

PERCEPÇÕES DA ARTE: LEITURA DE OBJETO VISUAL NA PERSPECTIVA DE WOLFGANG ISER

Maria Antonieta Jordão de Oliveira BORBA

RESUMO: O artigo descreve percepções sucessivas de um espectador diante de obras do impressionismo francês de Edgar Degas. Deverá valer-se da *Teoria do efeito estético* (Iser, 1978) para propor uma leitura de objeto artístico visual em que a recepção se caracterize pela *experiência estética*, conforme Wolfgang Iser, bem como pela apropriação de *noções* como *expansão*, *dobra*, *escrita*, nas reflexões de Roberto Corrêa dos Santos (Santos, 2010). Trata-se de um movimento que possibilita a invenção de modos diversos de relação do indivíduo com subjetividades, cruzamentos de discursos, curvaturas.

PALAVRAS-CHAVE: efeito; percepção; Iser; expansão.

ABSTRACT: The article describes successive perceptions of a spectator faced with works of French impressionism by Edgar Degas. It should use the *Theory of aesthetic effect* (Iser, 1978) to propose a reading of an artistic visual object where the reception is characterized by the *ästhetic experience*, according to Wolfgang Iser, as well as by appropriating notions such as *expansion*, *fold*, *writing*, in accordance with Roberto Corrêa dos Santos' reflections (Santos, 2010, p.16). It is a movement that makes it possible the invention of various ways the individual's relationship with subjectivities, speech intersections, curvatures.

KEYWORDS: effect; perception; Iser; expansion



O visitante que se aproximar da *Pequena Bailarina* de Degas¹ cria as condições de possibilidade de viver uma experiência estética de tal modo singular que pode pretender a assimilação da beleza de uma só vez, como forma de se prevenir contra o que dele possa escapar. Diríamos se tratar de uma reação natural, mesmo que impetuosa, daquele que se visse diante de um objeto digno de pertencer ao que há de surpreendente no mundo das artes. A escultura mostra-se iluminada em seu potencial de força e capacidade de fazer com que o receptor sucumba a seu chamado. E se o visitante for assim seduzido, se envolverá com a retomada do processo de surgimento da obra, em absoluta cumplicidade com o criador, quando mãos, olhares e sentimentos do impressionista francês deram início a seu ofício de esculpir.

Por ser a beleza sempre ameaçadora, porém, o olhar do receptor poderá fugir da inteireza do objeto, num gesto cuidadoso de se precaver contra o perigo de emoções intensas. ‘Talvez seja preferível fixar-se em cada trecho de sua discursividade, ao invés de querê-la por inteiro’, pensaria então o observador. Estaria assim se protegendo, ao imaginar que, nesse desvio do impulso inicial, conseguiria escapar do arrebatamento que o ameaça retirar o sentido de realidade. Em idas e vindas de percepções como essas, o receptor ainda não sabe que o contorno atinado pode vir a conduzi-lo para experiências do espanto, manifestas em atos de subjetividades, pelos quais expande em *dobras* a experiência e passa ele mesmo à condição de produtor de novos discursos artísticos.

Por esse trecho simulador de reações que se movem unicamente pelo *efeito* da percepção espontânea, pensamos ilustrar a perspectiva pela qual abordaremos aqui a possível recepção de um *leitor* diante de uma escultura e duas pinturas de Edgard Degas, na pressuposição da fenomenologia do *ato de leitura* prevista pela *teoria do efeito estético* de Wolfgang Iser (Iser, 1978). Não por acaso, portanto, empregamos a palavra *leitor*, ao invés de espectador. Pelo mesmo radical de leitura, o vocábulo aproxima-se adequadamente do propósito de se pensar o processo de *efeitos* suscitados pelo objeto visual na mente de um espectador que, tal como o *leitor* em *interação* com o discurso ficcional, percorre objetos visuais querendo acompanhar os processos realizados por linhas, texturas, traços de modo a construí-los junto ao artista.

Nesse projeto de trabalho com a recepção, abordaremos igualmente a ideia de construção de uma *escrita*. Trata-se de uma *escrita* diferenciada de toda e qualquer crítica, já que abandona o sentido te(le)ológico e busca somente traduzir as trajetórias imaginativas do receptor passíveis de serem vivenciadas em suas práticas subjetivas em contato com a arte. Queremos relacioná-lo às plasticidades daí advindas e passíveis de serem prolongadas em derivações de *dobra* (Deleuze, 1986), num percurso que se assemelharia à multiplicidade de *significados estéticos* pelos quais passa o *leitor* diante da ficção, conforme descreve Wolfgang Iser, em seu livro *The act of reading: a theory of aesthetic response* (Iser, 1978). Pela conceituação de *dobra*, previmos o registro de lembranças que queiram ir além daquilo que está sendo descrito, toda vez que o *leitor* puder expandir as derivações do objeto estético em direcionamentos outros que queiram aqui dialogar.

¹ *Pequena Bailarina* de Edgard Degas. Escultura em bronze de 1880.

A perspectiva deverá resultar num trabalho que, diferente das construções hermenêuticas cujo avanço das percepções caminham para fechamentos, dirige o foco para o momento mesmo da experiência, quando se dá o encontro do espectador com o objeto de arte. Trata-se de uma escolha este ato de privilegiar o acontecimento, embora se saiba que, sendo o objeto o elemento provocador de beleza, será sempre ele que primeiro orientará a aproximação, restando à recepção experimentar as reações que dele evocam. Nesse sentido, o trabalho com a escrita de um objeto visual se apropria do propósito de participar de sua criação por um modo de recepção que, sendo essencialmente fenomenológico e perceptivo, deixaria de semantizar o *efeito*, passaria a visualizar cada parte do objeto, sempre no propósito de permanecer no estágio de mera experiência.

É possível ainda que, vez por outra, a simulação pretendida volte-se para falar de outros objetos, poemas, autores, momentos passados enfim que, vindo ocupar a memória, insistam em fazer parte do encontro de um leitor com a *Bailarina*. Como aqui a lógica da organização relacional do sentido se torna hierarquicamente menor para prevalecer a etapa prévia, a do *efeito*, é bem possível que, na condição de palavra expandida, a *escrita* seja apenas um recurso expressivo para dizer da emoção do observador da obra de Degas ou de quem se sinta também em estado de sujeito *afetado* pela obra. E é nessa ideia de expansão que se torna possível articular a noção deleuziana de *doobra* (DELEUZE, 1969 e 1986), como referencial dos segmentos frasais que plasticamente se voltam para a multiplicidade de sentidos sem referendar nem excluir nenhum que se ofereça. Valer-se da noção de *doobra* de Deleuze (DELEUZE, 1969 e 1986) implica respaldarmo-nos na ideia de que a subjetivação revela um modo particular de estabelecer a curvatura de certo tipo de relação de forças, da mesma forma que cada formação histórica *doobra*, a seu modo, o conjunto de forças que a atravessa. Ao *efeito* vivenciado, o *leitor* poderá aqui expressar a *doobra* que ele próprio torna respectiva a tal *efeito*, pelo processo de subjetivação e de expansão de pensamentos múltiplos. Em outras palavras, aos *efeitos*, o que se deve suceder não será um sentido produzido pela cognição; ao invés disso, virão significações repertoriadas de lembranças do *leitor*. Com esses desdobramentos teóricos, a ideia é desconstruir o que constituiu a recepção do século XIX de Degas, apresentando uma reação oposta àquela que ocorreu *in loco* na Sexta Exposição Impressionista de Paris em 1881, quando a sociedade se escandalizou ao se deparar com a presença de imagens de bailarinas no espaço da arte.

Nesse processo de deslizamento de *efeitos* e *dobras*, diríamos que as percepções hoje certamente distinguem-se daquelas por que passaram os visitantes da exposição do artista do impressionismo em fins dos anos mil e oitocentos, ao negarem uma arte que reagia à pintura acadêmica da época. Degas e seus pares do movimento francês, Claude Monet, Paul Cézanne, August Renoir, tendo sido recusados em exposições oficiais, precisaram criar sua própria escola para chegar a apresentar suas obras ao público. Como cada horizonte de expectativa produz maneiras distintas de interagir com a arte ao longo da história, a contemporaneidade pôde mudar as curvaturas e inspirar a formação de outras imagens em meio ao repertório de registros da memória e de novas subjetivações.

Voltemos à *Bailarina*. Diz a tradição que o artista Degas a esculpiu em íntima homenagem a uma moça que havia conhecido quando era jovem. Logo ele se encantou com a graça da menina que, pela profissão de prostituta, não poderia frequentar salões, museus ou qualquer outro ambiente de requinte. A pequena bailarina era uma figura de seu tempo, mas do tempo como o artista concebia a mulher, cheia de vida e impetuosa, e não fria por ser elegante. Foi com esse intuito que a deslocou para o espaço da burguesia. Pôde então, na esteira de seu nome, levar para o lugar privilegiado um objeto cuja representação original vinha de um local de exclusão. Nessa clara vontade de transposição de espaço e estética, o artista acabou por fazer uma intervenção, desafiando a recepção automatizada e possibilitando a convivência do estético com o político.

Certamente o olhar do visitante de outras décadas ao longo do século XX, livre de concepções do primeiro horizonte de expectativa, pôde bem compreender o quanto a obra seria capaz de provocar experiências estéticas simultaneamente breves e movimentadas. Breves por serem variados os recursos de bela postura de um corpo de bailarina, como revelam braços e mãos que se voltam para trás, pernas e pés que se adiantam, olhos ligeiramente fechados que se dirigem para o alto. Movimentadas porque a posição “quatro” da bailarina, escolhida por Degas entre aquelas das lições iniciais do balé, e o gesto de concentração que antecede o início da dança anunciam passos e variações do corpo a tomarem novas formas de curvatura. É nesse sentido que entendemos o fascínio de uma visão mais contemporânea ter se tornado fruto de uma experiência sensorial, produzindo, em outros momentos, uma recepção oposta àquela registrada em 1881, quando, pela primeira vez, Degas a expôs em público.

A vivência desses *efeitos* breves nos intervalos em que os olhos da recepção se movimentam de uma para outra cena certamente deixou o visitante livre para a produção de *dobras*, trazendo algo de seu repertório que repousava silenciosamente em sua memória. Com isso, pode ter passado a se lembrar dos *efeitos* curtos de um poema de Edgar Allan Poe ou de alguma passagem da leitura que fez da tragédia clássica. A dobra pode ter sido: ‘Não é com o refrão intensificado na resposta *nevermore* do *Corvo* que o poeta faz com que o leitor se aprofunde, a cada final de estrofe, na dor insuportável do amante pela morte de Lenora? Não é no tempo preciso das pausas dramatizadas de *Édipo-Rei* que Sófocles conduz o espectador a viver com o personagem o trágico da revelação de sua origem?’ .

Mesmo com as lembranças dessas leituras que já se foram, o visitante da exposição impressionista insiste em retomar o estranhamento da percepção inaugural. Conduz o olhar de volta para cada uma das partes da *Bailarina*, imbuído da crença acolhedora de que a obra precisa ser vista aos poucos. Com saia de tule em laço de cetim², ela se

² Degas esculpiu em cera a escultura *Bailarina* de Edgard Degas. Obra de 1880. “O material ideal - e mais usual - para a realização de uma escultura nessa época, seria feita de bronze ou mármore: materiais nobres que traziam toda a sensualidade e beleza da mulher com seus corpos curvilíneos, delicados e sem marcas corporais. O artista optou por realizar a escultura em cera - material pouco nobre, perecível e impossível de alcançar a perfeição de um mármore. Paris não estava preparada para o que Degas ia apresentar. Sua obra desconstruía o ideal acadêmico de beleza e feminilidade. A pequena bailarina é uma figura de seu tempo - não elegante e fria - mas cheia de vida, impetuosa”. (http://obviousmag.org/archives/2014/02/edgar_degas_-_a_pequena_bailarina.html - visitado em junho de 2016)

apresenta à visitação. É assim, pela leveza, que a figura interfere na dura consistência do material³. A sapatilha sustenta o movimento *falso/natural*⁴ da perna, plasticamente voltada para a direita e em posição perpendicular   frente do corpo esguio de uma mulher em tenra juventude. Os braç os se voltam para as costas e, sem nenhum esforç o, fecham o movimento que acabou de fazer, enlaçando suavemente as mãos. O rosto emoldurado por cabelos puxados para tr s permite que se veja o perfil altivo, auxiliado pela cabeç a ligeiramente inclinada para cima da linha do pescoço. Tudo se encontra em perfeita harmonia com o olhar longínquo da moça que parece visualizar um ponto de fuga no universo. Agora a bailarina dispõe seu corpo   pose clássica que aguarda o início de um espetáculo de balé. Algo de sublime vai acontecer daqui a pouco. Enquanto isso, nós, junto ao visitante, somos também tomados pelos *efeitos* daquela estatueta; damo-nos conta da “clareira” que se abre no mundo⁵. Mas dura pouco esse estado perceptivo. Em seu lugar, o conhecimento quer logo tomar a vez⁶. Perguntamos-nos então como se estivéssemos em seu lugar: o que se passa com uma bailarina neste momento em que pacientemente já exercitou até a atingir a precisão todos os deslocamentos corporais, mas ainda não viveu a grandiosidade do espetáculo? A excitação da espera a levará a uma sensação semelhante ao desfalecimento de um orgasmo? E sempre em suposições reticentes, supomos outras possibilidades: será esta experiência da *Bailarina* análoga   da síncope de morte pela qual se manifesta o gozo? Ou, em palavras da psicanálise: será esta experiência a condição da *letra* do inconsciente para que volte a se instaurar no corpo a agitação do sangue que, revigorado em artérias, indica ser preciso de novo aliviar o instinto?⁷ Sem respostas a tudo o que

³ Degas vestiu a *Bailarina* com saia de cetim, com a intenção de provocar o público da época, cuja tradição não aceitava a imagem de uma bailarina sendo esculpida para a nobreza.

⁴ Apropriamo-nos do conceito de *falso/natural* para ilustrar oximoro (não o paradoxo) do gesto da bailarina. O que seria “falso” para quem não pratica o balé é “natural” para ela. Trata-se de um gesto que concede verossimilhança ao movimento da arte. Em literatura, escreve Silviano Santiago (1978), que o *natural* seria o estilo que não revela o refinamento e a inteligência do autor, de modo que a escrita assim conduzida se adapte mais ao narrador-personagem e, com isso, conceda maior verossimilhança   narrativa. O *falso* pertenceria então ao autor, já que só pelo distanciamento é que ele, autor, não só cria um elo entre narrador e personagem, como também evita que se faça associação entre sua vida e sua imaginação. Nesse sentido, instaura-se uma cumplicidade, não entre autor e narrador-personagem, mas entre autor e leitor. Pela estratégia do *falso/natural*, o ‘leitor atento’ “alia-se ao autor para que sejam ambos capazes de dar o seu parecer (...) sobre o narrador-personagem”. (ibidem: p.70)

⁵ A obra de arte, em Heidegger (2005)   a coisa e a coisa é o “que há de perceptível nos sentidos da sensibilidade, através das sensações” (HEIDEGGER, 2005, p. 18). “O que é que a obra enquanto obra instala? Levantando-se em si mesma, a obra de arte abre um *mundo* e mant m- no numa permanência que domina” (ibidem: p. 34). Apropriamo-nos aqui da metáfora da “clareira” no mundo de Heidegger, num gesto de transgressão ao pensamento do filósofo. Para ele, a obra de arte, transposta para outro espaço, espaço diferente daquele em que ela erige, perde seu estatuto e sua possibilidade de abertura de um acontecimento.

⁶   próprio do efeito est tico não permanecer como tal, mas se transmutar em discurso. Como escreveu Iser, ele (o significado) inicialmente   est tico porque faz nascer algo que não existia antes: “mas no momento em que tentamos levar a cabo essa nova experiência, vemo-nos impelidos a alcanç ar uma certeza de caráter não est tico. Por conseguinte, a natureza estética do significado constantemente ameaça transmutar-se numa determinação discursiva – para usar um termo kantiano,   anf blio: num momento   est tico e, no próximo,   discursivo. Essa transmutação é condicionada pela estrutura do ‘signific ado’ ficcional, pois   impossível, para tal ‘significado’, permanecer indefinidamente como um efeito est tico”. (ISER, 1978, p. 22)

⁷ Segundo Serge Leclair (1977), o “objeto (...)   a coisa (*res*) (...), alguma coisa, na medida em que é considerada numa economia do desejo, como aquilo que vem no lugar do inconcebível intervalo do

emerge no fluir da imaginação, o que apenas nos lembramos é que a “magia torna estranho o familiar e familiar o estranho”, a frase pela qual Coleridge definiu o estado de deleite de todos os belos poemas. Envolvidos agora por um pouco de quietude com o “estar aí” da *Bailarina*, retornamos o olhar para a escultura em sua inteireza e nos lembramos do que havíamos lido sobre o artista, vida e arte.

Degas, o grande mestre das figuras em movimento, definia-se como um “realista”. Pertencendo ao ciclo dos pintores do impressionismo, rascunhava esboços do lado de fora, para depois trabalhá-los em estúdio fechado. A elaboração de sua *mimesis* fugia do *en plein air*⁸, preferindo a artificialidade das luzes interiores. Para ele, mais intensa do que a imagem que visualizava era o rastro que resultasse do embate entre esquecimento e memória, uma inscrição semelhante à do recalque no inconsciente⁹. Atraído desde jovem pelas obras de Ticiano, Rafael, Velásquez, o artista soube bem expressar o fascínio pela tradição clássica e a obstinação pelo novo. E, por assim se sentir, é que viria a compor novas formas em artes plásticas, sem perceber que era apenas mera suposição o que inicialmente se mostrava contraditório em suas tendências. Tudo se explicaria, tempos depois, no que T. S. Elliot (1919) veio a escrever sobre a *poesia*: “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELLIOT, 1989, p. 39). Os “monumentos existentes da tradição” devem ter modificado a ordem já instaurada, com a interferência da arte de Degas. Fez-se valer então, já em 1880, o princípio estético de Elliot, ainda que pelo manuseio de materiais distintos da palavra, o signo pelo qual o poeta e ensaísta expressou a arte de produzir efeitos.

Não só a escultura da *Bailarina* de quatorze anos motiva o enlevo. Outras formas de expressar bailarinas também nos passam a captura do instante em movimento.

No sentido de transpor, para o estudo da obra, concepções de teóricos sobre percepção fenomenológica, pensadas originariamente para o campo da literatura em que os produtores de imagem são signos linguísticos da ficção que, por natureza, já demandam formação de imagem.

prazer, no lugar da letra perdida. Sua função é preencher o vazio e, de algum modo, ocultar a realidade do gozo. (...) Todo objeto, numa economia do desejo, parece haurir seu poder de atração do zero que ele mascara, dessa realidade de gozo que ele acalma para manter sua diferença em relação à morte. (...) Com efeito, um dos tempos da pulsação oscilante desvenda, para além de qualquer objeto, o zero ou a anulação que é o gozo, enquanto o outro chama a letra que, por seu traço, parece fixar a possibilidade do mesmo gozo.” (LECLAIRE, 1977, p. 113)

⁸ *Quatro Bailarinas em Cena*. Edgard Degas (1885-1890).

⁹ A inscrição do recalque no inconsciente é resultado de uma “violência” do “traço” ou da “letra” em face da resistência da memória. Quando Derrida cria o conceito de *escritura*, na articulação com a ausência do ser, escreve que há neurônios que “oporiam grades de contato à quantidade de excitação e conservariam o seu traço impresso. (...) A memória (...) é a própria essência do psiquismo. Resistência e, por isso mesmo, abertura à efrase do traço”. (DERRIDA, 1971, p. 185)



Edgar Degas. Quatro bailarinas em cena

Quatro bailarinas em cena é um óleo onde se percebe o cuidado da disposição das formas pela interferência no enquadramento, uma maneira peculiar de o pintor dizer como quer que as personagens e os objetos ocupem o espaço da tela. Semelhante às máquinas sensíveis que flagram momentos a sugerirem imagens para além de suas materialidades, as figuras na tela de Degas se apresentam por perspectivas inusitadas. Algumas vezes ficamos com a impressão de que o artista compôs a partir de um ângulo de cima, como se para ele fosse possível agir no tecido preso ao cavalete, pela mesma estratégia do fotógrafo, que desloca o corpo em busca do melhor lugar pelo qual pode flagrar o representado em sua potencialidade de fazer com que outras realidades extrapolem o modelo. Mas o quadro das *Quatro bailarinas em cena* não permitiria que o pintor se deslocasse de sua frente. É aí que ele deve estar. Se ela é percebida por nós como se fosse vista de cima, isso se deve à própria expressividade conseguida por um artista como Degas. Os tons, cores, formas denunciam o que possivelmente pretendia: seria preciso que nossas percepções entrassem em sintonia, cúmplice ou conflituosa, com aquilo que só pôde surgir em sua *poiesis*. O que há de comum entre os toques do pincel e do *flash* é a sensibilidade poética de um e de outro artista, a capacidade de efetuar o chamamento para que o receptor imagine o acréscimo da ilusão de realidade. Aceitando o convite de participação, ficamos sabendo que a ‘falta’ no quadro – como as partes finais do braço, cabelo, ombro, pernas e pés de algumas bailarinas – não é mesmo para aparecer; é o expandir-se da arte. A imagem sugere que ultrapassemos a cena do discurso para que concebamos, nós mesmos, a forma que ela pode *vir-a-ser*, fora dos limites do ajuste formal, realista, ou para além de uma *imitatio*.



Edgar Degas. Mulher enxugando o braço esquerdo após o banho

O desenho a carvão e pastel *Mulher enxugando o braço esquerdo* assim como o óleo *Quatro bailarinas em cena* e a modelagem em cera tornada bronze da *Bailarina* constituem peças que, apesar da diversidade técnica, se assemelham naquilo que são capazes de deixar o leitor em estado de suspensão. Nenhuma das personagens se vira de frente. Posam ou não. De qualquer modo, a sensação de quem as aprecia é sempre a de um movimento. A mulher que enxuga os braços após o banho deixa revelar as curvas da nudez de seu corpo de costas porque foi este o instante que havia sido gravado na memória do artista. Ao invés da ideia de pudor do rosto que não se vê, ou do seio que não se deixa mostrar, o que captamos é a natural ausência de recato, típica de uma cena extraída da privacidade cotidiana. O que aparece ao artista é transportado para uma outra realidade: a *mimesis* que não mais faz parte da ordem cósmica da natureza, nem mais se refere à exclusividade da *physis*; agora se instaurou como *performance* no repertório da mente de um pintor¹⁰.

¹⁰ Para Iser e Costa Lima, o processo da *mimesis* não se encontra na natureza; é trabalhada no interior da mente do artista, em função do repertório que armazena. É por isso que, no momento em que o artista representa, já se encontra mobilizado pelo efeito que a *mimesis* nele produz. Segundo Iser, “não há representação sem *performance* e a origem da *performance* é sempre distinta daquilo que é representado”. (ISER, 1978, p. 341). Escreve, ainda, que a “*techné* somente traz à superfície a *morphé* constitutiva, tentando finalizar o que a natureza deixara incompleto – incompleto segundo a perspectiva do homem. (...) A imitação dos objetos naturais como eles deveriam ser se apresenta pois como a ‘faticidade ainda não atingida do objetivo do tornar-se’. Isto quer dizer que, embora nada se acrescente à natureza que já não esteja presente como possibilidade, cabe observar que a extrapolação alcançada pela *techné* e a

O núcleo composto por essas obras de Degas recebeu a denominação “A gramática em movimento”¹¹, no trabalho de curadoria realizado por Eugênia Gorei Esmeraldo. Agrupa tanto o tema da nobreza na série “Balé clássico”, quanto o da situação ordinária, os quadros inspirados em circunstâncias corriqueiras. Neste último, as mulheres escolhidas se veem despojadas do clássico *glamour*; aparecem várias vezes em suas tarefas diárias, como as de lavadeira, passadeira, costureira. A transposição das formas femininas para a arte fez-se por uma atividade de deslocamento, de recriação impressionista, de expansão dos modelos da referencialidade. A apropriação nunca poderia pretender que a *poiesis* os engessasse nas telas e esculturas. Diferente disso, o resultado é sempre um movimento que se caracteriza como passagem de um instante – um instante que apenas repousa; reveste-se da potência de um novo deslocamento a ser concedido pelo *leitor implícito*¹² dos quadros em exposição. Como tal, carece da completude que só pode se dar com a participação de quem vivencia a passagem do indizível da experiência. Degas instaura, com sua arte, a condição para que ela mereça ocupar o panteão das grandes obras, as obras capazes de suscitar *efeito*. Pode ser que este *efeito* seja semelhante àquele quando ouvimos, por exemplo, Debussy, em que a linguagem da música parece resistir, mais do que qualquer outra forma de arte, à interferência da recepção¹³. Como descrever passagens tonais tão intensas, a não ser pela banalidade das frases que só semantizam a nossa própria banalidade? Quanto mais metalinguagem, mais se aprofunda a distância entre o texto que quer dizer sobre a coisa e a coisa sobre a qual se quis dizer.

Mas, se o processo fenomenológico for o da *interação*, como é previsto na teoria de Wolfgang Iser (1978), o *efeito* não para aí. Não foi outro o motivo pelo qual o teórico alemão recorreu aos sociólogos do conhecimento, para dizer da tendência do *efeito* tomar o rumo da cognição. Para eles, todo tipo de “enclave” – experiências místicas, religiosas, estéticas – tende a ser sobreposto pela *realidade da vida cotidiana*. Sobre esta disposição da percepção estética do sujeito, Iser (1978) descreveu as etapas da interação do leitor com a obra, dizendo que o efeito estético, por ser algo que se passa entre o sensório e o conceitual, deve convergir a um outro estágio, como passagem intrínseca ao próprio fenômeno: a percepção estética requer ultrapassar a brevidade do estado de suspensão, de modo que a experiência estética do *efeito* resulte numa “transmutação discursiva” desse efeito, a saber o nível cognitivo da mente. Fenômeno

objetificação do que foi imitado constituem atividades performativas, que não podem, por sua vez, ser cópias de objetos determinados” (ibidem: p. 343, grifos nossos).

¹¹ Exposição no Museu de Arte de São Paulo (de 17/05 a 20/08/2006) de Edgard Degas (1834-1917) intitulada “Degas: o universo de um artista”.

¹² O conceito de *leitor implícito*, conforme Iser (1978), é configurado da seguinte forma: “Este conceito (o de leitor implícito) é uma estrutura textual que prevê a presença de um receptor sem necessariamente defini-lo: este conceito pré-estrutura o papel a ser assumido por cada receptor, sendo isso válido mesmo quando os textos deliberadamente parecem ignorar seu possível receptor ou efetivamente o exclui. Assim, o conceito de leitor implícito aponta para uma rede de estruturas que demandam respostas, impelindo o leitor a compreender o texto”. (ISER, 1978, p. 34)

¹³ Vera Queiroz, a respeito dessa sensação, escreve assim: A música “nos deixa face a face com o abismável, com o-que-cada-um-carrega-de-intransigível-e-incognoscível. Não há como dizer quando se está sob o estado da música, não há palavras, no ato mesmo da fala, na emissão do pensamento em fala, já se perdeu o que havia antes, o que era a coisa, a coisa.” (<http://vagamentos.blogspot.com/>).

semelhante é descrito por Luiz Costa Lima em *Intervenções* (2002). A experiência estética seria o momento breve em que o leitor se vê perceptivamente mobilizado, em decorrência de um arranjo frasal da ordem da *sintaxe* em termos fenomênicos. É essa esfera de estruturação da linguagem que metaforicamente se relaciona ao potencial estético do *vazio*, assim denominado por se revestir, temporariamente, da suspensão de qualquer semântica. E é também esta ausência de sentido que ativa a imaginação e provoca o leitor à formulação de *proto-ideias*¹⁴, quando então se estanca o processo iniciado pela experiência. Num dos versos do poema *The Relic*, de John Donne – “A bracelet of bright hair about the bone”¹⁵ –, o efeito primeiro advém da sintaxe, aqui auxiliada pela ausência de ação verbal na disposição dos sons “bracelet”, “bright”, “bone”; sons estes seguidos, de imediato, pelo súbito contraste entre “bright hair” e “bone” que a frase nominal produz. As associações a serem feitas, as formulações discursivas, ou as *proto-ideias*, decorrem do ato de articulação de imagens passíveis de serem ativadas por uma composição, cuja percepção primeira ainda não havia sido semantizada.

Na concepção de Heidegger (2005), a obra de arte resiste a qualquer um dos enunciados que até aqui se escreveu, seja sobre a pintura ou escultura de Degas, seja sobre as literaturas mencionadas. Para ele, o “templo” em sua grandiosidade só é arte como “clareira”, a luminosidade que se abre, quando possibilita a vida e a habitação de todos os elementos a seu redor. É o *estar aí* dos sapatos de Van Gogh que permite o entorno da vida camponesa. Retirados de seu espaço – como pensou Duchamps –, o templo e o quadro correm o risco de se tornar “apetrecho” ou de passar ao mundo da mercadoria. Como acontecimento, nada se pode dizer da obra de arte. A linguagem do conceito, por si só, faz com que ela passe a ser o que já não é: não é mais o *estar aí*, como pensou Heidegger.

No entanto, esse instante indizível de que se reveste a percepção é o momento único possibilitado pela *poesia*, seja no pensamento de Heidegger sobre a arte como acontecimento, seja nos pressupostos teóricos sobre a experiência estética de Luiz Costa Lima e de Wolfgang Iser. Só a noção de breve duração – intrínseca ao erigir, ou típica da experiência estética – os une, mas isso é o suficiente para sabermos que ou a verdade da arte precisa do repouso e resiste à reinstauração, conforme Heidegger, ou o *efeito* provém não da nominalização da experiência, mas de um *vazio* como condição de possibilidade, nas ideias de Luiz Costa Lima e de Wolfgang Iser. Vive-se ou não este instante que a arte proporciona, assim como capta-se ou não um momento.

Foi mais ou menos isso que se passou com Cordélia, a personagem de Clarice Lispector. Ela se frustra quando entende a impossibilidade de reviver a repetição do gesto da velha Anita de “Feliz Aniversário”. Em seus oitenta e nove anos, ela olhou uma só vez para Cordélia e lhe disse, sem dizer, que “a vida é curta”. Mas Cordélia não percebeu, na brevidade da cena, que a “verdade” é um “relance” e inutilmente “implorou à velhice ainda um sinal de que uma mulher deve, num ímpeto dilacerante, agarrar a sua derradeira chance de viver”. (LISPECTOR, 1979, p. 71)

¹⁴ Apropriamo-nos da expressão de Luiz Costa Lima (2002), ao tratar da experiência estética como suspensão possibilitada por uma “sintaxe, passível ou não de germinar”. (COSTA LIMA, 2002, p. 49)

¹⁵ “Um bracelete de cabelo / reluzente em torno do osso”. (DONNE, 1896, p. 66-67)

Com um punho fechado sobre a mesa, nunca mais ela seria apenas o que ela pensasse. Sua aparência afinal a ultrapassara e, superando-a, se agigantava serena. Cordélia olhou-a espantada. O punho mudo e severo sobre a mesa dizia para a infeliz nora que, sem remédio, amava talvez pela última vez. É preciso que saiba. Que a vida é curta. Porém nenhuma vez mais repetiu. Porque a vida é um relance. Cordélia olhou-a estarecida. (LISPECTOR, 1979, p.71)

A brevidade com que os *efeitos* são captados por percepções de leitores e espectadores, nas interações que os sujeitos estabelecem com signos linguísticos e visuais, parece ser o fenômeno que melhor permite configurar tais *efeitos* como acontecimentos da mente provocados pela arte. Estancá-los em seus momentos de aparição, sem que se retirasse, portanto, o sujeito do estágio de experiência foi o que o texto buscou aqui traduzir, numa simulação pela qual se tornou possível o rompimento da natural trajetória do *efeito* rumo à ordem da cognição, tal como ocorre com toda recepção na etapa de construção de um sentido. O resultado foi a ausência de uma semântica derivada diretamente dos significados imagéticos próprios dos *efeitos*. Em vez disso, passagens literárias e objetos visuais foram comentados como puras experiências estéticas. Foi também pelo mesmo motivo que se formaram frases como prováveis lembranças imaginárias de alguém diante da obra de Edgar Degas. A essas memórias repertoriadas pelos sujeitos em suas passagens pela literatura e pelas obras do artista passamos a chamar de *dobras*, por queremos apenas a representação da pura expansão de subjetividades. As *dobras* não completaram os *efeitos*. Apenas os referenciaram, como *dobras*, ou seja, como vivência da plasticidade da arte, ou da capacidade de o sujeito da recepção expandir, levando para outras passagens a experiência vivida apenas perceptivamente.

REFERÊNCIAS

- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.
- COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.
- _____. *O Controle do imaginário: Razão e Imaginação nos Tempos Modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989, 2ª ed.
- _____. (org.) *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1979.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.

_____. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques. “Freud e a cena da escritura”. In: *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: 1971, p. 179-226.

DONNE, John. *Poemas de John Donne*. vol I. Câmaras do E.K., ed. Londres: Lawrence & Bullen, 1896.

ELLIOT, T. S. “Tradição e Talento individual”. In: *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora, 1989, p. 37-47.

ISER, Wolfgang. *The act of reading; a theory of aesthetic response*. London: Routledge and Kegan Paul Ltd., 1978.

POE, Edgar Allan. “A Filosofia da composição”. In: *Poemas e ensaios*. Pará: Globo, 1992, p. 101-112.

SANTOS, ROBERTO Corrêa dos. *A arte de ceder*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1992. (Poesia na UERJ).

_____. *Imaginação e traço*. Belo Horizonte: Edições 2 Luas, 2000.

_____. *Luiza Neto Jorge, códigos de movimento*. Rio de Janeiro: Ang Editora, 2004.

_____. *Matéria e crítica*. Rio de Janeiro: Sette Letras/Dublin, 2002. Coleção Escritas Universitárias.

_____. *Modos de saber, modos de adoecer; o Corpo, a Arte, o Estilo, a História, a Vida, o Exterior*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. O campo expandido da crítica. Aula inaugural no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da UFBA em 8 de setembro 2008. Transcrição da palestra cedida pelo autor.

_____. *O livro fúcsia de Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2001.

_____. *Para uma teoria da interpretação; semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

_____. “Sequer inferno, o outro”. In: *Literatura e Cultura*. Organização Heidrun Krieger Olinto e Karl Erik Scholhammer. São Paulo: Edições Loyola/PUC-Rio, 2003.

_____. Talvez Roland Barthes em teclas: anotações de teoria da arte. Vitória: Editora Aquarius, 2005.

_____. *Tecnociências do poema: arte e transmitância*. Rio de Janeiro: Elo, 2008.

_____. *Zeugma Livro dos rastros. O que você sabe sobre a dor – sentenças impulso para a construção de obras artísticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: Otti Editor, 2008.