



UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

UFRJ

MAURÍCIO LIESEN

COMUNICAR, VERBO INTRANSITIVO

Ensaio para uma comunicação estética

RIO DE JANEIRO

2010

Maurício Liesen

COMUNICAR, VERBO INTRANSITIVO:

Ensaio para uma comunicação estética

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (ECO-Pós), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Denílson Lopes

Rio de Janeiro

2010

L719 Liesen, Maurício
Comunicar, verbo intransitivo: ensaio para uma comunicação
estética. / Maurício Liesen. Rio de Janeiro, 2010.
96 f.: il.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro,
Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comuni-
cação, 2010.

Orientador: Denilson Lopes.

1. Comunicação 2. Estética 3. Estética da Comunicação I. Lopes,
Denilson. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de
Comunicação. III. Título.

CDD: 302.2

Maurício Liesen

COMUNICAR, VERBO INTRANSITIVO:
Ensaio para uma comunicação estética

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação (ECO-Pós), Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em:

Rio de Janeiro, 02 de Fevereiro de 2010

Dr. Denílson Lopes, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dr. Maurício Lissovsky, Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dr. Karl Erik Schøllhammer, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

*A meus pais,
Mônica Liesen e Maurício Nascimento*

AGRADECIMENTOS

À minha família, que me deu todo apoio possível a quase 2,5 mil quilômetros de distância. Obrigado, mãe, pelas rendas de afetos e carinhos, costuradas assim mesmo na saudade e que me fizeram suportar os piores momentos de solidão. Obrigado, pai, que sem o seu incondicional apoio eu nunca teria chegado até esta linha – obrigado mesmo por ter acreditado tanto em mim. Obrigado aos meus irmãos, André, Adriano e Leonardo, cujas alegrias dos reencontros mostraram que esse inominado que nos une não se abala com os silêncios e distâncias. Obrigado ao meu avô, Reginaldo Nascimento, pelo suporte durante os primeiros meses do mestrado.

Agradeço ao professor Denílson Lopes, pela amizade, total suporte à minha pesquisa e, em especial, por mostrar que a academia também pode ser vivenciada esteticamente – sejam por encontros, leituras, escritas e, principalmente, por meio dos gestos.

A Katia Fonsaca, pela revisão do texto e, em especial, pelos doloramorosos reencontros, cujo jogo de presenças e ausências me sufocaram e me deram o alento necessários às experiências tanto de uma comunicação plena como a de uma total incomunicabilidade entre duas pessoas.

Agradeço aos meus irmãos de escolha apaixonada: Salve à Psikia! Obrigado Rodrigo, por ter literalmente me resgatado com suas duas visitas e por ter compartilhado não só o Rio, mas toda essa vida imensa comigo. Obrigado Gledson, agora pela sobrinha linda; obrigado Pedro, pelo exemplo de mudança; obrigado Rafael, pelas longas conversas via Skype. Obrigado irmãos, por deixarem nossas vidas se entretecerem tanto assim.

Agradeço a Arthur Lins, por não deixar que os arroubos poéticos desapareçam. Obrigado pela amizade, ou melhor, pela irmandade quase telepática que pudemos desenvolver mesmo com tantas suspensões nos últimos tempos. Obrigado pelas visitas, cervejas, incentivos, projetos e teimosias. Obrigado ainda a Yuri Ismael, por compartilhar essa música que não para de pulsar.

Ao meu amigo “capiáu” Alevi Ferreira pelo encontro mais feliz nesses dois últimos anos. Obrigado mesmo pelas ótimas conversas de quartas-feiras e ainda pelo doce de leite mineiro.

Agradeço ainda a Juliana Cardoso e Juliano Gomes, pela grande amizade em terras cariocas. E a Marcelo Carvalho, pelos debates que serviram de fermento para este trabalho.

À professora Ivana Bentes, por todo apoio e exemplo de um ‘espírito forte’ que precisei me inspirar durante o difícil período de início de um mestrado sem bolsa.

Ao professor Maurício Lisovsky, cujos apontamentos na qualificação transformaram os rumos das minhas pesquisas.

Por fim, gostaria de agradecer ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), cuja bolsa proporcionou minha permanência no Rio de Janeiro e o consequente desenvolvimento do mestrado.

“Nur als aesthetisches Phänomen ist das Dasein und
die Welt ewig gerechtfertigt”¹
Friedrich Nietzsche

“L'existence est communication”²
Georges Bataille

¹“Somente como fenômeno estético é que a existência e o mundo são eternamente justificados”. As traduções não referenciadas são traduções livres do próprio autor.

²“A existência é comunicação”.

RESUMO

LIESEN, Maurício. **Comunicar, verbo intransitivo**: ensaio para uma comunicação estética. Rio de Janeiro, 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2010.

O objetivo deste trabalho é agenciar um debate com autores que definem o próprio conceito de comunicação a partir de uma dimensão sensível, ou seja, de uma dimensão que tende a escapar às tentativas de apreensão cognitivo-proposicional. A intenção é contribuir com as discussões dentro do recente campo de estudos denominado ‘estéticas da comunicação’ através da revisão deste próprio termo. Para tal intento, é necessário não apenas resgatar o debate estético em torno do sentir e da experiência estética, como também o debate comunicativo em torno do silêncio e da experiência sensível. Por fim, chega-se a uma comunicação compreendida no seu excesso, no transbordamento. O que será, portanto, objeto deste estudo é uma forma de comunicação que atua rachando o discurso, o signo, a estrutura. Uma forma que não é transporte de informações, expressão ou troca de significados. Uma comunicação alçada a partir das leituras dos livros de Georges Bataille, Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas. Comunicação como experiência interior (Bataille); comunicação como abertura e acolhimento (Levinas); e comunicação como palavra plural (Blanchot). A comunicação existe somente quando ela escapa ao poder e quando se anuncia nela a impossibilidade: comunicação como dimensão existencial.

Palavras-chave: Comunicação. Estética. Pós-estruturalismo. Bataille. Levinas. Blanchot.

ABSTRACT

LIESEN, Maurício. **To communicate, intransitive verb: essay for an aesthetic communication.** Rio de Janeiro, 2010. Dissertation (Master's degree in Communications/Media) – Communication Post-graduate Program of Rio de Janeiro Federal University, 2010.

This work aims to provide a debate with authors that conceive their very concept of communication connected with a sensitive dimension, i.e., a dimension that tends to escape from a cognitive-propositional apprehension. From the reviewing of the term 'aesthetic of communication', this essay wants to contribute to recent discussions of the homonymous academic field. For this purpose, it is necessary not only to rescue the debate about the aesthetic experience, as well as the debate around the incommunicability and sensitive experience. At the end of this work, it emerges a communication conceived by its excess, by its overflow. Therefore, what is the object of this study is a form of communication that operates by splitting the speech, the sign, the structure. It is a communication that is not a transmission of signs, an expression or an exchange of meanings: a communication's concept extracted from the books of Georges Bataille, Maurice Blanchot, Emmanuel Levinas – communication as inner experience (Bataille); communication as open and welcoming (Levinas), and communication as a plural word (Blanchot). The communication occurs only when it escapes from power and when it announces its own impossibility: communication as existential dimension.

Keywords: Communication. Aesthetics. Post-structuralism. Bataille. Levinas. Blanchot.

SUMÁRIO

Introdução:	
‘Quem sabe se é hoje o dia de desanuviar’	11
1. ‘Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar’	21
1.1 Poéticas tecnológicas	22
1.2 <i>Sensus communis</i>	28
1.3 A experiência	32
1.4 ‘Deixe-me ir, preciso andar’	35
2. ‘De que adianta tanta beleza, se não se pode tocar’	38
2.1 Experiência estética	40
2.2 Pequenas crises	43
2.3 ‘Se a gente não mata as epifanias, elas nos matam’	51
3. ‘Desse tear de entexistências’	55
3.1 Comunicação como experiência interior	57
3.2 Comunicação como abertura e acolhimento	68
3.3 Comunicação como palavra plural	81
4. Considerações finais:	
‘One step inside doesn’t mean you understand’	87
5. Referências Bibliográficas	91

INTRODUÇÃO

“Quem sabe se é hoje o dia de desanuviar...”³

“Je ne sais que devenir”⁴
Maurice Blanchot

O objetivo é tecer um caminho. Um caminhar, melhor seria dizer. Intuições cultivadas entre autores que perscrutam os limites do discurso. Um flerte com o fugidio. Impressões. Um jogo. Um sentir através de figurações, dissimulações, presenças. Veredas que se bifurcam. Caminhar a partir de rastros. Pegadas sutis na areia (o mar à espreita). A pergunta é sempre um movimento: então, como conceber uma comunicação estética? Duas palavras sedutoras. Difícil resistir a sua atração. Uma aproximação sinestésica que foge à dureza do genitivo: indicativo de pertença, vinculação, submissão. Contato sem preposição que sugere um estar-junto. Desejo de fusão: não para constituir uma unidade, mas para uma formação múltipla de singularidades. Arrebatamento que comove os limiares.

Comunicação como intimamente associada a um evento estético. Esse é o pressuposto a ser desdobrado e redobrado ao longo desta dissertação. *Experiência estética como a figuração da própria comunicação.* À maneira de um duplo, essa conjectura deve refletir a primeira ao passo em que proporciona uma linha de fuga - nosso fio de Ariadne - em meio ao caos. Mas antes de prosseguirmos, talvez fosse melhor um contato sumário com algumas dessas palavras, porque no âmbito deste texto elas não compartilham com suas noções mais recorrentes.

Em primeiro lugar, “estética” é assumida aqui em consonância com sua origem etimológica (do grego *aisthesis*), ou seja, como um sentir, como uma sensibilidade, como algo relacionado à forma de apreensão do mundo pelos sentidos, em contraste com a apreensão meramente conceitual. Por isso, uma sensação, algo pré-discursivo que não pode ser apreendido, conceituado, expresso: “toda sensação é uma questão, mesmo se só o silêncio responde a ela” (DELEUZE & GUATARRI, 1992, p.251). Como veremos no decorrer do texto, a experiência estética surge dessa tensão entre a sensação de presença das coisas no mundo e a necessidade de interpretação (GUMBRECHT, 2004). Tal noção de estética ainda afasta qualquer redução do termo apenas ao campo da arte, aproximando-a a

³ Trecho da música “Desanuviar”, de Sérgio Dias (Mutantes).

⁴ “Não sei o que serei” (entretanto, mais próximo de “só sei me transformar, não sei apenas em quê”, cf. a tradução de Aurélio Guerra Neto em BLANCHOT, 2001, p.15).

uma forma de perceber e de se colocar no mundo (por esse motivo, indissociável de questões éticas).

Por sua vez, a comunicação tateada neste trabalho difere daquela entendida como expressão, como troca de sentidos, como uma partilha de significados. A palavra comunicação não é confundida aqui com um campo ou disciplina, mas, sim, mais próxima a um processo, a uma situação, a um evento, a um modelo teórico.

Em seu livro *A Comunicação*, publicado originalmente em 2004, o teórico da comunicação Lucien Sfez (2007) identificou três metáforas constitutivas do conjunto do fenômeno comunicacional, cujo modelo do processo comunicativo coincide com visões de mundo e políticas que convivem no mundo contemporâneo: a comunicação representativa, a comunicação expressiva e a comunicação confusional. São verdadeiras imagens do pensamento comunicacional, cujo modelo de comunicação subjacente dá suporte às mais diversas teorias que compõem o campo da comunicação.

O primeiro modelo descreve a coincidência das teorias clássicas da comunicação e da representação: a distinção entre um mundo objetivo a representar e um mundo efetivamente representado, unidos por algum tipo de mediação, se encontra com a distinção básica do processo comunicativo entre um emissor e um receptor unidos por um canal. Aqui prevalece o modelo cartesiano (posição dualista, cuja realidade é objetiva, universal e externa ao sujeito que a representa), mecanicista (esquema linear de causa e efeito), estocástico (é um processo que segue determinados passos para sua efetivação) e atomístico (comunicação realizada por duas partes separadas e indivisíveis). Imagem que sustenta as teorias informacionais, funcionalistas, hipodérmica, cibernéticas, as ciências clássicas das organizações, as teorias behavioristas da comunicação e todas aquelas que se ocupam das condições em que determinada mensagem emitida atinge seu alvo. É um modelo cuja simplicidade, “que mais ou menos temos em mente em nossas práticas, é sua grande perenidade” (SFEZ, 2007, p.33). Por isso ainda persistente em pesquisas de tecnologias midiáticas: um modelo operativo, que funciona em um nível mais específico, especialmente quando se reduz a comunicação à troca/transporte de informação (esta última entendida como aquilo que efetivamente pode ser representado).

Já o segundo modelo, o expressivo, é baseado na metáfora do organismo, no qual “o sujeito e o objeto estão ligados, mas por níveis” (ibid., p.67). A máquina representativa de Descartes é substituída pelo pensamento de Espinosa que opõe à representação a partir da expressão: “A causa é imanente aos signos, ela lhes é interior. Dessa forma, as idéias

exprimem a natureza e não a representam” (SFEZ, 2007, p.68). O efeito está na causa. A causalidade é circular. A presença de um receptor é mais importante do que a de um emissor, ou melhor, a presença da situação, do contexto é muito mais importante do que a quantificação de uma informação: é a inserção de um sujeito complexo, num ambiente complexo. A realidade não é meramente objetiva, mas ela existe no sujeito e o sujeito existe nela: “Eu exprimo o mundo que me exprime” (ibid. p.106). A idéia de ser o componente de uma máquina é substituída pela idéia de constituir uma orquestra: totalidade, mas com hierarquias. Interação torna-se sinônimo de comunicação. De modo geral, esse é o modelo subjacente a teorias como o pragmatismo, a Escola de Palo Alto, o conexionismo, às concepções organicistas da ciência nova das organizações, às teorias de auto-organização, às pesquisas em torno da experiência etc.

Por fim, como produto das sociedades contemporâneas, Sfez identifica o terceiro modelo: o confusional. “Longe de se compensarem um ao outro, o representativo e o expressivo tendem a se identificar um com o outro. Toma-se o representar pelo exprimir e o exprimir pelo representar” (ibid., p.107-108). Essa confusão dos modelos comunicativos é assinalada pelo conceito de *tautismo*: contração de tautologia e autismo. O excesso da auto-referência e repetição de conteúdos sem referência ao “fora” dos próprios meios de comunicação constitui uma outra realidade. “A comunicação organiza o corpo do receptor e o estrutura como sujeito segundo de uma realidade segunda” (ibid., p. 114). A figura aqui não é a da máquina, nem a do organismo: é a do Frankenstein, pois o sujeito só existe a partir da técnica que determina seus limites e atribui suas qualidades. São, portanto, suprimidas tanto a referência à representação cartesiana que distancia sujeito e objeto, quanto a referência à expressão espinosiana que insere um sujeito complexo num ambiente complexo. “Aqui a comunicação não passa da repetição imperturbável do mesmo (tautologia) no silêncio de um sujeito morto, ou surdo-mudo, encerrado em sua fortaleza interior (autismo), captado por um grande Todo que engloba e dissolve até o menor dos seus átomos paradoxais” (ibid., p. 142). Num mundo onde tudo comunica, sem ser possível determinar a origem da emissão, a comunicação sucumbiria por excesso.

Entretanto, como assinalado anteriormente, a noção de comunicação investigada neste trabalho difere dos modelos elencados por Sfez. A busca é por um conceito que se situe no limiar desses modelos e no qual o próprio sentido seja posto em questão. O excesso apontado por Sfez é o ponto de partida, mas, ao contrário de me ater a certo pessimismo em meio a um ambiente tecnocrático, penso em autores cuja noção de comunicação é

concebida como um sair de si, um arrebatamento, uma impossibilidade – logo, difícil de ser enquadrada nos modelos representativo e expressivo do processo comunicativo. Esta é a questão basilar desta dissertação: mapear um debate a partir do próprio conceito de comunicação que se aproxime de uma dimensão sensível.

A comunicação aqui tateada é, portanto, uma comunicação-fistula: um desaguar entre órgãos, vasos, corpos, zonas, áreas, que normalmente não se conectam. Comunicação-oxímoro: zona anfíbia, ambígua, ponto de indiscernibilidade entre a palavra e o silêncio, a música e a não-música, o sentido e o não-sentido. Uma comunicação compreendida no seu excesso, no transbordamento, na fusão. Por isso, potencialmente estética. Logo, o que será objeto deste estudo é uma forma de comunicação que atua rachando o discurso, o signo, a estrutura.

Tal é a forma defendida por Georges Bataille, que em seu livro *A Experiência Interior* (publicado originalmente em 1943) delineia uma vertiginosa teoria da comunicação cuja problemática é a fusão do objeto com o sujeito, contrária à separação cartesiana do corpo/mente, de um observador exterior ao mundo⁵, a partir de uma experiência intensa de perda de limites, identidades, particularidades: “se um conjunto de pessoas ri de uma frase, revelando um absurdo, ou de um gesto distraído, elas são percorridas por uma corrente intensa de comunicação. Cada existência isolada sai de si mesma, devido à imagem, traindo o erro do isolamento imobilizado” (BATAILLE, 1992, p.102). Comunicação como contágio. Ondas no mar. Desejo de se perder. Sair de si. Não há mais predicados, sujeitos, relações de causa e efeito: avizinha-se à noite do não-saber.

Comunicação dada na *presença*: do rosto de Outrem, do abismo, do limite, do êxtase, do não-sentido. Não somente como uma forma de apreensão sensível do mundo (portanto, estética), mas assumida em sua própria negação: comunicação que não “diz” nada: comunicação fática, que se afirma ao tornar intransitivo o verbo comunicar. Claro que a partir desse momento único de intensa comunicação podem se desdobrar múltiplos sentidos e interpretações e conceitos.

O evento comunicativo é compreendido, pois, como singularidade. Algo que provoca interpretações posteriores, mas que no seu durante nada pode ser, de fato, agarrado. Num primeiro momento, podem-se ouvir os ecos do conceito deleuziano de acontecimento (DELEUZE, 1998), compreendido como o gerador de todo o sentido, mas

⁵ Na esteira de Gumbrecht (2004), palavras como metafísica, pensamento cartesiano, hermenêutica, assumem um campo semântico semelhante, qual seja o de valorizar a interpretação e o sentido em detrimento à sensação e à mera presença das coisas no mundo. E presença é sumariamente entendida como a apresentação de algo aos sentidos.

deve-se adiantar que, a partir de sucessivas dissonâncias, a noção de evento aqui assumida se aproxima mais do conceito deleuze-guattariano de *hecceidade*.

Isso porque a hecceidade trabalha com velocidades e afectos, assim como a arte, que agencia a criação de um finito que restituiria o infinito. Afectos são sensações destacadas de qualquer sujeito, com uma existência própria. É aquilo que se agarra ao material ou aquilo ao qual o material se agarra.

An die Musik
(Rainer Maria Rilke)

Musik: Atem der Statuen, vielleicht:
Stille der Bilder. Du Sprache, wo Sprachen
enden, du Zeit,
die senkrecht steht auf der Richtung vergehender Herzen.

Gefühle zu wem? O du, der Gefühle
Wandlung in was?: - in hörbare Landschaft

Du Fremde: Musik. Du uns entwachsener
Herzraum. Innigstes unser,
das, uns übersteigend, hinausdrängt, --
heiliger Abschied:
da uns das Innre umsteht
als geübteste Ferne, als andre
Seite der Luft:
rein,
riesig
nicht mehr bewohnbar⁶

Paisagens. Para se evitar a armadilha de um modelo contemplativo “sujeito-predicado”: ambiências. Palavra que sugere a figura teológica da imersão, cujo significado original indica a submersão na pia batismal (WIESING, 2005, p.107): o sentimento de ter o corpo envolvido, preenchido, como num mergulho no mar. Língua onde a língua termina:

⁶ “À música (Rainer Maria Rilke)

Música: respiração das estátuas. Talvez:
silêncio das imagens. Você, língua, onde a língua
termina. Você, tempo,
que perpendicularmente vai na direção dos corações naufragados.
Sentimentos para quem? Oh, você, a transformação
dos sentimentos em que? -: em paisagem audível
Você, estranha: Música. Que nos amplia
o espaço do coração. Nosso íntimo,
que nos excede, preenche -
despedida sagrada:
porque nos envolve o interior
como a mais praticada distância, como o outro
lado do ar:
puro,
imenso,
não mais habitável”

sensações. Diluição das faces do sujeito e do objeto a sensação se torna uma “contemplação pura, pois é pela contemplação que se contrai, contemplando-se a si mesma à medida que se contempla os elementos de que se procede” (DELEUZE & GUATARRI, 1992, p.272). A hecceidade, por sua vez, não é uma individualidade do instante. “É um minuto ou uma vida. Uma hora do dia. Um vento. Uma estação” (DELEUZE & GUATARRI, 1997, p.48). São individuações de acontecimentos que não são feitas por um sujeito. É como se um momento ganhasse uma vida própria.

Assim, o evento comunicativo deve se alinhar à própria noção de experiência como uma idéia de movimento da diferença; acontecimento singular, mas plural. Claro que o sujeito da experiência não é eliminado, mas inserido no todo do evento. Essa necessidade de aproximação é uma tentativa de afastar a possibilidade de se cair num subjetivismo fenomenológico e abrir a possibilidade de se distanciar de fórmulas dialéticas. É a partir do encontro entre a experiência estética e o evento comunicativo que se busca pensar uma comunicação afastada de categorias como sujeito-predicado e bom senso-senso comum.

Este é, portanto, o esboço sobre o qual o pressuposto dessa dissertação será desenvolvido. Daí também se pode derivar seus principais movimentos: de um lado, temos o debate estético em torno do sentir e da experiência estética; do outro, um debate comunicativo em torno do silêncio e da experiência sensível. O objetivo é, em seguida, modular esses movimentos em direção a um outro debate que articule um caminho *entre*, com a intenção de ressaltar uma noção de comunicação existente em eventos de arrebatamento que estejam aquém/além do discurso, cuja demanda do corpo – metonimicamente, todos os sentidos – é uma marca da imersão (assumida aqui como categoria estética e que é cada vez mais significativa em nosso tempo), seja no diálogo, na arte ou em pequenas crises cotidianas – sempre em (inter)face ao outro, ao tangível-mas-inexorável exterior.

É com esse rascunho de mapa à mão que vou à busca do método (do grego *met'hodos*, um caminho para chegar a um objetivo). E para tal errância, temos companhias: como já assinalado anteriormente, o pensamento comunicativo de Georges Bataille é fonte de minhas inquietações. Sua abordagem interdisciplinar – flertando com a literatura, a filosofia, a antropologia, a sociologia e a economia – atrai o olhar para um diálogo com os estudos em comunicação que até agora não foram tão explorados aqui no Brasil⁷. A obra de Bataille nos possibilita pensar a comunicação não como troca, mas a partir da ruptura de

⁷Entre as exceções estão as pesquisas realizadas pelo Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (Filocom) da Universidade do Estado de São Paulo (USP).

toda equivalência e subordinação entre elementos da experiência. Realidade trágica da comunicação: o riso, o erotismo, a violência, a morte, a exuberância. A comunicação implica um estado de graça nos que a vivem. Não o que se pode conceituar, mas o que nos cativa. O desejo de comunicar seria contrário ao desejo de apreender.

Na esteira de Bataille, Maurice Blanchot (principalmente a partir do seu livro *A Conversa Infinita*) e Emmanuel Levinas (através da sua principal obra, *Totalidade e Infinito*) devem acompanhar *pari passu* a nossa errância, pois nos mostram que é na experiência do diálogo, na própria base do evento comunicativo, que podemos identificar o caráter estético na comunicação – independente de objetos artísticos e que deságua numa experiência de diferença radical em face à presença do Outro. Do outro lado, situando-se na discussão estética do sentir, é solicitada a presença de autores que desde a origem das suas propostas buscam uma ampliação da experiência estética a situações não artísticas e que não recaem numa excessiva subjetividade, como John Dewey (2005), Martin Seel (2003), Hans Ulrich Gumbrecht (2004) e Karl Heinz Bohrer (2002).

Trata-se enfim de situar a questão deste trabalho no eixo da diferença, marcado pela revisão de conceitos engessados pela história da filosofia e pela necessidade de se pensar no durante, no processo, no rio que nunca mais é o mesmo: ecos de Heráclito e Nietzsche que reverberam no transbordamento estético da filosofia e da vida, ou seja, autores que valorizam a diferença, a convivência de pólos nem sempre opostos, que fundam a ambiguidade, a incerteza, as sensações contraditórias que compõem a experiência estética. São autores que, em sua maioria, se situam no deslocamento da dialética hegeliana e da identidade aristotélica. Nesse limiar a comunicação não é mais vista como diálogo especular, entre seres semelhantes, mas como diferença radical - é a partir desse estranhamento do que está próximo (*Unheimliche*), da comunicação não mais vista como acordo, sintonia ou como troca de sentidos, que se abre espaço para apreender a comunicação como um dissolver, um perder-se, uma incerteza, uma experiência limite, mística, um êxtase: enfim, como uma comunicação estética.

Cabe ainda ressaltar o papel de outros importantes intercessores⁸: as obras artísticas. Procurei fazer um recorte entre objetos contemporâneos (sejam músicas, filmes, poesias,

⁸ Para Deleuze, tanto a arte, quanto a ciência e a filosofia são modos de pensar, expressões do pensamento. “A criação são os intercessores. Sem eles não há obra. Podem ser pessoas (...), mas também coisas, plantas, até animais (...). Fictícios ou reais animados ou inanimados, é preciso fabricar seus próprios intercessores. É uma série.” (DELEUZE, 1992, p.156). Os intercessores atuam, portanto, em relação de ressonância, cuja marca é a interseção de forças – não somente teóricas (que para o autor constituem domínios extrafilosóficos) – que provocam o pensamento. “Os intercessores são quaisquer encontros que fazem com que o pensamento saia de sua imobilidade natural, de seu estupor.” (VASCONCELLOS, 2005, p.1223).

artes visuais, games etc.) que reverberem a problemática da dissertação. O objetivo é demonstrar que a problemática desta pesquisa faz parte de uma inquietação em torno do sentir, visível a partir de uma solicitação cada vez maior do corpo e da valorização de experiências imersivas na arte e no entretenimento. Mas que se esclareça logo: as obras não são objetos de estudo, mas intercessores, cuja presença direta ou evocação servem para esclarecer ou complexificar o que está sendo dito a partir dos seus próprios meios – como no poema de Rilke no início desta introdução. Durante o próprio trabalho, figurarão obras que devem entrar em ressonância com o que está sendo escrito: obras que devem reforçar a concepção de uma comunicação pré-discursiva, estética, fundada numa experiência singular, próxima a uma sensação de presença, pré-interpretativa, afecção arrebatadora, corporal e imanente.

Contudo, nosso caminho é passível de ambigüidades, incongruências e deformações. Daí a necessidade de uma confluência tátil, sem preposições genitivas, para a articulação de membranas, inflexões, pontos de contato, diluições. A aproximação da experiência estética à comunicação – e, por outros passos, a aproximação entre os meios de comunicação e a arte – tem uma história recente, que nos últimos trinta anos foi configurada como um campo de estudos extremamente diverso, denominado de *estéticas da comunicação*. Essa quase minha obsessão em torno do genitivo decorre das conversas que mantenho com ele. Toda investigação se insere num quadro teórico-conceitual histórico e acredito que uma das maneiras de desanuviar minha proposta (o “onde me encaixo?”) é a partir de uma revisão dos debates correntes sobre o tema. Digamos logo: esta dissertação é um ensaio/tentativa (*Versuch*) de discorrer sobre a impossibilidade de sustentação de tal genitivo (estética *da* comunicação) quando partimos do pressuposto que a comunicação é intrinsecamente ligada ao sensível e à produção de sensibilidade. Retomarei essa questão durante o trabalho. Então, passemos logo a uma breve descrição dos próximos capítulos, para que possamos ter um rascunho da nossa perambulação.

No primeiro capítulo, intitulado “**Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar...**”, é apresentado um mapeamento do campo das *estéticas da comunicação*: sua formação, principais correntes, contribuições e críticas. Essa seção é necessária por dois principais motivos: de um lado, para que se possa inserir a proposta da dissertação dentro do campo e, por outro, para que se apontem as convergências e divergências entre os debates das chamadas estéticas da comunicação e as questões trabalhadas durante a pesquisa.

O segundo capítulo, **“De que adianta haver tanta beleza, se não se pode tocar...”**, trata da dimensão estética, ou sendo mais específico, do delineamento das discussões em torno da experiência estética, até sua concepção como uma experiência limite. Essa parte do trabalho deve nos preparar para uma aproximação posterior dessa problemática com a definição de comunicação como experiência interior, proposta por Bataille. Portanto, faz-se necessária uma revisão da estética a partir da ótica do sentir, da sua forma contestatória que a colocou como o negativo da razão. Por um lado, a partir do pragmatismo de Dewey (2005) e sua aproximação com a problemática da experiência, e por outro, por meio de sua costura como uma forma de estar preso às coisas do mundo (Gumbrecht/Heidegger), como experiência de presença (Seel/Nancy), como uma experiência que nos arremessa além das prisões da linguagem e nos leva a uma outra forma de ser (Blanchot). Uma experiência que racha o discurso, que nos arrebatada e nos arremessa à necessidade de romper os limites do eu, ao mesmo tempo em que nos impõe o silêncio da sua impossibilidade de apreensão.

É a partir dessa não comunicabilidade que se pretende pensar uma comunicação não mais vista como troca, como significação. Já estaremos, portanto, no terceiro capítulo, intitulado **“Desse tear de entretensões...”**. Partindo-se de uma revisão do termo por autores que se afastam dos estudos dos meios de comunicação, ensaiaremos a possibilidade de se pensar o seu “extremo”, aproximando-a da experiência estética delineada no capítulo anterior. Daí, comunicação como fusão/êxtase (Bataille) e experiência-limite (Blanchot) serão as chaves teóricas: dimensão trágica da comunicação: comunicação sem finalidade em contato com a impossibilidade, com o acaso, com o não-saber. Por outro lado, a comunicação estética nos leva a revisar o debate em torno da constituição de comunidades afetivas, a partir do imperativo comunicativo (Bataille), da responsabilidade do Eu ante o Outro (Levinas) e da forma básica de comunicação, o diálogo, como diferença radical (Blanchot).

No último capítulo, intitulado **“One step inside doesn’t mean you understand...”**, serão apresentadas algumas considerações finais e questionamentos em torno da sensibilidade contemporânea problematizada a partir da figura da imersão – tomada agora como a figura estética contemporânea de perda do eu numa multidão de sentidos, do corpo que é arrebatado em sua singularidade e que necessita de uma revisão do próprio sentido de “meio”: a idéia de canal, veículo, ou ainda de canalização, cede espaço à noção de transparência, na qual o objeto ou suporte “desaparece” durante a experiência-limite comunicativa.

Se ainda for necessário justificar tal empreitada teórica (afinal, o curso de Comunicação é listado entre as Ciências Sociais Aplicadas), espero que a possibilidade de aproximar fenômenos não-discursivos aos estudos do campo e o ensejo para se pensar o negativo da comunicação a partir de caracteres estéticos tenham força para seu preenchimento. A intenção é buscar outra forma de se pensar esse encontro provocativo criado a partir da nomenclatura “estética da comunicação”. São intuições fermentadas por autores que nem sempre foram bem acolhidos nos estudos da comunicação, marcados muitas vezes pelo imperativo do racionalismo tecnológico. Re-invocar o talvez já desgastado nome da estética com o objetivo de retomar sua postura crítica que desde a sua origem como disciplina já havia exercido frente à febre tecnocrática. Caminho errante, sem fim. Andar na praia ao cair da tarde. Ser tomado pela presença dos rastros. E pelo esvaecimento das pegadas arrastadas pelo mar...

CAPÍTULO I

“Não sou eu quem me navega, quem me navega é o mar...”⁹

O ponto agora é mostrar as minhas identificações e divergências aos estudos de autores que em algum momento reivindicaram o termo “estética da comunicação”: no que difere a proposta aqui esboçada dos estudos que se enquadram na linha de estudos chamada de estética da comunicação?

Ao se traçar uma breve genealogia desse campo, pode-se identificar três momentos ou esferas teóricas nas quais a nomenclatura foi reivindicada: com o esteta italiano Mário Costa e o artista francês Fred Forest (em 1983), com o filósofo pragmatista belga Herman Parret (em 1993) e com o comunicólogo francês Jean Caune (em 1997). Suas propostas ora vinculam os meios de comunicação e os processos comunicativos à criação artística (Costa e Forest), ora se preocupam com o elemento afetivo de uma comunidade comunicacional (Parret), ora recaem sobre o caráter comunicativo da experiência estética e, por sua vez, sobre o caráter estético do processo comunicativo (Caune). *Grosso modo*, é basicamente a partir dessas esferas teóricas que se dividem as atuais discussões em torno da relação entre comunicação e estética, como nos aponta César Guimarães (2002), um dos pesquisadores que se debruçam sobre o tema no Brasil: de um lado estão aqueles que se ocupam da dimensão produtiva das mídias, que acentuam um discurso mais analítico-descritivo e que têm como ponto de referência o objeto, ou seja, a abordagem de obras que utilizam e/ou problematizam as tecnologias da comunicação; do outro lado estão aqueles que se ocupam da dimensão receptiva do processo comunicativo, que acentuam uma abordagem pragmático-compreensiva, com o foco no processo, na situação, na relação sujeito-obra, ou seja, na experiência estética, ou ainda recaem sobre a constituição de uma comunidade fundada nos afetos, na empatia, no gosto, na identificação.

Este trabalho poderia ser inserido numa terceira corrente voltada para uma problemática epistemológica, que poderia ser chamada de dimensão sintética ou mesmo comunicativa. A preocupação agora recairia tanto no objeto, na experiência estética e na formação de uma comunidade, entretanto conduzidas sob uma noção de comunicação que não privilegiaria a análise ou a compreensão do processo ou do objeto, mas sim a figuração de um evento que “escapa” e questiona o próprio conceito de comunicação. Com o objetivo

⁹ Trecho da canção “Timoneiro”, de Paulinho da Viola e Hermínio Bello de Carvalho.

de delinear essa última corrente, passemos então a um pequeno estudo sobre os textos que reivindicaram, em diferentes momentos, uma estética da comunicação.

1.1 Poéticas tecnológicas

Não é de se surpreender que o próprio termo “estética da comunicação” tenha surgido pela primeira vez no campo da arte - dez anos antes que autores da filosofia/linguística (Parret), ou da própria comunicação (Caune), lançassem suas propostas argumentativas. Inicialmente o termo esteve estreitamente associado a objetos artísticos que se apropriaram das possibilidades telemáticas e interativas das então novas tecnologias informacionais. Aqui até podemos escutar os ecos de McLuhan (1996, p.34), para quem o artista é “a única pessoa capaz de enfrentar, impune, a tecnologia, justamente porque ele é um perito nas mudanças de percepção”. Ou ainda de Walter Benjamin (1996, p.185) que, em sua análise do desenvolvimento técnico da arte, destaca sua função de treinamento sensorio para as mudanças na percepção humana com o advento de novos meios técnicos.

Com o declínio dos grandes sistemas filosóficos no decorrer do último século, a estética começou a ceder terreno para as teorias da arte, que investigam as idéias dos artistas e os conceitos das obras em detrimento da investigação da arte e da beleza, com textos de autores situados muitas vezes fora do campo da filosofia. Muitas dessas “novas estéticas” se identificam mais como poéticas – como análises tecno-estilísticas – do que necessariamente como teorias estéticas solidificadas (ECO, 2005, p.180).

A proliferação das teorias estéticas e teorias da arte no século XX fez com que o campo extrapolasse as paredes da filosofia e se tornasse um caldeirão de questões relacionadas à arte e a sensibilidade – e convém perceber aí o aparecimento de questões que emanam das artes midiáticas e a sensibilidade tecnológica. Então, a estética e a comunicação se apresentam como um encadeamento muito forte, cuja exploração favorece a compreensão das novas relações entre as tecnologias da comunicação e as conjunções sociais emergentes.

O italiano Mário Perniola (1998), em seu mapeamento das correntes estéticas do século XX, assinala bem esta interpenetração. Para ele, quem quiser adentrar nos estudos de estética não pode se esquivar da problemática dos *media*, da comunicação, da política e do

ceticismo. E na mesma medida, “a estética encontra-se mais do que ocultamente presente e ativa na biopólitica, na mass-mediologia, no anarquismo epistemológico e na teoria da comunicação” (PERNIOLA, 1998, p. 10). É nesse cenário de proliferação das teorias da arte, do retorno do estético e, mais recentemente, da identificação do campo estético com o próprio estilo de vida (irradiado pelas mídias), que cresceram os debates sobre as relações entre a estética e a mídia.

Tais discussões ganharam fôlego com as erupções contemporâneas das imagens sintéticas, interfaces e interações que deixam mais visíveis as relações entre formas/aparências/superfícies/sensações no jogo da comunicação. E mais claras se tornam essas relações quando nos voltamos à arte tecnológica, na qual artistas e teóricos apropriaram-se das mídias, suas linguagens e conteúdos, desde o surgimento dos meios de informação e comunicação¹⁰. Por esse motivo, a aproximação entre o campo da comunicação e a estética se constituiu principalmente através dos estudos das poéticas tecnológicas, prenhe de formas e desejantes de teorias que lhe dessem legitimidade.

Foi ainda nos anos oitenta, num contexto marcado pela tomada de consciência de artistas para a intervenção das tecnologias da comunicação (microcomputadores, redes telemáticas, videocassetes, câmeras, videogames etc.) na vida cotidiana, que surgiu, em 1983, um coletivo artístico chamado Estética da Comunicação. Um ano depois foi publicado um ensaio/manifesto de mesmo nome, postulado pelo teórico italiano Mário Costa conjuntamente com o artista francês Fred Forest. Em 1974, Forest já havia fundado com Hervé Fischer o Coletivo da Arte Sociológica (1974-1980), considerado o precursor do manifesto, pois já enfatizava a importância do uso das tecnologias da informação como um meio para a crítica social através da arte (VENTURELLI, 2007, p. 3).

Nesse período, vários suportes começaram a ser experimentados: o laser, a holografia, a eletrografia, a *scan TV* (TV de varredura lenta), satélites, telecâmeras, o Minitel, instalações com vídeos etc. Claro que a problematização da sensibilidade e dos conceitos ligados à arte a partir do surgimento de novas mídias¹¹ é algo bem mais antigo – basta lembrar aqui os estudos de Walter Benjamin e Georg Simmel no início do século passado ou bem antes com os debates artísticos inaugurados em torno do daguerreótipo, na

¹⁰ Cf. ARANTES, 2005 e GIANNETTI, 2006.

¹¹ Neste primeiro momento dessa dissertação, a palavra ‘mídia’ é assumida como sinônimo de meios de comunicação ou máquinas produtoras de signos (semióticas).

segunda metade do século XIX¹². Mas além de lançar seus olhares para o novo aspecto processual, imaterial e dialógico das artes tecnológicas - coincidindo com a exploração das primeiras redes telemáticas por artistas de várias partes do mundo¹³ -, o grupo Estética da Comunicação foi um “dos primeiros movimentos teórico-conceituais a refletir de forma mais sistemática sobre o emprego das tecnologias da telecomunicação como fonte de expressão artística” (ARANTES, 2004, p. 165).

Entretanto, por mais que intuito de Costa fosse o de elaborar, além de uma teoria estética, uma teoria psicossociológica ligada às novas tecnologias da comunicação e associada ao novo ambiente que abandonaria as limitações das teorias da informação em prol do caráter de fluxo e processual dos sistemas comunicativos proporcionados a partir de interfaces interativas, o teórico italiano não conseguiu sair do plano descritivo das *poéticas*, aplicável somente a obras de arte tecnológica e não a processos de recepção e percepção estéticos.

Daí pode-se inferir que a estética da comunicação proposta por Costa é a fonte para as tentativas de uma abordagem comunicacional das atividades artísticas que se utilizam das tecnologias contemporâneas. Dessa forma, o gesto de Costa foi tanto uma porta de entrada para os estudos das chamadas estéticas (poéticas) digitais (incluindo aí as reflexões em torno da artemídia, ciberarte, arte transgênica, bioarte, endoestética, estética do fluxo etc.), abordadas recentemente em obras de teóricos brasileiros preocupados com as artes tecnológicas, como, por exemplo, Priscila Arantes (2005), Cláudia Gianetti (2006), Diana Domingues (2002) e Arlindo Machado (2007); como também dos modelos anteriores à estética da comunicação de Mário Costa – cito como ilustração as estéticas informacionais e cibernéticas (cf. BENSE, 1973; MOLES, 2003). O problema é que grande parte das discussões sobre arte tecnológica, como bem escreveu Monclar Valverde, “retomam essa idéia de que a incorporação daquelas interferências no cotidiano seja suficiente, por si só, para produzir uma alteração da sensibilidade e, por conseguinte, uma redefinição da estrutura da experiência artística” (VALVERDE, 2003, p. 8).

¹² Lembro aqui uma referência do próprio Benjamin (1996, p. 91) que em sua Pequena História da Fotografia destaca trecho de artistas contra (como o poeta Charles Baudelaire) ou a favor (como o pintor belgo Antoine Wiertz) do daguerreótipo.

¹³ Um dos pioneiros da arte telecomunicacional foi o coreano Nam June Paik. Desde 1961 ele já idealizara uma obra que poderia interligar três continentes. Em 1977 ele conseguiu realizar parte deste projeto, com um programa de televisão intitulado *Nine Minutes Live*. Em 1984, com o projeto *Good Morning Mr. Orwell* – em referência ao livro *1984* do escritor de ficção científica George Orwell -, Paik reuniu 50 artistas espalhados pelo globo que atuaram ao vivo e simultaneamente através de uma transmissão via satélite.

Mas vamos nos deter um pouco mais nas idéias do teórico italiano. Relendo Walter Benjamin e Marshall McLuhan, Mario Costa (1995) defende a atenuação dos limites entre as esferas da arte, da comunicação e do social, ao propor que as tecnologias comunicacionais provocam transformações antropológicas, que foram agrupadas em três categorias fundamentais: 1. Re-apresentação de coisas ou acontecimentos, que guardam seu caráter de fluxo; 2. simulação de algo que não existe e que se constitui graças à mediação de aparatos tecnológicos; 3. realização de novas formas de *comunicação*, que modificam a fenomenologia do acontecimento. Entretanto, essas categorias recaem somente em caracteres descritivos da própria constituição da tecnologia, sem delinear essa fenomenologia do acontecimento em fluxo, suscitada no encontro com o observador. Sim, Costa concebe a arte como um processo comunicativo, como um evento dialógico no qual o espectador desempenha um papel fundamental, mas ele não se ocupa com questões da experiência receptiva ou mesmo da experiência estética nesse processo artístico-comunicativo. Sua estética da comunicação é ligada a um objeto técnico essencialmente interativo: “trata-se de ativar uma rede utilizando plenamente a lógica da interatividade entre todos os pontos do sistema, e da supressão tecnológica do espaço-tempo, característica das tecnologias comunicacionais” (COSTA, 1995, p. 35). Contudo, o italiano não chega a desenvolver essa sua categorização, permanecendo apenas numa relação de causa e efeito a partir da presença das tecnologias telemáticas. Sua tese, portanto, não poderia sustentar um argumento que procura conceber uma comunicação modificada pela experiência estética, pois a própria tecnologia é posta como o principal agente desencadeador de todo o evento (portanto causa), independente de qualquer outro elemento. Em outras palavras, basta um novo meio para surgir uma nova forma de sentir e pensar o mundo – o que ressuscita a febre do “novo” modernista, na qual o atual tende a sobrepor o contemporâneo, e simplifica o debate em torno das próprias tecnologias ditas comunicacionais. Assim como Benjamin e McLuhan, concordo que as mídias são verdadeiros *environments*, ambiências produtoras de sensibilidade que atuam sobre as formas perceptivas (que guardam seu caráter histórico), mas sob um ponto de vista existencial, a comunicação como um sair-de-si, como experiência limite, pode ou não se dar a partir do encontro com essas mídias. Não são implicações. Talvez o que tornaria o nosso momento singular seja a possibilidade desta forma de experiência a partir da presença maior (e mediada) do Outro – sejam pessoas, objetos ou situações; ou ainda a sua potencialização a partir de uma demanda cada vez maior do corpo, do sentir e da

singularidade na multiplicidade presente nas multidões contemporâneas¹⁴. Tudo isso talvez possa soar um tanto enigmático, mas espero que nos aproximemos dessas concepções no decorrer do trabalho. Por ora, voltemos a Mário Costa, antes de passarmos à outra esfera da estética da comunicação, reivindicada por Herman Parret.

Durante a década de noventa, ao analisar as possibilidades abertas pelas tecnologias comunicacionais e a posição do sujeito contemporâneo, Mario Costa afirmou estarmos acedendo a um novo paradigma estético, identificado pela volta do *sublime*, que ele chamou de *sublime tecnológico*. Numa leitura particular de Kant, Costa reafirma o sublime como algo “absolutamente grande”, como algo que remete ao infinito, que não pode ser descrito ou *colocado-em-forma*. Ele, portanto, pretendeu objetivar esse conceito nas artes, atualizando-o para uma nova configuração estética, ao afirmar que o sublime cessa de pertencer somente à natureza. “As possibilidades abertas pelas tecnologias comunicacionais estão, portanto, (...) muito além do campo artístico e nos fazem aceder, pela primeira vez na história do homem, ao novo universo estético do *sublime tecnológico*” (ibid., p.33). O problema da sua recategorização do sublime é apontado pelos próprios comentadores de Kant, que criticam a sua aceção do sublime como algo apenas ligado ao colossal e à magnitude. Herman Parret, que retoma a tradição kantiana para formular sua estética da comunicação, afirma que o sublime seria, ao contrário, “a *moldura*, o enquadramento abrindo-se sobre o assombro e o vazio, que desencaminha a imaginação” (PARRET, 1997, p. 146).

Mas para Costa, a técnica “captura” o “absolutamente grande” da natureza e o restitui ofertando-o como possibilidade de fruição socializada e controlada – não dando, por isso, brechas ao acaso, à incerteza, à instabilidade. É o caso do espaço e do tempo, que são substancialmente mesclados a partir das tecnologias comunicacionais e suas capacidades de telepresença, simulação e digitalização. Mário Costa também afirma que “as neotecnologias comunicacionais e as tecnologias de síntese talvez sejam a nova ‘morada do ser’ e talvez apenas delas possa ter origem aquela diversa e novamente epocal forma de ‘colocar em obra a verdade’” (COSTA, 1995, p. 16), que ele denomina de sublime tecnológico.

Essa “fruição controlada” é o mesmo ponto de partida de uma crítica proposta por Lyotard (1999) num texto intitulado “Algo assim... comunicação sem comunicação”, no qual lança a seguinte questão: “o que ocorre com o sentimento estético quando situações calculadas são propostas como estéticas?” (LYOTARD, 1999, p. 258). Tal inquietação

¹⁴ Essas questões são desenvolvidas no terceiro capítulo deste trabalho.

parece não ter encontrado até hoje uma refutação adequada entre os pesquisadores do campo comunicacional. Para Lyotard, essa exacerbação do sublime seria sintoma da crise de fundamentos da capacidade humana de representação e o confronto com as condições clássicas da experiência sensível a partir das novas tecnologias, como o tempo e o espaço. E ainda a interatividade, cara aos teóricos desse campo exemplificado por Costa, seria uma recusa à receptividade, pois para Lyotard os modos atuais de interação consistem apenas em “reagir, repetir, na melhor das hipóteses conformar-se febrilmente a um jogo já dado ou instalado” (ibid., p. 265), transformando, portanto, a contemplação num processo meramente passivo.

Lyotard se preocupa em pensar o estético na comunicação, apontando as limitações do paradigma informacional. Relendo Kant, para quem a experiência estética do gosto é uma comunicação universal sem o intermédio de conceitos, Lyotard (1993, p. 58) lança uma nova questão: “o que ocorre com uma comunicação sem conceitos no momento mesmo em que os próprios ‘produtos’ das tecnologias aplicadas à arte não podem ser feitos sem a intervenção maciça e hegemônica do conceito?”. Por esse motivo ele vai considerar a comunicação estética como anterior à comunicação discursiva. As duas questões de Lyotard são fundamentais para o desdobramento da tese aqui proposta. Mas para uma figuração dessa comunicação estética, que será decupada nos próximos capítulos, optei por uma inversão: o sentimento estético lida com o acaso, portanto fora de qualquer controle determinado pela tecnologia. Há certa “mensagem definida” da obra – não só presente na arte tecnológica – mas que foge ao controle do autor (cf. ISER, 1996; JAUß, 1979). Do mesmo modo, vários produtos artísticos já foram elaborados mediante pesados conceitos e esquemas (Mallarmé, Allan Poe, João Cabral de Melo Neto, os irmãos Campos, para citar alguns “poetas-matemáticos”) e nem por isso a possibilidade de uma comunicação intransitiva ou a possibilidade de uma experiência estética perdeu sua latência.

Esta inversão é uma tentativa de escapar da armadilha de permanecer o debate na esfera do pensamento kantiano e sua categoria do gosto baseada no senso comum. E talvez possamos estender essa crítica a Herman Parret, cuja necessidade de releitura desses conceitos é a base para sua tese exposta no livro *Estética da Comunicação – para além da pragmática*, de 1993, que procurou romper a dualidade *pathos-logos* ao refletir sobre a sensibilidade intrínseca numa pragmática da comunicação.

1.2 *Sensus communis*

O senso comum assume um papel central na reflexão de Parret, constituindo-se como a condição mesma de comunicação para uma comunidade afetiva. Na verdade, o autor faz uma releitura do *sensus communis* kantiano que, segundo o próprio Parret, seria o elo entre a sensibilidade e o senso de comunidade, por isso, não somente associado ao julgamento de gosto (caracterizado pela sua receptividade, comunicabilidade e reflexividade), mas tomado como aquilo que funda a comunidade vivida. Assim, para ele, “é a categoria estética do *sensus communis* que nos serve de valoração legitimadora de toda prática intersubjetiva da vida cotidiana” (PARRET, 1997, p.187). Em seu livro, a comunicação e o sentimento de comunidade são colocados em relação dialética que une a política de Aristóteles e a estética kantiana.

A grande crítica da obra de Parret dirige-se ao paradigma dominante que “eleva a comunicação ao *status* de princípio último da estrutura interna do ser-em-comunidade, para reduzi-la em seguida a uma transmissão de informações” (ibid., p. 17). Atacando a figura predominante do sujeito-em-comunidade como um veridictor, um comunicador e um jogador-economista, o autor busca evidenciar no campo teórico – particularmente o da linguagem – as “fimbrias estéticas” dos discursos, dos diálogos e das conversações, enfim, do processo comunicativo, que produzem o liame a partir dos sentidos – portanto anteriores à comunicação tomada apenas como troca de informações. O ser-em-comunidade “não é uma idéia (normativa, transcendental), mas um *sentimento* ativando nossa faculdade de afeto” (PARRET, 1997, p. 21).

Com sua Estética da Comunicação, temos uma reflexão que procura aproximar no plano teórico os dois campos concebidos em termos amplos: a comunicação é concebida em sua dimensão afetiva e não somente discursiva; e a estética é retirada apenas do campo da arte e conduzida ao cotidiano, ao comum, no plano dos afetos. Por esses motivos (tanto a crítica à troca de informações e a identificação da estética ao plano dos afetos), nosso trabalho se identificaria mais com a obra de Parret que a de Mario Costa, por já existir a necessidade de repensar o próprio conceito de comunicação a partir do legado estético kantiano. Com Parret, a estética da comunicação assume um caráter sintético, marcadamente filosófico. Renunciando a divisão entre *pathos* e *logos* para pensar uma comunicação sensível, o autor belga emprega o conceito de *pathos* razoável, com a

finalidade de denunciar que as marcas sensíveis, as paixões e os afetos estão presentes nos discursos:

A oposição de *pathos* e *logos* se presta a ser dramatizada além do necessário, o que se resultaria em correr o risco de uma idealização da racionalidade, de um lado, e, de outro, em excluir a paixão da vida em comunidade governada pela lei moral. (...) Todo *pathos* tem seu *logos*, e toda paixão, suas razões” (PARRET, 1997, p. 110).

O *pathos* razoável, portanto, representa as estratégias de conexão e vínculo dos sentidos e sentimentos com uma forma de entendimento. E isso não deixa de ser uma resposta à inquietação de Lyotard, pois mesmo situando os objetos artísticos na racionalidade tecnológica inerente à produção dos meios de comunicação, a criação sensível não pode ser isolada e, por outro lado, como nos lembra Herman Parret (1997, p. 110), “o *pathos* no discurso já constitui uma organização, uma estruturação do passional e portanto uma certa domesticação lógica”. Se considerarmos o estético como o outro lado da racionalidade chegaríamos à conclusão de que é impossível uma comunicação estética e retornaríamos à impossibilidade de comunicação sensível argumentada por Lyotard.

Podemos agora apontar alguns outros aspectos do trabalho de Parret. Por um lado, seu sistema carece de uma aproximação aos produtos midiáticos contemporâneos. Por outro, seu projeto não busca uma situação em que a própria discursividade é posta em cheque a partir de elementos estéticos: o que é importa é trabalhar ao nível retórico. Sua intenção é apontar a configuração afetiva de uma comunidade comunicacional a partir do discurso da própria comunidade.

Tal crítica pode ser estendida e aprofundada ao trabalho de Monclar Valverde, o primeiro autor brasileiro a publicar um livro reivindicando o termo, em *Estética da Comunicação*, de 2007, e claramente inspirado pelo livro de Parret. Em sua obra, ele propõe e aponta a necessidade de uma abordagem transcendental da comunicação. Para Valverde (2008) o campo da estética da comunicação não pode ter como essência uma perspectiva analítica (análise de produtos midiáticos), mas sim uma perspectiva sintética. Em seu livro, Valverde concebe a estética da comunicação como algo mais amplo do que o estudo das interações verbais ou da análise poética das linguagens contemporâneas. Centrando seus esforços no espectador/receptor, ele concebe o prazer estético (a partir do seu estudo sobre o gosto kantiano) como a base da comunicação e da socialidade. De linhagem hermenêutica, Valverde situa sua discussão no campo da linguagem e na busca do

sentido, propondo explicitamente uma “hermenêutica da sensibilidade” ao afirmar que a experiência comunicativa contemporânea ampliaria “o reconhecimento desta ‘força aberta e indefinida de significar’, exibindo radicalmente a inscrição formal do sentido, segundo as linhas de força próprias dos seus meios de expressão” (VALVERDE, 2007a, p. 101). Por isso, a experiência estética retiraria o véu que encobre a verdade, ou seja, ela seria “o limite para o qual tende toda experiência e sem o qual ela não seria capaz de provocar efeitos e *fazer* sentido” (idem, p. 115). Ao mesmo tempo, ele defende que o aspecto essencial da comunicação seria o compartilhamento de um sentido a priori, “anterior a todos os significados codificados e [que] repousa sobre a originária comunhão do sentimento de existência” (idem, p. 305). Por esse motivo, sua argumentação recai sobre uma comunicação transcendente: “Trata-se, antes, de admitir que a investigação sobre a comunicação não pode se reduzir às tentativas de abordá-la apenas como acontecimento do mundo empírico, portanto, como algo observável, mensurável e, em última instância, explicável” (VALVERDE, 2007a, p. 300).

Outro autor brasileiro que, mesmo sem se utilizar da nomenclatura “estética da comunicação”, alinha a comunicação e a estética no plano do sentido é Muniz Sodré. Em seu livro *As estratégias sensíveis* (2006), através de um rigoroso mapeamento do debate em torno do sentir como transmissão sem a necessidade de conceitos (aí novamente Kant operando como agenciador da aproximação entre os dois campos), Sodré delimita a partir da semiótica o signo estético como o signo de comunicação, cuja particularidade recai sobre a pluralidade de sentido. O autor considera o signo indicial peirciano, como “o principal operador das relações entre a lógica do discurso e as modelações da sensibilidade na esfera do audiovisual” (SODRÉ, 2006, p.109). Isso é induzido a partir da concepção do índice como um signo não completamente representacional, pois não possui significado. Por isso, Sodré afirma que a leitura do índice “aponta para relações particulares ou situadas (o que exclui qualquer abstração ou universalidade) e para posições, em vez de conceitos” (ibid., p.107). Portanto, o signo se sobrepõe tanto na ordem inteligível quanto sensível. Outra questão cara ao autor é a concepção de comunicação como vínculo, cujo lado afetivo se torna cada vez mais importante contemporaneamente, seja para sua exploração na retórica midiática, seja na formação de comunidades estéticas.

O laço social de base estética, afetiva, faz parte também do arcabouço teórico do sociólogo francês Michel Maffesoli (2005), que destaca a prevalência da atividade comunicacional para compreensão da idéia do estar-junto, do laço social afetivo. Para ele, o

solo da comunicação é então constituído pelos “microvalores éticos, religiosos, culturais, sexuais, produtivos (...). A estética terá, portanto, por função ressaltar a eficácia das formas de simpatia e seu papel de ‘laço’ social no novo paradigma que se esboça” (MAFFESOLI, 2005, p. 33). Maffesoli afirma que a falência dos grandes sistemas explicativos da Modernidade se abre para outra lógica – a da sociabilidade¹⁵, centrada no cotidiano e na atração de sensibilidades (ibid., p. 52). “O laço social torna-se emocional. Assim elabora-se um modo de ser (*ethos*) onde o que é experimentado com outros será primordial” (ibid., p.12). É isso que o pensador chama de “ética da estética”. Por isso, Maffesoli (2005, p. 57) afirma que a estética, “enquanto cultura dos sentimentos, simbolismo, (...) enquanto lógica comunicacional, assegura a conjunção de elementos até então separados. Assim, mesmo na ordem epistemológica, ela repousa na ultrapassagem da distinção, a razão vendo multiplicar seus efeitos pela imaginação”. Ele trata a estética, de um lado, como uma forma de conhecimento que integra parâmetros tidos como “superficiais”: a emoção, o cotidiano, o frívolo, as formas, as *aparências*. Por outro, a estética vai fundamentar o laço social, valorizando o sensível, a emoção coletiva, a comunicação – ou seja, uma ética-estética (laço coletivo-sentir comum), uma conduta diante da forma.

Por fim, podemos ainda destacar outra grande contribuição da estética da comunicação segundo Parret e que justifica sua reflexão teórica: o autor busca a aproximação dos campos da comunicação e da estética por meio do pragmatismo. Ou antes, como ele mesmo ressalta, através de uma atitude ou via pragmática, caracterizada por três propriedades: 1. o sentido do objeto pragmático é determinado por seu posicionamento num contexto e pela sua força de contextualização; 2. o objeto pragmático é trabalhado de fora a fora pela *racionalidade*, não a racionalidade da lógica e da ciência, mas um *logos* que não exclui um *pathos*, denominado de *razoabilidade*; 3. o sentido pragmático só existe no nível dos mecanismos de *compreensão* (PARRET, 1997, p. 12-13).

O foco no contexto e na situação trazido pelo pragmatismo evidenciou uma abordagem não apenas subjetiva da experiência, que seria entendida, portanto, como

¹⁵ Conceito cunhado por Maffesoli, a partir da sociabilidade de Simmel, que busca atuar no campo do efêmero, do imaginário, do coletivo e das subjetividades. “Sob esse aspecto, a vida pode ser considerada uma obra de arte coletiva. Seja ela de mau gosto, kitsch, folclore, ou uma manifestação do ‘mass entertainment’ contemporâneo. Tudo isso pode parecer futilidade oca e vazia de sentido. Entretanto, se é inegável que existe uma sociedade ‘política’, e uma sociedade ‘econômica’, existe também uma sociedade que dispensa qualificativos, e que é a coexistência social como tal proponho chamar socialidade, e que poderia ser a ‘forma lúdica da socialização’” (MAFFESOLI, 1998, p. 114). Já a noção de sociabilidade descreve todas as relações formais, institucionais, burocráticas etc., nas quais a sociedade necessita tanto de sua existência como de sua ruptura. Maffesoli é um grande leitor de Simmel – prova disso é seu método formalista, concebido a partir da idéia simmeliana de formas - entendidas como interações sociais concretas.

“instável, impressão, rastro, vestígio, não é de um sujeito isolado, nem da linguagem sem sujeito, mas das coisas, da matéria, do encontro” (LOPES, 2007, p. 27). É essa angulação na experiência que vai mover o nosso terceiro autor, o comunicólogo francês Jean Caune, a reivindicar sua Estética da Comunicação, num livro em forma de manual publicado em 1997.

1.3 A experiência

Caune faz da experiência estética o ponto de aproximação entre os dois campos, porque, como argumenta, ela também é composta por interações comunicativas. Em sua obra, ele elenca autores e conceitos que possam fundamentar a abordagem do vínculo social sensível através da dimensão comunicacional da experiência estética.

Por isso, há um deslocamento da experiência estética como vinculada apenas a objetos artísticos, aproximando-a da vida cotidiana e das mídias. Tal pensamento é fortemente influenciado pelo conceito de experiência do filósofo pragmatista americano John Dewey (2005), que ressalta seu caráter relacional. A experiência é concebida como ação, como um fazer, e não meramente como padecimento. Para Dewey, qualquer experiência, se possui uma unidade e se for completa – ou seja, se constituir-se como *uma* experiência –, pode ser estética. O cotidiano se torna o *locus* privilegiado da experiência estética, pois sua teoria reencontra uma continuidade entre experiência estética e os processos normais da vida. “Fazer uma experiência não significa nem simplesmente recorrer ao já sabido, nem adotar, imediatamente, o que é desconhecido: a experiência procura integrar o estranho ao familiar, mas alargando e enriquecendo aquilo que até então constituía o limite de todo real possível” (GUIMARÃES, 2006, p. 16). Este aspecto relacional fica então evidente na definição de experiência estética de Caune, que no seu *Esthétique de la Communication* afirma que

a experiência estética é um segmento da experiência vivida, desenvolvida sob a forma de uma atividade sensível e inteligível, com uma unidade definida em um tempo e espaço sociais. A atividade, que fundou a experiência estética, estabelece uma relação entre um sujeito e um objeto ou entre indivíduos entre si. Esta atividade supõe uma percepção sensível

orientada por uma atenção cultivada dependente de uma situação e de circunstâncias socioculturais determinadas. A experiência estética é antes o local de uma apreensão de si que inscreve a subjetividade na comunidade cultural (CAUNE, 1997, p. 36).

A crítica que pode ser feita ao arcabouço teórico de Caune é esse acento no sujeito da experiência estética, mesmo considerando seu caráter relacional. Outro ponto seria o intenso cruzamento de autores sem a preocupação de articular uma proposta ao campo comunicacional, ou até sem revisar o próprio conceito de comunicação. Ao final do livro, mesmo buscando ressaltar a possibilidade de experiências estéticas dentro da nossa experiência cotidiana multimidiática, Caune termina por buscar os elementos comunicativos no campo da arte através do senso comum e do diálogo com teóricos da sociologia da arte.

Mesmo assim, as propostas de Jean Caune vão ao encontro de vários pesquisadores da comunicação que se debruçam sobre as questões da experiência, do cotidiano e do ordinário. O autor francês dá margens para a experiência cada vez mais concebida como *Erfahrung* – palavra alemã para experiência que divide sua raiz com o substantivo “perigo” (*Gefahr*) e o verbo “viajar” (*fahren*) – do que necessariamente como *Erlebnis* – palavra para experiência que a aproxima de vivência, vida (*Leben*), assumindo conotação mais contemplativa.

Por isso, como defende Guimarães (2006), a experiência estética não seria subjetiva. Ela tem um efeito prático e muda sua posição com o mundo. Não é interior à mente do sujeito. Ela é da ordem do acontecimento, da situação. É o mundo que nos afeta e que age sobre nós. A experiência estética se compõe a partir de experiências (SEEL, 1993). Daí sua relação intrínseca com as outras experiências cotidianas.

A partir do pensamento de Caune, cresceu a importância de se procurar outros autores que estudam as aproximações entre a estética e o cotidiano, como formas alternativas de se buscar um pensamento estético da comunicação. Exemplos podem ser encontrados no trabalho de César Guimarães (1999; 2002; 2006), que se debruça sobre a formação do campo das estéticas da comunicação e, principalmente, sobre as relações entre experiência estética e comunicação a partir de autores como Martin Seel (1993) e Jean-Marie Schaeffer (2000), os quais defendem que a estética não pode se reduzir aos objetos artísticos. Baseados num tipo de racionalidade comunicativa, eles abandonam o regulador utópico da experiência estética tão presente, por exemplo, em Walter Benjamin e nos

movimentos modernistas. Não por acaso, uma das questões fundamentais para Guimarães é a pergunta “o que ainda podemos esperar da experiência estética?” (2006), já que Seel afirma que a sua dimensão utópica – nos moldes herdados pelo romantismo/idealismo alemão (como função formadora) e pelo modernismo/marxismo (como função política) – foi perdida quando ela foi transportada à vida cotidiana e aos pequenos gestos. Para Guimarães, a resposta pode estar na própria vida ordinária e suas transformações: “O mundo que constitui nossa tarefa, portanto, não é outro senão este daqui, desdobrado e transformado esteticamente” (GUIMARÃES, 1006, p. 24).

Uma outra resposta a essa inquietação de César Guimarães pode estar prefigurada no livro *A Delicadeza: estética, experiência e paisagens*, de Denílson Lopes, publicado em 2007. Nele, o autor propõe uma nova abordagem estética dos produtos midiáticos, distanciando-se de teorias analítico-descritivas como a semiótica e a análise do discurso. Eis como resume sua proposta: “aproximação da arte a uma vida cotidiana, marcada pelas imagens midiáticas, fundamentais para entender a cultura contemporânea não só ao se falar das condições de produção e de recepção, mas na análise do que antes chamávamos mensagem, produto, obra” (LOPES, 2007, p.23).

No primeiro ensaio do seu livro, intitulado *Por uma Estética da Comunicação*, Lopes propõe uma estética centrada na experiência, reafirmando a “necessidade de resgatar o afetivo, o corporal, como possibilidade de comunicação” (ibid., p.24). Sua proposta opera muito mais como um *modo* de abordagem dos produtos midiáticos do que necessariamente uma reflexão sobre os fundamentos teóricos para se pensar uma estética da comunicação. Por esse motivo, seu livro se configura como um fazer, como um exercício de compreensão dos objetos contemporâneos, como uma narrativa que ressalta os aspectos sensíveis, afetivos, patêmicos, enfim, estéticos, dos processos comunicativos – restaurando, portanto, a dimensão utópica que havia sido posta em questão por autores como Habermas (2002) e Seel (1993). O objetivo de uma estética da comunicação seria o de

implodir a dialética e/ou a dualidade entre arte e sociedade, bem como ir além dos estudos de representações sociais, radicalizando as aberturas realizadas pelo debate sobre articulações, mediações, circuitos num fluxo de discursos, imagens e processos que transitam social e temporalmente, como uma narrativa que traduz a experiência contemporânea (LOPES, 2007, p.25).

Logo, ele reflete e renova em produtos midiáticos algumas categorias estéticas, como a *leveza*, as *paisagens*, *o sublime no banal* e a *poética do cotidiano*. Mas do que necessariamente um trabalho de revisão teórica da própria concepção de experiência estética e experiência comunicativa, Lopes se preocupa em repensar algumas categorias próprias do campo estético a partir de obras surgidas no contexto contemporâneo, marcado pelas tecnologias informacionais – não por meio de um discurso pelo novo, mas pelo que resiste de outras formas, que se agrupam sob a marca da delicadeza.

1.4 “Deixe-me ir, preciso andar”¹⁶

Mas a questão que move esta dissertação é outra. Sabemos até aqui que materialidade dos meios/poéticas tecnológicas (Mário Costa), *pathos* razoável, senso comum (Herman Parret), experiência estética (Jean Caune) e as rubricas do comum e cotidiano, constituem, sim, os pontos fundamentais para as primeiras reflexões da estética no campo da comunicação. Reconheço que elencar autores e dividi-los em categorias reduz demasiadamente suas obras. Ainda mais perigoso é buscar origens de um pensamento tão recente e tão diverso dentro do campo da comunicação e que ainda carece de um levantamento bibliográfico mais completo. Mas antes de tudo, a intenção foi a de listar as principais questões das estéticas da comunicação, apontando semelhanças e diferenças entre os principais autores, além, claro, da proposta que deve ser tecida a partir dos próximos capítulos. Contudo, por meio deste panorama podemos inferir que é necessária uma concepção ampliada tanto do conceito de comunicação quanto de estética. Ou melhor: vimos que se é imperativo a aproximação dos termos, então uma revisão das suas próprias noções também o é. Se concebermos a estética apenas como ligada ao campo da arte ou governada pela irracionalidade, não poderíamos pensar uma estética da comunicação, porque neste caso a experiência seria midiaticizada e transmitida através de estratégias discursivas. Por outro lado, se concebermos a comunicação apenas como troca e transporte, não poderíamos refletir sobre seu potencial de liame sensível do ser-em-comunidade. Mas se apenas ficarmos nos prós e contras de cada campo para daí se postular uma estética da comunicação poderemos fechar os olhos para outros autores que, mesmo sem reivindicarem

¹⁶ Trecho da música ‘Preciso me encontrar’, de Candeia.

o termo, nos apontam para uma outra maneira de se pensar essa problemática, um caminho em que a própria noção de comunicação assume caráter existencial e afetivo. É o jogo que as epígrafes desta dissertação buscaram encenar.

Reiterando o parágrafo inicial deste trabalho, esta dissertação de mestrado não se preocupa em reivindicar uma estética da comunicação. Antes uma comunicação da estética? Uma comunicação estética na qual o próprio adjetivo não impede que o substantivo – a estética – esteja ali presente. Porque ao se fazer eco a Bataille o objetivo aqui é apresentar uma comunicação como experiência-limite, como uma sensação, como um evento em que o outro, o exterior, nos atravessa pelos sentidos, abalando arrebatadoramente nossos limiares. O evento comunicativo é algo muito próximo à experiência estética, sendo ela mesma não circunscrita apenas ao campo da arte, mas difundida na existência e, assim, descartando qualquer supremacia de uma tecnologia da comunicação em detrimento ao evento estético. Um jogo em que a própria experiência estética é concebida como evento comunicativo e, simultaneamente, a comunicação é a experiência, contendo os mesmo elementos de acaso e ambiguidade.

Acredito que nenhuma das propostas apresentadas por essas estéticas da comunicação toca na questão basilar desta dissertação: mapear um debate a partir do próprio conceito de comunicação que se aproxime de uma dimensão sensível. Tal debate acompanha um movimento epistemológico em torno não só do campo comunicacional e seu objeto, mas do próprio termo “comunicação” como contraponto ao conceito de “informação” que nos últimos anos vem ganhando relevância no Brasil, a partir de grandes obras como ‘Antropológica do Espelho’ (2002), de Muniz Sodré, e ‘Escavador de Silêncios’ (2004), de Ciro Marcondes Filho. Ambos buscam o *core* do campo comunicacional, sendo entendido ora como ciência, campo ou teoria. Em seu livro *Antropológica do Espelho*, por exemplo, Sodré compreende as mídias não como transmissores de informação, mas como ambiência (local, situações, subjetividades, dimensão política), como uma forma de vida, como um novo modo de presença do sujeito no mundo, como um novo *bios* - no sentido aristotélico. Para Aristóteles, a vida humana em sociedade (Polis) possui três gêneros de existência (bios) – o *bios theoretikos* (a vida contemplativa), o *bios politikos* (a vida política) e o *bios apolaustikos* (a vida dos sentidos, do prazer). “Cada bios é, assim, um gênero qualificativo, um âmbito onde se desenrola a existência humana” (SODRÉ, 2002, p.25).

Por sua vez, Ciro Marcondes Filho trata da revisão do conceito de comunicação a partir da reflexão filosófica. Em seu projeto de uma filosofia da comunicação, a *Razão Durante* (2008), o autor faz duas afirmações bastante provocativas: primeiro, a estética estaria na base de qualquer processo comunicativo; e segundo, o processo comunicativo não seria exatamente o sentido, mas a fonte de todo o sentido. Em sua proposta, Marcondes Filho articula Deleuze e Heidegger para situar a comunicação no eixo do Acontecimento: a comunicação como faísca para que se crie o sentido, a interpretação. Ele concebe a comunicação como um ato de violência, pois ela nos forçaria a pensar. O autor radicaliza a diferenciação entre signo, informação e comunicação: são gradações na qual esta última seria fundida com a sua própria impossibilidade: “Mais do que a arte, a comunicação realiza-se também no plano da interação entre duas pessoas, nos diálogos coletivos onde esse novo tem chance de aparecer, onde o acontecimento provoca o pensamento, força-o, onde a incomunicabilidade é trincada e criam-se espaços de interpenetração” (MARCONDES FILHO, 2008, p. 8).

O que busco não é uma comunicação baseada no senso comum, mas na diferença e no desejo de romper o ‘Si’ e o ‘Mesmo’. A estética e a comunicação diluídas num encontro singular. É para nos ajudar nesse mergulho que Georges Bataille, Maurice Blanchot e Emmanuel Levinas constituem a coluna vertebral deste texto. Entretanto, diferentemente da proposta de Ciro Marcondes Filho, meu argumento recai na concepção da comunicação sob o eixo da presença, e não no campo da significação, como será destrinchado nas próximas páginas. E ainda, ao invés de considerar a comunicação estética como a única possível, a proposta aqui arguida pretende evidenciar de forma simples um diálogo diferente dentro dos estudos que trabalham na interseção entre a comunicação e a estética – evidenciar uma outra vereda que possa ainda problematizar e refrescar as discussões deste campo .

CAPÍTULO II

“De que adianta haver tanta beleza, se não se pode tocar...”¹⁷

“Só a sensação de estar lá fora, com as coisas,
era uma espécie de exaltação”
Peter Handke

Como lidar com as impressões que o exterior – a sensação de estar lá fora, ou ainda, de *estar no mundo*, afetando e sendo afetado por objetos, ambientes, pessoas, lugares – exerce na experiência cotidiana e, conseqüentemente, na própria experiência de encontro com objetos artísticos? Talvez esta seja uma questão colocada pelo livro *A tarde de um escritor* (1987), do austríaco Peter Handke. Na busca por uma determinada palavra, um escritor perambula nas ruas da cidade deixando-se afetar pela *presença* das coisas e das pessoas, tomado pelo desejo de se perder na multidão – é essa experiência aparentemente banal de um passeio vespertino de um escritor quando não está de fato escrevendo que acaba se tornando o próprio livro. Apenas a sensação de estar lá fora. Apenas o sentimento de ser parte do mundo físico das coisas: por um momento, somos tomados pela apreensão sensível do real. Mas não apenas sensível, porque a própria sensação se contrai, como numa contemplação de si (DELEUZE & GUATARRI, 1997, p.272). Sensação: palavra escorregadia. Algo que solicita, mas escapa. Uma paixão: demanda pela 'coisa em si', sem mediações conceituais. Sentimento de ser arrebatado pelo 'real'? Um paradoxo: para Lacan (1988), o real é aquilo que resiste à simbolização e ao imaginário, aquilo que pela mesma razão não pode ser nem mesmo definido e muito menos representado – o paradoxo da impossibilidade de se experimentar a “coisa em si”. O real motiva e perpetua o desejo de sua busca, pertencendo fora da ordem simbólica, mas que existe independente de nossa conceitualização: “O real nos envolve. Ele também nos habita como a condição de nossa existência” (BELSEY, 2005, p.50).

Como então apreender esses momentos fugidios de arrebatamento dos sentidos por algo que nos é exterior? Se o real escapa aos conceitos, de que forma percebemos as coisas do mundo em sua fisicalidade? E de onde vem essa demanda por sensações intensas? Será que a crescente mediatização dos corpos promovidos pelo avanço das redes telemáticas provocou uma nostalgia pelo contato “direto” com o mundo?

¹⁷Trecho da canção ‘Desce’, de Arnaldo Antunes.

Esse contato do mundo e dos seus objetos no corpo humano foi chamado pelo teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht de *presença*. Relendo o filósofo francês Jean-Luc Nancy (1993), Gumbrecht (2004, p.13) fala em *produção de presença*: todos os tipos de eventos e processos cujo impacto que as coisas têm nos corpos humanos é iniciado ou intensificado. A presença é fruto de uma temporalidade extrema, portanto, emerge da fragmentação, do momento, do evento. Para Nancy (1993), ela nasce elidindo qualquer tipo de representação, apagando, assim, seus vestígios: presença é o que nasce e o que não cessa de nascer; da presença e para a presença há apenas nascimento, e nascimento “é usado para falar daquilo que está absolutamente no excesso da representação” (NANCY, 1993, p.2). A presença é “incapaz de estabilizar-se mediante uma relação de causalidade, mas que permanece funcional precisamente porque sua dinâmica é a da casualidade, é a dinâmica da contingência” (ROCHA, 1998, p. 20).

Dessa forma, a presença está intimamente ligada à apreensão do mundo pelos sentidos (percepção), em contraste com a apreensão do mundo pelos conceitos (interpretação). A proposta de Gumbrecht é, portanto, fundamentalmente estética: a apreensão sensível do mundo como opção epistemológica é compartilhada desde o início da sua composição como disciplina no século XVIII por Baumgarten (1993), que já a havia definido como a ciência do conhecimento sensitivo (mesmo que aquém ao conhecimento conceitual, ou lógico-racional, haja vista sua elaboração na época em que o racionalismo cartesiano era dominante – o que não deixa de ser, de certa forma, uma contestação desta supremacia). O próprio termo ‘estética’, como assinala Shusterman (1998, p. 39), foi introduzido para abraçar os mais variados tipos de experiência que não se deixam classificar meramente por conceitos estáticos, nem mesmo se deixam circunscrever apenas ao âmbito artístico. Portanto, pensar em *experiência estética* seria, *grosso modo*, conceber uma forma de conhecimento que não se produz por intermédio de conceitos e, mais ainda, conceber uma experiência que se basta em si mesma e possui o prazer como efeito fundamental. O estudo da experiência estética também se afirma como uma resposta a essa satisfação intensa e imediata – e sua conseqüente ação cognitiva de enriquecimento de outras experiências – que determinados encontros nos provocam. A estética seria, nesta concepção, a dimensão sensível da experiência da vida.

A própria palavra ‘experiência’ já vem carregada de aspectos comunicativos: é uma imposição de partilha. Seja entendida como vivência ou como travessia, a experiência é “o resultado, o sinal, e a recompensa da interação entre o organismo e o ambiente que, quando

conduzida à completude, é uma transformação da interação em participação e comunicação” (DEWEY, 2005, p. 22).

Lopes (2007) identifica duas correntes que se debruçaram sobre a experiência: de um lado, temos a experiência como atividade, a partir do pragmatismo de Dewey e dos Estudos Culturais, que ocorre sempre num espaço relacional, um local de interações entre outras experiências, uma forma de compartilhar vivências produzida a partir de um olhar sensível e reflexivo sobre o cotidiano. Por outro lado, temos a chamada dimensão trágica, cujos representantes como Nietzsche, Bataille, Blanchot e Foucault, concebem, *grosso modo*, a experiência como uma “tentativa de atingir certo ponto da vida que seja o mais próximo do ‘invivível’, que requer o máximo de intensidade e ao mesmo tempo de impossibilidade. (...) A experiência tem por função retirar o sujeito de si, fazer com que ele não seja mais o mesmo” (LOPES, 2007, p.26).

É a partir da discussão em torno dessa experiência sob o ponto de vista do trágico que este capítulo deve – por meio do pensamento gumbrechtiano – se aproximar a uma noção de comunicação que não depende necessariamente de um discurso estruturado ou ainda da transmissão conceitual de idéias: uma comunicação (estética?) cujos efeitos se apresentam como a sensação de diluição/perda das palavras produzidas por uma experiência intensa cuja dimensão da impossibilidade põe em questão a própria posição do sujeito como senhor da experiência.

2.1 Experiência estética

É difícil realizar um mapeamento sobre as teorizações da experiência estética, cujas fontes recentes nos conduzem à Estética da Recepção, proposta em meados da década de 60 na Alemanha por Hans Robert Jauß, na chamada Escola de Konstanz¹⁸; ou ainda ao pragmatismo americano, cujo livro de John Dewey, *Art as experience*, escrito em 1934, foi um marco teórico decisivo para retirar a experiência estética do domínio exclusivamente artístico, retomando aqui a concepção grega de *kalon-agathon*, ou seja, a idéia de convergência dos valores estéticos e éticos difundidos nas mais variadas dimensões da comunidade.

¹⁸ CF. COSTA LIMA, Luiz. A literatura e o leitor. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

Para a Escola de Konstanz (1967), a experiência estética foi a chave fundamental para o estudo da literatura: a partir dela, poder-se-ia definir o efeito e o significado de determinada obra para o leitor contemporâneo e, assim, tornar-se-ia possível a reconstrução do processo histórico como o texto é recebido e interpretado. Por isso, tendo em mente o triângulo autor-obra-leitor, a estética da comunicação quis destacar o papel deste último na história literária – a obra só acontece a partir do leitor: os textos são processos de significação que só se “concretizam” ou se “atualizam” (ISER, 1996) na prática de leitura.

A própria gênese da experiência estética foi investigada por Jauß (1979), que identifica três momentos fundamentais para o seu nascimento – sempre, entretanto, associados a experiências cujo efeito é o prazer. Três momentos que, de forma curiosa, se assemelham à divisão dos estudos das chamadas estéticas da comunicação, descritas no capítulo anterior. Então vejamos.

A primeira experiência fundamental derivada da experiência estética é a *poiesis*, identificada a partir do estudo da tragédia grega empreendido por Aristóteles, em sua *Poética* (1973). O filósofo grego havia identificado uma dupla origem do prazer derivada da mimese: o prazer gerado ante a própria perfeição técnica do objeto e, ainda, ante o nosso próprio reconhecimento da imitação. É um movimento que flui de nós ao objeto: um prazer ante a obra que realizamos. Daí a importância das categorias descritivas do objeto artístico. Daí a necessidade de evidenciar seus elementos técnico-estilísticos. Se lembrarmos bem do capítulo anterior, poderemos associar essa experiência fundamental aos esforços de Mário Costa para descrever a sua estética da comunicação a partir das características técnicas e formais das obras de arte midiáticas.

Como segundo movimento da experiência, Jauß identifica a *aesthesis* a partir da diferenciação empreendida na Idade Média por Santo Agostinho entre uso (*uti*) e prazer (*frui*). A experiência estética, portanto, deve se situar dentro daquilo que “não serve para nada”: a dicotomia entre mundo instrumental e mundo sensível torna este último voltado meramente ao prazer (*voluptas*) ou à curiosidade (*curiositas*), condenado à experiência meramente sensual e destituída de virtudes (no caso, religiosas). Tal separação pôs fim à união grega entre ética e estética, entre trabalho e prazer. É a partir dessa divisão que pôde ser erigida a estética como um conhecimento sensível: o prazer estético surge a partir do estímulo da percepção e da sensibilidade. Dimensão receptiva da experiência estética: poderíamos aproximá-la aqui das inquietações de Jean Caune?

A terceira experiência fundamental derivada da experiência estética foi apontada por Jauss como *katharsis*, a partir do pensamento do sofista grego Górgias. Para ele, a catarse (cujo termo divide um tronco comum com a palavra ‘cura’) seria a “preparação” do ouvinte de um discurso e a transposição do seu esforço apaixonado para uma convicção. Tal concepção diverge um pouco da posterior teorização aristotélica da catarse, identificada como intenso alívio pela liberação das necessidades de julgamento a partir de uma descarga emotiva. O prazer estético, portanto, estaria ligado à elaboração afetiva do discurso. Ambivalência da sedução estética: a arte do discurso pode de tal maneira figurar o inacreditável e o desconhecido ante os olhos do crente que nele chega a implantar uma outra convicção (JAUSS, 1979). A experiência estética, portanto, assume aqui uma função social e mediadora: dimensão comunicativa da experiência estética, muito próxima às investigações das fissuras estéticas da retórica midiática, proposta por Parret.

Mas como diferenciar o prazer estético do mero prazer sensual? Como nos aponta Shusterman (1998, p.45), a condenação do prazer como um sentimento pequeno-burguês e a separação histórica entre a arte e a vida “resultou no empobrecimento da experiência estética: desligada dos apetites e energias corporais, seu prazer é definido em contraste com as satisfações sensoriais da vida”. Contudo, mesmo a forma de arte mais cerebral não pode ser destituída do prazer – nem que seja o do reconhecimento e entendimento do mais complexo arranjo de significados.

Mas não é apenas o prazer que caracteriza ou mesmo particulariza a experiência estética. Pode-se ainda apontar ao menos outros três fatores que a diferenciam da mera sensação. Antes de tudo, ela é uma forma cognitiva e social, uma outra forma de conhecimento que não é transmitida discursivamente a partir de conceitos. Além disso, como já apontou Kant em sua *Crítica à Faculdade do Juízo* (1995), o prazer estético exigiria um momento adicional – um distanciamento estético – no qual o objeto não está mais presente aos sentidos e mesmo assim reverbera em nós. Por último, o prazer estético é um prazer de si, mas provocado necessariamente por outro, por algo completamente diferente e exterior a nós: uma capacidade de sairmos de si¹⁹.

Portanto, a experiência estética se justifica a partir de sua satisfação intensa e imediata (SHUSTERMAN, 1998, p.37), mesmo que seja inexprimível. Mas sua intensidade não implica isolamento: como explica Dewey (2005), ela é dependente de outras percepções, orientações e significações. Ela se situa ao nível do encontro: algo que interage

¹⁹ Essa última apreendida neste trabalho como o grande potencial comunicativo da experiência estética e que será alvo de investigações no próximo capítulo.

com as demais experiências. Mesmo que sua descrição implique sua morte (pelo menos em termos discursivos) e, por isso, pareça uma noção epistemologicamente inútil, isso não significa que não possua valor cognitivo: “Quer seu imediatismo inefável possa ser ou não conhecido, senti-lo ainda é essencial para uma grande variedade de conhecimentos, e é o que fornece o fundamento estrutural para os esforços críticos epistemológicos” (SHUSTERMAN, 1998, p. 50).

A experiência estética basta-se em si mesma. É autolegitimadora. Mas se é de difícil definição, como pode ser comunicada? Que tipo de processo comunicativo pode ser constituído a partir dessa experiência evanescente, resistente a qualquer apreensão? Ou ainda, que noção de comunicação poderia ser utilizada para que pudéssemos aproximar a discussão da experiência estética como algo que rompe o poder discursivo ao campo comunicacional? Essas são as questões que devem ser perseguidas até o fim deste trabalho.

2.2 Pequenas crises

Mas antes de chegarmos propriamente à problematização do termo ‘comunicação’, detenhamo-nos um pouco numa abordagem da experiência estética como crítica à necessidade de atribuição de sentido como função primordial das Ciências Humanas – função que já se legitimava desde a definição das *Geisteswissenschaften* (Ciências do Espírito) pelo filósofo alemão Dilthey (GIMBRECHT, 1998, p. 140).

Herdeiro da Escola de Konstanz, Gumbrecht²⁰ retoma a experiência estética e a insere na dimensão da presença para efetuar uma crítica ao imperativo do significado dentro das Humanidades. Não é à toa que o conceito é protagonista no seu arcabouço teórico, mais claramente explicitado em seu livro *Productions of Presence* (2004). A experiência estética, portanto, exerceria um papel de recuperação do sentimento de ‘estar-no-mundo’ através do seu caráter de excepcionalidade – sentimento/desejo que, de acordo com o autor alemão, nasce a partir da predominância de um discurso hermenêutico-interpretativo nas sociedades contemporâneas entremeadas pela racionalidade comunicacional.

Para Gumbrecht, a experiência estética é fruto de uma oscilação (e às vezes de uma interferência) entre efeitos de presença e efeitos de sentido. Ou seja, ela se situa na tensão

²⁰ Em 1978, Gumbrecht havia preparado sua *Habilitationsschrift* (algo como a tese de doutorado, aqui no Brasil), sob supervisão de Hans Robert Jauß (Cf. ROCHA, 1998).

entre a interpretação e a percepção, aproximando-se, como vimos anteriormente, de outras correntes estéticas que não excluem as relações do *pathos* com o *logos*, da estética com a lógica, das sensações com os conceitos. Ao mesmo tempo, a experiência estética possui um caráter de violência, de irrupção: por isso que o momento da experiência estética é epifânico.

Mas antes de aprofundamos as discussões propriamente estéticas do pensamento de Gumbrecht, é necessário situar suas idéias dentro de um campo delineado por ele próprio: o não-hermenêutico (GUMBRECHT, 1998). Voltando-se à questão de apropriação do real, Gumbrecht identifica a metafísica como a responsável pelo nosso afastamento das coisas, pela perda do conhecimento sensível como forma válida de apreensão do mundo. É importante ressaltar que para o pensamento gumbrechtiano, a metafísica se refere tanto a uma atitude cotidiana quanto a uma perspectiva acadêmica que valoriza mais a interpretação do sentido de um fenômeno do que sua presença material. Da mesma forma, qualquer postura que centraliza o sujeito como atribuidor de sentido às coisas – seja a hermenêutica, a visão cartesiana de mundo ou o paradigma sujeito/objeto – será rejeitada.

A origem comum dessas perspectivas é a dicotomia entre matéria e espírito, entre corpo e mente. Distinção claramente subentendida na separação hermenêutica entre um significante material como superfície e um sentido imaterial como profundidade, ou ainda na posição do observador cartesiano da câmara obscura, que se coloca fora do sistema observado, como se este estivesse diante de si.

Não só essas posições interpretativas de apropriação dos objetos, como também as tentativas de sua superação, atravessaram os séculos. No primeiro caso, desde Platão (Sócrates), passando pelo Iluminismo à Hermenêutica do século passado. No segundo, esboçando uma genealogia mais recente, de Nietzsche e Bergson, de Benjamin a Maffesoli. Entretanto, Gumbrecht vai buscar no último Heidegger a estrutura necessária para superação/revisão da dicotomia sujeito/objeto.

Heidegger substituiu o paradigma sujeito/objeto com o novo conceito de ‘ser-no-mundo’, que, por assim dizer, foi postulado para trazer a auto-referencialidade humana de volta ao toque com as coisas do mundo. Contra o paradigma cartesiano, ele reafirmou a substancialidade corporal e as dimensões espaciais da existência humana, e começou a desenvolver a idéia de um ‘desvelamento do Ser’ (cujo contexto da palavra ‘Ser’ sempre se refere a algo substancial) como um realojamento do conceito metafísico de ‘verdade’ que aponta para um sentido ou uma idéia (GUMBRECHT, 2004, p.43).

Na leitura de Gumbrecht, o *Dasein* heideggeriano, ao contrário do *Subjekt*, possui uma disposição espacial. É o estar em contato com o mundo. Da mesma forma, ele foi buscar na teoria dos sistemas de Niklas Luhmann a emergência do observador de segunda ordem como o momento de descoberta do corpo humano e, mais especificamente, dos sentidos humanos como parte integral de qualquer observação.

A partir daí, ele concebe em meados dos anos oitenta o conceito de materialidades da comunicação: “Originalmente, materialidades da comunicação eram todos aqueles fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem o sentido em si” (GUMBRECHT, 2004, p. 28). Para Gumbrecht, o campo das materialidades assume um papel ainda maior ao constituir um campo não-hermenêutico, baseado na investigação das “condições de possibilidade de emergência das estruturas de sentido” (GUMBRECHT, 1998, p. 147). Por isso, como tentativa de tocar a “superfície dos fenômenos” em detrimento da profundidade do sentido, o campo não-hermenêutico, que se comporta como um dispositivo estruturante, parte dos seguintes pontos: emergência das formas do conteúdo para fora da substância de expressão; emergência das formas de expressão para fora da substância de expressão; a acoplagem entre formas de expressão e formas de conteúdo em signos ou em estruturas maiores de significação. Questão cara aos estudos dos meios de comunicação: “como diferentes mídias – diferentes materialidades da comunicação – poderiam afetar o sentido que eles carregam?” (GUMBRECHT, 2004, p.11).

De fato, esta mesma questão já vem sendo debatida desde os pensadores da modernidade. Walter Benjamin (1996) já escrevera que todo novo meio acarreta mudanças na percepção, celebrando assim a inscrição imediata dos objetos no corpo. O tema ainda é muito próximo das idéias do pensador canadense Marshall McLuhan (1996), que refletira sobre as maneiras em que diferentes mídias afetavam o sentido – na medida em que o também “o meio é mensagem”. Talvez o mérito de Gumbrecht seja a sua sistematização e a aproximação das noções de presença e experiência estética para apreender de que forma essas mídias afetam os nossos corpos.

Em sua obra, a presença é identificada como uma das grandes fascinações do contexto contemporâneo. E um dos estimuladores desse encanto seriam as próprias tecnologias midiáticas, pois elas se aproximariam da consumação da possibilidade de se experimentar outros espaços independentes da localização espacial nossos corpos.

Para Gumbrecht, o desejo de presença seria suprido com momentos de *intensidade*, nos quais a aparição da substância dos objetos nos arrebataria ao entrar em contato com

nostros sentidos. Da estética da negatividade, de Karl Heinz Bohrer (2002), Gumbrecht toma de empréstimo a imediaticidade (*Plötzlichkeit*) como configuração central da experiência estética. A importância, portanto, recai sobre a substância (a materialidade) e não sobre o significado. E se o corpo é a auto-referência dominante na cultura da presença, o espaço, isto é, a dimensão que se constitui em volta dos corpos, deve ser a dimensão primordial na qual a relação entre os seres humanos e as coisas do mundo é negociada.

Essa dimensão espacial da experiência estética nos remete a um pequeno ensaio intitulado “Dos espaços outros”, de Michel Foucault (1994), produzido a partir de uma conferência no Cercle d'études architecturales, em 14 de março de 1967, no qual ele delineia uma possível genealogia das concepções do espaço no Ocidente. Para Foucault, a grande obsessão do século XIX foi a história – o peso do passado, do tempo. Por sua vez, a obsessão da nossa época seria o espaço: o mundo se experimenta menos como uma grande vida que se desenvolve no tempo e mais como uma rede que une pontos e entrecruza seus nós.

Portanto, produzida a partir dessa relação com o ambiente, a dimensão subjetiva da experiência estética é posta como mais um elemento e não como a definidora da experiência estética. Esta última possui um efeito prático e muda sua posição com o mundo. Não é interior à mente do sujeito. Ela é da ordem do acontecimento, da situação. É o mundo que nos afeta e que age sobre nós ao mesmo tempo em que agimos e afetamos o mundo. Uma inclinação para o exterior. A experiência estética se compõe a partir de experiências (SEEL, 1993).

E por falar em experiências, Gumbrecht prefere a expressão experiência vivida esteticamente (*ästhetisches Erleben*) do que o próprio termo experiência estética (*ästhetische Erfahrung*), pois, para ele a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de experiência à interpretação. Retomando a tradição fenomenológica, ele utiliza o termo *Erleben* para focar nos objetos da experiência vivida - *Erleben* vem de *Leben* (vida). *Erleben* pressupõe que a percepção puramente física já ocorreu e que será precedida pela experiência como resultado dos atos da interpretação do mundo. *Erleben* refere ao intervalo entre a percepção física de um objeto e a atribuição de sentido a ele, ao contrário do conceito de *Erlebnis* de Dilthey, no qual uma obra traria a experiência vivida pelo artista que inicialmente a motivou. *Erlebnis*, para Dilthey, é uma experiência revivida, aproximando a experiência estética do trabalho historiográfico do narrador – o que implicaria, portanto, uma atividade hermenêutica na experiência estética. “A forma mais

elevada do entender é o reviver: só através dele podemos subtrair o presente ao desaparecimento e transformá-lo numa presença sempre disponível” (PERNIOLA, 1998, p.18). Em oposição, Gumbrecht entende que “experenciar as coisas do mundo na sua pré-conceitual materialidade reativará um sentimento para a dimensão corporal e espacial da nossa existência” (GUMBRECHT, 2004, p.118), portanto, independente de qualquer fator histórico-interpretativo de apreensão do mundo.

Cabe especificar ainda que no pensamento gumbrechtiano a arte perde a soberania sobre a experiência estética: ela pode ser produzida a partir de objetos comuns, situações cotidianas, esportivas e até mesmo através de uma boa refeição. Tal postura se assemelha bastante com o deslocamento que o filósofo John Dewey (2005) havia efetivado. Não que a independência da estética em relação à arte tenha sido mérito apenas do pragmatismo – basta lembrar o próprio Kant (1995) e sua aproximação da experiência estética a elementos da natureza –, mas foi com Dewey, de fato, que a experiência migrou para o cotidiano. Para Dewey, qualquer experiência pode ter uma qualidade estética, desde que ela tenha uma característica de completude e unidade (DEWEY, 2005, p.38) e que está intrinsecamente relacionada com as experiências passadas e futuras. Como vimos, o foco no contexto e na situação trazidos pelo pragmatismo propõe uma abordagem em que o cotidiano se torna o *locus* privilegiado da experiência estética, pois sua teoria reencontra uma continuidade entre experiência estética e os processos normais da vida.

Mas aqui se encontra a principal divergência entre Gumbrecht e outros autores que aproximam a experiência estética do cotidiano e que procuram aproximar a experiência estética a situações banais, corriqueiras, midiáticas. Para Gumbrecht, a experiência estética necessariamente representa um rompimento com os mundos cotidianos:

A fusão da experiência estética com o cotidiano neutraliza o que há de mais particular na experiência estética. (...) [Ela] sempre será uma exceção que, de maneira totalmente natural e de acordo com cada situação individual, desperta em nós o desejo de detectar as condições (excepcionais) que a tornaram possível. Uma vez que ela se opõe ao fluxo de nossa experiência cotidiana, os momentos da experiência estética se parecem com pequenas crises. (GUMBRECHT, 2006, p. 51).

Essas pequenas crises no cotidiano representariam o sintoma de necessidades pré-conscientes e desejos que pertencem às sociedades. Se a experiência estética é sempre evocada e se ela sempre se refere a momentos de intensidade que não podem fazer parte

dos respectivos mundos cotidianos nos quais ela ocorre, então poderíamos deduzir que a experiência estética será localizada “fora” dos mundos cotidianos. Mas não custa deixar claro que mesmo sendo uma ruptura, a experiência estética emerge do próprio cotidiano e é ainda do mundo comum que se constituem os seus elementos.

Gumbrecht então aponta três tipos de relação entre a experiência estética e a vida comum. Num primeiro momento, a experiência estética surgiria como interrupção do cotidiano, muito próxima de um sentimento de arrebatamento. Daí a sua aproximação à “estética da aparição”, de Martin Seel (2003), que também se volta ao contato físico com as coisas do mundo: “experimentar as coisas e acontecimentos, como elas se apresentam momentânea e simultaneamente aos nossos sentidos, representa um tipo genuíno de encontro humano com o mundo” (SEEL, 2003, p.9). A sua estética da aparição busca trazer de volta a nossa consciência e aos nossos corpos a materialidade das coisas que nos rodeiam. A experiência estética nos conduz a um jogo de constituição do nosso presente a partir da aparição das coisas. As obras de arte, portanto, “criam um presente especial que vem de uma representação de um presente próximo ou distante” (idem). Para Gumbrecht, “aparição também é tensão, inevitavelmente, com a dominante abordagem interpretativa que permeia nossa relação cotidiana com o mundo no ponto de nos fazer esquecer que isto necessariamente implica uma camada diferente de sentido” (GUMBRECHT, 2006, p. 63).

Num segundo momento, Gumbrecht trata da experiência estética como resultante de uma mudança do quadro situacional, a partir de *frames* (molduras) que chamam nossa atenção a determinados objetos ou ambiências. Como exemplo dado pelo próprio autor, teríamos aqui os estádios esportivos ou molduras que estabelecem distanciamento – mas a meu ver, não o isolamento – com o mundo cotidiano. Esta segunda categoria novamente nos remete ao texto já citado de Michel Foucault (1994) e seu conceito de heterotopia. Em seu estudo, ele se detém nos tipos de espaços externos – os que se desenham fora de nós mesmos, onde vivemos –, identificando duas categorias que se relacionam com todos os outros espaços, mas que ao mesmo tempo os contradizem. O primeiro grupo são as *utopias*, lugares irreais que mantêm uma analogia direta ou invertida com o espaço real da sociedade. Do outro lado estão as *heterotopias*,

lugares reais – lugares que existem e que são formados na própria instituição da sociedade – que são uma espécie de contra-locais, de utopias efetivamente realizadas nas quais os lugares reais, todos os outros locais reais que podem ser encontrados no interior da cultura, são

simultaneamente representados, contestados e invertidos. Lugares deste tipo estão fora de todos os lugares, se bem que, no entanto, seja possível indicar sua localização na realidade (FOUCAULT, 1994, p.755).²¹

Em seguida, Foucault estabelece seis princípios delineados pelas heterotopias. Entre exemplos destes “espaços outros”, ele elenca o cemitério, o museu, o jardim, o cinema, o barco. E por que não poderíamos acrescentar a essa lista os estádios esportivos, tratados por Gumbrecht?

No primeiro princípio, Foucault afirma que as heterotopias existem em todas as culturas, embora não haja uma forma absolutamente universal, até porque, como ele nos mostra no segundo princípio, a sociedade, com seu desdobrar histórico, pode fazer uma mesma heterotopia funcionar de maneiras diferentes. Como exemplo, Foucault descreve como os cemitérios passaram, ao longo dos séculos, do coração sagrado e imortal da cidade para se constituírem como uma outra cidade, onde cada família possui seu sombrio lugar de descanso. Já no terceiro princípio, ele afirma que “a heterotopia é capaz de justapor num único lugar múltiplos espaços, muitos locais que são incompatíveis entre si” (ibid., p.757). No quarto princípio, ele escreve que uma heterotopia em seu mais alto grau também é uma heterocronia, ou seja, uma quebra com o tempo tradicional. No quinto princípio: “heterotopias sempre pressupõem um sistema de abertura e fechamento que as tornam isoladas ou penetráveis” (ibid., p.759). No sexto e último princípio, Foucault demonstra como as heterotopias tem uma função em relação a todos os outros espaços: “esta função se desdobra entre dois pólos extremos. Ou seu papel é criar um espaço de ilusão expõe cada espaço real (...) ou seu papel é criar um espaço que é outro, um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem ordenado como o nosso é desordenado, mal-construído e confuso” (FOUCAULT, 1994, p.760).

Esta relação que as heterotopias possuem com outras esferas (o choque entre os espaços reais de ilusão ou de idealidade com os nossos outros espaços e tempos), essa sua capacidade de “abrir mundos dentro do mundo” – para retomar aqui uma expressão evidenciada por Guimarães (2006, p.22) – apontariam para a criação de situações propícias a serem experienciadas esteticamente? Acreditamos que essa seria uma aposta de Gumbrecht, cujo conceito de experiência estética necessariamente implica a relação entre o corpo (sentidos, percepção) e os espaços.

²¹Todos os trechos destacados deste ensaio de Foucault são traduções livres do original em francês, que pode ser acessado em <http://www.foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.fr.html>.

Essa relação talvez possa ser um caminho para a aproximação dos estudos da experiência estética às tecnologias digitais de simulação, como os videogames²². Penso aqui em jogos como *Shadow of the Colossus*²³ (Sony Computer Entertainment, designer Fumito Ueda, 2005). O seu enredo enfoca a peregrinação de um jovem que deve viajar por um vasto território a cavalo em busca de dezesseis criaturas gigantes, conhecidas como "Colossi", por acreditar que com a destruição deles a vida de uma garota chamada Mono pudesse ser restituída. O jogo é incomum no gênero já que não existem cidades ou lugares fechados para serem explorados, nenhum personagem com quem interagir e nenhum inimigo para enfrentar além dos gigantes, que em grande parte das vezes, ignoram por completo o personagem controlado pelo jogador. Durante o jogo, poucas informações são reveladas sobre a história dos personagens e no fim, o próprio assassinato dos Colossus se mostra ineficaz. O ambiente digital de *Shadow of the Colossus* é prazeroso em três níveis: na imersão, no agenciamento (capacidade de controlar o personagem e agir por um vasto mundo tridimensional) e na transformação (capacidade de mudança a partir das suas agências). "A habilidade de se locomover por paisagens virtuais pode ser prazerosa em si mesma, independente do conteúdo dos espaços" (MURRAY, 2003, p.129).

Por fim, como terceira categoria, Gumbrecht sugere uma experiência estética "gradativa" que surgiria da adaptação máxima dos objetos cotidianos a sua função. "A ênfase aqui está no 'cada vez mais', em oposição à 'repentinidade'. (...) Nesse caso a experiência estética consiste no processo de gradual emergência, em vez da irrupção imposta" (idem, p.57). É interessante notar aqui que mesmo sendo um processo gradual, o evento culminaria para uma experiência de excepcionalidade, cujo momento seria de intensidade e impacto. O elemento gradual, portanto, seria a criação do deslocamento da experiência para fora da cotidianidade. Tal condição de distanciamento não seria exclusiva da experiência estética, mas também seria compartilhada por outros tipos de experiência, como, por exemplo, a religiosa.

Gumbrecht ainda associa – mesmo sem aprofundar seus argumentos – os sentimentos do belo e do sublime a essa mesma excepcionalidade da experiência estética. Qualquer objeto seria possível de desencadear esses sentimentos desde que a experiência

²² Para mais informações do potencial estético dos games, Cf. LIESEN, Maurício. *Games, heterotopias e experiência estética*. In: VII Symposium on Computer Games and Digital Entertainment - SBGames, Track: Games and Culture. v. 1. p. 78-84. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Computação - SBC, 2008. Disponível em: <http://www.inf.pucminas.br/sbgames08/EBooks/Proceedings-SBGames-GC-2008-Final-EB.pdf>

²³ "Sombra do Colossus".

estética desvincule objeto e seu conceito aos contextos conceituais e materiais aos quais pertenceriam em situações normais. Entretanto, como fica evidente em sua teoria, essa desvinculação nunca é completa, pois o conteúdo epifânico da experiência estética sempre é produzido a partir da relação entre os efeitos de sentido (conceitos) e os efeitos de presença (percepção), ora havendo a predominância do primeiro, ora do segundo.

2.3 “Se a gente não mata as epifanias, elas nos matam”²⁴

Gumbrecht (2006) propõe uma constituição da experiência estética por quatro elementos: 1. objeto; 2. condições; 3. conteúdos; 4. efeitos. Expandindo, temos: as coisas suscetíveis de desencadear tais sentimentos, impressões e imagens, como o objeto; as circunstâncias situacionais historicamente específicas nas quais a experiência estaria baseada, como sua condição; os sentimentos íntimos, impressões e imagens produzidos a partir da nossa percepção/consciência, como o conteúdo; e por fim, as conseqüências e as transformações decorrentes da experiência, que permanecem válidos até o momento em que ocorrem, como seu efeito.

Tanto os objetos – as coisas do mundo cotidiano – quanto suas condições – a temporalidade extrema e circunstâncias de afastamento desse cotidiano – já foram abordadas no último tópico. Passemos então para os conteúdos e efeitos da experiência estética.

Os conteúdos são caracterizados, como citado anteriormente, por uma oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença. De antemão, seria extremamente difícil – se não impossível – não tentarmos atribuir um sentido às nossas experiências, sejam elas estéticas ou não. “Os fenômenos da presença sempre aparecem como ‘efeitos de presença’ porque eles são necessariamente envolvidos, circundados, e talvez até mediados pelas nuvens e abafadores do sentido” (GUMBRECHT, 2004, p.106).

Como nos lembra Herman Parret (1997, p.110), “o *pathos* no discurso já constitui uma organização, uma estruturação do passional e portanto uma certa domesticação lógica”. Neste ponto, podemos encontrar superfícies de contato entre o conceito de experiência estética proposta por Gumbrecht e o conceito de *pathos* razoável, empregado

²⁴ Trecho do livro ‘Rakushisha’, de Adriana Lisboa.

para denunciar que as marcas sensíveis, as paixões e os afetos estão presentes em qualquer discurso ou objeto técnico.

O *pathos* razoável, portanto, representa as estratégias de conexão e vínculo dos sentidos e sentimentos com uma forma de entendimento. Entretanto, mesmo coexistindo nos objetos do mundo os efeitos de sentido e efeitos de presença, Gumbrecht acredita que os dois não são experimentados esteticamente ao mesmo tempo, mas numa oscilação ou numa tensão. Os efeitos de sentido, portanto, não sustentarão, não farão os efeitos de presença desaparecer. Do mesmo modo, a presença física das coisas não reprime, por fim, a dimensão do sentido. A relação entre esses efeitos, por isso, não é de complementaridade. Podemos dizer que a tensão/oscilação entre efeitos de presença e de sentido dota o objeto da experiência estética com um componente de provocativa instabilidade e inquietude.

Os conteúdos da experiência estética são epifânicos. A impressão é de que a tensão entre presença e sentido, quando ela ocorre, vem do “nada” – mesmo que articulada espacialmente e passível de ser descrita como evento. Epifania dentro da experiência estética é um evento porque se desfaz na medida em que ocorre. É o real em sua materialidade atingindo os sentidos e cujo significado – efeitos de sentido – não consegue acompanhar.

Seja ouvindo uma peça musical, lendo um livro, assistindo a um jogo de futebol, diante de uma bela pessoa, para Gumbrecht, estamos sempre nos referindo a epifanias quando utilizamos o adjetivo “estético”. A epifania transita entre o belo e o sublime, entre a claridade apolínea e o arrebatamento dionisíaco. A epifania desses objetos do mundo que nos arrebatam os sentidos seria a própria oscilação entre efeitos de presença e de sentido se apresentam a nós em situações de experiência estética.

E quais os efeitos ou rastros que essas epifanias deixam em nossos corpos? Para Gumbrecht (2004, p.98), “não há nada edificante nesses momentos, nenhuma mensagem, nada que nós poderíamos realmente aprender deles”. Daí serem considerados momentos de intensidade.

Uma intensidade que provoca um duplo isolamento, provocado pela sua aparição súbita e pelo seu abandono repentino. Outra particularidade no conceito de experiência estética gumbrechtiano reside no seu caráter de *insularidade*, que se torna incapaz de gerar condutas ou modos, afastando-se de qualquer diálogo com a ética ou política. Para ele, adaptar a intensidade estética a requerimentos éticos significa normalizar a experiência estética e, por fim, diluí-la. O problema dessa falta da dimensão ética na experiência

estética pode ser compreendido na própria concepção de Gumbrecht sobre a ética: muito mais ligada à normatização da vida, do que a produção de estilos de vida.

A estética gumbrechtiana focaliza o impacto que suspende as fronteiras do interior/exterior (via arrebatamento), mas não recai somente sobre situações extremas, mesmo que o momento da experiência seja sempre epifânico. Os sentimentos provocados no instante da epifania sempre se esvaem e deixam apenas a nostalgia.

Entre os sentimentos que permanecem após a experiência estética, Gumbrecht destaca a serenidade (*Gelassenheit*). “Deixamos os objetos técnicos entrar no nosso mundo cotidiano e ao mesmo tempo deixamo-los fora, isto é, deixamo-los repousar em si mesmos como coisas que não são algo de absoluto” (HEIDEGGER, 2000, p.24). Serenidade para com as coisas, como uma atitude de dizer um sim e um não, “em virtude da qual o homem pôde se tornar o animal aberto e capaz para o mundo” (SLOTERDIJK, 2000, p.33).

Seguindo as indicações de Heidegger, Gumbrecht vê na concepção de serenidade a possibilidade de estar em “sincronia com as coisas do mundo” (GUMBRECHT, 2004, p. 117). Para Heidegger (2000, p. 57), “a serenidade é, de fato, o libertar-se do representar transcendental e, assim, um prescindir do querer do horizonte”. Aí está o principal efeito da experiência estética para Gumbrecht e, provavelmente, o que impulsiona a sua investigação: a possibilidade do retorno ao contado com o mundo, abandonando, num átimo, a necessidade de atribuição de sentido a todas as coisas. A experiência estética, portanto, recuperaria as dimensões espaciais e corporais da nossa existência, em meio a um cotidiano regulado pela necessidade de sentido, atendendo aos nossos desejos de presença. Entretanto, acredito que Gumbrecht se aproxima mais de uma crítica a Heidegger, do que necessariamente sua reverberação, pois para este último, a experiência estética possui uma função de desvelamento do Ser (HEIDEGGER, 1986). Já para Gumbrecht, a experiência estética teria um fim em si, mas próximo da revelação (epifania) da própria falta de sentido do que do desvelamento de um sentido oculto e profundo.

É um momento de saída de si: perda de particularidades e de domínio interpretativo sobre a situação. Dimensão trágica da experiência: “Precisamos de perturbação e desordem, uma vez que ‘o momento de passagem da perturbação à harmonia é o de vida mais intensa’ e de experiência mais gratificante” (SHUSTERMAN, 1998, p.268). Tal necessidade de perturbação vai ao encontro da corrente “trágica” da experiência, cara aos pensadores pós-estruturalistas: uma situação-limite onde cessam os poderes do saber. A crítica pós-estruturalista, como apontada por Shusterman (1998, p.266), recai na reivindicação de uma

experiência como Gefahr (perigo), como um risco perturbador e estimulante, ao contrário da celebração da unidade e harmonia apregoada por Dewey. Entretanto, podemos identificar na própria obra fundadora de Dewey a necessidade do caráter destrutivo da experiência para a criação: “Ultrapassar os limites que estão estabelecidos é destruição e morte, mas, no entanto, são a partir delas que novos ritmos são construídos” (DEWEY, 2005, p.15). Portanto, mesmo não tão evidenciada, a experiência de ruptura não é negada pelo próprio pragmatismo: “Beleza viva, a experiência estética brilha não apenas por ser rodeada pela morte da desordem e da rotina monótona, mas também porque sua própria trajetória cintilante desenha o processo de morte durante a vida” (SHUSTERMAN, 1998, p.268).

À primeira vista, essa aproximação entre autores pragmatistas – sob a discussão da experiência – e pós-estruturalistas – sob a discussão da comunicação, como veremos no próximo capítulo – parece infrutífera. Mas aqui nos apoiamos numa semelhança fundamental: a insistência pós-estruturalista de que “um sentido de um texto não é um dado permanente, mas o produto mutável de práticas de escrita e de leitura, elas mesmas sociais e historicamente condicionadas e sujeitas a transformações, remete-nos à concepção pragmatista de um universo plástico aberto, a ser moldado pelo esforço humano” (SHUSTERMAN, 1998, p.265).

Caminhamos, portanto, na aproximação da experiência estética (situada no eixo da presença por Gumbrecht, a partir de Nancy) de uma experiência intensa de falta. De algo que não conseguimos compreender, mas que ao mesmo tempo nos dá prazer. Um prazer que seria o indicativo primordial da subjetividade, mas que nos arremessa para fora, para o que nos é exterior, para esse outro que não podemos reduzir ao ‘eu’.

Sentimento de ser parte do mundo físico das coisas. Mas um sentimento que será sempre a conquistar, pois os efeitos de sentido estão sempre aí para nos fazer esquecer nosso contato físico com o mundo. Para Gumbrecht, são as epifanias que nos arremessam os rastros do real, nos fazem perder a busca da palavra apropriada e nos arrebatam com a presença das coisas do mundo. Apenas a sensação de estar lá fora? Apenas a sensação de rompermos com o nosso isolamento? Apenas comunicar, sem transitividades?

CAPÍTULO III

“Desse tear de entexistências...”²⁵



Spreken (1999), Berlinde de Bruyckere

Quando faltam as palavras: música? Força dionisíaca. Significante que sobra, algo que – como nos lembra Lacan (1988, p. 162) – está presente no real inexorável, mas que resta: para além de toda significação. Puro significante. Excesso que nos preenche, vibra os corpos até diluir as sensações de interior e exterior. E quando a música resiste à força apolínea dos discursos e das palavras, correndo solta em sua própria língua habitável – mas não mais habitável, devido a sua impossibilidade de ser dominada pelo imperativo de ‘um’ sentido –, permanece a questão: de que maneira reverberá-la a partir de um processo comunicativo?

Quando faltam as palavras: falar, falar, falar: um desejo de sair de si para reverberar (n)o outro. Ser música nesse outro desconhecido, cujas múltiplas camadas, cujo abismo intransponível é a presença de algo que nos excede, que nos rouba as palavras e nos traz a sensação de saber pela primeira vez de algo que sempre soubemos, mas não sabemos dizê-

²⁵ Trecho do livro “O último voo do flamingo”, escrito por Mia Couto.

lo, esse algo que hospeda nossa ipseidade para depois diluí-la em um “eu não caibo em mim e você não cabe em mim”.

Spreken (1999) [Falar] é uma escultura da belga Berlinde de Bruyckere, cujos trabalhos apresentam esculturas sem faces, que abordam a questão do isolamento, da morte, da dor, da incomunicabilidade frente ao exterior, ao absolutamente outro. O apelo ao tato, sugerido pelo uso de mantas e cobertores – intimidade, medo, reserva – em suas obras, provoca uma sensação ambígua entre o que pode ser alcançado e o que permanece oculto (o rosto).

A obra de Bruyckere nos conduz à filosofia intersubjetiva do franco-lituano Emmanuel Levinas, cuja idéia de rosto (a presença de algo que excede o sentido, o Mesmo e a totalidade) ressalta a possibilidade de tocar e ser tocado pelo Outrem – o absolutamente outro – preservando-o ainda como inapreensível: alteridade radical.

Mas este é o ponto final deste capítulo: ir até a forma mais básica de comunicação interpessoal, o diálogo, para ressaltar seus aspectos estéticos: não mais baseado na troca de significados entre iguais, mas como diferença radical, presença do próprio infinito a partir do rosto de Outrem. Antes se faz necessária uma busca por um outro sentido do termo “comunicação”, que não seja troca nem transporte de informações²⁶. Por esse motivo, a pele que reveste minha proposta é o resgate de Georges Bataille como um teórico da comunicação: um dos primeiros filósofos a pensar a comunicação sob o ponto de vista existencial, afastando-se da problemática dos meios. A comunicação é, portanto, protagonista em seu projeto filosófico: “a existência é comunicação (...) e toda representação da vida, do ser, e geralmente ‘de qualquer coisa’, deve ser revista a partir daí” (BATAILLE, 1992, p.104).

As pesquisas e debates epistemológicos contemporâneos em torno não só do campo comunicacional e seu objeto, mas do próprio termo “comunicação” como contraponto ao conceito de “informação”, são sintomáticos para revelar a insuficiência das visões representativa (separação entre sujeito e objeto e causalidade linear – emissor-canal-receptor), expressiva (sujeito complexo num ambiente complexo e causalidade circular) e confusional (totalidade sem hierarquia e autismo tautológico – exprimir tomado como representar ou vice-versa) da comunicação (SFEZ, 2007).

²⁶ Para um amplo mapeamento das teorias da comunicação e da informação, consultar as obras de MATTELART, Armand e Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. 5 ed. São Paulo: Loyola, 2002; SFEZ, Lucien. *Crítica da Comunicação*. Rio de Janeiro: Loyola, 1994; SODRÉ, Muniz. *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

Ensaïar um outro caminho seria, por exemplo, reverberar o pensamento do escritor francês Maurice Blanchot, que levou adiante a proposta de pensar a comunicação como algo distante da noção de mídia, como ele deixou evidente logo na introdução do seu livro *Conversa Infinita*, lançado em 1969. O autor não trata de uma comunicação que se preocupa com o desenvolvimento dos meios audiovisuais de comunicação, mas sim de uma comunicação que exista somente “quando ela escapa ao poder e quando se anuncia nela a impossibilidade, nossa dimensão última” (BLANCHOT, 2005, p.93).

Portanto, esse capítulo é uma tentativa de responder a uma inquietação antiga, cujo mapeamento nos leva ao sofista grego Górgias (1993) e sua estruturação filosófica triádica, na qual a *impossibilidade* responde à questão “como comunicar o sensível?”. Ao contrário de Parmêdides, que acreditava no conhecimento e comunicação do ser absoluto, Górgias dizia que “não há nada”, portanto, nada de absoluto. Essa era sua primeira tese – a ontológica. A segunda, gnosiológica, afirmava a impossibilidade de conhecimento, mesmo se algo existisse. A última tese é a da impossibilidade de comunicação – o que existiria seria apenas uma forma retórica flutuante e empírica, não fundamentada em verdades absolutas.

Então, para jogarmos com esta questão de Górgias, temos três movimentos principais: o resgate do pensamento batailliano para os estudos da comunicação a partir de sua chave-conceitual chamada de experiência interior; o estudo da discussão ética de Levinas em torno da relação transcendental com o outro; a concepção de diálogo e comunidade fundados na diferença radical com Maurice Blanchot, formulados a partir de suas leituras tanto de Bataille como de Levinas.

3.1 Comunicação como experiência interior

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - Me ajuda a olhar!

(A função da Arte/1 – Eduardo Galeano)

O objetivo agora é apontar caminhos para se pensar uma comunicação estética, ou antes, uma comunicação sensível, que questione os modelos tradicionais de emissor-meio-receptor e ao mesmo tempo crie figuras que nos permitam conceber uma comunicação negativa, uma não-comunicação, uma transgressão da finalidade comunicativa a partir de uma comunicação-limite: um “não” aqui utilizado no sentido batailleano, que atua no discurso para produzir sua perdição, arrastando o sentido ao não-saber, entre a palavra e o silêncio: o “não” não é a afirmação invertida da comunicação, mas um *entre*, permeado de elementos discursivos e não discursivos.

Sensível ao seu tempo, o pensador francês Georges Bataille teceu uma forte crítica desferida aos chamados delírios da razão: um “iluminismo excessivo” que não mais faria sentido após as duas Grandes Guerras. Ele apontou o caráter autoritário e castrador da “febre da razão”, assim como o fez Nietzsche, Freud e Foucault. “Só que Bataille percebe no centro do domínio do visível um ‘resto’ obscuro, cujo potencial erótico-sedutor catalisa a vontade de saber e a vontade de poder” (SCHØLLHAMMER, 2007, p.85).

Para ele, o próprio excesso (base do seu pensamento) estaria fora da razão – entretanto, constituinte das comunidades humanas: as pessoas criam para gastar e, se elas retêm as coisas que elas produzem, é somente para permitir que continuem vivendo e, assim, destruindo. O surgimento da atividade estética é fruto do dispêndio, do excesso, que caracteriza o *Homo ludens*: a arte, o jogo e a festa como opostas ao senso comum de utilidade. Atividades que, ao menos primitivamente, têm o fim em si próprias: o luxo, os lutos, as guerras, os cultos, os jogos, os espetáculos, as artes, a atividade sexual perversa (BATAILLE, 2005). “A arte e o jogo ultrapassam o trabalho da mesma maneira que o sagrado ultrapassa a magia e que o erotismo ultrapassa a finalidade reprodutiva da sexualidade” (SCHØLLHAMMER, 2007, p.91).

Com sua abordagem heterológica, Bataille procura tocar aquilo que escapa à razão, como uma tentativa de romper com todo intelectualismo, racionalismo e cognitivismo. A heterologia reverte o processo filosófico, o qual deixa de ser um instrumento de apropriação e serve à excreção, entendida como o desconhecido, como o que escapa, como aquilo que quando se conhece, deixa de existir: “tão logo o esforço pela compreensão racional termina em contradição, a prática de escatologia intelectual requer a excreção dos elementos

inassimiláveis” (BATAILLE, 2006, p.99). Excreção entendida como aquilo que não pode ser sistematizado. Oposta à necessidade de “querer ser tudo”.

A valorização do *logos*, em detrimento do *pathos*, provoca o que ele chama de “achatamento do indivíduo”, que sem mais as possibilidades de experiências místicas (fim das grandes utopias e desvalorização dos sistemas religiosos) sente a vontade de se perder, de escapar do isolamento. A busca de experiências limite, portanto, é uma contestação, que para Bataille está estritamente ligada à liberação do poder das palavras, do discurso. Como ele mesmo escreve, “subsiste em nós uma parte muda, furtada, inapreensível. Na região das palavras, do discurso esta parte é ignorada. Por isso ela geralmente nos escapa. Se vivemos, sem contestar, sob a lei da linguagem, estes estados em nós estão como se não existissem” (BATAILLE, 1992, p.22).

Ao se observar atentamente sua heterologia, é possível ver pulsar a problemática da comunicação como um dos eixos centrais – senão como o eixo central (JORON, 2008): “a existência é comunicação (...) e toda representação da vida, do ser, e geralmente ‘de qualquer coisa’, deve ser revista a partir daí” (BATAILLE, 1992, p.104). Sua própria abordagem interdisciplinar – flertando com a literatura, a filosofia, a antropologia, a sociologia e a economia – atrai o olhar para um possível diálogo com os estudos em comunicação. Mais ainda: possibilita-nos a pensar a comunicação não como troca, mas a partir da “ruptura de toda equivalência abstrata e no transbordamento de uma heterogeneidade qualitativa irreduzível. O que importa não são mais as exigências particulares, encerradas nas suas certezas heurísticas e morais, mas o excesso de um fluxo de energia que se transmite como um turbilhão” (PERNIOLA, apud. JORON, 2008, p. 26). Realidade trágica da comunicação: o riso, o erotismo, a violência, a morte, a exuberância. A comunicação implica um estado de graça nos que a vivem - um momento de soberania.

Em Bataille, a soberania é próxima da liberdade nietzscheana, ou seja, algo que se volta a qualquer dominação. O êxtase recupera a soberania: “a energia excedente não pode ser senão perdida sem o menor fim, conseqüentemente, sem nenhum sentido. É essa perda inútil, insensata, que é a soberania” (BATAILLE, 1989. p.18). O autor ainda afirma que a presença do extremo anula a disponibilidade dos meios que possibilitaram seu alcance. Portanto, soberania é "uma sensação de ser capturado por algo divino, algo que, além de qualquer inteligência, é desvendamento, acontecimento inesperado, contemplação e comunicação verdadeira" (SOARES, 2007, p. 16). Não o que se pode conceituar. Mas o que nos cativa. O desejo de comunicar é contrário ao desejo de apreender:

Esses momentos de intensa comunicação que temos com o que nos circunda – que se trate de uma fileira de árvores ou de uma sala ensolarada – são em si mesmos inapreensíveis. Somente usufruímos deles na medida em que *comunicamos*, em que estamos perdidos, desatentos. Se deixamos de estar perdidos, se nossa atenção se concentra, deixamos igualmente de *comunicar*. Procuramos compreender, captar o prazer: ele nos escapa (BATAILLE, 1992, p.149).

Partilha, continuidade, fusão. São palavras-irmãs do sentido batailleano de comunicação. O próprio papel da comunicação é apresentado, na sua obra mais próxima da problemática comunicativa, *A Experiência Interior* (1992), como sendo o da fusão do objeto com o sujeito, ou seja, contrária à separação cartesiana do corpo/mente, do sujeito/objeto, de um observador exterior ao mundo. Esse desejo de fusão, de continuidade, parte de um princípio de insuficiência que nasce de uma vontade trágica de “querer tornar-se tudo”.

Considerando sua teoria intersubjetiva explicitada n’*O Erotismo* (1987), os seres humanos são seres descontínuos, indivíduos que morrem isoladamente numa aventura ininteligível, mas com a nostalgia de uma continuidade perdida. Continuidade produzida a partir da união uterina. É essa nostalgia que alimenta o desejo de comunicação, entendida também como relação erótica.

Para Bataille, o que está em jogo no processo comunicativo é a superação do isolamento do ser por um sentimento de continuidade profunda. Mas isso implica uma violência, uma violação do ser constituído em sua descontinuidade. “Toda a concretização erótica tem por princípio a destruição de uma estrutura do ser fechado” (idem, p.17). Daí a importância de conceitos como desnudamento e obscenidade: “a obscenidade significa a desordem que perturba um estado dos corpos que estão conformes à posse de si, à posse da individualidade durável e afirmada” (ibid.). O que está em jogo é sempre dissolução das formas constituídas. “O ser não é somente identidade, mas antes ruptura ou desequilíbrio, a repentina mudança de níveis: o ser é *diferença* violenta, precariedade e heterogeneidade em relação a um dado grupo estável” (STOEKL, 2006, p.21).

Descontinuidade percebida com a presença da morte: eu permaneço, mesmo que você morra. Mas ao mesmo tempo, “a morte revela a mentira da descontinuidade” (BATAILLE, 1987, p.91). A morte, a grande noite, o desconhecido, é experiência radical de continuidade: “os seres descontínuos que são os homens se esforçam para continuar na

descontinuidade. Mas a morte, pelo menos a contemplação da morte, entrega-os a experiência da continuidade” (BATAILLE, 1987, p.78). Entretanto, não é só a morte que pode recuperar essa continuidade. Mesmo que momentaneamente, o sentimento de continuidade – de êxtase – pode acontecer em momentos específicos de comunicação. A própria superação do isolamento – o desejo de continuidade – é regulada por um imperativo comunicativo: uma busca pelo outro, pelo desconhecido, por aquilo que está “fora” de alcance e de qualquer redução ao eu.

Momentos de supressão do limite: o erotismo dos corpos, o erotismo dos corações e o erotismo sagrado. “O sentido último do erotismo é a fusão” (BATAILLE, 1987, p.121). No primeiro, a continuidade dos corpos e a perdição dos seres no gozo, a “pequena morte”. A atividade sexual é concebida como uma fissura, na qual “os dois seres estão ao mesmo tempo abertos à continuidade. Mas nada subsiste disso nas consciências vagas: depois da crise, a descontinuidade de cada um dos dois seres está intacta. Trata-se, ao mesmo tempo, da mais intensa e insignificante crise” (ibid., p.96). No segundo, a paixão “prolonga no campo da simpatia moral a fusão dos corpos entre si” (ibid., p.18). Mas esse prolongamento implica uma angústia: a procura de uma impossível continuidade duradoura. “A sexualidade e a morte são apenas os momentos intensos de uma festa que a natureza celebra com a multidão inesgotável dos seres, uma e outra tendo o sentido de desperdício ilimitado que a natureza executa contra o desejo de durar que é próprio de cada ser” (ibid., p.58).

Por sua vez, a experiência mística introduz a continuidade por outros meios que não o erotismo dos corpos e dos corações: uma possibilidade de continuidade com o mundo através das coisas, ambientes, momentos. A comunicação necessariamente implicaria uma superação das questões utilitárias. E o erotismo, como uma forma de comunicação, seria “a experiência contraditória da proibição e da sua violação: suspende a primeira sem a afastar completamente e, por conseguinte, deixa de poder assumir o caráter de um regresso à natureza ou da reconstituição de uma totalidade positiva” (BATAILLE, 1987, p. 19).

O erotismo místico, como fenômeno comunicativo, situa-se dentro daquilo que Bataille chamou de experiência interior. Experiência interior não é compreendida como consciência de si, mas como sentimento de si – mesmo que nunca apenas subjetivo²⁷. “O sentimento de si varia necessariamente na medida em que aquele que o experimente isola-se em sua descontinuidade” (ibid., p.93).

²⁷ Nunca a experiência interior é dada independente de visões objetivas: “o erotismo, sua experiência interior e sua comunicação estão estritamente relacionados com elementos objetivos e com a perspectiva histórica em que esses elementos nos aparecem” (BATAILLE, 1987, p. 29).

A experiência interior é a crise do ser – algo comunicável, mas incomunicável: “o ser tem a experiência interior do ser na crise que o põe à prova, é a atuação do ser numa passagem que vai da continuidade à descontinuidade, ou da descontinuidade à continuidade” (ibid., p. 95).

Esse movimento lembra a constituição da experiência estética proposta por Hans Ulrich Gumbrecht (2006). Para ele, o conteúdo epifânico da experiência estética sempre é produzido a partir da relação entre os efeitos de sentido (conceitos) e os efeitos de presença (percepção), ora havendo a predominância do primeiro, ora do segundo. E como efeito imediato há, por fusão entre o sujeito e o objeto, a possibilidade do retorno ao contado com o mundo, abandonando num átimo o transcendental. A experiência estética, assim, recuperaria as dimensões espaciais e corporais da nossa existência, em meio a um cotidiano cartesiano, atendendo aos nossos desejos de presença. Sentimento de ser parte do mundo físico das coisas. Mas um sentimento que será sempre a conquistar, pois os efeitos de sentido estão sempre aí para nos fazer esquecer o nosso contato físico com o mundo. Para Gumbrecht, são as epifanias que nos arremessam os rastros do real, nos fazem perder a busca da palavra apropriada e nos arrebatam com a *presença* das coisas do mundo.

Para Bataille, “a experiência não pode ser comunicada se os laços de silêncio, de desaparecimento, de distância, não mudam aqueles que ela coloca em jogo” (1992, p.36). Após a experiência interior, o indivíduo é um outro. Ele é tomado por um estado de arrebatamento. Sua heterologia erótica marcaria também uma necessidade de volta de contato com o mundo. “Na experiência o enunciado não é nada, senão um meio, e ainda, não somente um meio, mas um obstáculo; o que conta não é mais o enunciado do vento, mas o vento” (BATAILLE, 1992, p.21). Poderíamos pensar a experiência interior como uma experiência de um ser-no-mundo, como um mundo que não está diante de um sujeito contemplador, mas à mão, ao toque, imanente e material.

O sentimento de já não querer ser tudo, de assumir o acaso, a volatilidade e a multiplicidade da existência afasta a experiência interior da ascese ou da experiência mística, que prevêm certo sentimento de totalidade e de privações – ao contrário da experiência que é provocada pelo excesso. Os sentidos, assim, “não são demonstrados logicamente. É preciso *viver* a experiência (...) é somente a partir de dentro, vivida até o transe, que ela aparece unindo o que o pensamento discursivo deve separar” (BATAILLE, 1992, p. 16).

Como escapar então da discursividade? Talvez aí esteja a angústia que nos refere o autor. “O desespero é simples: é a ausência de esperança, de qualquer engodo” (ibid., p.44). Para ele, o mundo se configura sob os signos da angústia e do êxtase. “A experiência interior é o êxtase; o êxtase é aparentemente, a comunicação, opondo-se ao achatamento sobre si. Chegamos ao êxtase através da contestação do saber” (BATAILLE, 1992, p.20).

A experiência interior se aproxima da proposta de rompimento com paradigmas, projetos, ao mesmo tempo em que se torna algo que escapa a qualquer tipo de conceitualização, pois se aproxima mais de um sentir. Experiência interior como “aquilo que o homem sabe pelo fato de ser” (BATAILLE, 1992, p.12): apreensão do estranho, do desconhecido. A experiência interior assume um caráter negativo, pois se torna uma experiência extrema, um sentimento de “cessar de querer ser tudo”, de “abolir o poder das palavras, logo, do projeto” (ibid., p. 30). Mesmo assim, Bataille não ignora a importância da razão discursiva para conduzir a experiência interior: “sem o apoio da razão, nós não atingiríamos a ‘incandescência sombria’” (ibid., p.53). A comunicação sensível é tanto silêncio, quanto linguagem. A comunicação deve ser vivida e não ponderada. Mas a possibilidade de atravessar o abismo entre o eu e o tu é criada através da linguagem.

A experiência interior atingiria a fusão do objeto e do sujeito, sendo, como sujeito, não-saber, como objeto, o desconhecido. Mas para atingir o êxtase é necessário dramatizar. Dramatizar é se obrigar a sentir, a estar nu. “Se não soubéssemos dramatizar, não poderíamos sair de nós mesmos. Viveríamos isolados e achatados. Mas uma espécie de ruptura – na angústia – nos deixa à beira do pranto: então nos perdemos, esquecemo-nos e comunicamos com um além inapreensível” (ibid., p.19). Liberação do poder das palavras.

Possibilidade de tocar o outro a partir da criação de um espaço não-verbal, sensível, que solicitar não um navegar – que implica controle –, mas uma deriva: a banda de pós-rock²⁸ islandesa Sigur Rós busca figurar tal racha com o imperativo da interpretação e da

²⁸ Numa edição da revista Mojo, de 1994, o jornalista inglês Simon Reynolds cunhou o termo *post-rock* ao descrever o estilo de *Hex*, primeiro álbum da banda londrina Bark Psychosis, que misturava ruídos com elementos do jazz, da música eletrônica, do minimalismo, da psicodelia, do rock progressivo, mas cuja tônica era a composição de texturas sonoras que passassem uma sensação acústico-espacial na criação de uma delicada ambiência. No mesmo ano ele ainda publicaria um artigo na revista Wired, aprofundando sua discussão sobre o rótulo que impregnou os trabalhos de bandas como Seefeel, Papa Sprain, a própria Bark Psychosis e, mais recentemente, Sigur Rós, Tortoise, Múm e Mogwai, para citarmos algumas. Como explica o próprio Reynolds (1994), nomes como *ambient*, *avant rock* ou até mesmo *art rock* poderiam ser aventados, mas o termo *post-rock* manteria a diferença essencial com o gesto anterior de construção de paisagens sonoras inaugurado por Brian Eno – este considerado o “profeta” do post-rock – pois, ao contrário deste último que dispensou os músicos para um trabalho com sintetizadores, nessas bandas, os seqüenciadores, os samplers e os MIDIs – *Musical Instruments Digital Interfaces* (Interfaces digitais de instrumentos musicais) – incrementam a tradicional formação guitarra-baixo-bateria, não somente em estúdios, mas em performances ao vivo. Ademais, esses instrumentos são trabalhados muitas vezes de uma forma atípica. As guitarras, por

significação: se nos primeiros álbuns, *Von*²⁹ (1997) e *Ágætis byrjun*³⁰ (1999), a banda ainda conta com letras cantadas em islandês, em 2002 eles lançam o (), cujas oito faixas (as quatro primeiras com atmosferas mais suaves e alegres e as quatro últimas com tons mais melancólicos e sombrios – e com um silêncio de 36 segundos entre as duas ambiências) não possuem nomes e cujos vocais foram gravados em *Vonlenska* (algo como “língua da esperança”): vocalizações, sílabas e sons sem significado algum, repetidos diversas vezes durante as músicas e criados pelo próprio vocalista do grupo, Jón Þór Birgisson, durante as gravações do álbum. Mesmo sem “algo a dizer”, algo perdura: sensações.

A plena comunicação, que é a experiência tendendo ao ‘extremo’, é acessível na medida em que a existência se despoja sucessivamente dos seus meios-termos: daquilo que procede do discurso e, depois, se o espírito entra numa interioridade não discursiva, de tudo o que retorna ao discurso pelo fato de que se pode ter dele um conhecimento distinto. (...) A existência comunica-se na maioria das vezes, sai de sua ipseidade ao encontro dos semelhantes. Há comunicação de um ser a outro (erótica) ou de um a vários outros (sagrada, cômica). (BATAILLE, 1992, p.124).

Se perder ao caminhar desatento em *A Street Scene*³¹, música do álbum *Hex* (1994), de Bark Psychosis. Sons dissonantes ao fundo, agitações, calmaria, transeuntes. Ruídos. Mas os ruídos ganham formas afetivas, sangram – *Smile, my noise bleeds*³², compilação de 2001, álbum da banda islandesa Múm. Desaparecer no ambiente. *Finally we are no one*³³, álbum de 2002.

Partilha. Não se pode ter uma experiência interior – a comunicação sensível – sem a comunidade daqueles que a vivem. “A comunicação é um fato que não se acrescenta de modo algum à realidade humana, mas a constitui” (BATAILLE, 1992, p.32). É do

exemplo, podem ser encaradas mais como produtora de timbres e texturas do que necessariamente de *riffs*. Em várias músicas da própria Sígur Rós, a guitarra é tocada com um arco de violino para, com o auxílio de efeitos de *reverbs* e *delays*, produzir um efeito impressionantemente acolhedor, como se o espaço inteiro fosse tocado por essa textura musical. Após a “febre” em torno dos sons e instrumentos eletrônicos dos anos setenta e oitenta, essas bandas conseguiram uma interface entre o tempo-real de instrumentos tocados ao vivo e o uso de efeitos digitais. Mas o que interessa aqui não é tentar enquadrar bandas em um gênero ou rótulo. A referência ao ‘pós-rock’, que nem mesmo configura um movimento – sendo até mesmo rejeitado por algumas bandas –, é uma tentativa de indicar a composição de certa sensibilidade contemporânea, cuja parte do atual cenário musical se volta para questões caras à comunicação.

²⁹ Em português, “Esperança”.

³⁰ “Um bom começo”.

³¹ “Uma cena da rua”.

³² “Sorria, meu barulho sangra”.

³³ “Finalmente não somos ninguém”.

sentimento de comunidade que nasce o desejo de comunicar. “Na experiência, não há mais existência limitada. Um homem não se distingue em nada dos outros: nele se perde o que em outros é torrencial. O preceito tão simples: ‘seja esse oceano’, ligado ao extremo, faz ao mesmo tempo do homem uma multidão, um deserto” (ibid., p.35). Não existe autonomia sem dependência afetiva diante de um grupo. Daí deriva seus três princípios da comunicação: 1. a composição transcende os componentes; 2. existe uma autonomia relativa entre os componentes; 3. é presente uma vontade de autonomia plena que busca romper o primeiro princípio, mas ela é um logro – é impossível escapar à composição social.

O sentimento de continuidade provocado pela experiência interior se dá na ausência de particularidades. “Se um conjunto de pessoas ri de uma frase, revelando um absurdo, ou de um gesto distraído, elas são percorridas por uma corrente intensa de comunicação. Cada existência isolada sai de si mesma, devido à imagem, traindo o erro do isolamento imobilizado” (BATAILLE, 1992, p.102). Comunicação como contágio. Ondas no mar. Desejo de se perder na multidão.

Viver significa, para ti, não somente os fluxos e os jogos fugidios de luz que unificam em ti, mas as passagens de calor ou de luz de um ser a outro, de ti ao teu semelhante ou do teu semelhante a ti: as palavras, os livros, os monumentos, os símbolos, os risos são apenas caminhos desse contágio, dessas passagens (ibid., p.101).

O sacrifício, a perda, o acaso, o erotismo – termos heterogêneos e sem função social definida – permeiam nossas entretensões. O cotidiano do homem comum também é marcado pela dor e pela alegria, pela angústia e pelo êxtase. A experiência interior também constitui a vida mundana. É algo que se aproxima da concepção de cotidiano de Maurice Blanchot (2007): o cotidiano, como ritmo e presença, é algo que escapa. O cotidiano é difuso. “Não é o ‘momento nulo’ que esperaria o ‘momento maravilhoso’ para que este lhe dê um sentido ou o suprima ou o suspenda” (BLANCHOT, 2007, p. 240). A busca do conhecimento do cotidiano é uma busca pela imediaticidade. “Queremos estar ao corrente de tudo o que se passa no instante mesmo em que passa e se passa” (ibid., p.238). O autor também escreve sobre a necessidade do ruído (rádio ligado sem que estejamos prestando atenção) como uma “promessa indefinida de comunicar, garantida pelo vai-e-vem

incessante de palavras solitárias” (BLANCHOT, 2007, p.238). No mesmo tom, ele afasta a possibilidade de apreensão do cotidiano pelos meios de comunicação. O cotidiano “pertence a uma região em que não há nada a conhecer, assim como é anterior a toda relação, uma vez que já foi sempre dito, permanecendo ao mesmo tempo informulado, quer dizer, além da informação” (ibid., p.239). Estariam aí os ecos dos gritos contra a racionalidade e a necessidade de apreensão de tudo, desferidos por Bataille? “A via da comunicação (laço profundo dos povos) está na angústia (a angústia, o sacrifício unindo os homens de todos os tempos)” (BATAILLE, 1992, p.105).

“Excessive sorrow laughs.
Excessive joy weeps”³⁴
(William Blake)

O extremo do possível. O extremo só é atingido quando é comunicado (o homem é múltiplo, a solidão é o vazio, a nulidade, a mentira). “Quando o extremo está lá, os meios que servem para atingi-lo não estão mais lá” (ibid., p.56). A poesia, o riso, o êxtase não nos levam a algo que não seja eles mesmos. Comunicação estética como o excesso. O diálogo como mistificação voluntária e provisória. Comunicação como uma onda afetiva. Desejo de se perder, perder os limites. Comunicação pelo desejo de comunicar. “No langor, na felicidade, a comunicação é difusa: nada se comunica de um termo a outro, mas de si mesmo a uma extensão vazia, indefinida, onde tudo se afoga” (BATAILLE, 1992, p.128).

Comunicação como tragédia. Sabemos que no fim, a continuidade nos será negada, interrompida. “A vida vai se perder na morte, os rios no mar e o conhecido no desconhecido. O reconhecimento é o acesso ao desconhecido. O contra-senso é o resultado de cada sentido possível” (BATAILLE, 1992, p. 109).

Comunicação como êxtase e sacrifício. “O sacrifício é a loucura, é a renúncia a qualquer saber, a queda no vazio, e nada, nem na queda nem no vazio, nada é revelado, porque a revelação do vazio é somente um meio de cair mais profundamente na ausência” (ibid., p.58). O não-saber desnuda e comunica o êxtase.

Arrebatamento como espelho: “a angústia supõe o desejo de comunicar, isto é, de me perder, mas não a resolução inteira: a angústia testemunha do meu medo de comunicar, de me perder” (ibid., p.59).

³⁴“O excesso de pranto ri. O excesso de riso chora”

Êxtase como sensação de um efeito vinda de fora. Êxtase de se sentir diluído nos espaços, no mundo. “Um homem entra na dança porque a dança o obriga a dançar” (ibid., p.108). “Não há mais sujeito-objeto, mas ‘brecha escancarada’ entre um e outro e, na brecha, o sujeito, o objeto são dissolvidos, há passagem, comunicação, mas não de um a outro: *um* e *outro* perderam a existência distinta” (ibid., p.66).

São por meio dessas imagens, figurações, citações, cintilações, que pretendo ressaltar o quão estética é a discussão da comunicação em Bataille. Um modo de comunicação que não apenas é provocado pela arte, mas também por situações banais, corriqueiras. “A comunicação entre duas pessoas possui, de fato, o poder de sobreviver à separação momentânea. (...) O conhecimento de um ser por um outro é apenas um resíduo, um modo de relação banal que fatos de comunicação essenciais tornam possível” (BATAILLE, 1992, p. 90). Entretanto, a dramatização, típica da arte, compõe toda a artificialidade do mundo, da qual nasce o êxtase. Por isso, ele afirma que “é inútil querer liberar a vida das mentiras da arte” (ibid., p.82).

Mas até que ponto as idéias de Bataille podem ser retorcidas para abranger outros fenômenos comunicativos? Até que ponto suas idéias poderiam sustentar uma discussão sobre situações de regra, que se situam no campo do discurso ou não fazem parte de um ponto-cego que sua heterologia pretende se aproximar?

Bataille abre uma possibilidade de aproximação entre os fenômenos comunicativos intensos às experiências-limite que nos negariam o predicado do verbo comunicar – a comunicação próxima à experiência estética, à empatia, à música, como processos comunicativos. Uma possibilidade não convencional de abordagem de formas de expressão que não possuem um discurso bem delimitado.

Ilusão de existir sem comunicação. Ilusão da descontinuidade. A comunicação estética como uma não comunicação. Como uma outra forma de cercar o que está apenas latente. De sentir o sentir. Uma busca trágica, pois o objeto deve escapar. Mas talvez nosso próximo autor, Emmanuel Levinas, nos conduza ao caráter ético de tal experiência, a responsabilidade ante esse outro inabordável, um evento que escapa à análise, à interpretação, à descrição, enfim, à necessidade de atribuição de sentido.

Aqui me resta o sentimento de insuficiência. E o desejo de continuidade.

3.2 Comunicação como abertura e acolhimento

You're the night, Lilah. A little girl lost in the woods.
 You're a folk tale, the unexplainable.
 You're a bedtime story. The one that keeps the curtains closed.
 (...)
 You're the night, Lilah. You're everything that we can't see.
 Lilah, you're the possibility.
 The Night
 (Morphine)³⁵

Com todas as suas incertezas e ambiguidades: a noite. Impossível abraçá-la num único olhar. Suas divisas são insondáveis. Cada passo na escuridão adentro, medo e êxtase. Rosto que esconde, mas exprime: o Outro como a noite. Impossibilidade de reduzi-lo a Mim. Seus contornos me escapam. Presença cuja distância cativa um desejo insaciável pelo exterior, pelo que me escapa. Comunicação como uma inclinação, como um desejo pelo exterior: desejo pela noite. Desejo trágico, que nunca será saciado. Desejo metafísico, cujo sujeito e objeto não se confundem – ao contrário, são irreduzíveis. Daí a idéia religiosa³⁶ de Deus como algo completamente irreduzível aos homens. Daí a noção do Outro como algo completamente irreduzível ao Mesmo³⁷. Uma relação para a qual não valem os princípios de identidade, de não contradição e de terceiro-excluído, nem a dialética hegeliana, nem muito menos poder ser enquadrada nas quatro formas aristotélicas de oposição: a correlação, a contrariedade, a privação/possessão e a contradição³⁸.

Pensar nesse Outro como irreduzível ao Eu pode ser um caminho para retomada da *distância entre os termos* própria da experiência comunicativa – ou ainda da experiência estética? – que supostamente estaria perdida a partir da fusão do sujeito com o objeto,

³⁵ Você é a noite, Lilah. Uma garotinha perdida no bosque.
 Você é um conto popular, o inexplicável.
 Você é uma história de ninar. A única que mantém as cortinas fechadas.
 (...)

Você é a noite, Lilah. Você é tudo que não podemos ver.
 Lilah, você é a possibilidade.

(‘A Noite’, canção da banda inglesa Morphine)

³⁶ “A noção filosófica de ‘diferença’ tem suas bases na teologia: pensado como diferente no sentido mais forte da palavra foi, em primeiro lugar, Deus, que era assim entendido como absolutamente outro em relação ao homem, ao mundo e à lógica”. (PERNIOLA, 2006, p.59).

³⁷ A intenção desse primeiro parágrafo é a de apresentar e aproximar alguns conceitos e noções que serão estudados no decorrer desta seção.

³⁸ Na correlação os opostos se relacionam mutuamente (ex.: metade, duplo); na contrariedade há entre os opostos uma via intermediária (ex.: branco e preto); na relação de provação/possessão se sobressai uma falta de algo que deveria estar no lugar do outro (ex.: visão e cegueira); na contradição todo caminho do meio é excluído (ex.: afirmação e negação). CF. PERNIOLA, 2006.

postulada por Bataille. Esse contraponto poderia, então, ganhar forma a partir de uma breve incursão nas idéias do filósofo franco-lituano Emmanuel Levinas, cuja relação “Eu-Tu”, encarnada na figura do rosto, seria a condição fundamental para a comunicação. Comunicação entendida como proximidade ética. Um contato com Outrem que não é concebido como uma *fusão*, mas antes uma relação que não supõe nem a anulação da alteridade do Outro, nem a não supressão do Eu no Outro (LEVINAS, 2008). Comunicação implicaria acolhimento, passividade, da irreduzibilidade deste Outro que me interpela, que sempre vai me interpelar. Esse corpo e esse rosto que surge diante de mim. Comunicação entendida como sensibilidade originária (SERRA, 2006a).

Deve-se salientar que o foco do pensador lituano não é uma experiência-limite que racha com a linguagem, muito menos ele situa seu pensamento numa filosofia da negatividade. Mesmo assim podemos tecer alguns pontos afins: assim como Bataille, sua filosofia gira em torno da negação da totalidade, do desejo de querer ser tudo, além de ressaltar que a comunicação dependeria de algo irrepresentável – por mais que ainda esteja na linguagem, como entendida por Levinas e sobre a qual veremos mais adiante.

Entretanto, para se abordar as relações entre comunicação e a estética a partir da obra de Levinas, é necessário delimitar um percurso: o que interessa neste momento da pesquisa é sua aproximação da comunicação com a sensibilidade. Por esse caminho, seria possível induzir uma afinidade com o tipo de discussão estética que este trabalho vem desenvolvendo. Além do mais, a discussão estética em Levinas, quando associada a objetos artísticos é de veras problemática³⁹: em seus primeiros textos, como *Da existência ao existente* (publicado originalmente em 1947) e *A realidade e sua sombra* (de 1948), o autor possui forte caráter antiestético, porque a arte, ao fazer com que a sensação se afaste cada vez mais do objeto, evitaria um confronto ético com a própria realidade. A fruição estética seria um exotismo, uma forma de nos arrancar do mundo e das suas questões éticas de acolhimento do Outro⁴⁰. Já em seus últimos trabalhos, Levinas defende a necessidade de uma intervenção crítico-filosófica para que a arte pudesse desdobrar o seu potencial ético e seu caráter de alteridade: “Se a arte é o campo do silêncio, é pela palavra, pela linguagem, que a estética é trazida à ética, propiciando o irromper do humano no universo cultural.” (CASTRO, 2007, p.75).

³⁹ Para um aprofundamento das considerações de Levinas sobre a arte, cf. CASTRO, 2007.

⁴⁰ Evidencia-se aqui as marcas deixadas pela Segunda Guerra Mundial, cujas dores o próprio filósofo sofreu quando esteve preso em um campo de concentração em Lüneburger Heide, de 1940 a 1945.

Mas para compreendermos melhor sua postura e a sua introdução no movimento desta dissertação, façamos então uma incursão em alguns dos seus principais conceitos e noções.



C.Reybrouck (1997), Berlinde de Bruyckere

O gesto filosófico inaugural da obra de Levinas foi fundar sua filosofia na ética, em detrimento da ontologia, cujo aprofundamento pode ser lido em seu livro *Totalidade e Infinito*, publicado originalmente em 1961. Para ele, a ontologia, base de toda filosofia ocidental que busca a verdade no desvelamento e na interpretação do Ser, seria uma “redução do Outro ao Mesmo, pela intervenção de um termo médio e neutro que assegura a inteligência do ser” (LÉVINAS, 2008, p.30). O Mesmo é a figura da totalidade, do Uno, da vontade de tudo reduzir a partir de si mesmo, fechado em sua interioridade. A filosofia de base ontológica seria uma filosofia de dominação e do poder. Conhecer ontologicamente seria, portanto, a eliminação da alteridade. Por isso, para o autor, um pensamento universal dispensaria a comunicação. Daí o papel fundamental da linguagem: “a linguagem instaura uma relação irreduzível à relação sujeito-objeto: a *revelação* do Outro” (ibid., p.62).

Quando a consciência é quem determina o sentido daquilo que se encontra fora dela, o que é exterior torna-se interior. A adequação do objeto do saber ao pensamento, como total imanência, sem nada de excedente ou

oposição, anula a alteridade do objeto no interior da própria consciência. Conhecer é, pois, uma atividade livre da consciência (o Mesmo) que determina o objeto (o Outro) sem ser por ele determinado; é a eliminação da alteridade do outro no interior do mesmo, ou seja, redução do outro ao mesmo (TAHIM, 2008, p.64).

A alteridade em Levinas inaugura uma ética da subjetividade que fundamenta a própria constituição dos sujeitos. “É uma filosofia do ‘eu’, a particularidade é ser uma filosofia do ‘eu’ pra o Outro. A oportunidade, ou possibilidade, de constituição do ‘eu’ é o Outro. Eu não posso ser, não posso existir sozinho. Eu sou para o Outro e não tenho escolha” (CARDOSO, 2008, p.34). Portanto, a relação intersubjetiva assume um papel fundamental em seu pensamento.

Para a superação da totalidade, da idéia de redução do Outro ao Mesmo, é introduzida a noção de infinito. Pensar o infinito é pensar o que não se pode pensar. É aquilo que o Eu não pode reduzir ao Mim, pois o excede. Por isso, uma relação transcendente, cujo desejo pelo infinito é metafísico. É bom notar que Levinas não utiliza o termo ‘metafísico’ para designar algo que remete a um plano superior ou ainda a algo cujo significado estivesse para além da aparição. A metafísica é uma relação entre termos irreduzíveis, cujo movimento é transcendência e transcendente. A transcendência indica a separação desses termos, que permanecem isolados e sem nenhuma totalidade que os englobe. Ela rivaliza com a objetividade. É a exterioridade absoluta, cujo movimento, inclinação para o exterior, é o desejo.

O desejo metafísico não é desejo de uma falta, como a necessidade. Ele não pode ser satisfeito. É o desejo pelo invisível. Será que aqui poderíamos ouvir alguma reverberação ao ‘desejo de comunicar’ de Bataille? O desejo de sair de si, de sair do Mesmo a partir de um arrebatamento do Outro, essa exterioridade absoluta, faria certa consonância com o desejo batailleano ‘de não querer ser tudo’? A relação metafísica processa-se como um discurso em que o Mesmo sai de si. Por isso, “a alteridade só é possível a partir de mim” (LEVINAS, 2008, p.26). Mas é uma relação sem fusão.

A alteridade, a heterogeneidade radical do Outro, só é possível se o Outro é realmente Outro em relação a um termo cuja essência é permanecer no ponto de partida, servir de *entrada* na relação, ser o Mesmo não relativa, mas absolutamente. *Um termo só pode permanecer absolutamente no ponto de partida da relação como Eu* (LEVINAS, 2008, p.22).

Levinas chama de Religião esse laço que se constitui entre o Mesmo e o Outro, sem haver a constituição de uma totalidade, ou de uma redução. Assim, o desejo metafísico é um “desejo do Outro enquanto Outro, desejo austero, desinteressado, sem satisfação, sem nostalgia, sem retorno” (BLANCHOT, 2001, p.100).

Mas o que é este Outro? O Outro é algo que está além do Mesmo, da totalidade do meu ser – é aquilo que me escapa: o Outro é pura exterioridade. “O Outro: a presença do homem pelo próprio fato de que este sempre falta à sua presença, como também a seu lugar” (ibid., p.126). A relação entre o eu e o outro é uma relação de desencaixe, não é uma relação de falta. É a impossibilidade de apreensão e representação. A radicalização dessa relação, o absolutamente Outro, é o Outrem, cujo rosto me abre a possibilidade de infinito. Outrem é aquilo que me ultrapassa absolutamente, que não faz número comigo: “A coletividade em que eu digo ‘tu’ ou ‘nós’ não é um plural de ‘eu’. Eu, tu, não são indivíduos de um conceito comum. Nem a posse, nem a unidade do número, nem a unidade do conceito me ligam a outrem” (LEVINAS, 2008, p.25). Eu sou e permaneço separado desse Outrem. Relação que se assemelha muito à caracterização da existência proposta por Bataille, do ser como descontinuidade – mas aqui não há a mínima possibilidade de se perder no Outro, apenas de sair do Mesmo, de acolhimento do Outrem como o absolutamente Outro. O Outrem é aquilo que não sou Eu e sua presença se impõe em mim e me ultrapassa infinitamente. É aquilo sobre o qual eu não posso *poder*. “Outrem corre o risco de estar tão longe de mim quanto o céu da terra, tão duvidoso e tão vazio, já que se furta a toda manifestação” (BLANCHOT, 2001, p. 101).

Tendo em mente esses conceitos, podemos agora entender a ética como a “impugnação da minha espontaneidade pela presença de Outrem” (LEVINAS, 2008, p. 30). A relação ética é quando o Mesmo é posto em questão pelo Outro. É essa relação que instaura a subjetividade. Ela é fundada na idéia de infinito, e concebida como ‘hospitalidade’, como o acolhimento do Outrem. E o infinito seria aquilo que se exprime na aparição do rosto de Outrem.

O rosto (*visage*): mandamento ético e fonte de sentido. O rosto não é uma forma desvelada. O rosto expressa-se. Rosto como epifania do Outro: “Experiência onde o Outro, o próprio Exterior, transborda todo positivo e todo negativo, é a ‘presença’ que não remete ao Uno e à exigência de uma relação de descontinuidade onde a unidade não está implicada” (BLANCHOT, 2001, p.126). Como explica o próprio Levinas (2008, p.38): “O

modo como o Outro se apresenta, ultrapassando *a idéia do Outro em mim*, chamamo-lo, de fato, rosto. Esta *maneira* não consiste em figurar como tema sob o meu olhar, em expor-se como um conjunto de qualidades que formam uma imagem”. Portanto, o rosto não deve ser confundido com a visão objetiva da face, embora as dimensões materiais e subjetivas não se distinguem em sua aparição. O rosto é esta experiência de que diante da face que se oferece sem resistência “vejo levantar-se, ‘do fundo destes olhos sem defesa’, a partir desta fraqueza, desta impotência, aquilo que se entrega radicalmente a meu poder e o recusa absolutamente, transformando meu maior poder em im-possibilidade” (BLANCHOT, 2001, p.102).

A distância entre eu e Outrem é infinita, mais ainda é a presença mesma do infinito. A presença precede toda significação. O face a face é o acesso ao homem em sua estranheza, pela palavra. Outrem interpela, ele fala, ele me fala. No mundo do Mesmo, o homem perderia a linguagem e o rosto, pois seriam desnecessários. “Há linguagem, porque não existe nada de ‘comum’ entre aqueles que se exprimem, separação que é suposta – não superada, mas confirmada – em toda palavra verdadeira” (ibid., p. 103). A linguagem revela a dimensão assimétrica da comunicação: a linguagem é a própria relação transcendente, relação com o exterior. “A palavra afirma o abismo existente entre ‘eu’ e ‘outrem’ e ela ultrapassa o intransponível, mas sem aboli-lo nem diminuí-lo” (ibid., p.114). Um espaço que impede a reciprocidade e produz uma diferença absoluta de níveis entre os termos em comunicação. Todo discurso verdadeiro não é uma conversa entre iguais. Por isso, o acolhimento de Outrem assume a forma de ensinamento: não é mais uma relação Eu-Tu, mas Eu-Vós. “A exterioridade coincide, portanto, com um domínio. A minha liberdade é assim posta em causa por um Mestre que a pode bloquear. A partir daí, a verdade, exercício soberano da liberdade, torna-se possível” (LEVINAS, 2008, p. 92).

A acolhida de Outrem no discurso é a relação por excelência, ou seja, a experiência imediata, anterior, anterior aos poderes, aos horizontes, à posse. O imediato é o face a face. “Abordar Outrem no discurso é acolher a sua expressão onde ele ultrapassa em cada instante a ideia que dele tiraria um pensamento. É, pois, *receber* de Outrem para além da capacidade do Eu; o que significa exatamente: ter a ideia do infinito” (LEVINAS, 2008, p.38). Isso significa ser ensinado – é uma relação ética, de acolhimento: o discurso acolhido é um ensinamento. O ensinamento vem do exterior. “Na sua transitividade não-violenta, produz-se a própria epifania do rosto” (ibid., p. 39).

É epifania, porque revelação. O rosto é presença viva: é expressão. A manifestação do rosto já é discurso. A própria aparição constitui o acontecimento original da tomada de significação. O primeiro ensinamento é a própria presença. Onde o exercício da liberdade é posto em questão. “É a relação do Mesmo com o Outro, é o meu acolhimento do Outro que é o fato último e onde sobrevêm as coisas não como o que se edifica, mas como o que se dá” (ibid., p. 66). Desvelar é pôr uma iluminação onde se está nublado, revestir os elementos de uma significação: “A significação não é uma essência ideal ou uma relação oferecida à intuição intelectual, análoga ainda nisto à sensação oferecida ao olho. Ela é, por excelência, a presença da exterioridade” (ibid., p.54). O discurso então seria uma relação com o exterior: ao contrário de Bataille, cuja presença deste algo que nos escapa vem dos limites da linguagem, a própria revelação se instaura no discurso, ou melhor, é a partir dele que a epifania do rosto é instaurada, pois é interpelação. Comunicação como ensino: coincidência do revelador e do revelado no rosto, que se realiza das alturas, como na relação mestre-aluno.

A relação da linguagem supõe a transcendência, a separação radical, a estranheza dos interlocutores, a revelação do Outro a mim. Por outras palavras, a linguagem fala-se onde falta a comunidade entre os termos da relação, onde falta ou tem apenas de constituir-se o plano comum. Coloca-se nesta transcendência. O Discurso é assim experiência de alguma coisa de absolutamente estranho, ‘conhecimento’ ou ‘experiência’ *pura, traumatismo do espanto* (ibid., p. 63).

É a partir da independência entre os interlocutores que Levinas funda sua comunicação no diálogo, cuja irreversibilidade entre Mim e o Outro supõe, contudo, uma abertura a partir da proximidade, ou em outras palavras, da responsabilidade diante do Outro. Uma relação de “substituição” que põe em relação elementos irreduzíveis. “O diálogo, assim, para ele, é algo que transcende a distância sem suprimi-la, sem recuperá-la como o olhar que busca a englobar, a compreender. Eu e Tu não podem ser objetivamente capturados, não há ‘e’ possível entre eles, não formam um conjunto” (MARCONDES FILHO, 2007, p.66).

O diálogo como abertura indica, antes de tudo, que a comunicação não implica nenhuma transmissão de conhecimento, nem mesmo apreensão de um sentido. “É acima de tudo um comunicar a comunicação, um sinal para dar sinais, e não a transmissão de algo a

uma abertura” (LEVINAS, 1991, p.119). A dimensão da proximidade é a dimensão fática e que, para Levinas, estaria na origem da própria linguagem (SERRA, 2006a).

É no acontecimento da comunicação em que o Mesmo acolhe o rosto do Outro – fonte da significação. Portanto, a comunicação para Levinas, seja como substituição, acolhimento, solicitação, proximidade, abertura ou ensinamento, funda-se a partir do Outro numa situação de presença, do face a face. Ela seria impossível se fosse inaugurada a partir do Eu, cuja alteridade do Outro – que se revela – está nele e não possui relação a mim (LEVINAS, 1991). O Outro está no começo da experiência. Entretanto, o Eu acolhe a alteridade radical a partir do seu próprio egoísmo: “é a partir de mim e não por comparação do eu com o Outro que eu lá chego” (LEVINAS, 2008, p.112). Daí a importância da interioridade, da relação concreta entre um Eu e um mundo.

Nesse ponto, pode-se então medir a dimensão estética na formação do próprio conceito de comunicação de Levinas: só é possível uma relação com o Outro se existe a singularidade do Eu, constituída a partir da sensibilidade. O homem se afirma no sentir da sensação: a sensação derruba todo o sistema. “Uma noção do devir destruidora do monismo parmenidiano só se leva a cabo pela singularidade da sensação” (ibid., p.48).

Sensação encarnada na figura “viver de...”, que remete à fruição (*jouissance*). Viver é fruir da vida: afetividade e sentimento. Fruímos do mundo antes de nos referirmos aos seus prolongamentos: respiramos, caminhamos, vemos... “A separação por excelência é solidão e a fruição – felicidade ou infelicidade -, o próprio isolamento” (ibid. p.108). O corpo, portanto, assume um papel importante do pensamento de Levinas, pois, é colocado como a posição primeira no mundo - receptividade: “A primeira posição no mundo é uma posição corporal, mas de corpo nu e indigente, todo ele sensibilidade e exposição, necessitado e no ponto inicial do movimento à satisfação” (SUSIN, 1984, p. 40). Como ele mesmo escreveu, “O corpo é uma permanente contestação do privilégio que se atribui à consciência de ‘emprestar o sentido’ a todas as coisas” (LEVINAS, 2008, p. 121). Por esse motivo, o mundo não se constituiria em segundo grau, o da representação, mas em sensação: o mundo é meio e alimento.

A sensibilidade é então o próprio ato de fruição. É uma dimensão que basta em si mesma, que não precisa se referir à totalidade. Ela é a própria separação, o próprio isolamento do ser. “As qualidades sensíveis não se conhecem, vivem-se: o verde das folhas, o rubro deste pôr do Sol” (LEVINAS, 2008, p.127). Sentir é ‘estar dentro’: “A terra onde me encontro e a partir da qual acolho os objetos sensíveis ou me dirijo para eles, basta-me”

(ibid., p.129). A interioridade vem a partir dessa relação com o mundo. É a transmutação do Outro em Mesmo que está na essência da fruição:

Na fruição, sou absolutamente para mim. Egoísta sem referência a outrem, sou sozinho sem solidão, inocentemente egoísta e só. Não contra os outros, não ‘quanto a mim’ – mas inteiramente surdo a outrem, fora de toda comunicação e de toda recusa de comunicar, sem ouvidos, como barriga esfomeada (ibid., p.126).

Na experiência meramente estética (sensual) do mundo, portanto, nada seria problematizado, posto em curto-circuito. Através da posse, a exterioridade das coisas, seria reduzida ao Mesmo. “Sentir é precisamente contentar-se sinceramente com o que é sentido, fruir, recusar-se aos prolongamentos inconscientes, ser sem pensamento, quer dizer, sem segundas intenções, sem equívoco, romper com todas as implicações – manter-se em sua casa” (ibid., p.131). Com esse esqueleto em mente, podemos entender a posição de Levinas, para quem a operação realizada pela estética “privilegia a sensação e a toma em si mesma como objeto, de modo que a intencionalidade se perde e retorna à impessoalidade do elemento” (CASTRO, 2007, p.24).

Na fruição, as coisas não se afundam em suas dimensões utilitárias e voltam às suas qualidades elementais. O elemento é uma existência sem existente, profundidade sempre nova da ausência – maneira de existir sem se revelar. Conteúdo sem forma, não tem face, nem é abordável. “A relação adequada à sua essência descobre-o precisamente como meio: mergulhamos nele. Sou sempre interior relativamente ao elemento” (LEVINAS, 2008, p. 123). O mundo sensível, portanto, é um mundo para Mim: a interioridade da imersão não se transforma em exterioridade.

O elemento é a incorporação do próprio conceito levinasiano do ‘Há’ (*Il y a*), que se aproxima, de certa forma, da noção batailleana de noite, o esvaziamento de toda significação: “O elemento de que fruimos desemboca no nada que separa. O elemento em que habito está na fronteira de uma noite” (ibid., p.135). Portanto, na fruição estética, o sujeito se perde no objeto. Como Levinas argumenta em seu livro *Da existência ao existente*,

ao invés de chegar ao objeto, a intenção se perde na própria sensação, e é este se perder na sensação, na *aesthesis*, que se produz o efeito estético. Sensação não é o caminho que conduz a um objeto, mas o obstáculo que o afasta dele, mesmo não sendo da ordem subjetiva ou mesmo material da percepção. Na arte, a sensação compõe um novo elemento. Ou melhor, ela retorna a impessoalidade dos elementos (LEVINAS, 1988, p. 54).

É bom lembrar que a sensação, para Levinas, difere da idéia kantiana de uma categoria desorganizada prestes a ser iluminada. O evento estético para Levinas é o que faz com que as qualidades sensíveis que constituem o objeto não nos conduzam ao próprio objeto: é o que ele chama de “musicalidade da sensação”. Isso porque o som simboliza o próprio destacamento do objeto, como se através de sua impessoalidade apagasse qualquer inscrição da sua substância em sua qualidade. Puro significante? A musicalidade da sensação é compartilhada entre todos os objetos estéticos e indica a impossibilidade de transmissão de conceitos através da sensação. O movimento estético, portanto, é um “exotismo”, que nos afasta dos próprios objetos e nos envolve em seu próprio mundo: o mundo do Há, do vazio, da solidão, da intransitividade.

A comunicação estaria, portanto, na ponte de superação dessa qualidade elemental, mas só com a presença do infinito no rosto de Outrem, sendo este efetivamente uma outra pessoa. “O rosto marca o limite da representação na medida em que não se oferece nem como conteúdo à consciência, nem como forma à obra artística” (CASTRO, 2007, p.47). Para se fixarem, as coisas precisam da palavra, que as comunica. “Outrem, o significante, manifesta-se na palavra ao falar do mundo e não de si, manifesta propondo o mundo, *tematizando-o*” (LEVINAS, 2008, p.87). O conhecimento pode emergir quando a linguagem é aplicada à sensibilidade como fruição, como passividade ou receptividade, permite que esta se transforme em conhecimento. “Todo o conhecimento é linguístico, mais precisamente, é uma ‘proclamação’, uma ‘promulgação’, um ‘dito’” (SERRA, 2006a, p.10).

Como vimos momentos atrás, a própria linguagem está intimamente ligada com sua dimensão sensível. Assim também está o próprio conceito de rosto, expresso na figura da nudez – também cara a Bataille, como desnudamento para o Outro. Em Levinas, a nudez é “o excedente do seu ser sobre a sua finalidade. É o seu absurdo, a sua inutilidade que só aparece em relação à forma sobre a qual ela sobressai e que lhe falta” (LEVINAS, 2008, p.63-64). Desse modo, a linguagem consiste em encontrar uma relação com a nudez liberta

de toda forma – significante antes de lançarmos uma luz sobre a coisa. Tal nudez é o rosto. E a nudez dos objetos? Levinas nos explica:

Até a arte mais realista dá este caráter de alteridade aos objetos representados que são, no entanto, parte do nosso mundo. Ela apresenta-os para nós em sua nudez, nesta nudez verdadeira que não é ausência de roupas, mas, podemos dizer, a ausência de formas, que é, a não transmutação de nossa exterioridade em interioridade, cujas formas realizam. As formas e as cores da pintura não recobrem, mas descobrem as coisas em si mesmas, precisamente porque preservam a exterioridade dessas coisas. A realidade permanece estrangeira ao mundo tal como é dado. Neste sentido, uma obra de arte tanto imita a natureza como se afasta dela o mais possível. Isto é também porque tudo o que pertence a mundos passados, o arcaico, o antigo, produz uma impressão estética. (LEVINAS, 1988, p. 52).

Mas, a partir daí, caímos num curto-circuito, cuja própria obra levinasiana não nos aponta soluções: as coisas podem ter um rosto? Em seu livro *Totalidade e Infinito*, Levinas sentencia: “As coisas não tem rosto” (LEVINAS, 2008, p.132). Mas em seu artigo *A ontologia é fundamental*, de 1951, ele recoloca a questão sem apontar conclusões: “As coisas podem ter um rosto? A arte não seria uma atividade que empresta um rosto às coisas? A fachada de uma casa não nos olha? A análise até aqui não nos é suficiente para uma resposta” (LEVINAS, 1996, p. 10). E da mesma forma questiona se a “impessoal, mas fascinante e mágica, marcha do ritmo na arte não se substitui pela socialidade, pelo rosto, pelo discurso” (idem).

Entretanto, talvez possamos identificar na própria arte ressonâncias – e, por que não, dissonâncias – das questões levinasianas. Penso aqui no cineasta norte americano Gus Van Sant e seus filmes agrupados sob o título ‘trilogia da morte’: *Gerry* (2002), *Elephant* (2003) e *Last Days* (2005). O que os aproxima não são seus roteiros, mas antes suas conexões com fatos jornalísticos que tiveram grande repercussão nos Estados Unidos envolvendo a morte de jovens.

Estranheza, isolamento, vazio, aflição: experiências-limite. Espaços emocionais e físicos ao mesmo tempo. Uma câmera distante. Texturas, planos lentos, paisagens que refletem experiências de trauma: eutanásia, assassinato e suicídio. Lembrando aqui Walter Benjamin (1996), o encanto dessas obras talvez resida na concepção de narrativa como uma comunicação artesanal, como possibilidade de transformação através da experiência, ao sair

do aspecto meramente informativo e descritivo, em busca de uma abordagem outra, mais poética, sensível.

Em Gerry, dois amigos se perdem no deserto. Pouquíssimos diálogos ressaltam ainda mais não apenas a cumplicidade entre elas, mas também o grande vazio e a hostilidade da paisagem. Pouco se sabe sobre os personagens que se tratam pelo mesmo apelido, título do filme. Tudo isso deixa o espectador isolado, incapaz de apreender algo que se desdobra como exterioridade: não há análises, investigações, opiniões, clímax. A história foi baseada no assassinato de David Coughlin por seu amigo Raffi Kodikan, quando eles se perderam no Rattlesnake Canyon, Novo México, em 1999. Ao final do filme, Gerry ao se deparar com a agonia do amigo que pede para não mais viver, quando toda sua alteridade é revelada por sua miséria e quando a partir desse momento fica claro a existência de dois Gerrys completamente isolados, é pela revelação de algo que os escapa completamente que o Gerry assassinado é reduzido ao Mesmo, destruindo sua alteridade. Momentos depois, o sobrevivente é salvo por uma família que cruzava uma estrada no meio do deserto. Ainda tudo distante, sem sentenças. Um vazio. Uma angústia.

Tal distanciamento também pode ser visto tanto em Elephant (parcialmente baseado no conhecido massacre de Columbine, no qual dois jovens entraram armados numa escola matando vários estudantes a tiros) quanto em Last Days (um relato ficcional dos últimos dias do líder da banda de rock Nirvana, Kurt Cobain, antes do seu suicídio). Van Sant não procura as causas – como fez o cineasta Michael Moore em seu documentário Bowling for Columbine (Tiros em Columbine, 2002), sobre os mesmos fatos que motivaram Elephant. Seu olhar foge dos estereótipos do universo juvenil, não procura apreender esses fatos midiáticos, compreender seus efeitos. O que transparece é uma busca de criação e manutenção do próprio caráter ambíguo e noturno desses fatos. Talvez sua poética a partir da utilização cores fortes e de cenas em câmeras lentas sugira um outro tempo-espço que nos convida a habitar.

O vazio que permanece nas obras de Gus Van Sant e a necessidade de agregação de sentido aos acontecimentos dos quais já se conhecem o fim sugerem o exotismo proposto por Levinas: o olhar estático/estético termina por nos afastar da própria coisa, mas nos aproxima de um silêncio fundamental (o do outro?). Sempre somos estranhos demais aos personagens. Não há abertura, apenas a violência comunicativa dos acontecimentos em sua presença: atmosferas que nos acolhem, mas nos deixam alheios.

Mas se as experiências produzidas a partir do encontro de obras como essas se desdobram na revelação do rosto, é difícil afirmar. Só nos resta mesmo a certeza de que o rosto se expressa através da excepcionalidade do face a face. A crítica de Levinas à arte se deve principalmente à sua crítica à representação. No âmbito desse projeto, o mais importante é apreendermos como a sensibilidade está amalgamada ao sentido de comunicação: do primeiro contato com o mundo e sua responsabilidade no processo de interiorização à tematização do mundo e a comunicação a partir do acolhimento do infinito expresso no rosto de Outrem: mesmo a partir da interiorização e possuindo caráter acentuadamente fático, a função comunicativa é ética. Comunicação como abertura, como risco (LEVINAS, 1991). Também relevante é o contraponto às teorias de Bataille, cuja fusão – mesmo que momentânea e seguindo aqui o pensamento de Levinas – poria a alteridade em xeque.

Ainda sedutora é a idéia de desdobrar o conceito de rosto e propor uma aproximação aos objetos estéticos ou ainda apontar alguns contatos com o conceito de experiência interior batailleano. Mas aqui me falta um aprofundamento maior não só na obra de ambos os autores, mas no próprio exercício filosófico. Talvez neste momento, ao invés de se buscar tal inflexão conceitual, seja mais interessante propor um breve estudo de um último autor – o escritor e filósofo francês Maurice Blanchot – que, além de amigo dos nossos dois últimos personagens, realiza em sua obra uma espécie de síntese do que estamos discutindo até agora em busca de um outro conceito de comunicação, sustentado numa forma de experiência que se relaciona, de certa forma, dependente, com a experiência estética, como vimos no segundo capítulo. Blanchot nos evidencia algo que está presente tanto em Bataille, quanto em Levinas, quanto na própria questão estética: a comunicação é uma relação de impossibilidade.

3.3 Comunicação como palavra plural



Costa dos Esqueletos, deserto da Namíbia⁴¹

Deserto da Namíbia: encontro exótico entre as dunas desérticas e o oceano Atlântico que se estende por mil e seiscentos quilômetros ao longo da costa oeste africana. O oceano e o deserto são irreduzíveis entre si. Mas entre as inclinações do devir-deserto do oceano e do devir-oceano do deserto: a praia. Ponto de contato, proximidade: mesmo que oceano e deserto não se percam um no outro: a praia, com toda sua ambiguidade, indiscernibilidade.

“Se por acaso, imprudentemente, declarássemos: a comunicação é impossível, deveríamos saber que tal frase, evidentemente abrupta, não é destinada a negar escandalosamente a possibilidade da comunicação, mas despertar a atenção sobre esta outra palavra que fala somente quando ela começa a responder à outra região que não rege o tempo da possibilidade. Neste sentido, sim, devemos por um tempo dizê-lo, mesmo que o esqueçamos logo: a “comunicação”, para retomar uma expressão aqui deslocada, visto que não há termo de comparação, a comunicação existe somente quando ela escapa ao poder e quando se anuncia nela a impossibilidade, nossa dimensão última” (BLANCHOT, 2001, p.93).

A comunicação como impossibilidade. A impossibilidade como uma dimensão da existência. A fala como presença e a presença da fala: comunicar, pôr em contato, algo que sempre estará fora do alcance. “Falar é uma sorte e falar é buscar a sorte, a sorte de uma relação ‘imediatamente’ sem medida” (BLANCHOT, 2007, p.196). Comunicação como

⁴¹ Fonte: aeiou.surfportugal.pt

lançar-se ao risco. Flerte com o silêncio: “O silêncio tem algo que ele desdenha, porque tomando pela impressão de um limiar ultrapassado, de uma força de afirmação quebrada, de uma recusa descartada, mas também de um desafio lançado” (BLANCHOT, 2001, p. 15).

Falar, falar, falar: mas uma fala plural. É o ponto que esta última seção quer alcançar. Através de algumas observações de Maurice Blanchot, explicitadas principalmente em sua trilogia *A Conversa Infinita*, publicada originalmente em 1969, buscamos a comunicação e o seu limite através do diálogo não apenas com o Outro, mas com a obra.

Novamente, impõe-se apontar quais aspectos do pensamento de Blanchot importam neste momento da dissertação: o objetivo agora não é fazer um mapeamento dos seus principais conceitos que se distribuem numa obra vasta e difícil, nem mesmo tentar elencar suas definições estéticas ou artísticas. Aqui ele é um motor. Além de problematizar as questões que estamos carregando desde o início desse capítulo, ele deve mover novas inquietações. Não uma síntese do que vínhamos lendo até agora, mas uma nuvem agregadora que, entretanto, é levada a outras direções.

Como forma de esquivarmos à discussão se a arte ou um objeto pode ter ou não um rosto, vamos à obra: para Blanchot, assim como em Levinas, a obra é pura incerteza, ambiguidade e vazio. A obra é a *liberdade violenta*. “É por isso que ela tende sempre mais a tornar manifesta a experiência da obra, que não é exatamente a de sua criação, que tampouco é a de sua criação técnica, mas a conduz incessantemente da claridade do começo para a obscuridade da origem” (BLANCHOT, 1987, p. 204). A presença da obra, o horror do seu vazio, seria a imposição da necessidade de seu preenchimento com significações e interpretações? Para Blanchot, a obra nunca é completa, nem incompleta: ela simplesmente é. Surpresa da gênese e o ímpeto da manifestação (BLANCHOT, 1987, p. 207). O livro, por exemplo, está sempre aí, mas a obra está ausente. “O livro que tem sua origem na arte não tem sua garantia no mundo, e quando é lido, nunca foi lido ainda, só chegando a sua presença de obra no espaço aberto por essa leitura única, cada vez a primeira e cada vez a única” (ibid., p. 195).

Por esse motivo, Blanchot funda a própria obra na comunicação, no diálogo instaurado na sua leitura. Podemos aqui identificar um contraponto a Levinas? Entretanto, deve-se ressaltar que o diálogo não indica que a comunicação da obra se faz pela sua leitura a partir de um leitor. A própria obra é comunicação. Não é o fato de a obra ser comunicável

a alguém, mas por ser “intimidade em luta entre a exigência de ler e a exigência de escrever, entre a medida da obra que tende para a impossibilidade, entre a forma onde ela se apreende e o ilimitado onde ela se recusa, entre a decisão que é o ser do começo e a indecisão que é o ser do recomeço” (ibid., p.198). A obra encarna, portanto, um diálogo entre duas pessoas – entre o Eu e o Outro? – cuja experiência original revela algo que nada aparece – experiência interior? –, proximidade de um exterior vago e vazio, existência nula, sem limite: “sufocante condensação onde o ser se perpetua incessantemente sob a espécie do não ser” (BLANCHOT, 1987, p.243). Ambiguidade da arte. Ambiguidade da comunicação.

“Esse diálogo é, em primeiro lugar, o combate original das exigências mais indistintas, a intimidade dilacerada de momentos irreconciliáveis e inseparáveis, a que chamamos medida e desmedida, forma e infinito, decisão e indecisão, e que, sob suas oposições sucessivas, conferem a realidade à própria violência, tendente a abrir-se e tendente a fechar-se, tendente a fixar-se na figura clara que limita e tendente a erra sem fim, a perder-se na migração sem repouso, a da *outra* noite que jamais chega mas retorna. Comunicação em que é o obscuro que deve fazer-se dia, em que deve haver dia algures na obscuridade, revelação onde nada aparece, mas onde a dissimulação se faz aparência” (ibid., p. 199).

Como ele desenvolve em seu livro *O espaço literário*, a experiência original é a própria experiência da arte – é aquilo que deve falar na obra. A palavra começo, que remete para além de qualquer utilidade, necessidade. Excesso. “O poema é ausência de resposta” (ibid., 248). É próprio da origem ser velada pelo próprio da origem. Aqui reverberam as palavras de Nietzsche: “A verdade é horrenda: nós temos a arte para nós não sermos destruídos pela verdade”⁴². A obra é “relação com o que não sofre relações, encontra o ser antes que o encontro seja possível e onde a verdade falta. Risco essencial. Tocamos aí o abismo” (BLANCHOT, 1987, p. 239). Experiência próxima ao *Há* de Levinas? Semelhanças com a *experiência interior* de Bataille?

O próprio Blanchot, grande leitor desses dois autores, afirma que a experiência interior “não afirma nada, não revela nada, não comunica nada” (BLANCHOT, 2007, p.191). Ela é o ‘nada’ comunicado. “Experiência da não-experiência” (ibid., p.194). A

⁴² “Die Wahrheit ist häßlich: wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zu Grunde gehn”. In: NIETZSCHE, Friedrich: Werke in drei Bänden (organizado por Karl Schlechta). Volume 3. Munique, 1956. Seção 832.

experiência interior, ele afirma, “não satisfaz, é sem valor, sem suficiência, e apenas tal que libera de seu sentido o conjunto das possibilidades humanas e todo saber, toda fala, todo silêncio e todo fim e até esse poder morrer de que tiramos nossas últimas verdades” (ibid., p.191). Blanchot vai ainda além e a concebe como uma experiência longe da sua concepção como um acontecimento vivido ou de um estado subjetivo: é a experiência-limite, “onde talvez os limites caem e que só nos alcança no limite, quando, tendo todo o futuro se tornado presente, pela resolução do Sim decisivo, afirma-se a ascendência sobre a qual não há mais domínio” (ibid., p.193). Experiência-limite é se pôr radicalmente em questão. A experiência-limite é

“o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito ‘em tudo’, a pura falta, ali onde no entanto há consumação de ser. A experiência-limite é a experiência daquilo que existe fora de tudo, quando o tudo exclui todo o exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido” (BLANCHOT, 2007, p.187).

A comunicação da obra, a comunicação da experiência interior, é o ‘nada’ comunicado. A impossibilidade é característica da experiência radical – presença imediata ou presença como Exterior. Exterior seria a alteridade radical, na qual não podemos recorrer à identificação – redução – do nosso interior. Do Outro ou da obra. Uma forma de nos relacionarmos com aquilo que está fora dos nossos próprios limites (BLANCHOT, 2001, p.97).

Uma relação que não deve obedecer à lei do Mesmo, onde o Outro deve se tornar idêntico a partir de sua adequação/identificação via mediação (e todos os seus sistemas representativos). Nem uma relação cuja unidade é imediatamente obtida via coincidência, êxtase, fruição ou fusão. O Eu deixa de ser soberano: a soberania está no Outro. “O Outro, neste caso, não passa ainda de um substituto do Uno” (BLANCHOT, 2001, p.120).

Por isso, a partir das leituras de Levinas, Blanchot propõe uma relação de terceiro tipo que não visa a uma relação de unificação. “O Uno não é o horizonte último (mesmo que estivesse além de todo horizonte), e também não o Ser sempre pensado – mesmo em seu retraimento – como a continuidade, a reunião ou a unidade do ser” (idem). Relação com alguém, cuja marca do *exterior* e da *estranheza* são fundamentais, como ele mesmo explica:

o que ‘funda’ a relação, deixando-a não fundada, não é mais a proximidade, proximidade de luta, de serviços, de essência, de conhecimento ou de reconhecimento, talvez até de solidão, é a *estranheza* entre nós: estranheza que não basta caracterizar como uma separação, nem mesmo na distância. (ibid., p. 121-122).

Uma interrupção. Um vazio. Separação infinita. Bataille já apontava para esse vazio, a partir do caráter trágico do desejo da comunicação. Relação que revela a pura ausência na palavra. Relação com o homem, que está radicalmente fora do meu alcance – relação com o Exterior. A verdadeira estranheza, a verdadeira exterioridade vem do próprio homem. “O Outro: não somente ele não cabe no meu horizonte, mas ele mesmo é sem horizonte” (BLANCHOT, 2002, p.123). É este racha, esta relação de terceiro tipo com o Outro, é caracterizada como uma interrupção de ser: “entre o homem e o homem, há um intervalo que não seria nem do não-ser e que carrega a Diferença da palavra, diferença que precede todo diferente e todo único” (idem). Como refletir sobre a comunicação nesta relação? E sobre a formação da própria comunidade que deve responder a essa relação exótica, estranha, cuja própria experiência da linguagem – como mostra Levinas – nos leva? O que resta quando não há mais horizontes de troca, de comunhão? Tudo já está em jogo em cada palavra, em cada simples movimento de comunicação. “Não falamos nunca sem decidir se a violência, a da razão que deseja provar e ter razão, a do seu possuidor que deseja estender-se e prevalecer, será uma vez mais a regra do discurso” (BLANCHOT, 2007, p.197).

Para resistir aos jogos de poder, é necessário caminhar do diálogo à fala plural. Uma tentativa, um risco, de afirmar escapando a toda unificação e que remete sempre a uma diferença radical. “Fala essencialmente não dialética: ela diz o absolutamente outro que não pode jamais ser reduzido ao mesmo, nem tomar lugar num todo; como se tratasse de só falar no momento em que, por decisão prévia, ‘tudo’ supostamente já houvesse sido dito” (BLANCHOT, 2007, p.201).

Esse ‘tudo dito’ é o que é repetido pelo Outrem que o entrega à sua diferença essencial. Não é mais uma conversa entre dois Eus, “mas que o outro aí fala nessa presença de fala que é sua única presença, fala neutra, infinita, sem poder, em que se joga o ilimitado do pensamento, sob salvaguarda do esquecimento” (idem).

Falar a alguém nessa fala plural é não tentar apreendê-lo num sistema, não identificá-lo a um conjunto de conhecimentos, mas acolhê-lo como estrangeiro, sem romper com sua diferença.

“Nesse sentido, a palavra é a terra prometida em que o exílio se cumpre em estadia, pois não se trata de estar em casa aí, mas sempre no Exterior, num movimento em que o estrangeiro se entrega sem renunciar a si. Falar é em definitivo buscar fonte do sentido no prefixo que as palavras exílio, êxodo, existência, exterioridade, estranheza tem por função desdobrar em modos diversos de experiências, prefixo que nos designa a distância e a separação como a origem de todo ‘valor positivo’” (ibid., p.76).

Inclinação ao exterior que põe o Eu em questão. Fala súbita, incessante, inapreensível, inexprimível que afirma na falta da relação o começo da própria relação. Experiência original. Experiência de ser Outrem para si próprio. Experiência interior. Fala plural de retorno ao mundo. Musicalidade do encontro. Musicalidade da sensação que comunica. A fala plural não visa à igualdade, nem a reciprocidade, não transmite nada, a não ser o ‘nada’ intransitivo da própria comunicação. Um arriscar-se à noite, para romper com o isolamento, com a morte solitária que se anuncia à frente. A comunicação e o seu limite: “Ela excede toda comunidade e não está destinada a comunicar nada, nem a estabelecer entre dois seres uma relação comum, mesmo que seja por intermédio do desconhecido” (BLANCHOT, 2007, p.202).

Diferença radical que questiona, movimenta. Se há o que excede a comunidade, a significação, a transmissão, o meio, a troca... O que nos resta? Quando não nos sobra nada, sobra-nos ainda o nada da existência. Comunicação: respiração-fermata suspensa no ar...

CAPÍTULO IV: CONSIDERAÇÕES FINAIS

“One step inside doesn’t mean you understand...”⁴³

“Escrever sobre alguma coisa é destruí-la”
Roland Barthes

Existir é comunicar: verbo intransitivo que se afirma como possibilidade de tocar e ser tocado pelo exterior. Ato gratuito que escapa a toda imposição. Desejo metafísico, possibilidade de romper com o isolamento, de sair de si, de rachar o Mesmo. A comunicação se espalha de forma viral por qualquer meio que permita sua presença: entre os ruídos contemporâneos, ela ainda está lá, como promessa infinita.

Como então refletir sobre uma possibilidade de comunicação cujo arrebatamento dos sentidos e questionamento dos limiões do ‘eu’ são suas condições? Como figurar esse evento que rompe com a tensão do campo da interpretação e do sentido e se volta para a *epifania da presença*? Como linha de fuga para o impasse da incomunicabilidade, foi ponderado um caminho outro, o da diferença: para abordar uma outra concepção de comunicação foi necessário rastejar ao seu limite, a sua própria negação. Como sustentar uma comunicação onde não há distâncias, onde o discurso é rachado, onde a mídia é fantasmagórica? O que nos resta? Comunicação: palavra excesso, palavra incompletude.

Comunicação como dimensão existencial: talvez se pensarmos as tecnologias digitais não apenas como fluxo contínuo de signos, mas como abertura para que o sujeito não se perca solitariamente. Esta seria a base da comunidade: ainda na leitura de Blanchot (1983), o que funda a comunicação não é necessariamente a fala, ou mesmo o silêncio, mas a exposição à morte – não a minha própria, mas a do outro, cujo viver e presença próxima já são a ausência eterna e inabordável.

Por uma possibilidade de comunicação: a TV ligada quando estamos sozinhos em casa, a música de “móbia”⁴⁴ em *ipods* para preencher nossas atividades rotineiras, o *msn* sempre ativado enquanto navegamos na internet, celulares, emails, jogos em rede... o desejo de romper com nossa descontinuidade? “O essencial não é que tal homem se exprime ou tal

⁴³ Título de uma canção da banda alemã The Notwist.

⁴⁴ Como indica David Toop (1995), no início do século passado, o compositor francês Erik Satie já havia criado a *musique d'ameublement* (música de mobiliário): música que deveria preencher o ambiente assim como os móveis de uma sala, levando em conta os ruídos cotidianos e que fizesse mesmo parte desses sons naturais, preenchendo os silêncios existentes nas conversas entre as pessoas.

outro ouve, mas que, (...) ninguém em particular falando e ninguém em particular escutando, haja no entanto fala e como que uma promessa indefinida de comunicar” (BLANCHOT, 2007, p.238). As chamadas tecnologias da comunicação potencializam o desejo metafísico – o que não pode ser satisfeito, como a necessidade – pelo exterior. As mídias, portanto, atuam sob o signo da transparência. Algo que torna presente alguma coisa visível, mas que não possui fisicalidade, exceto, é claro, a da própria mídia e que, no momento da experiência, não é tematizada (WIESING, 2005). Isso quer dizer que ela assinala uma distância – a separação existencial entre dois seres – mas em cuja experiência de limiar essa diferença torna-se transparente (mas não superável), pois sua tematização colocaria em cheque a própria concretização da experiência.

Por sua vez, as obras de arte inseridas nesta dissertação não foram objetos de análise. Muito menos a intenção foi a de mera ilustração de problemas teóricos. A tentativa foi a de trabalhar com a presença mesma desses objetos para que, dentro do projeto, elas carregassem a força da sua própria existência, reverberando os tópicos discutidos e ampliando a discussão a partir dos seus próprios meios. A relação não foi a de dependência, interconexão, mas de diálogo.

O gesto encenado neste trabalho foi, portanto, o de refrescar as discussões das ‘estéticas da comunicação’ a partir da destituição do genitivo – procurei demonstrar que, seguindo alguns autores, a comunicação e estética são tão próximas que não permitem tal hierarquização. Não foi um exercício de identificação, mas de aproximação: como abordar essas experiências em que apenas o silêncio parece se impor como resposta? Se há alguns autores que trabalham a comunicação dessa forma, por que não aproximá-los? Se há elementos não quantificáveis da experiência comunicativa, conhecimentos que não resistem a uma compreensão cognitivo-proposicional, por que não encontrar reverberações em outros campos, como a própria estética?

Por esse motivo, experiência estética e comunicação foram aproximadas nesta dissertação por ressonâncias. Ou melhor, a experiência estética tornou-se um diapasão para reforçar a importância de se estudar essas abordagens heteróclitas da comunicação elencadas aqui a partir de autores como Bataille, Blanchot e Levinas. Foram esses escritores que nos indicaram algumas noções de comunicação que estão intimamente ligadas às questões da sensibilidade, da experiência, da vivência. Por isso, a escolha de três caminhos: comunicação como experiência interior (Bataille), comunicação como experiência metafísica a partir do encontro metafísico revelado pelo rosto de Outrem

(Levinas) e, por fim, comunicação como uma relação de terceiro tipo a partir de uma experiência-limite (Blanchot). O relacionamento com o mundo é sensível e simbólico. A intenção de focar a primeira dimensão não quer dizer que essa relação deve ser entendida a partir de um ponto de vista desarticulado.

Mas agora ao fim do trabalho ainda persiste uma pergunta: como a própria cultura midiática contemporânea pode ser revista a partir desses autores? A crítica aos modelos formais de comunicação; a ressalva da dimensão ética-estética (responsabilidade diante do outro); a concepção de uma forma afetiva de comunicação ante o crescimento da tecnocracia contemporânea; a relevância da dimensão do excesso, do dispêndio, da função fática da comunicação como fator fundamental nas relações humanas; e a possibilidade de figurar os caracteres ambíguos e não quantificáveis da comunicação, aparecem como sugestões de resposta. O problema é que todas elas demandam um maior desenvolvimento e amadurecimento metodológico. É necessário que se aborde mais problemas do campo com o estudo desses autores. A partir desse arcabouço teórico, pode-se pensar em obras que funcionem como alavancas metodológicas de estudo, bem como um método de ensino desses autores que até hoje nunca foram ostensivamente estudados no campo comunicacional.

Por fim, ao caminharmos até aqui, chegamos a um verdadeiro impasse: se nós contorcemos os elementos da comunicação a partir de seu confronto com a experiência estética o que resta efetivamente da comunicação? Como a noção de comunidade poderia ser constituída a partir de uma comunicação constituída no arrebatamento? Estaríamos caminhando para seus limites ou mesmo sua eliminação? Seria o caso de se pensar em uma não comunicação? Talvez fosse o momento de assumir um debate epistemológico de revisão das próprias teorias da comunicação?

Esse trabalho é um assassinio. Ele buscou matar certo momento de comunicação ao mesmo tempo em que buscava apreendê-lo: entre o silêncio, entre a respiração do músico e o instante em que ele começa a tocar. Por isso a possibilidade de se falar por figurações. A comunicação seria um evento extremo de questionamento da nossa descontinuidade: daí as relações de causa-efeito e sujeito-objeto serem problematizadas. Seria, portanto, comparável ao êxtase – o sexual incluído –, aos efeitos da arte, ao encontro singular com o outro, com o que nos é exterior, com o diálogo. Encontro não entre semelhantes, mas, como escreveu Levinas, entre diferentes, um encontro com o absolutamente outro, cujo abismo do “Eu-Tu” nunca será suprimido: o encontro se dá mesmo nesse abismo. Morreremos

sozinhos, mas possuímos esse desejo metafísico de fazermos tremer o Eu-Mesmo a partir de Outrem. Relação trágica, por fim. Experiência extrema e fática com o mundo. Excesso e prazer. Desejo e perda. Comunicar: verbo intransitivo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Priscila. **Arte e Mídia: perspectivas da estética digital**. São Paulo: Senac São Paulo:2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Leonel Vallandro e Gerd Bornheim da versão inglesa de W. A. Pickard. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Coleção Os Pensadores).

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

BATAILLE, Georges. **A experiência interior**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

_____. **A literatura e o mal**. Porto Alegre: L&PM,1989.

_____. **A parte maldita**: precedido de A noção de despesa. Lisboa: Fim de Século Edições, 2005.

_____. **O erotismo**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

_____. **Visions of excess**: selected writings, 1927-1939. 11ª Ed.: Minneapolis: University of Minnesota Pres, 2006.

BAUMGARTEN, A. Gottlieb. **Estética**: a lógica da arte e do poema. Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

BELSEY, Catherine. **Culture and the Real**. London. Routledge. 2005

BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas - Volume 1**: magia, técnica, arte e política. 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BENSE, Max. **Pequena estética**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BLANCHOT, Maurice. **A Conversa Infinita 1**: A Palavra Plural. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **A Conversa Infinita 2**: A Experiência Limite. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. **La communauté inavouable**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.

_____. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BOHRER, Karl Heinz. **Ästhetik der Negativität**. München: Carl Hanser Verlag, 2002.

CARDOSO, Paulo Ricardo Cerveira. **Entre a ética e a tecnologia**: um diálogo com Emmanuel Levinas. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, outubro de 2008.

CASTRO, Mauro César de. **Grandeza e falsidade da arte**: a questão estética na obra de Emmanuel Levinas. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, janeiro de 2007.

CAUNE, Jean. **Esthétique de la Communication**. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

COSTA, Mario. **O sublime tecnológico**. São Paulo: Experimento, 1995.

COSTA LIMA, Luiz (Org.). **A literatura e o leitor**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Francis Bacon**: lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DEWEY, John. **Art as experience**. 3ª ed. New York: Perigee Books, 2005.

DOMINGUES, Diana (Org.). **A arte no século XXI**: A humanização das tecnologias. São Paulo: UNESP, 1997.

_____. **Criação e Interatividade na Ciberarte**. São Paulo: Experimento, 2002.

ECO, Umberto. **Obra Aberta**. 9 ed. Série Debates. São Paulo: Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Des Espaces Autres**. In: Dits et écrits, vol IV, p. 752-762. Paris: Gallimard, 1994.

_____. **História da Sexualidade III**: O cuidado de si. 8 ed. São Paulo: Graal, 2002.

GIANNETTI, Cláudia. **Estética Digital**: sintopia da arte, a ciência e a tecnologia. Belo Horizonte: C/Arte, 2006.

GÓRGIAS. **Testemunhos e fragmentos**. Lisboa: Colibri, 1993.

GUATTARI, Félix. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 1992.

GUIMARÃES, César (org.). **Comunicação e Experiência Estética**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006

_____. **O campo da comunicação e a experiência estética**. In: WEBER, M.H.; BENTZ, I.M.; HOHFELDT, A.. (Org.). Tensões e objetos da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2002, v. 1, p. 83-100.

_____. **Estetização da experiência ou banalização da experiência estética?** In DUARTE, Rodrigo; FIGUEIREDO, Virgínia (Org). As luzes da arte. Belo Horizonte: Opera Prima, 1999.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Productions of Presence: what meaning cannot convey.** California: Stanford University Press, 2004.

_____. **Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. **Pequenas crises: experiência estética nos mundos cotidianos.** In: GUIMARÃES, César (org.). Comunicação e Experiência Estética. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

GUMBRECHT, H.U. e KITTLER, A.F. **Materialities of communication.** California: Stanford University Press, 1994.

HABERMAS, Jürgen. **O discurso filosófico da modernidade.** São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HEIDEGGER, Martin. **Serenidade.** Lisboa: Instituto Jean Piaget, 2000.

_____. **Ursprung des Kunstwerkes.** Stuttgart: Raklam, 1986.

HUCHET, Stéphane. **Meta-estética e ética francesa do sentido: Derrida, Deleuze, Serres, Nancy.** Revista Kriterion, Belo Horizonte, nº 110, p. 321-349, Dez/2004.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura: uma teoria do efeito estético.** Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 1996.

JAUB, Hans Robert. **O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis.** In: LIMA, Luis (org.). A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

JORON, Phillipe. **Bataille e a comunicação soberana.** In: Revista Famecos, nº 35, p. 24-32. Porto Alegre, abril de 2008.

KANT, Emmanuel. **Crítica da faculdade do juízo.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

KONESKI, Anita Prado. **Blanchot, Levinas e a arte do estranhamento.** Tese apresentada no Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2007.

LACAN, Jacques. **O Seminário: As psicoses.** 3º vol. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LADDAGA, Reinaldo. **Espetáculos de la realidad**: ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas décadas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LEVINAS, Emmanuel. **Totalidade e Infinito**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Is Ontology Fundamental?** In: Basic Philosophical Writings. Ed. Peperzak, Adriaan T., Simon Critchley and Robert Bernasconi. Pg. 1-10. Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

_____. **Otherwise Than Being or Beyond Essence**. Kluwer Academic Publishers: Dordrecht, 1991.

_____. **Existence and existents**. Kluwer Academic Publishers: London, 1988.

LOPES, Denílson. **A delicadeza**: estética, experiência, paisagens. Brasília: Editora UnB, 2007.

LYOTARD, François. **“Algo assim como: comunicação... sem comunicação”**. In: PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina: A era das tecnologias do virtual**. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 2007.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O escavador de silêncios**: formas de construir e desconstruir sentidos na comunicação: Nova teoria da comunicação II. São Paulo: Paulus, 2004.

_____. **O outro como um mistério e o feminino como a alteridade absoluta**: Sobre a recuperação do face a face na comunicação em Emmanuel Lévinas. In: Revista Matrizes, nº1, outubro de 2007.

_____. **Razão Durante**. In: ex1st0.c0m - Revista Eletrônica do Filocom - ECA/USP. #15 - jan a jul, 2008. Disponível em: www.eca.usp.br/nucleos/filocom/existocom/ensaio15a.html.

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**: understanding media. 8ed. São Paulo: Cultrix, 1996.

MOLES, Abraham. **Rumos de uma cultura tecnológica**. São Paulo: Perspectiva, 1973.

MÜNKER, Sefan & ROESLER, Alexander (orgs.). **Was ist ein Medium?** Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2008.

NANCY, Jean-Luc. **The birth to presence**. California: Stanford University Press, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PARRET, Herman. **A Estética da Comunicação**. Campinas: Ed. Unicamp, 1997.

PERNIOLA, Mario. **A estética do século XX**. Lisboa: Editora Estampa, 1998.

_____. **Contra a comunicação**. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2006.

REYNOLDS, Simon. **Post-rock**. The Wire Magazine, Edição 123, Maio de 1994. Disponível em: <http://web.archive.org/web/20040817143035/http://www.thewire.co.uk/about/history.html>. Último acesso: 13/08/2009.

ROCHA, João Cezar de Castro. **A Materialidade da Teoria**. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. Corpo e forma: ensaios para uma crítica não-hermenêutica. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **Adieu a l'esthétique**. Paris: PUF, 2000

SCHØLHAMMER, Karl Erik. **Além do visível: o olhar da literatura**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

_____. **O espetáculo e a demanda do real**. In: FILHO, João Freire & Herschmann, Micael (org.). Comunicação, cultura, consumo: a [des]construção do espetáculo contemporâneo. Rio de Janeiro: E-papers serviços editoriais, 2005.

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

SEEL, Martin. **Ästhetik des Erscheinens**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003.

_____. **L'art de diviser: le concept de rationalité esthétique**. Paris: Armand Colin, 1993.

SERRA, J. Paulo. **Levinas e a sensibilidade como comunicação originária**. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação: Portugal, 2006a.

_____. **Proximidade e comunicação**. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação: Portugal, 2006b.

SFEZ, Lucien. **A comunicação**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

SLOTERDIJK, Peter. **Regras para o parque humano**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

SOARES, Cristina Strauss. **Georges Bataille e a violência da experiência interior: da soberania inútil ao êxtase da comunicação literária**. Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Letras de Universidade Federal Fluminense. Niterói, agosto de 2007.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

_____. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Rio de Janeiro: Vozes, 2006.

STOEKL, Allan. **Introduction**. In: BATAILLE, Georges. *Visions of excess: selected writings, 1927-1939*. 11ª Ed.: Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

SUSIN, Luiz Carlos. **O homem messiânico**: uma introdução ao pensamento de Emmanuel Levinas. Petrópolis: VOZES, 1984.

TAHIM, Demétrius Oliveira. **Rosto e ética no pensamento de Emmanuel Levinas**. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

TOOP, David. **Ocean of Sound**: aether talk, ambient sound ad imaginary worlds. Londres: Serpent's Tail, 1995.

VALVERDE, Monclar (org.). **As formas do sentido**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. **Comunicação e experiência estética**. In: Anais do XVII Encontro da Compós: São Paulo, 2008.

_____. **Estética da Comunicação**. Salvador: Quarteto, 2007.

_____. **Gosto e comunicação**: O papel da reflexão estética na teoria da comunicação. XVI COMPÓS: Curitiba/PR, 2007.

VASCONCELLOS, Jorge. **A filosofia e seus intercessores**: Deleuze e a não-filosofia. In: Educ. Soc., Campinas, vol. 26, n. 93, p. 1217-1227, Set./Dez. 2005.

VENTURELLI, Suzete. **A estética da relação, da troca e da interação humano computador**: arte e jogo em rede. In: VENTURELLI, Suzete (Org.) #6.ART arte e tecnologia: intersecções entre arte e pesquisas tecno-científicas. Brasília: UnB, 2007.

WIESING, Lambert. **Artifizielle Präsenz**. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. 2a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.