta daquela que se consoma nos aparelhos dos quais fala Crary e Flusser. Sobre isso, é esclarecedor o modo pragmático com que Dewey articula as oscilações constitutivas da experiência estética:

A experiência é limitada por todas as causas que interferem na percepção das relações entre o estar sujeito e o fazer. Pode haver interferência pelo excesso do fazer ou pelo excesso da receptividade daquilo a que é submetido. O desequilíbrio em qualquer um desses lados embota a percepção das relações e torna a experiência parcial e distorcida, com significado escasso ou falso. O gosto pelo fazer, a ânsia da ação, deixa muitas pessoas, sobretudo no meio humano apressado e impaciente em que vivemos, com experiências de uma pobreza quase inacreditável, todas superficiais. [...] Nenhuma experiência isolada tem a oportunidade de se concluir, porque o indivíduo entra em outra coisa com muita precipitação. O que é chamado de experiência fica tão disperso e misturado que mal chega a merecer esse nome (DEWEY, 2010, p. 123).

Em Dewey, na duração de uma experiência é definitiva a característica da alternância entre fazer e ficar sujeito a algo. Como ele sinaliza, a atenção solicitada nos modos de vida aos quais estamos sujeitos omite esse elemento da experiência que é estar disponível para as emissões do sensível e de suas reverberações (que não são da ordem do sentido, mas da presença, como foi dito). É importante destacar que enquanto o paradigma sujeito/objeto do campo hermenêutico despoja nossas experiências dessas reverberações, na produção de presença o impacto das aparições e das emissões do sensível é que determina o fundamento de toda a experiência estética, pois “nada entra puro e desacompanhado na experiência” (DEWEY, 2010, p. 301). Na descrição da experiência de Dewey, o “fazer” dá conta daquilo que o sentido captura. Mas há também o “estar sujeito a”, ou seja, a disponibilidade (que sempre será corporal, disponibilidade para o sensível e suas incidências) que diz respeito àquilo que acontece e que o sentido não consegue elaborar. As ressonâncias, os rastros, os vestígios, os ruídos escapam do sentido por se situarem em uma esfera estranha a ele. São matéria da percepção estética. Coletá-los é o que dá função poética à *práxis* humana. O que é apagado na experiência moderna deverá ser o laço que transcende uma relação calcada estritamente no sentido e na interpretação.

A transcendência do que está subordinado à forma, é parte das possibilidades fundamentais da percepção estética. Contudo sustento que essa transcendência não deve ser concebida com uma saída do mundo das aparições, mas sim como um modo radical de perder-se nelas. O ruído não é mais um fenômeno da transcendência, é antes um fenômeno da imanência radical do aparecer. É a forma extrema do aparecer estético, e constitui por isso uma condição potencial, mesmo que improvável, dos objetos estéticos de qualquer tipo (SELL, 2010, p. 215, tradução nossa).

A possibilidade de transcender os condicionamentos que se impõem sobre nossa corporalidade e seus efeitos em nossa experiência visual é a imanência das aparições. Essa é a capacidade das aparições sensíveis de nos estagnar por um momento, de ampliar o âmbito da atenção, fazendo que ela esteja pronta a acessar também aquilo para o que ela não está necessariamente dirigida. A transcendência em Seel não é um “ir além” metafísico: é um “estar aqui e agora”, aberto as consequências de um contato com a realidade material, em sua concretude.

4.3. Desfocalização, disponibilidade e *Gelassenheit*

Perceber um acontecer acústico ou visual como ruído – e não simplesmente como puro ruído (*Lärm*) ou como silêncio, como plenitude ou como vazio – pressupõe uma percepção que atende a esses fenômenos frágeis por um interesse em si, precisamente porque neles não é percebido algo específico (SEEL, 2010, p. 217, tradução nossa).

Essa categoria do sensível, que diz respeito a esses fenômenos frágeis, é o que define a percepção estética enquanto disponibilidade para a presença. Até agora reunimos “imagens” que dão conta, metaforicamente, dessas aparições frágeis: a lata de fogo, os vaga-lumes, os rastros, os vestígios, os ruídos. Dissemos que tais aparições dão conta da materialidade enquanto intensidade, ou seja, da presença, constituindo nossas experiências, estando além do sentido. Percebê-las é o contrário de uma ação transformadora, interventora (típica das culturas de sentido), pois é uma postura aberta às manifestações de presença que aparecem sensíveis. Portanto, tais aparições não tratam de objetos isolados, prontos para serem captados pelo sujeito da percepção. É um acontecer do aparecer, uma circunstância na qual a presença aparece, mesmo que o sensível no qual esse fenômeno se dê seja um lampejo. O interesse no rastro/ruído é um interesse em sua presença, e na forma como surge como uma fragmentação daquilo que é distinguido pela percepção, uma desregulação da experiência visual cotidiana. Segundo Gumbrecht (2010), é nisto que está todo o

interesse na presença: a possibilidade de sermos atravessados por fenômenos que nossa percepção cotidiana não pode oferecer. A percepção estética em Seel é a percepção que recebe as emissões dessas aparições frágeis da presença. Galard acrescenta que tal percepção é estética justamente por dispor de uma função específica:

É uma função de desfocalização, para se resumir numa palavra e para não se recluir situá-la em posição negativa relativamente ao que precede. Estão em primeiro lugar a focalização da atenção, a consciência seletiva, a discriminação do essencial e do acessório, do significativo e do insignificante, do sentido e do acaso, da figura e do fundo. A desfocalização destitui, dá sentido ao acidental, detém-se no detalhe, deriva na margem (GALARD, 2008, p. 90, grifo nosso).

A desfocalização é o contraponto à atenção. Ela é o oposto ao que Gumbrecht entende como performance da produção de sentido, sendo uma função capaz de habilitar o sujeito da percepção para as emissões do sensível na sua amplitude, que compreende desde as grandes manifestações (incluindo-se aí as luzes dos projetores) até as ínfimas e insignificantes emissões. A desfocalização é a função que habilita a percepção a colher o sensível em um ambiente social e cultural em que a atribuição de sentido sobrepõe a corporalidade nos modos como lidamos com o mundo. Na margem da experiência visual cotidiana está tudo o que compete à presença, à coisidade do mundo, e ao súbito de suas aparições, ao contato substancial e, portanto espacial com o sensível:

Tomada de empréstimo às artes gráficas, a ideia de margem pode ser entendida, de forma mais genérica, como conveniente a todos os espaços neutros, aos dias vazios, aos tempos mortos, aos encontros inúteis, [...] extensões laterais e infecundas que são também as franjas de uma jornada, os dias seguintes de festa, os fins de vida. Num elogio da pane, Jacques Meunier indica de que modo a ruptura dos mecanismos provoca descobertas, experiências, aberturas no inesperado. Para isso, pressupõe-se uma verdadeira aptidão para apreender-se a providência marginal (GALARD, 2008, p. 96).

A margem tem por definição essa vocação de romper mecanismos em direção ao que não está programado. Em uma situação que desperta a percepção estética renunciamos a qualquer orientação exclusivamente funcional. É a partir da desfocalização que podemos imaginar como as coisas poderiam ser se não fossem como são. A aparição do sensível instaura uma situação de descontinuidade na qual o sentido é a própria aparição. Sua realização já basta para os encadeamentos

pragmáticos a que estamos submetidos sejam, ao menos, perturbados. Abre-se uma possibilidade de reconciliação dos sujeitos com sua predisposição para a experiência. Se a modernidade remete à uma ruptura com a natureza, com o mundo das coisas, com a materialidade de suas experiências e com o sensível, a percepção estética é uma possibilidade de retorno. A *passion particulière de la vie modern* que Benjamin associa com o suicídio não é uma renúncia, mas uma “paixão heroica”: “é a conquista por excelência da modernidade no domínio das paixões” (BENJAMIN, 2015, p. 77). Também Crary (2014) diz que “não é possível harmonizar seres vivos reais com as demandas do capitalismo” (p. 109). Sobre isso o filósofo alemão Peter Sloterdijk diz que qualquer exercício de descrição da humanidade em direção ao presente é comparável ao do repórter de guerra:

A nossa batalha de cerco contra a velha matriz acabou por conduzir a um auto-assédio da humanidade; o resultado é que se torna cada vez mais difícil para a humanidade, no meio dessa mobilização total, prosseguir com a ofensiva sem provocar baixas entre as próprias tropas – e, como é bem sabido, as baixas provocadas pelo que os artilheiros britânicos chamam de *friendly fire* (“fogo amigo”) decorrem naturalmente das próprias batalhas (SLOTERDIJK, 2007, p. 105).

A promessa de um cessar fogo contra nossas experiências é a alternativa da qual nos fala Pasolini, Oiticica e Gumbrecht. Se o primeiro fala de um luto, o segundo fala da resistência, ainda que marginal, das experiências que podem ser “achadas”. O que o terceiro acrescenta de forma mais clara é que, **nas condições presentes, a presença só se dará em circunstâncias específicas**, na qual o aparecer da presença seja favorecido por aquilo que ele chama de Serenidade (*Gelassenheit*), que é, a saber, “a capacidade para deixar que as coisas aconteçam” (GUMBRECHT, 2010, p. 97). Algo como a neutralidade dos espaços marginais evocada por Galard, ou como o tédio entendido por Benjamin, a *Gelassenheit* é um dado definidor da experiência do *Dasein* em Heidegger, a forma como ele contribui para a revelação do Ser:

Na medida em que o *Dasein*, para Heidegger, tem de estar-no-mundo (e não pode, como um sujeito, estar-em-frente-do-mundo), também é plausível que ele descreva a serenidade como a capacidade de “abandonar quaisquer imaginação e projeção transcendentess”. Claramente, o *Dasein* não deve ocupar uma posição que possa estar conectada à manipulação, à transformação ou à interpretação do mundo (GUMBRECHT, 2010, p. 97).

Novamente temos uma referência ao oposto da atenção moderna. Mariana Lage, na introdução de *Serenidade, Presença e Poesia* (2016) esclarece que trata-se de

uma expressão que diz respeito a um “deixar-se às coisas do mundo em uma atitude que permita que elas apareçam, se revelem como são” (p. 24):

Um estudo mais aprofundado sobre o conceito demonstra que não se trata de passividade, mas de uma vontade não volitiva, isto é, superar o domínio da vontade e, em uma espécie de aguardamento, permitir (*Warent*) – ou deixar (*lassen*) – que as coisas, em seu próprio desvelar, ampliar o campo da nossa inteligibilidade (LAGE, 2016, p. 24).

A *Gelassenheit* seria, portanto, um desejo pela vivência estética, pela experiência em suas potencialidades poéticas, ou seja, experiência como possibilidade de trazer algo da esfera do não-ser para a esfera do ser. É um estar no mundo enquanto disponibilidade, não como produção de conhecimento; “é um pré-requisito (não uma garantia) para uma atitude de não interpretação e de não transformação do mundo” (GUMBRECHT, 2016, p. 36). Tal situação para Gumbrecht é impossível, já que não se pode pensar em um cenário de não-produção de sentido hoje. O sentido é essa barreira que se coloca entre nós e o mundo. “Nada é mais cartesiano, no sentido corporal, do que todos os tipos diferentes de comunicação eletrônica” (GUMBRECHT, 2015, p. 127). Esse impulso de transferir aos aparelhos a possibilidade de narrar nossas experiências é tão automático ao ponto de parecer, realmente, que esse retorno ao mundo se mostra como algo impossível. A eventividade das aparições da presença ainda nos convoca; o sensível ainda exerce sobre nós um deslumbramento que só é soçobrado pela presença da técnica, que parece ter retirado de nós toda a capacidade de narrar. Diante das mais belas paisagens nosso corpo é silenciado: caberá ao aparelho (a câmera fotográfica ou o celular) dar conta de como aquele evento foi significativo. Os aplicativos de edição possibilitam uma intervenção naquele registro fotográfico, dentro é claro, das possibilidades do programa. Ao final de tudo, tem-se uma bela fotografia, com os balanços de cores e a nitidez ainda mais aprimoradas. Já foi transferido para o aparelho o investimento que os sujeitos fazem em relação às suas experiências. Quando uma tela luminosa se interpõe entre sujeito e mundo está cancelada a *Gelassenheit*.

A serenidade, a *Gelassenheit*, é uma possibilidade de retomada da experiência, na medida em que realiza um modo de relação com o mundo que está fora da interpretação, do sentido, da técnica, da funcionalidade, do foco. Na *Gelassenheit* a experiência é indestrutível “mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às

clandestinidades de simples lampejos na noite” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148). Se pensarmos na descrição da experiência moderna trazida por Benjamin, ou no cenário no qual a carta de Pasolini fora escrita, a serenidade seria um respiro. Indica como a relação do ser-no-mundo pode ser efetivada pela intempestividade do acontecer da presença, cuja repercussão só poderá dizer respeito à esfera da corporalidade, desde que tal esfera esteja disponível para esses acontecimentos. Segundo Mariana Lage LAGE, a *Gelassenheit* é uma “espera por aquilo que não conhece, um pensamento não comandado pela vontade, por intenções, metas ou desejos; um pensamento como abertura. [...] Mais do que ir em busca de um conteúdo, é deixar que ele apareça, se revele (LAGE, 2015, p. 160).

Mais adiante a autora afirma, com Gumbrecht, que embora a produção de presença que é favorecida pela *Gelassenheit*, nos afaste, momentaneamente, do imperativo cartesiano, a dimensão de sentido nunca poderá ser completamente elidida. Nas suas palavras, “por mais intensos que sejam os efeitos de presença, os efeitos de sentido sempre se fazem presentes, como almofadas, nuvens ou molduras” (LAGE, 2015, p. 165). Sim, já seria um ganho considerável para o domínio da experiência a re-introdução do sensível, da matéria e do corpo, mas não há mais um cenário onde o sentido não esteja recaindo sobre nossa experiência. Nos termos de Dewey, inclusive, a dimensão do sentido serve à experiência estética enquanto função organizadora dos estímulos e das sensibilidades que acontecem durante o arco da experiência. A questão de Gumbrecht, amenizada com a perspectiva da *Gelassenheit*, implica que o sentido sempre será um dado, mas deve ser possível contar com a presença. Sobre isso há essa passagem em Lage que retoma um dado importante no que diz respeito à sobrevivência das experiências:

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 que podemos fazer é estar disponíveis numa intensidade concentrada, sem que a concentração engesse, contudo a disponibilidade e o relaxamento (LAGE, 2015, p. 165).

Concebida como um “descanso da produção de *Erkenntnis* (conhecimento)” (GUMBRECHT, 2016, p. 38) a *Gelassenheit* seria uma promessa de produzir presença enquanto lampejo epifânico – e aqui, a referência a Didi-Huberman é o que vem primeiro à mente. O alcance da disponibilidade da *Gelassenheit* é tão grande e tão mais amplo que a produção de conhecimento através da atribuição de sentido, que é capaz de captar aquelas mínimas emissões de sensível.

A calma compostura é ao menos um pressuposto para que uma experiência seja de fato significativa, para que se possa incluir no âmbito da experiência, todas as emissões do sensível, aquelas que são capturadas pelo sentido. Se a experiência estética tem em sua constituição um “ficar quieto por um momento” enquanto um descanso – temporário – da produção de sentido, basta que exercitemos um desimpedimento para situações onde esse descanso seja favorecido. Claro que esta tarefa não é fácil, sobretudo porque nossa experiência visual está coberta por camadas espessas de sentido. Segundo Lage,

Como uma boa leitura de Heidegger pode revelar, quietude, serenidade ou calma compostura não significam, de modo algum, indiferença ou apatia. Pensar em um modo de se relacionar com o mundo a partir da presença tampouco leva à implosão da interpretação, à recusa ao sentido e/ou ao conhecimento crítico. Trata-se, para usar uma expressão de Heidegger, de deixar-se às coisas do mundo em uma atitude que permite que apareçam, se revelem como são; uma abertura não guiada por intenções, conceitos ou conclusões prévias [...] um pensar crítico e poético, capaz de relevar ao homem a essência da técnica assim como possibilitar pensar o impensado (LAGE, 2016, p. 24).

Liberados da obrigação de fazer sentido, um pensamento articulado dentro da perspectiva da *Gelassenheit* é uma operação cuja função poética é determinante. Vimos com Galard que tal função “desmantela o encadeamento pragmático” dos acontecimentos, habilitando o sujeito a estar aberto às aparições que se dão na margem. Andar fora dos trilhos da razão e da técnica é um esforço sinalizado por Gumbrecht, quando evidencia as possibilidades não-hermenêuticas da experiência, embora faça uma ressalva: “prefiro falar, tanto quanto possa, de ‘momentos de intensidade’ e de ‘experiência vivida’, em vez de ‘experiência estética’, pois a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de ‘experiência’ a ‘interpretação’” (GUMBRECHT, 2010, p. 128).

No caso desta pesquisa, prefiro manter o termo “experiência estética” por entender que é justamente o fator “estético” que dá às experiências um caráter de intensidade, tornando-as “significativas”, para usar as palavras de Dewey. Compreendo que o “estético” diz respeito à essa função poética da nossa percepção, um estar atento às pequenas manifestações, às insignificâncias, às margens. Defendo também, com Seel, que a transcendência pelo estético está justamente na possibilidade da imanência nos acontecimentos, em suas mínimas emissões de sensível. Nesse sentido, tanto a desfocalização quanto a *Gelassenheit* circunscrevem a esfera de uma atitude convocada por Hélio Oiticica no que ele chama de “Delírio Ambulatório”:

O Delírio Ambulatório é uma situação de experiências trazida por Hélio Oiticica, que retoma a necessidade de pisar-olhando, coletar informações ambientais que re-poetizem a experiência do trânsito pela paisagem da cidade ou do campo. É no transitar que o participante transforma o olhar, ao perceber criativamente o mundo, as gambiarras espontâneas que decorrem das micro-criações diárias, que o participante se torna propositor, consegue romper a barreira do não pertencimento, não para a partir daí pertencer, mas para criar outros espaços de pertença (SILVA, 2014, p. 14).

4.4. Presença na obra de arte

Essas modalidades de atenção que apresentamos indicam a possibilidade de coletar o sensível da aparição da presença, a partir de um encontro com o súbito dos acontecimentos. Essa subitaneidade, que só poderá ser percebida pela *Gelassenheit*, é um dado que constitui a experiência estética para Gumbrecht. O autor faz referência à Karl Heinz Bohrer, para quem a aparição é uma relação dialética entre a entrada e a retirada dos objetos na percepção sensível. Segundo Gumbrecht, o súbito “é o caráter efêmero de certos surgimentos e partidas, é a característica fundamental da experiência estética. [...] O que se torna evidente no conceito de experiência estética segundo Bohrer é obviamente a substância, não o sentido” (GUMBRECHT, 2010, p. 83). O caráter súbito das aparições está, desse modo, no campo da presença, oposto ao sentido, opera através da materialidade; ressalta a substância como essa interrupção, esse choque, essa possibilidade da intensidade. Só o ser-no-mundo é capaz de coletar o sensível na dialética de suas aparições; de perceber que, inclusive, é essa relação dialética sintetiza a intensidade dos acontecimentos da presença. Está sempre em contato com as possibilidades do sensível que abalam o sentido.

A busca pela presença deve nos levar a imaginar situações nas quais o aparecer e toda a dialética implicada na eventividade dessas aparições sejam possíveis. Para Gumbrecht, o fenômeno que favorece o acontecimento da verdade enquanto revelação do ser em suas relações com o mundo substancial é a obra de arte. A origem dessa suspeita está novamente no conceito de Ser em Heidegger. Segundo Gumbrecht, a obra de Heidegger demonstra que “o acontecimento da verdade como um evento que nos faz ver as coisas ‘de um modo diferente do habitual’”, é um acontecimento que constitui e destaca a obra de arte como uma coisa, entre outras, mas uma coisa que se apresenta em sua coisaidade de modo diferente, “um meio em que o acontecimento da verdade era uma possibilidade (ou devo dizer mais uma probabilidade?), mais que noutro lugar qualquer” (GUMBRECHT, 2010, p. 99). Segue o excerto *A Origem da Obra de Arte* (1971) referenciado por Gumbrecht:

Então, a arte é o surgimento e o acontecimento da verdade. Mas será então que a verdade surge do nada? De fato, assim é, se por nada, se entender a mera negação daquilo que é, e se aqui pensarmos naquilo que é como um objeto presente, no sentido comum, que a partir surge à luz e é desafiado pela existência da obra como só presumivelmente um ser verdadeiro. A verdade não resulta nunca de objetos que estão presentes e são comuns. Pelo contrário, o abrir-se do Aberto, o descerrar do que é, acontece apenas quando é projetada a abertura (HEIDEGGER, 1971 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 98, grifo do autor).

Tomo aqui o objeto artístico a partir de uma modalidade mais ampla: a da linguagem poética, própria da função poética que já referimos aqui. Compete à obra de arte cumprir essa função poética de introduzir, já pela sua aparição, uma desconexão com as relações pré-estabelecidas com a vivência cotidiana. Se a verdade (nos termos heideggerianos) surge do nada, é justamente porque o que já está disponível já foi “capturado” pela esfera do sentido. A obra de arte é um fenômeno no qual ainda é possível colher sensível à margem do sentido, justamente por operar na instância da instabilidade, do inconstante, do lampejo. Essa instância é completamente estranha ao sentido e ao campo hermenêutico. Dela, a interpretação não se ocupa, já que para operar, deve contar com uma estabilidade homogeneizante do ponto de vista perceptivo e, porque não dizer, existencial. Por isso, devemos, como diz Nancy, contar com a poesia, e com seu “modo de dizer-além-de, que é-lhe congênito” (NANCY, 2005, p. 16):

Eis o que eu diria: não é possível não contar com a poesia. Ou: é preciso contar com a poesia. É preciso contar com ela em tudo que fazemos e

pensamos fazer, pelo discurso, pelo pensamento, em prosa e na “arte” em geral. Independentemente do que se encontrar sob essa palavra, e supondo mesmo que não exista nada que não esteja datado, acabado, desalojado, aplinado, fica essa palavra. Fica uma palavra com que é preciso contar, pois ela exige o que lhe é devido. Podemos suprimir o “poético”, o “poema” e o “poeta” sem muitos danos (talvez). Mas com “a poesia” em todo indeterminado do seu sentido, e apesar de toda essa indeterminação, nada se pode fazer. Ela está lá, e está lá mesmo quando a recusamos, suspeitamos dela, quando a detestamos- (NANCY, 2005, p. 32).

A imaginação, nos termos de Didi-Huberman, só é possível a partir do tipo de abertura para o mundo presente nas formas poéticas, entre as quais está a obra de arte. Contar com a poesia é contar com a possibilidade de complexificar nossas relações com o mundo a partir de um enraizamento que revele, na potência das aparições, uma alternativa ao “mundo do sentido”. Nas palavras de Nancy, esse laço com o sensível repercute na possibilidade de podermos, novamente, tocar o mundo:

Não é uma questão de significação, mas de um sentido do mundo em sua concretude, aquela em que nossa existência toca e é tocada em todos os sentidos possíveis. Em outras palavras (e é uma questão de nada além de outras palavras) não é uma questão de significação é uma questão de trabalho do pensamento - de discurso e escrita - onde o pensamento usa a si mesmo para tocar (ser tocado por) aquilo que não é para ele conteúdo mas é corpo (NANCY, 1997, p. 10, tradução nossa).

Se a concretude é condição para que a produção de presença se dê, o objeto artístico, em Heidegger, ocupa lugar privilegiado pois “as obras de arte exibem universalmente um caráter de coisa, ainda que de modo completamente distinto” (HEIDEGGER, 1971 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 93). O caráter de substância que se realiza a partir de sua materialidade e no espaço determina a condição para que a experiência significativa com a obra de arte se dê:

A tão evocada vivência estética não passa sem o caráter de coisa da obra de arte. Há pedra na obra arquitetônica. Há madeira na escultura. Há cor na pintura. [...] O caráter de coisa é tão irremovível na obra de arte que, ao contrário, seria melhor, seria melhor dizer: o monumento está na pedra, a escultura está na madeira. A pintura está na cor (HEIDEGGER, 2010, p. 43).

Desse modo, Heidegger demarca o espaço material como o espaço da possibilidade do acontecimento da obra de arte. Dá à matéria, inclusive, o estatuto de *media* da obra de arte, como se aquilo que orientasse a relação entre sujeito e obra fosse a substância e não sua classificação a partir dos suportes. Pensar a obra de arte como coisa e nas relações implicadas nesse “ser coisa” antes de “ser obra” é o que dá ao objeto artístico a contingência de ser coisa de um modo distinto: ela está nessa

tensão (típica das formas poéticas) entre substância e conteúdo, materialidade e interpretação, presença e sentido. Gumbrecht relaciona essa tensão com os conceitos de “terra” e “mundo” em Heidegger: “o mundo é a abertura autorreveladora dos trilhos largos de decisões simples e essenciais no destino de um povo histórico. A terra é a vinda espontânea para diante daquilo que continuamente se autoisola e, nessa medida, dá abrigo e esconderijo” (HEIDEGGER, 1971 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 99).

Opostos, “terra” e “mundo” significam, na filosofia de Heidegger, essa indefinição entre coisa e sentido culturalmente estabelecido que não pretende se resolver. Ao relatar a luta entre ambos na recordação de um antigo templo grego, Heidegger relata como terra e mundo contribuem para a revelação da verdade do ser, a partir de sua “simples presença”:

Ali colocado, o edifício assenta sobre o chão de rocha. Este assentar da obra faz sobressair da rocha o mistério do seu apoio simples, mas espontâneo. Ali colocado o edifício segura o seu chão contra a tempestade que lhe ruge por cima e por isso é o primeiro a tornar manifesta a tempestade na sua violência. O lustro e o brilho da rocha, embora aparentemente brilhe apenas pela graça do Sol, é o que primeiro traz à luz a luz do dia, a amplitude do céu, a escuridão da noite (HEIDEGGER, 1971 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 100).

Portanto, o aspecto “terra” é que o evidencia a presença de forma mais radical, enquanto qualidade das substâncias do objeto (no caso de Heidegger, um templo), mas de todas as outras coisas que estão ao redor, e que também se relacionam com o objeto em questão, de forma simultânea: “a presença de certas coisas abre a possibilidade de aparecerem outras coisas nas suas primitivas qualidades materiais - esse efeito pode ser visto como uma das maneiras da revelação do seu Ser” (GUMBRECHT, 2010, p. 100). Se o aspecto “terra” se refere à como a substância é presentificada, “mundo” diz respeito a como o sentido é desvelado a partir da presença:

Pelo significado do templo, o deus está presente no templo. Essa presença do deus é, em si mesma, a extensão e a delimitação do entorno como um entorno sagrado. Porém, o templo e seu entorno não se diluem no indefinido. É o templo-obra que primeiro se encaixa e ao mesmo tempo reúne em volta de si a unidade daqueles caminhos e daquelas relações, nas quais o nascimento e a morte, o desastre e a benção, a vitória e a desgraça, a resistência e o declínio, assumem para o ser humano a forma de destino (HEIDEGGER, 1971 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 101).

Dessa forma, o aspecto “mundo” é uma dimensão que integra possibilidades de realização do homem enquanto ser-no-mundo, ou seja, enquanto figura que se realiza manifestando ou depositando seu destino na corporalidade do mundo: “‘terra’ poderia referir-se a Ser como substância, e ‘mundo’ às configurações e estruturas em mudança, das quais o Ser como substância pode se tornar uma parte” (GUMBRECHT, 2010, p. 102).

A distinção de Heidegger é complexa e tem implicações para sua filosofia que não caberá a nós explorar. De todo modo, é uma distinção importante no trajeto de Gumbrecht pois coloca a tensão entre substância e conteúdo nos eventos da presença de um ponto de vista não apenas epistemológico e pragmático, mas ontológico. E deixa claro, de forma contundente, como a tendência em elidir a dimensão da substância das aparições nega aos sujeitos possibilidades significativas de sua experiência visual e perceptiva. Prossigamos no exemplo do templo grego: o “espaço sagrado” é um sentido do qual o templo é um “efeito material”. Tal sentido não perderia a sua intensidade se desconsiderássemos as emissões do sensível a partir do “simples aparecer” do templo? O templo grego evidencia as qualidades materiais das substâncias que estão em seu entorno, colocando-as em relação com sua presença. Não se trata de desconsiderar o significante “puramente material” no momento em que é possível identificar seu sentido “subjacente” – como é o caso da produção de conhecimento em uma cultura de sentido. O dia e a noite, como nos diz Heidegger, tem qualidades que são “desocultadas” a partir da presença do templo, o que amplifica e intensifica o sentido de sagrado conferido a ele. Por outro lado, o que o aspecto “terra” evidencia só é integrado à experiência humana quando tal aparição se manifesta enquanto traço da auto realização humana: “o templo em estar colocado ali, primeiro dá às coisas o seu aspecto e aos homens a sua visão de si mesmos. Essa visão permanece igual enquanto a obra for obra, enquanto o deus não fugir dela” (HEIDEGGER, 1971 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 103).

Vale retomar o tema do gesto artístico sob duas perspectivas aqui. Primeiro, do ponto de vista de sua produção, há que se considerar que a definição de gesto já coloca fora da esfera da interpretação: se assim fosse seria impossível atingir a liberdade que se articula no gesto. O gesto não se justifica por qualquer explicação causal: ele é validado por seus efeitos. Por isso, segundo Flusser, a *Gestimmtheit*, o

caráter intersubjetivo dos gestos, “retira os sentimentos de seu contexto original e os converte em estéticos (formais)” (FLUSSER, 1994, p. 14, tradução nossa). Por isso Flusser defende a ideia de que “arte” e *Gestimmtheit* confluem, já que

A *Gestimmtheit* revela uma questão estética e não ética, e, todavia menos uma questão epistemológica. A questão não é se a representação de um “acordo” é enganosa nem, menos ainda, se um “acordo” representado é verdadeiro ou está em conformidade com a verdade, mas sim se afeta o observador (FLUSSER, 1994, p. 13, tradução nossa).

Fora dos critérios de “erro” e “acerto”, ou de “verdade” e “mentira”, uma “crítica do gesto” por estar na esfera do estético deverá se situar entre “autenticidade” e *kitsch*, sendo que o que determina essa escala de valores é a “lealdade ao material manipulado” (FLUSSER, 1994, p. 15, tradução nossa). Tal lealdade determina, do ponto de vista da presença, a complexidade com que os fatores terra e mundo se relacionam naquele gesto, ou seja, em que medida a materialidade da realização daquele gesto tem em si uma presença autônoma, sendo capaz de articular presenças que orbitam em seu entorno; e, finalmente, como esse gesto incorpora, enquanto símbolo, o alcance das realizações humanas. Um gesto pode, então, segundo Flusser, ser “cheio” ou “vazio” de possibilidades – “desde o significado inesgotável ao gesto oco” (FLUSSER, 1994, p. 17, tradução nossa).

Do ponto de vista de sua recepção o gesto artístico está na esfera da presença, pois é o efeito sensível de uma experiência estética tida pelo artista, que enquanto sujeito de uma experiência significativa, articulou essas relações entre presença e sentido: é um exemplo do que pode ser uma relação com as coisas do mundo em que a presença é determinante. Por isso “o caráter da obra consiste em seu ser-criado através do artista” (HEIDEGGER, 2010, p. 147). A experiência de um observador parte da possibilidade de reconstituir o processo no qual a obra foi instaurada, ou seja, de acessar uma experiência calcada na presença, na substância, nas emissões sensíveis das materialidades, e em como essas articulações são efeitos de uma relação poética. O sensível da obra de arte “não está voltado para manifestações territoriais singulares, mas para o acontecimento que solicita sua presença” (CAUQUELIN, 2007, p. 49). Sobre isso Heidegger afirma que

Não somente o criar da obra é poietizante, mas também, do mesmo modo, o desvelar da obra é poietizante, apenas a seu próprio modo; pois uma obra somente é como uma obra real se nós próprios nos livrarmos de nossos

hábitos e nos abrimos ao que se inaugura pela obra, para assim trazer nossa própria essência para o permanecer na verdade do sendo (HEIDEGGER, 2010, p. 191).

Desse modo, se *poiesis* é esse “passar algo do não ser ao ser” (AGAMBEN, 2013, p. 104), há algo no sujeito que é desocultado pela presença que se articula em uma obra de arte. Sendo efeito sensível de um gesto artístico articulado através de uma experiência estética, é um exemplo de como a função poética do gesto é possível e de como ela pode operar. A obra de arte é o lugar no qual o cessar fogo contra o mundo em sua substância se dá na sua complexidade e amplitude. “A arte, na medida em que sua unidade provém da sensibilidade, do sensível, da sensação intensificada, supõe a incerta exposição a ‘momentos’ que **se tornam presentes**” (SERRA, 2015, p. 140, grifo do autor).

Tal presença não vem sem a tensão entre substância e sentido, na medida em que ambos concorrem para que tais aparições sejam momentos nos quais a verdade do Ser é desvelada. Tal luta não deve ser confundida como disputa ou discórdia entre ambos: “numa luta essencial, os oponentes se elevam à auto-afirmação das suas naturezas” (GUMBRECHT, 2010, p. 103). Se o sentido suprime a presença desses acontecimentos, isso pode ser atenuado pela reposição do sensível operada pela obra de arte. Começemos pela indicação de Pedro Serra (2015), para quem **o objeto artístico como unidade sensível se impõe aos sentidos, e nisto está sua dimensão estética**. O sujeito da percepção deve ter a capacidade de integrar, organizar e interpretar os estímulos advindos das emissões do sensível – o que coincide com os termos da experiência estética, segundo Dewey. Articulando as noções de “*ostranerie*” de Viktor Shklovsky e “subitaneidade” em Karl Heinz Bohrer, o autor trata da possibilidade do caráter *poietico* na experiência perceptiva:

Ao contrário do “mundo da vida” em que uma sensação se repete até um limite “anestético”, na arte o que teríamos seria, justamente, a reposição do sensível. Na arte, o artista apresenta um objeto “como se o visse pela primeira vez” ou apresenta um acontecimento “como se ocorresse pela primeira vez”. A experiência estética radica, assim, nesta ficção[...] trata-se de um *comme si*, um *as if* – de uma **visão** e um **acontecer** primevos (SERRA, 2015, p. 138, grifo do autor).

Trata-se de um re-aparecer do sensível, de um “aparecer novamente como se fosse a primeira vez”. Algo que remete à eventividade própria da cultura da presença e a intensidade com que tais eventos nos arrebatam e nos tiram da cotidianidade,

reanimando e desentorpecendo nossos sentidos. Também em Seel esse é um elemento constitutivo: “a obra de arte é um objeto que [...] oferece resistência às condições de vida petrificadas do presente; procura introduzir o caos em uma ordem social compulsiva” (SEEL, 2010, p. 30). Dessa forma é um aparecer radicalmente diferente de todos os fenômenos. Em sua aparição está a ocorrência da “*ostranerie*” (estranhamento). Para Serra, essa noção é fundamental, pois trata-se de uma “dificuldade” que cabe à arte: produzir uma sensação mais intensa que as situações já vividas. Esse sensível que se re-apresenta com a força de um ineditismo forjado, deve contar com um gesto capaz de interromper o efeito entorpecente que o mundo da vida impõe aos nossos sentidos. Essa interrupção é a “subitaneidade”, a saber, um modelo de experiência que detém a percepção, fazendo-a mudar, não em natureza, mas em grau:

O objeto não é percebido como uma parte do espaço, mas antes, digamos, na sua continuidade. A língua poética satisfaz estas condições. [...] Por outras palavras: a “aparição” do objeto supõe, ao mesmo tempo, a sua “suspensão” do espaço. Com “suspender” o espaço, bem entendido, não pretendo significar que se rasure a espacialidade no acontecimento que é a “*ostranerie*”. O que Shklovsky aqui descreve como “estranhamento” como desautomatização perceptiva: a vidência desloca o objeto de um fundo – a que chama “espaço” – que o automatiza, isto é, invisibiliza. Na verdade, proporia que este lugar aninha a dimensão espacial do “estranhamento” antes descrito naquele “como se” primevo – ou seja, “subitâneo” – que define a vidência do objeto. Por outras palavras, a “subitaneidade”, modalidade temporal da “*ostranerie*”, requer necessariamente espaço para acontecer (SERRA, 2015, p. 139).

Podemos dizer que Serra descreve a relação de luta entre substância e sentido a partir do ponto de vista de seu efeito mais imediato que é o estranhamento. Como afirma o autor, esse “descolamento do objeto” operado pela percepção não desconsidera o espaço no qual esse objeto foi apresentado. O estranhamento ocorre justamente porque as características espaciais da aparição são evidenciadas no acontecer da presença. O espaço perde seu caráter neutro na percepção; é nele que se torna visível, “como se fosse a primeira vez”, o objeto. Sem espaço não há súbito das aparições, pois não há um lugar do qual os objetos são reapresentados à percepção, o *devoir* do acontecimento que faz com que seu sensível se revele. Sem o súbito não há o impacto dos corpos sobre nós – portanto, não há presença.

Por outras palavras: em vez de nos subordinarmos a esquemas racionais de prova e aos constrangimentos do sistema, [...] deveríamos tentar confrontar e imaginar o que poderia provir de uma perturbação do cotidiano e dos

pressupostos subjacentes às suas funções. Darei um exemplo básico: não é possível “fugir” dos ritmos e das estruturas que constituem o nosso presente globalizado, nem das suas formas de comunicação; mas, ao mesmo tempo, é importante agarrarmo-nos firme à possibilidade de o conseguir, na medida em que isso nos dá uma alternativa àquilo que aceitamos demasiado rápido como “normal” (GUMBRECHT, 2015, p. 12).

CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEDIAR A PRESENÇA

O parlamento islandês se chama *Althing*, que significa “um espaço para todas as coisas”. Como escreve Bruno Latour, *thing*, uma palavra que deriva do inglês e do alemão antigos, não significa tanto “objeto”, como “controvérsia” ou “luta”. Em consequência, poderia considerar-se o *Althing* como um espaço para todas as controvérsias, para todas as negociações. [...] Encontrar controvérsia no núcleo das coisas implica uma abertura das coisas até sua relatividade (ELIASSON, 2012, p. 103, tradução nossa).

Segundo Gumbrecht, sua tarefa mais importante como professor consiste em “confrontar os alunos com a complexidade intelectual, o que significa que devemos concentrar nossa atenção nos *gestos dêiticos*, apontando para a condensação ocasional dessa complexidade” (GUMBRECHT, 2010, p. 123). Em determinado momento de *Produção de Presença* (2010) o autor direciona o foco da discussão em torno da presença para a atuação do professor em sala de aula, que evidencia a “aplicabilidade” dessa noção no campo da educação. Dessa forma, o discurso sobre a presença vem de um acadêmico que, como professor acredita na potência de expor seus alunos a diferentes tipos de experiência estética.

Para Gumbrecht, **pensar processos educativos através da experiência estética** se dá através de uma atitude dêitica, na qual “as palavras são experienciadas como se apontassem para as coisas em vez de ‘estar no lugar delas’” (GUMBRECHT, 2015, p. 28). Sobre isso, destacamos uma fala do autor:

Manter as coisas em suspenso no sentido de “vivência” [...] 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 de 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 significado (GUMBRECHT, 2007 apud LAGE, 2015, p. 154, tradução da autora).

O educador deve adotar uma atitude dêitica, ou seja, uma prática que traz em si a intensidade dos momentos a que expõe os alunos. Nessa perspectiva, a palavra do educador está vinculada à experiência estética de modo a presentificá-la, ao invés de conceituá-la. O gesto dêitico “presentifica” experiências estéticas, tornando-as tangíveis para os alunos. Por isso, Gumbrecht afirma que sua preocupação como

professor é ser suficientemente bom para “evocar nos alunos e fazê-los sentir momentos específicos de intensidade” (GUMBRECHT, 2010, p. 125). É como a fala do narrador benjaminiano, na qual está amalgamada a experiência vivida, que traz assim a intensidade com que ela irá convocar a experiência do ouvinte, solicitando um lugar em sua memória. **Em outras palavras, deve ser possível acessar, através da fala do educador, uma experiência vivida, não porque a descreve, mas porque ela também é experiência.** Conclui-se de antemão que o mediador deve ter experiências significativas com o acervo que irá mediar, sem o que sua fala sobre determinada obra de arte ou recorte curatorial será meramente descritiva, pautada na interpretação das obras e não nas experiências que elas podem “declanchar”.

“Nada existe de edificante em momentos assim”, diz Gumbrecht (2015): “nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender – por isso, gosto de me referir a esses momentos como momentos de intensidade” (p. 127). Se nos tomam de súbito, esses momentos devem ser qualificados por sua intensidade, embora, nas palavras do autor, não existe modo seguro de produzir tais momentos. A experiência estética nos proporciona uma elevação de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e físicas. Mas é só. Não têm conteúdos edificantes, não há “moral da história” na experiência estética:

Não há um modo sistemático, nem pedagógico, de conduzir os alunos (ou outras vítimas de boas intenções pedagógicas) “na direção” da experiência estética; por outro, não existe um resultado previsível, óbvio ou típico que a experiência estética acrescente aos nossos cotidianos (GUMBRECHT, 2015, p. 130).

As normas éticas fazem parte dos mundos cotidianos culturalmente constituídos, dos quais a experiência estética nos retira. Inclusive, a atração que esses momentos exercem sobre nós está naquilo que nossos mundos cotidianos não conseguem disponibilizar. Para que possamos “presentificar” esses momentos, há que se apelar para o que Gumbrecht chama de “disposição específica”, ou seja, deve estar no escopo do educador a possibilidade de convidar os alunos à serenidade (*Gelassenheit*), “isto é, a estarem ao mesmo tempo concentrados e disponíveis, sem deixarem que a concentração calcifique na tensão de um esforço” (GUMBRECHT, 2015, p. 132). Segundo Gumbrecht, a serenidade como concentração e disponibilidade é bem representada pela sensação do atleta medalhista de ouro em natação Pablo

Morales, para quem a prática esportiva representa um vício na sensação de “estar perdido na intensidade concentrada” (GUMBRECHT, 2015, p. 133). O “estar perdido” corresponde ao elemento de distância dos mundos cotidianos, parte das situações de experiência estética; já a “concentração” parece indicar que mesmo na serena disponibilidade há uma antecipação da presença que se aproxima.

Se a experiência estética nunca é uma garantia, deve-se buscar situações onde sua eventividade é mais provável: “aparentemente, esses investimentos e seus resultados vão depender, pelo menos em parte, dos objetos de fascínio que começaram por ativá-los e evocá-los” (GUMBRECHT, 2010, p. 130). Se a obra de arte opera uma reposição do sensível, se pode nos oferecer um descanso da produção de sentido, esse fascínio sempre será evocado em momentos de frágil contato com a presença, já que em uma cultura de sentido, os fenômenos de presença nunca podem deixar de ser súbitos e efêmeros. Tal subitaneidade, constituída pela oscilação entre efeitos de presença e efeitos de sentido, dá ao objeto da experiência estética um componente que desestabiliza um mundo cotidiano amplamente cartesiano. Essa oscilação se apresenta diante de nós através de um atributo específico dessa subitaneidade, algo que pode ser considerado um efeito do súbito sobre nossos corpos, o que de fato imprime à experiência um caráter significativo: a “epifania”:

Com epifania não quero dizer, de novo, simultaneidade, tensão e oscilação entre sentido e presença; quero dizer, sobretudo, a sensação, citada e teorizada por Jean-Luc Nancy, de que não conseguimos agarrar os efeitos de presença, de que eles – e, com eles, a simultaneidade da presença e do sentido – são efêmeros (GUMBRECHT, 2010, p. 140).

Se a eventividade das aparições da presença nos arrebatada pela subitaneidade que lhes é característica, é a epifania que dá ao duplo presença/sentido o caráter de lampejo. Desse modo, conclui Gumbrecht, “não existe experiência estética sem epifania, isto é, sem o evento da substância que ocupa o espaço” (GUMBRECHT, 2011, p. 144). Não poderia existir outra postura que propicie essa abertura às súbitas emissões do sensível que não a *Gelassenheit*, cuja disponibilidade parte da possibilidade de um enraizamento no mundo. A experiência estética seria, então, o lugar das epifanias, onde algo se torna presente, está ao alcance e é tangível para nós. Esse efeito de tangibilidade surge a partir das materialidades do sensível, nos permite defender e atuar a partir de uma relação com o mundo não exclusivamente fundada

no sentido (GUMBRECHT, 2010). E isso já basta para fundar uma prática educativa amparada na experiência estética, e sobre isso Nancy é incisivo:

Chega um momento em que só se pode sentir raiva, uma raiva absoluta, contra tantos discursos, tantos textos que não têm outro objetivo senão fazer um pouco mais de sentido, ou refazer e aperfeiçoar delicadas obras de significação (NANCY, 1993 *apud* GUMBRECHT, 2010, p. 81).

Em um mundo tão saturado de sentido, a obra de arte representa um lampejo de presença. É causa e efeito dos momentos de intensidade que, para Gumbrecht, exercem sobre nós um apelo específico que os torna tão necessários e que apesar de tudo ainda nos atraem: em tais momentos sempre há algo que nossos mundos cotidianos não conseguem disponibilizar: “em toda obra de arte aparece algo que não existe [e] a eloquência das obras decorre da faísca que produziu a coisa e sua aparência” (SEEL, 2010, p. 32, tradução nossa). Esse elemento provocador de instabilidade e desassossego é capaz de nos fazer ultrapassar, pelo menos às vezes, um mundo cotidiano amplamente cartesiano, e por isso é possível dizer que “a experiência estética nos impede de perder por completo uma sensação ou uma recordação da dimensão física das nossas vidas” (GUMBRECHT, 2010, p. 146).

Se a epifania típica dos eventos de presença é sempre uma probabilidade, pensemos, no caso do foco desta pesquisa, nas garantias que temos de que tais eventos possam ocorrer no contexto da mediação de artes visuais em espaços de educação não-formal. Começamos com uma referência feita por Douglas Crimp a Daniel Buren, sobre o contexto da exibição das obras de arte nessas instituições, nas quais, segundo o autor

A obra de arte tem tanto medo do mundo em geral, e precisa tanto do isolamento para existir, que faz uso de todos os meios de proteção possíveis e imagináveis. Ela se emoldura, desaparece sob o vidro, entrincheira-se por detrás de uma superfície à prova de bala, cerca-se de um cordão de isolamento e de instrumentos que medem o teor de umidade da sala, pois mesmo o menor resfriado seria fatal. A obra de arte, de preferência, vê-se não apenas afastada do mundo, mas fechada numa redoma, total e permanentemente ao abrigo do olhar. No entanto, essas medidas extremas que beiram as raias do absurdo já não se encontram entre nós, todos os dias e em todo lugar, quando a obra de arte é exibida nessas redomas a que se dá o nome de galerias e museus? (BUREN, s.d. *apud* CRIMP, 2005, p. 77).

Essa descrição um tanto quanto radical trazida por Crimp delinea o contexto geral no qual a mediação de obras de arte ocorre. É impossível não remetê-la ao apagamento dos rastros evocado por Benjamin. Os espaços expositivos neutralizam os

corpos do público visitante, para quem, a galeria de arte é um lugar de passagem. Nesse sentido, Bryan O’Doherty pergunta:

Quem é o Espectador, também chamado de Visitante, às vezes chamado de Observador, ocasionalmente de Percebedor? Ele não tem face, é principalmente costas. Ele se inclina e pondera; é um pouco inábil. Seu comportamento é indagativo; sua perplexidade, prudente [...] Sempre disponível, coloca-se hesitante diante de cada nova obra que exija sua presença. [...] A arte o conjuga, mas ele é um verbo preguiçoso, ansioso por carregar o fardo do significado, mas nem sempre capaz disso (O’DOHERTY, 2002, p. 37-38).

Ambos, espaço expositivo e público visitante, são também produtos da modernidade. Suas presenças nunca se completam – são não-presenças: nos dois casos tudo converge para que o fator determinante esteja “além da corporalidade”. Ambos operam em favor de um “ver-e-ser-visto” incorpóreo. Em um espaço elaborado para sublimar qualquer possibilidade de participação, só resta ao público a passagem. Apesar da não-presença, a mediação deve acontecer. Se nas palavras de Crimp e O’Doherty o lugar de contato entre público e obra de arte é um espaço estéril, cabe à mediação superar essa condição, a qual impossibilita qualquer possibilidade de experiência efetiva.

Jacques Rancière define os atos estéticos como formas pelas quais a experiência se configura, induzindo novos modos de sentir e de subjetivação política. Ao elaborar o sentido do que é designado como estético, o autor demarca este campo como “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade dessas relações, implicando uma determinada ideia de efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2015, p. 13). Esta efetividade está intrinsecamente atrelada ao que ele chama de “partilha do sensível”, a saber, a visibilidade dos modos de fazer que se comunica em um campo intersubjetivo, onde, de maneira mais específica, cada sujeito acessa o todo, ao mesmo tempo em que lhe é atribuída uma parte. Nas palavras do autor, “essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (RANCIÈRE, 2015, p.15).

Rancière atribui um caráter político à possibilidade do que pode ser compartilhado a partir das visibilidades dos gestos, pois trata-se sobretudo de uma

distribuição de papéis, através da qual cada sujeito toma parte no processo comunicativo que lhe é imputado. Para ele, existe na política um caráter “estético” que diz respeito à distribuição desses papéis a partir de uma sensibilidade dos sujeitos às formas que determinam o que se dá a sentir. Retomando a *Gestimmtheit* flusseriana, a potência comunicativa do gesto não solicita apenas um trânsito de sentidos a partir de um reconhecimento, mas um trânsito em que sentidos regulam subjetivações a partir do que se comunica e do que se pode dizer sobre o que se comunica; “de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das qualidades do espaço, e dos possíveis do tempo” (RANCIÈRE, 2015, p. 17). Todo gesto teria assim uma implicação política, no sentido de que sua comunicação reverbera em relações de subjetivação dos sujeitos que os produzem e leem. Quem está autorizado a produzir discursos sobre suas leituras dos gestos do outro? Quem distingue, entre os gestos, aqueles que terão mais relevância? Como legitimar leituras dos gestos? E qual a especificidade do gesto artístico nesse contexto de distribuição de papéis na partilha do sensível?

A ênfase na aptidão para ver e na qualificação dos discursos produzidos a partir de uma leitura dos gestos artísticos circunscreve o lugar da mediação de artes visuais. Dessa forma, a mediação artística pode ampliar a *Gestimmtheit* própria do gesto artístico, ao mesmo tempo em que distribui os papéis em um contexto de leitura e produção de discurso sobre os gestos de maneira democrática e horizontal. Diremos que é o próprio objeto da mediação artística – o gesto artístico – que oferece os dispositivos que articulam esse movimento. O que aqui chamamos de gesto artístico, em Rancière é chamado de “ato estético”, assim como em Pierangelo Maset a denominação usada é “operação estética”. Apesar da variedade de usos e denominações, o que importa aqui é a possibilidade da emergência do estético como campo de reorientação das subjetividades. Para ambos os autores, o gesto artístico apresenta exemplos de formas de vida possíveis. Ao apresentar um artefato artístico, o artista faz um relato sobre seus processos de subjetivação e de compreensão de si a partir do que já está dado no mundo, subvertendo-o, reorganizando-o, rerepresentando-o. Como diz Rancière, o gesto artístico inaugura formas de inscrição do sentido na comunidade (RANCIÈRE, 2015). E ele o faz desorganizando qualquer causalidade pré-estabelecida, pervertendo qualquer relação necessária entre forma e conteúdo.

No caso da mediação de artes visuais, essa “perversão das relações necessárias” opera entre esferas, no compartilhamento da sensibilidade do artista, na efetivação da comunicação entre as partes (público e artista/obra) e, falando com Rancière quando este se refere à partilha do sensível, na redistribuição dos papéis. Deste modo o regime estético das artes transforma radicalmente essa repartição dos espaços. Ele não recoloca em causa apenas a duplicação mimética em proveito de uma imanência do pensamento na matéria sensível. Coloca também em causa o estatuto neutralizado da *tekhné*, a ideia da técnica como imposição de uma forma de pensamento a uma matéria inerte. Isto é, faz vir à tona novamente a partilha das ocupações que sustenta a repartição dos domínios de atividade (RANCIÈRE, 2015, p. 65). Ou seja, a arte distribui os espaços no âmbito comunicacional do gesto artístico (ou seja, da *Gestimmtheit*) através da presença imanente do pensamento do artista na materialidade da obra. Desta forma, atribui ao público um lugar de receptor e de agente de um processo de experiência (estética) na qual o percurso do artista é reconstituído, tornando assim a atividade de percepção um ato criador. Além disso, reposiciona o lugar da arte e da técnica artística, identificando a arte não mais através de uma distinção no interior das maneiras de fazer (ou seja, da técnica), mas pelo modo de ser sensível próprio aos produtos da arte. Problematizando a repartição dos espaços e suas ocupações, opondo-se à hierarquização dos saberes, evidenciando a separação entre “ordinário” do trabalho e a “excepcionalidade” artística, Rancière observa que o objeto artístico opera deslocamentos para além da exterioridade desses objetos, fundando modos de ver e de produzir imagens. O autor destaca que as formas artísticas têm o papel de indeterminar identidades, deslegitimar posições de palavra, desregular as partilhas do espaço e tempo (RANCIÈRE, 2009). Diz ainda:

Na esteira da definição kantiana do julgamento estético como julgamento sem conceito [...] Schiller assinala a partilha política, ou seja, o que está em jogo nessa operação: a partilha entre os que agem e os que suportam; entre as classes cultivadas, que têm acesso a uma totalização da experiência vivida, e as classes afundadas nas fragmentações do trabalho e da experiência sensível (RANCIÈRE, 2009, p. 66).

Fica claro para o leitor de Rancière que essa relação entre política e estética surge a partir dos regimes de visibilidade e de sensibilidade (concernentes à estética), que determinam formas de subjetivação, dentro e fora da esfera da arte (concernentes à política). Conclui-se, junto com o autor, que [1] o regime das artes

tem a vocação de perturbar uma lógica de hierarquização da produção, difusão e compartilhamento dos discursos; [2] o terreno estético é o palco de batalhas antes centradas nas promessas de emancipação e nas ilusões e desilusões da história; e [3] quando concede exemplos do que pode ser uma apropriação singular do mundo, o gesto artístico também concede à *gestimmtheit* a capacidade de desestruturar o fluxo hierarquizante de produção de leituras e discursos e das relações dos públicos com o sensível. Sobre este último item, cabe trazer um exemplo dado por Rancière, a partir da prática da escrita:

Circulando por toda parte, sem saber a quem deve ou não falar, a escrita destrói todo fundamento legítimo da circulação da palavra, da relação entre os efeitos da palavra e as posições dos corpos no espaço comum, [...] forma de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido na comunidade (RANCIÈRE, 2009, p. 18).

A escrita ocuparia então um lugar inverso daquele descrito por Flusser em *Mais além das máquinas* (1994). Ela opera des-funcionalizando os sujeitos que dela participam, redistribuindo os papéis que cada um ocupa no processo. A escrita, assim como as artes visuais de maneira geral, não se destina a uma relação causal com seu público. É valendo-se da imprevisibilidade das recepções do gesto artístico que iremos aqui reivindicar esse papel de fuga dos aparatos, da funcionalidade e do consumo na atividade artística. Vamos nos concentrar nesse caráter da discussão, de indiscutível importância. Seguiremos com uma crença, mesmo que utópica (para novamente nos referir à Flusser), de que a experiência estética veiculada pelo objeto artístico é capaz de operar estes deslocamentos e reposicionamentos, apesar das exceções.

O que indica bem mais do que uma simples questão de estética, lembremos: do estatuto da imagem – do valor de uso que se lhe atribui – depende efetivamente o aparecer político enquanto tal, o que compromete todo o “valor de exposição” dos povos confrontados ao “reino” e à sua “glória” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 102).

Afirma Didi-Huberman que a imagem é esse “operador político de protesto [...] capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias” (2011, p. 119). Ela instaura sobrevivências por reivindicar a legitimação do que não está instituído. O gesto artístico é sempre inaugural, um “como se”, nas palavras de Serra (2015). Ele é o resultado de uma desadequação do artista, frente a qual nada resta a não ser “fazer as coisas falarem”, pois o que está dito sobre elas não basta. A experiência estética do

artista “pode aparecer como um lampejo para o outro, a partir do momento em que encontra a forma mais justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135). As experiências estéticas a que a mediação artística expõe seu público são exemplos de “modos de aparecer”, de formas em que uma interioridade pode ser sensificada e apresentada ao outro. Sobre isso, afirma Benjamin: “as coisas da nossa vida interior não têm, por natureza, esse caráter privado sem alternativa. Só o adquirem depois de se terem reduzido as possibilidades de os fatos exteriores serem assimilados à nossa experiência” (BENJAMIN, 2015, p. 109). Quando as coisas da nossa vida interior ficam confinadas, incapazes de reclamar um sensível que viabilize sua aparição, desaparecem os corpos vaga-lume, perdemos a capacidade de afirmar nossos desejos, emitir seus lampejos, dirigi-los a outros. Por mais frágeis e breves que sejam essas aparições, é mister que elas se realizem.

A imagem realiza essa transmissão, pois “é somente através das imagens que a humanidade pode transmitir a si mesma as verdades mais perigosas” (COCCIA, 2010, p. 71). A obra de arte apresenta uma modalidade específica de relação com a imagem que evidencia sua natureza intrínseca, “fazendo perceptível, de modo paradoxal, determinadas situações paradigmáticas da experiência das imagens” (SEEL, 2010, p. 102). O gesto artístico coloca em jogo o alcance das imagens como ruptura, como inauguração, como produção de realidades. Mostrar aos públicos como essa realização é possível é papel da mediação artística. Nesse sentido, seu assunto principal – a obra de arte – tem um significado político:

A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso a arte aproxima-se da política e da filosofia até quando confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, econômicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo, possível uso (AGAMBEN, 2007, p. 49).

Abrir o corpo (e a corporalidade) a novos e possíveis usos, inventar modos de existência. São modos de subjetivação, que encontram no gesto artístico uma visibilidade. Nicolas Bourriaud afirma que o artista tem que inventar-se, enquanto inventa a sucessão de gestos e posturas que lhe permitirão produzir (BOURRIAUD, 2009). O que é posto em prática no gesto artístico é a invenção de um

comportamento. Desse modo, a criação de uma obra de arte é também uma tomada de posição “em relação à divisão do trabalho e à standardização dos comportamentos. Pois é o modo de produção em que o artista elege ou inventa, gera relações com o mundo [comprometendo] o artista a conceber a economia global de sua existência” (BOURRIAUD, 2009, p. 121-122, tradução nossa).

Rancière vai além: no regime estético das artes, esse modo de produção ainda conta com a indispensabilidade da aparição e se dá em uma cena do comum, ao invés de confinar-se em um lugar já estabelecido. Por colocar-se em cena, coloca-se no espaço das discussões públicas, como sujeito deliberante. Ou seja, a divisão da técnica nos determina lugares que podemos ou não ocupar na produção e acesso ao sensível. “Definem propriamente uma divisão do sensível, uma distribuição apriorística das posições e das capacidades e incapacidades vinculadas a essas posições” (RANCIÈRE, 2014, p. 17). A obra de arte desregula essa distribuição, criando diferenças ao invés de equivalências. Desse modo, a mediação artística deve mostrar que ainda é possível produzir sensível, sobretudo um sensível no qual todos possam ter uma parte, sem com isso abrir mão de suas diferenças. Mais do que fabricar o sensível, trata-se de partilhar o sensível:

Pela noção de “fábrica do sensível”, pode-se entender primeiramente a constituição de um mundo sensível comum, a habitação comum, pelo entrelaçamento de uma pluralidade de atividades humanas. Mas a ideia de “partilha do sensível” implica algo mais. Um mundo “comum” não é nunca simplesmente o *ethos*, a estadia comum, que resulta da sedimentação de um determinado número de atos entrelaçados. É sempre uma distribuição polêmica das maneiras de ser e das “ocupações” num espaço de possíveis (RANCIÈRE, 2015, p. 63).

Para Gumbrecht, o bom ensino deve confrontar os alunos com a complexidade instaurada pelas experiências vividas, ao invés de prescrever modos de compreender essa complexidade. Trata-se de conduzir nossos alunos “às portas da complexidade sem atravessar com eles essas portas” (GUMBRECHT, 2010, p. 161). Ao mesmo tempo, deve-se criar situações em que os públicos superem um estado de espanto silencioso. Pegando de empréstimo as palavras de Rancière sobre o mestre ignorante, o mediador garante a aventura do público “na floresta das coisas e dos signos, que digam o que viram e o que pensam do que viram” (RANCIÈRE, 2014, p. 16). O que a mediação pode fazer nesse contexto é agenciar os diferentes impactos que repercutem dos encontros entre obra e público, revelando em que medida esses impactos são presenças

suficientemente potentes para reabilitar em nós, como nos artistas, a possibilidade poética de nossos gestos. Acredito, com Gumbrecht, que “haveria muito a ganhar se essas reações nos permitissem, pelo menos de vez em quando, ficar em sossego um instante, em meio ao ruído tecnológico e epistemológico” (GUMBRECHT, 2010, p. 174).

Fora desse ruído está a dimensão do gesto e da *Gestimmtheit*, da possibilidade de transformar em sensível nossas emoções, nossas subjetividades, os modos com os quais inscrevemos nossas presenças no mundo. Reaparecem as “parcelas de humanidade” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 157). Nos gestos são nossos corpos que emitem sensível na esperança utópica de quem em algum momento toquem o outro. É a garantia de que pertencemos a um sensível e que o partilhamos, de que esse dado faz de nós uma comunidade. As artes visuais e a prática de mediação que as têm como objeto devem reanimar, em cada visita, cada contato com o público, essa possibilidade:

É como se a história das artes visuais – a pintura e a escultura, mas também a fotografia ou o cinema – pudesse ser lida como uma imensa história das emoções figuradas. [...] É uma história cheia de surpresas, uma história na qual descobrimos que as imagens transmitem, e ao mesmo tempo transformam, os gestos emotivos mais imemoriais (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 35).

Mediar a presença na obra de arte é reivindicar a legitimidade das emoções que se manifestam no ínfimo e no grandioso. É uma forma de organizar nosso pessimismo declarando-se em favor das presenças ofuscadas. É um elogio ao desejo que toma forma nos gestos do artista, mas que pode tomar forma nos gestos de cada um de nós. Finalmente, é manifestar a própria possibilidade do desejo, é não deixar que o desejo autêntico seja esquecido:

O desejo não é parte de um todo, mas modifica o todo. O desejo é como uma gota de groselha num copo d’água: muda tudo. A água fica toda vermelha. A consciência inteira ganha a cor do desejo, logo, o mundo dessa consciência também muda radicalmente: há um mundo do desejo (POURRIOL, 2012, p. 10).

A obra de arte transforma nosso modo de ver (e de tocar) o mundo quando nos coloca frente a desejos depositados no sensível. E isso por si só já é um convite para que façamos o mesmo. Convite este que o mediador convoca o público a não recusar.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Arte, Inoperatividade, Política. In: CRÍTICA DO CONTEMPORÂNEO: POLÍTICA, 2007, Porto. **Crítica do contemporâneo: conferências internacionais serralves**. Porto: FUNDAÇÃO SERRAVES. Conferência. Disponível em: <https://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em: 10 Jan. 2016.

_____. O que é o Contemporâneo? In: _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 55-76.

_____. O que é um Dispositivo? In: _____. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009, p. 25-54.

_____. **O homem sem conteúdo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____: **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Rua de mão única**. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1995.

_____. O narrador. In: **Os Pensadores**. Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor W. Adorno e Jurguen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 57-74.

_____. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida: el arte moderno y la invención de si**. Murcia (España): Editorial Cendeac, 2009.

CAUQUELIN, Anne. **A Invenção da paisagem**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. *Cosmococa* – Programa in *Progress*: Heterotopia de Guerra. In: BRAGA, Paula (Org.) – **Fios Soltos: A arte de Hélio Oiticica**. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 187-222.

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. Petrópolis: Vozes, 2013.

- COCCIA, Emanuele. **A Vida sensível**. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- _____. **Suspensões da Percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- DESCARTES, René. **Regras para a direção do espírito**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Que emoção! Que emoção?** São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. **Sobrevivência dos vagalumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- ELIASSON, Olafur. **Leer es respirar es devenir**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.
- FAVARETTO, Celso F. Transformar a Arte, Mudar a Vida. **Itinerários**, Araraquara, nº 10, 1996. Disponível em:
<http://piwik.seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/2602/2255>. Acesso em: 17 Ago. 2016.
- FELINTO, Erick. Flusser e Warburg: Gesto, Imagem, Comunicação. **Revista Eco Pos**, nº 1, 2016. Disponível em https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/3346. Acesso em: 25 Jan. 2016.
- FLUSSER, Vilém. **O Mundo codificado**: por uma filosofia do design e da comunicação. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- _____. Do Inobjeto. **Revista Ars**, nº 8, 2006. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/ars/article/view/2970>. Acesso em: 09 Jun. 2017.
- _____. **Ensaio sobre a fotografia**: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1998.
- _____. **Gestos**. São Paulo: Annablume, 2014.
- _____. **O Universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.
- _____. **Los gestos**: Fenomenología y Comunicación. Barcelona: Editorial Herder, 1994.

- FOUCAULT, Michel. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
- GALARD, Jean. **A beleza do gesto**: uma estética das condutas. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- GARDNIER, Ruy. As 1001 Noites. **Revista Contracampo**, (s/d). Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/60/1001noites.htm>. Acesso em: 09 Jun. 2017.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Corpo e forma**: Ensaio para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1998.
- _____. **Elogio da beleza atlética**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- _____. **Nosso amplo presente**. São Paulo: Editora Unesp, 2015.
- _____. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.
- _____. **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte: Relicário, 2016.
- HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.
- HONORATO, Cayo. Mediação na arte contemporânea: posições entre sistemas de valores adversos. **Revista Marcelina**, ano 2, nº 3, 2009.
- LAGE, Mariana. Introdução. In: **Serenidade, presença e poesia**. Belo Horizonte, Relicário, 2016.
- _____. **Tônus da Presença: experiência estética como jogo, quietude e contingência**. Belo Horizonte, UFMG, 224f. Tese (Doutorado em Filosofia) – Programa de Pós Graduação em Filosofia, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015.
- MARRAMAIO, Giacomo. De Weltgechchite à modernidade-mundo: o problema de uma esfera pública global. In: CRÍTICA DO CONTEMPORÂNEO: POLÍTICA, 2007, Porto. **Crítica do Contemporâneo: Conferências Internacionais Serralves**. Porto: FUNDAÇÃO SERRAVES. Conferência. Disponível em: <https://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em: 10 Jan. 2016.
- MASET, Pierangelo. Between education and participation: Aesthetic operations. **Revista Engage**, nº. 20, 2009. Disponível em:

http://www.engage.org/downloads/215025048_EJ_20_P.Maset.pdf. Acesso em 05/07/2016.

MORSCH, Carmen. **Time for Cultural Mediation**. Zurich: Institute for Art Education of Zurich University of Arts, 2012. Disponível em: http://www.kultur-vermittlung.ch/zeit-fuer-vermittlung/download/pdf-e/TfCM_0_Complete_Publication.pdf. Acesso em: 08 Fev. 2017.

NANCY, Jean-Luc. **Resistência da poesia**. Lisboa: Editora Vendaval, 2005.

_____. **The sense of the world**. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: A ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processo de criação**. Petrópolis: Vozes, 1989.

POURRIOL, Ollivier. **Filosofando no cinema**: 25 filmes para entender o desejo. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2015.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

REY, Sandra. Por uma abordagem metodológica da pesquisa em artes visuais. **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: UFRGS, p. 123–140, 2002.

SEEL, Martin. **Estética del aparecer**. Buenos Aires: Katz Editores: 2010. São Paulo: Editora 34, 2015.

SERRA, Pedro. *Boxing* Cravan: Cinematógrafo, Estranhamento, Subitaneidade. In: **Revista Literatura e Sociedade**, nº 20, 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/107486>. Acesso em: 20 Jun. 2017.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, João Paulo Andrade. Criando situações de invenção: da trajetória da cor à trajetória do corpo. **Revista Artlugio**, nº 1. 2014. Disponível em

<http://artilugiorevista.artes.unc.edu.ar/files/Criando-situa%C3%A7oes-de-inven%C3%A7ao.pdf>. Acesso em: 05/Jul/2017.

SILVANO, Filomena. Cidades iluminadas: da fantasmagoria do flâneur à encenação do turista. **Público**, 18 Out. 2015. Disponível em <https://www.publico.pt/2015/10/18/culturaipilon/noticia/cidades-iluminadas-da-fantasmagoria-do-flaneur-a-encenacao-do-turista-1711253>. Acesso em 10/06/2017.

SLOTERDIJK, Peter. **A natureza por fazer**: o tema decisivo da épica moderna. In: CRÍTICA DO CONTEMPORÂNEO: POLÍTICA, 2007, Porto. **Crítica do Contemporâneo: Conferências Internacionais Serralves**. Porto: FUNDAÇÃO SERRAVES. Conferência. Disponível em: <https://www.serralves.pt/fotos/editor2/PDFs/CC-CIS-2007-POLITICA-web.pdf>. Acesso em: 10 Jan. 2016.