

The Mwga's Book

Laboratório de Análise Fílmica,
PPG de Comunicação e Cultura
Contemporâneas, UFBA

Salvador 2004



LABORATÓRIO DE
ANÁLISE FÍLMICA
PÓSCOM - UFBA

The Mwga's Book

Laboratório de Análise Fílmica,
PPG de Comunicação e Cultura
Contemporâneas, UFBA

Salvador 2004

Sumário

1. **METÁFORAS DA DIFERENÇA: A QUESTÃO DO INTEIRAMENTE OUTRO A PARTIR DA TEORIA DA REALIDADE COMO CONSTRUÇÃO** 4
2. **ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO DE ENCANTO** 20
3. **LA POÉTICA DEL CINE Y LA CUESTIÓN DEL MÉTODO EN EL ANÁLISIS FÍLMICO** 38
4. **PRINCÍPIOS DE POÉTICA** 50

METÁFORAS DA DIFERENÇA:
*A QUESTÃO DO INTEIRAMENTE OUTRO A PARTIR DA TEORIA DA REALIDADE
COMO CONSTRUÇÃO¹*

Wilson GOMES

RESUMO: Talvez o tema mais recorrente do discurso filosófico que atravessa o pensamento moderno e a contemporaneidade seja a idéia de realidade como construção. Como reação ao realismo objetivista, que acreditava ser a realidade exterior e independente da subjetividade e para quem a experiência é a capacidade de ser afetado pelas coisas através dos sentidos e de reproduzi-las em conteúdos mentais representativos, a modernidade vai estabelecer que: a) a consciência não é uma mera passividade receptiva, mas atividade configurante; b) a realidade não é refletida pela consciência, mas por ela, de certa forma, construída. A nossa época recolhe esta herança de maneira fecunda particularmente no discurso semiológico: a realidade construída intersubjetivamente é uma teia de significados e valores que o homem institui ao redor de si no mundo. Ela sedimenta-se em sistemas de veiculação sêmicos (sobretudo na língua) e se fixa em códigos. Daí emerge a questão: tendo a realidade, enquanto construção, os limites e alcances do código, como se comporta a consciência e seus registros perante o não codificado, o não-construído, a sua ausência? Algumas abordagens desse outro da consciência, apresentadas como declinações de metáforas da ausência, e aquilo que esse artigo pretende apresentar.

UNITERMOS: Código; consciência; construção da realidade, filosofia da consciência; outro; signo.

Para Fernando, como gaia provocação

A modernidade é um discurso incompleto. As suas intenções de pensamento mais fundamentais não esgotaram ainda a própria validade. O nosso momento recolhe a herança, a interpreta, a desenvolve, a recusa e, na alternância própria de qualquer esforço hermenêutico, estabelece o princípio: somos todos modernos.

E o somos também quando, por uma necessidade de penetrarmos os meandros da polissemia do discurso moderno, incursionamos por certos seus eixos temáticos, implicitamente reconhecidos, mas muito pouco explorados. Esses núcleos de temas geralmente fazem parte de alguns filões muito densos, e emergem aqui e ali, em passagens fundamentais ou em junções marginais, como uma estável formação espiritual fixada numa época ou pensador, ou como um problema errante, idéia vagabunda num discurso que percorre épocas e autores.

1. O tema da construção do real no discurso filosófico da modernidade

¹ GOMES, W. S.

1992 Metáforas da Diferença: A Questão do Inteiramente Outro A Partir da Teoria da Realidade Como Construção. *Trans/Form/Ação: Revista de Filosofia*. SP: UNESP, v.15, p.131 - 148.

O problema que será aqui apresentado emerge de um discurso sobre a realidade que comparece no pensamento ocidental a partir do século XVI, como uma ruptura epistêmica provocada por algumas construções filosóficas que certas tradições convencionaram-se a chamar de *filosofia da consciência*.

Descartes representa o emergir desse novo discurso. Na verdade, pretende justificar a ciência moderna como saber objetivo capaz de realizar o ideal platônico de uma *epistème* universal, e a teoria da realidade a ela peculiar, segundo a qual o real seria uma totalidade infinita de ser que se deixa apreender completamente mediante um método racional matematizante. O seu programa prevê, por conseguinte, uma investigação de enfoque puramente subjetivo com o intuito de evidenciar como se realizam, na interioridade, as operações do intelecto e porque elas têm um alcance objetivo, de modo que os processos psíquicos interiores (do cientista) possam gozar de uma validade objetiva. Uma investigação que toma a forma de uma teoria do percurso rigoroso que se há de fazer para de atingir a verdade; um discurso sobre o método que, por sua vez, assume como modelo o itinerário do próprio filósofo, resumido em algumas regras básicas.

A primeira dessas regras estabelece que se deve aceitar como verdadeiro aquilo e apenas aquilo que o entendimento apreende de maneira clara e distinta².

Como resultado da sua aplicação da primeira regra do método, segue-se a suspensão do assentimento sobre a validade de ser das verdades atuais, rebaixadas ao estatuto de pré-conceitos. Neste “momento 0” do método, o mundo até então crido como real é apenas uma “cega tendência”, uma “crença por hábito” ou um “instinto” que se vai tornando cada vez mais problemático à medida que Descartes apresenta as coisas de que podemos duvidar e as razões da dúvida: a) os objetos dos sentidos, porque os sentidos nos enganam algumas vezes e, logo, nos poderiam sempre enganar, mas também porque os objetos da experiência empírica e os da experiência onírica não se distinguem por sinais seguros e, dado que a razão recusa-se a reconhecer a verdade dos objetos dos sonhos, os da experiência sensível resultam, no mínimo, suspeitos; b) os objetos das ciências, porque visto que alguns homens se enganam sobre essas coisas, também eu poderia me enganar; c) de tudo, enfim, porque pode ser que minha natureza seja de tal modo defeituosa que me seja absolutamente impossível distinguir o verdadeiro do falso, vivendo eu, portanto, numa ilusão, mas tomando-a como verdadeira. Suspeita-se que a experiência não se distinga da fantasia e que aquilo que ela proporciona seja, na verdade, de natureza idêntica aos objetos da imaginação.

Atingida pela *epoché* cética de Descartes, a experiência, a possibilidade de apreensão cognitiva e volitiva do real, entra em crise. E com ela o mundo mesmo, que na experiência e por força dela tem um sentido e um ser para nós; o mundo que existe constantemente para nós, enquanto diretamente ao alcance da mão, numa certeza indiscutível e que somente nos detalhes e ocasionalmente pode reduzir-se a mera aparência e tornar-se objeto de dúvida³ (Husserl, 1959). Entrando em crise todas as validades de ser que se apóiam na experiência, pela primeira vez na história da filosofia, a realidade se torna um problema.

A crise da realidade como dúvida geral apresenta-se para Descartes como a ocasião para estabelecer a prioridade, do ponto de vista do Método, do correspondente subjetivo do real: as representações. Com efeito, ainda que a experiência não me possa garantir a existência de coisa alguma, mesmo que ela possa ser apenas a fantasia

² Cf. DESCARTES, R. *Meditações sobre a filosofia primeira*. Coimbra: Almedina, 1985. 5ª. Medit. § 2 e 8ª. Méd. § 3. e *Discours de la méthode*. Paris: Bordas, 1984a. p. 100.

³ HUSSERL, E. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1959. §§ 16 - 21 e Apêndices V- IX.

camuflada para me enganar, o fato é que nos é perfeitamente transparente, evidente, que há processos e conteúdos mentais que se pretendem representativos do que nos é exterior. O que implica que eu posso suspeitar que o mundo seja apenas a idéia de mundo e que as coisas existam apenas como entidades mentais por mim produzidas, mas não que estas idéias de fato se dêem. E se há uma faculdade – não importa se a imaginação, a vontade ou o entendimento e os seus processos e objetivos – e os sinto como próprios com evidência imediata, eu, pelo menos eu que os sinto como próprios, existo⁴.

Fica estabelecida, então, na história da filosofia que entre o mundo e a esfera da subjetividade a prioridade epistêmica seria desta última⁵. A suspensão do juízo sobre a autenticidade daquilo que tomamos por real firmou como evidência a vida dos atos do sujeito, a sua capacidade de valorar, de dar sentido, de imaginar etc. enquanto, por outro lado, estabeleceu “o” mundo como um correspondente dessa vida subjetiva, como idéia, como um *cogitatum* de uma *cogitatio* correspondente.

Prioridade se demonstra ainda mais facilmente seguindo os passos posteriores de Descartes, para quem da dúvida geral se sai apenas pela análise dos conteúdos dessa vida da imanência subjetiva, em busca de alguma nota (clareza e distinção) que exija que uma idéia particular possa provir de alguma coisa fora do Ego e ser semelhante a ela⁶. Ou como diz Hegel⁷, “o pensamento parte do próprio pensamento, como algo certo em si, não de uma autoridade, mas simplesmente desta liberdade ...”.

A identificação do princípio da subjetividade – para o qual o mundo é uma sua validade e sentido de ser, resumido no verbete *Ego* – com a alma não deixa, contudo, de ser problemática. Tampouco é desprovido de problemas o retorno de Descartes ao realismo objetivista através da idéia de Deus. O fato histórico que realmente importa, entretanto, é que a partir dele estava inaugurado um novo discurso para a qual a dimensão que se resume no ego é o *Prius* nas diversas relações que o homem estabelece como o real⁸.

E esta não foi uma descoberta banal. Sobretudo porque põe em crise um modelo de conhecimento que, desde Aristóteles, afirma que a realidade é simplesmente o universo exterior a nós e independente da nossa percepção, subsistente mesmo admitindo-se a nossa ausência e aniquilação. Em tal modelo, o conhecimento, por conseguinte, consiste na recepção e reprodução da realidade assim concebida. Destarte, os conteúdos da consciência (as representações) que brotam da experiência seriam o mero reflexo das coisas fora da subjetividade, de onde procederiam e às quais elas seriam necessariamente semelhantes no caso em que pretendessem proporcionar alguma verdade. Tudo isso entra em crise como consequência do modelo cartesiano.

Pelo menos assim o entenderam gerações de filósofos pós-cartesianos. A filosofia do empirismo inglês, por exemplo, vai concentrar os seus esforços na tentativa de recuperar a necessidade do concurso da exterioridade na origem das idéias que efetivamente habitam a nossa mente e memória, numa tentativa de reconstruir as bases epistêmicas da teoria objetivista da realidade, depois do “choque cartesiano” e de restabelecer, em bases não solapadas pelo cartesianismo, possibilidade do objetivismo e do realismo (que, sem querer, Descartes golpeou profundamente). A indagação

⁴ Cf. DESCARTES, R. *Discours de la methode*. Paris: Bordas, 1984. p. 72 e *Regras para a direção do espírito*. Lisboa: Ed. 70, 1985b. p.18.

⁵ HEGEL, G. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, I. In: *Werke*. Frankfurt am Main, 1986. v. 18, p. 130.

⁶ DESCARTES, R. *Meditações sobre a filosofia primeira*. Coimbra: Almedina, 1985. 2ª. Medit. § 6.

⁷ HEGEL, G. *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, I. In: *Werke*. Frankfurt am Main, 1986. v. 20, p. 135.

⁸ HEIDEGGER, M. *Nietzsche*. Pfullingen: Neske, 1961. v. 2, p. 61.

destinada a este propósito se estabelece através da seguinte questão: de que modo a imanência psíquica exerce a sua faculdade de receber impressões sensíveis provenientes do mundo? Em resposta a esta questão se estabelece todo o programa realista do empirismo britânico.

Os empiristas imaginavam que este programa pudesse ser implementado por meio da análise do modo de ser da mente humana no exercício dos procedimentos de produção de conhecimento (quando é designada como «entendimento» ou «intelecto»), ou seja, da mente enquanto capacidade de receber, armazenar e veicular representações derivadas de impressões sensíveis. Na intenção explícita de John Locke, por exemplo, esta análise deveria servir para demonstrar a essencial passividade da mente diante do real que se lhe impõe pelos sentidos. Paradoxalmente, a argumentação do empirismo demonstrará justamente a debilidade fundamental da tese do conhecimento como reprodução ou reflexo. Com efeito, para que o ato de percepção fosse idêntico a um mero ato de recepção de impressões provenientes do exterior (caso em que, portanto, a recepção gozaria de uma proeminência ontológica diante da percepção) necessário seria que a subjetividade que percebe fosse uma pura passividade, que funcionasse como um espelho, que reflete mas não cria, que fosse “especular”.

É assim que o peculiar empirismo subjetivista dos britânicos finda por transformar-se em ceticismo, com David Hume, e em idealismo, com George Berkeley, fracassando como tentativa de recuperar o realismo de Aristóteles depois de Descartes. Curiosamente, entretanto, a partir da aceitação e aplicação do princípio cartesiano da prioridade das representações e da prioridade da atividade da consciência sobre o mundo, o empirismo britânico representa, malgrado as intenções dos seus expoentes, a descoberta da subjetividade como atividade, como iniciativa, como espontaneidade produtora.

A consciência maior desse movimento é evidenciada, sobretudo, na filosofia kantiana que tem como ponto de partida, a afirmação de que há uma subjetividade operante por detrás de toda validade de ser e de sentido. Compreendendo que não se chega muito longe supondo-se que no processo de conhecimento as representações devem corresponder aos objetos, entendidos como os “modelos” exteriores dos nossos conteúdos mentais, Kant altera a hipótese: são os objetos que devem corresponder à nossa subjetividade cognoscente.

O que muda radicalmente de estatuto na perspectiva adotada por Kant é a natureza do ato de “ser objeto” por parte das coisas. Para ele, é verdade que a sensibilidade, a faculdade humana de receber representações mediante o modo como somos afetados pelas coisas, é afetada por aquilo que é exterior à mente; mas isto é possível apenas enquanto esta exterioridade se submete às formas que a subjetividade possui, apenas enquanto a subjetividade “doméstica” uma ipseidade exterior submetendo-a às suas condições formais e a *priori*. No conhecimento, em suma, a faculdade da sensibilidade transforma a impressão em fenômeno, em coisa-para-a-subjetividade. Do mesmo modo, a faculdade do entendimento, que entra no processo do conhecimento pensando os objetos como conceitos, não apenas os recolhe na sensibilidade, já assimilados pela subjetividade percipiente. Mais que isso, submete-os às condições formais do entender, às suas categorias puras.

O objeto bruto, o objeto pensado como uma entidade desprovida de subjetividade, é relegado à esfera da incognoscibilidade, porque situar-se-ia além das condições e limites da apreensão humana do real. A realidade, portanto, enquanto um complexo de fenômenos, de coisas *assimiladas*, é um conjunto de representações do espírito (*Gemueth*), submetendo-se ao princípio geral: a forma de todas as coisas é dada subjetivamente; a subjetividade conhece o real apenas porque o seu perceber é um

constituir.⁹ Está aberto o caminho para as teorias da realidade como construção subjetiva.

A subjetividade, entretanto, não é a mesma depois de Hegel. A crítica de Hegel à filosofia moral kantiana e ao subjetivo individualista romântico, a colocação da consciência singular como a soleira inferior do processo ontológico representado na *Fenomenologia do Espírito*, presente nas etapas superiores, mas apenas como momento superado, subsumido (*aufgehoben*), todo isso impossibilitará definitivamente, no seio desta tradição de pensamento, a reposição da consciência psíquica individual.

A filosofia de tradição hegeliana é também filosofia da consciência (ou, pelo menos, como tal pode ser lida) como a onda que vai de Descartes a Kant passando pelo empirismo inglês. Com uma diferença essencial: a consciência que constrói o real é sobre-individual. A Idéia que perpassa o cosmo, configurando-o, o Espírito que se põe na exterioridade e só aí se reconhece, não é prioritariamente o *ego, sive anima, sive intellectus* de cartesiana memória, é o espírito do mundo (*Weltgeist*), das línguas e das leis. A reflexão nem mais tem como foco a articulação entre subjetividade e mundo, mas admitindo que a espiritualidade configura a essência mesma do real, o sistema hegeliano analisa o modo de ser processual deste Real como Espírito, e como Espírito dialético.

Assim, a subjetividade individual, espiritualidade psíquica, transcorre a sua existência envolvida na trama que é a Razão mesma no seu alternar-se dialético entre exterioridade e interioridade, entre saída e retorno, entre posição e negação, que em última instância, constitui a história. Sobretudo as categorias de *espírito objetivo e absoluto*, ou as formas objetiva e autotransparente da odisséia do espírito, são paradigmáticas. Elas implicam que o real são as marcas, os rastros da espiritualidade como história, e que o mundo exterior é ainda e essencialmente o Espírito mesmo na forma de uma aparência exterior.

As minhas percepções singulares, portanto, não me põem em relação com uma exterioridade pura, originária; a coisa em sua independência absoluta da Idéia seria simplesmente a “coisa vazia”, resíduo de todas as suas determinações¹⁰, estas sim, profundamente “espiritualizadas”, portanto, reais.

Quem traduz em termos não metafísicos categorias semelhantes, aplicadas ao fenômeno particular da língua, é Wilhelm Von Humboldt. As línguas, enquanto formas em que a subjetividade dos povos se objetivou, não representam um dos dons com que os homens estão equipados para viver no mundo. Como tal, elas não são propriamente um modo de pôr-se em relação com objetos já dados, mas o modo de configurá-los, de constituí-los. Assim, cada língua representa uma peculiar versão ou *visão de mundo*, disponível a todo indivíduo que faz parte da comunidade de falantes a que a língua é própria¹¹.

Os ulteriores desdobramentos das intuições da modernidade vão insistir sobretudo neste fato. A língua em particular e o campo simbólico em geral, não são modos diferentes através dos quais uma realidade existente em si revela-se ao espírito,

⁹ "(...) se abstrairmos da nossa constituição subjetiva, o objeto representado com as propriedades que lhe atribuíamos a intuição sensível [ou o conceito do entendimento], não se encontra mais nem pode mais se achar em parte alguma, pois é precisamente esta mesma condição subjetiva que determina a forma desse objeto como fenômeno". Kant, I. *Kritik der reinen Vernunft*. In: *Werkausgabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974, p 88.

¹⁰ HEGEL, G. *Enzyklopaedie der philosophischen Wissenschaften*. In: *Werke*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. v. 1, §§. 45-46.

¹¹ Cf. a célebre introdução à *Kawi-Werke: Ueber die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts*, in Wilhelm von Humboldt. *Schriften Zur Sprache*. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1973. p. 30-207.

mas os caminhos que o espírito segue no seu objetivar-se. O que implica que o mundo existe para os homens de uma maneira essencialmente diferente de como existiria para um outro ser. O mundo, objeto, palco e condição da experiência humana, é já sempre, de alguma maneira, “construído” pela subjetividade; e por ela perpassado, configurado. Obviamente, não pela subjetividade individual, mas por uma espiritualidade combinada, consciente social. Assim, existir e existir-para-a-consciência se identificam. Tinha razão Berkeley, que traduz este estado de coisas de modo radical com a sua fórmula segundo a qual «ser é ser percebido¹²» (Berkeley, 1989, p.13).

2. O código e o “outro”

O momento contemporâneo desta linha de pensamento ocupa-se de explicar o modo de ser da construção da realidade, como conferimento de significado, sentido e valor. O real deixa-se ler completamente como uma tessitura semântica e axiológica, obra de uma subjetividade operante, sedimentada em certas formas simbólicas (linguagem, campo gestual ... outros) e nelas disponibilizadas para todos os sócios de um determinado grupo humano. Este tecido de signos, sentido e valores é prévio a todo ato aperceptivo ou volitivo singular, constituindo, ao mesmo tempo, a sua limitação e a sua condição de possibilidade. Enquanto tal, isto é, enquanto prévio, (inter)subjetivo, limite e condição essencial, esta trama funciona como registro e código de acesso a toda objetividade. Todo reportar-se do homem à “realidade” (significativa e valorada) faz entrar em jogo uma série de sistemas de codificação e registro, ou seja, chama em causa o fato humano.

Desse modo, a idéia de realidade como independência e exterioridade da subjetividade está definitivamente perdida no discurso moderno. A realidade para nós é sempre já significativa, dotada de sentido e prenhe de valores que só se explicam se chamarmos em causa a intersubjetividade operante. Os homens vivem envolvidos nas teias semânticas que construíram ao redor deles mesmos e tudo o que lhes chega à mente é filtrado através delas e por elas possibilitado. Nessa trama, estamos inteiramente implicados, quaisquer movimento que façamos, a chamamos de causa. Na nossa existência como indivíduos não vemos o tecido, mas através dele, nele. De forma que supomos então que temos a ver com as coisas em si mesmas, quando nos relacionamos com a consciência mesma posta diante de nós, objetivada. Portanto, ver é ler, chamar em questão códigos e registros, logo, previedades. O real é o espelho de Narciso onde a consciência se contempla.

Conhecer, portanto, é re-conhecer algo como marcado pela consciência. O meu conceito de realidade vai até onde alcançam os códigos em que ela se move. “Da minha aldeia vejo quanto da terra se pode ver no Universo...”, como dizia Pessoa.

Porém, a história ensina que as visões de mundo nunca são fechadas (ainda que se criam tal), que os códigos nem são impermeáveis nem substâncias indissolúveis. As fronteiras do real-para-nós são móveis. E esta mobilidade explica-se somente postulando-se seja o desaparecimento da memória social ou tradição de certas codificações, seja o advento de elementos não registrados, a irrupção, perante o código, de coisalidades não configuradas pela subjetividade, a entrada em cena do “novo”. Do seu ser, nada pode ser dito a não ser o fato de que ele é o “outro” da consciência e dos seus códigos e registros, a sua não-existência presentificada dramaticamente como ser, a presença da sua não-presença.

¹² BERKELEY, G. *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1989. p. 13.

Mas será o “outro” da consciência realmente acessível à experiência ou estaria definitivamente perdida para a subjetividade a possibilidade de algo que não tenha se submetido aos seus códigos, que não reflita a sua face? Seria Narciso, para quem tudo deveria ser espelho, definitivamente, o modelo da teoria dos códigos proveniente da idéia da realidade como construção humana? Quem é o “outro” a final de contas, quais são suas formas de confronto com o “mesmo”, com o Código?

O discurso da modernidade, sobretudo o discurso filosófico do moderno, nunca considerou com profundidade estas questões. Ou descambou por duvidosas filosofias da religião, ou fugiu aterrorizado diante de uma questão que parecia conduzir diretamente às antípodas de moderno, isto é, ao realismo objetivista. E a retórica dos filósofos certamente não ajudou a uma consideração sistemática do problema. Sentenças como a de Nietzsche¹³, repetidas à saciedade, segundo a qual «não há fatos, apenas interpretação», reiteram que a busca do totalmente Outro é um preconceito lingüístico realista. Tais sentenças são verdadeiras no que dizem, mas podem conduzir ao obscurantismo de um dogmatismo antidogmático.

A teoria dos códigos da filosofia da consciência há de se confrontar com a questão do não-construído, do não-codificado. Seja do ponto de vista epistemológico (como a questão do em-si, ou do pólo “noemático”, talvez), seja numa forma mais aplicada, do ponto de vista de uma filosofia da cultura e dos signos. Tentemos então, a modo de ensaio, conduzir a atenção sobre os elementos que deveriam compor a fala sobre o outro, suas faces e seus disfarces, desse ponto de vista.

3. O nada, o caos e o cosmo

A tese. Pareceria que a mente humana é de tal forma constituída que não suporta sequer postular alguma objetividade dentro da qual (*intus*) não consiga ler (*legere*), uma objetividade que se constitua de tal forma que a mente nela não consiga aprender alguma ordem, algum sistema que, sirva então para a decodificar. Tudo o que possui o estatuto de realidade se encontra já situado numa relação de familiaridade com a mente humana. Esta “familiaridade” quer dizer, sobretudo, que a intersubjetividade (de um determinado povo, grupo etc.) traça registros ou códigos (nexos, ordens, sistemas) onde vai situar tudo aquilo que está em torno e tudo aquilo que se lhe confronta. Estes registros ou códigos são tornados disponíveis para todos os indivíduos desta comunidade enquanto se sedimentam em certos sistemas de veiculação semântica, como a língua ou como o universo simbólico. Em suma, todo o real é sempre já registrado e codificado antes de qualquer ato aperceptivo singular; o perceber mesmo é possibilitado pelas previedades dos códigos e o máximo que o ato de percepção consegue é apenas empregar códigos, fazê-los atuar, jogar com as suas possibilidades já dadas. Tudo o que existe para uma determinada cultura não apenas pode ser entendido (inteligido) pela mente (mentes) que intersubjetivamente fixou a sua ordem, mas é inteligível através da sedimentação desta fixação.

Mas a introdução do novo, do não-familiar e, portanto, do ininteligível deve de alguma maneira ser possível. Os códigos permitem entradas, deslocamentos, alteração. De que modo, porém, a consciência vive a iminência do “estranho”, do estranho que é o outro da consciência?

Representar-se o absolutamente outro como possível é uma experiência assustadora. A consciência pode tudo apreender, atingir, recobrir, menos a possibilidade

¹³ NIETZSCHE, F. *Nachgelassene Fragmente: Herbst 1886*. In: *Sämtliche Werke*. Berlin: W. de Gruyter, 1980. 2 [165], p. 149.

de sua impossibilidade. Pensar a própria ausência, a aniquilação (*nihil!*) de si mesma é, pelo menos, angustiante. Significa pensar o impensável, postular o que não se parece com nada que já se saiba, significa a loucura. Ora, a idéia de Nada passeia nesta faixa. O Nada é o outro do Ser, do ser por parte da consciência. O Nada significa o não-mais-ser-consciência. Como tal o seu significado é por privação, é negativo. Não é positivo, porque não “é”... A consciência não tem sequer categorias para tocá-lo, apenas o roça levemente quando o aborda como *sendo* a Ausência, o Não-ser, o nada, em suma.

O nada presente a nós é morte. Não-mais-ser-consciência é morrer. A angústia é acompanhada por uma recusa neste nível. A consciência assiste o não-mais-ser por parte de outros, admite a possibilidade para os outros, mas implodiria se tematizasse o próprio não-mais-alguma-coisa. A consciência corre às trincheiras. A vida eterna, de qualquer maneira que se apresente, é a magnífica saída. O não-ser não precisa ser mais tematizado, o Nada é apenas “aparente”, a consciência será sempre. Assim, certos sistemas religiosos evidenciam que o nosso nascer não foi um vir do nada, mas a “passagem” de um estado prévio de existência (completo, íntegro) a um outro (imperfeito). A idéia da vida humana no mundo como “queda”, como “perda do paraíso”, representa a ruptura com um estado de vida plena. Outros sistemas investem no futuro: a morte é também “passagem” para uma outra vida que, à diferença desta, não mais sofrerá mudanças, a vida eterna.

Quando a religião não satisfaz, há de se recorrer a outras formas. Nas nossas sociedades, a melhor delas continua sendo a não tematização da morte. É de mau gosto falar na morte, portar consigo os seus signos (luto, objetos dos finados amigos), o “lugar dos mortos” é isolado, o dia dos mortos é demarcado, o morto deve ser esquecido, como se nunca tivesse existido, em suma, a morte é varrida para debaixo do tapete. A isso corresponde uma consciência ébria no que diz respeito à própria impossibilidade: vivamos o dia!

Mesmo em sociedades onde há um culto aos mortos, isso nada mais é que uma forma de *domesticá-los* (literalmente, ligá-los ao *domus*, torná-los de *casa*), tornando-os, de uma certa maneira, vivos, presentes. Os mortos cultuados não são propriamente outros, mas uma espécie codificada de “existente”.

Outra forma de aparição do outro para a consciência é o caos. O caos não é idêntico ao nada, mas uma forma do Ser ou, melhor ainda, o Ser-sem-forma. O *cháos* é o outro da *morphé* e do *nômos*, da forma e da lei. É amorfia e anomalia. O que quer dizer que o modo de ser peculiar da consciência é ser-ordem. O caos é o não-ser-ordem, o sem-sistema, portanto o não ser inteligível. A consciência é a faculdade de *intus ire*, de penetrar, de *intus legere*, de ler dentro, de entender: consciência é inte-ligência. Ler significa desvendar trilhas de racionalidade, nexos imanentes e essenciais entre elementos heterogêneos, isto é, ordem. Ler é ver ordem no que é essencialmente plural. Os gregos tinham uma palavra para isso: “cosmo”.¹⁴

O desconforto do contraste entre a consciência e o outro é aqui lido como drama real do conflito entre o cosmo e o caos. O sentimento poético e mítico grego desvenda em uma infinidade de nuances esta relação. O cosmo, a harmonia, é *syntonia*, *homologia* diz Heráclito¹⁵, conformidade com o Ser, é *symbolon*, em suma, é graça, beleza. O caos é turbilhão, conflito, horda, descontrole, exagero, ebriedade, feiúra. O

¹⁴ Cf., sobre a questão do cosmos, Karl Loewith. *Mensch und Menschenwelt*. In: *Saemtliche Schriften*. Stuttgart: Metzler, 1981, vol. 1. p. 295 - 328.

¹⁵ Cf. Heráclito de Éfeso, *Fragmento 50*: "Não de mim, mas do Logos tendo é sábio homologar: tudo é um". In: *Pré-socráticos*, I. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1989. p. 56 (Os Pensadores)

cosmo é proporção, é o reino da medida (*mensura*, de fato, tem a ver com *mens*, mente), ratio. Caos é pandemônio, explosão, o desmedido.

Nietzsche encontra em uma de suas imagens da greicidade a expansão desta oposição. O cosmo é o domínio de Apolo, o belo, o luminoso. O caos é o território de Dionísio, o ébrio, o ambíguo. Apolo é a consciência e necessariamente vence.

A religião novamente faz pensar. O “momento” da origem é o instante do fim do caos e do início da ordem. O Ser não provém do Não-ser. O Ser sempre foi. Só que antes era caos, agora é cosmo. No *Gênesis*, por exemplo, o Espírito pairava sobre o caos. A criação é uma separação: Elohim separa a luz das trevas, separa a terra firme das águas, distingue onde deve aparecer a luz e onde o sol, separa a terra e o firmamento... tudo isso *era* já, só que no reino da indistinção, da indiferença. O que quer dizer muito simplesmente que caos e cosmo não são coisas, mas “estados das coisas” quando sob a luz da consciência ou fora desta. Não há diferença no estatuto de ser, mas no modo de ser.

Deus é, portanto, a consciência que se compreende cosmificando. A criação é uma “poesia de cosmos”, uma *Kosmo-poiesis* (de *poiein*, criar): “o mundo é um poema”, dizia Schelling¹⁶. Diante do Princípio Ordenador, Deus, certas religiões apresentam um Princípio Desordenador, Diabo. O termo mesmo “*diabolos*” opõe-se a “*symbolon*” (de *sym* + *ballein*, literalmente pôr junto, juntar). O diabo, hipostatização do “diabólico”, opõe-se ao “simbólico”, à sintonia, harmonia. O diabo seria então o “misturador”, o Princípio do caos.

O discurso religioso sobre Deus e o Diabo é, no fundo, uma fala sobre o Mesmo e o Outro, só que naturalmente de uma perspectiva, a da consciência que pensa o seu outro em chave caótica. A metáfora da luz é uma forma alternativa de expor esta relação. O outro, o caos, é o domínio da obscuridade, das trevas, a invisibilidade onde não se distinguem formas. A consciência, pelo contrário, *ilumina, esclarece, evidencia*. “Os homens que viviam nas trevas viram uma grande luz...”, afirma o judeu-cristianismo. Consciência é visão, perspicácia, supõe luz. A sua ausência, que no fundo é a Ausência mesma da consciência, conduz ao medo, a Face Obscura apavora.

A metáfora da luz conduz a um interessante paradoxo, que consiste na duplicação do outro perante a consciência. A luz traduz o Mesmo na exata medida em que faz ver (ilumina, elucida). O excesso de luz ofusca, impossibilita a visão. A consciência situa-se, assim, entre o Obscuro e o Nume. De fato, o Nume sempre foi considerado nas religiões como Totalmente Outro, a outra face da divindade. “Quem vê Iahweh morre!”, acreditava o judaísmo bíblico, tanto que era preciso cobrir o rosto diante dele. Por ter ficado algum tempo na presença de Deus, Moisés teve as suas feições transfiguradas. O nome da divindade não pode ser pronunciado e dele não se fazem imagens, duas formas de posse por parte da consciência. É preciso mesmo demarcar um “espaço” e um “tempo”¹⁷ para que dele nos aproximemos. Diante do Nume, a experiência da consciência é de temor e fascínio e de fascínio enquanto temor. O Nume é o *tremendum et fascinans*¹⁸ cuja face jamais haveremos de contemplar, sob pena de morremos.

Numa esfera que circula entre os dois termos da alteridade está a festa. Falo da festa radical, de um ritual coletivo intenso de ruptura. A festa representa uma “quebra” na cotidianidade média, na sucessão dos eventos que constituem a ordem do tempo

¹⁶ SCHELLING, F. *System des transcendentalen Idealismus*. In: *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. vi, §. 3, p. 695, v. 1.

¹⁷ Quem apresenta uma interessante reflexão sobre o espaço no “pensamento mítico” é Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen*. Berlim: Bruno Cassier, 1925. v. 2.

¹⁸ A melhor referência sobre este tema continua sendo Rudolf Otto, *Das Heilige*. München: Beck, 1987.

comum. Uma quebra não significa o fim do fluxo da normalidade, mas uma interrupção temporal desta, a ordem é posta entre parênteses e intervém algo de qualitativamente diferente. A suspensão do cosmo é vivida psicologicamente como uma intensa excitação, como uma embriaguez da razão quotidiana, como “folia” (no seu sentido de loucura). O transe e o exagero (este, mesmo o exagero sexual é buscado e é necessário à festa) presentificam a instauração momentânea do caos, a intervenção momentânea da desordem no real.

O fato de ser uma irrupção e uma interrupção é fundamental para a compreensão da festa. Sobretudo porque aqui há um fato interessante: o outro é buscado, a consciência cede à sua nostalgia do outro, invalida num espaço a cotidianidade. Pela natureza mesma da sua relação com o outro, a consciência é levada a controlar a festa. Ela não pode perdurar no tempo, senão torna-se ela mesma a nova cotidianidade e perde a sua propriedade fundamental, o ser extra-ordinário. A festa, portanto, é ritual: nela entra em jogo novamente a passagem mítica do caos ao cosmo. A ordem corre novamente o risco, e os indivíduos são postos temporariamente em situação-limite. A sua função é, portanto, garantir a ordem levando os indivíduos à uma *angústia de ruptura*, ao limiar da horda. A adesão à ordem está garantida quando se compreende que *agora, do lado de cá*, quando a festa acaba ou antes que ela comece, estamos em segurança, longe do “risco” e da angústia que daí se deriva. Neste sentido, a festa é conservadora, não pretende alterar, mas justificar, devendo para isso levar os indivíduos a um estado de tensão que se durasse a longo seria insuportável.

4. O *monstrum*. O outro como horrível

As “metáforas da ausência” declinam-se de várias maneiras. Há caracterizações do outro, talvez em proporções mais modestas, mas igualmente sugestivas. O outro é aquele desconhecido cuja estranheza deve ser tanta a ponto de que não suportaríamos a sua presença como outro, se tal fosse possível. Admitir a sua possibilidade instaura já a explosão das seguranças, das categorias da consciência. A ausência de reconhecimento de uma “ordem”, de um registro de inteligibilidade provoca uma crise dos próprios elementos e fundamentos da mente mesma. A mente se confunde, se obnubila, instaura-se uma *pane lógica*. A reação emocional que a acompanha pode variar muito, mas pertence sempre à gama das reações de crise: pânico, incômodo, perturbação, embaraço, temor, terror, insegurança, susto, pavor, êxtase, afonia etc.

Para descobrir os indícios do outro há uma única pista segura: a *pane* e o pânico. Onde o encontramos, aí estará declinada mais uma metáfora do outro da consciência. Neste sentido, o “terror” é um fato muito sugestivo. As histórias oralmente transmitidas, primeiro, depois a literatura e o cinema de horror constituem uma interessante fábula do outro. O que faz medo? Uma “presença” qualitativamente distinta de tudo aquilo que é familiar ou ordem, uma ruptura, a intervenção de um elemento ou situação perturbadora.

“Monstro”¹⁹ é o nome para a situação onde as categorias “normais” cessam de valer, onde, dito de uma outra maneira, o pânico se instaura. Vampiros, múmias, lobisomens, bruxas, mortos-vivos e fantasmas são expressões da angústia do Mesmo diante da diferença. Por um momento a lei cessa e há a irrupção de um estado de coisas absolutamente in-habitual. A aparição do estranho (em latim, literalmente, o *alienigena*, aquele que não é daqui) leva a um momento de ausência de registro (que pode durar

¹⁹ São muito sugestivas, a esse respeito, as observações de Christian Delacampagne, *L'invention du racisme*. Paris: Fayard, 1983. par. 3, p. 51-74. 1a. parte: "Approches de l'autre".

muito tempo ou ser logo resolvida, como no “susto”), da vacância lógica, onde o desespero psicológico torna-se terror. “O-que-não-deveria-estar-aqui”, o inominável/incontrolável está aqui, ele é alter, alheio (*aliens*) a mim de tal forma que não o suporto; me desespero apenas penso na possibilidade de que ele não se pareça comigo e com o que me é familiar. Não deveria ser possível, mas é, e se aproxima e eu quero acordar pois é absurdo, e se não consigo retornar para a segurança do estado de vigília, não quero vê-lo e fecho os olhos e grito para preencher comigo mesmo todos os espaços da minha consciência.

A situação perturbadora se dissipa justamente quando o outro é assimilado ao mesmo, ou seja, quando se consegue tornar semelhante, “as-similar”, o novo, quando não se consegue assimilá-lo ao familiar: O vampiro é um “homem” + “morcego”, e o lobisomem “homem” + “lobo” e por isso vale para eles o que vale para esses nossos conhecidos: homem, lobo e morcego. O herói é aquele que consegue dominar o pânico enquanto descobre afinidades, parentela, ou gênese do monstro. O seu “sangue frio” é a frieza lógica que registra e classifica o novo (em códigos velhos).

O processo do terror é sempre desencadeado por figuras liminares, isto é, aquelas que percorrem a tênue linha entre o mesmo e o seu outro: o velho cuja presença lembra a morte, a mulher não-mãe, a criança (que se caracteriza pelo seu ainda-não-ser), o homem do sagrado (muito próximo do Numinoso ou do Diabólico) e o louco. Os espaços são normalmente liminares (igrejas, cemitérios, casas sem famílias, o espaço sideral), como também o tempo (meia-noite, nem noite nem dia), a situação (as trevas, a noite é o território do “mal”) etc.

Enquanto faz sofrer a consciência, o outro, nesse caso, é o próprio mal hipostatizado: as forças maléficas, infernais, o poder satânico... A consciência sente-se ameaçada pela sua presença e descreve isso no fato de que o monstro sempre destrói os homens. Como o ponto de vista aqui é sempre o mesmo, o que se manifesta é a *hostilidade* da consciência diante da sua negação. O gênero horror é no fundo uma fábula de Narciso: como éramos bonitos antes que as coisas fossem misturadas, como o seremos depois que a situação caótica for dominada!

5. As fronteiras do Mesmo

A ausência de registro, ou a presença de “arquivos vazios”, causa não apenas o pânico, mas também a insegurança, incômodo, perturbação e embaraço. Reações psicológicas não tão intensas quanto o horror, mas talvez mais extensas. A liminaridade ao código (e toda liminaridade é sempre a um registro prévio) é uma experiência inquietante.

A alternativa ética, por exemplo, é um caso de perplexidade. O “diferente”, do ponto de vista do Mesmo, é caótico e malvado.

Nas nossas sociedades a homossexualidade é ainda uma diferença, e a hostilidade com os homossexuais decorre também do fato de eles demonstrarem uma *alternativa* concreta em um dos campos mais bem trabalhados pelo Mesmo – a sexualidade. Todo comportamento liminar é socialmente ambíguo e, como tal, um alvo para todos os sentimentos hostis. Quanto mais público for o fenômeno, mais perigoso é. Como nos outros casos, o Mesmo é, também aqui, substancialmente um inseguro, e a sua hostilidade virá na mesma proporção da sua insegurança.

Na xenofobia o outro é o estrangeiro (enquanto estranho); com outros costumes, outra língua, outros deuses, outra cor, ele incomoda. Os códigos e registros não o incluem e às suas práticas, é uma ameaça. O racismo é uma reação paralela. A diferença

mais visível torna-se expressão da Diferença enquanto tal. O outro é feio (não cabe no meu código estético), é inferior, porque não se parece comigo.

O inimigo é outro por excelência. O que se traduz na admissão de que não é como eu, não é um homem. É um animal! Posso matá-lo, portanto, ainda que eu não fosse capaz de matar um meu semelhante.

O que significa que o Mesmo marca suas fronteiras, estabelece os próprios limites e alcances (que para ele é a própria ausência de limites). Os *out-siders* aos leões! Além do limiar, o dilúvio.

O espírito da língua latina capturou o instintivo desconforto diante do outro e marcou a presença perturbadora com um prefixo: *ab-*. Este é muito sugestivo, enquanto compõe qualificativos claramente estabelecidos a partir de uma perspectiva, a do Mesmo. Qualificativos que marcam o adjetivado como negativo do Mesmo, como aquele que se encontra além das suas fronteiras. Hostilidade, pânico e repugnância fazem parte do horizonte semântico do “*ab-*”, e provêm daquilo que este efetivamente conota: privação, negação, distanciamento, afastamento, separação. Um ente abjeto (desprezível) ou abominável (repulsivo), uma situação absurda ou abstrata mesma são o avesso da coerência das formas ou beleza (enquanto amabilidade) e da coerência lógica ou normalidade da consciência e seus registros.

Mas não só de *out-siders* vive o outro. Nas fronteiras do mesmo há uma zona de penumbra onde transitam certos seres nutridos de trevas e luz. São os *ambíguos*, literalmente, os que estão dos dois lados. Porque são de casa numa faixa que, ao mesmo tempo, é extremamente incômoda, sobre eles recai uma outra forma de hostilidade: a suspeita.

A poesia, pelo menos uma determinada poesia, pode se apresentar como um destes entes que se assentam ao limiar do Outro. Enquanto discurso que não é discurso, ou seja, enquanto *logos* que não mostra (*logos apofântikós*, segundo Aristóteles), não assepe e nada informa a respeito do estado das coisas, mas simplesmente alude, cria remissões e o remetente enquanto se cria a si mesma, ela em parte desrespeita os registros, invalida os códigos e reinventa a própria “ordem”.

A mística é também uma liminaridade. Vive num eterno abeberar-se junto ao Totalmente Outro e experimenta a incapacidade do código de decifrar significações absolutamente distintas. Capta a própria impotência de falar o inefável, nomear o inominável, recobrir com o Mesmo o avesso de todo o possível.

Mas não seria a loucura, aquela semiquotidiana e aquela “patológica”, uma experiência em parte *out-sider* e em parte liminar? O louco move-se nos registros do Mesmo, sinais e palavras, semântica e gramática..., mas, apenas nos aproximamos, percebemos que aquilo que se apresenta de longe como o Mesmo só o é aparentemente. Os signos estão para outros significantes, os sinais para conteúdos que se alteram em velocidade estonteante, as palavras podem não estar em lugar de coisas (portanto, não serem signos), mas serem elas mesmas coisas, a gramática permite saltos, interrupções e metalinguagens em ritmos e direções vertiginosas. A loucura é o reino da permuta onde os códigos são pretextos, não margens.

Além disso, o homem pode fazer certas experiências de ambigüidade mesmo dentro da cotidianidade média da sua existência. Caracterizar o mesmo como consciência significa entendê-lo como faculdade de apreensão inteligente. Ainda que as codificações façam entrar em jogo a totalidade do homem – somaticidade e afetividade, inclusive – o entendimento fornece o material basilar para tanto. Assim, toda experiência em que a embriaguez do entendimento se dá necessariamente implica um balouçar das estruturas dos registros do Mesmo, e até uma temporária *epoché* da sua vaidade.

Todas as declinações do desejo, quando se atua como paixão, são liminares. As experiências emocionais profundas, no seu realizar-se, o estourar das possibilidades semânticas registradas e a intuição do silêncio pela impossibilidade. O “vivido” é silêncio pela insuficiência do prévio, ou é um patético peregrinar à cata de fragmentos de signos, alusões e remetimentos e nunca discurso. Também o prazer é necessariamente desprovido de expressões da ordem do cotidiano, o entendimento cala enquanto os códigos se consomem.

Enquanto o liminar vive no empalidecer dos códigos, de uma certa atrofia dos registros, da embriaguez do entendimento, ele é alvo da desconfiança do Mesmo. A ele se opõe a ordem, como lucidez e como sensatez. O lúcido contra o ébrio, o desmedido contra o sensato; estes são os termos do embate. Entre ambos, e do ponto de vista da norma como bom senso, está a suspeita.

Há algo em comum em todas estas experiências liminares. Todas elas são, de alguma maneira, o máximo a que se pode chegar na experiência do outro, sem negá-lo na sua “outredade” (para usar uma expressão de Antônio Machado). São, possivelmente, as únicas experiências autênticas do outro enquanto outro, em que aquele que experimenta retorna ao Mesmo. A ambigüidade da sua situação consiste justamente nisto: os poetas, místicos, loucos e apaixonados freqüentam a morada do Outro, mas são “dos nossos”. O paradoxo consiste em que eles retornam ao Mesmo, mas o Outro de que se acercaram não. O Outro é o *reino da incomunicabilidade*, isto é, ele é incomunicável enquanto permanece como alteridade.

Mesmo quando pode ser experimentado (quando os códigos se invalidam) não pode ser comunicado (em códigos que para a experiência foram justamente invalidados). A poesia não mostra o Outro, mas alude a ele através de vestígios do Mesmo. Nem mesmo de resíduos do Outro se pode falar, porque o que temos são remissões a ele por meio de fragmentos do Mesmo. Isso porque a poesia mora na linguagem, onde se exerce, mas que em qualquer outro “lugar”, o potente fascínio do Mesmo: na linguagem o outro é impossível. O místico vive a situação dramática de explicar o obscuro através da penumbra, da metáfora. Santa Tereza, S. João da Cruz, por exemplo, descreveram a própria experiência mística em termos do horizonte semântico (pasmem!) das relações sexuais: o contato místico é como um gozo...sexual. Como o prazer é também inenarrável, resta-nos a possibilidade de comparar o orgasmo ao transe místico.

6. O Outro nos olhos do Mesmo.

Retornamos, assim, à perspectiva da primeira filosofia da Consciência, para quem o Outro, em termos de “coisa em si”, é apenas um inteligível, um postulado. Ao outro não se experimenta, porque experiência supõe leitura e leitura chama em causa os códigos que nos alfabetizam, o transcendental, o prévio. O objetivo da experiência é o objeto preparado pelo registro, portanto, o mesmo da consciência ou a consciência na forma de objetividade. As metáforas até aqui declinadas levem a admissão de um contato a-categorial, a-gramático, pré-sêmico com o Diferente. O não-codificado, ou não-ainda-codificado, é, em certas condições excepcionais, acessível. Mas é um evento meramente subjetivo e incomunicável. A vivência do outro está necessariamente ligada ao singular, enquanto o horizonte da intersubjetividade é o signo. Neste caso, um signo impossível.

Uma fatalidade da condição humana. No signo cremos, nos movemos e somos. Destarte, a inquietação diante do outro, visto como a ausência de ordem por uma

comunidade de sujeitos, cessa quando se abre um novo registro, instaura-se uma nova ordem, insere-se uma trilha de inteligibilidade. De que maneira? Identificado-se (uma “identificação” que é sempre imposição) na situação perturbadora certos aspectos ou capacidades através dos quais eles podem ser assimilados (tornando *simil*, semelhante) aos códigos preexistentes. O que quer dizer, em outros termos, que a obra da consciência vai consistir na obra dos parentescos, assimilando o novo ao habitual, reduzindo o outro ao Mesmo.

As “capacidades ou aspectos” pelos quais o estranho é introduzido nos limites do idêntico podem ser as mais diversas, e a forma do estabelecimento de semelhanças podem ser muito elásticas. Desde o estabelecimento de códigos especiais, de forma que a “coisa” permanece, em certo sentido, excepcional, passado por uma gama enorme de possibilidades, até chegar-se a uma assimilação de tal natureza que implique a morte física do outro enquanto tal. Quanto menor for a intervenção cosmificadora, cosmética, porém, maior a potencialidade perturbadora remanescente e vice-versa.

Submetido ao código, o outro não existe mais como tal. Precisa perder a sua “outredade” para que possa ser comunicado, portanto, real. Neste sentido, a consciência revela toda a sua violência. Centrada em si mesma, finda por controlar o insuportável Outro que vez por outra irrompe. O nome, a palavra, em particular, e o signo em geral são o modo de ser mesmo do domínio. Por isso, é de grande importância no mito do Gênesis o fato de que a criação se conclui quando os seres da terra passam diante do homem e dele recebe o nome. Para a mentalidade judaica antiga o nome está numa relação essencial com o ser mesmo da coisa. O fato de ser o homem quem nomeia, significa que ele apreendeu a essência do nomeado, a constituiu, a dominou. Significa que o ente nomeado não é mais um Outro, diante do qual temer. Fosse Deus a dar o nome isso significaria que o homem estaria perdido num mundo onde as significações são impostas por um outro espírito que não o próprio. No caso dos gregos, Prometeu é cultuado como o criador dos homens não porque os tenha plasmado. Isso quem fez foi Deus. Ele apenas roubou o fogo e o deu ao homem. A partir daí emerge o mundo verdadeiramente humano, os homens deixam de viver embaixo da terra, de comer carne crua, de ter medo dos animais. O nome, unidade semântica mínima, reduz a periculosidade do outro, enquanto o instala numa rede de afinidades sêmicas que a consciência já controla (ou que controla a consciência).

De forma que o Mesmo não é sequer a consciência, se esta for entendida como o saber (*con-scientia*), a apreensão que se autotematiza, relativamente autotransparente mas singular e no pontual. O Mesmo é a consciência objetivada, a consciência tornada visão de mundo, é o Código. A imanência psíquica não apreende, não fala, não vê, mas é o Código, num certo sentido, que nela vê, apreende e fala. O Outro, portanto, não pode ser uma substância que se ocultaria não sei onde, mas pura Ausência. O que “existe” é o Mesmo, o Outro é a sua sombra.

É deste ponto de vista que a Diferença, o Completamente Outro, revela-se uma possibilidade e uma impossibilidade. Possibilidade, enquanto a intervenção caótica, que penetra na forma do novo, é uma realidade que não se pode negar. Impossibilidade, porque assim que é apreendido, o Outro perde a sua alteridade, e dança no Mesmo a dança de todas as realidades e virtualidades semânticas disponíveis e prévias. A “experiência originária”, aquela talvez possível às criancinhas, aos loucos e assemelhados está irremediavelmente perdida para os filhos da norma; não temos a melhor idéia do que seria um “olhar puro” que captasse o real em sua alteridade plena. Primeiro, a pane lógica, depois o pânico, a hostilidade, o medo, o desconforto, a desconfiança, enfim, a reação cosmificadora, o domesticar e o reapaziguamento na segurança do Mesmo. O espaço semântico global, a cultura, ou a realidade enquanto

produto da subjetividade é, portanto, o espelho de Narciso onde a consciência reencontra a própria face. Ou, numa imagem ainda mais forte, o escudo onde Perseu divisa a figura da Medusa, evitando contemplar sem mediação o terrível olhar que o faria paralisar-se, tornar-se de pedra, impotente. Medusa é o outro, temível e fascinante.

GOMES, W. da S. *Metaphors of difference*. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, v. 15, p. 131-147, 1992.

ABSTRACT: The Idea of reality as construction may be one of the most recurrent themes cutting across Modern and Contemporary thinking. Objectivist realism has professed reality to be external and independent of subjectivity and maintained that experience was the capacity of being affected by things through the senses and of reproducing them as representative mental contents. As a reaction, Modernity will establish: a) that consciousness is not merely receptive passivity but a configurant activity; b) that reality is not reflected by consciousness but, rather, is somehow constructed by it. Our time rescues such heritage in a particularly fecund manner in the semiological discourse. Intersubjectively constructed reality is a web of meanings and values which man institutes around himself in the world. Reality sediments in systems of sign vehiculation (specially the language) and becomes fixed in codes. Therefore the question: If reality, as construction, has the limits and scope of code, how does consciousness (and its records) behave concerning the non-codified, the non-constructed, in the absence of a code? This article deals with some views of this other of consciousness, presented as declensions of metaphor of absence.

KEYWORDS: Code; consciousness; reality as construction; philosophy of consciousness; other; sign.

Bibliografia

BERKELEY, G. *Tratado sobre os princípios do conhecimento humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1989. p. 13. (Os Pensadores)

DESCARTES, R. *Discours de la méthode*. Paris: Bordas, 1984. p. 72.

DESCARTES, R. *Discours de la méthode*. Paris: Bordas, 1984a. p. 100.

DESCARTES, R. *Meditações sobre a filosofia primeira*. Coimbra: Almedina, 1985. 5a. Méd. par 2 e 8a. Méd. par 3.

DESCARTES, R. *Meditações sobre a filosofia primeira*. Coimbra: Almedina, 1985. 2a. Méd. par 6

DESCARTES, R. *Regras para a direção do espírito*. Lisboa: Ed. 70, 1985b. p.18

HEGEL, G. *Enzyklopaedie der philosophischen wisswnsschaften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. v. 1, par. 45-46.

HEGEL, G. *Vrorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, I. In: _____. Werke. Frankfurt am Main, 1986a. v. 18, p. 130.

HEGEL, G. *Vrorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, I. In: _____. Werke. Frankfurt am Main, 1986c. v. 20, p. 135.

HEIDEGGER, M. *Nietzsche. Pfullingen*: Neske, 1961. v. 2, p. 61.

HUSSERL, E. *Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendente Phänomenologie*. De Haag: Martinus Nijhoff, 1959. pars. 16 - 21 e Apêndices V- IX.

NIETZSCHE, F. *Nachgelassene Fragmente*: Herbst 1886. In: _____. Sämtliche Werke. Berlin: W. de Gruyter, 1980. 2 [165], p. 149.

SCHELLING, F. *System des transzendentalen Idealismus*. In: _____. Ausgewählte Schriften. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985, p. vi, par. 3, p. 695, v. 1.

ESTRATÉGIAS DE PRODUÇÃO DE ENCANTO

*O alcance contemporâneo da poética de Aristóteles*²⁰

Wilson da Silva GOMES

Resumo: As estratégias de produção do encanto. O ensaio a seguir é o resultado de uma releitura do pequeno tratado de Aristóteles sobre o poético. Nem exegese nem introdução à leitura da Poética, trata-se bem mais de uma abordagem orientada por questões atuais provenientes de discussões e perplexidades que hoje em dia se processam, ganhando cada vez maior importância, no contexto das disciplinas da expressão e da interpretação. Esta abordagem se volta para o texto de Aristóteles na certeza de que aí se encontram elementos, noções e intenções de pensamento perfeitamente capazes de iluminar e de reunir num veio discursivo sensato e fecundo muitos dos problemas e perspectivas contemporâneas.

1. Por que reler a Poética?

Como a retórica, a poética chega até nós através de uma tradição bastante solidificada pelos séculos. Nesta tradição, a poética é o estudo de um gênero artístico, a poesia lírica. Um estudo em que, além disso, o aspecto prescritivo é mais característico que a dimensão propriamente investigativa e descritiva. O pressuposto dominante nesta tradição - sem dúvida bastante antiga - é o de que a atividade de produção poética inscrevia-se no conjunto maior das atividades técnicas - no sentido "clássico" do termo "técnica", ou seja, habilidade e destreza na produção de uma qualquer espécie de coisas. Ora, a concepção comum acerca da técnica funda-se numa convicção fundamental. A saber, a convicção de que a técnica se aprende a partir de um *gênero* de atividades. Admitindo-se que todos os saberes e competências, com que se caracteriza a destreza que é a técnica, devem ser válidos para a produção de quaisquer das obras singulares de um mesmo gênero, decorre daí que a posse de tais saberes, competências e destrezas devem e podem ser ensinados. Decorre igualmente daí que a posse de tal destreza e dos saberes que a sustentam parece ser suficiente tanto para a realização da produção propriamente dita, quanto para a avaliação das qualidades dos produtos de um determinado gênero ou de uma obra singular de uma determinada espécie de produção. E isso vale tanto para a produção de objetos materiais em geral, quanto para esta espécie particular de objetos que é a poesia, *póiesis*, visto que, para os antigos, as disciplinas técnicas englobam tanto as que ensinam a produzir artefatos quanto as que ensinam a produzir o que nós chamamos hoje de belas artes .

²⁰ GOMES, W. S.

1996 Estratégias de Produção de Encanto. O Alcance Contemporâneo da Poética de Aristóteles. *Textos de Cultura e Comunicação*. BA: , v.35, p.99 - 125.

A mentalidade *prescritiva* sempre acompanhou essa visão da técnica. Se os saberes e destrezas acerca de um gênero de produção (portanto, saberes e destrezas *genéricas*) são determinantes para o sucesso de uma obra singular, não seriam tais saberes decomponíveis em noções elementares capazes de orientar o trabalho de quem quer que se decida a produzir no interior de um tal gênero? O aprendizado das técnicas provaria que sim. Em assim sendo, tais noções elementares só podem valer para os produtores como regulações, regras, recomendações, restrições, normas. Prescrições. Em cada técnica (ou em cada *arte*, para traduzirmos como os romanos) há normas a serem seguidas e estas é que podem garantir a sua inscrição num gênero e o seu reconhecimento como ocorrência de um gênero de produtos "técnicos" ou "artísticos". O mesmo vale para essa espécie de *techne* que é a poesia.

O passo seguinte foi a transformação destas prescrições "empíricas", e ainda com uma certa flexibilidade, numa espécie de legislação canônica "técnica". No caso das artes literárias, constitui-se uma espécie de *legalidade artística*, tão bem descrita por Valéry: "Racionalizou-se e o rigor da regra formou-se. Ela foi expressa em fórmulas precisas; a crítica se armou; e seguiu-se esta consequência paradoxal, de que uma disciplina das artes, que opunha aos impulsos do artista dificuldades racionais, conheceu uma grande e durável reputação por causa da extrema facilidade que ela fornecia para o julgamento e a classificação das obras, através da simples referência a um código ou a um cânon bem definido"²¹. O arrolamento, a guarda e o ensino das regras e normas da arte literária cabiam a uma disciplina científica: a Poética. Caberia a ela fornecer aos críticos e às pessoas *bien cultivées* os parâmetros para o julgamento da arte literária e a moldura da fruição das *belles lettres*, particularmente da poesia.

Entretanto, neste século inicia-se um processo de restauração do espírito da poética clássica e de depuração das sedimentações limitadoras das poéticas prescritivas modernas.

Em 1958, C. Perelman provocou um interessante movimento no seio das metodologias interpretativas ao propor a renovação dos estudos de retórica. Para tanto, era preciso desconfiar da concepção de retórica que nos vem do século XVIII, segundo a qual retórica é sinônimo de falsa afetação estilística fundada na mentalidade de que basta o domínio de expedientes lingüísticos (a prescindir da verdade ou qualidade dos argumentos) para a produção do convencimento pelo discurso. Em sentido contrário, Perelman propôs a recriação da disciplina científica retórica, cujo objeto seria a atividade retórica, entendida esta última em seu sentido mais antigo como a arte de persuadir através da linguagem.

Em suma, Perelman propunha uma "nova retórica", uma disciplina que estudasse os meios e recursos pelos quais se geram a persuasão mediante o uso exclusivo da linguagem. Não faltou quem tomasse a direção proposta por Perelman - ainda que tomando certas distâncias - sobretudo em ambiente francófono: Genette, Grupo □, Todorov, Barthes etc. Se trinta anos não bastaram para que a retórica recuperasse a dignidade que possuía na antiguidade, foram suficientes para que a nova retórica se tornasse uma disciplina respeitável e fecunda. Logo ela começa a ser aplicada a âmbitos característicos da sociedade e sociabilidade contemporâneas, com grande sucesso, como é o caso das comunicações de massa, da publicidade, das comunicações visuais etc.

Embora não se possa, com justiça, dizer que algo assim aconteceu com a poética, sem dúvida é verdade que desde o *Curso de Poética* de Valéry, em 1938, alguma coisa

²¹ P. VALÉRY, *Varietades*. São Paulo: Iluminuras, 1991: 188.

transformou-se profundamente no seio dessa disciplina. A proposta de Valéry implica numa certa mudança de perspectiva no seio da poética moderna. Essa consiste em 1) "reestabelecer" o sentido mais primitivo do termo (e da disciplina); 2) aplicar as novas teses da hermenêutica do século XIX a esta disciplina renovada; 3) ampliar o seu objeto de forma a incluir as artes (em seu sentido restritivo, moderno) em geral.

Quanto ao primeiro ponto, tratava-se de pensar a poética num sentido não-moderno, isto é, clássico, referida ao sentido do verbo grego *poieo* (*poiein*), "fazer", o agir que termina em alguma obra, que deixa para trás de si um resultado. Mas o *poiein* que interessa à poética sempre foi restrito ao agir que produz um tipo particular de obras, "esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para esse fim todos os meios físicos que possui ²²". A este tipo de obras os gregos propriamente chamavam de poesia, assim como chamavam poética a ordem de considerações teóricas que o tinham como objeto de investigação. O que Valéry entende e caracteriza no seu jargão romântico como *obras do espírito* são justamente aqueles produtos da atividade humana que não podem ser apreendidos *enquanto tais* sem que haja uma peculiar cooperação do receptor (intérprete), cooperação tornada possível apenas porque há uma anterior conexão que liga o fruidor (intérprete) e a obra. A cooperação que torna possível o objeto poético *enquanto tal* é certamente a interpretação e/ou fruição da obra. A obra existe ao efetivar-se num espírito que o recebe, ao realizar-se nele. Realizar-se ou efetivar-se significa, afinal, despertar o encantamento a que se destina.

No que se refere ao segundo aspecto, Valéry prefere não compreender a produção poética preferencialmente no sentido nominal, como *produto*, obra, resultado, consequência de uma ação passada, sua marca definitiva ou realização. Prefere a conotação verbal, entendendo produção bem mais como o realizar, a ação que faz, o *produzir*²³. "A obra do espírito só existe como ato". "É a execução do poema que é o poema. Fora dela, essas seqüências de palavras curiosamente reunidas são fabricações inexplicáveis". Isso significa que a obra de arte não se produz segundo a mera cronologia da produção na economia: 1) produzir ... 2) produto. O consumidor, nesse caso, seria alheio ao processo e chegaria depois de a obra estar pronta. Na economia do espírito (ou o *modo de produção do encanto*, como diz em outro lugar Valéry) o produto só existe para um "consumidor", para um fruidor. É verdade que também aí produtor e consumidor "são dois sistemas essencialmente separados", mas o produtor só produz arte quando ele funciona como o primeiro fruidor e/ou quando é capaz de *antecipar a cooperação* do consumidor, isto é, quando é capaz de prever os efeitos sobre ele. *A obra*, a rigor, *é um conjunto de efeitos possíveis sobre um fruidor possível*. Na produção artística, portanto, "o espírito vai e volta incessantemente do Mesmo para o Outro; e modifica o que é produzido por seu ser mais interior, através dessa sensação particular do julgamento de terceiros". Mas, assim, na "produção do encanto" o consumidor torna-se, por sua vez, produtor.

As divergências das interpretações e a diversidade das fruições (ou como diz Valéry, as "ressonâncias provocadas em um outro pela ação da obra") não negam o que foi dito. Isto é uma marca, garante Valéry, de qualquer trabalho do espírito, que jamais fecha de forma absoluta o sentido. De qualquer forma, a obra "é o resultado de uma seqüência de modificações internas, tão desordenadas quanto o quisermos, mas que devem necessariamente resolver-se no momento em que a mão age, em um comando

²² *Ibidem*, p. 189.

²³ Sobre a tradução da 'poiesis' como pro-duzir (ou *Vor-stellen*) cf. M. Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: Neske, 1954.

único, feliz ou não ²⁴". As indeterminações de sentido provêm dessa característica da vida do espírito.

Se Valéry mesmo não conseguiu constituir uma poética, em um sentido novo, que fosse realmente relevante, o seu programa de intenções, todavia, produziu um grande efeito no âmbito das disciplinas da expressão e da interpretação. Particularmente na Lingüística, com Jakobson e Todorov, e na Estética, com Pareyson e Eco. No que se refere a Jakobson e Todorov, não obstante a reconhecida contribuição de ambos - sobretudo do segundo - ao desenvolvimento da poética, o objeto desta disciplina é ainda exclusivamente restrito às *arts du langage*²⁵. Temos neles, no fundo, uma contribuição a algo como uma poética estruturalista, a rigor muito mais próxima da retórica.

O entendimento da poética como disciplina não-literária dar-se-á mais facilmente com a estética. O programa da estética da formatividade de Pareyson é, de certo modo, paralelo ao da poética de Valéry. Em primeiro lugar, pela recusa de entender o seu objeto como produto, a ser definido e compreendido sem que leve em conta o caráter transitivo do produzir artístico. Por isso a estética como disciplina não parte de uma definição da arte em si mesma e da prescrição de normas e regras a serem obedecidas para que uma obra singular possa conformar-se a este conceito. A estética não é uma *metafísica da arte*, mas uma análise da experiência estética, da experiência do homem enquanto faz e frui arte.

Em segundo lugar, pela introdução do intérprete/fruidor no conceito de obra de arte. À obra de arte não se tem acesso somente através daquela que é a atitude fundamental reservada ao espectador, a "leitura". "Leitura" quer dizer um modo ativo de recepção, em que ao espectador e fruidor não é solicitada a mera disponibilidade dos órgãos sensoriais e da inteligência onde incide a obra já pronta. O fruidor jamais é solicitado na experiência estética a abandonar-se ao efeito da obra sofrendo-o passivamente. Ao contrário, o tipo de recepção necessário para a experiência estética é o modo ativo e operativo da *execução*. "Executar" é fazer acontecer o efeito próprio da obra, é restituí-lo à vida. Nesse sentido, a produção nada mais é de que a primeira execução, aquela que se tornará de algum modo normativa para todas as outras, sem eliminá-las na sua singularidade.

Mas a obra de arte não apenas exige a execução na qual passa a existir, ela também a prevê e a regula. Isso significa que a *intenção formativa* antecipa o *fazer-acontecer*, o *efeito* que se realizará em todas as outras execuções por obra e graça do intérprete/fruidor. Ao executá-la em primeiro lugar, o produtor toma-se como uma espécie de executor-ideal de todas as execuções possíveis e sua execução pretende modelizar todas as outras. O produtor prevê e regula as execuções futuras ao se pôr no lugar dos intérpretes e fruidores futuros, mas é a obra que contém, ou não, as instruções e os percursos para as suas próprias execuções.

Como vemos, Pareyson praticamente subsume a poética na estética. Ele como que veta a possibilidade de uma estética da obra, substituindo-a por uma estética da produção, entendida em sentido verbal. Por outro lado, transfigura a estética da recepção, pois entende a recepção como produção ou execução. A estética toda ela se ocupa com o produzir artístico e o processo produtivo propriamente dito é antecipação e solicitação da fruição/execução da obra. Mas tal processo é próprio da arte em geral e

²⁴ Cf. P. Valéry, *op. cit.* p. 195.

²⁵ Cf. a esse respeito R. Jakobson, *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973; "Lingüística e poética". In: ID. *Lingüística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991: 118-162; T. Todorov, *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971; *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1970; G. Genette, *Figures*. 3 vls. Paris: Seuil, 1969-72.

não apenas das artes literárias. De algum modo, portanto, a estética assume as funções da poética.

Cabe a um discípulo de Pareyson, Umberto Eco, dar um passo ulterior na consolidação senão da disciplina pelo menos do termo "poética". De fato, Eco não formula em parte alguma uma poética. Todavia, realiza um movimento muito interessante, à luz de Valéry e Pareyson, ao chamar de poética os programas estéticos que culminavam em tendências artísticas quando transformados em obras singulares. É assim que o seu *Obra Aberta* tem o delicioso subtítulo *Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee* e é originado do título do primeiro ensaio: *La poetica dell'opera aperta*. Mais que um livro de estética, *Obra Aberta* é um conjunto de ensaios sobre teoria da cultura contemporânea na sua dimensão estética. Temos, então, um exame da cultura contemporânea do ponto de vista das suas *poéticas*. É na cultura contemporânea justamente que Eco crê poder identificar as tais poéticas da obra aberta.

Por "poética", portanto, deve-se entender os programas ou projetos de formação ou estruturação da obra de arte onde se inscrevem as intenções operativas dos produtores de obra de arte, da música à literatura, da arquitetura às artes plásticas:

"Entendemos 'poética' em um sentido mais ligado à acepção clássica: não como um sistema de regras constrictivas (a *Ars Poetica* como norma absoluta), mas como o programa operativo que a cada vez o artista se propõe, o projeto de obra a se fazer como o artista explicitamente ou implicitamente o tem em mente²⁶".

Sentido inovador, mas até então admissível, na medida em que se aceite entender a produção em sentido transitivo como o ato de estruturar e organizar as estratégias para solicitar um efeito poético desejado.

Segundo Umberto Eco, é possível identificar na cultura contemporânea, em suas poéticas predominantes, uma tendência operativa comum, a tendência a produzir obras que voluntariamente solicitam um certo tipo de cooperação do intérprete que não parece ter sido chamada em causa em outra época. Nessas obras, os produtores propositadamente exploram ao máximo a ambigüidade e a indeterminação das ressonâncias e efeitos previstos, de forma que as fruições/interpretações gozem de uma liberdade de execução tal que a execução seja quase uma nova criação a cada vez. A obra aberta é justamente aquela cujas fruições jamais resultam iguais umas às outras. O intérprete mais do que executar, completa as pistas, que são necessariamente múltiplas e ambíguas, através de percursos provavelmente nunca mais percorríveis. O produtor, por sua vez, não produz uma, mas várias obras numa única, para que o fruidor sintá-se estimulado a freqüentar o percurso de sentido que ele quiser, e outros mais que se queira inventar.

Não obstante não representar uma contribuição para a discussão do estatuto da poética enquanto disciplina científica, Umberto Eco é importante neste sentido por duas razões. Primeiro, porque reconhece a existência de um campo de estudos muito importante: os programas de produção e estruturação de sentido das obras artísticas. O seu ensaio, nesse caso, é metodologicamente titubeante entre uma espécie de crítica da cultura, de mapeamento descritivo (não chega, todavia, a ser uma sociologia da arte ou coisa assim) da cultura contemporânea, de uma espécie de história da cultura. Eco mesmo reconhecê-lo-á mais tarde. Em todo caso, há aqui a constatação de que é fecunda e necessária a abordagem deste campo de problemas.

²⁶ U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1967: 8.

Em segundo lugar, parece também claro que à poética enquanto gênero de estudos deveria ser reservada a investigação das poéticas enquanto programas de produção de obras de arte. Obviamente, a história, a estética e mesmo a sociologia são capazes de abordar o mesmo objeto, mas jamais sob o aspecto ou capacidade que à poética interessa. As poéticas enquanto programas de produção certamente escapam ao olhar necessariamente abstrato dessa disciplina filosófica, teórica, que é a estética. Por outro lado, entender as poéticas como fato histórico, ou fato social, significa incluí-las num gênero e perdê-las na sua especificidade. A história tomá-la-á como mais uma das variantes a serem levadas em conta na configuração de uma época, como as guerras e as descobertas científicas, por exemplo. A sociologia como mais um fenômeno definidor desta ou daquela sociedade, ao lado das relações de classe ou da estruturação do poder, por exemplo. Ambos os olhares perderão de vista aquilo que singulariza as poéticas: as estratégias de estruturação e produção de encanto - objeto próprio da poética.

Estes autores são exemplos do interesse renovado que passou a representar a poética como disciplina. Sobretudo o interesse pela poética clássica, a de Aristóteles em primeiro lugar. Isso pela simples razão de que os respectivos projetos de investigação não podiam evidentemente apoiar-se nas poéticas modernas. Era portanto necessário voltar a Aristóteles. Curiosamente, ao invés de "de volta a Aristóteles!" - que seria sob vários aspectos semelhante ao "Zurück zu Kant!" em gnosiologia, moral e estética do início do século -, esta intuição satisfez-se com a mera menção da origem aristotélica do projeto. Não parece ter resultado numa análise da obra de Aristóteles no sentido de verificar se, de fato, pode-se encontrar nela fundamento para tais perspectivas. Ou mesmo para verificar em que consistiriam exatamente as suas intuições, conceitos e categorias e em que medida a ele pode referir-se o projeto de uma "nova poética". Preencher esta lacuna é, em grande parte, o propósito deste ensaio.

2. A Poética de Aristóteles e a economia do encanto

O pequeno tratado de Aristóteles sobre o poético, onde se firma a tradição e o destino da poética como disciplina científica, estrutura-se em um duplo movimento, ambos envolvendo ao mesmo tempo prescrição e descrição. O parágrafo de abertura apresenta a direção deste movimento e orienta o percurso especulativo posterior:

"Vamos tratar do poético em si mesmo, de suas espécies, da finalidade (*dynamis*) de cada uma delas, do modo como se devem compor as narrativas (*synisthesis tous mythous*), se quisermos que a poesia resulte perfeita, e, ainda, de tudo quanto pertence a esta matéria. Começando, como é natural, pela coisas primeiras" (1447a).

O modelo retórico que a argumentação envolve, como costuma acontecer na obra de Aristóteles, apresenta em primeiro lugar uma espécie de consideração descritiva, uma promessa de reconhecimento do objeto ou ordem de indagações (*méthodos*) em tudo aquilo que lhe concerne, no todo e em suas partes, uma espécie de *cartografia*. Um mapeamento, entretanto, que nada tem de uma mera catalogação, pois que é realizada com o olhar atento, perscrutador, orientado pela busca da universalidade: *theoría*. Daí uma espécie de segundo nível de leitura em que a descrição perde o seu aspecto de particular e situada, deixa de ser uma mera descrição do modo como as coisas circunstancial e efemeramente são ("acidentalmente", diz-se em linguagem aristotélica), para ser uma apresentação daquilo que as coisas devem ser, necessária e

universalmente. A cartografia da atualidade (do modo como as coisas "historicamente" se realizaram, tornaram-se realidade) revela-se, em última análise, uma teoria da potencialidade e possibilidade (daquilo que as coisas destinam-se a ser, por sua própria natureza ou essência).

Estes dois níveis de leitura decorrem da própria natureza do mister que aqui se exerce, crê Aristóteles, ou seja, da natureza da filosofia, o saber que, refletindo sobre o que as coisas são de forma real e circunscrita, ousa um passo adiante em direção ao que as coisas deveriam ser e o são essencial e universalmente. Por isso mesmo a *theoria* do poético não pode ser compreendida como um esforço raso e rígido de prescrição e legislação sobre a poesia, do qual decorreria uma tábua de ordenações, um catálogo de leis que, obedecidas com fidelidade, haveriam de permitir o reconhecimento e/ou a produção de boa poesia. Muito embora esta dimensão não esteja ausente da obra de Aristóteles (na Poética, como na Ética ou na Política) e não obstante ter sido esta talvez a concepção dominante acerca da poética em grande parte da história ocidental, a teoria do poético, bem mais que uma preceptística da técnica artística, é uma consideração sobre a natureza e a essência da poesia, como a entende Aristóteles.

A consideração cartográfico-teórica de Aristóteles, dizíamos, ordena-se em dois movimentos. No primeiro, Aristóteles isola a esfera do poético no conjunto das artes/destrezas (*téchnai*) humanas tratando-a enquanto gênero, considera os elementos que a caracterizam e como que esboça o sistema dos seus elementos estruturais. Além disso, volta-se para as formas de concretização (*eidos*) do poético, evidenciando em cada espécie aqueles elementos indicados para o gênero. A este movimento de *consideração estrutural* acompanha um outro, que ousaríamos chamar de *dinâmico* ou *pragmático*, em que Aristóteles considera cada espécie de poesia do ponto de vista da sua destinação - ou seja, a partir dos efeitos que por natureza deve produzir - e das estratégias e recursos que devem ser acionados, dos procedimentos que são preferíveis para que tal destinação se efetive.

3. "Póiesis" e "mímesis" na Poética de Aristóteles

No que se refere à *consideração genérica*, Aristóteles (estranhamente) não se esforça para construir um conceito de *póiesis* e do poético através do procedimento da definição. Assume-o como um conceito corrente e evidente. Realiza, isto sim, um curioso esforço para o estabelecimento de *limites* do conceito que circunscrevem o poético através da indicação de uma propriedade comum (um universal ou *synolon*) a todas as espécies de poesia. "Curioso" na medida em que este *synolon* não parece ser uma propriedade essencial da definição corrente de poesia²⁷, mas muito mais um recorte, uma escolha, uma decisão de Aristóteles de pensar a poesia a partir de um determinado ângulo de visão: *as espécies de poesia têm em comum o fato de serem "miméseis"*²⁸.

Que propriedade é esta que Aristóteles determina ser aquela que delimita a esfera do poético, indicando-a já no segundo parágrafo do seu tratado? Aristóteles quer dizer que

²⁷ Cf. Platão, *O Banquete*: "Sabes que 'póiesis' é algo de múltiplo; pois toda causa de qualquer coisa passar do não-ser ao ser é 'póiesis', de modo que as confecções de todas as artes são 'póiesis' e todos os seus artesãos poetas. (...) de toda espécie de 'póiesis' uma única parcela foi destacada, a que se refere à música e aos versos, e com o nome do todo é denominada".

²⁸ Cf. 1447a 14ss. Servimo-nos, para este artigo, das seguintes edições bilingües da Poética de Aristóteles: Περὶ ποιητικῆς - *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992 e *La Poétique*. Trad. e notas de R. Dupont-Roc e J. Lalot. Paris: Ed. du Seuil, 1980.

toda poesia é mimesis (como, aliás, parece sugerir toda a primeira parte da Poética)? Na verdade, o que afirma o filósofo é que as várias espécies de poesia são *miméseis* e que a obra própria do poeta²⁹ é a produção de *mimesis*. Afirma, ainda, que a poesia, *per se*, é uma espécie do gênero das *téchnai* (artes/destrezas) cujo propósito é a *mimesis*.

Tradicionalmente - a partir da etimologia oferecida no Banquete, mas também por causa do significado filosófico-etimológico que o conceito ocupa em Heidegger - o vocábulo *póiesis* é traduzido como "produção", "confecção". A rigor, pode funcionar muito bem a sua versão por "ficção", "composição" e outros substantivos referidos a *verbos de criação*. O mais importante é como para Aristóteles o meio e resultado de tal criação é, sem sombra de dúvida, a *mimesis*. Este último termo, que tem uma história da tradução ironicamente trágica, será vertido aqui provisoriamente como "representação" (em sentido teatral) - insistindo que não importa qual seja a sua tradução, esta deve ser sempre referida aos *verbos de imitação*. Por causa da estreita ligação *mimesis-póiesis*, no texto da Poética tanto as várias formas do verbo *mimeomai*, quanto, freqüentemente até, o substantivo *mimesis* no genitivo é precedido pelo verbo *poieo*, no sentido evidente de "compôr a representação", "representar".

Que a representação de que fala Aristóteles não seja a mera imitação que reproduz, traço a traço, o objeto representado parece evidente no modo mesmo como Aristóteles desenha teoricamente a idéia de uma *mimesis* poética, a saber, na contraposição com as outras *artes* cujo fim e meio são a *mimesis*. Com efeito, a reprodução da semelhança da realidade por traço ou imagem é obra de outra *téchne*: a arte icônica. O fazedor de imagens (v.g. o pintor de pessoas, o escultor de estátuas) sim, é um produtor de representações por similitudes, por figuras, a partir de um determinado modelo de que se tenta aproximar gráfica ou iconicamente³⁰. A destreza ou habilidade que está em jogo nas formas de poesia aproxima-se da habilidade ou destreza icônica (enquanto ambas realizam-se mediante a *mimesis*) na medida em que dela sempre deve resultar uma espécie de simulação ou ficção. Todavia, enquanto no caso da arte iconográfica se trata de simular, traço a traço, objetos da esfera da realidade, as habilidades ou destrezas poéticas simulam ações humanas.

A analogia entre a *mimesis* icônica e gráfica e a *mimesis* que interessa à poética³¹ é importante para Aristóteles, na medida em que impede a compreensão da poesia como algo que se reconhece apenas pela forma, ou seja, pela métrica. Ao contrário, insistindo que na poesia se dá algo como nas artes iconográficas, Aristóteles mostra que os poetas são reconhecidos não pelo metro usado, mas pela capacidade de compor ficções, simulações. Esta analogia, entretanto, pode se revelar um problema para os propósitos de Aristóteles, se for levada ao extremo, na medida em que na composição icônica há um modelo externo e objetivo que se trata de copiar, de forma que a correção da representação-objeto depende da sua fidelidade à representação-modelo. Ora, este aspecto da analogia seria sumamente indesejável aos propósitos de Aristóteles e certamente conduzir-nos-ia fora do percurso por ele proposto³².

²⁹ Cf. 1447b 10-23; 1451b 28ss.; 1460a 8ss. e 1460b 8-9: "O poeta é *mimetês*, como o pintor (*zográphos*) ou qualquer outro fazedor de imagens (*eikonopoiós*)";

³⁰ Vide o sentido grego do verbo *apeikazein*.

³¹ Trata-se da analogia preferida de Aristóteles, aquela entre "os que representam muitas coisas reproduzindo-as mediante cores e figuras" e a poesia. Cf. 1447a 18ss.; 1448b 8-13; 1450a 27ss.; 1450 b 1-3; 1454b 8 ss.; 1460b 8 ss. e 1461b 12 ss.

³² Além do mais, o poeta icônico não é o único analogado de que se serve Aristóteles para fazer compreender a propriedade específica da *mimesis* que resulta da poesia. No terceiro parágrafo, Aristóteles se refere, por exemplo, à arte dos dançarinos "que imitam caracteres, afetos e ações dando figura aos ritmos" (em sentido coreográfico): 1447a 25ss. Pouco depois, Aristóteles insiste na diferença entre os ofícios do poeta e o do historiador (que não consiste no domínio do metro), mas enquanto um apresenta o que aconteceu e o outro representa o que poderia acontecer): 1451b

Prova-se esta tese observando-se que todas as outras características da representação poética separam-na das artes icônicas e/ou pictóricas.

Em primeiro lugar, a representação poética é "seletiva" e não "reprodutiva", seleciona, não copia. Ou seja, consentimos ao poeta alterações na representação das coisas que não podemos permitir a outros "representadores" (*mimetès*)³³. Isso porque muito simplesmente o poeta não procura representar o real, devendo a ele ser fiel; representa o plausível³⁴. Não é seu ofício representar no sentido de rerepresentar um fato acontecido, mas no sentido de simular o que é possível. Como o possível se representa apenas tendo em vista a natureza ou essência dos eventos, o ofício do poeta é de alguma sorte o mais "filosófico", enquanto exige a percepção do verossímil, do necessário³⁵ e, por isso mesmo, do universal. Se, obedecendo a este princípio, suceder ao poeta de narrar o acontecido, fá-lo-á não para dar a conhecer o real, mas pela simples razão de que se os eventos aconteceram isso significa que foram possíveis e *o que é possível é normalmente também plausível*³⁶. Mesmo assim, quando o critério da possibilidade entrar em conflito com a plausibilidade, o poeta deve decidir-se em favor da última. "De preferir às coisas possíveis mas incríveis são as impossíveis mas críveis", diz Aristóteles³⁷.

E se é verdade que tais princípios podem reger também a atividade iconográfica, o pintor e o escultor têm uma ligação com o modelo a ser representado que é de outra natureza. Eles podem embelezá-lo ou até melhorá-lo (superando o paradigma, como diz Aristóteles), mas se obrigam a conservar a semelhança, traço a traço, de forma que o modelo possa ser reconhecido. Já o modelo da representação do poeta é submetido a um *approach lógico*, na medida em que está submetido aos propósitos da poesia, que são o recorte pelo plausível (à diferença do historiador), a produção da persuasão (como na retórica) e a provocação de um efeito emocional. Tendo um modelo desta natureza, o critério de correção na esfera do poético só poderia se diferenciar do das outras artes, a arte de produzir imagens inclusive.

Além disso, os *meios* com que se produz a representação mediante a qual se realiza a poesia, bem como *aquilo que se representa na representação* e os *modos* pelos quais se representa distinguem a representação poética de qualquer outra forma. Antes de tudo, os meios que permitem fazer a representação, que são o ritmo (*rythmos*), a linguagem (*lógos*) e a melodia (*harmonia*) - que podem ser usados todos de vez ou apenas um ou dois, a depender da espécie de poesia. Quanto ao que é representado na mimesis, trata-se de agentes (*práttontas*), *personas* em ação, levando-se em conta a sua caracterização (os seus *éthe* ou caracteres) ou qualificação "moral", os seus afetos (*páthe*) e as suas ações (*práxeis*). Enfim, quanto aos modos da mimesis, há a representação por narração (*apangélonta*)³⁸ - como em Homero - e a representação "por desempenho", onde os

1-5. Em outra parte, a contraposição é entre *póiesis* e retórica, na medida em que ambas visam produzir um efeito no receptor, com a diferença que na retórica os efeitos devem resultar da palavra de quem fala, enquanto na poesia devem decorrer somente da ação e sem interpretação explícita: cf. 1456 b 5-7. Mais adiante ainda Aristóteles relaciona a esfera do poético e a dimensão política no que tange à correção da expressão: cf. 1460b 25 ss.

³³ Cf. 1460b 13s.

³⁴ Segundo Aristóteles, a representação do poeta "incidirá num destes três objetos: coisas quais eram ou quais são, quais os outros dizem que são ou quais parecem, ou quais deveriam ser": 1460 b. 10 ss.

³⁵ "[...] não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade": 1450b 36 ss..

³⁶ Cf. 1451b 17.

³⁷ 1460a 26. Mais adiante, reitera: "Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade": 1461b 10s.

³⁸ "Por narração" deve ser entendido aqui no sentido da informação através da mediação de um noticiador. Veja-se que em *apangélonta* e *apangéllas* temos a mesma raiz do substantivo *ángelos*, "anjo", "o mensageiro", aquele que dá a conhecer, torna noto, notícia.

objetos da representação apresentam-se agentes (*práttonta*) e operantes (*énergountas*) diretamente. Aristóteles nos lembra que este segundo tipo de composição é chamado por alguns de *dramas*, pelo fato de representarem-se actantes, agentes (*dróntas*).

Curioso é que, não obstante a grande admiração de Aristóteles por composições representativas de tipo narrativo (particularmente por Homero), a sua Poética, na parte que permanece até hoje, trata exclusivamente das representações "*dramáticas*", aquelas que se encenavam nos teatros gregos³⁹. A "curiosidade" deriva, muito mais que da escolha de Aristóteles, do fato de as poéticas pós-aristotélicas terem tomado uma direção completamente inversa às intenções do filósofo. De fato, a poética tornou-se historicamente o estudo da composição literária, das *belles lettres*, particularmente daquilo que hoje em dia chamamos de poesia. A "infidelidade" a Aristóteles, portanto, é dupla. De um lado, enquanto toda a representação "dramática" tem ficado de fora do campo de objetos da poética. De outro, porque, ocupando-se da poesia no sentido contemporâneo, a poética perde qualquer contato com a característica fundamental do poético em sentido aristotélico, perde qualquer referência à *mimesis*.

O importante é notar como Aristóteles em sua Poética reconhece um duplo modo da *mimesis* pela qual se realiza a poesia. Dizendo-o em linguagem contemporânea, no primeiro modo a *mimesis* consiste e se efetiva na/pela ficção nas qual ações são narradas, contadas - tomando "ficção" em duas reverberações semânticas, como tradução de *poiesis*, "poesia", e como gênero de narrativa em que não se narram fatos reais mas compostos pela imaginação. No segundo modo temos a ficção "teatral", ou seja, a representação "dramática" através de atores/agentes. *Ficção e representação teatral* são dois dos termos lingüísticos com que podemos tentar estabelecer o contorno da palavra *mimesis*.

4. A dimensão "pragmática" da Poética: a recepção.

No que tange à consideração pragmática, o problema central de Aristóteles diz respeito aos critérios a serem levados em conta no cumprimento da destinação ou finalidade de cada espécie de representação pela qual se realiza a poesia. Chamamos "destinação" ou "finalidade" aquilo que Aristóteles chama *dynamis*. Alguns vertem *dynamis* como "efetividade", outros como "finalidade". Aprendemos entretanto, na Física e Metafísica de Aristóteles, que *dynamis* é um termo freqüentemente em contraposição a *enérgeia*. Contraposição que se celebrizou na história do pensamento como a relação entre potência e ato ou entre possibilidade e realidade. A possibilidade ou potencialidade de um ente é aquilo que se encaminha para a realização, que se destina à atualização determinando-a essencialmente. Nesse sentido, a *dynamis* de uma espécie de representação é aquilo que esta está convocada a ser (portanto, a *realizar*) por sua própria natureza.

Isto quer dizer que a poética deve ser capaz de indicar, em princípio, *o que está convocado por natureza a realizar* cada tipo de representação. Mas aquilo que algo ou alguém deve realizar, uma vez realizado torna-se resultado, obra, efeito: *érgon*⁴⁰. É evidente que em grego *érgon* e *enérgeia* são semânticamente próximos. De algum modo, então, a *dynamis* de uma representação é o seu *érgon*, a sua obra ou resultado. O que seria tautológico não fosse o fato de que o ato é, na Metafísica, a efetivação da

³⁹ Com efeito, o primeiro livro da Poética, que é o que temos hoje, trata apenas das questões gerais relativas à poesia e de duas de suas espécies, a tragédia e a epopéia. A poesia trágica é certamente "dramática", enquanto a épica certamente não o é (é por narração noticiosa ou dieguemática). A rigor, entretanto, Aristóteles trata mesmo é da tragédia, servindo-lhe a epopéia para fazer uma espécie de contraponto para fins didáticos e elucidativos.

⁴⁰ Prestemos atenção que o ato, *enérgeia*, é da mesma raiz que obra, resultado, conseqüência: *érgon*.

potência, a sua realização, a sua fixação. O *érgon* é a mesma *dynamis* que chegou a ser, à realização, à estabilização⁴¹.

Mas a "dinâmica" aristotélica é curiosamente muito "pragmática", na medida em que aquilo que um tipo de representação está convocado a realizar chama em causa necessariamente o, digamos assim, receptor da representação (espectador, ouvinte, leitor). É para ele (obviamente também para os produtores enquanto são igualmente receptores) que a representação existe, realiza-se, atualiza-se. Sem ele, não há representação. Em assim sendo, a *obra* ou *resultado* (*érgon*) da representação necessariamente é o seu modo de afetar o receptor ou, noutra palavra que pode igualmente traduzir *érgon*, é o *efeito*⁴² da representação sobre um receptor. Assim, se cada gênero de representação tem uma própria *dynamis*, isto quer dizer que se destina a provocar um efeito específico sobre os seus fruidores/receptores.

Desta perspectiva, portanto, a poética estuda a produção - nas obras de narrativa ficcional e na representação dramática - dos efeitos específicos de cada gênero de poesia sobre os seus fruidores. Quando dizemos "produção" (que não é terminologia aristotélica) queremos dizer que a poética se ocupa com os efeitos das espécies de poesia sobre os fruidores, mas tais efeitos devem ser considerados do ponto de vista das estratégias de que lança a mão o poeta na realização da sua obra poética. Isto significa, em linguagem contemporânea, que a poética estuda as estratégias de produção de efeito, quer dizer, as estratégias de agenciamento e organização dos elementos da composição que prevêm e solicitam determinados efeitos (específicos de cada gênero), que, portanto, os constróem antecipadamente. A poética, dito de outro modo, ocupa-se com a construção prévia, por arte, da recepção de uma determinada obra. Assim a obra é um mecanismo de acionamento de efeitos através das tentativas, eliminações e escolhas de que ela resulta⁴³.

Ora, há pelo menos dois pressupostos que devem ser levados em conta na apresentação desta tese.

4. 1 - O efeito poético

O primeiro deles é que em cada gênero de representação ficcional dramática ou narrativa, deve o poeta buscar o efeito que lhe é próprio. Ou, dito de outra forma, cada gênero possui um efeito que lhe convém e que deve ser buscado pelo poeta prioritariamente sobre todos os outros efeitos possíveis.

Além da forma genérica *efeito* (*érgon*), Aristóteles emprega um interessante substantivo para designar aquilo que resulta para o receptor em decorrência da realização da poesia: *hedonè*, "prazer". Para melhor caracterizá-lo, Aristóteles delimita a substantivo com o

⁴¹ Cf. W. Gomes, "Heidegger e os pressupostos metafísicos da crítica da modernidade". In: *Síntese Nova Fase*, v. 22, 68 (1995):115-135.

⁴² Aristóteles fala freqüentemente da obra ou efeito (*érgon*) da poesia em geral ou da tragédia em particular sobre o receptor. Cf. 1450a 31 e 1452b 28-30 onde se fala de *tragodías érgon*, ou efeito próprio da tragédia ou efeito trágico; também 1462a 18 e 1462b 13.

⁴³ Com isso Aristóteles não quer dizer que os poetas componham a partir de uma habilidade ou destreza (*téchne*). Se assim o fosse ele estaria tomando partido em face da polémica platônica sobre a origem do trabalho poético. Para Platão os poetas não produzem em razão de uma *téchne* ou saber (*sophía*), mas por causa de um dom natural e de um arrebatamento divino (*enthousiasmós*) ou de uma possessão ou delírio (*manía*) cuja causa são as musas. É claro que a *téchne* envolve saber, é o conhecimento que decorre de uma série de experiências, afirma Aristóteles na *Metafísica* (cf. A 1, 981a 5 s.). Aristóteles apresenta duas possibilidades: os poetas compõem por arte (*dia téchnes*) ou por costume (*dia synethéias*) "automático", não se decide por nenhuma delas e admite além disso que eles devem possuir algum dom especial ("O poético é adequado a seres bem dotados ou a temperamentos exaltados [manikou], a uns porque plasmável é a sua natureza, a outros por virtude do êxtase que os arrebatam" 1455a 33ss.). De qualquer forma, suposto este dom, é possível produzir representações perfeitas seguindo os procedimentos e critérios que ele descreve.

advérbio *oikéia* - "de casa", "doméstico", "familiar", "próprio" - compo a curiosa expressão "prazer próprio" (*oikeia hedonè*). A *oikéia hedonè* é, literalmente, o prazer que pertence e é adequado, que é "familiar", a um determinado gênero de representação. Porque, acredita o filósofo, de cada gênero não há que solicitar-se ou fruir-se toda espécie de prazer, mas somente o prazer que lhe é próprio⁴⁴. Toda a destreza do poeta, por isso mesmo, deve consistir em provocar tal efeito.

Que *prazer próprio* e *efeito* sejam a mesma coisa, a saber, aquilo que a representação provoca no receptor, não há dúvida. Basta seguir a trama discursiva de Aristóteles para perceber que os dois termos ocupam o mesmo espaço semântico, um indicando o efeito em geral das estratégias da obra sobre o receptor, o outro qualificando este efeito como uma mudança provocada no ânimo do fruidor da obra. A "pragmática" aristotélica, sabemo-lo todos, tem um caráter "patético" ou passional. "Pragmática", enquanto Aristóteles compreende que não se deve tentar entender a poesia, e a representação por meio da qual esta se realiza, sem levar em conta a sua recepção e o seu receptor, não como uma parte exterior e secundária, mas como dimensão essencial, fator que deve ser previsto cuidadosamente na produção mesma da obra para que ela se realize perfeitamente. O caráter "patético" desta "pragmática" está no fato de que "levar em conta a recepção" na produção da representação significa prever e prover os efeitos que se realizam sobre o receptor e que nele provocam mudanças ou "paixões".

Considere-se em primeiro lugar que esse efeito tem algo de "estético" - e todos sabem das sensações (*áisthesis*)⁴⁵) que acompanham a poesia. Mas tem sobretudo de "psíquico", enquanto o efeito é vivenciado pelo fruidor da poesia como *paixão d'alma*, como afetos ou afecções anímicas. Particularmente, o efeito das obras de representação são co-moções do ânimo - portanto, não apenas psíquicos, mas, ainda mais especificamente, *psicagógicos*. O efeito da comédia ou epopéia, o prazer próprio da tragédia é a *emoção, comoção*, um movimento ou alteração de ânimo⁴⁶.

Se dermos um passo a mais em direção à concretização do efeito da poesia, veremos como em Aristóteles o prazer próprio de cada gênero de representação são afeições emocionais, emoções (*pathêmata*) bem específicas. No caso da tragédia o que se deve provocar no espectador são o temor (*phóbos*) e a compaixão (*éleos*). Estas emoções fazem parte, inclusive, da definição essencial da tragédia na Poética:

*"[...] a tragédia não é só representação de uma ação completa, como também de casos que suscitam o temor e a compaixão"*⁴⁷

O temor, afirma Aristóteles, é uma emoção que se origina quando vemos um nosso semelhante em desdita e a compaixão, quando contemplamos alguém que é infeliz sem o merecer. São estas, e não outras, as emoções trágicas por excelência, as únicas que devem ser previstas na poesia trágica.

⁴⁴ A frase de Aristóteles refere-se, a rigor, à tragédia: "[...] porque da Tragédia não há que reclamar toda a espécie de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio": 1453b 12. Mas pode claramente ser aplicada a qualquer dos gêneros de representação. Em outra parte ele reitera que "o poeta nenhum efeito deve tirar de sua arte que não seja o prazer indicado": 1462b 14. Antes disso, em 1453a 35 s. faz-se a contraposição entre o prazer que resulta da tragédia (*tragodias hedonè*) e o prazer próprio da comédia (*komodias [hedonè] oikéia*). Mais adiante, o termo retorna na contraposição entre o mito trágico e o épico, quando Aristóteles explica o que fazer para que o enredo, em qualquer representação, venha a produzir o efeito que lhe é próprio: 1459a 20. Em 1462a 17, por sua vez, fala-se de prazeres (*hedonái*) que resultam da tragédia aumentados pelo espetáculo cênico e pela melopéia.

⁴⁵ Cf. 1454b 16.

⁴⁶ Por duas vezes, pelo menos, Aristóteles fala de meios do *psychagogéin* - ou meios pelos quais a tragédia move os ânimos, e que fazem parte do enredo - e da característica psicagógica do espetáculo cênico: 1450a 33 e 1450b 18.

⁴⁷ 1452a 1s.

Mas eis que aqui um paradoxo parece estar à nossa espreita. Ao analisar a parte "pragmática" da Poética, decidimos vir do geral ao mais particular, considerando: a) a peça poética tem uma sua finalidade ou potencialidade; b) esta última se traduz como a obra ou o resultado da poesia sobre o espectador; c) em assim sendo, este resultado é o efeito da obra sobre o receptor; d) visto mais de perto este efeito é o prazer próprio a cada um dos gêneros de representação; e) que este se realiza no ânimo do receptor/fruidor na forma de emoções; f) estas emoções, no caso da tragédia, são o temor ou medo e a compaixão ou piedade. Mas aí, quando vemos que o prazer se concretiza como sensações assaz desagradáveis como o medo e a compaixão, perguntamo-nos se por acaso não perdemos alguma coisa no percurso e realizamos uma curiosa inversão semântica.

Não há dúvida quanto ao fato de que na concepção de Aristóteles medo e compaixão estão associados ao *prazer próprio* de cada gênero de representação⁴⁸. Temor por si e temor pelos outros são os efeitos no ânimo do espectador que devem resultar da tragédia, sendo ao mesmo tempo o prazer e as causas do *prazer que se deve esperar* (*oikéia*) da tragédia. Nem tampouco se trata de uma depravação psicológica ou semântica de Aristóteles e do mundo grego. Aristóteles sabe que certas emoções são desagradáveis e outras agradáveis, e só a estas últimas deve-se chamar de *prazer* (*hedonè*) ou só delas deve-se dizer que são capazes de provocar prazer. As outras são bem mais *aflição* (*lype*), desprazer. Então, por que dizer que no medo e na compaixão trágicos realiza-se o prazer próprio da tragédia?

Não há uma resposta fácil, mesmo porque Aristóteles não a oferece diretamente. Mas notemos pelo menos duas coisas. Em primeiro lugar, no texto da Poética há pelo menos um trecho onde há uma contraposição clara entre *lype* e *hedonè* (no caso, substituído pelo verbo *cháiro*, no mesmo sentido). Num momento em que fala sobre a origem da representação, Aristóteles argumenta que provavelmente uma das suas causas seja o gosto que todos sempre provamos pelas representações, desde a mais tenra infância. E afirma que "nós contemplamos [*theoróuntes: theoréin*] com prazer [*cháiromen: cháiro*] as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos [*orómen: oráo*] com repugnância [*lyperós*], por exemplo, as representações de animais ferozes e de cadáveres⁴⁹".

O texto sugere que o registro da representação e o registro da apreensão visual normal das coisas de fato coincidam apenas aparentemente. De fato, aquilo que nos causaria aflição ou repugnância na apreensão visual normal, por nos desagradar, agradam-nos quando nos aparecem sob a luz da *mimesis*, da representação, mesmo da representação visual da imagem plástica (*éikon*). Note-se a contraposição nada gratuita dos verbos de visão, ambos provenientes da mesma raiz *oráo*. O registro visual normal é o do simples ver, a experiência física da visão: *oráo*. O registro visual da representação é o do olhar que se acompanha de inteligência, que envolve abstração e capta relações: *theoréin* - nem é preciso lembrar que de *theoréin* se deriva *theoría*. A representação produz uma transformação do olhar. O olhar que a representação solicita apreende o objeto sob uma outra capacidade, "estética", realizando, assim, uma espécie de *transformação* da *λυπη* em *hedonè*.

⁴⁸ "Quanto aos que procuram sugerir pelo espetáculo, não o tremendo, mas o monstruoso, estes nada produzem de trágico, porque da tragédia não que tirar toda espécies de prazeres, mas tão-só o que lhe é próprio. Ora, como o poeta deve procurar apenas o prazer inerente à compaixão e ao temor, provocados pela representação, bem se vê que é na composição dos fatos que se ingerem tais emoções": 1453b 9-12.

⁴⁹ 1448b 10ss. Que *cháris* (através da forma verbal) possa aqui substituir *hedonè* vê-se pelo conjunto do parágrafo. Mais abaixo (1448b 18) reaparece o substantivo *hedonè*.

Esta *transformação* tem um nome - e este é já o segundo elemento de que tínhamos que falar -, um nome que já se tornou clássico desde a Poética: καθαρσις, *cátharsis*, depuração. Tudo tem origem na última parte da definição aristotélica de tragédia: representação de uma ação "dramática" "e que, suscitando o temor e a compaixão, tem por efeito a purificação [*cátharsis*] dessas emoções⁵⁰". O texto afirma que há um efeito propositado da tragédia, um efeito "catártico"⁵¹, e sugere que tal efeito seja transformação *por arte* das emoções "físicas" - desagradáveis - em emoções "artísticas" ou "estéticas" - agradáveis. A depuração seria uma espécie de transmutação, de transformação qualitativa decorrente da mudança do posicionamento do receptor em face dos objetos. A atitude de recepção deixa de ser simplesmente *ótica* (de *oráo*) para ser *teórica*. Assim, temor e compaixão trágicos, embora sejam emoções (*pathêmata*), não são "patológicos", mas resultados de um esforço mimético, artístico de elaboração; não são mais resultantes incontrolados da relação incontrolável com o real, mas decorrentes da relação do espectador com formas representadas que se oferecem à contemplação solicitando a inteligência e a abstração.

4.2 - A produção do efeito poético

O segundo pressuposto a ser levado em conta na compreensão da tese aristotélica acerca da natureza "pragmática" da Poética diz respeito à composição dos elementos da representação - dos seus meios e modos - e daquilo que nela se representa. O segredo da arte da representação consiste justamente em, de algum modo, prever e solicitar os efeitos específicos de cada gênero de poesia na composição dos seus elementos e de seus objetos. Aqui está uma intuição extramente "moderna" em Aristóteles: o produtor deve, de alguma forma, construir a recepção da sua obra. Para isso antecipa-a e compõe, traça e elabora a estrutura e a trama de sentidos imaginando/prevedo o efeito que isto provocará. Neste caso, a Poética considera os projetos ou programas de produção de efeitos na composição das representações.

Deve-se levar em conta antes de tudo, nesta ordem de coisas, a composição dos *meios* da representação: linguagem, ritmo, melodia. No caso da epopéia, a poesia narrativa e em verso, a melodia não faz parte dela e a linguagem e o ritmo se apresentam no metro e no domínio artístico da elocução (*léxis*). Na tragédia, que é poesia dramática, o seu meio de representação são todos os recursos da representação em geral. Nesse caso, deve-se cuidar da composição dos cantos (*melopoía*) e da elocução ou composição métrica (*synthesis tôn métron*). A elocução ou expressão parece ser a mais importante do ponto de vista do efeito poético e exige cuidados especiais na construção das falas dos personagens e do próprio narrador (quando é o caso) e no domínio das suas possibilidades (o domínio da metáfora, particularmente da analogia, por ex.).

Além disso, há um outro elemento da representação (no caso, da representação dramática) que deve ser levado em conta, e que Aristóteles coloca curiosamente como *modo* da mimesis: o espetáculo cênico (*ópsis kósmos*). A insistência do filósofo em ligar poesia e mimesis ou representação, que tem uma forte conotação teatral plausivelmente proposital, bem como a sua preferência pelas formas "dramáticas" (as formas em que a representação não se dá por narrativa mas por desempenho de agentes/atores) pareceria

⁵⁰ 1449b 28ss.

⁵¹ Todavia, deve-se considerar com precaução o problema da catarse na Poética. Autores de grande envergadura, fundamentados em plausíveis argumentos filológicos e filosóficos, afirmam que no texto original da poética não havia a locução *pathêmáton kátharsin*: παθημάτων καθαρσιν (depuração das emoções), mas *pragmáton systasin*: πραγμάτων συστασις (composição dos fatos). A locução em questão teria sido inserida com o intuito de completar um texto corrompido. Cf. Antonio Freire, *A catarse em Aristóteles*. Praga, 1982.

indicar que Aristóteles tem em grande conta o aspecto visual da obra poética. De fato, entretanto, não é assim. Antes, pelo contrário.

O aspecto propriamente visual (ópsis: ótico) ou espetacular da representação é secundário, embora inegável.

"Quanto ao espetáculo (*ópsis*), decerto que é o mais emocionante (*psychagogikòn*), mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação teatral (*agónos*) e sem atores⁵², pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disso, a realização do espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta"⁵³.

Por outro lado, se é verdade que do ponto de vista dos efeitos poéticos o aspecto propriamente visual é deslocado ao segundo plano, Aristóteles sabe, e o reconhece, que a visualidade do espetáculo acresce a intensidade dos prazeres que são próprios a cada gênero⁵⁴. A visualidade representa portanto uma das vantagens da tragédia sobre a epopéia, que não a tem.

Enfim, quanto ao que se representa na *mimesis* - personas em ação e as suas ações - há que se considerar a sua caracterização enquanto qualificação moral-psicológica (*éthe:ηθη*) e enquanto personalidade psicológico-racional (*diánoia*) bem como a organização do enredo ou trama (*mythos*). Estes elementos são, com efeito, os mais importantes do ponto de vista da produção do efeito poético.

Desse ponto de vista temos, antes de tudo, aquilo que se poderia chamar, em linguagem contemporânea, de *construção do personagem*. Em primeiro lugar, no que tange à *caracterização*⁵⁵ do personagem. E o personagem é caracterizado diferentemente em cada gênero de representação, a depender do efeito apropriado a cada um. Assim, como o efeito da comédia, presumivelmente, é o riso, essa caracteriza os personagens na representação como inferiores à média dos homens, caracteriza-os como risíveis, ridículos⁵⁶. Já a tragédia, cujo efeito é (a depuração d) o temor e a compaixão, deve caracterizar os personagens de acordo com o enredo. Se a ação mostra homens que passam da boa para a má fortuna, eles não devem ser caracterizados como muito bons, senão não se suscita o temor, mas a repugnância; se mostra homens que passam da má para a boa fortuna eles tampouco devem ser caracterizados como muito bons - porque extinguir-se-ia o efeito trágico: "a compaixão tem lugar a respeito do que é infeliz sem o merecer, e o temor, a respeito do nosso semelhante desditoso"⁵⁷.

⁵² Aristóteles faz questão de não confundir o poeta com o produtor do aspecto visual ou espetacular, mas também não o quer confundido com o ator. Com isto não só o aspecto visual no sentido cenográfico é deslocado para o segundo plano na representação dramática. O aspecto visual no sentido *cinético* ou gestual também o é: "[...] a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopéia, sem recorrer a movimentos [*kinésis*], pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades" 1462a 11-14.

⁵³ 1450b 17-20.

⁵⁴ Cf. 1462a 17.

⁵⁵ Aristóteles insiste muitas vezes que a *mimesis* é representação de caracteres (*éthe : ηθη*). A ressonância aparente é sempre moral ou moralizante, visto ser *ηθη* plural de *éthos:ηθος* que, como a forma *éthos:εθος*, dá origem ao termo *ética*. Aristóteles reforça tal ressonância porque, como Platão, reconhece um valor pedagógico-moral nas representações. Por outro lado, *ηθη* tem uma conotação "física", como se pode flagrar na tradicional tradução que se costuma dar a esta palavra nas várias edições da Poética: *caráter*. Caráter indica a *marca* que fica numa superfície depois da pressão sobre esta de um outro corpo e que, de algum modo, a configura. De fato, o grego permite a Aristóteles trabalhar com uma dupla dimensão, separadas em nossa língua, a saber, a dimensão "física" - onde *ηθη* pode ser traduzido por *caracteres* - e a dimensão "moral" - onde *caráter* pode ser tradução de *ηθη*. O que unifica a significação é o fato que num como no outro caso *ηθη* são as *diposições estáveis das individualidades psicológicas, sua posição ou marca habitual*.

⁵⁶ Cf. 1449a 33-35.

⁵⁷ 1453a 5s.

Mas há de se considerar também que a construção do personagem inclui o que Aristóteles chama *diánoia*, a expressão que traduz reflexão e decisão⁵⁸. Juntamente com os caracteres, o pensamento é a expressão externa que permite qualificar ações e comportamentos, que são o objeto da representação. A qualificação moral-psicológica dos personagens, mediante caracteres e pensamento, fornece o parâmetro do efeito poético. Isso quer dizer que é na avaliação do desenlace dos eventos que afetam os agentes em face da qualidade moral-psicológica desses mesmos agentes que o efeito poético se dá e pode, por conseguinte, ser previsto pelo poeta.

Além da construção do personagem há também, enfim, um elemento muito caro a Aristóteles: a construção da trama das ações ou *mythos*. Desde o parágrafo de apresentação da sua Poética, Aristóteles promete que vai considerar o modo como se deve compor o enredo (*synístasthai touís mythous*) "se quisermos que a poesia resulte perfeita"⁵⁹. Desde então, a idéia de que a realização da obra depende do enredo não mais o abandonará. Mas o que é exatamente o *mythos*? Aristóteles mesmo o responde: "O *mythos* é representação de ações (*mímesis práxeos*)". Mais especificamente, "é o sistema dos fatos (*synthesis tón pragμάτων*)"⁶⁰. Como a *mímesis* é representação de ações e agentes, a composição da trama dos eventos passa a ser determinante.

Não só, a trama dos fatos ou mito é, para Aristóteles, o elemento mais importante da dimensão "pragmática" da Poética⁶¹. Em primeiro lugar, ele é mais importante que os *meios e modos* da representação, porque estes estão claramente em função daquilo que nesta se representa. Quanto ao modo da representação, Aristóteles bem reconhece que os efeitos poéticos podem provir do aspecto visual da *mímesis*. Mas podem e devem derivar principalmente da conexão dos fatos, que é atividade própria do poeta, enquanto o espetáculo cênico é atividade do cenógrafo. O poeta pode prescindir do aspecto cênico-visual, provocando o efeito poético apenas pela própria trama dos eventos, como acontece com os mitos tradicionais. É na composição dos fatos que os efeitos podem ser melhor previstos e a fineza da arte se revela, na composição dos fatos se geram e gerenciam as emoções poéticas⁶².

Além disso, a trama dos fatos é mais importante que os outros objetos pelos quais se dá a representação. A caracterização dos personagens é importante, mas o efeito trágico ou cômico não se obtém apenas pela construção psicológico-moral dos personagens, mas pelas ações que se realizam sobre e/ou pelos personagens caracterizados. Os personagens não agem para se caracterizarem, mas são caracterizadas em função das ações. E ainda que fosse possível, por exemplo, uma tragédia sem caracterização dos personagens, não o seria uma sem ações coligidas numa trama. Quanto ao pensamento, é claro que a expressão visa suscitar emoções - a retórica o sabe bem. Só que, à diferença desta última, para a qual os efeitos derivam da palavra do orador, na poesia os efeitos "devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita"⁶³. Caso contrário, perdemos justamente o caráter representacional da poesia.

⁵⁸ "O pensamento inclui todos os efeitos produzidos mediante a palavra; dela fazem parte o demonstrar e o refutar, suscitar emoções (como a compaixão, o temor, a ira e outras que tais) e ainda o majorar e o minorar o valor das coisas": 1456a 36ss.

⁵⁹ 1447a 2s.

⁶⁰ 1450a 5s. Aristóteles usa tanto o substantivo *synthesis* (composição, sistema, "agencement", como dizem os franceses) quanto *systasis* (trama, enredo, formação ou constituição por composição). Sempre associados ao participio passado de *práxis* (*tón pragμάτων*) no genitivo. O *mythos*, portanto, é a versão "mímica" ou representada da ação real, o seu encadeamento no plano da representação.

⁶¹ Cf. 1450a 16.

⁶² Cf. 1453b 14.

⁶³ Cf. 1456b 6ss.

É bom que se diga, para Aristóteles os trechos narrativos assumem praticamente toda a responsabilidade na produção dos efeitos próprios de cada poesia. O que se verifica não apenas no deslocamento do elemento cênico e da caracterização dos personagens para o segundo plano, mas pela rejeição de quaisquer expedientes não-narrativos, quaisquer recursos que prescindam da trama dos fatos, para a produção dos efeitos poéticos. Assim é que Aristóteles exclui o irracionalismo do desfecho do tipo *deus ex machina*⁶⁴ e de qualquer interferência gratuita e imotivada que não obedeça ao processo ou *economia*⁶⁵ da história.

Pelo contrário, o segredo da arte consiste em dominar os processos da construção "econômica" da trama dos fatos. Ao construí-la produz-se (antecipa-se, solicita-se) ao mesmo tempo o lugar da recepção como instante da realização dos efeitos previstos na natureza de cada gênero poético. Sob esse aspecto, a poética consiste sobretudo na indicação das situações a serem buscadas e a serem evitadas para que através do trecho narrativo se atinja o efeito próprio da poesia.

A modo de conclusão: É evidentemente ainda muito cedo para uma avaliação compreensiva da importância e do alcance da Poética aristotélica para o projeto de uma "nova poética" não-literária no contexto das disciplinas da interpretação e da expressão. Mesmo porque o projeto encontra-se em elaboração. Mas certamente impressiona o quanto as intuições básicas de Aristóteles parecem-nos atuais e ainda aplicáveis ao estudo das *miméses* contemporâneas. Sobretudo impressiona o quanto este pequeno tratado ainda tem a nos ensinar.

BIBLIOGRAFIA

ARÊAS, Vilma *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

ARISTOTELES, Περι ποιητικης - *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1992.

____ *La Poétique*. Trad. e notas de R. Dupont-Roc e J. Lalot. Paris: Ed. du Seuil, 1980.

BAKHTIN, Mikhail *La poétique de Dostoïevski*. Paris: Seuil, 1970.

BARTHES, R. et alii *Poétique du récit*. Paris: Seuil, 1977.

DAMNJANOVIC, Milan "Sprache der Wissenschaft als Sprache der Kunst". In: M. Benedikt u. R. Burger (eds.), *Bewusstsein, Sprache und die Kunst. Metamorphosen der Wahrheit*, Wien: Edition S/Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1988: 195-206.

ECO, Umberto *Trattato di semiotica generale*. 12ª edição. Milano: Bompiani, 1991.

____ *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Milano: Bompiani, 1967.

FREIRE, Antonio *A catarse em Aristóteles*. Braga: Publicações da Faculdade de Filosofia, 1982.

⁶⁴ Cf. 1454b 1ss.

⁶⁵ O sugestivo termo aparece pelo menos uma vez na Poética: cf. 1453a 29.

- GARCIA-NOBLEJAS, Juan José *Poética del texto audiovisual. Introducción al discurso narrativo de la imagen*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1982.
- GENETTE, Gérard *Figures*. 3 vls. Paris: Seuil, 1969-72.
- GROUPE □ *Rhétorique générale*. Paris: Larousse, 1970.
- JAKOBSON, Roman *Questions de poétique*. Paris: Seuil, 1973.
- ____ "Linguística e poética". In: ID. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1991: 118-162.
- KOTHE, Flávio, *A narrativa trivial*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1994.
- MUKAROVSKY, J. *Kapitel aus der Poetik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1967.
- PALMER, Richard *Hermenêutica*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- PAREYSON, Luigi *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1988.
- PERELMAN, Chaïm e OLBRECHTS-TYTECA, Lucie *Tratado da argumentação. A nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- RICOEUR, Paul *Tempo e narrativa*. 2 vls. Campinas: Papyrus, 1994-95.
- SALDANHA, Nuno *Poéticas da Imagem. A pintura nas idéias estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Editorial Caminho, 1995.
- SPINA, Sigismundo *Introdução à poética clássica*. São Paulo, Martins Fontes: 1995.
- TAMINIAUX, Jacques *Le théâtre des philosophes. La tragédie, l'être, l'action*. Grenoble: Millon, 1995.
- TODOROV, Tzvetan *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971
- ____ *Estruturalismo e poética*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- USPENSKY, Boris *A poetics of composition*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973.
- VALÉRY, Paul "Primeira aula do curso de poética". In: ID. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991: 187-200.
- ZUMTHOR, Paul *Essai de poétique médiévale*. Paris: Seuil, 1972.

LA POÉTICA DEL CINE Y LA CUESTIÓN DEL MÉTODO EN EL ANÁLISIS FÍLMICO^{66*}

Wilson Gomes

1. La cuestión del método en el análisis fílmico

La actividad de interpretación y análisis de filmes, aunque decisiva en el ámbito de la investigación contemporánea, aparece como un oficio que puede ser realizado por muchos, de muchos modos y a través de los más variados medios. En general, se considera análisis fílmico cualquier texto que hable de películas y de sus contenidos, no importando propiamente su foco, alcance, profundidad y rigor, en un arco que incluye desde el mero comentario, pasando por la llamada crítica de cine de tipo periodístico e incluyendo, por último, el estudio académico en toda su variedad.

Tanto en una forma como en la otra no se consigue, en general, identificar una disciplina metódica que conduzca el trabajo analítico y, al mismo tiempo, sea capaz de prescribir, por lo menos, lo que debería ser, necesariamente, notado y examinado, bajo qué formas o capacidades y con cuales cuidados. Cada analista ve lo que puede o quiere y, por lo menos en principio, podría hablar de una cosa diferente de lo que hable otro analista, según el orden que le agrada y con el énfasis que desee. Frente a la ausencia de cualquier disciplina hermenéutica capaz de ofrecer garantías demostrativas suficientes para producir alguna convicción, más allá del límite de lo subjetivo y de lo íntimo, y de cualquier disciplina capaz, además, de ofrecer un terreno público y leal para la disputa interpretativa, el análisis acaba por apoyarse completamente en las cualidades peculiares del analista, o sea, en su talento, su cultura, su habilidad literaria, su suerte - o en la falta de todos ellos. Parece razonable afirmar, en este momento, que si no hay alguna disposición metódica, asentada en un consenso ampliamente compartido, es porque el ambiente intelectual y profesional del análisis fílmico-compuesto por periodistas, académicos y cinéfilos - no parece reconocerle sentido y necesidad.

La crítica periodística asume el lugar de orientadora de la toma de decisiones para esta especie de consumo cultural que es la apreciación de películas en el cine, en un sistema industrial que produce y circula en profusión. Se aleja cada vez más de las funciones que el ambiente cultural le atribuía en el pasado, de forma que, entre el examen analítico de los filmes, de un lado, y el registro periodístico del producto y la caracterización veloz de los elementos que permiten que un público de masa forme su decisión de consumo, por el otro, la referida crítica tiende decisivamente a quedarse con el segundo. Al analista le importa identificar las características fundamentales que establecen las pequeñas diferencias entre los productos en oferta, **el modo que reviste talentos de orientar** la decisión sobre el filme que deberá ser consumido en el próximo sábado a la noche, antes de ir al restaurante. La película en cartelera - como el plato en el menú - no **precisa** ser examinada, solamente caracterizada, o sea, reconocida,

⁶⁶ Gomes, W. S.

2004 La poética del cine y la cuestión del método en el análisis fílmico. *Significação*, Curitiba, v. 21, n. 1, p. 85-106.

* El presente trabajo fue realizado con auxilio del CNPq, entidad del Gobierno brasileño destinada al apoyo de la investigación científica. El autor agradece a los investigadores del Laboratorio de Análisis de Ficción Audiovisual del Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas por la relevante contribución en la elaboración de este ensayo.

calificada, clasificada. El suceso en ese ambiente profesional proviene mucho menos de la calidad intrínseca del análisis ofrecido bajo la rúbrica “crítica de cine” de los periódicos contemporáneos, y mucho más de la capacidad, demostrada por el crítico, de conducir los hábitos de consumo cultural, de influenciar la decisión, de producir identificaciones entre las preferencias de consumo y las preferencias del gran público, de ver su agenda cultural asumida por la audiencia.

En los ambientes académicos, el movimiento es diverso, aunque la posición sobre el análisis pueda terminar en algo muy semejante, en lo que respecta a la disciplina metódica. Tomando como objeto algo que, si no es una práctica artística, como pretenden algunos, por lo menos es una actividad de creación, como lo admiten todos, el análisis académico de filmes gana aura artística y aires literarios y ensayísticos. En este ambiente, el reconocimiento y el suceso se dan por otros caminos, inclusive, por la calidad interna del análisis. No obstante, no parece existir, en general, una mayor buena voluntad con la idea de método de análisis. En el interior del campo analítico se alcanza prestigio sobre todo a través de la capacidad, demostrada por el analista, de dar cuenta de las competencias específicas de tres ambientes asociados al campo del cine: el ambiente de la realización técnica y artística, el ambiente de la apreciación, compuesto por cinéfilos y aficionados, y el ambiente de la teoría cinematográfica. Del ambiente de la realización, el analista precisa obtener el capital cognitivo constituido por la comprensión de las técnicas involucradas en la producción del objeto-filme y de los procedimientos empleados en la circulación y promoción de la mercancía-filme, además del dominio de la terminología aplicada en ambos casos. Del ambiente de la apreciación, el analista precisa demostrar que posee el capital cultural que consiste en el conocimiento de la historia del cine y de los aspectos relacionados con ella. También precisará demostrar posesión del recurso específico del ambiente académico, el dominio de la teoría cinematográfica.

El malestar con la posibilidad de exigencias metodológicas no parece, en principio, incompatible con las estrategias de distinción y con la economía del reconocimiento en el campo del análisis cinematográfico. En verdad, la disposición para atender demandas metodológicas puede variar mucho en las diversas tradiciones culturales, dependiendo del grado de autonomía de la instancia universitaria en la gestión del reconocimiento y de la distinción. Hay, de cualquier manera, una constante tensión entre las dimensiones involucradas, y la forma como esa tensión se decide en el ambiente universitario, decide también cual es el valor atribuido a la disciplina metódica en el campo del análisis fílmico. Ciertos ambientes universitarios norteamericanos y franceses, por ejemplo, presentan una mayor autonomía frente a las instancias de la realización, que la que puede observarse en los ámbitos académicos brasileños. De esa autonomía, resulta que valores de la cultura académica y científica, como el ideal de la corrección metódica o la capacidad de estar al día con el “estado del arte”, son reconocidos como principios importantes de distinción internos al campo. Cuando, por otro lado, en una determinada tradición cultural, el reconocimiento que se procura proviene más bien de la intimidad demostrada por el analista con el campo artístico y técnico del cine, son los valores artísticos los que se vuelven preponderantes. Se demanda, entonces, a la pieza analítica, que asuma las propiedades de su objeto, mientras que cualidades especialmente apreciadas en la cultura científica son consideradas indeseables o, al menos, irrelevantes para la valoración del texto analítico. Así, el campo pasa a valorizar particularmente la habilidad literaria, la competencia expresiva, la invención retórica, la belleza del lenguaje, mucho más que la disciplina metódica, la profundidad argumentativa, la capacidad de explotar con consistencia fuentes de calidad, la objetividad y la **comprobación** de las posiciones presentadas. El artículo es la forma expresiva de una

cultura analítica donde predomina el reconocimiento académico, mientras que el ensayo es la forma preponderante en una cultura analítica donde hasta la Academia solicita que la distinción le sea ofrecida por los ambientes de la realización y del consumo artístico.

Por otro lado, si el reconocimiento del campo social en el interior del cual se da la actividad del análisis filmico - particularmente en lo que se refiere al modo como los agentes envueltos en tal actividad producen y generan criterios de distinción - es fundamental para el correcto entendimiento del lugar y del alcance de las cuestiones de método en los procedimientos analíticos actualmente practicados, tenemos que admitir, también, que al permanecer en este horizonte no traspasaremos el ámbito de una sociología de la cultura que, como sabemos, se esfuerza por decir cómo las cosas son, prescindiendo de la cuestión de cómo ellas deberían ser. Resta todavía la posibilidad de que nos preguntemos si, de veras, las cosas deben y precisan ser como son.

En este cambio de perspectiva, queda en evidencia el hecho de que no hay disciplina analítica que pueda evitar confrontarse con cuestiones “académicas” relacionadas a cualquier actividad de interpretación, cuestiones tales como la posibilidad de alcanzarse una interpretación verdadera, el control intersubjetivo de las aseveraciones analíticas, los procedimientos de análisis... Lo que significa que, de una forma o de otra, el fenómeno de la comprensión de filme el problema de su correcta interpretación son cuestiones que los ambientes de análisis filmico pueden silenciar, pero no pueden, coherentemente, evitar.

Podemos afirmar, yendo directo al punto, que por detrás de todo oficio de interpretación de filmes hay un innegable problema hermenéutico, donde toman sentido las cuestiones sobre la posibilidad de un análisis correcto, de una interpretación adecuada o de una comprensión precisa de los filmes. A pesar de que frecuentemente la respuesta dada a tales cuestiones no haya estado dotada de un carácter teórico riguroso, ellas persisten desde el origen del cine, estando normalmente vinculadas al comportamiento práctico del cineasta, del apreciador de filmes o del crítico de cine, como principios para su orientación y justificativa para la evaluación exigida por su práctica.

Sería un engaño, **sin embargo**, convertir inmediatamente la cuestión de la comprensión e interpretación del filme - el problema hermenéutico aplicado al cine - en un problema de metodología científica del análisis filmico. Aunque insista en que cuestiones de método para comprender filmes están autorizadas y son deseables, tales cuestiones no pueden consistir en problemas de construcción de un conocimiento cierto que pueda satisfacer el ideal metodológico de la ciencia en términos de *verificabilidad* de los datos del descubrimiento, de *reductibilidad* de la proposición en la cual se expresa el conocimiento verdadero, a la base empírica que la autoriza y legitima, o de *replicabilidad* del experimento o del raciocinio del cual resultó la proposición verdadera sobre el objeto. La metodología científica tiene por objetivo asegurar que la práctica metódica de la investigación sea capaz de producir conocimiento sobre las leyes generales de funcionamiento de los fenómenos que son su objeto. En este horizonte, el suceso del procedimiento de investigación depende de su capacidad de aislar la uniformidad y la regularidad en el objeto, de forma que posibilite la previsión de cualquier sucesión de fenómenos y procesos. **No obstante**, tal criterio de validez no podría ser más extraño. Comprender bien un filme difícilmente puede coincidir con la identificación de una ley general de la naturaleza del filme, a la luz de la cual la pieza particular sería nada más que el acontecimiento específico de un caso universal. Por menos que sepamos sobre el fenómeno de la comprensión de objetos tales como filmes, no es difícil admitir que el entendimiento de un filme resulta de la comprensión de

aquello que tiene de singular, único y específico; resulta, entonces, de la comprensión de aquello que no interesa a la ciencia, en este sentido.

Pero también es igualmente inaceptable creer que el fenómeno de la comprensión de filmes no implique conocimiento y verdad y, por lo tanto, alguna especie de control intersubjetivo sobre lo que se argumenta, la posibilidad de disputa interpretativa en **una porfía** dotada de un grado razonablemente consistente de objetividad, las obligaciones de demostración y prueba. Es propio de la naturaleza de todo acto de comprensión, que en él **alcancemos** ideas, nociones, principios, conocimientos que siempre pueden ser verdaderos o falsos, adecuados o inadecuados para dar cuenta del objeto de la interpretación. Naturalmente, como problema hermenéutico auténtico, resta la pregunta sobre la naturaleza del conocimiento y de la verdad que se presenta en el acto de comprensión del filme y sobre la fuente específica de su justificación teórica y de su legitimidad especulativa.

Por lo tanto, hay un horizonte de discusión propiamente hermenéutico, en el que se sitúan con legitimidad los problemas sobre la naturaleza de la verdad que puede emerger en el entendimiento de un filme o sobre las condiciones de posibilidad de esta específica forma de comprensión que resulta del análisis e interpretación del cine. Pero hay también, en su interior, un justificado plataforma de discusión donde se presentan indagaciones sobre la naturaleza de los procedimientos y de los itinerarios analíticos, de la prueba y de la argumentación involucradas en el análisis filmico, indagaciones, en fin, que pueden ser correctamente convocadas como cuestiones de método.

En este punto, entonces, se presentan varias alternativas en el ámbito de la discusión, para ser examinadas, probadas, eventualmente aceptadas o refutadas. La perspectiva que se presenta a seguir busca, por lo tanto, plantearse como una alternativa a ser examinada en el contexto de la discusión sobre procedimientos de análisis filmico. No se trata de una teoría general de la interpretación del filme o de una respuesta global a la pregunta sobre cómo analizar un filme, sino de una perspectiva analítica que, creo, sea capaz de orientar nuestra visión y el discurso sobre la obra cinematográfica, apoyada, a su vez, en una teoría sobre el funcionamiento del filme.

2. La Poética del Cine como Perspectiva de Análisis Fílmico

Llamaré de Poética la perspectiva analítica que aquí se pretende sistematizar o formular. No digo aquí “inaugurar” por que considero que sería inadecuado, por dos motivos. Ante todo, por que creo encontrar el momento fundador de tal perspectiva en el pequeño tratado de Aristóteles sobre ficción y representación teatral y literaria, conocido como Poética. Además, porque por todos lados, en la historia de las prácticas de interpretación de los filmes, fueron empleados aspectos, dimensiones e intuiciones inherentes a esta perspectiva, a pesar de que el sistema como un todo no fuese convocado, a pesar de que no se haya hecho referencia al registro histórico y a pesar de que tales elementos hayan aparecido mezclados a otros, en procedimientos incoherentes y asistemáticos.

La poética del filme no puede consistir en algo así como aplicar al cine lo que Aristóteles dice en su tratado sobre la literatura oral y sobre ficción escénica. No sólo porque tenemos apenas una parte del tratado, habiéndose perdido el segundo libro de la Poética tal vez en la Antigüedad, sino porque allí hay mucho de inadecuado e inaplicable, como sería lógico en una obra que lidia con referencias artísticas de, por lo menos, 24 siglos atrás. Llamaré de Poética a nuestra sistematización porque ella se

apoya en algunas grandes intuiciones o descubrimientos cuyo origen es, ciertamente, el tratado homónimo del filósofo griego del siglo IV a.C.

La primera contribución retirada de la Poética de Aristóteles es preliminar y se refiere a ciertas restricciones acerca del objeto sobre el cual se reflexiona. El tratado antiguo versaba sobre la composición de representaciones en forma de historia, aquello que hoy llamaríamos de construcción de historias. Interesa rescatar lo que hoy llamamos de narrativas o, en lenguaje clásico, representaciones de personas que practican alguna acción. No se trata de un tratado sobre la creación artística en general. Por lo tanto, la restricción de la atención a la representación (*mímesis*) no implica, como erróneamente se supone, un juicio sobre el realismo como única forma artística aceptable. Restringir un objeto significa apenas delimitar el campo de interés del discurso que se está haciendo, que en ese caso es la representación⁶⁷ de la acción, sobretudo en el teatro y en la literatura oral.

La primera intuición realmente importante de la Poética de Aristóteles consiste en la idea de que la obra debe ser pensada en función de su *destinación*. Los criterios a tener en cuenta en el cumplimiento de la destinación - finalidad de cada especie de representación - son un problema central en la Poética antigua. La destinación o *dynamis* de una especie de representación es lo que ella debe ser o realizar por su propia naturaleza. Más interesante es, sin embargo, que para Aristóteles la destinación de una composición cualquiera, su realización, es su efecto. Pero un efecto que no se realiza sino en función de quien disfruta o aprecia la representación. Cuando se efectúa, cuando produce un efecto, es por que una operación se **transforma en obra**, resultado. Y “efecto” es siempre efecto sobre el apreciador, para quien, justamente, ella opera, ella es obra. Así, decir que cada género de representación tiene una propia destinación equivale a decir que cada uno de ellos está destinado a provocar un determinado efecto sobre sus apreciadores. Efectos anímicos, dirá Aristóteles, efectos emocionales como el horror y la compasión, en el caso de la Tragedia.

En esta comprensión estaba implicada una idea importante sobre la naturaleza de las representaciones, que no encontraría una forma de exposición completa antes del siglo XX: Aristóteles cree que en cada uno de los géneros de representación el creador debe buscar el efecto apropiado y debe buscarlo prioritariamente sobre cualquier otro tipo de efecto posible. Eso significa que a cada género corresponde un efecto propio y conveniente. Pero significa también que el papel del creador, del compositor de representaciones (el poeta, para Aristóteles), es proyectar, prever y organizar **estratégicamente** aquellos efectos que se realizarán en la apreciación, que son adecuados para su género de obra. El apreciador, por lo tanto, debe ser previsto en la producción y su ánimo debe ser conducido en el acto creador de la composición que posteriormente apreciará. El efecto es semilla plantada en la creación, que brotará solamente en la apreciación.

De forma que, si la composición es obra únicamente cuando se realiza, como efectividad, como efecto, en la apreciación, por otro lado es obra que se realiza *por arte*, o sea, a través de las destrezas del poeta, a quien cabe prever y conducir la apreciación. Lo que significa que la creación es actividad de argucia, planeamiento, previsión y provisión de efectos. El creador tendrá que construir, de algún modo, la recepción de su obra, tendrá que anticipar y prever los efectos que desencadenará. Creación es estrategia, estrategia de producción de efecto, estrategias de concierto y de organización de los elementos de la composición dirigidos a la previsión y a la sollicitación de

⁶⁷ Como el término “representación” es hoy dotado de enorme ambigüedad, es mejor que se aclare que la *mímesis* aristotélica es un tipo de composición que implica el reconocimiento y la semejanza. Reconocimiento como “representación de” alguna cosa, como “semejante a” algo; “algo” y “alguna cosa” de nuestra experiencia.

determinados resultados (específicos de cada género). Dicho de otro modo: los efectos que se realizan en la apreciación, son previstos en la creación (*póiesis*), en la poesía de la obra.

En el seno de tales descubrimientos, gana forma un programa de estudios que se ocupará, entonces, con los efectos de la composición y de la relación entre tales efectos realizados y las estrategias presentes en tal composición. A ese programa de estudios lo llamo aquí propiamente de Poética.

Una poética aplicada al cine tendrá que constituirse como un programa teórico y metodológico que asume como propios los presupuestos de las dos tesis que hereda de la poética clásica. El primer presupuesto es una tesis sobre la naturaleza de la pieza cinematográfica: el filme puede ser entendido correctamente si es visto como un conjunto de dispositivos y estrategias destinadas a la producción de efectos sobre su espectador. Tales dispositivos y estrategias pueden ser **identificados, aislados y relacionados con** la familia de efectos procurados por el realizador. La perspectiva metodológica que se deriva de esto indica un procedimiento analítico cuya destinación consistiría en señalar los recursos y medios **estratégicamente** puestos en el filme. La poética estaría, entonces, orientada para la identificación y tematización de los artificios que, en la película, solicitan ésta u otra reacción, éste o aquel efecto en el ánimo del espectador. En ese sentido, estaría capacitada a ayudar a entender por qué y cómo puede llevarse al apreciador a reaccionar de ésta o de aquella manera frente a un filme.

El segundo presupuesto es una tesis sobre la naturaleza de la apreciación del filme: una película no existe como obra en ningún lugar o momento, a no ser en el acto de su apreciación por cualquier espectador. Como una sinfonía no existe como música ni en la partitura ni en el CD, sino en el acto de su apreciación cuando es ejecutada, un filme sólo existe en el momento de la experiencia filmica, sólo existe en el momento en que emerge en sentidos y efectos. **De ello se deriva** una perspectiva metodológica que exige, del intérprete de filmes, que su atención se desvíe de la comprensión del realizador aislado y de sus propuestas y se concentre en el filme cuando es experimentado; en la pieza cinematográfica, cuando apreciada; en el texto, cuando leído. La primera perspectiva metodológica se completa con la idea de que nos interesan los recursos y medios **estratégicamente** puestos en el filme a medida en que, justamente a partir de ellos, el apreciador de la obra ejecuta sus efectos.

No sería incorrecto hacer derivar del presupuesto aristotélico una prescripción metodológica de tipo fenomenológico: debemos atenernos a la cosa misma. A la cosa que está en la experiencia. Debemos atenernos al filme que se aprecia, dejando en el plano secundario el filme imaginado o deseado por el realizador o el filme que debería corresponder a sus proyectos. La instancia de la realización es secundaria frente a lo que interesa centralmente: la instancia de la obra, entendida como una pieza que se realiza cuando es experimentada, apreciada.

Etienne Souriau y Gilbert Cohen-Séat, en su *filmología*, mencionan el *nivel filmofónico* de la pieza cinematográfica o del “filme funcionando como objeto percibido por espectadores durante el tempo de su proyección”.⁶⁸ La experiencia filmica que interesa a la poética no es exactamente el momento empírico de la apreciación del filme, que interesa principalmente, a nuestro entender, a una etnografía de la audiencia. Nos interesa la apreciación como instancia que se realiza empíricamente a través de uno o de múltiples actos circunstanciales de disfrute de la obra y, sobretudo, como instancia que está prevista en el texto de la obra. La experiencia filmica es la experiencia de la

⁶⁸ Apud Aumont et al. **A estética do filme**. Campinas: Papyrus, 1995: p. 202. No es Nota, debe pasar a Referencia Bibliográfica con envío Autor-Fecha-Página.

apreciación del filme, o del filme como objeto apreciado por cualquier espectador, real o posible.

Las perspectivas metodológicas que se derivan de los presupuestos de la poética se encajan recíprocamente en el acto analítico. Al abordar el filme como obra, o sea, como composición de dispositivos y estrategias orientadas a ejercer efectos sobre la apreciación, cabe al analista, ante todo, identificar el «lugar de la apreciación», como instancia donde el filme opera, donde produce sus efectos, donde se presenta por primera vez como filme. El «lugar de la apreciación» **no** es nada más que el sistema de los efectos operados. Identificarlo equivale a aislar las sensaciones, los sentimientos y los sentidos que se realizan en el apreciador durante su experiencia y por causa de ella.

Dicho de otra forma: en el programa teórico y metodológico de la poética, el principio de todo es la identificación de aquello que compone la experiencia filmica, de aquello que la película hace con sus espectadores, de aquello que emerge de la cooperación entre intérprete y texto. Como veremos enseguida, esta experiencia se estructura como una composición, variable en su materialidad singular, de sensaciones, sentimientos y sentidos. Alcanzar tal extracto de la experiencia significa la identificación de los tipos y modos de sensaciones, sentimientos y sentidos que un filme determinado es capaz de producir en la apreciación.

El procedimiento metodológico solicita que se vaya de la experiencia filmica al propio filme como composición. Con eso, remontamos del efecto a la estrategia, de la apreciación al texto donde la apreciación es programada. Remontarse del efecto a su programación en la pieza filmica es realizar un recorrido inverso al de la producción de la obra. Así, por ejemplo, de emociones como horror, conmoción, angustia, suspenso o extrañeza se remontará a las estrategias y dispositivos que son capaces de generarlos, se estudiará el mecanismo **sobre la base del** cual funcionan, se procurará establecer leyes generales de la programación de efectos en filmes, se intentará identificar los códigos internos de funcionamiento de la composición del filme a partir de los géneros de efectos en que se especializan...

Esta base fundamental del procedimiento metodológico supone una comprensión de la pieza filmica como algo que se compone de tres dimensiones (debiendo ser metódicamente descompuestas en el análisis): efectos, estrategias y medios o recursos. Medios son recursos o materiales que son ordenados y dispuestos en vista a la producción de efectos en la apreciación. Estrategias son tales medios estructurados, compuestos y agenciados como dispositivos, de forma de programar efectos propios de la obra. Los efectos son la **efectuación** de medios y estrategias sobre la apreciación, son la pieza cinematográfica como resultado, como *obra*.

Los materiales **de** que se compone una obra filmica son muy variados y pueden ser clasificados de muchas maneras. Podemos intentar agruparlos por los parámetros ya tradicionales en el arte cinematográfico y podremos distribuir los materiales en visuales, sonoros, escénicos y narrativos. El parámetro visual, que ha concentrado la mayor parte de la reflexión sobre los materiales del cine, incluye desde los aspectos específicamente plásticos, como las dimensiones cromáticas y compositivas del filme (línea de foco, distribución de los elementos, posición del objeto) hasta los aspectos genéricamente fotográficos, tales como incidencia angular, encuadre, código de escalas de planos, nitidez de la imagen, contraste, tonalidad, brillo, foco (selección y profundidad de campo, fuente de luz), pasando por los aspectos fotográficos de naturaleza específicamente cinematográfica, como movimientos de cámara y *raccords*, y por los efectos visuales. El parámetro sonoro implica todos los aspectos acústicos, desde la música al sonido, mientras que el parámetro escénico incluye desde la dirección y actuación de los actores, hasta los escenarios y figurines. Por fin, en el caso de filmes

narrativos, los parámetros narrativos que el cine divide con la literatura, el teatro, la ópera, las historietas, etc. y que se refieren a la composición de la historia, su argumento y trama, sus peripecias y sus desenlaces. Obviamente, estos últimos parámetros son tan importantes para el cine narrativo contemporáneo como los parámetros visuales, justificando por enésima vez la comprensión del cine como arte compuesta, mixta. Notemos que todos esos aspectos no son exclusivamente cinematográficos y que, por lo tanto, una teoría que se ocupe solamente con lo que se presume exclusivo del cine no sería suficiente para explicar un filme desde el punto de vista de sus materiales.

Los materiales de la composición cinematográfica se transforman en medios para la producción del filme cuando son empleados o estructurados con vistas a la producción de efectos. **Desde el** punto de vista del texto filmico tenemos un primer extracto de empleo de tales materiales en aquello que consideramos un uso técnico del recurso cinematográfico. Esta es, ciertamente, la base de todo, desde el punto de vista de la realización y es, ciertamente, la base material técnica de la existencia de algo como un filme. Se trata del uso orientado por la eficacia o eficiencia técnica del recurso. Sabemos, por ejemplo, lo que es una buena fotografía de cine, una buena iluminación o un buen desempeño del acto filmico, desde el punto de vista del dominio de las técnicas cinematográficas involucradas.

Sobre esta base puede ser establecido un segundo tipo de empleo del recurso cinematográfico, orientado por propósitos expresivos, frecuentemente tomados como artísticos. En este caso, el uso de los recursos sirve para configurar un modo particular de expresión, orientado por valores estéticos o por peculiaridades del lenguaje. La pieza, entonces, recibe el tono, la marca, el estilo, el lenguaje peculiar de algún agente de la instancia de la realización. Los usos técnicos y “de lenguaje” de los recursos cinematográficos no se confunden y, a veces, entran en conflicto. Muchas veces, por ejemplo, se compromete la eficiencia técnica de una fotografía en nombre de propuestas “expresivas” de carácter estético o simplemente estilístico o, viceversa, las audacias estéticas en el uso de los recursos son evitadas en nombre de la primacía de la eficacia técnica.

Básicamente, un filme se compone de recursos cinematográficos empleados con habilidad técnica y, eventualmente, con una marca de estilo y lenguaje proveniente del realizador. Todo eso, sin embargo, es una materialidad a ser debidamente formada por complicados mecanismos de producción de efectos en la apreciación. Por eso mismo, cambiamos de nivel cuando nos referimos a los usos expresivos de los recursos cinematográficos, donde vemos los recursos dominados por la competencia técnica y artística, controlados por una hábil máquina de programación de efectos.

Esta máquina funciona con, por lo menos, tres modos de composición de la obra, correspondientes a los tres tipos de efecto convocados en el apreciador: sensación, sentido y sentimiento.

En primer lugar, tenemos una programación de efectos que podemos propiamente llamar, aunque imperfectamente, de composición estética (de *aisthesis*, sensación), en el sentido de que aquí los medios y los materiales son estructurados para producir efectos sensoriales. Así como el artista plástico puede producir una instalación con pajillas transparentes para producir un efecto o sensación de rugosidad en quien la aprecia (prescindiendo del hecho de, **si** además de *hacer sentir* alguna cosa, la instalación *quiera* también *decir* algo), también los elementos que componen la pieza filmica (el color, la luz, un ritmo de montaje, una banda sonora etc.) pueden ser dispuestos para producir una determinada sensación en el espectador del filme. Sensación que el analista precisa identificar para, entonces, aislar la estrategia empleada.

En segundo lugar, tenemos una estructuración que podemos llamar de composición comunicacional, pues medios y materiales son organizados para producir sentido, o sea, para componer mensajes, transferir ideas o hacer pensar determinadas cosas. El efecto deseado en ese caso es un evento conceptual: los significados o sentidos. Los medios y recursos aquí se cifran o codifican en la instancia estratégica de la realización para ser descifrados o decodificados como texto en la instancia operativa de la apreciación. Operación de desciframiento que se realiza tanto como posesión de los códigos cotidianos como acudiendo a códigos aptos para la revelación de sentidos figurados. Si en el primer tipo de composición, la obra produce una sensación específica, en el segundo modo, la obra dice alguna cosa o, por lo menos, hace pensar en algo.

Ninguno de esos dos modos de composición estaba previsto en la Poética clásica, mas el tercer modo encuentra allí, ciertamente, su origen. Se trata de la composición que podemos llamar, para homenajear los orígenes, de composición poética. En ella, los elementos son dispuestos, los recursos, medios y materiales son agenciados para producir efectos emocionales o anímicos en el espectador. En esa composición, los materiales no se estructuran para producir una sensación sino un sentimiento; no se organizan para hacer emerger una idea o una noción, sino para generar un estado de espíritu, un estado de ánimo.

El primer tipo de composición programa la experiencia sensorial de la apreciación. El segundo tipo hace lo mismo con la experiencia conceptual, mientras que el tercero, tiene en vista **específicamente** la experiencia emocional generada por el filme. Nos resta todavía la pregunta – que todavía no soy capaz de responder – si estos tipos de efectos expresan la totalidad de la experiencia o si tendríamos que identificar alguna cosa más que el filme pueda hacer con el apreciador.

Los modos de estructuración del filme no operan como **capas** yuxtapuestas; el filme es, él mismo, una composición en la cual se sintetizan varias composiciones y usos de los elementos y materiales. El filme como un todo es la programación de efectos, la logística que dirige y **coordina** las estrategias fundamentales y los usos de sus recursos elementales. Además, no sería correcto imaginar que los filmes se componen, en igual medida, de las diversas composiciones elementales. Cada filme, como obra singular, es un programa artístico específico y solicita, en una específica medida y realizando un conjunto preciso de opciones, la naturaleza y los modos de sus propios efectos. Cada filme, cada clase o género, tiene un especial sabor, un color particular, consecuencia del modo peculiar como se combinan los elementos y de la cantidad y calidad de los ingredientes en juego. Así, **añadiéndole algo** a Aristóteles, el filme no se califica sólo por el género de efectos emocionales que prevé y solicita, sino también por la determinación del tipo de composición que implica y de la familia de efectos que engendra.

La historia del arte en general y la historia de la teoría del filme en particular son una **continua** sucesión de disputas entre escuelas sobre aquello que el arte cinematográfico y el filme son o deberían ser. Y, frecuentemente, los términos de las opciones son justamente las tres formas de composición indicadas antes. ¿Un filme cualquiera debe o no debe contener un mensaje, una denuncia o una información? ¿Cuando eso sucede, es a costa de sus propiedades artísticas y expresivas? ¿Una buena película no debe ser comprometida, criticar determinados modos de vida, hacer pensar y defender las causas justas? ¿Aquello que vuelve un filme artístico no es justamente el hecho de que no está allí para hacer pensar en nada (¡no es una tesis, es arte!), sino para expresar, hacer sentir? ¿Un filme hecho para la conmoción no estaría degradando su función artística, **por** un lado, o su función crítica, **por** otro?

Es evidente que las escuelas “artísticas”, orientadas para defender lo específicamente artístico como lo no-conceptual, insistirán en que lo que caracterizaría específicamente el filme como arte estaría en su composición estética y en el empleo artístico de los recursos cinematográficos. En ese sentido, las vanguardias estéticas y sus innovaciones de lenguaje y de sus recursos expresivos son las preferidas por estas escuelas. Por su parte, las escuelas conceptuales insisten en la función comunicativa del filme, en el buen y en el mal sentido. En el buen sentido, cuando el cine ejerce su función crítica de la sociedad y de sus modos de vida, cuando denuncia, cuando hace pensar, cuando se compromete con las causas éticamente justas. En el mal sentido, porque la lectura crítica del cine demostraría cuánto la industria cinematográfica produce mensajes orientados a la manutención del *status quo*, a la dominación del hombre sobre el hombre y para el apoyo y adhesión al modo de vida de las sociedades centrales en la forma actual del capitalismo. Común tanto a la perspectiva del cine de vanguardia estética como a la perspectiva del cine comprometido es la evaluación negativa sobre la composición poética. El cine de mensajes desprecia el cine de lágrimas tanto como lo hace el cine estético.

Esas disputas, en la medida en que solicitan una opción entre los modos de composición, acaban por ser una disputa política. Todas esas formas de composición fueron parte de las formas de realización artística desde siempre y no parecen dar señales de agotamiento. Nuestra experiencia nos dice que ellas están frecuentemente combinadas en las obras de arte que apreciamos. Pero nos dice también que la fenomenología de las formas de composición es muy variable y que la opción *a priori* de una o de otra, no nos ayudaría a comprender mejor el hecho artístico. Hay obras en que una forma de composición es predominante y, de alguna manera, silencia o controla todas las otras: es el caso de los filmes-denuncia, de los filmes de vanguardias expresivas o de los melodramas lacrimosos, por ejemplo, en que la búsqueda de producción de ideas, sensaciones o sentimientos agotan prácticamente todos los recursos utilizados en la obra. Hay obras en que los programas de efectos se combinan de manera más homogénea, hay obras en que apenas dos de ellos están presentes. Ninguna de esas formas del fenómeno es, por ello, más o menos artística que la otra.

En ese sentido, un filme siempre debe ser capaz de indicar el modo como quiere ser apreciado, el modo y la dosis con **los cuales** las varias composiciones son, a su vez, compuestas en un todo que es ofrecido para la apreciación. Es la obra que gobierna, también en el cine, los parámetros de su propia apreciación y, por consiguiente, los parámetros de su propio análisis. Para Jakobson un trabajo literario se hace con un grupo de códigos en interacción, pero de modo tal que un código es, siempre, dominante. En ciertos poemas líricos, por ejemplo, aliteraciones y asonancias, que serían códigos sonoros, controlarían las inflexiones de los otros códigos como narrativa, repetición, imágenes. De modo análogo, tal vez deba decirse que las varias formas de composición interactúan constantemente en el interior de la pieza cinematográfica, pero que, en lo atinente a sus tendencias, hay por lo menos una forma que controla las otras composiciones y sobre ellas predomina. Así, reclamar de un melodrama que no realice denuncia social, por ejemplo, es exigir del filme que renuncie a su código dominante, a la composición poética, y a sus estrategias de conmoción, para asumir un código que, en él, ciertamente no constituye una estrategia importante.

Se estudia poquísimo, en teoría y estética del cine, la composición estética y poética de los filmes. En consecuencia, ellas son aplicadas rara y desordenadamente en el análisis e interpretación de filmes. Y hacen falta. Si, por un lado, la instancia de la realización manipula los recursos y materiales del filme para producir los efectos deseados porque ciertamente conoce y domina la composición poética como tecnología

y *savoir faire*, **por otro**, la teoría y el análisis no saben qué hacer con esos materiales y los acaba desperdiciando en su abordaje teórico o en su aproximación analítica. La semiótica aplicada al cine, por ejemplo, se ha revelado eficiente como estudio interno de la mecánica de los filmes en sus estrategias de producción de sentido y significación. Su meta es perfectamente comprensible **si** fuese entendida como la proposición de modelos habilitados a explicar cómo un filme adquiere significado en el acto de su apreciación o interpretación. Estará **fuera** de su órbita específica de competencia, si pretende examinar el filme como estrategia sensorial o sentimental. Se trata, por lo tanto, de dimensiones a ser exploradas.

En el horizonte teórico y metodológico de la poética del cine, la actividad fundamental del analista es, por lo tanto, moverse entre la apreciación y el texto del filme, identificando los efectos que cada película realiza sobre el apreciador para, después, remontarse a los programas dispuestos en la composición de la obra.

Referencias Bibliográficas

ANDREW, J. (1976) (1976) *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: J. Zahar.

ARISTOTELES, Περι ποιητικής - *Poética*. (1992) Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica.

AUMONT, J. et al. (1995) (1992) *Estética do filme*. Campinas: Papirus.

BAUDRY, J.-L. (1978) *L'effet cinéma*. Paris: Albatros.

BOURDIEU, P. (1996) *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

BYWATER, T. y SOBCHACK, T. (1989) *Introduction to film criticism. Major critical approaches to narrative film*. New York/London: Longman.

CARROLL, N. (1988) *Mystifying Movies: fad & fallacies in contemporary film theory*. New York: Columbia University Press.

CASEBIER, A. (1976) *Film Appreciation*. New York: Hartcourt Brace Jovanovich.

ECO, U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*. Milano: Bompiani.

ECO, U. (1994) (1994) *Seis Passeios pelos bosques da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras.

GADAMER, H.-G. (1960) *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophische Hermeneutik*. Tübingen: Mohr.

GAUDREAU, A. (1989) *Du littéraire au filmique. Système du récit*. Paris: Méridiens Klicksieck.

GOMES, W. (1992) "Metáfora da Diferença" In: *Trans/Form/Ação* (Unesp), 15: 131-147

GOMES, W. (1996) "Estratégias de produção de encanto: o alcance contemporâneo da Poética de Aristóteles". In: *Textos de Cultura e Comunicação*, 35: 15-37.

JAKOBSON, R. (1973) *Questions de poétique*. Paris: Seuil.

JAKOBSON, R. (1991) "Linguística e poética". In: ID. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, : 118-162.

METZ, C. (1968-1972) *Essai sur la signification au cinéma*. 2 vol. Paris: Klincksieck.

METZ, C. (1979) *Le signifiant imaginaire*. Paris: UGE,.

MEUNIER, J.-P. (1969) *Les structures de l'expérience filmique*. Louvain: Librairie Universitaire.

PAREYSON, L. (1988) *Estetica. Teoria della formatività*. Milano: Bompiani.
VANOYE, F. e GOLIOT-LÉTÉ, (1994) (1992) A. *Ensaio sobre a análise fílmica*.
Campinas: Papirus.

Resumen (este espacio no se considera en la cuenta final, ya que no se publicará el resumen en castellano)

Este artículo discute la necesidad y la oportunidad de plantear cuestiones de método, en lo que se refiere a la discusión sobre los procedimientos de análisis fílmico. Examina las razones por las cuales la instancia de análisis de filmes, considerada aquí como un campo social, ve con desconfianza las demandas de un posicionamiento metódico. Luego discute por qué - al contrario - las cuestiones de método son inevitables y fecundas y deberían ser parte del horizonte analítico para, a fin de cuentas, esbozar una alternativa de abordaje de una hermenéutica del filme, a partir de la idea de una Poética del Cine.

Abstract

This article argues on the necessity and the opportunity of considerations on questions of method, concerning the procedures of film analysis. We examine the reasons why the instance of film analysis, considered as a social field, are usually so suspicious about the methodological standpoints demanded for such an analytical job. Following that point, this article defends that the methodological questions posed here are inevitable, and fruitful, and still that they would be a part of the theoretical perspectives of film analysis. These methodological observations would be of some help in drawing an analytical alternative towards a hermeneutical view of movies, departing from the idea of a poetics of film.

Wilson Gomes es Doctor en Filosofía, con posdoctorado en Cine. Es Profesor Titular del Departamento de Comunicación y del *Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas* de la *Universidade Federal da Bahia*, Brasil.

PRINCÍPIOS DE POÉTICA
(com ênfase na Poética do Cinema)⁶⁹

Wilson Gomes

Para José Benjamim Picado,
velho companheiro nessas tramas.

§ 1

A filosofia alemã entre os séculos XVIII e XIX, pelo menos desde Kant até Schleiermacher e Dilthey⁷⁰, nos ensinou que há um duplo modo de existência dos objetos para a consciência humana. Há, antes de tudo, aquele modo em que a existência dos objetos desfruta de alguma espécie de indiferença (ou, como diz Sartre⁷¹, de inércia) em relação à consciência humana. Digo “alguma espécie” de indiferença porque depois de Kant sabemos que o encontro entre objeto e sujeito (o conhecimento) não pode mais supor uma essencial passividade da consciência, como o faziam os antigos. Ao contrário, Kant nos ensinou que as formas empregadas na percepção sensível têm a sua sede no sujeito, que as categorias utilizadas para conceber as coisas são imanentes ao entendimento humano e que formas e categorias constituem as estruturas prévias de acolhimento e ordenação daquilo que para tal sujeito se constitui, justamente, como objeto: ser objeto é, portanto, ser de algum modo constituído. Isso não obstante, o objeto assegura a sua alteridade em relação ao sujeito que o percebe e conhece, pois a constituição subjetiva porque passa a materialidade percebida e pensada é basicamente ordenação e conformação das coisas ao modo humano de sentir e de conceber e não criação ou invenção. Teria bastado um passo adiante, afirmando a identidade entre as noções de objeto e coisa, entre o ser e o ser percebido, e estaríamos no idealismo. Um passo que nem Kant nem a Fenomenologia posterior, que herda esta intenção de pensamento, consideraram sensato empreender, embora muitos o tenham feito, antes e depois.

Esta caneca que me está diante não me é indiferente enquanto objeto da minha percepção ou enquanto conceito na minha mente, porque a minha base sensorial e a minha atividade conceitual só podem percebê-la ou concebê-la em conformidade com as estruturas do funcionamento das minhas faculdades de sentir e conceber. O percebido é recebido segundo a forma de quem o percebe (*quidquid recipitur ad modum*

⁶⁹ Gomes, W. S.

2004 Princípios de poética: com ênfase na poética do cinema. In: PEREIRA, M.; GOMES, R.; FIGUEIREDO, V.. (Org.). *Comunicação, representação e práticas sociais*. Rio de Janeiro, 1ed. 2004, v. , p. 93-125.

⁷⁰ KANT, I. *Kritik der reinen Vernunft*. Werkausgabe. Vol. III. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974; SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977; DILTHEY, W. *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*. Gesammelte Schriften, Vol. 1, Stuttgart-Göttingen, 1959.

⁷¹ SARTRE, J.-P. *L'imaginaire: psychologie phénoménologique de l'imagination*. Paris: Gallimard, 1986

recipientis recipitur), diria Santo Tomás. Existir é, contudo, condição para ser percebido ou concebido, pelo menos se não adotarmos a opção idealista. Disso decorre por força lógica que as coisas existam antes, depois e além de ser objeto da sensibilidade ou do entendimento humanos, mas também que, de algum modo, mesmo submetidas à essencial atividade formadora da subjetividade, mantenham um nível fundamental de alteridade e de indiferença em face da subjetividade que a estrutura para a perceber e pensar.

§ 2

Dentre os objetos da realidade há, entretanto, um segundo grupo em cujo modo de existir para a consciência não se encontram nem inércia nem indiferença. A sua condição fundamental consiste em supor e demandar um tão alto nível de intervenção da subjetividade que a sua existência é impensável sem a cooperação de uma consciência qualquer. Além disso, a intervenção do sujeito, nesse caso, não pode se reduzir à estruturação ou ordenação básicas, que são inatas à percepção e ao intelecto humanos no trato com o objeto do conhecimento. Supõe-se e demanda-se um segundo nível de intervenção que consiste naquilo que os filósofos chamaram, a partir pelo menos de Dilthey, de compreensão ou interpretação.

Não se trata de uma imperfeição dos objetos desse segundo tipo, a sua demanda de interpretação. A sua diferença com relação aos primeiros decorre do fato de que estes aqui supõem a consciência tanto na sua origem quanto na sua apreensão. Ganham a sua origem como matéria elaborada pela consciência humana com uma destinação fundamental: manifestar a consciência e os seus conteúdos, expressar estados da mente, fixar idéias para disponibilizá-las materialmente. São construídos para significar, para expressar, portanto, para serem lidos, interpretados, compreendidos por outras consciências. Como a interpretação é um fato da consciência, a fixação exterior de materiais correspondentes aos processos e conteúdos da consciência resta na dependência de que um sujeito humano qualquer venha a desentranhar desses materiais os sentidos e a significação ali fixados por outro sujeito. Enquanto isso não ocorre, tais objetos não se distinguem de todos os outros com que estabelecemos uma interação constitutiva, no sentido kantiano, mas não compreensiva, no sentido que lhe dá Dilthey. São objetos potencialmente significativos, mas realmente apenas materiais, como a caneca, a parede e a caneta que me estão diante. Mergulham no sono da insignificância até que um sujeito deles se acerque com disposição interpretativa para despertá-los para a significação. O seu ser consiste em ser lido, de forma que quando não estão submetidos à interpretação repousam na indiferença que muitos chamariam de “o nada” e outros de “insignificância”.

§ 3

Devemos, por conseguinte, admitir pelo menos duas atitudes fundamentais do sujeito diante dos objetos do mundo. A primeira é correspondente à atividade constituinte ou estruturante do sujeito, que ordena a materialidade plural que lhe se apresenta à sensibilidade e ao intelecto, no sentido descrito por Kant. Esta atitude constituinte é básica e configura o modo fundamental da interação entre a consciência e as coisas. A segunda atitude é a da compreensão, da decifração, da interpretação daquilo que se nos apresenta à consciência. A primeira atitude realiza, pela intervenção do sujeito, uma

conversão das coisas em objeto, ao passo que a segunda empreende, pela atividade da consciência, a conversão de objetos em expressão, em texto.

§ 4

Por outro lado, se a estruturação básica das coisas parece ser conatural às atividades humanas de construção de percepções e de conceitos, a interpretação das expressões é atividade que precisa ser aprendida. Não é espontânea, embora muitas vezes não nos damos conta das regras e cálculos empregados na sua realização em virtude dos hábitos interpretativos constantemente utilizados na compreensão. As formas da sensibilidade e as categorias do entendimento encontram-se desde sempre como estruturas da subjetividade, enquanto as regras de correlação entre determinados conteúdos e processos da vida da consciência e a sua correspondente fixação material em objetos expressivos precisam ser codificadas e, principalmente, apreendidas. Também são aprendidos (por meio da cultura ou através da experiência) os procedimentos inferenciais que serão empregados tanto na produção quanto na compreensão de expressões. Os materiais expressivos não são, portanto, estruturados por leis inatas da subjetividade, mas organizados por regras fundamentais, que vão desde as mais livres e pouco refinadas correspondências e associações até as codificações mais precisas e sofisticadas.

Na verdade, todo e qualquer objeto da realidade (mesmo da realidade interior à consciência) é potencialmente legível ou interpretável ou, dito de uma maneira mais apropriada, pode ser empregado como signo por um intérprete possível. Na realidade, nem todos o são, mas fica assegurado que a expressividade não é meramente uma propriedade das coisas, como as qualidades materiais, mas o resultado da interação entre determinados objetos e a consciência humana instruída por regras e códigos. Não há, portanto, significação ou expressão nem antes, nem depois, nem além daquela executada pela interpretação. Significar é sempre significar para um intérprete.

§ 5

Por outro lado, não se confunda atividade da consciência com arbitrariedade ou voluntarismo. Se é verdade que não há expressão ou texto sem uma consciência que execute a interpretação, tampouco a consciência tem a liberdade de transformar, *ad libitum*, quaisquer coisas em texto ou expressão. Quem determina o que pode ser interpretado e como o pode ser são as regras, não a vontade de quem interpreta. A determinação dos limites da vontade do intérprete constitui freqüentemente um problema, e não são raros os casos de interpretações abusivas e erradas ou de estados descontrolados de interpretação, como no ciúme obsessivo ou na paranóia. A dificuldade prática de se estabelecer limites legítimos para a atividade do intérprete não comporta nem de longe a impossibilidade prática de se constatar, por exemplo, que um intérprete tomou excessivas liberdades com relação aos objetos que a sua interpretação converteu em expressão. Há limites para o fato e para o modo da conversão de objetos em textos.

§ 6

As obras do engenho humano são de vários tipos e modos. Hoje facilmente (talvez demasiado facilmente) distinguimos entre os objetos técnicos, produzidos para cumprir

funções materiais de toda natureza, e os objetos artísticos, cuja destinação essencial é a realização de funções expressivas. E há, naturalmente, como em toda parte, os híbridos, que são, em geral, objetos capazes de absorver, de maneira mais ou menos perfeita, tanto funções técnicas quanto expressivas.

§ 7

A obra de arte, portanto, é basicamente material expressivo. Isso quer dizer que foi configurada por arte para produzir em outra subjetividade uma determinada variedade de sentidos, mas quer dizer também que os sentidos que lhes são o efeito pretendido só se realizarão se uma outra subjetividade os despertar num ato de interpretação. A obra de arte supõe e solicita, portanto, a atividade interpretativa de um sujeito humano capaz de convertê-la em material expressivo. O que implica afirmar que a consciência representa o único lugar e a única ocasião em que a obra executa todos os efeitos nela circunscritos pelo sujeito que a realizou.

§ 8

A obra de arte, portanto, porque de natureza expressiva, prevê e solicita um sujeito humano como instância de execução dos seus efeitos⁷². Em geral, pensa-se esta instância de execução como estruturada basicamente para a execução de efeitos cognitivos. E é precisamente neste sentido que se fala, normalmente, de interpretação e de significação. Por isso mesmo o termo expressão, por se demonstrar menos controlado por uma teoria que identifica significação e cognição, permite um emprego mais flexível para designar o sistema dos efeitos que podem ser executados pela obra de arte. E estes são claramente também de natureza cognitiva, talvez até principalmente o sejam, mas não deixam certamente de solicitar a subjetividade humana em outras faculdades que não aquelas destinadas ao conhecimento.

§ 9

Os efeitos que a obra expressiva pode realizar prevêm e solicitam a subjetividade pelo menos em três das suas dimensões fundamentais: cognitiva, sensorial e afetiva. A expressividade é evidentemente também informação e os estímulos básicos da configuração expressiva de uma matéria qualquer são, antes de tudo, signos. Expressar é em primeiro lugar significar, fazer pensar em alguma coisa, trazer à mente do intérprete um determinado conjunto de conteúdos. Compreender uma expressão é, assim, executar a sua significação, entender o seu sentido. A expressão é, pois, mensagem, texto, tessitura, tecido de signos, entrecimento de sentidos. E o efeito fundamental que tais expressões provocam é antes de tudo decifração, informação, matéria cognitiva.

§ 10

Isso, entretanto, não é tudo. Os estímulos básicos que configuram a expressão são também de natureza sensorial. Podem solicitar simplesmente uma resposta sensório-motora⁷³. Nesse sentido, expressar é, sobretudo, produzir uma sensação, construir a disposição sensorial do apreciador. Executar os efeitos da expressão significa, neste

⁷² Cfr. PAREYSON, L. *Estética: teoria della formatività*. Milano: Bompiani, 1988.

⁷³ MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1971.

sentido, ativar a sua solicitação sensorial, ser posto na condição de sentir o que se impõe que se sinta, de ter a sua estrutura sensorial conduzida por arte. Assim, a expressão é, pois, um sistema de estímulos sensuais, um tecido de indutores da sensibilidade, um conjunto de provocações a sentir, enquanto, por sua vez, o efeito fundamental provocado por tal expressão é principalmente sensação ou material sensorial.

§ 11

Por fim, os estímulos que constituem fundamentalmente a expressão são igualmente de natureza afetiva. Nesse sentido, podem se destinar a produzir uma resposta afetiva. Desse modo, expressar significa em primeiro lugar produzir um estado emocional, uma disposição de ânimo, um sentimento. Executar os efeitos de uma expressão significa, por sua vez, construir um estado de espírito, constituir um determinado sentimento, emocionar(-se). A expressão que provoca tudo isso nada mais é que um sistema de estímulos afetivos, de indutores de estados emocionais, de provocações de sentimentos, e o efeito fundamental que ela provoca é principalmente sentimento ou material afetivo.

§ 12

A dimensão cognitiva da obra de arte deve ser considerada com todas as cautelas para que não se caia no lugar comum de que cada obra contém uma mensagem e de que o trabalho do intérprete consiste basicamente em decifrar o que esta mensagem quer dizer. Não se pode excluir, naturalmente, que existam obras que encerram uma sùmula essencial de sentido, à qual se destinam fundamentalmente todos os seus elementos. O que não se pode é afirmar que todas as obras se caracterizem por apresentar uma mensagem capital. Mais importante ainda é não acreditar que a cognição se esgote em eventuais mensagens contidas na obra. Tomada do ponto de vista cognitivo, uma expressão é basicamente uma matriz de informações, um sistema de estímulos destinado a criar determinadas noções na consciência que os recebe. Decifrar uma expressão, desse ponto de vista, significa desde coisas elementares como a decisão perceptiva sobre “o que é isso que estou vendo ou ouvindo?” até a decisão interpretativa sobre “o que eu estou vendo ou ouvindo deve ser entendido literalmente ou alegoricamente?”. O tecido de informação das expressões envolve desde a «reconhecibilidade» das coisas que me aparecem aos sentidos na obra - «reconhecibilidade» que é fundamento do conceito de semelhança sensorial – até a compreensão de um signo que se oferece para o emprego simbólico.

§ 13

É preciso também cuidar para não se confundir a dimensão sensorial da obra com o seu aspecto afetivo ou mesmo com o seu âmbito propriamente cognitivo. Porque há realmente uma “semelhança de família” nas três dimensões, que se verifica até mesmo na terminologia comum que usamos para nos referir ao efeito principal de cada uma dessas dimensões: sensação, sentimento e sentido. Principalmente os dois primeiros podem ser confundidos, em decorrência de uma freqüente contraposição binária entre razão e emoção que aplanam sensação e sentimento numa fundamental indistinção. É como se as expressões lidassem apenas com a oposição entre nocional e não-nocional, sem que as diferenças neste último eixo não merecessem destaque. Uma disposição sensorial e uma disposição afetiva são, todavia, tão diferentes entre si quanto o podem ser uma noção do intelecto e uma resposta sensorial. É verdade que freqüentemente as

duas dimensões se tocam – um elemento de uma expressão qualquer pode fazer seguir à sensação de desprazer que provoca um sentimento de repulsa ou desgosto – mas ambas tocam igualmente a dimensão cognitiva. Na verdade, estas dimensões só podem ser separadas com nitidez no interior de um processo de abstração, enquanto “in re”, na coisa mesma, encontram-se mais freqüentemente combinadas ou justapostas em linhas de continuidade onde é muito difícil precisar onde começa uma e termina a outra.

§ 14

Isso não quer dizer, entretanto, que não possam ser distintas e que a diferenciação não tenha rentabilidade analítica. Ao contrário, sabemos bem que uma obra ou algum dos seus dispositivos pode se destinar principalmente a provocar sensações correspondentes à nossa disponibilidade sensorial: aspereza, rugosidade, frieza, calor etc. para as sensações táteis, altura, força, debilidade etc. para as sensações acústicas, escuridão, clareza, calor, frieza para as sensações visuais, sem falarmos nas sinestesias, nas desorientações sensoriais programadas na obra, nas sensações genéricas (agrado, desagrado, prazer, desprazer) nas “sensações” provocadas pela ausência de solicitação sensorial, pela ausência de sensações... Conhecemos formas de artes cujas obras destinam-se fundamentalmente à apreciação sensorial, como a música e as artes plásticas não-figurativas. Nesses casos, todas as outras dimensões solicitadas (se houver outras) se estabelecem sobre esta base.

§ 15

Na verdade, a expressão negocia com os sentidos humanos sob dois aspectos distintos e de importância diferenciada para a obra de arte. Para organizar termos e categorias, digamos que os sentidos humanos são convocados antes de tudo enquanto sensibilidade (ou empiria), depois, como sensorialidade⁷⁴. A resposta da sensibilidade aos estímulos do primeiro tipo são as impressões sensíveis (ou *perceptos*), enquanto que a resposta da estrutura sensorial aos estímulos de segundo tipo são as sensações. A relação entre obra e sentidos, portanto, combina uma faixa de solicitações empíricas com outra faixa de demandas *sensacionais*.

A rigor, a sensibilidade humana é a faculdade cronologicamente primária da experiência artística, pois não há apreciação que não comece sempre pelos nossos sentidos. Nenhuma novidade, haja vista ser este o modo usual de funcionamento de qualquer experiência humana do mundo exterior – *nihil est in intellectu quod non prius fuerit in sensu*, como diziam os aristotélicos medievais. Convém, entretanto, não cair na tentação de confundir a dimensão sensível com o aspecto *sensacional* da obra de arte. Qualquer obra, como qualquer objeto empírico, comportará essencial e primariamente uma resposta da faculdade da sensibilidade, mas nem toda obra buscará como destinação própria a construção de uma resposta sensacional específica do sujeito que a percebe. Do ponto de vista da solicitação sensível, esta minha caneca azul e *L'enfant au pigeon* de Picasso não se distinguem e não passam de objetos dados aos meus sentidos e compostos por um conjunto de impressões sensíveis. Dessa forma, a solicitação sensível nem é específica da obra de arte nem é algo que a explica de forma importante. A recepção das impressões sensíveis ordenadas pela subjetividade, a percepção, é a resposta primária dos sentidos, enquanto a produção de certos estados sensacionais é

⁷⁴ As diferenças terminológicas são empregadas aqui para facilitar a compreensão, sem que a elas se atribua maior valor teórico.

uma resposta secundária. A formação de uma imagem na retina ou a vibração sonora que constitui a forma acústica, por exemplo, são as impressões sensíveis fundamentais para que uma obra plástica ou musical seja percebida, isto é, sentida, mas são também condição para a produção de sensações derivadas, como a sensação de queda, de submersão, de confusão, de desfalecimento, de profundidade, de vertiginosidade, que são estados que podem ser induzidos pelas obras artísticas. Em suma, aquilo que aqui se designa como a demanda ou o apelo sensorial da obra consiste num conjunto de estímulos dedicados a induzir nos sujeitos, para além da mais fundamental percepção sensível, certas disposições sensoriais secundárias aqui simplesmente designadas por “sensações”.

§ 16

Sensações distinguem-se, por outro lado, de sentimentos, embora a nossa linguagem comum nem sempre as diferenciem. Em geral, dizemos que *sentimos* medo tanto quanto *sentimos* frio ou *sentimos* que estamos caindo. Além disso, como respostas sensoriais freqüentemente são a base para respostas emocionais, os pontos de corte nas linhas que ligam uma à outra não são de fácil identificação. O que separa a sensação de excitação sexual do sentimento do desejo? E o nojo como sensação da repugnância como sentimento? E como diferenciar o prazer do contentamento? Obviamente sabemos também que nem sempre as respostas emocionais seguem um padrão sensorial, estabelecendo-se sobre a base das respostas cognitivas. Assim, os sentimentos de ódio e de indignação em geral decorrem de informações, e o sentimento de desespero tanto pode ser provocado por uma informação quanto pela sensação de afogamento, por exemplo. E o desejo tanto pode ter base nocional quanto sensual. O fato, portanto, de que pode haver uma disjunção material entre as duas dimensões conspira a favor da reiteração da diferença entre elas.

§ 17

A dimensão sentimental da experiência artística tem sido abandonada em território teórico desde o declínio da estética romântica, que, naturalmente, a tinha em alta conta. O século XX, por exemplo, assistiu uma disputa aguçada entre duas escolas estéticas, uma de forte inflexão cognitivista, outra de matriz declaradamente sensualista. Os dominantes cognitivistas insistem na obra de arte como matriz de sentidos, como organização textual ou como produção de mensagens para efeitos de comunicação (para construir ou desabilitar uma visão de mundo ou determinados valores sociais, por ex.), enquanto os sensualistas buscam na noção de estética (de *aisthesis*, sensação) o apoio para o seu argumento de que a obra de arte não se destina fundamentalmente a dizer coisas mas a fazer sentir. As vanguardas políticas ou político-estéticas sempre preferiram a dimensão cognitiva enquanto as vanguardas exclusivamente artísticas tomaram o partido do sensualismo.

Nesse contexto, a dimensão sentimental, que não poderia ser desconhecida, foi atribuída a projetos artísticos secundários e a formas populares e elementares de apreciação artística. Para as vanguardas políticas, estéticas do sentimento correspondem a estágios mais primários da apreciação popular, estágios em geral conservadores, explorados por uma indústria da produção de expressões que oferecem catarses sentimentais para evitar a mobilização conceitual ou a produção de estágios mais reflexivos das massas. Há uma versão mais positiva desta concepção, que entendendo que a massa produz concepções

de mundo através do que pensa mas também através dos seus sentimentos, compreende que uma visão alternativa e contestatória do mundo para os subalternos passa necessariamente também através de uma estética do sentimento⁷⁵. As vanguardas artísticas, por outro lado, consideram o estágio sentimental da apreciação uma atrofia fundamental do sentido artístico e da experiência estética, ainda mais primitiva do que a cegueira representada pela apreciação cognitivista.

§ 18

Independente do valor que se queira atribuir à dimensão propriamente sentimental da obra, negar a sua existência seria teoricamente injustificável. E apesar do juízo negativo dos sábios do presente, desde a antiguidade clássica se reconhece a existência da solicitação de uma resposta sentimental como uma componente fundamental das expressões artísticas. Na Poética de Aristóteles, por exemplo, a resposta emocional não é apenas um dos efeitos da obra de arte; é o seu efeito fundamental, aquilo que o realizador (o poeta) deve buscar antes de tudo, a destinação (dÚnamij) principal da representação e o princípio com base no qual se julga se a obra atingiu ou não a perfeição.

Aristóteles chega mesmo a empregar os tipos de efeito emocional produzidos pelas obras para realizar parte da classificação das representações que se tornou clássica em teoria da arte – o horror e a compaixão são os efeitos próprios da tragédia, a graça é o efeito específico da comédia. Assim, continua ele, cada classe de representação se especializou em solicitar aquele efeito que é da sua natureza - e apenas ele, dispensando todos os outros. Para designar esta restrição, o filósofo realiza uma escolha lingüística que não deixa dúvida – o emprego do nominativo *oikéia* (de *óikos*, casa, habitação) associado a “prazer” ou “obra”. Quer dizer que cada gênero de representação tem o seu efeito “de casa”, seu efeito “doméstico”, seu efeito específico. Por fim, Aristóteles inclui os efeitos emocionais como componente essencial das representações, o que o demonstra o fato de empregá-los como elemento fundamental da definição da tragédia: representação de histórias completas que suscitam terror (*phóbos*) e compaixão (*éleos*) (cf. *Poética* 1452a 1s.). Estamos, por conseguinte, em excelente companhia quando incluímos a dimensão emocional dentre os aspectos envolvidos na expressão artística.

§ 19

A interação entre a obra de arte e o sujeito que a aprecia é a ocasião em que um conjunto de efeitos se realiza no apreciador. O ato de apreciação realiza uma espécie de *beijo na Bela Adormecida*, despertando a vida que já ali estava, dormente e incompleta. No ato de apreciar, informação, sensação e emoções vêm a efeito e, então, uma cifra, um código, um signo, uma elaboração se transformam plenamente em expressão, um material se converte em obra, operando sobre a estrutura cognitiva, sensorial e anímica de um sujeito humano.

§ 20

A mecânica do processo através do qual a obra realiza as suas potencialidades não encerra, entretanto, nada de espantoso ou mágico. É semelhante, em geral, ao

⁷⁵ GRAMSCI, A. *Literatura e vida nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

procedimento normal da interpretação. A premissa afirmada acima se mantém: a obra mesma só existe no ato de apreciação. A razão disso é simples: o que é a obra senão o conjunto dos efeitos exercidos sobre um apreciador qualquer? Se a obra for um texto e os efeitos a que se destina forem significados e sentidos, não há nem significados nem sentidos fora do ato de leitura, do ato de compreensão. Significados e sentidos não são qualidades do ser, como cor ou textura, mas propriedades da interpretação – só quando interpretados, quando compreendidos é que textos significam ou fazem sentido. Uma obra pode consistir numa configuração material que solicita respostas sensoriais, mas a sensação mesma não está no material e sim na subjetividade, como resposta da sensibilidade humana aos estímulos materiais provenientes da obra. Do mesmo modo, se a destinação de uma obra for a produção de sentimentos, não há como encontrá-los nem antes, nem fora, nem depois do ato de apreciação em que uma estrutura sentimental acolhe as solicitações provenientes do material expressivo. Em princípio não há, portanto, diferença importante entre a interpretação de uma obra e o entendimento, por exemplo, de uma poça d'água como sinal de chuva no passado ou de nuvens carregadas como sinal de chuva futura.

§ 21

Por outro lado, se não há propriamente obra fora do ato de apreciação, isso não significa que a obra em si mesma considerada nada seja antes que um intérprete, que um apreciador a tome como objeto e lhe desperte os efeitos. Antes do ato de apreciação não há efeitos, é verdade, mas há possibilidades. Seguindo nesse caso a clássica contraposição da física aristotélica, não há ato (*energéia*) mas há potência (*dÚnamij*), possibilidade, destinação. Potência que demanda vir a ser ato, possibilidade que determina a sua realidade, destinação que provoca a sua realização. O ato é a potência tornada real, a realidade é a possibilidade que deixou de ser possível justamente porque já é real. A possibilidade não morre ao se realizar, apenas alcança a sua destinação; a realidade não simplesmente toma o lugar da possibilidade, apenas a atualiza.

§ 22

Só que a obra de arte não é uma mera virtualidade que se pode descobrir apenas quando se realiza, como as coisas físicas em geral a que se refere Aristóteles. Na obra de arte a intervenção do criador estabelece os meios e os modos que a potencializa deste ou daquele modo, em suma, que orientam a sua realização, a sua atualização. O criador, o autor é um destinador, um programador da destinação e, por conseguinte, da realização da obra. Nesse sentido, uma obra expressiva é sempre uma composição de estratégias destinadas a configurar a apreciação, a determinar, portanto, aquelas circunstâncias onde as possibilidades vêm à realidade. A perspectiva de todo autor e de toda obra, portanto, é o de que a apreciação pode ser programada.

§ 23

Neste sentido, a criação artística é de tal modo dessemelhante da criação divina que nem deveria ser chamada com tal nome, pois a criação divina é absoluta e consiste basicamente em retirar os seres do nada primordial e em produzir do caos a ordem, enquanto a criação artística consiste em manipular e ordenar materiais de forma a se programar o modo como determinados efeitos serão realizados em cada ato em que a obra for apreciada. Por outro lado, se o artista controla a matéria de que se compõe sua

obra, matéria que será então convertida em dispositivos e estratégias, não é dono da apreciação que os outros farão da sua obra e é obrigado a tomar a sua própria apreciação como modelo de todas as outras. Testando na sua própria apreciação, espera programar uma apreciação, a dos outros, que não está ao seu alcance, confiando apenas que a organização dos materiais na obra cumpra a sua destinação. Depois disso, não há mais o autor, apenas a obra – autônoma, maior de idade - e as suas possibilidades que, espera-se, possam se efetivar em um outro sujeito humano.

§ 24

Projetada desse modo, a obra, então, torna-se uma máquina de programação de efeitos, uma matriz de sentidos, um sistema de estratégias sensoriais, um conjunto de dispositivos destinado a produzir emoções. Informação, sensação e afetos não são produzidos ao acaso nem segundo o capricho de quem aprecia a obra, mas produzidos por arte. Bem realizada, a obra é um mecanismo fino que tentará por todos os meios controlar a apreciação e impor a sua programação de efeitos ao apreciador.

§ 25

A ação de apreciar, circunstância fundamental da execução dos sentidos da obra, se não está sob o controle do autor, tampouco está submetida ao arbítrio do apreciador empírico. O apreciador, com efeito, executa os efeitos da obra no ato da sua leitura ou assistência de um modo semelhante a quando dizemos que o primeiro violinista executa os movimentos do solo de uma sonata qualquer. Não há música sem violino e violinista, apenas potencialidade musical que se desenha na partitura; instruções e programação para a realização daquilo que dedos, cordas e arco se encarregarão de transformar em som, em música. Por outro lado, para executar aquela música específica, a partitura, que de forma alguma é música, precisa ser tomada como algo normativo e, apesar do indispensável investimento pessoal de quem a executa, programa a sua própria execução.

§ 26

De forma parecida, a obra (*opus*) fora da apreciação nem mesmo deveria ser chamada com esse nome, pois nesse caso nem é *opus operans* (a operação em processo, *actio*, a ação) nem *opus operatus* (a operação realizada, *actum*, o ato). Quando executada, portanto, quando *opus operans*, aí sim é toda ela provocação de efeitos, é pura capacidade de criação de um universo de sentidos, afetos, sensações, como a partitura que desperta um universo de harmonias, melodias e ritmos. Por outro lado, *os efeitos são executados pelo apreciador, mas não são do apreciador e sim da obra*. Como a partitura que orienta a execução, a obra em geral rege os parâmetros da sua própria interpretação. Os sentidos de uma obra são os sentidos que lhe inerem e nem pertencem ao intérprete nem ao seu autor.

§ 27

Pode-se sempre alegar que o criador da obra de arte, enquanto configurador da matriz da sua programação de efeitos, fez a obra que quis e, portanto, controla pelas suas estratégias os efeitos destinados a se realizar no ato de apreciação. Há certamente algo de normativo na invenção artística, onde o realizador, controlando os materiais e o

conjunto das regras da interpretação, busca prever e solicitar a apreciação segundo o modo que deseja. Por outro lado, há de se levar em consideração dois aspectos importantes associados à interação entre os elementos da tríade «criador» – «obra» – «apreciador». Em primeiro lugar, há o fato de que é da natureza da obra de arte que ela se torne independente do criador assim que é criada. Como no caso dos filhos, o gerador não é mais capaz de controlar-lhe destinos, peripécias e estripulias, por mais que tente. A criatura gerada é um outro ser agora e o controle sobre a sua vida não se estendeu para além do ato em que foi gerada. Depois disso, a vida é sua. O autor padecerá as aflições de quem gostaria que a obra fosse por aqui e não por ali, que tivesse tais ou quais feições, que se portasse do jeito que ele considera apropriado, de balde tentará continuar configurando-lhe o aspecto e endireitando-lhe o porte como se a criação fosse um processo contínuo. Qual o quê! A obra ri-se dele e traça o seu próprio caminho. O que está feito, está feito e se não está feito conforme o propósito do criador, já nada há mais a fazer.

Além disso, é vã a esperança de que o criador controle a recepção da sua obra, o conjunto das execuções posteriores dos seus efeitos. Os humanos não apenas teimam em existir no singular, mas também em experimentar e em apreciar no singular. Cada ato de apreciar tem algo de absolutamente único e que não se repete. A apreciação é ato da privacidade do sujeito, mesmo que seja nesse ato visitado pela história das outras apreciações, pela comunidade de sentido e sentimentos a que pertencem, pelos valores, pela enciclopédia semântica e pragmática comum, pelas regras e códigos e por tudo o mais que domina a interação entre o indivíduo e os outros – ainda assim esse é um ato seu, uma experiência em primeira pessoa, que depende da sua capacidade, dos seus guardados da memória e do afeto, do seu nível de posse dos códigos, dos seus investimentos pessoais. E para esse ato, o autor não é necessariamente convidado. Aliás, quase nunca é convidado e quando lhe acontece de ser, nunca o é como um autor empírico, mas como estratégia textual, como um conjunto de instruções de uso, um conjunto de programas de apreciação, em suma, como autor-no-texto, como criador-na-obra.

§ 28

Nem o autor nem o apreciador são donos da apreciação. O apreciador a executa, mas conforme a programação estabelecida no texto. O autor é o programador, mas só chega ao momento da apreciação na forma de estratégia de programa e de matriz de efeitos e na circunstância da apreciação dependerá de que tenham se dado conforme os seus propósitos as instruções cifradas na obra. Dependerá igualmente dos investimentos pessoais do apreciador que, qual o violinista do exemplo, executará o seu sentido, seus afetos, suas sensações. Autor e apreciador parecem poder tanto, mas têm os seus limites. O autor porque não pode ao mesmo tempo criar e reger todas as apreciações da sua obra. O apreciador porque não pode comparecer à apreciação da obra como quem comparece a um piquenique, isto é, trazendo um pouco disso e um pouco daquilo, conforme sua disponibilidade, conveniência e gosto. O apreciador em geral sabe que a obra não é sua, que é uma alteridade que, enquanto tal, pode endurecer o jogo com quem dela se acerca de qualquer modo – pode mesmo se tornar a noz onde um intérprete dotado de volúpia e ego desmesurados freqüentemente deixa os dentes.

A obra é dela mesma. Não se concede a qualquer um, nem sempre se entrega plenamente e freqüentemente requer longas cortes e sucessivas investidas que não dão

em nada. É toda estratégias e artificios. Requer habilidades prévias e disponibilidade para se deixar conduzir pelas suas artimanhas. Às vezes, furta-se completamente aos que mais a cortejamos para se conceder inteiramente a outro da sua predileção. A obra tem os seus caprichos e faz com os apreciadores principalmente o que quer e quase nunca o que eles querem. Frequentemente o apreciador descreve o que a obra fez consigo, iludido que estaria falando dela mesma e dos seus arcanos, noutras tantas, fala daquilo que o seu desejo gostaria que ela fosse, ignorante dos seus segredos. A obra é a delícia e o tormento do apreciador.

§ 29

A interpretação, entendida como atividade reflexiva voltada para a compreensão das obras de arte, é uma atividade secundária em face da atividade primária representada pela apreciação das obras. Apreciar é colocar-se em situação de desfrute, de consumo estético, de fruição. É a forma básica de contato de um sujeito com a obra artística que se lhe depara. Quando a obra é um texto, chamamos a este ato em geral de compreensão, interpretação, decifração, entendimento ou leitura. Como quer que o designemos este é o ato em que a obra encontra uma subjetividade que a executa, o fato é que é nesse momento em que devem se realizar os seus efeitos. É para este momento que a obra foi criada e nesse encontro ela passa da potência ao ato, da virtualidade à realidade.

§ 30

Na verdade, a expressão «interpretação» é aplicada para pelo menos três fenômenos diferentes, muito frequentemente misturados nas disciplinas da linguagem e da expressão. Em primeiro lugar, emprega-se o termo para designar o ato elementar de percepção. Quem o emprega desse modo é a tradição peirceana, uma espécie de kantismo que, admitindo que a percepção é sempre visitada pelas formas da sensibilidade mas também pelas categorias do entendimento, conclui que perceber é interpretar. Em segundo lugar, a expressão é utilizada para designar aquilo que viemos chamando de «apreciação», naquilo que nela se restringe à execução dos sentidos de um texto (a apreciação como vimos é mais genérica, e inclui a execução de todos os efeitos possíveis de uma obra e não apenas da sua significação). Por fim, no terceiro sentido de interpretação, que nos interessa doravante, o termo é empregado para se referir à atividade analítica.

§ 31

Primeiro, temos a atitude essencial da interação entre o existente humano e o ser, que se desdobra, na verdade, como percepção e conhecimento. Depois, estabelece-se sobre a base do primeiro um procedimento crítico, um ato que decorre de uma atitude da consciência e tem como objetivo não mais simplesmente o desfrute estético que se realiza com o desdobrar-se dos efeitos solicitados pela obra, mas o aumento do conhecimento reflexivo. Perder essa diferença, como finge fazer certa hermenêutica contemporânea, é pretender que não há diferença importante entre entregar-se à audição de uma sonata, de um lado, e resolver qual o eixo central da estrutura melódica dessa mesma sonata. Posso naturalmente entregar-me esteticamente à apreciação da sonata, sem qualquer conhecimento musical, deliciando-me com os seus entrecos melódicos, mas posso igualmente voltar-me sobre a obra apreciada e examiná-la, quantas vezes

julgar necessário, do ponto de vista da inovação e da raridade das suas soluções, dos componentes do seu fraseado, da dificuldade técnica deste ou daquele movimento, distinguindo o motivo principal dos temas secundários, contando os compassos e separando com clareza as terças e oitavas acima e abaixo ou entendendo claramente as rupturas de fórmulas empregadas por esta música em comparação com as outras obras do seu gênero. Eis a diferença entre aquilo que chamamos de apreciação e o que passamos a chamar agora de interpretação.

§ 32

O trabalho hermenêutico, a atividade de interpretação, é um procedimento não apenas reflexivo, mas, de algum modo, também penoso e disciplinado. Penoso porque no procedimento de interpretação já se deixou o estágio do mero desfrute a que nos convoca a obra na apreciação. Antes, freqüentemente o prazer da apreciação se converte no desprazer da disciplina analítica, que impõe atenção e repetição obrigatórias e constantes, idas e vindas entre a obra e outras bases positivas de análise, tentativas de sistematização, decomposições e recomposições. No seu estágio de canteiro de obras analítico a obra dificilmente conserva os seus encantos. O processo de interpretação precisa, ademais, ser disciplinado, isto é, ser controlado por adequados padrões de procedimento.

§ 33

Em geral, a disciplina analítica parece à primeira vista dispensável no trato com obras artísticas. É como se, de alguma maneira, o analista também adquirisse, por contato, o ethos artístico do criador da obra que analisa. Ou como se a obra artística, porque tem características específicas na relação com a apreciação, rejeitasse abordagens não artísticas. Nem analistas são artistas, ou pelo menos não o são enquanto interpretam uma obra de arte, nem o trabalho analítico está autorizado a reivindicar direitos e propriedades do trabalho de criação artística. Por outro lado, pode-se certamente acercar-se de maneira não-analítica do material artístico, para simples apreciação ou para a sua tradução numa outra “linguagem” artística. Interpretá-lo, entretanto, não tem nada de artístico. A rigor, pode-se até mesmo trabalhar analiticamente com qualquer material expressivo usando basicamente os mesmos procedimentos técnicos e os mesmos métodos de coleta, sistematização e análise dos dados: trate-se de orações fúnebres dos hititas, de tábuas de argilas com a lista dos deuses fenícios e o dia do seu culto, de receitas de bolo de fubá de um almanaque popular ou do *Ulisses* de James Joyce, apesar de reconhecermos que, esteticamente, o último elemento do rol é certamente o mais sublime dentre eles.

§ 34

A interpretação de materiais expressivos compartilha com o esforço analítico em geral o fato de que também aqui se trabalha com uma base de dados, com aquilo que está posto, o positivo. Descartando de princípio que se nos atribuam as críticas tolas ao positivismo que ainda assolam as Humanidades, não se pode compreender uma atividade de interpretação que não tome o seu objeto como dados, como obra, como *opus operatum*. A única diferença entre os dados do trabalho analítico com materiais físicos, por exemplo, e aqueles dos materiais expressivos artísticos consiste no fato de que a expressão só está à disposição da atividade analítica depois de ter executado os seus

efeitos num ato de apreciação. O analista físico tem imediatamente uma matéria que pode ser decomposta em seus elementos, combinada, testada etc. começando deste ponto o seu trabalho interpretativo. O analista de materiais expressivos tem como seu objeto imediato a obra apreciada, a sua interpretação primária e espontânea da obra, a obra compreendida. O seu trabalho de interpretação reflexiva pressupõe uma iniciativa anterior de interpretação espontânea ou apreciação: o objeto da interpretação é, de algum modo, a própria interpretação, só que em dois estágios diferentes. Em suma, o analista trabalha sobre uma obra que só se constituiu como autêntico *opus* depois de ter solicitado e recebido a cooperação do próprio analista como apreciador.

§ 35

A interpretação (em seu sentido reflexivo), portanto, tem como objeto imediato um ato de apreciação. Não se pode analisar um poema não lido, pois encerrado o ato de leitura o poema se retira, deixando atrás de si apenas certas marcas na superfície do papel, que podem até ser analisadas quimicamente mas não concedem um poema à análise enquanto não for de novo executado por uma outra leitura. Com um filme se passa a mesma coisa. Um filme não assistido é um não-filme e uma vez que se encerra a sua exibição um filme se recolhe na sua possibilidade de vir-a-ser-visto de onde poderá ser retirado por uma nova exibição. Se o poema, em seu sentido autêntico, é a leitura, esta é, então, o dado positivo que o analista de poemas terá entre as mãos para conduzir o seu trabalho; se o filme, a rigor, é aquele que se dá à apreciação na sua exibição, o filme exibido e apreciado é o que há para ser analisado. E a análise, do filme ou do poema, é um trabalho que não coincide com desfrute de um ou outro, embora necessariamente suponha este momento de apreciação, não apenas porque a exibição e a leitura são o que lhes dá a vida como filme ou poema, mas sobretudo porque na exibição e na leitura se revelam os dispositivos e as estratégias nas quais o filme e o poema cobram do sujeito que os aprecia a realização da sua destinação. E o que mais há para ser entendido num poema ou num filme do que o modo como eles tramam os seus efeitos?

§ 36

Há que se ter disciplina na atividade analítica porque há de se respeitar a alteridade da obra. Antes, o fato mesmo de lidar com um objeto sublime, a arte, nos obriga todos a assumir todos os cuidados possíveis a seu respeito. Muitos dos que reivindicam uma abordagem estetizante do objeto estético, freqüentemente não hesitam em dobrar a obra aos seus caprichos, em submeter a criação dos outros às veleidades estéticas do próprio intérprete como se ela fosse coisa sua e todas as liberdades lhe fossem permitidas porque à arte (a do intérprete, claro) tudo se concede. O seu enorme apreço pela arte esconde, a rigor, um enorme despreço pela obra como alteridade. Ao contrário, o procedimento que lida com a obra como se fossem dados postos à análise, prescreve como norma principal de conduta analítica que o intérprete se atenha à obra mesma.

Ir à coisas mesmas. Isso comporta em primeiro lugar um princípio de contenção do próprio analista. Como a coisa de que se trata aqui é a coisa da apreciação, e como a apreciação é sempre interação entre a subjetividade e a obra, como separar aquilo que é realmente da obra daquilo que representa um investimento subjetivo? Este é certamente o primeiro óbice metodológico no trabalho analítico sobre materiais expressivos. A

expectativa de todo analista é de que a sua interpretação sobre a obra não apreenda apenas aquilo que a obra faria apenas como ele, mas o que a obra faria, em média, com qualquer outro apreciador. Afinal, quem lê uma interpretação de uma obra espera encontrar no discurso que a interpreta a obra mesma e não os aspectos privados da apreciação de um sujeito qualquer. Identificar a efetividade média da obra pode se revelar, não de raro, uma tarefa impossível, mas isso não significa que não seja um ideal metodológico imprescindível numa aproximação respeitosa do material expressivo. Assim como o autor procura assumir a sua própria apreciação como modelo de todas as outras posteriores, também o intérprete se consome na esperança de que poderia identificar, para além das idiossincrasias da sua própria estrutura de recepção da obra, o modelo de apreciação estabelecido na própria obra.

§ 37

Tanto um quanto o outro pode falhar no seu intento. O autor pode falhar porque não consegue controlar bem as regras e códigos na manipulação da matéria prima ou porque não controla os recursos materiais que manipula, mas também porque o seu mundo de referência pode não coincidir com o universo de referências do apreciador. Além disso, a obra pode se distanciar dele temporal e culturalmente, de forma que a recepção não é mais capaz de adotar o sistema de codificação empregado. O intérprete pode falhar tomando aspectos idiossincráticos da sua apreciação como se fossem componentes básicas da apreciação-modelo empregada na obra. Assim, os seus preconceitos, sua atenção e percepção seletivas, sua competência no manejo da enciclopédia semântica e pragmática, as peculiaridades da sua estrutura sensorial ou afetiva, tudo isso pode tomar conta da sua apreciação e comprometer a sua interpretação. Por isso mesmo, o trabalho analítico em geral tem mais chances de sucesso quando é realização coletiva ou quando, pelo menos, se coloca no interior de uma comunidade de controle e correções recíprocas.

O fato mesmo de que se admita que uma interpretação pode fracassar é metodologicamente determinante, porque supõe a obra como, de algum modo, constituindo uma estrutura objetiva e normativa em contraste com as suas interpretações possíveis. Podendo fracassar, pode também acertar, e o problema da verdade se torna uma questão importante de hermenêutica da obra de arte. Por outro lado, se há um modelo ou matriz de apreciação da obra, e se essa matriz é normativa para o trabalho de interpretação, há se perguntar em que consiste e como pode funcionar num material tão complicado como a obra de arte.

§ 38

O que há para se interpretar na obra? A base da interpretação, como já afirmamos, é a própria apreciação da obra. Mas não simplesmente cada apreciação empírica com todos os seus elementos de investimento pessoal e idiossincrático, mas o modelo ou matriz de apreciação, aquilo que maximamente nos aproxima de uma apreciação média da obra. Esta é a “coisa mesma” da obra à qual o analista deve ir se quiser compreendê-la. E o que nos dá essa apreciação, tão difícil de estabelecer empiricamente mas metodologicamente imprescindível? Nos dá a expressão no ato de execução dos seus efeitos, única ocasião onde se podem verificar as suas estratégias à obra, os seus dispositivos funcionando, os seus programas em operação.

§ 39

O procedimento da interpretação de alguma maneira inverte o procedimento da criação da obra. No primeiro caso, os materiais são ordenados estrategicamente pelo criador, com base em seu conhecimento do mundo e da natureza dos homens, e se convertem em dispositivos prontos para disparar certos efeitos previstos e provisionados assim que acontecer o ato da apreciação. Na criação, a obra se arma como estratégia para disparar os seus efeitos na primeira oportunidade possível, em geral oferecida pelas apreciações concretas. Na apreciação, o que o apreciador tem são os efeitos da obra, estratégias em atos, dispositivos à obra, *opus operans*. Na interpretação reflexiva, o intérprete se debruça sobre a apreciação para refazer, genealogicamente, o percurso que vai dos efeitos experimentados às estratégias, aos dispositivos, aos programas estabelecidos na obra. A apreciação revela a obra como operação, como efeito, enquanto a interpretação a revela como estratégias e dispositivos. Não para desarmar as suas estratégias ou desabilitar os seus programas, mas para examinar os seus mecanismos, exhibir as suas operações, separar os seus elementos e, depois, recompô-los para os ver em função.

§ 40

Iniciamos este texto afirmando que os efeitos das obras expressivas são basicamente dos tipos cognitivo, sensorial e emocional. Pois é hora de reencontrar esta tipologia, porque as estratégias da obra são fundamentalmente tentativas de programação destas espécies de efeito. Aristóteles foi o primeiro a anotar, em sua Poética, que toda obra representa um agenciamento de recursos (enredo, personagens, falas, narração, elementos cênicos) cuja destinação é o prazer ou efeito emocional específico de um gênero de composição. Afirma explicitamente que o criador não deve buscar qualquer tipo de efeito, mas tão-somente aquele que é próprio do gênero de representação empregado. E embora as suas preocupações estivessem longe das questões analíticas, deixa a perspectiva de que a análise de uma obra passa necessariamente pela identificação dos efeitos e dos agenciamentos ou arranjos materiais que os produzem.

§ 41

Vamos chamar aqui de «programas» a sistematização de recursos em uma determinada obra com o propósito de prever e providenciar um determinado tipo de efeito na apreciação. Programas são a materialização de estratégias dedicadas a buscar os efeitos que caracterizam uma obra. Nesse sentido, cada obra é uma peculiar combinação de elementos e dispositivos empregados estrategicamente, mas também é, sobretudo, uma peculiar composição de programas. E porque são justamente os programas que dão a têmpera específica de uma determinada obra, constituem o interesse primário de qualquer atividade analítica.

§ 42

Os programas seguem, naturalmente, a tipologia dos efeitos da apreciação. Dividem-se, pois, entre as classes de efeitos fundamentais, como programas cognitivos, sensoriais e emocionais. Os primeiros consistem no conjunto das estratégias destinadas a programar o sentido ou a significação, a controlar a semiose, e, sob este aspecto, podemos chamá-los corretamente de programas semióticos ou comunicacionais. No fundo, trata-se do clássico esforço que funciona como o correspondente artístico ao manejo social das

impressões⁷⁶. Nas interações sociais, procuramos realizar uma eficiente gestão das aparências ou um controle eficaz das nossas expressões com o propósito de dirigir e regular a impressão que os outros formam a nosso respeito. Para a controlar as impressões dos apreciadores, para produzir, conforme as suas conveniências, as informações do apreciador, a obra se dota de um extenso equipamento de sinais e um significativo controle dos códigos da expressão que será manejado pelos seus mecanismos internos. A obra sempre quer nos fazer pensar, conhecer, saber determinadas coisas, sempre esconde outras tantas para nos revelar mais adiante ou para não nos dar ao conhecimento de jeito algum, realiza elipses, emprega o sentido literal ou figurado, produz brumas e nos engana, tudo conforme as conveniências das estratégias nela programadas.

A programação cognitiva de uma obra é muito extensa e recobre desde o tecido básico de informações e a malha mais elementar de sentido até os reconhecimentos capitais da trama narrativa, os jogos de revelação e ocultamento, as metáforas e alegorias com que se mostra e se esconde ao mesmo tempo. Talvez em virtude da sua extensão, esta é certamente a dimensão mais estudada dentre todas e as disciplinas da linguagem, do sentido e da expressão vêm constituindo há muito um repertório fundamental de categorias de análise muito eficientes para desvendar a tessitura informacional da obra de arte.

§ 43

Os programas de natureza sensorial não parecem ter sido estudados com o cuidado merecido, principalmente em virtude de uma tendência comum nas estéticas contemporâneas de converter todos os efeitos de uma obra em fato de significação e informação. Umas mais (as hermenêuticas de inspiração semiótica) outras menos, o fato é que muitas estéticas contemporâneas insistem em considerar também as sensações um fator cognitivo. E as vanguardas estéticas são melhores em produzir manifestos que teorias. Não é evidente, todavia, que para o apreciador de uma obra a sensação de nojo, de frio ou de rugosidade seja idêntica à informação textual de que há uma coisa nojenta, fria ou rugosa. Claro, há a onipresente e vagamente informe “ciência cognitiva” para a qual sentir e saber são a mesma coisa enquanto o ato de sentir, do ponto de vista químico e elétrico, pode ser descrito como a resposta cerebral a um conjunto de estímulos nervosos que deveriam ser chamados de “informação”. Ora, os conceitos de informação e cognição empregados nesse caso não são correspondentes – a não ser por remota analogia – aos conceitos empregados numa teoria da expressão. No nível da experiência estética, sentir e saber (sentir dor e saber da dor) jamais poderiam ser idênticos e as tramas com que se programam os dois efeitos são inteiramente diversas.

Obviamente, as programações sensoriais ou estéticas nem sempre são determinantes em todas as obras. Naquelas, entretanto, em que representam um componente dotado de importância, o que se tem em vista é pegar o apreciador pelos seus sentidos e não fazer com que ele pense isso ou saiba daquilo. E disso sabem os apreciadores quando, por exemplo, são capazes de distinguir um cinema mais “cerebral”, por exemplo, um cinema “de mensagem” (eg. um Costa-Gavras), e um cinema mais “sensorial”, como uma parte dos filmes de Greenaway. Há, então, projetos artísticos que são claramente dominados por programas voltados para a “desorientação estética”, para a indução de

⁷⁶ GOFFMAN, E. *A representação do eu na vida cotidiana*. 9ª. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

um ou mais estados sensoriais, para jogar com os nossos sentidos etc. empregando para tanto recursos como instalações, formas plásticas abstratas ou figurativas de vários tipos, ângulos fotográficos, movimentos de câmera, sons, ritmos e todo e qualquer meio e modo de produção de arte.

§ 44

O estudo dos programas emocionais vem de uma cepa clássica, apesar de ter caído em descrédito no último século. Como se trata de uma descoberta da Poética de Aristóteles, acreditamos que mereçam o nome de programas poéticos. Na parte remanescente da Poética, o filósofo, a rigor, trata apenas de um dos tipos de programa, aquele voltado para a produção dos efeitos trágicos que são o horror e a compaixão. Reconhece que outros efeitos são possíveis, mas não trágicos, e diz que tratará dos efeitos da comédia em outra obra, que se perdeu. Em geral se pensa que o sentimento cômico seria o riso, que constituiria o equivalente ao horror e à compaixão na tragédia, mas o riso é a resposta física, como a lágrima na tragédia, e não o sentimento. O sentimento cômico por excelência há de ser a graça, embora não se possa assegurar, pela falta de documentação, o que Aristóteles acharia disso. Tampouco da epopéia, o terceiro gênero aristotélico, sabe-se muito sobre que gênero de efeito produziria.

A contraposição entre tragédia e comédia nas representações envelheceu e merece ser re-examinada. Contudo, não deixa de ser significativo que se possa ainda hoje identificar pelo menos duas famílias de fenômenos que, grosso modo, correspondem à contraposição clássica. De fato ainda temos os programas de efeitos graves e os programas de efeitos leves, que se colocam hoje bem mais como linhas contínuas em cujos extremos estão o horror e a compaixão frente ao inexorável, no modelo trágico, e a graça livre e irresponsável, do modelo cômico clássico. Na partes mais intermediárias de cada *continuum* identificam-se programas de efeitos menos radicais, como a comoção no que hoje se chama de drama, que é uma espécie de tragédia mitigada, em que se perdeu o sentido do tremendo e inexorável da tragédia, mas ainda se solicita a lágrima do apreciador.

§ 45

Hoje podemos reconhecer programas poéticos de todos os tipos, do terror ao “escatológico”, da estranheza à excitação sexual, do hiper-realismo ao suspense. Podemos encontrar até mesmo programas cuja destinação é a desabilitação de outros programas ou a invalidação da sua trama de efeitos, muito eficientes contra horizontes de expectativas demasiado freqüentados e contra clichês sentimentais. Os filmes considerados mais pesados de Almodóvar, por exemplo, são programas anti-programas românticos, cuja função é justamente ser rude e cru com uma percepção excessivamente condicionada por um modo de narrar, de mostrar e de sentir próprio do clichê romântico.

§ 46

Os programas poéticos, por outro lado, foram identificados para formas de arte em que se representa a ação humana (o que hoje se chama de artes narrativas). O mencionado tratado de Aristóteles cuidava basicamente do teatro e dos relatos recitados oralmente. Hoje facilmente podemos identificá-los nas histórias audiovisuais do cinema, da

teledramaturgia e do vídeo, além de nas histórias dos livros, dos quadrinhos etc. Podemos identificá-los também em outras formas de arte? Na verdade, compreende-se que os programas poéticos funcionem bem com representações ou narrativas, porque mecanismos de identidade, empatia e antipatia com outros agentes constituem a base mais evidente do investimento afetivo. Isso não quer dizer, entretanto, que não possam funcionar bem em outras formas artísticas, a começar por aquelas em que mecanismo da empatia puder ser criado, como as artes figurativas em geral (o mencionado *L'enfant au pigeon* é um exemplo disso, mas a escultura e a fotografia não são muito diferentes). Do mesmo modo, mesmo em artes não representativas e não figurativas não se pode descartar a presença de programas de investimentos afetivos. Quem garante afinal, que ao ouvir um adágio de Albinoni ou de Sibelius não se apodere da nossa alma comoção comparável à que nos domina quando assistimos, impotentes, à inexorável fatalidade que arrastam Édipo e Medeia à prática do inominável?

§ 47

Os programas de operações estão, portanto, no centro da obra de arte e devem ocupar o olhar do analista em primeiro lugar. Note-se, entretanto, que cada obra é um ente singular, uma única e irrepetível combinação de programas, dispositivos e elementos. Assim, se compreender a obra supõe o isolamento e a identificação dos programas que a constituem, entender *esta* obra, singular e única, sobre a qual me debruço, supõe não apenas que os programas que aí operam seja identificados; mais ainda, pressupõe identificar a dosagem do emprego de cada um e o lugar de cada um deles na interação com os outros. Caso contrário, teríamos ao final da interpretação apenas um rol dos ingredientes que compõem uma obra e não o particular tempero que a faz particular e, sob algum aspecto, um caso único.

§ 48

A busca da singularidade de cada obra demanda, portanto, que se apliquem regras de pertinência e princípios de ordenação. Nem tudo o que constitui o tecido expressivo de uma obra é pertinente e possui a mesma relevância que todos os outros componentes. Nem seria preciso dizer, ademais, que nem todos os programas estão presentes em todas as obras. Nesse quadro, não estamos autorizados sequer a imaginar, por exemplo, que os mesmos componentes, com a mesma disposição e com o mesmo valor relativo se repitam em duas obras de um mesmo realizador, de uma mesma escola ou movimento artístico, que em princípio programariam efeitos semelhantes. Sob este aspecto, cada obra determina, assim, a forma como deve ser interpretada e os meios que devem ser empregados na sua análise. Ao analista cabe descobrir, na negociação com a obra, os programas e dispositivos que lhe pertencem e o valor relativo de cada um deles para a obtenção do conjunto singular de efeitos que constitui uma obra determinada.

§ 49

Há correntes analíticas interessadas exclusivamente em uma das dimensões da obra e no programa que lhe corresponde. Em alguns casos, essas correntes se apóiam em peculiares escolhas estéticas e a perspectiva analítica empregada corresponde a um determinado conceito da obra de arte. Assim, por exemplo, os intérpretes que se acercam da obra com interesse exclusivo no que *ela quer dizer*, portanto, que a entende como a configuração de uma mensagem, podem entender que não apenas a obra

analisada mas todas as obras têm como função comunicar alguma coisa ou que as obras de artes fazem parte dos objetos do mundo configurados com propósito expressivo ou comunicacional. E se alguma obra aparentemente não quer dizer nada (ou seja, não é organizada segundo este tipo de programa cognitivo) ou a deixamos de lado ou a sacudimos pelas lapelas até que ela confesse o que insiste em calar. Na mesma faixa, há quem busque nas obras tão-somente uma espécie de sedimentação de sentidos provenientes do mundo que, remexidas com destreza analítica, nos revelam um mundo de sentidos. Fixado em sucessivas camadas de sedimentos de signos que se depositam na obra, o mundo (a sociedade, o universo da intimidade da instância subjetiva que a realizou, a época) se reconstitui pela atividade de interpretação. Nada há de errado com o princípio hermenêutico que orienta esta pretensão, exceto quando se acompanha o interesse preferencial do intérprete pelas camadas de sentidos presentes nas estratégias de produção de sentido que constituem uma obra com a idéia de que aquilo que uma obra pode oferecer de mais relevante ao intérprete sejam os seus programas cognitivos. O problema, portanto, é a idéia de que uma obra de arte seja apenas mais um dos componentes da classe dos objetos onde se manifestam as representações da sociedade ou da subjetividade criadora.

A análise de mensagens gerou a chamada *crítica da ideologia*, enquanto a análise da sedimentação de sentido, produziu as análises temáticas e/ou os estudos de representação, todas três aplicadas em geral à análise de materiais expressivos, inclusive os de natureza artística. Essas perspectivas hermenêuticas são praticadas à larga para a análise da obra artística, muitas vezes com bom resultado. É importante destacar, entretanto, os seguintes aspectos envolvidos na sua escolha: a) trata-se de abordagens que, por sua própria natureza, restringem-se a apenas um dos tipos de programas de efeitos da obra, os programas cognitivos; b) por isso mesmo, a análise, uma vez tendo alcançado o objeto do seu interesse e aquilo para o qual está aparelhada, deixa para trás todos os restantes dispositivos e programas que constituem a obra analisada. Não se trata de abordagens interessadas na compreensão de uma obra específica, naquilo que a singulariza, mas em retirar da obra o que considera valioso e expressivo, descartando as “sobras” que não têm mais serventia para os seus propósitos, a prescindir do valor relativo de tais “sobras” para a constituição desta obra; c) a análise não está propriamente interessada no valor artístico ou nas singularidades estéticas da obra, que são aspectos incluídos no “descarte”. O que interessa não é o singularmente artístico na obra mas o que nela é singularmente expressivo. Ora, do ponto de vista da expressividade, uma obra de arte não se distingue de qualquer outro fenômeno da mesma natureza e uma lista de feira equivale ao Gilgamesh.

§ 50

Assim, análises dedicadas exclusivamente às estratégias cognitivas das obras são fecundas para o conhecimento do mundo ou para a intervenção “pedagógica” na vida social, mas não oferecem uma compreensão adequada e completa de uma obra singular. Podem representar grande ajuda para se compreender a realidade externa à obra ou a intervir nela, mas podem significar muito pouco para se compreender a realidade da obra, a sua organização interna e a sua configuração de efeitos. Isso, entretanto, não deve ser dito apenas das perspectivas de análise cognitiva, mas de qualquer perspectiva que dispense, de forma a priori, o conjunto das dimensões da obra, ficando com apenas um deles.

§ 51

O problema está, portanto, no descarte a priori, isto é, na aplicação de um princípio de seleção prévio à interação com a obra mesmo. Porque, a rigor, uma obra qualquer pode demandar uma abordagem que dispense uma das dimensões que em geral compõe uma obra expressiva. Não há dúvida que embora, por exemplo, o realizador no cinema tenha à sua disposição uma cartela relativamente variada de programas e dispositivos para configurar os seus filmes, há filmes que são prioritariamente “de mensagens” enquanto outros são predominantemente temáticos pelo menos tanto quando há filmes cujos efeitos principais são de natureza sensorial ou emocional. Há filmes dedicados precipuamente a emocionar ou a fazer rir, nos quais, portanto, os programas cognitivos e sensoriais podem ter valor secundário, assim como há filmes com proposta sensorial predominante, desprovidos de pretensões pedagógicas ou de propósito de revelar alguma coisa sobre a realidade. E essas determinações, que só podem ser estabelecidas a posteriori, não incidem sobre a sua qualidade artística: há melodramas sublimes e filmes-mensagem medíocres e o contrário pode ser igualmente verdadeiro.

§ 52

A análise das obras tendo como objeto os seus programas, os seus dispositivos e todos os elementos que compõem a mecânica pela qual se geram os seus efeitos representa, evidentemente, uma alternativa hermenêutica que integra o padrão das análises internas de materiais expressivos. Ela se destina a nos fazer compreender o que é e como funciona esta obra específica ou um conjunto de obras singulares. Não se ocupa, de resto, com a compreensão do autor, do seu universo, do contexto, do mundo e da época e certamente não porque isso tudo não seja significativo. Mesmo porque a discussão metodológica chega sempre depois de encerrada a discussão sobre se é mais importante conhecer a realidade ou conhecer uma obra específica – esta questão não lhe interessa nem a afeta. Alguém pode sempre considerar completamente desinteressante a pergunta sobre uma obra específica e, nesse caso, não é aconselhável que faça análise interna, preferindo-se as abordagens texto/contexto que passam pelas obras sem nelas se deter, porque o seu propósito é produzir conhecimento sobre a realidade. As análises internas, por outro lado, são as abordagens que melhor respondem a questões sobre a singularidade de uma obra.

§ 53

Isso, evidentemente, não quer dizer que o conhecimento da mecânica interna de uma obra não possa se beneficiar do conhecimento do contexto, do conjunto das outras obras que com ela se relaciona, do universo dos produtores e das condições sociais da produção cultural, da história, entre outras coisas que se pode arrolar. Pode acontecer até mesmo de que um mecanismo interno empregado numa obra, por exemplo, só se deixe compreender corretamente a partir de informações contextuais. Uma coisa, porém, é usar o conhecimento do mundo em benefício da compreensão da obra e outra coisa bem, diferente, é usar o conhecimento da obra para a compreensão do mundo. Ambas as coisas se podem fazer legitimamente, mas só uma delas está realmente interessada em compreender a obra de arte. Um filme pode ser estudado como o âmbar onde se fixou o DNA do mundo e, no final das contas, saberemos mais sobre o mundo por causa dele, mas não necessariamente saberemos mais sobre ele mesmo. Para compreendermos o filme na sua singularidade, precisamos fazer-lhe as perguntas sobre

ele, seu modo de funcionar, sua destinação, seus dispositivos, seus programas, seus efeitos. Então, poderemos não ter aprendido nada sobre o mundo, mas pelo menos saberemos alguma coisa mais sobre este filme. E isso pode ser uma grande coisa.