

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

ELIANA SIMÕES COSTA

**A DIMENSÃO DA PRESENÇA E SEUS DESDOBRAMENTOS NA
EXPERIÊNCIA FÍLMICA**

**SÃO PAULO
ANO 2020**

ELIANA SIMÕES COSTA

**A DIMENSÃO DA PRESENÇA E SEUS
DESDOBRAMENTOS NA EXPERIÊNCIA FÍLMICA.**

Relatório de Defesa apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, como requisito para a obtenção do título de Doutora em Comunicação, sob a orientação do Prof. (a). Dr. (a) Maria Ignês Carlos Magno

**SÃO PAULO
ANO 2020**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca UAM
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

837d

Costa, Eliana Simões

A dimensão da presença e seus desdobramentos na experiência fílmica / Eliana Simões Costa. - 2020.

126f. : il.; 30cm.

Orientador: Maria Ignês Carlos Magno.

Tese (Doutorado em Comunicação) - Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, 2020.

Bibliografia: f.115

1. Comunicação. 2. Audiovisual. 3. Presença. 4. Filme. 5. Stimmung.

CDD 302

DEDICATÓRIA

Ao Keith e Pedro, com amor e gratidão.
Às minhas avós, Maria França e Maria da Piedade.
(in memoriam)

AGRADECIMENTO

À Universidade Anhembi Morumbi, por ter possibilitado a realização dessa tese de doutorado. Aos professores do programa, funcionários e colegas, pela dedicação e trocas ao longo da jornada.

Aos membros da banca, pela atenção e disponibilidade em participar deste trabalho. À Tarcyanie Cajueiro, pela leitura atenta e importantes sugestões durante a Qualificação.

Ao professor Gelson Santana, pelos debates em torno da teoria.

Ao Sérgio Alpendre, pelo diálogo, ensinamentos e generosidade na sugestão de obras essenciais à construção deste trabalho.

Ao Fabiano Pereira, que acompanhou cada etapa deste projeto. Pelo incentivo, amizade e pelo compartilhar de conhecimento. Acima de tudo, por estar presente nos momentos mais difíceis da caminhada. Irmão de coração.

Aos meus pais, Amador e Regina, às minhas irmãs e sobrinhas (o); e à família Sato, por terem compreendido minha ausência em inúmeros momentos. Pelo amor e apoio constante e incondicional.

Ao Denis e Pedro, sem os quais este trabalho não existiria. Pelo amor, dedicação, alegria e infinita paciência.

Ao ser humano ímpar, exemplo de sabedoria, minha orientadora Profa. Dra. Maria Ignês Carlos Magno, que não me deixou esmorecer. Pelo incansável estímulo, por me ensinar que sonhar é possível e necessário, sempre, e que o amor e afeto é o princípio. Pelo compartilhar do conhecimento, da poesia, pelas leituras atentas e reflexões constantes. Minha gratidão eterna.

À Capes pela concessão de bolsa de estudo durante o período final dessa tese.

RESUMO

A proposta desta tese é investigar o que considero ser o cerne da apreensão da experiência estética comunicacional no audiovisual, em particular, no filme. Tendo como fio condutor as reflexões de Hans Ulrich Gumbrecht sobre a dimensão da *presença* como abordagem não hermenêutica, a intenção é um desdobramento do fenômeno, quando somos acometidos pela epifania, momentos de intensidade, de total sinergia com a obra, quando o sentido se dá aquém ou além dos processos de significação e interpretação. Parto do pressuposto que tais instantes se evidenciam na materialidade ou concretude do significante e em seus efeitos de tangibilidade, que possuem o potencial de suscitar estados de não distinção entre espectador/objeto, pelo amálgama, ou acoplagem de elementos singulares do som e da imagem; pela tessitura dos signos projetados na tela. A hipótese central é que a ambiência, sonoridades, música, ritmo e *mise-èn-scene*, que compõem o instigante *Stimmung*, permeiam as obras, modulam nossos afetos, ativam mecanismos de envolvimento, em um misto de intensidade e apaziguamento, propiciando o estado perfeito da presença. Ao realizar alguns gestos de aproximação entre obras, realizadores e conceitos lanço um convite: recuperar ao filme, que nos permite instantes de um “tempo outro”, um tempo de rito e de entrega à obra. Para que possamos não somente compreendê-la, mas apreendê-la, na fruição dos corpos e no êxtase do filme como promessa de redenção.

Palavras-chave: Presença. Intensidade. Experiência Estética. *Stimmung*. Audiovisual

ABSTRACT

The purpose of this thesis is to investigate what I consider to be the core of the apprehension of the communicational aesthetic experience in the audiovisual, in particular, in the film. With Hans Ulrich Gumbrecht's reflections on the dimension of presence as a non-hermeneutic approach, the intention is an unfolding of the phenomenon, when we are affected by the epiphany, moments of intensity, of total synergy with the work, when the meaning occurs beyond the processes of signification and interpretation. I start from the assumption that such instants are evident in the materiality or concreteness of the signifier and in its tangibility effects, which have the potential to raise states of non-distinction between spectator / object, by amalgam, or coupling of singular elements of sound and image; by the weaving of the signs projected on the screen. The central hypothesis is that the ambience, sounds, music, rhythm and *mise-èn-scène*, which compose the instigating *Stimmung*, permeate the works, modulate our affections, activate mechanisms of involvement, in a mixture of intensity and appeasement, providing the perfect state of presence. When making some gestures of approximation among works of art, directors and concepts, I launch an invitation: to recover the film, which allows us moments of “another time”, a time of rite and surrendering to the work of art. So that we can not only understand it, but apprehend it, in the enjoyment of bodies and in the ecstasy of the film as a promise of redemption.

Keywords: Presence. Intensity. Aesthetic Experience. *Stimmung*. Audiovisual.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Cantora Adele.....	89
FIGURA 2 – Montagem cenas do videoclipe <i>Hello</i> , da cantora Adele	91
FIGURA 3 – Cena do videoclipe <i>Hello</i> , da cantora Adele	92
FIGURA 4 – Pôster do filme <i>A missão</i>	100
FIGURA 5 – Cena do filme <i>A missão (padre Gabriel e os índios)</i>	101
FIGURA 6 – Cena do filme <i>A missão (cachoeira)</i>	102
FIGURA 7 – Cena do filme <i>A missão (padre Gabriel tocando oboé)</i>	104
FIGURA 8 – Pôster do filme <i>Cão Branco</i>	105
FIGURA 9 – Cena do filme <i>Cão Branco (cão atacando)</i>	107
FIGURA 10 – Cena do filme <i>Cão Branco (treinador na jaula)</i>	108
FIGURA 11 – Cena do filme <i>Cão Branco (olhar incrédulo)</i>	108

Essas percepções podem ser agradáveis e até desejáveis — nesse sentido, todos nós sabemos como certas qualidades da poesia recitada podem ser compreendidas mesmo sem conhecimentos da linguagem usada.

Hans Ulrich Gumbrecht

Apesar disso, a poesia, quando construída com a consciência de seu processo formativo, pode transfigurar inteiramente as convenções linguísticas, bem como transgredir os modos estabelecidos de falar e inventar uma outra sintaxe, de modo a permitir dizer o indizível. Por que não poderiam fazer as novas peticas tecnológicas?

Arlindo Machado

In conclusion all this should suggest that the language of cinema is fundamentally “language of poetry”

Pier Paolo Pasolin

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. A DIMENSÃO DA PRESENÇA	22
1.1 A Genealogia da presença. Os limites do sentido como significação e interpretação.....	22
1.1.1 O campo hermenêutico – reflexões introdutórias.....	22
1.2 O advento do tempo histórico (ou cronótopo historicista) e a questão do observador. Percepção x Experiência.	30
1.3 O tempo cinematográfico ou uma “ <i>non -time image</i> ”.....	40
2. MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO - A PERSPECTIVA NÃO HERMENÊUTICA.....	44
2.1 As materialidades, um teórico, uma busca.	44
2.2 A teoria das materialidades.....	47
2.3 Niklas Luhmann e o acoplamento estrutural	49
2.4 A substancialidade do signo aristotélico.....	52
3. AISTHESIS –OS LIMITES DA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA.....	56
3.1 <i>Erlebnis, Erfahrung</i> - experiência reflexiva, experiência vívida.....	66
4. A PRESENÇA	68
4.1 Pelas trilhas da presença em Martin Heidegger.....	68
4.2 A presença pelo olhar de Jean-Luc Nancy	74
4.3 A presença de Gumbrecht.....	77
4.4 O <i>Stimmung</i> e seu permear às obras	83
5. A PRESENÇA NO FILME	87
5.1 As atmosferas, ambiências, climas, sons e humores – o <i>Stimmung</i>	87
5.2 Clima, Atmosfera e Ambiência. A <i>mise-èn-scene</i> no videoclipe <i>Hello</i>	89
5.3 O <i>Stimmung</i> e a dimensão sonora do filme. Sinergia realizador x obra. Humores e disposições. O amálgama.....	93
5.4 Ennio Morricone e sua práxis composicional sob as atmosferas e ambiências.....	96
5.4.1 Ambiência e sonoridades no filme <i>A missão</i>	100
5.4.2 Ambiência e sonoridades no filme <i>Cão Branco</i>	105
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	110
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	115

INTRODUÇÃO

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa[...] esse instante incontável, maior que o acontecimento em si [...]

Clarisse Lispector

Creio que este pequeno trecho da obra *Água Viva* (1973), de Clarice Lispector, possa traduzir um dos aspectos mais fascinantes do evento estético comunicacional. Os instantes em que a obra nos toca de maneira intensa, algo que está aquém ou além de qualquer elaboração linguística ou conceitual. O insondável. Um momento único, impossível de capturar, cristalizar.

De maneira surpreendente, minha trajetória acadêmica me levou ao encontro de pensadores que com afincado se debruçaram nos estudos da comunicação, por caminhos epistemológicos cuidadosamente construídos, ainda que por vias diversas, mas cujo rigor científico não os impediram de ver algo além, não os dissuadiram de elucidar, ou se aproximar do mistério, ou por que não, o sagrado, que permeia o cerne deste fenômeno. Posso afirmar que nas últimas décadas alguns pensadores me marcaram de maneira incisiva e a eles devo tantas descobertas e revelações. Dentre eles destaco o nome do teórico alemão Hans Ulrich Gumbrecht¹. No transcorrer das páginas desta tese, que terá como fio condutor a dimensão da presença, ao leitor será dada a oportunidade de melhor se apropriar das instigantes reflexões gumbrechtianas.

Pensando nos caminhos trilhados, creio que seja impossível, e provavelmente pouco recomendado, desvincular a comunicação como campo de conhecimento, das impressões e influência que exerce em nosso cotidiano; marcas que nos acompanham em nossa trajetória acadêmica, eventualmente como pesquisadores, creio que essas vivências e impressões participam, de alguma forma, da construção de nosso *corpus* de pesquisa. Redimensionamos o papel da comunicação eixo central de nossa existência, em nossas relações com a alteridade,

¹ Uma apresentação mais detalhada do pensador será apresentada ao longo desta tese.

seja a comunicação ou a ausência dela, ou os dilemas da (in)comunicabilidade. Modo de estar, de perceber e se relacionar com o mundo.

Na vida acadêmica, minha porta de entrada ao universo comunicacional se dá pelo ingresso no curso de Graduação em Comunicação Social, no final da década de 1980, na Universidade Católica de Santos, minha cidade natal. O clima era de entusiasmo pela profissão, poucos anos depois do processo de redemocratização que ocorre em 1984, principalmente, pelo movimento das Diretas Já, que em seus gigantescos comícios, no Rio e em São Paulo reuniram milhões. Acreditávamos na imprensa como “quarto poder”. Quem viveu essa época certamente se lembrará da canção de Milton Nascimento, “Coração de Estudante”, hino da redemocratização, assim como as imagens das multidões na praça da Sé; que formavam o contínuo atmosférico mediático²; a força do “corpo místico”.

Eram emblemáticas as aulas de história do jornalismo. Foi em um auditório da Universidade que assisti pela primeira vez, como parte desta disciplina, o filme “A missão” (1986), de Roland Joffé, cuja fotografia exuberante e a trilha arrebatadora de Ennio Morricone, me acompanhariam para sempre, e não por um acaso, se tornaria décadas depois, um dos objetos de estudo presentes neste trabalho. Sem perceber, a combinação do som e imagens, que carregam a intensidade da presença, imprimiam em mim suas marcas.

Os posteriores aprofundamentos nas correntes teóricas e filosóficas que se deram no transcorrer de meus anos de estudos junto ao Filocom³ tiveram um impacto profundo em minha compreensão do acontecimento comunicacional. Em minha dissertação de mestrado, O Cinema, A Comunicação e o Acontecimento Comunicacional⁴, tive a oportunidade de realizar investigações introdutórias sobre o fenômeno da comunicação no cinema, pela singularidade em sua relação com o espectador e pelo poder comunicacional que se destaca perante outros meios. O trabalho investigou algumas peculiaridades e mecanismos que se desencadeiam em nosso contato com o filme, pelas reflexões de alguns teóricos do cinema alinhados com o pensar da comunicação como evento (Jean Epstein, Edgard Morin, André Bazin, Gilles Deleuze, dentre outros). A força do aparato cinematográfico e como nos impacta, o modo de percebermos o filme, a mágica envolvida neste processo.

³ Núcleo de Estudos Filosóficos da Comunicação (FiloCom), da Universidade de São Paulo, sob a coordenação do saudoso prof. Dr. Ciro Marcondes Filho.

⁴ COSTA, Eliana Simões. O cinema, a Comunicação e o Acontecimento Comunicacional, (2009).

Meu desejo, no doutorado, era ir ao cerne da questão do sentido; o trabalho seria, então, um desdobramento de minha pesquisa de mestrado. As disciplinas ampliaram meu horizonte sobre produções e questões atuais, que permeiam o audiovisual - som e imagem, e no campo teórico tive a sorte e felicidade de me deparar com o pensamento gumbrechtiano. A dimensão da presença me proporcionou um novo olhar ao fenômeno estético-comunicacional, e de alguma maneira (que me arrisco a elaborar nas páginas deste trabalho) me ofereceu a gratificante sensação de ter encontrado um novo aporte teórico, novas abordagens para uma compreensão mais ampla dos aspectos comunicacionais e estético da experiência fílmica, por um viés não-hermenêutico. Com uma impressionante sensibilidade e brilhantismo intelectual, o teórico nos propõe uma abordagem em nosso contato com as obras, em uma relação sensório-espacial, menos pautada pela busca da significação ou interpretação. Possibilidades e pontos de convergência que se estendem até mesmo à vertente oriental do pensamento heideggeriano (em seu projeto de ultrapassar a metafísica) – mais precisamente ao Nada ou nirvana⁵. Sem qualquer pretensão de verdade absoluta em seus pressupostos, resgatando afinidades conceituais, ou as revendo, e em diálogo constante com diversas correntes de pensamento e um fascínio pessoal e intelectual com o Brasil, mergulhar em seu “*riskful thinking*”⁶ que muitas vezes ele caracteriza como um “sujar as mãos” na academia, é antes de tudo, um grande prazer e privilégio. Principalmente pela forma que conduz seus leitores, tanto na escrita e debate acadêmico ou público, uma forma que envolve e seduz, sem se despejar do rigor, tendo como base seu imenso repertório intelectual.

De herança fenomenológica, a linguagem da presença seria uma reconciliação entre o ser no mundo, o que inclui seu corpo somático, e os objetos a sua volta. A experiência estética, como experiência viva, se torna *um locus* privilegiado nestas investigações, pela potência em suscitar efeitos de presença, que em algumas instâncias sobrepoem-se aos de significação, ou

⁵ Conforme aponta a pesquisadora e tradutora da obra de Gumbrecht, Mariana Lage Miranda (2016, p.21), “[...] com a epifania do desvelamento do Ser proporcionado pelo teatro Nô e Kabuki, a produção de presença se torna o momento infinitamente breve em que as coisas se revelam para nós, se tornam presentes, ocupam espaço, nos tocam e produzem a sensação de “*es stimmt*”, ou como descrito no artigo sobre Heidegger e seu interlocutor japonês, a percepção bastante breve e evanescente de não distinção entre Ser e entes, entre Ser e Nada, entre a forma e vazio”. Ver: Martin Heidegger e seu interlocutor Japonês: a respeito de um limite da metafísica oriental. Em: *Serenidade, Presença e Poesia*, Hans Ulrich Gumbrecht: Seleção e Tradução Mariana Lage, Belo Horizonte, Relicário Edições, 2016.

⁶ Gumbrecht comenta (2015, p.12) “Os humanistas têm a obrigação e o privilégio de praticar o ‘pensamento de risco’”

elevam-se, ao menos, ao mesmo patamar. Gumbrecht nos convida a um recondição de nosso olhar, a uma abertura de nossos corpos ao contato com objetos culturais, que extrapola a esfera da consciência, em uma abordagem não-hermenêutica, em busca de elementos outros que não estejam diretamente relacionados aos processos de interpretação, mas antes “ao mais suave toque do mundo material em nossa pele” (2015, p.11).

O teórico (Ibid., p.15) defende que os efeitos tecnológicos da comunicação podem “revelar-se úteis no re-despertar do desejo de presença”, no restabelecimento da ‘coisidade do mundo’, na busca do que há no espaço da vivência ou experiência não conceitual [...]”. Na presentificação do passado, por exemplo, este anseio reflete-se como uma característica antropológica, parte do ser humano, mas na modernidade foi reprimido pela “visão de mundo cartesiana”, pelo campo hermenêutico ou pela hegemonia de uma “cultura de sentido”⁷. No entanto, a mesma ciência ou técnica que nos afastou das coisas do mundo, pode nos propiciar momentos de reencantamento, especialmente, se tratando de produções estético-comunicacionais “densas”, com potencial de fruição maior, nas quais a combinação de diversos fatores (algumas serão investigadas neste trabalho, como sonoridade, ambiência e *mise-èn-scene*), podem suscitar efeitos de intensa presença. Portanto é fundamental que estejamos atentos às potencialidades que objetos audiovisuais carregam na sugestão de tais efeitos através da imagem e som, do significante, da superfície da obra, algo que nos toca profundamente, nos afeta, cujo sentido, como significação, somente é incapaz de transmitir e apreender (GUMBRECHT, 2010). O desafio é o pensar epistemológico e a aplicabilidade conceitual no audiovisual, de uma abordagem não-hermenêutica, em nossos esforços na compreensão da emergência e construção de sentidos.

Apresentarei as principais transformações que se deram na questão da construção do sentido na cultura ocidental, do olhar metafísico cartesiano à abordagem não hermenêutica, no contemporâneo, quando o corpo e sensorialidade se evidenciam. Para isso, estabelecerei diálogos e pontos de convergência entre alguns pensadores do cinema e audiovisual, e as discussões que circunscrevem a presença, tais como a modernização dos sentidos, a teoria das materialidades da comunicação, e os conceitos de autopoiese e acoplamento estrutural. Farei

⁷ Nesta tese, a palavra sentido será usada, assim como explica Gumbrecht (2016, p.41), “[...]dentro da convenção da tradição hermenêutica, i.e., no sentido que pressupomos quando, por exemplo, ‘uma interpretação dá sentido à certo fenômeno’. Não entrarei no complicado debate a respeito da distinção semântica que tem sido proposta para os substantivos ‘sentido’ (*sense*) e ‘significado’ (*meaning*) e de fato essas duas palavras serão usadas de forma sinônima”.

uma abordagem introdutória da questão do sentido no pensamento oriental, para futuras investigações.

Com tais reflexões conceituais apresentarei minha hipótese central, de que é possível refletir sobre o sentido sem as clausuras da hermenêutica, no audiovisual. No filme, o *Stimmung* “relação que mantemos com o nosso ambiente como fenômeno de presença” (GUMBRECHT, 2015, p.11), que permeia a obra, pela a música, ambiência, atmosfera, ritmo e encenação conduz a um outro modo de apreensão, “menos pautado pela busca de interpretação e sim aos aspectos da narrativa que permitam revelar sentidos que subjazem a ela, ou as condições de emergência do sentido” (Idem, 2014, p.99). Abordarei e apresentarei como os ensinamentos gumbrechtianos nos auxiliam a refletir, por exemplo, como o som possui a incrível capacidade de redimensionar a imagem – em minha análise - a trilha sonora redimensionar o filme, modulando afetos, inscrevendo forças que alteram nossa percepção do objeto – permitindo que habitemos “mundos de sensações, que parecem entornos físicos”

Como pesquisadora, sugiro a abertura ao novo, ou ao jamais visto, a quebra de resistências e preconceitos de gêneros, de diretores, de períodos, a de consagrar ao filme o tempo que ele requer, um tempo desacelerado, que talvez possa voltar a nos proporcionar o estado necessário de um “estar calmo, mas atento”, o *Gelassenheit* heideggeriano. O apaziguamento, a redenção (GUMBRECHT 2010; 2016). Como sugere o teórico, sugiro pensarmos nos “traços gerais que podemos identificar nos objetos da experiência, estética ou não, que nos empurram para um estado em que nos sentimos perdidos na intensidade (2010, p.133)”. Essa intensidade à qual Gumbrecht se refere, é a da presença.

É sobre tal dimensão que esta tese propõe tecer algumas considerações fundamentais sobre o tema, assim como de outras importantes arestas relacionadas ao conceito. Este aprofundamento se dá para que possamos investigar, em uma segunda etapa, seus possíveis desdobramentos, na experiência fílmica, no campo do audiovisual.

Iniciarei, sob o fio condutor de Gumbrecht⁸ e de alguns de seus interlocutores, com uma breve introdução ao chamado campo hermenêutico, de suas origens, chegando aos limites desta

⁸ Dentre as diversas obras, publicações, artigos, palestras e entrevistas de Gumbrecht consultadas durante a pesquisa (ver Bibliografia), destaco as seguintes como basilares para a construção deste trabalho e fundamentais para o leitor que deseja se aprofundar em suas reflexões sobre a presença: *Corpo e Forma*- ensaios para uma crítica não-hermenêutica. (1998); *Produção de Presença - o que o sentido não consegue transmitir* (2010); *Atmosfera, Ambiência, Stimmung - Sobre um potencial oculto na literatura* (2014); *Nosso Amplo Presente* (2015); *Serenidade, Presença e Poesia* (2016).

tradição, ou seja, da prática da interpretação e da atribuição de sentido (como significação), que se consolida como base do pensamento filosófico ocidental, em especial nas ciências humanas. Partirei do medievo ao nosso presente amplo, visando acompanhar algumas transformações da chamada autoreferência humana (*selfreflection*), ou seja, como o homem se relaciona, se percebe e experiêcia o mundo (entendida como subjetividade), e sua intrínseca relação com o tempo histórico.

Veremos que o Iluminismo, considerado um período cujo ápice era a visão metafísica e cartesiana do mundo, de um sujeito possuidor de uma racionalidade autônoma, refuta a inseparabilidade do espírito e matéria do pensamento medieval, (colocando na periferia do saber, o corpo). A verdade torna-se algo a ser investigado empiricamente, e não revelado o conhecimento opera a partir da subjetividade, da consciência, conseqüentemente, da viciosa dicotomia sujeito-objeto. Séculos depois, a fenomenologia de Heidegger nos mostrará que “a relação com o mundo é um engajamento pré-reflexivo, que se cumpre independentemente do sujeito por um liame mais primitivo e fundamental do que o nexu entre sujeito e objeto admitido pela teoria do conhecimento” (NUNES, 2002, p.9). Não por acaso, o filósofo da floresta é considerado por Gumbrecht como o maior pensador de nossa era, o primeiro a conseguir ultrapassar a metafísica na busca pela verdade dos fenômenos.

Para melhor embasar o leitor na compreensão do pensamento gumbrechtiano, realizarei uma breve introdução à teoria de sistemas de Niklas Luhmann, e às reflexões sobre a crise da representabilidade de Michel Foucault. Com estes aportes, me debruçarei sobre a progressiva complexificação da sociedade de 1800 a 1900 (séculos XVIII e XIX), que coloca em xeque os pressupostos básicos da modernidade, acarretando dentre diversas mudanças, a emergência do observador de segundo ordem ou dos processos de autoreflexividade. A maneira de observar o mundo se transforma, a atenção se volta ao ato de observar - a sociedade, as instituições e, no âmbito das visualidades, ao próprio sujeito que observa: seu corpo e a influência de seus órgãos neste processo. O sujeito que observa, portanto, não é neutro, interfere na interpretação e na construção de sentido. Por outro lado, em um mundo de aceleradas transformações tecnológicas, no qual se insere o advento do cinema, com o fortalecimento da lógica capitalista, este mesmo corpo passa a ser objeto de controle e dominação.

O *horror vacui* decorrente deste período resulta em uma sensação de impotência. A solução é a frenética busca por inovação, fortalecendo a crença que o homem era agente principal de transformação, desenvolvimento e progresso. Há uma sensação de aceleração do

tempo, o chamado processo de temporalização. A alta modernidade nos apontará para o esgotamento deste modelo, que implode com os horrores das duas guerras mundiais, pondo abaixo qualquer ideal de emancipação humana.

A visão histórica do mundo, com o sujeito cartesiano no centro, se transforma radicalmente. O tempo não é agente de transformação. O futuro não está aberto, o presente não é um momento de transição. Cada vez mais autoreferência inclui o corpo, o que, portanto, inclui a percepção. Nestas condições, o tempo presente se dilata (no amplo presente), como resultado de um futuro ao qual não nos projetamos, sequer sabemos se existirá, e de um passado que se expande e se torna presente novamente (conceito de presentificação do passado). É dentro deste contexto que a lógica Gumbrechtiana localiza o desejo por um contato substancial com o mundo, que se renova. É nesta configuração temporal e espacial que a dimensão da presença se insere como possibilidade existencial frente ao chamado “desencantamento do mundo”. Veremos que a mesma técnica que nos afastou da magia das coisas, nos propicia as instâncias de afeto, de reencantamento. O cinema, em particular, os filmes, desde seu advento são portadores deste potencial.

[...] O poder da sala escura de revolver e invocar nossos fantasmas interiores repercutiu fundo no espírito do homem de nosso tempo, este homem paradoxalmente esmagado pelo peso da positividade dos sistemas, das máquinas e das técnicas. Antes mesmo que o capital financeiro disciplinasse os seus mergulhos nas regiões mais obscuras do espírito, antes mesmo que ele resultasse numa próspera indústria da cultura, o cinema já era visto como um local suspeito, onde alguma espécie de iniquidade corrosiva ameaçava vir à tona e se insinuar por toda parte. Arte do simulacro, da aparência, que põe a pulular duplos, “cópias degeneradas” como diziam os filósofos, verdadeiro império dos sentidos, para onde uma população inicialmente marginalizada e ofendida acorria em bandos em busca de evasão e refúgio, ele fará o necessário contraponto de trevas a uma época de ofuscamento racional. Mesmo depois do seu enquadramento civilizante, sob o ferro de uma certa ética protestante, nas mãos de Griffith e de seus contemporâneos, o cinema ficará para sempre marcado pelas suas obsessões iniciais e nunca se fará capaz de as exorcizar ou sublimar inteiramente. Lançar uma luz sobre ele não é bem o caso; talvez fosse o caso de apagar um pouco as luzes que o explicam. No escuro, quem sabe, o filme pode ser visto melhor (MACHADO, 1997, p.30).

Recuperar a dimensão da presença, é justamente este “apagar as luzes que o explicam” que Arlindo sugere na experiência fílmica. Para Gumbrecht (2010, p.174), “ficar quieto por um momento”, e nos deleitarmos. É recuperar hoje a magia que nos encantava no cinema inicial. Propiciar momentos e contatos, apontar ao outro o que nos toca, sem expectativas, somente a curiosidade que perdemos “com excesso de sentido”. Outras possibilidades de mostrar e

perceber a imagem, no audiovisual, “sem acrescentar mais um ruído no ruído das vaidades do virtual, na visibilidade generalizada” (COMOLLI, 2008, p.10), outros aparatos conceituais que deem conta do cenário contemporâneo, se fazem necessários.

Ao chegar na sessão que abordará exclusivamente a dimensão da presença, a ênfase será dada nos efeitos de intensidade que ela pode suscitar na experiência estética, em nosso contato com a obra de arte. Abordarei algumas importantes reflexões do filósofo francês Jean-Luc Nancy, com o qual Gumbrecht possui um rico diálogo, e que vislumbra ou eleva a categoria da presença como o cerne, o “coração do coração de todas as coisas” ou fenômenos, e que vem ao encontro às nossas intuições.

Me debruçarei, de modo introdutório, sobre o pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger, referência teórica fundamental no arcabouço teórico gumbrechtiano, em alguns de seus principais conceitos, como o desvelamento do Ser, o Acontecimento da Verdade, e Serenidade (*Gelassenheit*), em suas correlações com a presença. Farei uma breve menção das associações do teórico com a vertente oriental do pensamento heideggeriano - reflexões que poderão ser aprofundadas em pesquisas futuras. A intenção é refletir sobre duplo movimento da revelação do ser, misto de presença e ausência, que Heidegger associa ao nirvana, ou ao Nada do pensamento oriental (GUMBRECHT, 2016).

Por fim, o conceito estético de *Stimmung*, mencionado anteriormente, que pode ser em um primeiro momento traduzido por clima, atmosferas e ambiência, será esmiuçado, já que ele será o conceito central que norteará as investigações fílmicas desta tese, eminentemente teórica. Para possíveis associações audiovisuais com o conceito, fiz a seleção de um *corpus* partindo de experiências de intensidade pessoais. Um videoclipe, dois filmes. Os momentos de encantamento e êxtase foram singulares, ao menos em sua intensidade, epifânicos. A escolha, de certo modo, levou em consideração, além do impacto, ao menos em dois deles (no videoclipe *Hello* da cantora Adele, e no filme *A Missão*), evocação de memórias. Isso demonstra que a dimensão da presença, sob o conceito estético de *Stimmung*, tem várias nuances. Além dos descritos acima, ela evoca a presença de um passado, ou a presentificação do passado. A escolha do terceiro filme *Cão Branco* foi de modo a relatar não a intensidade inesperada que se deu nesta experiência estética (ou fílmica), mas aquela que de alguma maneira, nos permitimos. Seja pela abertura, um estar atento e desperto (*awareness*), algo como a calma compostura (*Gelassenheit*) de que nos fala Gumbrecht. Um permitir “ficarmos quietos, por alguns minutos”. Mais do que uma ato de intencionalidade, (ou agenciamento) que remete a ação, antes, a

passividade atenta. Ou um misto de ambas. E a marca se deu de maneira menos inesperada, mas igualmente impressionante. Não havia nenhuma garantia disso, mas da combinação de duas genialidades, intuía que algo singular se evidenciaria.

Alguns questionamentos, naturalmente, ocorrem: é conceitualmente viável transpor as reflexões sobre a presença, da literatura para o audiovisual e como lidar epistemologicamente com experiências não interpretativas? Em quais condições são mais propícias a ocorrer? Como somos afetados por elas? Haveria traços gerais que poderíamos identificar em seus objetos? Como observá-los, e com quais metodologias poderíamos dissertar, ou talvez, de maneira menos acadêmica, relatar o a intensidade da presença e seus efeitos gerados por produções audiovisuais tão díspares, como a exibição de uma partida de futebol (como menciona Gumbrecht ao descrever a emoção do gol, após as pedaladas de um craque), à exibição de um filme? Quem de nós não saiu fortemente impressionado, tocado, modificado por tais experiências, quando ao assistirmos uma obra, somos acometidos por algo maior, o inexprimível, pelo “entendimento” (*insight*), um instante, por vezes, quando o sentido se dá a quem ou além da significação, de maneira plena? Filmes que nos marcam, para sempre. Ainda que a dimensão da intensa presença só nos acometa como epifania, portanto escapa a qualquer tentativa de cristalização, tal efemeridade não nos inclina a preferir um fenômeno, no qual, a meu ver, reside o ápice, ou cerne da experiência estética-comunicacional, no filme. Reflexões em torno destes questionamentos nortearão este trabalho.

Em uma de suas últimas obras, *Film Theory: An introduction through the senses*, o teórico do cinema Thomas Elsaesser nos instiga com a seguinte passagem:

Nossa premissa inicial de pedir à teoria do cinema que nos diga como o cinema e o filme se relacionam com o corpo e os sentidos pode muito bem levar a outra questão (que não responderemos aqui), a saber se - ao colocar o corpo e os sentidos no centro da teoria do cinema - o cinema não está nos propondo, além de uma nova forma de conhecer o mundo, também **uma nova forma de "estar no mundo"** (grifo meu), e assim exigindo da teoria do cinema, ao lado de uma nova epistemologia, também uma nova ontologia. Isso, pode-se argumentar, é uma conquista e tanto, quando se considera que a teoria do cinema "começou" no século XVII como uma descrição técnica do movimento nas / de imagens e agora – provisoriamente termina como uma forma de filosofia fílmica e, a este respeito, como uma teoria geral do

movimento: dos corpos, dos afetos, da mente e dos sentidos (ELSAESSER; HGENER, 2010, p.12, tradução minha⁹).

Espero que este trabalho contribua, de alguma forma, aos estudos do cinema, na eterna busca acima mencionada de “novas epistemologias e ontologias” as quais Elsaesser, assim como Arlindo Machado, Ennio Moriconne e Marcondes Filho, incansavelmente se dedicaram e nos deixam como legado. E que a leitura estimule novas reflexões, o resgate de momentos que nos tocaram intensamente, e que desperte nossas sensibilidades à esta experiência redentora e singular que é o contato com a obra fílmica.

⁹ “Our initial premise of asking film theory to tell us how film and cinema relate to the body and the senses thus may well lead to another question (which we shall not answer here), namely whether - when putting the body and the senses at the centre of film theory - the cinema is not proposing to us, besides a new way of knowing the world, also a new way of "being in the world", and thus demanding from film theory, next to a new epistemology also a new ontology. This, one could argue, is quite an achievement, when one considers how film theory might be said to have "started" in the seventeenth century as a technical description of movement in/of images, and now - provisionally _ends as a form of film philosophy and in this respect as a general theory of movement: of bodies, of affect, of the mind and the senses”.

1. A DIMENSÃO DA PRESENÇA

No fim das contas, pode ser impossível evitar atribuir sentido a uma epifania estética ou a um objeto histórico. Mas em ambos os casos (e por razões diferentes) defendi que nosso desejo de presença será mais bem servido se tentarmos parar por um momento antes de começarmos a construir sentido - e se nos deixarmos ser agarrados por uma oscilação em que os efeitos de presença invadem os efeitos de sentido.

Gumbrecht

1.1 A Genealogia da presença. Os limites do sentido como significação e interpretação

1.1.1 O campo hermenêutico – reflexões introdutórias

Uma das premissas básicas acerca do conceito de presença é que este se inscreve no chamado campo “não-hermenêutico” dos estudos das humanidades. Gumbrecht define o campo hermenêutico como um ato de interpretação pelo qual o sujeito penetra na “superfície” do mundo para extrair conhecimento e verdade de significados subterrâneos. Seus esforços fazem parte do rol daqueles que se concentram em evidenciar uma abordagem que ultrapasse a metafísica, “em seu sentido literal, da busca no que há por trás ou além do material ou físico” (2012, p.63), que serviu como alicerce da reflexão filosófica ocidental, assim como a hermenêutica, como prática metodológica.

Ao questionar que a interpretação, isto é, a identificação e ou/atribuição de significado é a prática mais comum das humanidades, sugere que na atualidade, a dimensão da presença estaria em pé de igualdade (ou mereceria, ao menos, a mesma prioridade) da práxis da significação ou interpretação. “Isso não se dá porque a presença seja ‘mais importante’ do que as operações de consciência e de intenção, mas antes porque talvez seja mais elementar” (GUMBRECHT, 2015, p.10).

Insisto, contudo, em frisar que o fato de desafiar o estatuto da interpretação não o coloca, numa posição anti-interpretação ou anti-hermenêutica. Ele sugere, antes, que “concebamos a experiência estética como uma oscilação (às vezes, uma interferência) entre “efeitos de

presença” e “efeitos de sentido” (Ibid.). A apreensão do evento estético-comunicacional, se dá nesta tensão.

Proponho, nesta sessão inicial, uma breve introdução ao campo denominado hermenêutico na filosofia, à luz de alguns pensadores (sob a ótica gumbrechtiana), para que possamos melhor compreender suas origens e as transformações que ocasionaram o florescimento de novas perspectivas metodológicas, um novo olhar, “uma reconfiguração de algumas das condições de conhecimento das Humanidades” (GUMBRECHT, 2010, p.22). A proposta de um campo não hermenêutico, não é de significação, e sim de descrição de fenômenos que participam da produção de sentido, mas não se manifestam no próprio sentido.

Grosso modo, pode-se afirmar que para nossos ancestrais a relação com o mundo, com a natureza e com os fenômenos se dava de maneira integral, nosso contato com o mundo era substancial e direto. A compreensão e representação do mundo não separavam o sujeito da natureza, já que os fenômenos estavam inter-relacionados. Conforme nos ensina Michel Foucault, (1999, p.24), “na vasta sintaxe do mundo, os diferentes seres se ajustam uns aos outros; a planta comunica com o animal, a terra com o mar, o homem com tudo o que o cerca”. O mundo é da ordem da conjunção e dos ajustamentos, da conveniência universal das coisas; “e constitui cadeia consigo mesmo” (Ibid., p.25).

Para Gumbrecht (2010), na autorreferência predominante durante a Idade Média cristã, o homem se via como sendo parte de uma cosmologia, rodeado por um mundo resultante da criação divina. Sua formação de historiador e medievalista contribuiu para que o teórico pudesse relatar os contrastes que distinguem o medieval, no qual considera predominar uma cultura de presença, da Idade Moderna (ou Iluminismo), já inserido em uma “cultura de sentido”. Na passagem abaixo, podemos observar a sutileza de sua descrição; além disso constatamos que suas observações vão de encontro à visão foucaultiana (2010, p.48), sobre este período:

[...] no pensamento medieval se acreditava que espírito e matéria eram inseparáveis, tanto nos seres humanos como nos demais elementos da criação divina. A expectativa e a iconografia de uma ressurreição corpórea dos mortos no dia do Juízo Final, por exemplo, tornavam visível essa sugestão da epistemologia medieval, assim como o fazia a premissa cultural que os historiadores da arte viriam a chamar de "realismo simbólico". No realismo simbólico, cada objeto que constitui o mundo tem um sentido inerente, atribuído por Deus no ato da criação (esse era o pressuposto-chave de alguns gêneros textuais obsessivamente cultivados durante a Idade Média, como os chamados "lapidários" e os "bestiários", nos quais se explicavam

meticulosamente os sentidos e às vezes até as qualidades dos diferentes tipos de pedras ou de espécies de animais.

Após o período medieval, com as progressivas transformações científicas e tecnológicas, sendo uma delas a institucionalização da imprensa no século XV, funda-se uma técnica de produção de conhecimento (e de sentido) que será centrada no sujeito. O homem, sujeito cartesiano, torna-se detentor do conhecimento. O saber que antes envolvia o corpo e o contato imediato com a materialidade, se transforma. Os fenômenos, os objetos necessitam ser investigados, aprimorados, interpretados. “Este legado fará parte de um novo modelo de compreensão dos fenômenos, a hermenêutica acadêmica, uma invenção do final do século XIX, cujas bases remetem ao século XV”, conforme afirma Gumbrecht (2010c, p.392):

- O sentido tem origem no sujeito que cabe a tarefa de atribuir sentido (significação) aos objetos.
- Separação entre corpo e espírito.
- O espírito (intelecto) conduz o sentido.
- O corpo é instrumento que articula e oculta o sentido (o corpo esconde o que vai na alma).
- O texto é insuficiente em revelar tudo o que vai na alma, portanto se impõe a necessidade da interpretação.¹⁰

Se estabelece, portanto, uma relação entre o sujeito que deseja expressar e o entendimento do intérprete, a base da concepção hermenêutica. Ainda no final do período medieval as teorias da interpretação começaram a ser desenvolvidas. “A hermenêutica legal se preocupava com a interpretação correta da lei; a hermenêutica bíblica, desenvolveu regras para a interpretação correta da Bíblia. No Renascimento, a hermenêutica filológica cresceu e se concentrou em interpretar os clássicos” (SCHMIDT, 2012).

¹⁰ Conforme Arlindo Machado, em *Pré-Cinemas e Pós-Cinemas*, 1997, p.231 “ ‘A ideia de que o conhecimento é essencialmente um saber de livros — afirma Marshall McLuhan (1972, p. 113) — parece ser muito uma noção da época moderna, provavelmente derivada da distinção medieval entre clérigos e leigos, que veio dar nova ênfase ao caráter literário e um tanto extravagante do humanismo do século XVI.’ McLuhan é bastante conhecido pelo fato de ter sido um dos primeiros intelectuais a denunciar o caráter uniformizador e seriado do paradigma introduzido no Ocidente pela imprensa de Gutenberg. Nossas instituições intelectuais, entretanto, ainda parecem se deixar embalar pelas ideias esdrúxulas de que o conhecimento se encontra associado exclusivamente ao modelo conceitual do texto impresso ou de que só se pode pensar com palavras, com palavras escritas preferencialmente. Persiste ainda largamente nos meios acadêmicos, sobretudo nas áreas das humanidades, uma tendência generalizada de confundir competência intelectual com talento para a escrita”.

A raiz da palavra hermenêutica deriva do grego, Hermes, o Deus que conduz a mensagem de Zeus aos homens (BUNNIN; YU, 2004 p.303). No entanto, se investigarmos mais detalhadamente a etimologia do termo, notaremos a convergência/confluência de outros significados que deram origem às diferentes concepções da própria hermenêutica. A palavra *hermeneia*, do grego, (*hermeneúein* "interpretar, traduzir"), correspondente ao latim *interpretari*, e é a base para as outras palavras derivadas da mesma raiz, como *hermeneutés*, *hermeneutiké*. A raiz grega de *erm*, também estaria relacionada com a raiz latina de *(s)erm*, que se refere à *sermo* "sermão", "fala". Aí se estabelece a ligação entre "hermenêutica", "palavra" e "linguagem" (TANZELLA-NITTI, 2002).

Estas definições e associações epistemológicas evidenciam o quanto o pensamento filosófico ocidental buscou na hermenêutica tanto um modo de compreensão dos objetos, e em especial, na modernidade, uma maneira de pensar das ciências humanas, como um modo de perceber o mudo, os fenômenos. Se em um primeiro momento *hermeneia* se refere a qualquer atividade de interpretação, isto é, desde a retórica, da tradução, à interpretação de um texto, na filosofia contemporânea ela abrange não somente as questões relativas à interpretação em si, mas inclui também uma reflexão sobre as condições existenciais, históricas e culturais que formaram a base da elaboração de um texto, as quais formam a base do "entendimento preliminar" de seu intérprete (o *apriori* interpretativo).

Na transição da era moderna para a contemporânea, foi o filósofo e teólogo alemão Friedrich Schleiermacher quem estabeleceu à hermenêutica um papel filosófico como a arte da compreensão linguística, pela sua própria experiência de interpretação dos estudos de Platão e do Novo Testamento. A ele são atribuídas as concepções sobre o ciclo hermenêutico (grosso modo, que para a compreensão do todo precisamos compreender as partes, e vice-versa). Além disso, como um segundo princípio hermenêutico, a "intuição" (*Einführung*): além do conhecimento gramatical, que se relaciona com o texto escrito, ele afirmava que deveríamos procurar uma compreensão psicológica, cultural, poética, para desvelar os princípios ou ideias da mente do autor de um texto (BUNNIN; YU, 2004, p.303; TANZELLA-NITTI, 2002).

Posteriormente o filósofo Wilhelm Dilthey se aprofunda no trabalho de Schleiermacher e desenvolve a hermenêutica como uma metodologia de interpretação para as ciências humanas, se tornando o primeiro sistematizador, o fundador da hermenêutica acadêmica (GUMBRECHT, 2010c, p.393), o pai do que se denomina hoje as ciências humanas.

Uma das principais contribuições do filósofo é quando contrasta o tradicional papel da interpretação, ao estudo e análise do próprio fato de "entendimento"; e que eleva a hermenêutica

como modo de reflexão sobre o significado de “compreensão” e “interpretação”. “É dentro de uma filosofia de entendimento que Dilthey traça a distinção que mais tarde se tornaria permanente entre “explicar” (*erklären*) e “compreender” (*verstehen*), e entre as ciências naturais (*Naturwissenschaften*) e as ciências espirituais (*Geisteswissenschaften*) (TANZELLANITTI, 2002). É célebre sua frase: "nós explicamos a natureza, mas compreendemos a vida espiritual". Enquanto cabe às ciências naturais esclarecer, por meio da investigação empírica, as leis que regem os eventos naturais, cabe às ciências espirituais (ciências humanas) compreender o mundo das expressões espirituais do homem, (arte, religião, filosofia e cultura), como produtos da espiritualidade do homem que é essencialmente um ser histórico e, portanto, não pode ser reduzido a uma entidade natural e “explicada” através de protocolos de ciências naturais. Incorpora elementos de Schleiermacher, e sua teoria da compreensão influencia o pensamento do filósofo alemão Martin Heidegger (SCHMIDT, 2012). Contra o positivismo do século 19 ele ressalta a importância da natureza histórica do homem. Portanto a compreensão hermenêutica é temporal e determinada historicamente.

Para Dilthey, as coisas e a própria vida deveriam sobrepor-se ao espírito, e a História deveria fundar-se na sistematização da cultura para alcançar a vida mesma. Neste sentido, concebe a História como condições de possibilidade de organização do mundo — o mundo da cultura. Este, por sua vez, estaria inscrito na estrutura e no conteúdo dos documentos, dos monumentos e nas obras literárias e artísticas. Para ele, o mundo da cultura envolve-nos por todas as partes e constitui o cenário de nossa vida [...] Dilthey vai buscar na Psicologia (a compreensão) do homem como entidade histórica e não como uma substância; é neste sentido que ela se coloca em sua obra: como uma fundamentação das ciências do espírito [...] (ARAÚJO, p.236, 2007).

Em Dilthey, a experiência vivida adquire o sentido de um vínculo entre o próprio trabalho de um autor e sua vida, o que equivale a dizer que, para verdadeiramente “entender” uma obra, é necessário compreender a “experiência vivida” nela expressa: não coincide com a vida interior do autor, mas com sua experiência existencial que qualifica a existência do autor e representa o melhor contexto de referência para sua interpretação e compreensão (AUDI, 1999, p.377). “A noção de vida (*Leben*), de experiência viva (*Erleben*) e de experiência vivida (*Erlebnis*),¹¹ tornam-se conceitos importantes e chave no contexto dos desenvolvimentos

¹¹ Nos debruçaremos na distinção dos termos no capítulo “*Aisthesis*”.

subsequentes da hermenêutica fenomenológica” (TANZELLA-NITTI, 2002, tradução minha).¹²

Certo de que era preciso prover um método próprio para as ciências do espírito, Dilthey adentra na questão da teoria do conhecimento das ciências do espírito e diz que seus fins — captar o singular, o individual da realidade histórico-social, conhecer as uniformidades que operam em sua formação, estabelecer os fins e regras para sua futura criação — podem ser alcançados unicamente por meio dos recursos do pensamento, por meio de análises e da abstração (ARAÚJO, 2007, p.237).

É por isso que para Gumbrecht, apesar dos avanços de Dilthey e de sua importância na sistematização das chamadas ciências humanas, todas estão fundadas no ato de interpretação. Interpretação em seu sentido hermenêutico, como compensação de uma expressão insuficiente.

Dilthey afirmava, de modo claro, que o conceito de interpretação, embora principie numa superfície material, objetiva a alcançar uma dimensão que permita o resgate da plenitude da interioridade espiritual. E, acrescentava, a materialidade de superfície com a qual se iniciara – materialidade que poderia se designar materialidade dos significantes – perde importância. (GUMBRECHT, 2010c, p.393).

É somente com Heidegger, conforme afirma Gumbrecht, que a hermenêutica chega a sua “apoteose” ou ao seu limite. Para “ele a interpretação não é apenas o centro das Ciências do Espírito, senão o centro mesmo das ciências humanas” (Ibid.). Na fenomenologia de Edmund Husserl, Heidegger, seu orientando, encontra um método de escapar do relativismo histórico de Dilthey, transformando a filosofia hermenêutica em uma “ontologia da existência”; portanto sua perspectiva se revela mais radical. Heidegger assume a noção de fenômeno no sentido daquilo que é patente, do que não se esconde, mas do que se mostra, manifesta, a manifestação, a iluminação. Estas são as bases da noção de verdade como o desvelar (*Alétheia*). O fenômeno “é o que se manifesta de si mesmo”.

Com Heidegger nasce a crítica a noção tradicional de hermenêutica que, ao se concentrar no campo da interpretação textual, como metodologia, por vezes esquece-se da dimensão existencial destinado a ouvir e encontrar a verdade através da enunciação e da escuta, e não apenas por um método formal para decifrar os significados das palavras. O filósofo vai

¹² “The notion of life (*Leben*), of living experience (*Erleben*) and of lived experience (*Erlebnis*), were to become important and key concepts in the context of the subsequent developments of phenomenological hermeneutics”.

dar as bases aos conceitos da “verdade” como o que se manifesta, se revela, o fenômeno que se manifesta em si mesmo.

Vejamos a própria definição de Heidegger quanto ao conceito de hermenêutica, na obra *A caminho da linguagem* (2003), quando o filósofo explica ao seu interlocutor japonês a etimologia do conceito:

A palavra hermenêutica vem do verbo grego *hermeneuein*. Esse verbo é relacionado ao substantivo *hermeneus*, que é referível ao nome do deus Hermes [...]. Hermes é o mensageiro divino. Ele traz a mensagem do destino; *hermeneuein* é aquela exposição que traz notícias porque pode ouvir uma mensagem. Tal exposição torna-se uma interpretação do que foi dito anteriormente pelos poetas que, segundo Sócrates no *Ion* de Platão (534e), *hermenes eisin ton theon* "são intérpretes dos deuses" (Heidegger, 2003, p. 96)

Ao resgatar a etimológica entre hermenêutica e Hermes, Heidegger sublinha que a hermenêutica tem um significado mais profundo do que falar, ou simplesmente interpretação textual, e que vai além da análise necessária do entendimento humano: tal significado diz respeito a transmitir uma mensagem, a enunciação, que é a força dinâmica da palavra, seja oral ou escrita.

Neste ponto do diálogo Heidegger explica que o uso que faz da palavra não é arbitrário e que utiliza este entendimento da hermenêutica em suas experimentações fenomenológicas. É neste ponto do diálogo que admite ao interlocutor japonês ter chegado no limite da metafísica, em seu caminho de pensar o inominável

No âmbito das imagens, o poder da enunciação também foi objeto de reflexão de Jean Luc Nancy. “Conforme Nancy escreve: a obra de arte ‘diz’ ou ‘declara’: sim, há um mundo, e ele está aqui” (GUINTA; JANUS; 2016, p.3, tradução minha).¹³

Não é minha intenção aqui realizar um mapeamento completo dos principais pensadores que trataram da questão da hermenêutica na filosofia. Tal aprofundamento extrapolaria os objetivos centrais da tese. Antes de encerrarmos esta sessão, contudo, cabe destacar o nome de Hans-Georg Gadamer, considerado o principal expoente do pensamento hermenêutico, na atualidade. Em sua principal obra, *Verdade e Método*, desenvolve a análise da “compreensão” de *Ser e Tempo*, de Heidegger. Para ele a compreensão é necessariamente a compreensão hermenêutica; não é possível escapar do círculo hermenêutico, como seu antigo professor,

¹³ “As Nancy writes, a work of art ‘says’ or ‘announces’ yes, there is a world, and here it is.”

declarava. Compreender pressupõe o diálogo entre aquele que indaga e quem responde, o que faz com que o diálogo constitua o aspecto de linguagem mais próprio à hermenêutica.

Porém, já no final de sua vida, o filósofo que mais se dedicou ao pensamento hermenêutico, fará uma declaração surpreendente, conforme relata Gumbrecht, (2010, p.89):

Mas - poderemos de fato supor que a leitura desses textos é uma leitura exclusivamente concentrada no sentido? Não cantamos o texto (*Ist es nicht ein Singen*)? Será que o processo pelo qual o poema fala só deve ser conduzido por uma intenção de sentido? Não existe ao mesmo tempo uma verdade na sua performance [*Vollzugswahrzeit*]? É esta, penso, a tarefa com que o poema nos confronta.

Pode-se notar que o próprio pensador, afinal, nos aponta para os limites do sentido (significação), ao abordar aspectos não semânticos da poesia (como “volume”), na apreensão da obra. “A verdade do poema na sua performance”.

Apesar da abordagem extremamente introdutória ao conceito e campo hermenêutico, reflexões, que não se esgotam aqui, minha intenção foi apresentar o campo fundamental, o terreno no qual o conceito da presença, fio condutor desta tese, se sedimenta.

Afirmei anteriormente que um cenário não-hermenêutico não desponta como uma superação ou invalidação da hermenêutica, “mas sim a exposição de elementos que não são considerados pelo pensamento hermenêutico, ou cuja tentativa de interpretação esbarra no insatisfatório, que está além ou aquém do sentido, da ordem simbólica (GUMBRECHT 2010, p.21)”.

Conforme afirma na passagem a seguir,

O meu abandono da metafísica nesse sentido preciso considera e insiste na experiência de que a nossa relação com as coisas (e especificamente com os artefatos culturais), inevitavelmente, nunca é apenas uma relação de atribuição de sentido. Enquanto eu utilizar a palavra coisas para referir aquilo que a tradição cartesiana¹⁴ chama de *re extensae*, vivemos também e sempre numa relação espacial com essas coisas e estamos sempre conscientes dessa relação. As coisas podem nos ser ‘presentes’ ou ‘ausentes’, e, se nos forem presentes, estarão mais próximas ou mais distantes do nosso corpo. Assim, ao chamá-las de presente, no sentido original do latim *prae-esse*, estamos afirmando que as coisas estão ‘à frente’ de nós e são, por isso, tangíveis. Não pretendo associar a este conceito quaisquer outras implicações (GUMBRECHT, 2012, p.64).

¹⁴Conforme Cottingham (1995) citando Descartes, “a substância corpórea ou ‘coisa extensa’ (*res extensa*), da qual tenho uma noção clara e distinta, e a qual posso reconhecer como coisa totalmente distinta de mim mesmo *qua* substância pensante, não é um corpo humano em particular, mas o corpo em geral”.

Importante com esta passagem refletirmos sobre a questão da substancialidade deste algo presente, que toca nossos corpos. Efeitos de intensidade tangíveis, ainda que não visíveis. O exemplo mais claro deste efeito, na experiência estética, talvez seja a música.

Retomando a questão da hermenêutica, como bem aponta o pesquisador brasileiro Maurício Liesen (2015, p.31), este “olhar fronteiro” quanto aos limites da hermenêutica, não é novo. O filósofo alemão Friedrich Nietzsche “já havia denunciado, desde o século 19, o caráter frágil e provisório das interpretações”, assim como o filósofo Martin Heidegger, conforme abordamos anteriormente nesta sessão. Diversos são os pensadores, assim como os conceitos teóricos que tentam elucidar o que está além — ou aquém — de qualquer a priori interpretativo.

Termos como alteridade, performativo, excesso, imediaticidade, revelação, testemunho, passibilidade, presença, limiar, atmosfera, sensação, latência, inoperância, materialidade, acontecimento, epifania, místico, súbito, inefável, sublime (para citar apenas alguns), buscam promover o pensamento daquilo que não encontra nenhuma representação ou linguagem apropriada. Por isso, não é de se surpreender que o pensamento pós-hermenêutico tenha como seu *locus* privilegiado a estética — não em sua acepção tradicional de estudo do belo e da arte, mas retomada como *αἴσθησις* [*aísthēsis*, palavra grega para sensação, percepção], como uma forma de conhecimento que não depende da reelaboração interpretativa (LIESEN, 2015, p.21).

Cabe destacar, dentre outros, os nomes de Jean-François Lyotard, Emmanuel Levinas, Jacques Derrida, Georges Bataille, Paul Zumthor, Gilles Deleuze, Jean-Luc Nancy, George Steiner, Karl Heinz Bohrer, que em comum partilharam uma busca que se originou na própria inquietude do sentido.

1.2 O advento do tempo histórico (ou cronótopo¹⁵ historicista) e a questão do observador. Percepção x Experiência.

¹⁵ Luiza Laranjeira da Silva Melo Professora-adjunta do Instituto de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), na resenha *Conceito e Efeito de Latência*. “Gumbrecht toma de empréstimo o conceito de ‘cronótopo’ cunhado por Mikhail Bakhtin no texto ‘Formas do tempo e do cronótopo no romance: notas para uma poética histórica’. Na teoria literária bakhtiniana, ‘cronótopo’ é o termo que indica como uma determinada articulação entre tempo e espaço se configura em certos gêneros, autores ou obras literárias específicos. Embora Gumbrecht, como Bakhtin, esteja interessado na historicidade de formas de temporalidade literárias, seu uso do termo ‘cronótopo’ indica, antes de tudo, diferentes tipos de consciência histórica ou experiências da temporalidade e da historicidade da existência humana que variam, eles próprios, historicamente” (MELO, 2014, p.339).

Na sessão anterior abordei, de maneira introdutória, de que modo se deu a progressiva “perda do mundo” ou separação de nossos corpos da experiência. Observamos que a hermenêutica se configura como modelo europeu filosófico, da transição da idade média para mundo moderno, sobretudo no século 19, como forma de interpretação.

Revisarei agora algumas questões essenciais para que possamos melhor nos apropriar como se dá este resgate da dimensão da presença em nosso “presente amplo”. São reflexões que não lidam com o conceito de hermenêutica, o qual já apresentei na primeira sessão, mas estão a ela diretamente relacionadas, se entendermos hermenêutica não somente como prática de interpretação, mas como visão do mundo metafísica. Longe de serem respostas definitivas, nos auxiliarão a refletir como o processo de aceleração do tempo (cronótopo historicista), as transformações das sociedades industriais, em especial do capitalismo, promovem mudanças em nosso processo de observação e apreensão do mundo e dos fenômenos.

Vários pensadores se debruçaram com afincamento sobre o período em torno dos séculos XVIII e XIX quando iniciam –se os questionamentos em torno da noção de sujeito soberano cartesiano, dos ideais de emancipação humana do Iluminismo e marcado pelo fim das grandes ideologias. Suas drásticas consequências se tornam mais evidentes a partir da metade do século XX, após a eclosão das guerras mundiais, e serão decisivas, na pós modernidade, para o início do colapso deste modelo. A partir daqui os teóricos e filósofos das humanidades seguem em busca de outras perspectivas, outras teorias, para um cenário ao qual as correntes antigas já não conseguiam, de alguma maneira, atender. Questões relacionadas aos sentidos, ao corpo, as materialidades começam a ganhar relevância.

Utilizarei, para melhor compreender este movimento, de aceleração do tempo histórico e complexificação da sociedade, o fio condutor Gumbrechtiano em consonância com alguns de seus principais interlocutores Niklas Luhmann, Michel Foucault, Reinhart Koselleck. No âmbito das imagens e observação, recorreremos as reflexões de Johnathan Crary.¹⁶

¹⁶ Neste trabalho, em especial na obra: *Técnicas do Observador – Visão e modernidade no século XIX*. Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2012. Para aprofundamentos, do mesmo autor: *Suspensões da Percepção. Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 2013. Na última, “Crary cria um novo instrumental teórico (dialogando com autores como Michel Foucault, Walter Benjamin, Gilles Deleuze e Guy Debord) e se afasta das análises que privilegiam a centralidade do sujeito observador estável, herança da Renascença. Assim a percepção é entendida como enlace corpo-mundo dotado de temporalidade, processo instável com seus pontos de suspensão”. Interessante, como desdobramento, um olhar mais detalhado sobre o entendimento dos pontos de suspensão, por Crary e ressonâncias com as reflexões gumbrechtianas.

Observamos na sessão anterior, que até a Idade Média, nossa relação com as “coisas do mundo” tinha como componente central um contato mais próximo entre a natureza, a vida do cotidiano, dos objetos e o homem. A humanidade se via como parte da criação, na qual somente Deus era excêntrico.

No início do período moderno, com o pensamento matemático de René Descartes, e posteriormente com a física de Isaac Newton, dentre outros, irrompe-se uma nova configuração de autoreferência: os homens começam a entender-se como excêntricos ao mundo e como centro do universo. A esta condição de excentricidade na humanidade nos referimos como “subjetividade da primeira modernidade, e somente da posição de observador como sujeito excêntrico, o mundo se torna um mundo de objetos” (GUMBRECHT,1998, p.353, tradução minha)¹⁷. Se antes as normas de comportamento estavam em conformidade com os desígnios divinos, uma espécie de garantia de que os fenômenos não eram aleatórios, ainda que não acessíveis aos seres humanos, agora estes eram submetidos à razão.

[...] por um ato singular da inteligência pura e atenta, e pela dedução que liga entre si as evidências. [...] o saber do século XVI (do Iluminismo) deixa a lembrança deformada de um conhecimento misturado e sem regra (do Barroco), onde todas as coisas do mundo se podiam aproximar ao acaso das experiências, das tradições ou das credulidades (FOUCAULT,1999, p.69).

Para Gumbrecht (1998, p.12),

O deslocamento central rumo à modernidade, por conseguinte, está no fato de o homem ver a si mesmo ocupando o papel de sujeito da produção de saber [...]. Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito- ao menos o sujeito como observador excêntrico e como produtor do saber- pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro. Esse eixo sujeito/objeto, o confronto entre o sujeito espiritual e um mundo de objetos, que inclui os corpos dos sujeitos, é a primeira pré-condição estrutural do início da Modernidade.

Esse mundo de objetos e de corpos são como superfícies materiais, que exprimem sentidos que lhes são inerentes, os quais interpretamos como “atribuição” (como dedução) de sentido. O papel desse observador, chamado de primeira ordem, portanto consiste “em designar representações, analisá-las, decompô-las e compô-las, para fazer nelas surgir, com o sistema de

¹⁷ [...]early modern subjectivity, and only from the observer position of such an eccentric subject does the world become a "world of objects."

suas identidades e de suas diferenças, o princípio geral de uma ordem (FOUCAULT,1999, p.302). Há uma distinta separação entre sujeito/mente/racional e objeto.

No âmbito das visualidades, a câmera escura, nos séculos XVII e XVIII, “foi o modelo (clássico) utilizado para explicar a visão humana e representar tanto a relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo” (CRARY, 2012). O ideal incorpóreo do método cartesiano¹⁸ visava “fugir das incertezas da mera visão humana e da confusão dos sentidos”. Portanto “durante dois séculos, o pensamento racionalista e empirista, permaneceu como modelo de como a observação conduz a deduções verdadeiras sobre o mundo” (Ibid., p.35). Ainda que o conhecimento seja “sensível”, não se organiza em torno da visualidade (ou percepção). O entendimento se dá pelo intelecto. Na passagem abaixo, Crary escreve sobre a dissociação corpo-mente:

Por um lado, o observador é dissociado da pura operação do aparelho; está lá como uma testemunha descorporificada de uma re- (a) apresentação mecânica e transcendental da objetividade do mundo. [...] Assim, o espectador é um habitante mais desprendido na escuridão, uma presença marginal complementar e independente dos mecanismos da representação. Como Foucault mostrou ao analisar “As meninas de Velásquez”, trata-se da questão de um sujeito incapaz de se auto representar a um só tempo como sujeito e objeto. A câmara escura impede, a priori, que o observador veja sua posição como parte da representação. O corpo, então é um problema que a câmara escura jamais poderia resolver, a não ser marginalizando-o como um espectro a fim de estabelecer um espaço de razão (Ibid., 47).

Por volta de 1800, contudo, a sociedade europeia, tradicionalmente estratificada, de classes sociais fixas, caminha em direção a uma maior complexidade, o que acarreta o surgimento de sistemas sociais autônomos e em organizações funcionais diferenciadas, dispostas em áreas tais como direito, política, religião, educação, ciência, arte. É a partir desta configuração e característica complexa da sociedade moderna que Niklas Luhmann irá se debruçar, séculos depois. Esta “diferenciação” em organizações é uma maneira da sociedade lidar com a complexidade, através de um mecanismo de seleção e equivalentes funcionais.

Neste cenário, insere-se um processo “de um observador que é incapaz de deixar de se observar enquanto observa o mundo” (Gumbrecht,1998, p.13), um aumento da complexidade do papel auto reflexivo de um sujeito a quem Luhmann chamará de “observador de segunda

¹⁸ Quanto às distinções do pensamento de Leibniz e Descartes no âmbito da câmera escura e sujeito ver: Técnicas do Observador, Jonathan Crary, (Rio de Janeiro, 2012) sobretudo pag. 33 a 55.

ordem”. Como sintoma e condição da diferenciação funcional que também se dão ao nível semântico, ocorre o surgimento de descrições dos sistemas nos sistemas ou “teorias reflexivas” que assumem a tarefa de desenvolver a auto referência do sistema.

A reflexividade surge com a diferenciação funcional, uma condicionando a outra [...]. Nos séculos XVII e XVIII aparecem novas formas de descrição das respectivas funções e seus problemas correlatos. Não há mais verdades que não possam ser examinadas e conhecidas, não há mais mistérios que sejam de antemão inalcançáveis. A sociedade não mais poderia ser observada de fora, como no esquema sujeito objeto. Isso significa que as teorias devem ser aplicadas a si mesmas. O teórico não pode se colocar como se observasse a sociedade de fora e não fosse por ela influenciada [...] (SOARES, 2016, p. 152)

Portanto uma consequência importante que Gumbrecht ressalta, é que o observador de segunda ordem já não possui mais uma posição privilegiada, portanto, não é mais o detentor absoluto do poder, sua observação dependerá de variáveis. Ou seja, cada fenômeno pode produzir percepções, que podem gerar representações que “podem jamais pretender ser adequada ou superior as outras”. Se para a teoria do conhecimento de Luhmann não há conhecimento sem sistemas, ou não há conhecimento nem descrição da realidade sem um observador, igualmente,

Não seria possível um conhecimento “total”, que abarcasse “tudo”, mas somente conhecimento parcial; não há mais transcendência ou a descoberta das leis subjacentes que regem a realidade. Conhecimento é sempre uma construção feita por um observador que observa de um modo específico (Ibid., p.155).

Este é considerado por vários teóricos (aqui estamos trabalhando com os estudos de Gumbrecht, Foucault, Crary e Kossenleck) um momento epistemologicamente de grande relevância na história Ocidental, porque se inicia “a crise da representação”¹⁹, ou o começo do declínio do que poderíamos afirmar ter sido o ápice da metafísica. Para o filósofo francês, se antes o que era essencial ao pensamento clássico “se alojava nas relações entre o nome e a ordem o que o pensamento moderno vai colocar fundamentalmente em questão é a “relação do sentido (significado) com a forma da verdade e a forma do ser” (FOUCAULT, 1999, p.286).

¹⁹ Para uma ampla abordagem do período, ver: *As palavras e as coisas*, Michel Foucault, 1999.

Com o desenvolvimento da fisiologia, se antes a câmara escura era o modelo dominante de observação, e ao mesmo tempo “uma forma de representação que tornou possível o conhecimento em geral”, no início do século XIX, alguns experimentos (como os de Goethe, na *Doutrina das cores*) começam por demonstrar que a percepção escapa da ordem atemporal da câmara escura, e se abriga na subjetividade corpórea do observador, na instabilidade do corpo humano, na opacidade. “O corpo humano, em toda a sua contingência e sua especificidade, gera “o espectro de outra cor”, convertendo-se assim no produtor ativo da experiência ótica.

O lugar da análise não é mais a representação, mas o homem em sua finitude [...] Aí se descobria que o conhecimento tinha condições anatomofisiológicas, que ele formava-se pouco a pouco na nervura do corpo, que nele tinha talvez uma sede privilegiada; que suas formas, em todo o caso, não podiam ser dissociadas das singularidades de seu funcionamento; em suma havia uma natureza do conhecimento humano que lhe determinava as formas e podia, ao mesmo tempo, ser lhe manifestada em seus próprios conteúdos empíricos (Ibid., p.439).

Sendo assim, uma outra característica que se evidencia é a consciência da constituição do próprio corpo, ou melhor dos sentidos humanos, e a influência e a validação de uma certa “verdade do corpo”, nas pesquisas. Em relação as cores, por exemplo, verificam-se que a percepção não é pura, mas influenciada por nossos estados físicos, que as modificam. A estimulação da retina, pelos objetos externos, desencadeia processos fisiológicos que interferem na visão. “Com efeito, a visão é redefinida como capacidade de ser afetada por sensações que não tem ligação necessária com um referente, o que coloca em risco qualquer sistema coerente de significado”.²⁰ A experiência do sujeito e da vida mental passam a ser analisadas e a fragmentação do sujeito físico em sistemas orgânicos e mecânicos.

Com o advento da física ótica, o aparato sensorial humano, descrito empiricamente, “apresenta não um sujeito unitário, mas uma estrutura composta, sobre a qual muitas técnicas e forças podiam produzir ou similar muitas experiências, todas igualmente ‘realidade’”

²⁰ Portanto, já no século XVIII, o “interesse pelo materialismo[...], pela anatomia, pelas funções e pelos objetos do sentido humano e seu crescente fascínio pela especificidade da experiência estética, indicam um retorno pela materialidade e corpos”. Segundo Gumbrecht, “o problema da (não) compatibilidade de uma apropriação do mundo por meio de conceitos e de uma apropriação do mundo por meio dos sentidos, não produziu sequer a ilusão de uma solução. Entre o século XIX e o nosso presente intelectual, vemos apenas uma série infundável de tentativas, às vezes violentas, mas nunca eficazes, de juntar a experiência e a percepção - e elas convergem em pelo menos um movimento institucional que tentou eliminar o problema”.

(CRARY, 2012, p.93) “O trabalho dos psicofísicos (psicologia dos sentidos), no século, “é inseparável das fontes técnicas e conceituais disponibilizadas pelos trabalhos contemporâneos nos campos da eletricidade e da química”. Algumas evidências, contudo, já estavam disponíveis séculos antes. Crary (Ibid., p. 94) cita trecho de *O Leviatã* (1651), de Thomas Hobbes: “E assim como pressionar, esfregar, ou atingir o olho nos faz visualizar a luz, e pressionar ouvido produz um ruído, também os corpos que vemos ou ouvimos produzem o mesmo por sua ação forte, embora inobservada”.

O indivíduo, na condição de observador, passou a ser observado, um sujeito visível, mas suscetível às técnicas disciplinares e de normatização. A experiência do sujeito e da vida mental passam a ser analisadas e a fragmentação do sujeito físico em sistemas orgânicos e mecânicos. O conhecimento deste corpo é a base para “formar um indivíduo adequado às exigências produtivas da modernidade econômica e as tecnologias emergentes de controle e sujeição”. No século XIX a “psicologia filosófica que surgia [...] consistiu no estudo fisiológico do olho em termos de atenção, tempo de resposta, limiar de estimulação e fadiga” (Ibid., p.82).

Com as profundas mudanças na sociedade, este observador teve de operar cada vez mais em espaços urbanos fragmentados e desconhecidos, nos deslocamentos perceptivos e temporais. Para Crary (2012, p.13), em um contexto de “criação de novas necessidades, novas maneiras de consumo e novos modos de produção”, a fotografia, (e posteriormente, o cinema), é um elemento central na reorganização de todo um território no qual proliferam signos e imagens. Uma transformação dos aparatos que se dá não como um desenvolvimento natural da representação visual, mas, sobretudo, “como um componente crucial de uma nova economia cultural de valor e troca”. O observador, como sujeito humano, não é exterior a este processo, mas imanente a ele.

Para alguns historiadores é possível associar a crise da representabilidade do modelo clássico (isto é, o advento do observador de segunda ordem) ao conceito de temporalização (ou aceleração do tempo)²¹, utilizado por Reinhart Koselleck (2006), historiador alemão o qual Gumbrecht considera ter dado o passo decisivo para sistematizar o pensamento acerca do “cronótopo” moderno ou historicista.

Diante da complexidade epistemológica ou adequação referencial (e impotência diante) dos fenômenos, buscou-se freneticamente modelos mais complexos e sofisticados de

²¹ Ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2006

representação, ou seja, “modelos mais complexos de evolução e relatos historiográficos” (GUMBRECHT, 1998, p.14). Diante do *horror vacui*, da constatação que o cogito humano não é detentor absoluto do saber (aqui está o cerne da crise- a impotência da representação), a saída foi buscar no discurso linear e narrativo uma maneira de articular os diversos saberes em uma sequência temporal, estabelecendo a relação dos fatos como “evolutivas” (Ibid., p.14). Neste contexto “introduziu-se a temporalidade como fenômeno inseparável da observação”

Conforme afirma a historiadora Luiza Mello, (2014, p.336), sobre o conceito de temporalização,

[...] o tempo histórico é linear e unidirecional, mas apresenta um ritmo acelerado, diferente do ritmo constante e homogêneo do tempo cronológico. O tempo histórico é, portanto, um tempo que progride, que afasta progressivamente o presente do passado e o futuro do presente – ou, para utilizar as categorias meta-históricas do teórico alemão, distancia o “espaço de experiência” do “horizonte de expectativas”. Em outras palavras, o progresso tem como consequência a falência da possibilidade de atualização do passado no presente, de orientação da existência atual e suas expectativas de futuro pela tradição. Segundo Koselleck, em lugar dessa atualização tradicional, a experiência do tempo passa a ser marcada pelo sentimento de que caminhamos em direção a um futuro “aberto”, deixando o passado para trás, superado.

Portanto podemos afirmar que o “tempo histórico” é recente, conforme Gumbrecht, (1998, p.15), porque “parece seguro dizer que somente desde o início do século XIX atribuiu-se ao tempo a função de ser um agente absoluto de mudança”, portando dando “à inovação o rigor de uma lei compulsória”, de estar a “frente de seu tempo”. As vanguardas européias com seus subversivos e revolucionários surrealistas, dadaístas, dentre outras correntes, “estavam decididos a romper com a função da representação” (por exemplo no simbolismo poético, onde os significantes transcendem a função de representar sentido)²² (Gumbrecht, 1998, p.19). A fotografia se consolida, enfraquecendo o caráter meramente mimético da arte, que também rompe com os modelos tradicionais.

²² Para um aprofundamento das principais abordagens e correntes do século XIX e XX, em suas articulações entre o a superfície material do significante e a profundidade espiritual (ou conceitual) do significado, que passam pelas artes plásticas, literatura, filosofia e psicanálise; do simbolismo poético até a corrente desconstrutivista, ver: GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence F. Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

Do passado, fonte de conhecimento e experiência, avançamos para um futuro aberto de possibilidades, e o presente é um momento de transição.²³

Acredito [...] que o presente assim estreitado dessa “história” veio a constituir o hábitat epistemológico do sujeito cartesiano. Ali estava o lugar onde o sujeito, adaptando experiências do passado ao presente e ao futuro, fazia escolhas entre as possibilidades que este último lhe oferecia. Escolher entre as opções que o futuro oferece é a base — e a estrutura— daquilo que chamamos de “agência (*Handeln*)” (GUMBRECHT 2015, P.15).

Crary (2012, p.20) escreve que, para Jean Baudrillard, a modernidade está também ligada a superação dos privilégios de algumas classes quanto ao exclusivismo dos signos, “promovendo uma proliferação de signos sob demanda”. Portanto no século XIX, junto com o desenvolvimento tecnológico e novas formas de poder social e político, emerge um novo tipo de signo, produzidos em séries infinitas.

Nos anos 1920, afirma (Ibid., p.27), inicia-se o que décadas depois se caracterizaria como a “sociedade de espetáculo”, em paralelo “as origens tecnológicas e institucionais da televisão, ao início do som sincronizado dos filmes, o uso de técnicas de mídia de massa pelo partido Nazista Alemão, o aumento da urbanização”. Em meados do século XX uma cultura de massa e visual já está formada, com o observador inserido no interior “de sistemas rigidamente definidos em termos de consumo visual”. Crary (apud Debord, 2012, p.27) cita uma clássica passagem de Guy Debord, que ilustra este novo paradigma:

O espetáculo, como tendência a fazer ver “por diferentes mediações especializadas” o mundo que já não se pode tocar diretamente, serve-se da visão como o sentido privilegiado da pessoa humana – o que em outras épocas fora o tato; o sentido mais abstrato, e mais sujeito a mistificação corresponde a abstração generalizada da sociedade atual.

Assim podemos entender que a inovação tecnológica na qual o cinema se afirma como ponto de condensação das invenções da era mecânica, junto com a irrupção da estética modernista e aos seus embates na sociedade do espetáculo, gera um grande impacto no processo da percepção do espaço e do tempo.²⁴

²³ Sobre a crítica Benjaminiana do período, ver: BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: *Obras escolhidas*, vol. 3. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 7-101 e *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

²⁴ Gumbrecht (1998, p.2) aponta que “na década de 20, em alguns países ‘periféricos’ aos movimentos da vanguarda Europeu, neste caso, a Argentina do escritor Jorge Luiz Borges, prenuncio de uma ‘outra forma de representação’, que desafiava o modo narrativo de representação, por narrativas simultâneas, solução para o problema do perspectivismo: Em meados da década de 20, a produção literária de Borges manifesta-se

Em meados do século XX, poderíamos mencionar a eclosão da segunda guerra e seus horrores como um momento de ruptura. Tem início a desaceleração do tempo histórico, ou o chamado processo de destemporalização, que se refletirá na crítica pós-moderna à subjetividade e ao campo hermenêutico. A crítica que faz Lyotard à crença de que as grandes e totalizadoras metanarrativas históricas representam a verdade absoluta.

Não será antes, pergunta Lyotard, que um número potencialmente infinito de narrativas históricas simultâneas suplanta as narrativas institucionais predominantes? Assim, desafiava-se o modo narrativo de representação enquanto solução para o problema do perspectivismo e enquanto base da mentalidade historicista, que foi rapidamente abandonado” (GUMBRECHT, 2015, p. 103).

A pós-modernidade traz à tona estes questionamentos, ao mesmo tempo em que se começa a pensar em outros conceitos que pudessem responder ao que Gumbrecht elenca como as três configurações centrais da época: a destemporalização, destotalização e desreferencialização.

A destemporalização consiste no colapso da temporalidade moderna. Historicamente o tempo confunde-se com a matéria que flui do passado, presente, ao futuro. Um futuro aberto, para o qual eu me preparo e faço escolhas no presente. Ora, na atualidade esta condição se transforma radicalmente. O futuro surge com grande incerteza, ameaça, ao passo em que a técnica permite o resgate do passado (através das imagens, por exemplo). Deste modo, as condições de destemporalização insinuam não um tempo que corre, mas um presente tornado cada vez mais extenso, o presente amplo.

O conceito de destotalização refere-se à impossibilidade de afirmações filosóficas ou conceituais de caráter universal. Caem por terra as verdades absolutas, que se tornam contingentes.

O terceiro, desreferencialização ou desnaturalização, trata de nossa práxis cotidiana e a perda de nosso contato com a natureza, com a matéria, consequência do próprio

exclusivamente apresenta-se em formas líricas curtas. É sua intenção declarada produzir uma representação do mundo pequeno, com o que está familiarizado [...] ele resiste a pressão de inovar [...] Em vez de ceder à pressão epistemológica de representar cada fenômeno pela narrativa de uma evolução[...] transpõe a sequencialidade cronológica para um cronótopo de simultaneidade. Seu célebre poema, ‘Fundação mítica de Buenos Aires’ preenche a evolução de um único e mesmo espaço geográfico, com a presença simultânea de sereias mitológicas e heróis do campo, do tempo da conquista a passear com os fundadores da nação argentina e de políticos contemporâneos.

desenvolvimento tecnológico, inclusive das tecnologias do virtual. “Portanto o resultado destes três conceitos remete ao sentimento de um mundo sempre menos estruturado, mais viscoso e flutuante. Um mundo não mais fundado na figura central do sujeito” (GUMBRECHT, 2010 p.391).

O cronótopo já não é moderno, “como o presente é o ponto de convergência entre o passado que não nos sentimos dispostos a abandonar e um futuro no qual não queremos ingressar faz realmente sentido que experienciamos esse presente como expansivo”. A história, neste contexto, torna-se não mais um ponto de evolução, que se inicia no passado. Agora faz parte do presente “antes um prolongamento sucessivo e encadeador de presença” (SOARES, 2015).

De um lado, está a insistência na concretude, na corporalidade e na presença da vida humana, em que o eco da crítica cultural se funde com os efeitos do novo cronótopo. Tal insistência se opõe à espiritualização radical, que abstrai de espaço, corpo e contato sensorial com as coisas-do-mundo – esse é o “desencantamento” implicado no “processo de modernização”. Entre esses dois poderosos vetores, nosso novo presente começou a desenrolar a sua forma particular e a ordenar uma fascinação única (GUMBRECHT, 2015, p. 17).

Em suma, no presente amplo ou expandido haverá epistemologias que se contrapõem: representações múltiplas de fenômenos similares, ou busca de autenticidade em contraponto a artificialidade, na história substitui a concatenação narrativa, por uma antropologia histórica ou sequencialidade por uma dimensão de simultaneidade; a “consciência” reside no corpo e não mais (somente) na mente, nos interessa a imersão deste corpo na apreensão das obras, não somente a atribuição de significado. Primazia da materialidade das obras sobre a prática orientada pela hermenêutica.

1.3 O tempo cinematográfico ou uma “non -time image”

No âmbito das visualidades, ou das formas expressivas, conforme nos ensina Machado, (1997, p.288) este “consequente estreitamento do tempo e do espaço em que se move o homem contemporâneo” traz diferentes consequências. Inserção de novas tecnologias digitais nos modos de produção. Aumentam os recursos, os processos e mediações tecnológicas, acarretando “novas sensibilidades, novos problemas de representação, novos conceitos estéticos e novas formas de compreender o mundo”. Este “é visto e representado como uma trama de relações de uma complexidade, presença simultânea de elementos os mais heterogêneos e tudo isso ocorre num movimento vertiginoso, que torna mutantes e

escorregadios todos os eventos, todos os contextos, todas as operações.” (Ibid.)

Conforme Denson e Leyda (2016, p. 5, tradução minha), na ausência de uma dialética do tempo, já que que nossa relação com o passado é não- linear, alguns pensadores, teóricos e críticos, tais como Lev Manovich e Steven Shaviro,²⁵ nos apresentam a perspectiva de um “Pós -cinema” em uma tentativa de abarcar as reflexões da mídia do século 21. Ainda que o universo digital aparentemente reduza “arte e entretenimento (filme, jogos), economia (banco, crédito) e comunicação (pessoal, comercial) a um único plano de intangibilidade” as teorias do pós-cinema “frequentemente resistem ou problematizam esta noção de desaparecimento e, pelo contrário, se esforçam para engajar uma crítica materialista, mesmo quando o objeto de análise parece tão insubstancial e evasivo”.²⁶ Neste cenário é que se tornam relevantes as reflexões sobre as materialidades.

Conforme Sanchez, (Ibid., p.171, tradução minha)²⁷ a função da imagem, na atualidade, não seria somente testemunhar o presente, “mas deixar o passado retornar em múltiplas maneiras, como as ondas que criamos quando jogamos uma pedra na água: são similares, mas também diferentes²⁸ e todas estão destinadas a bater na areia e fazê-la mudar a cada onda”. O autor propõe a ideia de uma imagem “sem tempo” uma “non- time image”, que expande o conceito de imagem tempo de Deleuze, relacionando- a ao advento da mídia digital, e que, a meu ver, dialoga com o conceito de presente amplo gumbrechtiano.

²⁵ Ver, para aprofundamento, a obra editada por Shane Denson e Julia Leyda: *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film* (Falmer: REFRAME Books, 2016). Dentre outros pensadores: *Parameters for Post Cinema – What is digital Cinema?* Lev Manovich (p.20); *Post Cinematic Affect*, Steven Shaviro (p.129); *Towards a non-time, image: Notes on Deleuze in the digital era*, Sergi Sánchez (p.171). Para aprofundamentos quanto ao tempo cinematográfico, sugiro também: *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive* de Mary Ann Doane. Harvard University Press. 2002. Para aprofundamento do pensamento Gumbrechtiano quanto ao tempo, além de suas obras citadas na bibliografia, sugiro dois artigos de Ana Isabel Soares: *Tempo e Conceito em HU Gumbrecht e Imagens Espectro De Futuridade No Amplo Presente* Angela Coradini, Dolores Galindoe Ana Isabel Soares

²⁶ “The conversion or reduction to the digital of almost every iota of human existence would seem to reduce art and entertainment (film, games), economics (banking, credit), and communication (personal, commercial) to a single plane of intangibility, to the ether. However, theories of post-cinema frequently resist or problematize this notion of vanishment and, on the contrary, strive to engage a materialist critique even when the object of analysis appears so insubstantial and elusive”.

²⁷ “but to let the past come back in multiple ways, like the waves we create when we throw a stone into the water: they are alike but different, too, and they are all destined to lap the earth and make it change with every each wave”.

Ele cita o cineasta Jean-Luc Godard, que ao abandonar o cinema de militância, pelo desencanto com os pós 1968 e devido a um acidente de moto que o deixou imobilizado, em meados dos anos 1970, foi um dos pioneiros a notar as potencialidades expressivas do meio eletrônico da televisão. Ao comentar o filme *Histoire(s) du cinéma (1988-98)* (e em seus experimentos em vídeo), afirma que o francês traz “a base ontológica de uma imagem eletrônica”, que ultrapassa a ideia de imagem tempo.

Godard aproxima a possibilidade de definir uma nova imagem que já está além da imagem-tempo: na edição, é impossível traçar uma linha nítida entre as imagens porque uma delas se divide em outra, antes de se reorganizar em uma terceira. Godard usa o texto como imagem, uma camada que se aloja em outra, ou força uma imagem a penetrar em outra, ou se desintegra nela em câmera lenta. Milhões de pontos de imagem espalhados em milhões de pontos de imagem: bastam os equipamentos de edição amadora para que ocorra o milagre, e para que a imagem **prefira intensidades a trajetórias**, dissolução aleatória a uma viagem programada. Do encontro das duas primeiras emana uma “terceira imagem”, cintilante ou solarizada ou sobreposta: da comunhão ou colisão entre o ponto e o intervalo nascerão novas imagens, as da *(s) Histoire (s) do cinema* monumental (Ibid., p. 184, grifo meu)²⁹.

O crítico e pensador do cinema Sérgio Alpendre, nos traz reflexões interessantes sobre as últimas obras de Godard em seu texto *Godard e o entendimento dos filmes*. Segundo Alpendre, quem entende o francês melhor que ele “já confessou também essa incapacidade de se entender tudo que é dito num filme de Godard [...] O sentido do que é dito exige muito mais do que duas visões. E o sentido de tudo que é dito provavelmente sempre nos escapará”. E não se entende por que “fala diretamente aos sentidos”, [...] as palavras e as imagens de seus filmes funcionam musicalmente, [...] sua mente funciona por colagens, trechos de coisas que ele lê, vê, ouve, e coloca nos filmes”, afirma.

E o que mais há para entender? Muitas coisas, e aos poucos vamos pegando algumas mais, até que, lá pela centésima revisão, o todo se revela. Ou se confunde totalmente. O que importa? É um dos maiores cineastas também porque o entendimento pleno de seus filmes não importa tanto. Algo de

²⁹ “Godard brings closer the possibility of defining a new image that is already beyond the time-image: in editing, it is impossible to draw a sharp line between images because one of them splits up into another before reorganizing as a third one. Godard uses text as an image, a layer that lodges itself into another one, or forces one image to penetrate another, or disintegrates into it in slow motion. Millions of image-dots spread in millions of image-dots: amateur editing equipment is enough for the miracle to occur, and for the image to prefer intensities to trajectories, random dissolution to a time-scheduled trip. A ‘third image’ emanates from the meeting of the first two, sparkling or solarized or superimposed: from the communion or collision between dot and interval, new images will be born, those of the monumental *Histoire(s) du cinéma*.”

enigma deve permanecer para que a obra continue viva. Importa querermos captar algumas coisas, algo de sua verve crítica que absorvemos na incerteza (ALPENDRE, 2020).

Um conjunto poético de elementos cinematográficos bem sucedidos, ou de uma “suficiência estética” de obras que “nos mostram algum nível de excelência e adequação entre o que se quer mostrar e a maneira como se mostra”. Escolhas que podem favorecer a intensidade da presença (e do *Stimmung*); em “uma imagem que prefere intensidade, a trajetórias”. O amálgama, num pensar cinematográfico que se configura em um pensar o mundo, em um tempo que já se configura como cinemático. Imagem não mais (ou não mais somente) como representante do mundo, mas como parte da carne do mundo. Daí a importância dos estudos das materialidades comunicacionais, do campo estético, das intensidades da presença, porque o cinema, o audiovisual, o filme, se inscrevem nestas dimensões.

2. MATERIALIDADES DA COMUNICAÇÃO - A PERSPECTIVA NÃO HERMENÊUTICA

2.1 As materialidades, um teórico, uma busca.

O cenário pós-moderno e as aceleradas transformações tecnológicas trouxeram outros modelos e caminhos epistemológicos que resgatam a relevância do corpo, dos referentes e das materialidades dos meios, na construção de sentidos. Neste contexto, Gumbrecht se torna um dos percussores dos debates sobre as materialidades da comunicação, sob a qual nos debruçaremos neste capítulo. O que se inicia como ingenuidade, rebeldia intelectual ou intuição, posteriormente, ganha corpo, se tornando seu projeto intelectual.

Antes de apresentar suas preocupações teóricas do final do século XX, farei um breve resgate de seu passado intelectual, que se inicia em sua terra natal, a Alemanha, e se desenvolve na Califórnia, quando se radicaliza nos Estados Unidos, no final da década de 1980. Além de conhecer um pouco mais sobre sua trajetória acadêmica, essa digressão nos trará informações importantes sobre algumas mudanças epistemológicas ocorridas neste período³⁰.

Gumbrecht (2007:2010) completou seu doutorado em 1971, na Universidade de Constança, na Alemanha, onde se tornou professor assistente, tendo sido orientado por Hans Robert Jaus, escritor e crítico literário alemão, que junto com Wolfgang Iser foi um dos maiores expoentes da Estética (ou teorias) da Recepção³¹, também conhecida como Escola de Konstanz, na década de 1960. Jaus, por sua vez, possuía admiração confessa por Gadamer, filósofo alemão considerado fundador da nova filosofia hermenêutica. Gadamer foi orientando de

³⁰ Para uma revisão autobiográfica de sua trajetória intelectual, sugiro, dentre outros, *Produção de Presença* (2010), em seus capítulos iniciais e artigo *De la hermenéutica edípica a la filosofía de la presencia* (2007).

³¹ Na Teoria da Recepção o receptor da obra possui um papel decisivo na construção de sentidos, não sendo um agente passivo no processo comunicacional. O autor não é o único criador da obra sendo esta co-gerada no processo de recepção (ou leitura). Os leitores constroem o sentido das obras pelos horizontes das obras em si e por seus próprios contextos históricos. De algum modo, o leitor é o único que realmente completa o processo criativo do autor. Dentro deste contexto, as características sócio-culturais do receptor ganham relevância. No Brasil, o Teórico da literatura Luiz Costa Lima, professor na PUC Rio, foi quem realizou a contribuição de trazer ao Brasil os debates sobre a teoria da recepção após viagem à Alemanha, quando teve aulas com Jaus e estabeleceu, com o então jovem Gumbrecht, aluno e assistente de Jaus, uma amizade e diálogo acadêmico que se prolongariam por décadas, se tornando tradutor e comentarista de várias de suas obras.

Heidegger, que por sua vez, foi orientando de Edmund Husserl. Portanto, conforme afirmamos anteriormente, esta genealogia é fundamental para compreendermos o fio condutor intelectual de Gumbrecht (2007, p.18), que vai da fenomenologia Husserliana à ontologia existencial de Heidegger (considerado, por ele, o mais importante pensador do último século, e que exerce forte influência em sua obra).

Conforme Liessen (2014, p.22),

[...]seu pensamento “contra hermenêutico” tem suas raízes na chamada Estética da Recepção, a partir da qual a experiência estética tornou-se uma ferramenta investigativa fundamental para o estudo da literatura: grosso modo, o objetivo era definir os efeitos e os significados de determinada obra para o leitor contemporâneo, para tornar possível a reconstrução do processo histórico no qual o texto é recebido e interpretado. Reafirmando o triângulo autor-obra-leitor, a estética da recepção quis destacar o papel deste último na história literária — a obra só acontece a partir do leitor: os textos são processos de significação que só se “concretizam” ou se “atualizam” na prática de leitura.

Apesar de sua forte aproximação à estética da recepção, reconhecendo a importância de Jauss para sua formação e trajetória acadêmica, ao ingressar como professor na Universidade de Bochum, no início de 1975, Gumbrecht rompe com seu orientador com o início de suas abjeções à teoria supracitada, distanciando-se da preocupação com a historicidade da recepção, focando no que a obra tem de “material”, elaborações que posteriormente o conduziram a proposta não hermenêutica da presença.

Sua crítica inicial se dá ao tentar demonstrar que era errada uma de suas principais premissas, de que era possível reconstruir e mostrar em detalhe a reação dos leitores e os efeitos da obra.³² Quando o que deveria ser a preocupação central da estética da recepção, isto é, negar a possibilidade de uma interpretação autêntica e única do texto (que possivelmente anularia as demais) não se realiza, Gumbrecht (2010) segue em busca de “temas e conceitos capazes de estimular a renovação das humanidades”, um contexto que envolva as relações das obras com os receptores, as condições históricas dos receptores, além da própria materialidade do texto -

³²No texto *As consequências da Estética da Recepção: Um início postergado*, da obra *Corpo e Forma* (1998, p 41), podemos verificar as principais questões da teoria de recepção postulada por Jauss. Gumbrecht levanta suas principais preocupações quanto a pretensão de tal teoria querer “mensurar” a capacidade da obra em afetar seus leitores a ponto de influenciar sua ação social: “até mesmo um teste de recepção excelentemente planejado deformara as condições de uma situação receptiva “autêntica”; ou seja, o leitor sente-se uma “cobaia” sentindo-se acuado a ter uma performance receptiva, por vezes incapaz de descrever suas ações cognitivas e suas experiências receptivas. Sobre o aspecto tautológico da Estética da Recepção, sugiro a dissertação de mestrado: MIRANDA, M. L. *Objeto ambíguo: arte e estética na experiência contemporânea, segundo H. R. Jauss*, (2007).

seja ele oral ou escrito – portanto um processo mais pautado pelos efeitos de sensorialidade, do que de análises epistemológica/ pesquisa de resultados em esquema de causa-efeito.

Conforme afirma o pesquisador Erick Felinto, (2001), a formação original de medievalista lhe favorecia, pois demandava atenção aos fatores extralinguísticos do ato comunicacional: “No medievo, não existia a figura do leitor, mas sim de ouvintes, envolvidos em uma experiência que abarcava a consideração dos tipos de ‘palcos’ em que a narração se dava, da gestualidade corporal do narrador e da formação cultural do público receptor”.

Os questionamentos de Gumbrecht geram repulsa em Jauss, o que causa grande decepção ao discípulo. O fato se agrava com as posteriores revelações de um passado obscuro de Jauss, nunca por ele admitido, de sua ligação com o partido Nazista³³.

Ao transferir-se para a Universidade de Siegen, de 1983 a 1989, Gumbrecht (2007;2010;2010c) organiza cinco congressos na cidade de Dubrovnik, na antiga Iugoslávia, promovendo debates com intuito de renovar o conceito de literatura e de sua historicidade.³⁴ Como coordenador do programa de doutorado para estudos teóricos e literários, possibilitou a inserção nos estudos de nomes de áreas distintas, como Nicklas Luhmann, em sua teoria geral dos sistemas, e as novidades epistemológicas dos pesquisadores chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, principalmente o conceito de acoplagem e autopoiese. O medievalista Paul Zumthor e Jean-Francois Lyotard também estiveram presentes em alguns seminários. Para Lyotard, os seminários seguiam um modelo semelhante aos centros de humanidades das universidades norte americanas, no qual as disciplinas se cruzam, confrontam-se, tornando-se por fim “indisciplinadas”.

Os colóquios, cujo debates giravam entre história e literatura, buscavam no passado algo “diferente do nosso presente para poder conter sugestões de uma mudança séria em nossas convenções e práticas” (2010, p.26), temas que restringindo-se a periodização, a questão de estilo de cada época, e de como a crítica trabalha estas questões ou pretensões meta-históricas, não se mostravam inovadores. Em 1985 alguém propôs o tema “materialidades da

³³ Gumbrecht assume seu conflito também com a história de Heidegger em seu envolvimento com o partido nazista. Seu aprofundamento no pensamento heideggeriano é tardio e acontece, efetivamente, na América, impulsionado inicialmente pela curiosidade de seus alunos. Se torna um admirador confesso de sua obra, fato que não minimiza sua repulsa ao seu passado político (GUMBRECHT, 2007).

³⁴ Os congressos foram realizados nos anos 1981, 1983, 1985, 1987 e 1989 e culminando no importante obra *Materialitat der Komminikation* (1988), Cf. GUMBRECHT, Hans Ulrich &PFEIFFER, Karl L. (orgs.) *Materialities of Communication*. Stanford University Press, 1994.Em português: *Materialidades da Comunicação*.

comunicação”, culminando no “instigante”, produtivo e importante colóquio de 1987.³⁵ O intuito principal era questionar a tese da universalidade da interpretação – ou a de que a identificação e/ou a atribuição de sentido “é a prática nuclear, na verdade, a única das Humanidades” (GUMBRECHT, 2010, p.22). “Originalmente, materialidades da comunicação eram todos aqueles fenômenos e condições que contribuem para a produção de sentido, sem serem o sentido em si” (GUMBRECHT, 2010, p.28). Materialidade e Comunicação pareciam ser discursos mais promissores já que, conforme afirma Felinto (2001):

[...] o corpo vai, portanto, tornar-se um importante elemento de “materialidade” na reflexão sobre os atos comunicacionais [...] Aqui é impossível não perceber a marca do pensamento de McLuhan, bem como de toda uma antropologia voltada ao estudo da interação entre os sujeitos humanos e as tecnologias que desenvolvem. Mas em McLuhan, a brilhante intuição sobre os meios de comunicação como “extensões do homem”, próteses destinadas a expandir as capacidades de seus vários membros, não chega a ser elevada ao status de um paradigma de pesquisa normalizado – pretensão alimentada precisamente pelos estudiosos das materialidades da comunicação.

Na época do colóquio de 1987 havia grande entusiasmo pela obra de Walter Benjamin, por celebrar o “toque físico-imediato dos objetos culturais”; de Friedrich Kittler, com suas indagações sobre a materialidade dos meios de comunicação, assim como de Zumthor, que abandonara a abordagem da semiótica na literatura “para o desenvolvimento de uma fenomenologia da voz e da escrita como modos de comunicação centrados no corpo” (2010, p.28). Entre outros pensadores que não participaram deste colóquio, mas que de alguma maneira exerciam uma forte influência na época, estavam Lyotard, e suas reflexões sobre a desmaterialização na vida pós-moderna, e Jaques Derrida³⁶, com sua crítica ao “logo-fonocentrismo” (GUMBRECHT, 2010 p. 30). As reflexões de Gumbrecht sobre a presença se solidificam, portanto, com seu aprofundamento sobre o tema das materialidades. Não por acaso ele é hoje considerado um de seus principais articuladores.

2.2 A teoria das materialidades

³⁶ Embora posteriormente Gumbrecht expresse sua crítica ao desconstrucionismo, por sua insistência na impossibilidade de estabelecer estruturas estáveis de sentido e pela perda de interesse na exterioridade do significante (2010, p.34).

É importante mencionar a observação de Felinto (2001) quanto a aplicabilidade da teoria das materialidades ser extensiva a todo objeto cultural passível de investigação por sua materialidade expressiva. Para ele importa menos a natureza do objeto do que o modo de encarar estes objetos culturais, e, portanto, diferentes campos como filosofia, literatura e comunicação pode ser analisado partindo do mesmo horizonte. “E, na realidade, nenhum desses campos pode aparecer como isolado, como um espaço epistemologicamente puro, que não seja atravessado por forças e materiais advindos de diversos outros campos”.

Felinto (Ibid.) nos adverte, também, ao fato de estarmos inseridos em um grau tão acentuado de refinamento das tecnologias da comunicação, que por vezes já não damos conta da intensidade dos efeitos destes aparatos, nem que naturalmente se transformaram em parte das “coisas do mundo” em nossas vivências ou corpos.

Que os atos comunicacionais envolvam necessariamente a intervenção de materialidades, significantes ou meios pode parecer-nos uma ideia já tão assentada e natural, que indigna de menção. Mas é precisamente essa naturalidade que acaba por ocultar diversos aspectos e consequências importantes das materialidades na comunicação – tais como a ideia de que a materialidade do meio de transmissão influencia, e até certo ponto determina, a estruturação da mensagem comunicacional.

Kittler, em *Gramafone, Filme e Typewriter* (1999), já afirmava que a mídia não somente influencia nossos pensamentos, ela é nosso pensamento. As tecnologias de comunicação não são somente instrumentos com os quais produzimos sentido. É a partir delas, *per se*, que sentido pode surgir. Kittler comenta o clássico exemplo do marcante período em que Nietzsche utilizou uma máquina de escrever arredondada, produzida originalmente para cegos, pois o pensador sofria de sério problema de visão, que o impedia de escrever e ler sua própria escrita cursiva. A máquina o influenciou e à sua obra, de maneira incisiva. Foi o próprio Nietzsche, aliás, quem escreveu em uma de suas cartas datilografadas que “nossos instrumentos de escrita contribuem com sua parte para nosso pensamento” (GUMBRECHT:PFEIFFER; 1994, p.70). A influência do instrumento pode ser observada no próprio estilo de sua escrita, em diversas instâncias. “A máquina de escrever é algo como eu: feito de ferro, mas, ainda assim, fácil de amassar em viagens. Paciência e tato e dedos delicados são requisitos para usar-nos” (Ibid.). As tecnologias de comunicação, portanto, não são meros instrumentos com os quais os sujeitos produzem sentido. Elas antes representam o horizonte a partir do qual algo como o próprio sentido em geral pode surgir.

2.3 Niklas Luhmann e o acoplamento estrutural

O trabalho de Luhmann também adquire especial relevância na comunicação e nos estudos das materialidades, e para os propósitos desta pesquisa, os conceitos de acoplamento estrutural. Considerado um dos maiores teóricos alemães, ele parte da complexidade da sociedade, fruto das transformações sociais e científicas no século XX, que questiona a visão clássica do mundo, conforme abordamos nas sessões anteriores. Como sociólogo, Luhmann cria uma teoria na tentativa de reduzir (e compreender) a complexidade, autonomia e contingência dos sistemas, dos fenômenos e das condições de emergência de sentido.

Conforme Wlad Godzich, no prefácio da versão americana da obra *Modernização dos Sentidos (Making Sense in Like and Literature)* afirma (GUMBRECHT, 1992, p.15, tradução minha), pelo aporte Luhmanniano, Gumbrecht conseguiu abarcar a recusa de sujeitos agentes foucaultiano (ou da observação subjetiva, imparcial do mundo) e ao mesmo tempo trabalhar uma teoria de agentes, baseados nos estudos de Maturana e Varela, “que viam os organismos envolvidos em processo de autopoiese e de autocriação, que não representa um roteiro pré-escrito, mas representa um envolvimento mais poderoso com a contingência da vida”. A contingência, “uma formação temporal paradoxal, que por ser tão instável parece ter escapado ao tempo, como um todo; não ter dimensão temporal, de modo que é somente após o fato que se pode localizá-lo em algum processo temporal, em algum vetor temporal.”.³⁷

A teoria do sistema não se ocupa mais com sistemas enquanto objetos especiais, ou uma abordagem centrada no objeto (sistema), como quaisquer outros objetos, mas ocupa-se com o mundo visto com o auxílio de uma abordagem teórico-diferencial; o reconhecimento da diferença entre sistema e ambiente. A teoria dos sistemas recebeu influência multidisciplinar biologia, inteligência artificial, neurofisiologia etc., mas um dos pontos de partida estava “no enunciado da termodinâmica.

³⁷“who saw organisms as engaged in a process of autopoiesis, a process of self-creation that does not enact some prewritten script but rather represents a most powerful engagement with the contingency of living.” “Contingency is a paradoxical temporal formation in that it is so unstable it appears to have escaped time altogether, to have no temporal dimension, so that it is only after the fact that one can locate it in some temporal process, on some temporal vector”.

Ao pensarmos em como esta concepção se aplica aos meios de comunicação necessitamos, como afirma o professor e pesquisador alemão Bernd Herzogenrath (2015, p.1) ampliar a concepção do termo medium, que nos levará à distinção que se faz necessária entre os termos mídia e medium. A mídia “transmite, salva e simboliza”, comunica um outro que escapa acesso direto, está em um “entre” que transmite e “negocia?”. Já o termo “medium”³⁸ é usado para se referir “às mídias biológicas, físicas, tecnológicas, institucionais e estéticas - um posicionamento teórico que oscila entre propriedades físicas, qualidades, tecnologias, materialidades e meios artísticos de expressão”. O termo médium, portanto, abarca as leis da cultura e da natureza, e ainda assim as principais correntes midiáticas giram em torno das questões relacionadas a simbolização, transferência de informação a nível cultural, instrumental e organizacional. Entender a importância desta “virada” nos estudos dos medias no contemporâneo (em especial na filosofia alemã) é perceber que não se trata a uma espécie de retorno as leis naturais, como aponta o autor, mas conceber um sistema e uma dinâmica que implica “a materialidade dos sistemas biológicos e sociais vistos como agregados auto-organizados que permitem o surgimento do novo” (Ibid, p2), novo como um sentido inefável.³⁹ Daí a concepção importa mais as condições de emergência do sentido, do que o sentido como processo de interpretação. O meio é a mensagem, de McLuhan.

Para Herzogenrath (2015, p.3), o conceito Luhmanianno de forma/matéria aponta o caminho. Optamos por apresentar e manter a passagem na íntegra, devido a complexidade do conceito, e para uma maior compreensão do leitor.

A diferenciação de Niklas Luhmanh entre “meio” e “forma” aponta o caminho. Ao fazer esse diferencial influenciar o conjunto conceitual de "loose coupling" e "tight coupling", o acoplamento solto do meio torna-se a "condição de possibilidade" para as constelações e atualizações mais concretas do "acoplamento estreito" da forma - por meio deste “desvio” na

³⁸ “to biological, physical, technological, institutional, and aesthetic media—a theoretical positioning that oscillates between physical properties, qualities, technologies, materialities, and artistic means of expression” (tradução minha).

³⁹ “the materiality of biological and social systems seen as self-organizing aggregates that allow for the emergence of newness. On the other hand, it would mean to understand media not only in the context of cultural or discursive systems or apparatuses, relays, transistors, hardware, or ‘Aufschreibesysteme’ (discourse networks), but more inclusive in terms of a ‘media ecology’ (McLuhan), so as to proceed, as Régis Debray puts it, ‘as if mediology could become in relation to semiology what ecology is to the biosphere. Cannot a mediasphere be treated like an ecosystem, formed on the one hand by populations of signs and on the other by a network of vectors and material bases for the signs?’[...] an ecology that acknowledges the interdependency of cultural and natural media.”

definição de mídia, Luhmann é capaz de captar algo de um significado mais “materialista” do termo *medium*, que as versões exclusivamente tecnológicas e culturais da Teoria dos Meios negligenciaram. Como sociólogo, Luhmann está interessado principalmente em sistemas sociais. No livro de Fritz Heider *Ding und Medium* (Coisa e Meio), no entanto, do qual Luhmann assume a distinção meio | forma, Heider usa o exemplo da areia: areia como infinitamente divisível, como um meio que funciona “para” uma forma. O acoplamento solto da areia, seu grão, pode servir como um “portador” para diferentes traços, mas também pode gerar diferentes “formas”: castelos de areia, jatos de areia, etc. A areia é constituída por elementos fracamente acoplados (pequenas pedras) que são estruturados por algo mais sólido que foi impresso nele, o pé. A areia se torna um meio por causa da forma impressa nela, e a pegada como forma existe apenas por causa da areia como meio. Através de um pé de impressão, os elementos de areia são momentaneamente acoplados de uma maneira. Por meio de outro, eles se fixam de maneira diferente. Somente porque os elementos de areia são acoplados de forma tão frouxa em relação ao pé de impressão (as pequenas pedras não se fundem em uma massa sólida, por exemplo, tornando possível que pés humanos alterem o acoplamento das pequenas pedras), eles são capazes de funcionar como um meio eficaz de indefinidamente muitas pegadas discretas.

Uma “interface dupla” desse meio | agenciamento de forma torna-o bastante fecundo para um conceito de mídia mais inclusivo, eu argumentaria: por um lado, há a conexão com a teoria construtivista radical dos sistemas autopoieticos (as teorias de Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, a que se refere a Teoria de Sistemas de Luhmann), por outro lado, há a estrutura recursiva do meio | conjunto de formas - no meio da linguagem (fonemas fracamente acoplados) - as palavras são a forma fortemente acoplada ; nas palavras meio, as frases são a forma; no meio frases, pensamentos e textos são formas ... meio portanto, sempre são formas de mídia mais “fracamente acoplada”.⁴⁰

⁴⁰ “Niklas Luhmann differentiation between ‘medium’ and ‘form’ points the way. By making this differential bear on the conceptual tandem “loose coupling” and “tight coupling,” the loose coupling of the medium becomes the ‘condition of possibility’ for the more concrete constellations and actualizations of the ‘tight coupling’ of form—via this ‘detour’ in defining media, Luhmann is able to grasp something of a more ‘materialist’ meaning of the term medium which the exclusively technological and cultural versions of Media Theory have rather neglected. As a sociologist, Luhmann is mainly interested in social systems. In Fritz Heider’s book *Ding und Medium* (Thing and Medium), however, from which Luhmann takes over the medium|form distinction, Heider uses the example of sand: sand as infinitely divisible, as a medium that functions ‘for’ a form. The sand’s loose coupling, its grain, can serve as a ‘carrier’ for different traces, but can also generate different ‘forms’: sandcastles, sand jets, etc. The sand consists of loosely coupled elements (small stones) that are structured by something more solid that has been imprinted on it, the foot. The sand becomes a medium because of the form imprinted on it, and the footprint as a form exists only because of the sand as medium. Through one imprinting foot, the sand elements are momentarily tightly coupled in one way. Through another they become fixed differently. Only because the sand elements are so loosely coupled relative to the imprinting foot (the small stones do not fuse together into a solid mass for instance, making it possible for human feet to alter the coupling of the small stones), they are able to function as an effective medium of indefinitely many discrete footprints. A ‘double interface’ of this medium|form assemblage makes it quite fruitful for a more inclusive concept of media, I would argue: on the one hand, there is the connection to the radical constructivist theory of autopoietic systems (the theories of Humberto R. Maturana und Francisco J. Varela, to which Luhmann’s Systems Theory refers), on the other hand, there is the recursive structure of the medium|form assemblage—in the medium of language (loosely coupled phonemes)—words are the tightly coupled form; in the medium words, sentences are the form; in the medium sentences, thoughts and texts are forms ...media thus always are forms of more ‘loosely coupled’ media.”

A grande questão colocada aqui é que os meios não são somente transmissores neutros de informação. Em sua materialidade, são “informados”, e esta informação transferida em contato com outro material (também informado) e ambos os conteúdos, são transformados. O acoplamento, o amálgama.

Quando a materialidade dos meios é articulada com a dimensão da presença, o que ela pode nos sugerir? Sabemos que na experiência estética a apreensão da obra se dá, como já afirmamos, na oscilação entre significação/interpretação (produção de sentido) e produção de presença (a apreensão imediata, sensorial/não conceitual). Os momentos de intensidade da presença, que a imagem e som promovem, são sujeitos a uma complexa combinação dos elementos materiais do filme, que pelo amálgama ou acoplagem, modulam nossos sentidos. A obra de Godard, mencionada no capítulo anterior, é apenas um exemplo. Construções que muitas vezes extrapolam a intenção original do realizador, redimensionando o impacto da audiovisão. Tal grau de refinamento tecnológico, em nossa cultura, passa ter uma lógica interna.

Não se trata apenas de ressaltar o aspecto sensorial, epifânico e não interpretativo em nosso contato com a obra. É também sobre algo que, de tão habituados que estamos, como afirmou Felinto pode parecer natural. Afinal, por exemplo, intuitivamente sabemos da incrível capacidade do som, em um filme, na sugestão de efeitos e no redimensionamento das imagens. O desafio, a meu ver, se mostra na articulação epistemológica e conceitual para lidarmos com tais fenômenos. Minha intuição, que se transforma em hipótese, é que pelo aporte das materialidades podemos investigá-los, no audiovisual.

2.4 A substancialidade do signo aristotélico

A questão da substancialidade do signo é essencial às discussões gumbrechtianas sobre as materialidades e presença, fundamentadas no signo aristotélico, que possui como base forma e matéria, ou forma e substância, anterior a distinção hermenêutica entre um significante material da superfície e um sentido imaterial profundo (significante/significado). De maneira distinta, o signo aristotélico se caracteriza por um uma substância, que está presente, ocupa espaço, e uma forma, aquilo que se mostra, que torna perceptível uma substância (Gumbrecht, 2010, p. 50).

É importante frisar que a filosofia na Grécia antiga lidava com várias questões como verdadeiro ou falso, o bem e o mal, aparência e realidade, assim como questões da mente e da

matéria. Uma preocupação constante entre os pré-socráticos era a origem e substância de todas as coisas. Tales de Mileto, por exemplo, teria dito que todas as coisas são feitas de água.

A ideia mais importante de Tales é sua afirmativa de que o mundo é feito de água. Isto não é tão artificial, como poderia parecer à primeira vista, tampouco pura fantasia da imaginação, separada da observação. O hidrogênio, substância geradora da água, tem sido considerado, na nossa própria época, como o elemento químico a partir do qual podem ser sintetizados todos os demais. A opinião de que toda a matéria é uma representação uma hipótese científica muito reputada (RUSSEL, 2003, p.30).

A matéria original é o que Aristóteles, o último dos três grandes pensadores de Atenas, chama de causa material. Nascido em 384ac, é importante lembrar que, antes de tudo, foi um biólogo de destaque. Primeiro crítico de Platão, a metafísica de Aristóteles não é fácil de ser discutida, por ser difusa em sua obra, e por não ter definições bem delineadas. Além disso, cabe observar,

[...] que o que hoje chamamos de metafísica não tinha tal nome à época de Aristóteles. “Metafísica” literalmente significa apenas “depois da física”. O livro recebeu esse título porque um primeiro editor colocou-o depois da física, ao organizar as obras. Teria sido mais adequada colocá-lo antes da física, porque é ali que ele, naturalmente, se situa. Aristóteles o teria chamado de “primeira filosofia”, discussão das condições gerais da investigação (Ibid., p.125).

Aristóteles tenta substituir a teoria das ideias de Sócrates/Platão pela teoria da matéria e da forma. Se pensarmos em uma coluna, por exemplo, o material usado na construção dela é a matéria, e a forma, algo semelhante ao desenho. Ambas são, em certo sentido, abstrações, sendo o objeto real uma combinação das duas. A forma confere característica à matéria, é ela que quando imposta à matéria, faz dela o que é, transformando-a, de fato, em uma substância. “É a forma que cria; a matéria, naturalmente, também é necessária, porém apenas como matéria prima. A forma passa a ser substancial, no sentido literal” (Ibid., p.126). É importante lembrar que na teoria de Aristóteles, “pode-se falar, com toda a propriedade, de substâncias imateriais. Um exemplo disso é a alma que, sendo o que dá forma ao corpo, é uma substância, mas não material” (Ibid., p.127)

No modelo aristotélico, o conhecimento dos entes do mundo é dado por meio de uma intuição responsável por apreender sua unidade substancial. Esta apreensão ocorre quando a parte intelectual da alma recebe a “forma” de um dado ente, captando sua essência, ou substância. Conforme Aristóteles “dizem bem aqueles que afirmam que a alma é o lugar das

formas. Só que não a alma inteira, mas a parte intelectual, e nem as formas em atualidade, e sim em potência” (De Anima). Nesta perspectiva, o intelecto é forma em potência: ele pode assumir a forma de qualquer coisa presente no mundo, sem, no entanto, transformar-se nesta coisa. Ele abstrai sua essência.

Aristóteles concebe a noção de *mídia*, em grego “*metaxy*”, que pode ser traduzido como “o entre”, aplicado aos meios naturais de percepção - que inclui alguns materiais sólidos como água, ar, luz (como efeito do fogo ou de algum corpo celestial). Ele não descarta variações, que incluem um “medium” suplementar. O nevoeiro ou fumaça que se coloca no entre pode interferir no efeito. Assim como um pintor pode imitar tais variações- a transição de uma *mídia* natural para uma *mídia* técnica-ótica.

Mídias são condições, regulamentos ou mesmo obstáculos e neste sentir “causas” da presença de algo ou alguém para alguém. A *mídia* é um meio de apresentação (e, como tal, diferente de um meio de produção - ou de outras coisas). Eles podem ser naturais ou artificiais ou mesmo pessoal: o professor tem que ser *médium* de alguma coisa para alguém, e o mesmo acontece com o ator ou o padre (HERZOGENRATH, 2015, p.21, tradução minha)⁴¹.

A passagem acima nos ajuda na compreensão da relação do signo aristotélico com a presença, assim como quando Gumbrecht comenta o ritual da eucaristia na Idade Média, como modo de presentificação do corpo de Cristo:

A celebração da missa, naquele tempo, não era apenas uma comemoração da Última Ceia de Cristo, com os seus discípulos: era um ritual por meio do qual a verdadeira última ceia e, acima de tudo, o corpo de Cristo e o sangue de Cristo poderiam tornar-se “realmente” e, de novo, presentes. A palavra presente aqui não se refere apenas, nem principalmente, a uma ordem temporal. Ela quer dizer, antes, que o sangue de Cristo e o corpo de Cristo se tornariam tangíveis, como substâncias, nas “formas” de pão e de vinho. O que dá forma e justificação a esse entendimento pré-moderno da relação entre o corpo de Cristo e o pão, e entre o sangue de Cristo e o vinho, é o conceito aristotélico de signo- que não está fundado na distinção, que conhecemos tão bem, como parte do campo hermenêutico, entre um significante material de superfície e um sentido imaterial profundo. O signo aristotélico reúne, ao invés, uma substância (isto é, aquilo que está presente, porque exige espaço)

⁴¹ “Media are conditions, regulations, or even obstacles and in this sense ‘causes’ of presence of something or somebody to somebody. Media are means of presentation (and as such different from means of production—or from other things). They can be natural or artificial or even personal: the professor has to be a medium of something for somebody, and so does the actor or the priest.”

em uma forma (isto é, aquilo que torna perceptível uma substância), aspectos que incluem um conceito de sentido que é estranho para nós. [...] A transubstanciação, ou seja, a transformação da substância do pão na substância do corpo de Cristo no sacramento da eucaristia, eram perfeitamente plausíveis na cultura medieval. Não existia qualquer problema em que o pão fosse a forma que torna perceptível a presença substancial do corpo de Cristo. Também por isso podemos afirmar, de uma perspectiva antropológica, que a eucaristia pré-moderna católica funcionava como um ato mágico, um ato pelo qual uma substância distante no tempo e no espaço, se torna presente (GUMBRECHT, 2010, p.51).

O signo aristotélico, ao abolir a dicotomia material e imaterial, nos auxilia na concepção dos efeitos de tangibilidade espacial, nas afecções da presença. Permeia as ponderações sobre o *Stimmung*, por evocar o presente do passado em substância. A concretude das atmosferas e ambientes, que pertencem à substância e a realidade do mundo, são absorvidas pelas obras e devolvidas pela energia que emanam, para uma experiência, em um novo presente (GUMBRECHT, 2014).

Lanço agora um convite para ampliarmos nosso entendimento sobre o *locus* privilegiado da presença.

3. *AISTHESIS* – OS LIMITES DA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA

Refleti, até este ponto, sobre a questão do sentido, partindo de uma reflexão introdutória sobre o chamado campo hermenêutico, na filosofia, chegando à proposta não hermenêutica dos debates sobre as materialidades da comunicação.

Vale frisar que essa pesquisa tem como objetivo investigar a intensidade da presença, no contato com a obra filmica - fenômeno que está inserido no âmbito medial, assim como no da experiência estética. Sendo assim, trago uma apresentação, nesta sessão, deste ramo da filosofia, ressaltando não seu aspecto de demarcar o que é arte, mas seu potencial epistemológico para as mais diversas situações que implicam nossa relação fenomenológica com o mundo e seus objetos.

O termo “experiência estética” é difícil de elucidar, dada as mais variadas acepções utilizadas e abordagens das mais diversas correntes. Sob a perspectiva da presença, os momentos de intensidade se referem, sobretudo, à “experiência”, como vivência, que remete ao termo alemão *Erlebnis*. Por outro lado, o termo *Erfahrung* refere-se a uma experiência reflexiva, conceitual. Abordaremos as distinções dos termos no final desta sessão. Por ora, faremos uma abordagem introdutória ao campo da estética, mais uma peça essencial na compreensão da dimensão da presença.

Segundo Massaud Moisés (2004, p.166), estética vem do Grego *aisthētikós*, suscetível de perceber-se pelos sentidos; de *aisthesis*, sensação, percepção. De fato, não existia na Grécia ou na Roma antiga uma experiência particular que se chamava de estética, somente a percepção pelos sentidos. Ainda que posteriormente o termo voltou-se às questões do conhecimento da beleza, teoria ou filosofia do *belo* - entende-se por *belo* “o conjunto de sensações experimentadas com a obra de arte ou manifestações da Natureza” (Ibid.).

Se no medievo o corpo fazia parte da autorreferência humana, como observamos anteriormente, com o processo de modernização, por volta do século 17, esta autoreferência já está totalmente baseada na consciência. O racionalismo que domina o século 18, acentua a relação conceitual com o mundo, que faz parte não apenas das reflexões dos filósofos, mas parte do cotidiano, do comerciante, do camponês. Sendo assim, um tipo de experiência, ou relação com o mundo que inclui os sentidos e a percepção, tornam-se excepcionais.

Ainda neste período, que podemos considerar como apogeu do racionalismo, algo começa a mudar. Na filosofia alemã desenvolveu-se um discurso estético, que tentou conceituar as experiências sensíveis e corporais. Uma reavaliação do estatuto da sensibilidade é operada

pelo filósofo Alexander Baumgarten, que irá introduzir o termo estética em sua dissertação de mestrado, refletindo sobre nossa resposta ao Belo “como prazer na perfeição da percepção sensorial” na potência única do sensorio, em oposição à uma representação, ou reflexão meramente conceitual ou filosófica ao conceito. Baumgarten define a Estética como a “ciência do conhecimento sensível”: “A estética (a teoria das artes liberais <artes liberales>, a doutrina do conhecimento inferior <gnoseologia inferior>) é a ciência do conhecimento sensível” (TREVISAN, 2014, p.172). Baumgarten irá exercer forte influência nos filósofos do idealismo alemão dentre eles, Immanuel Kant, que, no entanto, não utilizará o termo estética.

Se *aisthesis* ganhou paternidade e domínio filosóficos com Baumgarten, abordagens sobre experiências estéticas tornaram-se comuns na segunda metade do século XVIII, em especial em torno do prazer experimentado com o belo. Na aurora da Era Moderna, filósofos como Shaftesbury, Hutcheson, Burke e Kant se envolveram na tarefa de qualificar a experiência com a natureza e com a arte a partir de noções ligadas à subjetividade e, através da noção de gosto, criar uma comunidade [*gemeinschaftliches Sinn*] que julga a sensibilidade (percepções particulares; *Sinnlichkeit, Gefühl*), criando fundamentos para que o sensível possa ser ajuizado e comunicado universalmente (MIRANDA 2015, p. 61).

Sendo assim, no que se refere às questões estéticas, Kant, mais do que propor uma filosofia do *belo* ou uma teoria das belas artes, sob uma descrição das obras de artes e de suas qualidades, realizou, de fato, uma abordagem fenomenológica da experiência estética, do “juízo estético”, que é sempre entendido como “juízo de gosto”; o gosto é o poder de apreciação do *belo*. O gosto se baseia em estruturas que são inerentes (pertencentes) à obra de arte, já que estas “inspiram certas sensações (sentimentos) no sujeito”, conforme nos ensina. Edward S. Casey, filósofo e professor americano, no ensaio *Aesthetic Experience* (SEPP; EMBREE, 2010, p.1). “Gosto é a faculdade de julgar um objeto ou um tipo de representação pela satisfação ou insatisfação, desinteressadamente. O objeto de tal satisfação é chamado Belo” (KANT apud CASEY 2010, p.1, tradução minha).⁴²

Para Kant a vivência estética é a vivência de um indivíduo, radicalmente subjetiva. Este vai ser mesmo um dos novos sentidos que o pensador dá à noção de estético, que define, na abertura de sua *Kritik der Urteilskraft* (Crítica do Juízo Estético ou do Juízo de Gosto)

⁴² “Taste is the faculty for judging an object or a kind of representation through a satisfaction or dissatisfaction without any interest. The object of such a satisfaction is called beautiful.”)

Para distinguir se algo é *belo* ou não, referimos a representação não através do entendimento ao objeto com vista ao conhecimento, mas antes nos referimos mediante a imaginação (talvez combinada com a compreensão) ao sujeito e ao seu sentimento de prazer ou desprazer (SANTOS apud KANT, 2010, p. 43).

O juízo de gosto não é, pois, nenhum juízo de conhecimento, por conseguinte, não é lógico, mas estético, pelo que se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjetivo. Toda a referência das representações, mesmo a das sensações pode, porém, ser objetiva e reflexiva. Em termos de conhecimento, o objeto é que conta. Em relação ao sentimento de prazer e desprazer, contudo, não é designado absolutamente nada no objeto, mas somente no sujeito, que sente a si próprio, no modo como é afetado pela representação. A experiência estética, portanto, é uma vivência radicalmente subjetiva, de um indivíduo. “Apesar da ênfase, na importância da experiência do sujeito no julgamento estético, o que dentro da visão cartesiana já é um avanço, o pressuposto geral de Kant é que o domínio da arte deve ser entendido em relação a dois polos – sujeito e objeto, experiência e coisa.”⁴³ (SEPP; EMBREE, 2010, p. 1, tradução minha) Esse modelo bipolar é inseparável da era da representação. E segundo Casey, a representação é, para Kant, a resposta humana ao aparecimento de “discretas entidades” que seriam perdidas não fosse nossa capacidade de representá-las na memória e projetá-las na imaginação (por uma elaboração reflexiva). Essa dupla atividade de representação forma o exato meio (medium) da experiência da arte, experiência aqui (*Erfahrung*) entendida como a imanente relação entre tal atividade e seu próprio objeto. “O que se comunica na experiência estética não é um prazer (imediate) que se refira à matéria do objeto ou dela resulte, e sim apenas a satisfação (ou sentimento) que nasce da percepção da mera forma que o sujeito, na sua experiência reflexiva (*Erfahrung*), atribui ao objeto” (SANTOS, 2010, p.60) Enquanto para Baumgarten, estética envolve ambos sentido e cognição simultaneamente, Kant, em seu terceiro tratado, “A crítica do juízo”, separa as duas dimensões.

Mas tal experiência é adequada para captar a verdade/essência da arte, nos pergunta Casey? (SEPP; EMBREE, 2010 p.1). Para responder a esta pergunta o autor traz como resposta o pensamento heideggeriano, que sustentará que a ênfase moderna na experiência, como reflexão, como base para criação e apreciação (*enjoyment*) da arte é equivocada. Heidegger

⁴³ “Despite this emphasis on the indispensability of the subject’s experience in aesthetic judgment, Kant’s overall presumption is that the domain of art is to be understood in terms of the two poles of subject and object, experience and thing.”

disse (Casey 2010, p.1 apud Heidegger, 1971, p.79, tradução minha)⁴⁴: “Tudo tem se tornado uma experiência (*Erfahrung*). E talvez a experiência é o elemento pelo qual a arte morra”.⁴⁵ Ou seja, são negligenciadas dimensões que excedem a subjetividade e representação tais como o aberto, o Ser, terra e mundo, presentes no pensamento heideggeriano, fundamento do conceito de presença, que nos leve a experiência estética como “experiência viva” (*Erlebnis*). Em outras palavras, como sugere Diniz, (2016, p.146) “quero ressaltar [...] a ideia da existência de duas ‘dimensões básicas’ na consciência – uma primeira que se volta ao mundo, em conexão com ele, e uma segunda, que se volta a si mesma como sujeito diante do mundo, refletindo sobre si e sobre ele. A consciência vê o mundo (conexão), e a consciência sabe que vê o mundo (reflexão)”⁴⁶.

Veremos, nos próximos parágrafos que há um avanço da fenomenologia, de Edmund Husserl à Mikel Dufrenne, no que tange a relação binária inicial da subjetificação da obra de arte. No entanto o rigor da intencionalidade, no pensamento de Husserl, a ênfase nos objetos apenas ao nível da percepção, em Merleau-Ponty e Dufrenne, deixam de fora possibilidades

⁴⁴ “MARTIN HEIDEGGER thinks not. In *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935–1936), he maintains that the modernist emphasis on experience as the basis for the creation and enjoyment of art is misguided: ‘Everything [has become] an experience. Yet perhaps experience is the element in which art dies’ (Heidegger, 1971: 79). *The Origin of the Work of Art*. In his Poetry, Language, Thought. Trans. Albert Hofstadter. New York: Harper & Row, 1971, 15–87.

⁴⁵ Entendo a reação do filósofo conforme aponta Diniz (2016, p 144) “Nesse sentido, se compartilho com Heidegger o desconforto com uma tradição cultural que aborda as coisas do mundo preponderantemente como objetos a serem interpretados e organizados racionalmente, entendo que o desvelamento do Ser – se não o entendermos como um acesso ao mundo via sentidos sem mediação da razão – só pode ser concebido como revelação mística”

⁴⁶ Vale verificar o complemento da autora (2016, p.146) “Diferentemente de uma tradição que, a partir de Descartes, tende a equivaler consciência e autoconsciência, ou consciência e pensamento reflexivo, proponho, como hipótese de trabalho, [...] a definição de consciência como uma dimensão, ou meio, de processamento tanto de estímulos externos e corpóreos quanto de atividades internas à própria consciência. Assim, desde os estímulos sensoriais e motores, passando pelas emoções, até a reflexão conceitual, com uso da linguagem, e o pensamento científico, estamos falando de diferentes estados da consciência. Vale observar que a tradição cartesiana é tão imponente que faltam termos adequados para definir a consciência de modo específico e não tautológico. Como se convencionou tratar de termos como ‘experiência’, ‘sujeito’ e ‘representação’ no contexto de uma consciência que já se estipula *qua* consciência– enquanto mediação e não **conexão** –, como tratar desta última dimensão pela linguagem? [...] intuo que, quando digo ‘processamento de estímulos’, o leitor compreenderá que não se trata apenas de um processamento biológico, cerebral, mas também algo a meio caminho do subjetivo, que se manifesta como fenômeno, em sua acepção mais imediata. Mesmo o termo “fenômeno”, porém, é mais carregado do que se desejaria aqui, com todo o rastro que o liga à noção de experiência objetiva. É fundamental, portanto, que esse meio caminho possa se manter assim, suspenso, pois não é sempre que os estados conscientes significam a chegada ao sujeito do entendimento. Utilizei para essa difícil definição a sugestão de alguns neurocientistas não por desejo de um impossível rigor científico no que diz respeito à imaginação, e sim porque pensá-la como uma forma de (quase) experiência que conecta o corpo ao mundo (sem mediação pelo pensamento reflexivo) requer encará-la como espaço híbrido entre a consciência, entendida como dimensão mental, e a dimensão sensorial em si. Além disso, as emoções – como as despertadas por imagens mentais e ficcionais – exigem um espaço híbrido. E a consciência como a encarar é justamente esse espaço”.

importantes, que Casey, conforme a breve menção acima, e como Gumbrecht e outros teóricos contemporâneos, identificam em Heidegger.

Por ora, avancemos, aqui, com o fundador da fenomenologia. Ao invés da dúvida metódica, Husserl propõe uma atitude de não tomar posição em relação ao mundo existente. Participo do mundo, mas a consciência deve recuar para aquém do engajamento, assistir ao mundo como espetáculo, buscando uma objetividade radical na captação do fenômeno. A fenomenologia é essencialista no sentido de crer que se pode chegar a um conhecimento puro do objeto, apenas a partir do estudo da própria coisa. “Apenas um a priori permanece: o a priori universal da consciência, aquele que diz que há um sentido que pode ou deve ser apreendido nos fenômenos. A essência das coisas se apreende nelas mesmas, em seu aparecer fenomênico trivial” (MARCONDES FILHO 2008, p.10).

Para a fenomenologia, todo o objeto possui uma intencionalidade, quer dizer, todo objeto está lá por algo, para algo. Ele é percebido e só existe se for percebido. Nossa consciência doa sentido às coisas que percebemos, por isso há a intencionalidade também, intencionalidade de estar consciente de algo; ela (nossa consciência) é intencional no ato de perceber esse sentido, não de interferir. Para a fenomenologia interessa saber como percebo as coisas, os fenômenos, como se dá este processo, porque a partir desta percepção as coisas passam pela minha consciência, criando-se o sentido.

O eixo do método fenomenológico husserliano é a reflexão, entendida como o ato e o momento em que “o fluxo de processos mentais, com toda a sua variedade de ocorrências [...], torna-se evidentemente apreensível e analisável. É, como também podemos dizer, o nome do método em que a consciência leva à cognição qualquer tipo de consciência” (DINIZ 2016, p.148 apud HUSSERL, 1982, p. 77).

Husserl observa a dificuldade que o método reflexivo impõe sobre estados afetivos – ele cita a raiva –, que “podem se evaporar”, já que seu conteúdo pode ser rapidamente modificado pela reflexão. Além disso, afirma Diniz, a raiva não está sempre imediatamente disponível, como a percepção: “Estudá-la reflexivamente em suas qualidades originárias é estudar uma raiva que se evapora e que, é claro, não é de modo nenhum insignificante, mas pode não ser aquilo que deve ser estudado” (DINIZ apud HUSSERL, 1982, p. 70). Diante da dificuldade, afirma a autora (p.148) “o filósofo se volta a processos mentais menos problemáticos – e mais claramente intencionais –, como a própria percepção”.

A virada, de fato, ocorre, com Dufrenne e Merleau-Ponty, quando,

[...]a ênfase na concreta complexidade da percepção nos lança para fora de nossas mentes, para um lugar-mundo da ambiência, cujo análogo é o mundo da obra de arte: um mundo que não é meramente um agrupamento de coisas, mas uma realidade pungente, cheia de possibilidades imaginativas. Heidegger nos leva ainda mais longe – à completa eliminação da experiência como indissociável da arte (CASEY, 2010, p.06, tradução minha)⁴⁷.

O pensamento de Mikel Dufrenne, especialmente em sua obra a *Phénoménologie de l'expérience esthétique* (1953)⁴⁸, enfatiza a “profundeza da sensação que religa o objeto estético em um laço especial de reciprocidade”⁴⁹ (Casey, 2010, p.3 apud Dufrenne, 1973 p. 483, tradução minha), entre a subjetividade do objeto (como entidade viva) e a subjetividade do sujeito. Se o ponto de vista (privilegiado) do espectador é ampliado ou aprofundado, a obra de arte é expandida em escopo pela ênfase no “mundo” do objeto estético (Casey. 2010, p.3) Ao invés da dicotomia sujeito-objeto, Dufrenne nos traz uma conexão profunda que inclui ambos os polos de uma mesma experiência ligados por uma “sensibilidade partilhada “o ato comum do ser sensorial e do que é sentido”

A dissolução do dualismo (sujeito-objeto) é evidente na distinção que faz entre objeto estético e obra de arte. Enquanto o último é algo que existe fisicamente, o outro é a obra enquanto percebida. Conforme Casey (SEPP; EMBREE,2010, p.4), enquanto a obra de arte pode ser considerada uma coisa comum, por exemplo, um quadro como um objeto a ser embrulhado, quando, percebido *per se*, intrinsecamente, a obra se torna um objeto estético. Conforme afirma “o objeto estético é a obra de arte percebida como obra de arte, isto é, a obra de arte que recebe a percepção que ela solicita e merece”⁵⁰ (Ibid. apud Dufrenne 1973, p14; cf 16, tradução minha)

⁴⁷ “The exorcism happens mainly through an emphasis on the concrete complexity of perception that takes us out of our minds and into the enviroing place-world whose analogue is the world of the artwork: a world that is no mere assemblage of things but a poignant actuality that bristles with imaginative possibilities. Heidegger draws us still farther out—out into the Open, where the event of Being occurs. [...] the complete elimination of experience as indissociable from art.”

⁴⁸ Ver em: *Dufrenne, Mikel. Phénoménologie de l'expérience esthétique*. 2vols. [1953]. 2nd ed. Paris: Presses Universitaires de France,1967; *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Trad. Edward S. Casey e Evanston: Northwestern University Press, 1973.

⁴⁹ “depth of feeling that rejoins the depth of the aesthetic object in a special bond of “reciprocity”.

⁵⁰ “As he puts it, ‘the aesthetic object is the work of art perceived as a work of art, that is, the work of art that gets the perception it solicits and deserves”.

“O sensível é uma intensificação e epifania da percepção. A obra de arte nos entrega “o sensível em sua glória”⁵¹ (Ibid.). [...] “Entre o objeto estético e o sujeito apreciativo, há uma sensação de comunhão”⁵² (Ibid. apud Dufrenne 1973, p.50–1, 63, 70, 375, tradução minha). Sendo assim “ao invés do enclausuramento da representação subjetiva, com tais intensas experiências perceptivas, engendram-se a apoteose do sentido, na qual expressividade, ao invés de representação, é a força motriz de um nível pós-representativo”⁵³. Para Dufrenne, “nós lemos as expressões pelos sentimentos (Ibid. apud Dufrenne 1973, p.384). A expressão é imensurável, infinita, no entanto nos acometem de uma vez, em um só golpe”⁵⁴.

Na realização da expressividade, todas as partes da obra possuem um papel ativo, nada é irrelevante na expressividade. Quando a expressão se realiza, ela ganha forma de qualidades afetivas, que são articulação de sensações, que dão a cada obra de arte uma expressividade única. Tal identidade já não é mais construída como unidades de significação, mas consiste em uma evolutiva *matrix* expressiva de estruturas a priori de afetos. Ela permite que o objeto estético se torne um quase-sujeito (*quasi-subject*), por exemplo, ao ocupar um mundo que é a encarnação dos objetivos do realizador (da obra), enquanto chama o participante a valorizá-lo como uma obra de arte única.

Contudo, Casey (Ibid. apud Dufrenne 1973, p.212, tradução minha) conclui que o fenômeno só pode acontecer se nosso conhecimento (*acquaintance*) do objeto estético deriva de nossa concreta percepção dele, se a expressividade que encontramos nele “está enraizada na percepção sensorial da obra, culminando em um sentimento que nos empurra ao coração do significado, a um mundo imanente na obra”⁵⁵. O que, a meu ver, ainda implica a intencionalidade da percepção.

Com Dufrenne há um grande avanço no que tange a relação binária sujeito- objeto – uma vez que os objetos se tornam “*quasi-subjects*”, por conterem e expressarem a subjetividade do criador. A subjetividade do espectador também está no mundo da obra, não

⁵¹ “The sensuous (le sensible) is an intensification and epiphany of perception. A work of art delivers to us ‘the sensuous in its glory’”.

⁵² “Between aesthetic object and appreciative subject there is a sensing-feeling ‘communion’”.

⁵³ “Rather than being enclosed in the dank den of subjective representations, such outgoing but intensive perceptual experience engenders ‘the apotheosis of the sensuous’ (ibid.: 339), where expressivity rather than representation is the guiding force”.

⁵⁴ “[...] read expression. by means of feeling (ibid.: 384). Expression is at once ‘inexhaustible’—a matter of depth—and yet ‘given to me immediately’ and ‘in a single stroke’.

⁵⁵ “rooted in the perception of the sensuous aspects Aesthetic Experience of the work, culminating in the feeling that thrusts us, within the heart of meaning, into a world immanent in the work”.

psicologicamente pela projeção, uma vez que este realiza uma imersão neste mundo que é afetivo e expressivo (SEPP; EMBREE, p.4).

Dufrenne nos oferece em sua obra um enorme avanço que, sem dúvida mereceria um maior aprofundamento. Ainda que no pequeno recorte acima de seu pensamento notemos uma relação mais sensorial e afetiva; uma imersão na obra. Segundo Casey, contudo, para Dufrenne a arte alcança a verdade na forma de uma significação ontológica que pertence a experiência estética no âmbito da arte, não ao Ser, ao Ser no mundo, aos objetos do mundo – regiões, paisagens, atmosfera. Em seu ensaio, também ressalta a importância da obra de Maurice Merleau-Ponty, que assim como a de Dufrenne, “nos leva para a concreta complexidade da percepção”.

Para Merleau-Ponty o homem não tem um papel privilegiado na existência, mas nosso corpo faz parte do que ele chama “da carne do mundo”. Nossa consciência não existe sozinha, ela mistura-se com as outras; há um mundo entre nós. O que ele chama de “corpo próprio” seria um corpo não formado de moléculas, mas um "conjunto de significações encarnadas e presentes ao mundo que este corpo habita e divide com outras consciências através da intersubjetividade”.

Eu e Paulo olhamos a mesma paisagem, diz o filósofo francês, ambos temos sensações próprias, incomunicáveis, sendo a paisagem diferente para cada um de nós; contudo, diz ele, no momento em que eu aponto para algo "meus gestos invadem o mundo dele, guiam seu olhar e nós vemos juntos a paisagem do mundo; é a sinergia de nossos olhos detidos numa única coisa” (MARCONDES FILHO, 2008, p. 10). Instalamos nos objetos, e ao nos instalarmos apreendemos algo deles em nós, eles fazem parte de nosso mundo, de nossa experiência.

Merleau-Ponty é considerado, na França do pós-guerra o fenomenólogo de maior destaque, e para nossos estudos neste trabalho, cabe destacar sua contribuição à teoria do cinema. Ele “identificou uma espécie de ‘conjunção’ não apenas entre o meio cinema e a geração do pós-guerra, mas entre este e a filosofia” (STAM, 2003, p.99). A psicologia-gestáltica e a fenomenologia existencial seriam as bases que Merleau-Ponty utilizaria na relação do homem diante da percepção, da experiência cinematográfica.

Inicialmente ele afirmará que “o filme não é uma soma de imagens, porém uma *forma* temporal” (MERLEAU-PONTY, 1983, p.110). Para o autor o sentido de uma imagem depende daquelas que procederam no decorrer do filme e a sucessão delas criará, então, uma nova realidade. A montagem e a combinação das cenas fazem do filme, segundo o autor, uma “forma altamente complexa”, em cujo interior ações e reações atuam a cada momento (Ibid., p.111)

A mesma importância que é dada à imagem, Merleau-Ponty (Ibid., p.112) atribui ao som; e é a combinação desses múltiplos aspectos é que dará a força expressiva ao filme e nos faz “sentir a coexistência, a simultaneidade das vidas num mesmo universo [...] uma totalidade nova e irreduzível, mediante os elementos que entram em sua composição [...] o vínculo entre o som e a imagem é muito mais estreito [...] formando um todo indivisível”.

Para o filósofo “a função da arte, é criar uma máquina de linguagem que, de maneira quase infalível, coloca o leitor (receptor) em estado poético” (Ibid., p.115). Segundo Merleau-Ponty, o sentido da “fita” está incorporado a seu ritmo, assim como o sentido de um gesto vem, nele, imediatamente legível.

Para o teórico é esta característica única do filme em unir tantos elementos diversos que faz dele um meio altamente expressivo, e poderíamos dizer, com um forte poder comunicacional. A alternância entre silêncios e diálogos, o papel da música e tantos outros elementos que realiza “a misteriosa alquimia”, levando assim o “todo” a nos comunicar o que o autor chama de “qualquer coisa bem determinada” (Ibid., p.114)

Cabe ressaltar que para Merleau-Ponty, na psicologia clássica, a percepção estava ligada a inteligência e memória. As sensações estariam ligadas a uma excitação retinica local, com uma soma ou mosaico de sensações independentes. O filósofo discorda desta concepção afirmando que “na nova psicologia” a percepção do todo é anterior a dos elementos isolados; “o que chega à nossa percepção são elementos conjuntos” (Ibid., p.103)

Partindo de seu princípio totalizante e global da percepção, as sensações e os afetos (como o efeito tempestivo da música), segundo Diniz (2016, p.183),

estão sempre presentes como revestimentos das experiências perceptivas, são camadas inapreensíveis, voláteis e principalmente não intencionais, ou mesmo não ‘intencionalizáveis’ em si próprias, como a *hylé* husserliana, que devem sofrer uma síntese para que possam ser objeto do pensamento fenomenológico do filósofo francês.

Isso, segundo a autora, “impediria de efetuar uma transição total da fenomenologia da consciência, de matriz husserliana, para uma fenomenologia do ser, como a de Heidegger”.

Nessa delimitação do observável, cria-se uma lacuna entre corpo e mundo, e Diniz (2016, p.184) considera

[...] evidente que, não importa por que motivos, na fenomenologia de Merleau-Ponty, como já escreveu Alphonso Lingis (1981, p. 164, 160)⁵⁶, “o que está faltando é... sensação”, que seria “o *locus* original da abertura para as coisas, ou o contato com elas”. Como as sensações se apresentam como “multiplicidades de impressões, pontos de impacto ou contato”, ou ainda “momentos de intensidade ou qualidades”, a fenomenologia merleau-pontyana rejeitou-as como noção passível de ser analisada, pois considera que a experiência primária não pode ser decomposta em complexos e simples: em sentidos e impressões, estruturas e elementos, relações e termos etc. Afinal, como escreve Merleau-Ponty (2011, p. 24; 2015, p. 22)⁵⁷, perceber— ou experimentar, simplesmente — é discernir uma figura sobre um fundo.

Essa importante observação quanto aos limites da fenomenologia merleau-pontyana, ou da própria fenomenologia, até Heidegger, talvez fique mais clara na própria (e bela) passagem do filósofo francês quando escreve sobre o filme (MERLEAU-PONTY, 1983, p.115):

O filme não deseja exprimir nada além do que ele próprio. A ideia fica, aqui, restituída ao estado nascente, ela emerge da estrutura temporal do filme, como, num quadro, da coexistência de suas partes. Trata-se do privilégio da arte em demonstrar como qualquer coisa passa a ter significado, não devido a alusões, a ideias já formadas e adquiridas, mas através da disposição temporal ou espacial dos elementos. Como vimos acima, um filme significa da mesma forma que uma coisa significa: um e outro não falam a uma inteligência isolada, porém, dirigem-se a nosso poder de decifrar tacitamente o mundo e os homens e de coexistir com eles. [...] O trecho cinematográfico tem, por assim dizer, um cerne mais compacto do que o da vida real, decorre num mundo mais exato do que o mundo real. De qualquer forma, é mediante a percepção que podemos compreender a significação do cinema: um filme não é pensado, e sim, percebido.

Não somente percebido, intuo, mas sentido. Diniz nos afirmará, que tal transição (da percepção, para as sensações e afetos) é admitida em Priest⁵⁸ e em Françoise Dastur⁵⁹. Esta última, por exemplo, entende, que pelo uso do termo “carne”, Merleau-Ponty está de fato tentando conceber “a abertura do Ser”. “Há que pensar, no entanto, naquilo que falta de substância à ideia de carne, e no que falta às qualidades sensíveis, em sua obra, para que se possam oferecer como meio primário de abertura ao mundo”. Em nosso entendimento, aqui

⁵⁶ LINGIS, Alphonso. *Sensations. Philosophy and Phenomenology Research*, v. 42, n. 2, p.160–170, 1981.

⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro De Moura.4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

_____. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Tradução Sílvio Rosa Filho; Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

⁵⁸ PRIEST, Stephen. *Merleau-Ponty*. London, New York: Routledge, 2003, p.9. (The Arguments of the Philosophers).

⁵⁹ DASTUR, Françoise. *World, flesh, vision*. In: EVANS, Fred; LAWLOR, Leonard (Org.). *Chiasm: Merleau-Ponty's notion of flesh*. New York: State University of New York Press, 2000. p. 23–50.

entra em questão os afetos, as intensidades, a materialidade, a concretude, os efeitos de tangibilidade.

3.1 *Erlebnis, Erfahrung* - experiência reflexiva, experiência vívida

Como vimos acima, o próprio movimento ou preocupações da estética fenomenológica se transformaram, inclinando-se para a experiência enquanto vivência perceptiva, mais sensorial e imediata que o termo *Erlebnis* evoca, ao invés de *Erfahrung*, o termo que é utilizado ao descrevermos uma experiência reflexiva, em nível da consciência.

Conforme Miranda (2015, p.11), no lugar da estética que se concentra sobre as noções de obra de arte, mundo da arte, ficção, ou que acredita que o papel da arte contemporânea é colocar reiteradamente a pergunta “isso é arte?” e “por que isso é arte?”, a experiência estética enquanto “vivência, (*Erlebnis*), volta-se para o engajamento do corpo e tónus da presença”. Não por um acaso, afirma a pesquisadora, desde meados da década de 1960, não só no Brasil, mas em diversas partes do mundo, os artistas defendem a imersão do espectador numa obra aberta e participativa, produzindo ações, performances, gerando uma gradativa reflexão e debates em torno de percepção, experiência, vivência, corpo e participação. “Poder-se ia dizer que são tentativas de superação do paradigma do sujeito apartado do mundo, característico da era moderna, sintomas de falência dos ideais da imparcialidade e interpretação, ou o desejo por uma tangibilidade, e por isso, por uma relação mais corpo a corpo com o mundo e suas coisas?” (Ibid., p.53). Neste âmbito da experiência estética é que reside a dimensão da presença. Na dissolução das diferenças e da bipolaridade, vimos como o pensamento Heideggeriano está intrinsicamente ligado ao conceito. Seguimos, na próxima sessão, pelas trilhas do filósofo da floresta para melhor compreendermos esta confluência entre Desvelamento do Ser e presença.

Antes de prosseguirmos, chamo a atenção aqui para Thomas Elsaesser (2009, p. 293, tradução minha), que nos traz uma visão igualmente importante quanto aos termos *Erlebnis* e *Erfahrung* no cinema, partindo de Walter Benjamim, tendo como foco a questão de choque ou trauma, em uma nova roupagem na atualidade. Para o teórico, um “*turn to emotions*” nos estudos fílmicos, na atualidade, sugere novas maneiras de se pensar o cinema. Esse foco se distancia da abordagem psico-semiótica, que formaram as correntes cognitivistas, culturalistas e Deleuziana.

[...] enquanto a semiótica geralmente via o filme como um discurso ou uma narrativa, a virada para a emoção pressupõe que o filme seja, acima de tudo, **um evento**. E enquanto a chamada teoria dos aparatos censurou o cinema por fingir ser uma janela para o mundo (e não reconhecer seus efeitos de espelhamento), a presunção agora é que o cinema não envolve nem reconhecimento nem ilusão, mas é mais bem entendido como um ato perceptivo como qualquer outro, aumentado talvez por sua **imediatez e imersividade**. **Na medida em que um filme se engaja com o mundo, ele o faz na forma de conhecimento corporificado, de percepções e afetos**, e na medida em que atribui um papel a seus espectadores, ele o faz não como voyeurs ou através da identificação imaginária de o sujeito dividido, mas como testemunha ou participantes. Em vez da cisão cartesiana mente-corpo e da máquina de identidade lacaniana, temos agora o cinema como “máquina de emoção”. Central para essa configuração, e um terreno que o velho e o novo paradigma podem, de fato, compartilhar, é a noção de **experiência**, o que para mim é preliminar a qualquer discussão sobre emoção no cinema⁶⁰.

O autor nos pergunta: que tipo de experiência (Ibid.)?

O termo, em alemão, por fim, dá origem a uma rica e confusa paleta de significados: *Erfahrung* (entre viajar [*fahren*] e ficar parado), *Erlebnis* (entre viver [*leben*] e morte), *Empfindung* (entre encontrar [*finden*] e perda), *gesfuhl* (entre o sentimento [*fühlen*] e o toque). O que é o cinema senão uma configuração dos campos semânticos assim circunscritos?⁶¹

⁶⁰ [...]” whereas semiotics generally regarded film as a discourse or a narrative, the turn to emotion presupposes film to be above all an event. And while so called apparatus theory took the cinema to task for pretending to be a window on the world (and not acknowledging its mirroring effects), the presumption now is that the cinema involves neither miscognition nor illusion, but is best understood as a perceptual act like any other heightened perhaps by its immediacy and immersiveness. Insofar as a film engages with the world, it does so in the form of embodied knowledge, of percepts and affects, and insofar as it assigns a role to its spectators, it does so by casting them not as voyeurs or across the imaginary identification of the split subject, but as witness or participants. Instead of the Cartesian mind-body split and the Lacanian identity-machine, we now have the cinema as ‘emotion machine’ Central to this configuration, and a ground that bold the old and the new paradigm can indeed share, is the notion of experience which to me is preliminary to any discussion of emotion in the cinema.”

⁶¹ “The term, in German, at last, gives rise to to a rich and confusing pallete of meanings: *Erfahrung* (between travelling [*fahren*] and standing still), *Erlebnis* (between living [*leben*]and death), *Empfindung* (between finding [*finden*] and loss), *gesfuhl* (between feeling [*fühlen*] and touch). What is cinema if not a configuration of the semantic fields this circumscribed.”

4. A PRESENÇA

4.1 Pelas trilhas da presença em Martin Heidegger

Martin Heidegger é uma referência essencial no arcabouço teórico de Gumbrecht, que resgata conceitos-chave de sua obra, aproximando a presença e a reflexão heideggeriana sobre o Ser, na intenção de “ultrapassar a polaridade entre significante puramente material e significado puramente espiritual”. Sua concepção de arte rompe com aquela da estética como reflexão. Segundo Gumbrecht (2010, p.70),

[...] nenhum pensador foi mais longe na crítica e na revisão da visão de mundo metafísica do que Martin Heidegger. Iniciado com a publicação de *Ser e Tempo* em 1927, esse esforço logo atraiu a atenção internacional. Heidegger substituiu o paradigma sujeito/objeto pelo novo conceito de “ser-no-mundo”, que, por assim dizer, deveria devolver a autorreferência humana ao contato com as coisas do mundo (nesse sentido, “ser-no-mundo” era uma reformulação, mais do que uma substituição radical do paradigma sujeito/objeto). Contra o paradigma cartesiano, Heidegger reafirmava a substancialidade corpórea e as dimensões espaciais da existência humana; ele começou a desenvolver a ideia de um “desvelamento do Ser” (neste contexto, a palavra Ser refere-se a sempre a alguma coisa substancial) para substituir o conceito metafísico de “verdade”, que aponta para um sentido ou uma ideia. Essas são algumas razões pelas quais nenhuma tentativa de ultrapassar a metafísica e suas consequências pode ignorar, ainda hoje, a obra de Heidegger.

Gumbrecht propõe uma transformação em nosso estilo conceitual, no campo da estética, pela “revelação das várias dimensões do conceito heideggeriano do Ser (acontecimento da verdade)”, para desenvolvermos um “discurso mais ajustado da presença”, por estarem muito proximamente relacionados com o aspecto de substancialidade, tão caros ao pensamento de ambos os teóricos na experiência ou vivência estética. Lembremos dos efeitos de intensa presença, que nos tocam, em nosso contato com algumas obras, em sua concretude.⁶²

Para o Heidegger há o ente e o Ser. A metafísica promove um congelamento, esquecimento do Ser do ente. Sua tarefa é recuperá-lo. O Ser do ente, no sentido de presença

⁶² Heidegger (2014, p.11) nos fala sobre "a coisidade das coisas", que tem que se deixar determinar "a partir delas". Por este caminho podemos "caracterizar a realidade efectiva, quase palpável das obras, na qual, então, ainda está algo de outro". "Há algo de pedra na obra arquitectónica. Há algo de madeira na obra de talha. Há algo colorido na pintura. Há algo de vocal na obra linguística. Há algo de sonoro na obra musical. O carácter de coisa está de modo tão inamovível na obra de arte que até teríamos de dizer antes ao contrário: a obra arquitectónica é em pedra. A obra de talha é em madeira. A pintura é na cor. A obra linguística é na voz. A obra musical é no som".

(*Anwesenheit*), como na “experiência grega”. O Ser toma lugar da verdade, não é algo conceitual, é algo que acontece, o acontecimento da verdade, “apropriador” (GUMBRECHT, 2016, p.71).

O acontecimento é um movimento duplo de revelação e ocultação, o desvelamento do Ser em sua temporalidade. Ser é aquilo que ao mesmo tempo se revela e se oculta, mas o ser (verdade) que é revelado não é um sentido (significação). Pertence à dimensão das coisas, se refere às coisas do mundo, independente da (ou anteriormente à) sua interpretação e da sua estruturação por conceitos históricos específicos.

Se o Ser tem o caráter de coisa, quer dizer que tem substância e, por isso (ao contrário de algo puramente espiritual), ocupa espaço. Isso explica por que Heidegger escreve, na Introdução à Metafísica, sobre “entrar numa paisagem” – não creio que a referência seja metafórica – quando procura descrever o que quer dizer ter recuperado, em sua filosofia, a questão há muito perdida do Ser: “Com o nosso questionar, entramos numa paisagem; estar dentro dessa paisagem é um requisito fundamental para restabelecer o enraizamento do histórico *Daisen* (o Ser-no-mundo). Ter uma substância e, assim, ocupar espaço implica ainda a possibilidade de o Ser revelar um movimento: “O Ser como *phusys* é o balanço em fusão” (GUMBRECHT, 2010, p.94)

O acontecimento da verdade (desvelamento do Ser) é um movimento que surge do nada, torna-se presente. e se oculta, se retira, porque a partir do momento que o apreendemos, vem a consciência e significação. Remete ao nascer da presença, o emergir, a imanência, conforme verificaremos em Nancy.

No *phusys*, Gumbrecht aponta a dimensão vertical (primeira dimensão) do movimento do Ser, do estar ali (a emergência e um ocupar espaço) e a dimensão horizontal (segunda dimensão) que aponta o Ser “como estando a ser percebido”, o Ser oferecendo-se à vista de alguém, como um objeto, uma coisa que se move em direção ou contra um observador. A terceira dimensão é da retirada.

Acontecimento da verdade: revelação e retirada. A revelação é o estar ali, a aparência. O Ser se retira antes das redes semânticas “capturá-lo”. Vetor duplo. A revelação do Ser, no acontecimento da verdade, tem de se perceber a si mesmo com um duplo movimento contínuo de vir para diante (em direção do limiar) e de se retirar.

O *Gelassenheit* é a retirada; “o Ser se retira, em vez de se oferecer a nós”, conforme ensaio *Zur Erörterung der Gelassenheit*, escrito em 1944-1945 (GUMBRECHT, 2010, p.95). Se por um lado o *Daisen* é a experiência do Ser no mundo, em seu contato substancial e funcional, no mundo já dado ou interpretado, é ele (em condições específicas) que contribuirá

para o *Gelsassenheit* heideggeriano, também entendido por Gumbrecht como serenidade, ou a atitude de calma compostura, de deixar que as coisas cheguem até nós, no movimento duplo.

Gumbrecht (2010, p.147) configura o termo heideggeriano *Gelassenheit* tanto como parte da disposição com que devemos nos colocar diante à experiência estética, quanto como o estado existencial a que a experiência estética pode nos conduzir; um estar em “sintonia com as coisas do mundo”, o experienciando em sua “coisidade pré-conceitual”, o que reativaria a dimensão corpórea e espacial de nossa existência. É importante que nos atentemos a estas duas nuances correlacionadas ao conceito. O “estado perfeito da presença” (Ibid., p.169), mas que não prescinde ou relega a dimensão do sentido.

Para Heidegger considera a arte em seu potencial de abertura para o mundo. E vê na arte um modo especial de acontecimento da verdade, como *Alétheia* no sentido grego. A explicação do termo na passagem abaixo, pelo filósofo Benedito Nunes (2002, p.8), nos faz compreender sua ligação com a presença.

Desse ponto de vista, porém, a intencionalidade deixa de ser uma propriedade da consciência, como foi para Husserl. A relação intencional como que a desinterioriza. O voltar-se dela para os objetos está enraizada na compreensão do ser em cuja órbita se move. Nessa confrontação contestatória ao pensamento de Husserl achava-se Heidegger, porém, aliado ao pensamento grego antigo, e de modo particular a Aristóteles, reinterpretando a descrição fenomenológica enquanto intuição das essências como *logos*, *phainomenon* e *alétheia*: o primeiro significando tornar patente ou manifesto aquilo de que se fala, portanto, objeto do discurso; o segundo, aquilo que se mostra por si mesmo; e o terceiro, não velamento e não encobrimento. O ser verdadeiro, que corresponde à *entelécheia* aristotélica, ao ser em ato, coincidiria com aquilo que é (*tó on*) e, portanto, com a essência (*ousía*): mas não com o ser, e sim com o ser do ente enquanto presença (*Anwesenheit*).

Heidegger levanta questões sobre o componente semântico e não semântico da linguagem, ou a tensão “mundo” e “terra”. É a componente terra que permite à obra de arte (ex. templo grego) ou ao poema “firmar a si mesmo”. É a terra que dá à obra de arte existência no espaço, no acontecimento da verdade, que surge do nada, como vimos, e tem uma substância; portanto, como epifania exige uma dimensão espacial. Trata-se do componente de substância, que está presente no efeito de presença, sem o qual, segundo Gumbrecht (2010, p.141) não há experiência estética, como *Erlebnis*.

Heidegger nos ensina (2014, p.39);

Aí de pé, a obra arquitectónica repousa sobre o solo rochoso. [...] O carácter imperturbado da obra, destaca-se ante a ondulação da maré e deixa aparecer, a partir do seu repouso, o furor dela. A árvore e a erva, a águia e o touro, a serpente e o grilo conseguem, pela primeira vez, alcançar a sua figura mais nítida e, assim, vêm à luz como aquilo que são. Desde cedo, os gregos chamaram a este mesmo surgir e irromper, no seu todo, *phusis*. Ao mesmo tempo, isso também esclarece e ilumina aquilo sobre o qual e no qual o homem funda o seu habitar. Chamamos-lhe a terra. Há que manter afastadas daquilo que esta palavra aqui quer dizer tanto a representação de uma massa de matéria sedimentada, como a representação meramente astronómica de um planeta. A terra é aquilo em que se volta a pôr a coberto o irromper de tudo aquilo que irrompe e que, com efeito, [se volta aí a pôr a coberto] enquanto tal. Naquilo que irrompe, a terra está a ser como aquilo que põe a coberto. A obra que o templo é, estando aí de pé, torna originariamente patente um mundo e, ao mesmo tempo, repõe-no sobre a terra. [...] O templo, no seu estar-aí-de-pé, dá às coisas pela primeira vez o seu rosto, e aos homens dá pela primeira vez a perspectiva acerca de si mesmos. Esta vista permanece aberta enquanto a obra for uma obra, enquanto o deus não se tiver escapado dela. [...] Não é uma cópia para que, por ela, mais facilmente se tome conhecimento do aspecto do deus, mas sim uma obra que deixa o próprio deus estar presente e, por isso, é o próprio deus.

Para o filósofo, a obra dá lugar a esta vastidão, ela permite ao Ser se mostrar, ser desvelado. Ela, portanto, é uma obra, não porque é fabricada, mas porque permite a abertura ao mundo; não se constitui depois do objeto, é anterior. Estabelece um espaço, “em seu conjunto de sulcos”. Faz parte do ser da obra, levantar um mundo, que a terra – ou concretude- não faz desaparecer, mas o torna patente. Como compreender o ocultamento que a terra proporciona à obra de arte? Heidegger (2014, p.46) afirma:

A cor reluz e quer apenas luzir. Se a analisamos medindo-a racionalmente em termos de frequências de vibração, desaparece. Só se manifesta quando permanece não-desencoberta e inexplicada. Assim, a terra faz com que qualquer tentativa de intromissão em si se despedace contra ela mesma. [...] terra só aparece abertamente clareada, enquanto terra, onde é guardada e resguardada como aquilo que é essencialmente insusceptível de ser descerrado.

Ao debruçar-se no duplo movimento da revelação do ser, misto de presença e ausência, Heidegger o associa ao *Satori* (nirvana), ao nada do pensamento oriental (GUMBRECHT, 2016, p.12).

Isso porque parece que a distinção metafísica entre “matéria” (superfície) e espírito (profundidade), desempenha apenas um papel subordinado (se é que desempenha qualquer papel) na cultura tradicional japonesa. O que parece tão central na cultura japonesa quanto o paradigma metafísico na cultura ocidental é a distinção entre, de um lado, nada (muito no sentido do conceito de *Sein* (*Ser*) de Heidegger) e, de outro lado, a esfera de distinções e formas, de formas que são ausentes ou presentes. Enquanto é trivial insistir que o conceito de

“nada” é mais importante para qualquer uma das culturas asiáticas do que para cultura ocidental como um todo (ao menos para a cultura ocidental na sua era metafísica), a tese mais específica de que o conceito de “nada” da cultura japonesa é o nada no sentido do *Sein* de Heidegger - isto é, um nada que inclui a indistinção entre presença e ausência – exige, no entanto, uma explicação. Ao reivindicar essa aproximação entre alguns fenômenos da cultura japonesa e o pensamento de Heidegger, estou confiando na impressão de que materialidade, coisidade e presença (e ausência) ocupam um lugar dentro da cultura japonesa que é mais incondicional e menos relativo do que o local que a materialidade, coisidade e presença desempenham na cultura ocidental. (GUMBRECHT, 2016, p.72)

Em outras palavras, um outro paradigma para a questão do sentido (aqui, como insight, ou entendimento), próximo às reflexões sobre a intensa presença, ou o cerne do acontecimento estético comunicacional. Importante termos em mente que se trata de uma forma de elucidar a percepção e apreensão da força comunicacional da obra, sob um outro paradigma. Sabemos que o sentido como insight (ou estados de não distinção entre presença e ausência), no entanto, é universal, podendo ocorrer no contato com produções culturalmente diversas.

Segundo Miranda (GUMBRECHT, 2016, p.21), um fator digno de nota “e quiçá de futuras pesquisas acadêmicas” é a presença do outro japonês, ou de modo geral do pensamento (ou cultura) “como encontro epifânico que suas leituras e apropriações da *Gelassenheit*. Aqui interessa um futuro aprofundamento no pensamento oriental, não somente pelos elementos singulares de algumas produções que favoreçam o suscitar de tais estados, mas como as ponderações de como nos colocamos no contato com a obra, em nossos estados de atenção e abertura. Enfim, uma outra maneira de elucidarmos a questão da construção do sentido na experiência fílmica.

É da condição central da existência humana, o estar-no-mundo, que deriva o estar na verdade, o deixar sair a verdade das coisas; os fenômenos se revelam em sua verdade sem nenhum esforço necessário de nossa parte, bastando estarmos em estado de relaxamento ou serenidade (*Gelassenheit*). Para Gumbrecht, desejamos e valorizamos os momentos de concentração nas coisas do mundo e no intenso apaziguamento que essa concentração traz consigo. Do termo *Gelassenheit* como mencionado anteriormente, evidencia os estados de concentração, atenção, a “plena presença”.

Qualquer tentativa de descrever “o que obtenho com a presença” parece seduzir-me até esse *staccato* embaraçoso de justapor conceitos que não são facilmente relacionáveis. Então deixem-me alterar o impulso da minha questão e perguntar “Como se pode chegar lá?” – ao intenso apaziguamento da presença -, vem ao pensamento a palavra “redenção”. Mas essa redenção

não seria apenas, como em quaisquer versões românticas e teológicas do conceito, um regresso a um estado primordial em que a inocência se houvesse perdido por causa de qualquer “pecado original”. A redenção que imagino seria um regresso – e mais. Imagino a redenção como um estado a atingir por meio do paradoxo do êxtase, isto é, forçando uma relação inicial, uma dada situação de distância, até um grau de excentricidade e mesmo de frenesi, na esperança de atingir uma união – melhor ainda, uma presença-no-mundo – que no início pareceria estar tão fora do alcance quanto qualquer outro sonho. Como chegaríamos lá? Talvez isolando, de preferência no tal dia perfeito, fortes sentimentos individuais de alegria e de tristeza – e concentrando-nos neles com nossos corpos e nossos pensamentos; deixando que esses sentimentos diminuam a distância entre nós (o sujeito) e o mundo (o objeto) até o ponto em que a distância possa transformar-se subitamente num estado não mediado de estar-no-mundo (GUMBRECHT 2010, p.170).

Não seriam o som e a imagem, no audiovisual corpus privilegiado destas potencialidades estéticas, em sua capacidade de apelar aos sentidos, à concentração, apaziguamento, provocar efeitos, reações, um mergulho na obra, estados de “não distinção”? Uma espécie de “reconexão com as coisas do mundo”, não no sentido de possuí-las, mas de um desejo de “transcendência” (Ibid., p.179)?

O relato abaixo do crítico britânico, Tag Gallagher (2004), *Narrativa contra o Mundo*, talvez elucide esses instantes e efeitos de intensidade, inexprimíveis, o acontecimento da apropriação, na experiência fílmica. O mundo, que o elemento terra, faz patente na obra.

[...] Eu não posso dizer o que meus dez melhores [...] têm em comum, a não ser que eles parecem com a música que eu prefiro: rica, inventiva, emocional, física, cada nota “eficaz”. O essencial não é reconhecer uma voz familiar (realizador, compositor, intérprete). O essencial é fazer a experiência do “mundo” da obra particular – por qual eu não quero dizer somente os detalhes que dizem respeito aos lugares e pessoas como cada um dos títulos ao lado os cria. Por “mundo” eu entendo também as linhas que criam uma fuga de Bach, os ritmos de *Wagon Master*, os esguichos de cor em *The River*, a luz vacilante em *Morocco*, o sorriso de uma gueixa adolescente em *Gion bayashi*, o ciclo de acontecimentos em *Diary for Timothy* e *War and Peace*, os corpos arredondados em *Sunrise* e *Tabu*, as linhas de fuga à procura de alguma coisa além da imagem em *Voyage in Italy*.

Era ao mundo de *Paisà* que Bazin reagia, da primeira vez que ele viu o filme, quando ele deu sua melhor definição do que é o cinema: ele estava tão deslumbrado que ele não conseguiu pronunciar a palavra cinema. Godard o disse claramente (a propósito de um outro filme de Rossellini): “*India* é a criação do mundo.”

O cinema para mim, quando eu era criança, era isso. Um modo de acesso às emoções (...) Eu nunca prestava atenção nos créditos. Pouco me importava quem eram os atores. Eu não lia os nomes. Eles podiam ser caricaturas ou abstrações. Não é que a arte me era indiferente; os filmes eram como as ilustrações dos livros, os quadros dos museus, com seres se deslocando ao som

da música, graficamente, proclamando sentimentos, me carregando para seu mundo. Eu sabia que alguém fazia os filmes. Simplesmente saber quem os fazia não me interessava. Eram os seres nos filmes que me interessavam. Era a experiência emocional deles no mundo narrativo do filme que importava. Pinturas em movimento. [...]

Foi assim que eu vim ao “autorismo”. Pela porta dos fundos, por assim dizer. Alguma coisa que eu vivia há anos sem saber o que era. **Se me perguntam hoje o que é o cinema, meu instinto é responder: “Uma experiência, uma sensação, uma pintura móvel com música, uma emoção, um mundo.”**

4.2 A presença pelo olhar de Jean-Luc Nancy

*O sagrado é o que toca o coração.
Quer seja um filme, quer seja um filho.*

João Cesar Monteiro

Um importante interlocutor de Gumbrecht nos estudos sobre a presença é o filósofo francês Jean-Luc Nancy, para o qual, como veremos a seguir, “o prazer da presença é a fórmula mística por excelência” (GUMBRECHT, 2010, p. 82) – emana, é efêmera, ocorre em condição de temporalidade extrema. Chegada que apaga a si mesma e devolve a si mesma. Algo súbito, que se relaciona com a “negatividade estética”, a negatividade da consciência da presença evanescente (Ibid., p.83).

Para esta sessão trago um recorte de algumas reflexões contidas na obra “The Birth to Presence”, de 1993, de Nancy, cujo foco é a presença, que para ele não é concebida de modo “estático” de uma ideia platônica, mas como imanência, um emergir aqui, ou lá, de alguém, de algum corpo, de uma existência, um estar no mundo, ser dado ao mundo, de raiz heideggeriana. Nada além da finitude dessa existência, nada além da plena presença.

Ele não segue em busca de uma ideia, de significado, mas sim um estar exposto, a uma presença que chega em sua totalidade, como quando nascemos – um evento que dura a vida inteira. Na experiência estética seria o desvelamento do ser, o que se revela, o que arrebatava, é violento. O êxtase. Emergência e efeito. Porque logo após a ocorrência do evento, na retirada, é a significação – ou representação que ocorre. É fugidio, portanto, de natureza epifânica, assim como pensa Gumbrecht. O insondável.

Nancy chama atenção para os limites da representação, a delimitação para um sujeito, por um sujeito, do que por si não seria representável. Mas o irrepresentável, ou “presença pura ou ausência pura”, também é representação, um efeito de representação – porque já o conceituamos. A linha é tênue.

A época da representação é tão antiga quanto o ocidente, afirma Nancy, não há nenhuma humanidade, e talvez até mesmo animalidade, que não inclua a representação, “ainda que a representação não “cante” o que, no homem, passe infinitamente além do homem (Nancy, 1993, I). [...] Ele (o evento) emerge, não faz nada além de vir e, para o pensador, a presença em sua totalidade é a emergência, o que não significa um ter emergido, mas um emergir, surgir, chegar, a ação de vir a ser.

Presença é o que nasce e não deixa de nascer[...] Esta é a presença de quem quer que, para quem quer que emerja [...]” Nascer” é antes transformar, transportar e entrar, no sentido de adentar, vir a frente (NANCY, 1993, p.2, tradução minha).⁶³

Sobre o pensamento de Nancy, Gumbrecht afirma que seu maior interesse não é o sentido do que se dá no “entre”, mas seu aspecto fugidio, a impossibilidade dos efeitos gerados entre a transição de sentido e presença de serem apreendidos. Ele dialoga com Nancy na impressão de que a tensão entre presença e sentido, quando ocorre, surge do nada; a emergência dessa tensão como tendo uma articulação espacial; a possibilidade de descrever sua temporalidade como um evento. Como em Heidegger, quando afirma que, “A arte, então, é o surgir e o acontecer da verdade”. Vem do nada, no sentido do inesperado, do não previsto de ocorrer como “objetos presentes da maneira comum”, mas sendo algo que surge requer uma forma, ou substância, uma dimensão espacial.

Afinal, esse é o ritual da experiência fílmica. A inscrição de corpos em uma cosmologia que nos envolve.

Nancy (1993, p.5) nos ensina que a questão do sublime é antiga, e discutida há gerações por filósofos e estudiosos da arte; há tempos nos é transmitida pela tradição. Mas o que nos é transmitido sobre o sublime, pela tradição, não é a estética. Sobretudo não é a estética da grandeza, do monumental ou do extático, palavras que se confundem com o sublime, mas não nos é transmitido sem alguma “razão histórica”, que deve ser vista com reserva, segundo o

⁶³ “Presence is what is born and does not cease being born (...) This is the presence of whoever, for whomever comes [...] “To be born” is rather to transform, transport, and entrance all determinations.”

pensador. A tradição nos transmite a estética como uma questão (conceito). Ou seja, uma apresentação do sensível como questão (ou conceito). Daí reside a tautologia, uma vez que o pensamento é organizado através da representação. Como conceituar o insondável, o mistério? A representação precede da ocorrência de objeto para aquele pensamento que advém em um sujeito. A representação, portanto, afirma Nancy, é articulada de acordo com a conformidade e a significação.

Contudo Nancy aponta que a questão central da presença é a questão do que está em jogo no limite da essência: “portanto no limite do que é mais essencial a arte do que sua própria essência de arte. Assim como o sublime é mais essencial ao belo do que a própria essência da beleza. Transcende a arte, vai além dele e coloca em contato todas as “instâncias de presentificação”.

Não é intenção do autor propor uma estetização do mundo, o que propõe é um pensar, que a questão da presença é a própria questão da existência. A questão do estar-no-mundo heideggeriana, que abordei na sessão anterior.

Uma tarefa infinita, no coração do finito. Compreender esta infinitude do finito em Nancy como um vazio, como presença de uma ausência – em movimento, mas sem dualidade nem complementação. Em duas totalidades e plenitudes que se tocam.

Apresento a seguir uma passagem de Nancy, que vem ao encontro ao meu entendimento da presença como cerne do fenômeno comunicacional, na experiência estética. Optei em manter o trecho completo, ainda que extenso, para que o leitor consiga melhor apreender a riqueza das elaborações do filósofo, sobre o tema.

Este coração imóvel nem bate. É o coração das coisas. Aquele de quem falamos quando dizemos “para chegar ao coração das coisas”. O coração de todas as coisas: o mesmo coração para todas as coisas, para cada coisa, uma maneira única de não bater – que nada tem a ver com a morte.

Para todas as coisas, para cada coisa: uma restrição absolutamente singular, local, fugaz e tenaz. Uma posição, uma disposição, uma exposição contra a qual o pensamento fica aquém, do qual ele ricocheteia: que há algo ali, e ainda assim, algo a mais, a própria coisa, no coração dessa coisa. [...]

“Antes que ele possa se recuperar na frase”, no seu “antes” (irrecuperável como todo “antes”), o coração do pensamento não bate, também, este coração imóvel no coração de uma extrema e desconcertante, incessantemente desconcertada, mobilidade agarrada pelo inumerável coração de todas as coisas. [...] lá, a coisa impede a palavra de falar no exato momento em que fala, e os dois não se rendem à *mimesis* expressiva que Hegel queria ver neles. Há certamente uma coisa no coração da palavra, mas isso não implica nenhum tipo de “meta-fala”, mas sim um não-discurso das próprias palavras, que está sempre imóvel nelas, mesmo na fala. (Por que nosso pensamento é sempre tão

subserviente à dominação de uma “meta-fala”? Palavras, para nós, devem sempre dizer mais, e fazer mais. Pensamos em coisas, pelo contrário, como “simplesmente” coisas. Essa “simplicidade” deve ser a questão. [...] No coração das coisas, onde este coração é identicamente o coração das palavras e o coração do pensamento – um buraco negro do qual nada escapa, nenhuma luz, um buraco de absoluta gravidade – a verdade absolutamente detém todo o movimento do conceito e sua gravidade impede todo momentum (balanço, embalo), toda sucessão de sequências, todo movimento, todo impulso de inteligência. No coração das palavras-coisa, como no coração de todas as coisas, não há linguagem. Quanto mais termos e operações o pensamento mobilizar, mais se afasta do coração das coisas e do seu próprio coração (NANCY,1993, p.167, tradução minha⁶⁴).

4.3 A presença de Gumbrecht

Podemos afirmar que na última década a noção de presença foi desenvolvida ao longo das humanidades como um conceito crítico para abordar a estética da perspectiva dos sentimentos, sensações e materialidade. Como movimento filosófico, vimos que a dimensão da presença se inicia com Heidegger e é resgatado na atualidade, permeando as reflexões gumbrechtianas, e de outros filósofos tais como Jean-Luc Nancy (apresentado na sessão anterior) e Martin Seel. Como Ranjan Ghosh e Ethan Kleinberg observam no prefácio da obra *Presence: Philosophy, History, and Cultural Theory for the Twenty-First Century*, (2013, p.3,

⁶⁴ “This immobile heart does not even beat. It is the heart of things. The one we speak of when we say “to get to the heart of things.” The heart of all things: the same heart for all things, for every thing, a unique way of not beating-which has nothing to do with a death. For all things, for every thing: an absolutely singular, local restraint, fugitive and tenacious. A position, a disposition, an exposition against which thought comes up short, off which it ricochets: that there is something there, and still something else, the thing itself, at the heart of this thing[...] Before it can recover itself in the phrase, in its “before” (irrecoverable like every “before”), the heart of thought does not beat, either, this immobile heart at the heart of an extreme and bewildering, ceaselessly bewildered, disconcerted mobility gripped by the innumerable heart of all things[...] there, the thing restrains the word from speaking at the very moment it speaks, and the two do not surrender to the expressive mimesis that Hegel wanted to see in them. There is certainly a thing at the heart of the word, but that implies no kind of “meta-speech” but rather a non-speech of the words themselves, which is always immobile in them, even in speech. (Why is our thought always so subservient to the domination of a “meta-speech”? Words, for us, must always say more, and do more. We think of things, on the contrary, as “simply” things. But precisely this “simplicity” must be the issue.) [...] At the heart of things, where this heart is identically the heart of words and the heart of thought-a black hole from which nothing escapes, no light, a hole of absolute gravity-truth absolutely halts all movement of the concept and, with its gravity, impedes all momentum, all succession of sentences, all motion, all impulse of intelligence. At the heart of thingwords, as at the heart of all things, there is no language. The more terms and operations that thought mobilizes, the more it draws away from the heart of things, and from its own heart.”

tradução minha)⁶⁵ “ao longo dos últimos cinco anos, ‘presença’ se desenvolveu em uma das tendências mais importantes (e aporte teórico) na filosofia da história e humanidades”.⁶⁶

Se apresenta como um modo não interpretativo de lidar com objetos culturais, distinto das “ciências do espírito” ou da tradição metafísica, “que desmaterializam os objetos aos quais se referem e impossibilitam a tematização de diferentes investimentos do corpo humano, dentre diferentes tipos de experiências culturais”⁶⁷(GUMBRECHT, 2003, p.8, tradução minha), em prol da interpretação e significação. Ainda que não tão relevante em nossa cultura de sentido, a presença, no entanto, a se mostra mais elementar. Trata-se de um contato sensorial que pode ser visual, auditivo, tangível, sem que haja um obstáculo entre você e o objeto. Ou seja, o distanciamento cartesiano é rompido em nome de uma relação mais sensível, em especial com os artefatos culturais.

Para Gumbrecht, o desejo de “ultrapassar a metafísica ocidental” (2010) é uma resposta, ainda que intuitiva, à perda ou resposta ao “desencantamento do mundo”⁶⁸. Quando se refere à metafísica, ele busca o sentido literal da palavra, como algo além do meramente físico, e um

⁶⁵ “Over the past five years, ‘presence’ has developed into one of the most important trends (and theoretical lenses) in the philosophy of history and the humanities.”

⁶⁶ Outras publicações específicas sobre o conceito, vindas de perspectivas diversas, ver: Dieter Mersch, *Was sich zeigt. Materialität, Präsenz, Ereignis* (Munich: Fink, 2002); Eelco Runia, *Presence, History and Theory*, (February 2006); Gabriella Giannachi, Nick Kaye, and Michael Sanks, *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being* (New York and London: Routledge, 2012); Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz, eds. *Transformative Aesthetics* (New York and London: Routledge, 2018).

⁶⁷ “I am hoping for non-interpretive ways of dealing with cultural objects that would escape the long shadow of the humanities as *Geisteswissenschaften*, that is, as ‘sciences of the spirit,’ which dematerialize the objects to which they refer and make it impossible to thematize the different investments of the human body within different types of cultural experience.”

⁶⁸ Gumbrecht (2004, p.47) destrincha o tema no texto *Crocodilos no Paul. O que perdemos no desencantamento?* “Mais precisamente para Weber, ‘desencantamento’ (*Entzauberung*) é a parte de uma tipologia de diferentes legitimações de comportamentos que abrange os pólos extremos da ‘racionalidade’ e da ‘magia’. As legitimações racionais tentarão mostrar que certas formas de comportamento (e, a partir da perspectiva da racionalidade, a maioria das formas de comportamento pareceriam ser ‘ações’, isto é, formas de comportamento propositalmente guiadas) são ajustadas para se dirigirem a objetivos e propósitos (motivações) que devem ser atingidos no futuro, e que a evolução em direção a tais objetivos e propósitos podem ser monitorados e até mesmo (pré-)calculados passo a passo. O ‘comportamento racional’ será sempre, portanto, um investimento voltado a futuros efeitos potenciais. [...]As legitimações no interior da ordem do ‘mágico’, ao contrário, alegarão que certos comportamentos têm efeito de evitar situações de perda ou de desvantagem (de perda ou de desvantagem em comparação com as situações do presente e do passado). A maioria das formas do comportamento religioso, por exemplo, está voltada antes a impedir que a bênção dos Deuses desapareça ou a nos proteger contra sua ira, do que a adquirir e produzir uma graça ainda maior do que aquela que tínhamos. Assim as legitimações ‘mágicas’ têm seu ponto de referência naquilo que já está presente e são, na maioria das vezes, guiadas pelo medo da perda. Tornar-se cada vez mais racional tem sido um processo contínuo de desencantamento porque a racionalidade promete nos livrar do medo dos deuses e do medo das perdas.”

“estilo intelectual das humanidades de buscar aí, aquilo que supostamente é importante, o significado”.

O termo produção de presença, em um primeiro momento, foi sugerido pelo pesquisador brasileiro João César de Castro Rocha, antigo aluno de Gumbrecht para descrever os efeitos das materialidades, na ausência de um conceito anterior para tais reflexões. O teórico alemão adotou o termo por perceber a pertinência deste na descrição de tais fenômenos, já que “presença” possui um forte contexto de referência espacial com o mundo e seus objetos. “Está a nossa frente, ao alcance e tangível para nossos corpos” (Ibid. p.38). Uma coisa presente tem “impactos imediatos em corpos humanos”. O que sugere a afecção, efeito. “Sendo assim, o termo produção de presença indica a imediatez dos objetos diante dos corpos, ou o “desejo desta imediatez”, já que nem sempre estes objetos estão disponíveis de maneira tangível⁶⁹ (2010, p.14). Porém os fenômenos, tais como ambientes e atmosferas (*Stimmung*), também nos tocam e portanto, possuem uma dimensão física. Estas articulações nos auxiliam a pensar a intensidade da presença, na experiência estética, para nossos estudos, no audiovisual, quando somos “tocados” por estes efeitos; numa expressão de Toni Morrison, in *Jazz*, utilizada pelo teórico, “como ser tocado por dentro”. É a capacidade que a arte possui na modulação de nossos afetos. A música, talvez, seja o exemplo mais elementar. O autor dá o nome de “coisas do mundo” a estes outros objetos e corpos.

A sensação de “estar perdido em uma intensidade concentrada”. Somos arrebatados por uma “relevância imposta”, algo que extrapola nosso controle “racional”, que se impõe, nos impacta, “nos comunica” Como a natureza transformada em acontecimento: um trovão; a paixão. Surge um desejo intensificado de ter no mundo este tipo de experiência viva, total, que passa por uma dimensão corporal, um desejo latente de “nos relacionarmos com o cosmos ao nosso redor, inscrevendo nossos corpos no ritmo desse cosmos” (GUMBRECHT, 2010, p.132).

Nestes “momentos de intensidade”, não há nada construtivo, “edificante”, como o valor social da passagem acima; nenhuma mensagem a aprender, a ponderar. Conforme Diniz, (2016, p.28) “a intensidade é uma possibilidade comprimida de eternidade”. O irromper de instantes de uma energia sem controle, que nos conduz a uma outra esfera comunicativa.

O autor distancia-se da ideia de pensar a presença dentro de uma ética, e insere-se mais próxima de uma ação “comunicativa” estética, como propõe Ana Arendt, quando afirma que

⁶⁹ Esta afirmação nos auxilia a pensar a questão da substancialidade que é central nos estudos do teórico.

“a esfera política’ ou ‘pública’ são dimensões que acreditava desapareceriam para sempre se não as usássemos para realizar e desenvolver ‘nossa capacidade para a ação e para o discurso’ num nível de excelência, ‘areté’ e ‘virtus’” (GUMBRECHT, 2004, p.54).⁷⁰

Uma tal intensidade – em alguns casos até mesmo uma tal “intensidade apaixonada” – é o que eu associo com uma vida que permitiria aos nossos corpos compartilhar um espaço com os corpos e coisas que eles experienciam e que trariam nossos corpos de volta às nossas mentes, até atingirem o valor e a forma nostálgicos de uma vida voltada à beleza da incorporação. Também concordo com o argumento de Arendt de que a incorporação como valor transcende, sempre e necessariamente, “a prisão dentro do eu” – mas essa incorporação não é aquilo que chamaríamos hoje de um “valor social”, um valor cuja legitimidade repousaria em promover o maior bem-estar possível de uma maioria de cidadãos.

Para o autor, o que perdemos, de fato, foi a capacidade de nos entregarmos a “uma vida em que meu corpo tivesse a permissão de estar presente naquilo que minha mente está experienciando; uma vida também em que a lógica racional da ação não me obrigasse permanentemente a estar à frente de mim mesmo” (Ibidem, p.52). Um estado de vigília (*awareness*) ou “intensidade concentrada” que nos desperta para um nível de conhecimento que se aproxima mais do entendimento (ou insight), do pensamento oriental, e menos com o acúmulo de informações, de “excesso de sentido”, como afirma Nancy. Um ponto que realmente está aquém, e além, mas que tem poder e nos impulsiona, como afirma Arendt.

Conforme Miranda reflete na passagem abaixo, (2018, p.70) algumas críticas à Gumbrecht, em sua abordagem não hermenêutica, referem-se a um certo hedonismo e postura apolítica. Porém, quando o teórico nos fala “do compartilhar de corpos”, ou seja, no “estar no mundo”, e na “sintonia do corpo e mente” – os quais seriam a “incorporação” do estar presente, é a vertente de seu pensamento que Miranda associa ao *Gelassenheit* ou Serenidade e que faz sua teoria “crescer em complexidade”, uma vez que

[...] com a proposta de Heidegger, como um pensar meditativo disposto ao impensado, ao inaudito e ao surpreendente, ou um pensar que nos aproxima da região do aberto, que se demora junto a, que se põe à escuta, ou ainda, um

⁷⁰ Gumbrecht prossegue: “Como se para remover qualquer dúvida possível que seu argumento fosse sobre estética (ou sobre ética na tradição aristotélica), Arendt insistiu, mais de uma vez, que apreciava a excelência na ação e no discurso como um meio de alcançar distinção individual: ‘uma vida sem discurso e sem ação [...] – e esse é o único modo de vida que sinceramente havia renunciado a toda aparência e vaidade no sentido bíblico da palavra – está literalmente morta para o mundo; cessou de ser uma vida humana porque não é mais vivida entre homens.’ E mais ainda: “em cada instância uma capacidade humana que, por sua própria natureza, é aberta ao mundo e comunicativa transcende e libera ao mundo uma intensidade passional vinda de sua prisão dentro do eu”.

tipo de espera que mergulha na situação mesma em que se encontra. [...] Nesse sentido, a apropriação de Gumbrecht da *Gelassenheit* heideggeriana também o aproximaria de uma disposição existencial que poderia convidar a estética e a filosofia da arte contemporânea a caminharem por espaços ainda impensáveis, numa relação com o aberto, em que a materialidade do mundo e suas coisas poderiam nos revelar novas percepções e despertar epifanias – e não, por outro lado, uma aproximação cujo ponto de partida e o ponto de chegada coincidem na interpretação e no acúmulo de informações ou, nas palavras de Heidegger, em estabelecer hipóteses pré-concluídas e comprová-las (como é típico do que o filósofo chama de pensamento calculador ou técnico).

No filme, momentos de intensidade como momentos de suspensão, um entendimento maior, que, portanto, possui um potencial, talvez mais revolucionário, de nos “tocar”. Este é o verdadeiro “poder da arte”, por isso que considero estes momentos únicos, e o cerne, ou ápice da presença.

O teórico alemão (2010, p.15) defende, como já comentamos, que nossas relações com as coisas do mundo oscilem entre efeitos de sentido e presença, há uma oscilação entre cultura de sentido e presença, mas “somente os efeitos de presença apelam aos sentidos”, na experiência estética, se considerarmos os efeitos de presença como espaço de vivência não conceitual (*Erlebnis*), desejo de inter-relação dos sentidos com a materialidade, coisidade do mundo, o que remete a uma forma imediata de percepção. Estudamos anteriormente que o conceito de tradição fenomenológica de *Erlebnis* (experiência vívida) pelo autor, “pressupõe que um objeto de percepção e sua forma se convertam em um objeto (intencional) ou seja, entram no foco de nossa consciência sem que seja atribuído um significado para o objeto intencional (marca o nível entre a experiência e a percepção)⁷¹” (Idem, 2006, p.178, tradução minha).

Ora, se nosso “sonho de onipresença” se realiza através da velocidade das tecnologias globalizadas e contatos virtuais, que separam corpos e consciências, o desejo de presença é uma resposta imediata a este afastamento que o “desencantamento nos acarretou”. Ainda que suas reflexões sobre a presença, em alguns momentos, possuam uma marca de nostalgia em torno da presença real, um questionamento quanto ao “o que perdemos estando horas sentados em

⁷¹ “La tradición fenomenológica marca el nivel entre la ‘experiencia’ y la ‘percepción’ a través del concepto de ‘experiencia vivida’ (Erleben). Erleben presupone que un objeto de percepción y su forma se han convertido en un ‘objeto intencional’, es decir que han entrado en el enfoque de nuestra conciencia. Sin embargo, también implica que todavía no se le ha atribuido un significado al objeto intencional. Uno puede decir entonces que ‘la experiencia vivida’ es ‘menos experiencia’ y ‘más percepción’.”

frente à tela do computador”, ou quando, em um grupo de amigos privilegiamos às telas de nossos celulares às conversas com as pessoas ao redor de nós” (2015, p.43), o que, de fato, perdemos com o “o desencantamento”, ainda que para o teórico seja difícil de localizar, não sinaliza a ingênua possibilidade de um mundo com menos aparatos comunicacionais.

Sem mencionar, é claro, que no âmbito da experiência estético-comunicacional, seu próprio engajamento em torno das materialidades da comunicação já deixava clara a possibilidade de aplicação do conceito no âmbito das tecnologias (ainda que seu pensamento sobre o tema transite em várias áreas como literatura, história e pedagogia). A passagem abaixo, escrita originalmente há quase 20 anos, já descrevia a paradoxal relação presença x tecnologia (GUMBRECHT, 2010, p.172):

Diga-se de passagem, esse é o conteúdo surpreendentemente complexo (na maioria dos casos, despercebido) de “efeitos especiais” (“efeitos especiais são uma parte do que chamei nos capítulos anteriores de “efeitos de presença”). No seu ápice – ou mais precisamente, na sua máxima eficácia (ou seja, com um pouco de sorte, pois as nossas reações, como já disse, sempre podem ir na direção contrária, ou seja, na direção do esquecimento) – no seu ápice, as tecnologias contemporâneas de comunicação, paradoxalmente, podem nos devolver aquilo que se tornou tão “especial” por ter sido excluído pelo mesmo ambiente que consiste da acumulação e da combinação de aparelhos. [...] nos permitir ser tocados, literalmente, por uma voz que vem de um CD, ou pela proximidade de um lindo rosto em uma tela[...] estou tentando não condenar nem dar uma aura misteriosa ao nosso ambiente midiático. Ele alienou de nós as coisas do mundo e o presente – mas, ao mesmo tempo, tem o potencial de nos devolver algumas das coisas do mundo.

Vale comentar uma importante relação que o teórico nos traz ao associar o impacto da materialidade dos objetos em nossa imaginação. Gumbrecht (2003, p.18), parte das considerações de George Herbert Mead que associa “*imagery*” (palavra que utiliza para ambas imaginação e imagens imaginadas) com um estado primitivo da evolução humana. Objetos percebidos espacialmente, mas que não estão em contato físico, disparam imagens de perigo ou de desejo de contato físico – e essas imagens supostamente estão conectadas a uma atividade motora neural e movimento muscular. Como agiremos, depende de nossa percepção do que podemos fazer do objeto e do que ele pode fazer de nós. Estas respostas estão no organismo, por instinto ou como resultado de experiências passadas. A essa resposta chamamos “*imagery*”. A experiência tangível do objeto que dispara nossa imaginação e é a imaginação que dispara um movimento de união total com os objetos (coma!) ou separação (escape). Para Mead, no entanto, estas reações pertencem a um estado inicial da humanidade em ocasiões. Normalmente os produtos de nossa imaginação são transformados em conceitos, e esses conceitos

interrompem a relação de imediaticidade entre “imagery e movimento muscular”. Para Gumbrecht, essas raras ocasiões em que sentimos nossa imaginação e nosso corpo com particular vivacidade tenham uma específica afinidade com a experiência estética.

No audiovisual, os efeitos especiais – já nos primórdios do cinema – tentavam atender a estes anseios de impactos que a experiência cinematográfica poderia proporcionar no filme. Contudo hoje, mais do que nunca, na era das virtualidades e gameficação, seja necessário refletirmos por um instante a questão dos elementos audiovisuais com os quais o realizador trabalha na obra. Ao afirmar que na experiência estética, e aqui, para fins deste estudo, no filme, resida um potencial de recuperarmos, através das materialidades mediáticas, um pouco da presença que a mesma técnica nos supriu – não devemos precipitadamente concluir que tais fenômenos ocorram no contato com qualquer obra, a qualquer momento, em qualquer estado de atenção. As experiências intensas de comunicação não podem simplesmente serem associadas ao refinamento tecnológico que supostamente os “efeitos especiais” nos filmes poderiam suscitar. Os momentos de intensidade, da comunicação densa que muitas vezes deixamos de lado na academia, e nos interessam particularmente, são momentos de êxtase ou epifania e possuem uma singularidade instigante na relação obra x espectador. Podemos afirmar que algumas obras possuem um potencial comunicativo maior, na modulação de nossos afetos, através das escolhas do diretor por elementos específicos na construção do filme; principalmente no que tange a encenação, *mise-èn-scene*, ambiência e som. Por outro lado, é necessário que o espectador esteja em um estado propício de serenidade, atenção, e abertura, para que haja a fruição, a sintonia, o amálgama, a acoplagem, que conduzam aos momentos de intensidade. Talvez por isso o conceito de *Stimmung* seja tão instigante, por circunscrever os espaços e atmosferas entre realizador e obra, em suas ambiências, sutilezas, potencialidades expressivas e disposição afetiva. O traço contemplativo e expressivo que habita a grande obra.

4.4 O *Stimmung* e seu permear às obras

Contudo, talvez aquilo a que chamamos, aqui e em casos semelhantes, impressão ou disposição afectiva [Stimmung] seja mais sensato, quer dizer, mais sensível, porque mais aberto ao ser, que toda a razão, a qual, entretanto tornada ratio, foi compreendida de forma racional, desviando-se do seu sentido.

Heidegger

Na dimensão de presença, o *Stimmung* está profundamente relacionado: uma maneira de apreendermos a obra em sua materialidade, em sua concretude, e conseqüentemente, em experiências apriorísticas significativamente (anterior ao signo), fugidias, inexprimíveis.

O *Stimmung* de uma obra é uma dimensão que afeta seus leitores de modo material – tanto física, como emocionalmente. Através dele, segundo o autor, podemos recuperar uma proximidade existencial à dimensão material do mundo, como o *Dasein* heideggeriano. “Descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles” (GUMBRECHT, 2014, p.30), eis a proposta Gumbrechtiana ao refletir sobre as atmosferas e ambiências – ou *Stimmung* – que podem nos apontar alguns caminhos em nossa ânsia pela presença, que vão se revelando, nunca definitivos ou com pretensões de verdade absoluta.

O *Stimmung* se evidencia na obra através da estética, na prosódia, nas falhas técnicas, uma forma de “ler através das fissuras”. A materialização do figurino, do cenário, das cores e sons trazem a fruição, a intensidade da presença. O enredo e a narrativa se tornam secundários. Presença substancial, não significada.

Vejamos abaixo as variadas camadas de significação do conceito:

Para podermos ter consciência e perceber o valor dos diferentes sentidos e das nuances de sentido invocados pelo *Stimmung*, será útil pensar no conjunto de palavras que servem para traduzir o termo em algumas línguas. Em inglês existe *mood* e *climate*. *Mood* refere-se a uma sensação interior, um estado de espírito tão privado, que não pode sequer ser circunscrito com grande precisão. *Climate* diz respeito a alguma coisa objetiva que está em volta das pessoas e sobre elas exerce uma influência física. Só em alemão a palavra se reúne a *Stimme* e *Stimmen*. A primeira significa “voz”; a segunda, “afinar um instrumento musical”; por extensão, *stimmen* significa também “estar correto”. Tal como é sugerido pelo afinar de um instrumento musical, os estados de espírito e as atmosferas são experimentados em um *continuum*, como escalas de música. Apresentam-se a nós como nuances, que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Em meus estudos nos debruçaremos em três produções audiovisuais, demonstrando que a hipótese Gumbrechtiana, originalmente pensada a partir da perspectiva da crítica literária – de que “as obras possuem um *Stimmung* que as permeiam” – pode ser aplicada aos diferentes artefatos culturais. Embora não seja inédita, tal associação do conceito com a obra fílmica ainda é pouco explorada, possivelmente porque, assim como o conceito de presença, lida com a

apreensão do sensível de forma imediata, ou não mediada (pelo processo de significação/sentido/conceito).

Como também conclui Martoni (2015, p.46), se afirmamos “que ‘um som é pesado’, que um filme tem ‘um ritmo acelerado’ e que uma determinada narrativa literária é ‘arrastada’, estamos ratificando a presença de forças de encontro entre os sistemas discursivos dos meios e os nossos afetos”.

Sendo assim,

[...] a atenção voltada ao *Stimmung* sempre significa prestar atenção à dimensão textual das formas que nos envolvem, que envolvem nossos corpos, enquanto realidade física - algo que consegue catalisar sensações interiores sem que questões de representação estejam necessariamente envolvidas. De outro modo, seria impensável que a declamação de um texto lírico, ou a leitura em voz alta de uma obra em prosa, com ênfase na componente rítmica, alcançasse e afetasse mesmo aqueles leitores ou ouvintes que não compreendem a língua das obras em questão. De fato, existe uma afinidade especial entre a performance e o *Stimmung* (GUMBRECHT, 2014, P.14).

Sem pretender advogar uma verdade única ou superior, para Gumbrecht o que mais motiva as pessoas a lerem literatura é o mergulho no *Stimmung*, ou no clima da obra, o que não significa que o realizador tenha tido essa intenção, nem que os receptores tenham consciência disso.

(...) podemos considerar que “a experiência estética” consiste numa muito carregada simultaneidade de efeitos de sentido e efeitos de presença (por oposição à experiência cotidiana, que apenas registra os primeiros). Pode dar-se o caso de agora prestarmos mais atenção às atmosferas, aos climas e à dimensão da presença em geral do que se prestava há cinquenta, duzentos ou quinhentos anos. Escusa dizer que isso não significa que ficou mais fácil causar efeitos de presença (e, entre estes, atmosferas e climas). Em vez disso, poderá ter alguma coisa a ver com um modo cotidiano de ser-no-mundo que, para a maioria de nós, funde consciência com software - um modo que, por assim dizer, suspende a experiência da presença.

Um dos exemplos frequentemente citados pelo teórico é o romance *Morte em Veneza*, de Thomas Mann. “Queremos estar imersos naquele mundo de Veneza do início do século 19 e numa situação erótica, que sabemos de antemão, ser impossível”. Podemos pensar o *Stimmung* como toques que produzem ou disparam (*trigger*) estados psíquicos (*triggered*) numa modalidade como o mais leve toque em nosso corpo, como a luz, o clima atmosférico, o som.

Toni Morrison, ganhadora de um Nobel de literatura, descreveu uma vez esse fenômeno através do paradoxo exato de “ser tocado, como que de dentro”. No caso, interessava-lhe, creio, uma experiência comum a todos: que as atmosferas e os estados de espírito, tal como todos os mais breves e leves encontros entre nossos corpos e seu entorno material, afetam também as nossas mentes; porém, não conseguimos explicar a causalidade (nem, cotidianamente, controlar os seus resultados). Não quero afirmar que compreendo a dinâmica que aqui está em causa, nem que consigo fazer dela uma imagem completa. Ainda assim, a circunstância não é motivo para não se chamar atenção para o fenômeno e descrever as suas variantes.

Gumbrecht cita algumas regularidades gerais, como falta de luz ou frio clima normalmente associada a melancolia, suicídio. E há regularidades que são individuais – gostar do clima frio, *Stimmungs* que são especificamente históricos – como na guerra.

Possui uma qualidade imediata e epifânica. Em relação a música, por exemplo, nem todas as vezes que a ouvimos, entramos no clima, mas quando acontece, é impossível não se engajar. Possui um aspecto relacionado a latência – algo que é oculto. Há algo no ar, mas não necessariamente saberemos o que é. Contudo nem sempre que há latência, há *Stimmung*. Há uma frequente relação, mas não uma necessária relação. Na literatura, por exemplo, evidencia-se a tonalidade da prosódia e da poesia – nos traz de volta ao mundo físico.

Na presentificação do passado, o efeito de presentificação se dá como um efeito estético. Um passado não em sua totalidade, nem com certeza absoluta. “A totalidade é impossível, mas podemos chegar próximos a isso. Objeto de imersão, como experiência estética e prazer. Metáfora para algo que se usava na Idade Média – se tornar presente de novo.

5. A PRESENÇA NO FILME

*Se me perguntam hoje o que é o cinema, meu instinto é responder:
“Uma experiência, uma sensação, uma pintura móvel com música,
uma emoção, um mundo.”*

Tag Gallagher

5.1 As atmosferas, ambiências, climas, sons e humores – o *Stimmung*

De fato, o audiovisual carrega um potencial de produção de presença instigante, em sua singular força comunicacional.

E o que apreendemos da obra vem pela afecção, pela fruição, pela intensa presença. Ela é uma espécie de imanência das coisas – elas “são”. É o momento em que diante do objeto você tem a sensação. No filme, os personagens são importantes, os diálogos, a narrativa, mas a ambiência, este estado de presença, é dada ali, na encenação, na imagem e no som.

Gallagher comenta a tendência acadêmica de sugerir “leitura” de filmes, “quando a semiótica declarou que toda coisa é signo, significando alguma coisa que ela mesmo não é. [...] Perdeu-se na definição o concreto dos sentimentos, das imagens e dos sons (e dos fotogramas). Para compensar, a semiologia virou-se para os gêneros, as convenções e as ideologias, para os sistemas de signos, para a “linguagem”. Eterna involução”.

Ao iniciarmos minhas reflexões neste capítulo, cabe mencionar um pioneiro e cativante exemplo de como os elementos trabalhados pelo diretor, em um filme, podem suscitar efeitos de presença, que engendram os estados descritos no capítulo inicial. Trata-se das reflexões da pesquisadora brasileira Bernadette Lyra em seu artigo *Produção de Presença em um filme de Greenaway (2007)*

Ao examinar o filme *O Contrato do Desenhista*, de Peter Greenaway, Lyra aplica o suporte teórico do pensador alemão na abordagem fílmica, sob o modelo da presentificação do passado, afirmando que

[...] no filme a forma conduz o conceito. O produtor dispõe de recursos específicos, criando uma espécie de ilusão presencial. A câmera libera o realizador da pesada carga de representar” [...] A percepção do espectador

provoca uma experiência, a qual se dirige às características sensuais das superfícies, deixando de lado a profundidade da interpretação (Lyra, 2007, p.36).

Produção de presença, aqui, é comunicação pela percepção da matéria. Esse afetar da percepção pelos objetos espaciais, não é mediado pelo conceito, portanto não é uma busca do sentido. Presença é a relação espacial com o mundo e seus objetos. “É que aquilo que nos afeta no ato da leitura envolve o presente do passado em substância – e não um sinal do passado, nem a sua representação” (GUMBRECHT 2014, p.25). Podemos perceber a importância do aprofundamento conceitual que realizamos no primeiro capítulo para podermos realizar as devidas associações e elaborações na experiência fílmica, como experiência estética. “Se partimos de posições teóricas, toda esperança de experiência é diminuída, como se abordássemos a música com a firme intenção de negligenciar o ritmo.”

Acredito que pensar o filme pelo aporte do *Stimmung* seja uma alternativa às correntes tradicionais; é um permitir sentir a obra em sua “concretude”, fazê-la surgir como “algo no mundo”. O *Stimmung* de uma obra é uma dimensão que afeta seus leitores de modo material – tanto física, como emocionalmente. Através dele, segundo o autor, podemos recuperar uma proximidade existencial à dimensão material do mundo, como o *Daisen* heideggeriano. “Descobrir princípios ativos em artefatos e entregar-se a eles de modo afetivo e corporal – render-se a eles”, eis a proposta Gumbrechtiana (2014, p.30) ao refletir sobre as atmosferas e ambiências – ou *Stimmung* – que podem nos apontar alguns caminhos em nossa ânsia pela presença, que vão se revelando, nunca definitivos ou com pretensões de verdade absoluta.

5.2 Clima, Atmosfera e Ambiência. A *mise-èn-scene* no videoclipe *Hello*



Fonte: Instagram da artista

Figura 1: Adele

Ao pensar em uma produção audiovisual em que pudesse exercer a desafiante tarefa de relatar a evidência dessas “nuances” aplicando o suporte teórico de *Stimmung*, várias obras se apresentaram como possibilidade. A atmosfera, a ambiência, tem uma importância fundamental no impacto, na percepção de seus leitores e espectadores, portanto, de alguma maneira, invariavelmente, muitos filmes que me “marcaram” possuíam o toque dessas atmosferas em suas composições.

Optei por iniciar com o videoclipe, “*Hello*”, da cantora inglesa Adele; um formato talvez pouco explorado para este tipo de análise, mas que possui uma força comunicacional expressiva, pela singular sinergia da música e imagem. Não me aprofundarei aqui nas

características formais/estilísticas da produção. Meu interesse se pauta mais no desenrolar do envolvimento suscitado pelas ambiências e no impacto sensorial ao qual fui acometida, no contato com a obra. Vale frisar que as demais obras (filmes) que serão analisadas posteriormente, partem do mesmo princípio.

Sendo admiradora da cantora há anos e acompanhando sua produção musical, estava ansiosa pelo lançamento de seu novo álbum, depois de alguns anos de espera, após sucessos estrondosos como “Rolling in the Deep” de seus álbuns anteriores Adele 19 e Adele 21. Constantemente acompanhava o lançamento de um novo hit, que finalmente ocorreu em 2016, com a produção da música “Hello”⁷².

Meu contato inicial com a música se deu através do áudio, disponibilizado no site da cantora; porém, algo inesperado aconteceu. Não consegui explicar o desapontamento que senti ao ouvir a canção. Para mim estava longe de possuir o vigor de seus hits anteriores, e atribuía isso talvez à expectativa exagerada, ou à ilógica comparação ou tentativa de associação que tentava realizar com as canções anteriores. Por mais que me esforçasse, a música não me “tocava”.

Em uma ocasião futura, ao acessar a internet, soube do lançamento do videoclipe pela Vevo. Sem muita empolgação assisti ao clipe pela primeira vez, e para minha surpresa, fui tomada por uma sensação muito intensa. O que era antes música para os ouvidos, tornou-se música para os olhos. Minha impressão sobre a canção se modificou drasticamente, afetada pelo impacto visual e sonoro, enfim, sensorial, do clipe.

A narrativa do vídeo não é nada original: mostra os sentimentos de uma mulher diante do término de um relacionamento, com alguns flashbacks de importantes momentos da vida do casal.

No entanto, as estratégias utilizadas na materialidade de sua encenação: a *mise-en-scène*; a escolha dos planos (closes exagerados); a intensidade de sons, ruídos e silêncios; a

⁷² Videoclipe: "Hello" (2015) Artista: Adele Diretor: Xavier Dolan Principais trabalhos como diretor de cinema: Eu Matei Minha Mãe, Amores Imaginários e Mommy. O diretor Xavier Dolan afirmou que se sentiu imediatamente conectado ao lado humano de Adele quando a conheceu porque os dois têm "a mesma abordagem artística, que envolve compartilhar com o mundo nossos momentos mais tristes e profundos". Curiosamente ele reconhece que "o vídeo não é nada original" em termos de narrativa: "A letra da música diz 'Olá, sou eu', e então você vê alguém atendendo um telefone. Eu não sou bom em imaginar vídeos super conceituais". Adele trabalha em parceria com o ator Tristan Wilds (The Wire) no vídeo, que foi o primeiro a usar câmeras IMAX em sua filmagem. No YouTube, o material já foi visto por mais de 1,5 bilhões de usuários. Em seus dois primeiros dias online, o clipe teve uma média de 1.6 milhão de acessos, ultrapassando a marca alcançada pelo trailer de Star Wars - O Despertar da Força. Billboard. Adele's 'Hello' Music Video Director: 'She Deserves It All'. 23/10/2015. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/6738361/adele-hello-music-video-director-xavier-dolan>. Acesso em: 30/01/2019

composição, o clima – ou ambiência tem uma carga surpreendente na factibilidade expressiva do clipe. Como afirma Gumbrecht “[...] a concretude intensa da obra permite liberar o potencial que a narrativa contém; revelar sentido que subjaz a ela; esse potencial permite que o leitor habite mundo de sensações – mundos que parecem entornos físicos” (Gumbrecht, 2014, p.99)

O vídeo começa com o que parece ser uma viagem, ou um retorno da mulher, no caso interpretada pelo cantor Adele, à antiga moradia do casal. Ela tenta estabelecer uma comunicação com o ex-parceiro, via celular, que é interrompida por uma falha no sinal.

Em uma das cenas iniciais há um close no rosto da cantora (aliás, há vários, no clipe), que está de olhos fechados e os abre ao final do take. Nesta cena há uma interrupção do som, silêncio absoluto, onde somente ouvimos o respirar e o suspiro da cantora. A expressividade de seu olhar e a beleza de seu rosto – em uma, das duas cenas escolhidas pelo diretor gravadas em Imax - são marcantes. É como se pudesse sentir a textura/tessitura da pele e da forma de seu rosto. Algo que remete ao toque e a carícia.

As cenas de flashback lembram a história de amor, com momentos felizes e momentos finais do relacionamento ou separação.

Ao entrar na casa, começa o passeio pelas memórias, em um clima marcado pela saudade, pelas lembranças de algo que foi e não volta mais. As cenas foram gravadas em tom sépia, e preto branco nos flashes, que intensificam o clima de nostalgia.



Figura 2: montagem com cenas do videoclipe *Hello*.

Ela retira o tecido empoeirado da mobília, aquece a água na chaleira, segura a xícara de chá nas mãos. Ainda que representada através de metáforas explícitas, o som que emana das cenas, dos tecidos que saem da mobília, nos traz uma sensação física da textura; o aroma, o aquecimento no ambiente – que quebra o frio exterior e da alma. Na lembrança da separação, a imagem da lágrima da cantora traz a sensação salgada do sabor da lágrima, assim como o frio, que vem da água da chuva que escorre pelo rosto do ator, em seu desespero e desalento.

Vejamos abaixo uma passagem de entrevista realizada pelo do site Billboard com o diretor Xavier Dolan (2019)⁷³:

Eu queria que ela vestisse aquele casaco grande. Eu queria comprar o tecido para aquele casaco sozinho. Eu a queria naquela floresta. Eu queria que ela fosse cercada por todas aquelas folhas. Eu queria que ela estivesse de pé naquela rocha, contemplando aquela lagoa. Procuramos por esses locais. Rastreamos esses lugares (tradução minha).

Em uma das cenas finais – a segunda gravada em Imax, a cantora está em um campo aberto, o vento e as folhas de outono no chão, a textura de seu casaco – único, segundo o diretor – produzido para esta cena. Novamente, algo difícil de definir conceitualmente emana do ambiente e atmosfera das cenas.



Figura 3: cena do videoclipe *Hello*.

⁷³ “I wanted her to wear that big coat. I wanted to buy the fabric for that coat myself. I wanted her in that forest. I wanted her to be surrounded by all those leaves. I wanted her to be standing on that rock, contemplating that pond. We looked for those locations. We tracked those places.” Billboard. Adele's 'Hello' Music Video Director: 'She Deserves It All'. 23/10/2015. Disponível em: <https://www.billboard.com/articles/columns/pop/6738361/adele-hello-music-video-director-xavier-dolan>. Acesso em: 30/01/2019

Estou segura de que alguns elementos trabalhados pelo diretor nas cenas, ainda que de maneira não intencional, em alguns momentos, contribuíram para que o clima, a ambiência da obra tenha força expressiva que se sobrepõe a quando somente ouvimos a canção. O curioso é que, para mim, após a visualização do clipe, a música foi redimensionada. Intuitiva e despreziosamente, minha leitura do clipe foi pelo *Stimmung* da obra.

Sem dúvida o grau de sofisticação tecnológica de captação das imagens, sons e cores tem impacto decisivo em nossas afecções. Contudo, as escolhas dos elementos visuais e sonoros; a sintonia entre os participantes, o clima entre os realizadores da obra; a minha curiosidade e disposição (como fã da cantora) formam um *continuum*, as modulações de nossos afetos, favoráveis ao suscitar da intensa presença.

5.3 O *Stimmung* e a dimensão sonora do filme. Sinergia realizador x obra. Humores e disposições. O amálgama

Nesta sessão me aprofundarei no instigante conceito de *Stimmung*, nas diversas camadas de significações que o compõem (clima, atmosfera, som, humores, ambiência), analisando como esta categoria estética influi na construção e afecção da obra cinematográfica. Me debruçarei nos climas e atmosferas, mas meu foco será um componente essencial: a dimensão sonora do filme, em específico a música ou trilha, e em como ela participa do *Stimmung*, sugerindo efeitos de “intensa presença”, que redimensionam a obra. As escolhas, aqui, também foram de ordem pessoal.

Ao iniciar minha pesquisa sobre este tema, com um filme que me marcou de maneira incisiva, “A Missão” (conforme comentei na introdução desta tese), deparei-me com relatos sobre o processo de composição de um dos maiores nomes do cinema: o compositor italiano Ennio Morricone. No transcorrer do processo constatei, para minha surpresa, que, para ele, o clima, a atmosfera, a ambiência e humores nos filmes, nas mais diversas etapas - da concepção, aos diálogos com o diretor, passando pelas imagens pré-editadas, até a edição final - exercem uma forte influência em seu processo de criação (MORRICONE; MICELI,2013). Posteriormente, a trilha sonora, marcada por essas mesmas “inscrições de força”, comporá o *Stimmung* da obra, que chegará ao público, em um *continuum*. “Um quadro, uma canção, [...] uma sinfonia, qualquer uma dessas obras pode absorver atmosferas e ambientes e,

posteriormente, devolvê-las para uma experiência num novo presente” (GUMBRECHT, 2014, p.27).

Selecionei, portanto, para esta etapa os filmes: *Cão Branco*⁷⁴, de Samuel Fuller, e *A missão*⁷⁵ (1986), de Roland Joffé, ambos com trilha sonora do compositor italiano Ennio Morricone. Interessa-me mostrar como o *Stimmung* permeia várias etapas do processo de criação da música, tornando-se parte intrínseca da *práxis* do compositor, e o quanto isso eleva extraordinariamente o potencial expressivo das obras, no caso, os filmes. Uma proposta de gumbrechtiana de abordagem da experiência estética, que marca um novo paradigma nos estudos da literatura e da comunicação. Antes de avançarmos no tema das sonoridades, algumas reflexões adicionais sobre o conceito de *Stimmung* são necessárias.

A dimensão sonora é tão fundamental para a força expressiva e comunicacional da obra audiovisual, que não são poucas vezes em que nos lembramos da música de um filme, por exemplo, com muito mais facilidade do que do enredo ou personagens. Todos nós carregamos na memória e coração nossas trilhas ou temas favoritos, que nos marcaram e impactaram profundamente.

Devido à natureza do ecrã em “figurar os objetos de onde deveriam emanar esses sons” (CHION, 2008, p.59) - temos a impressão de que eles emanam direta e espontaneamente das imagens contidas na tela-, ignoramos toda a complexidade musical; a *poiesis* distinta das sonoridades, na construção da paisagem sonora da obra, além de sua singular distribuição espacial.

De tão habituados que estamos a “ver” o filme, nos esquecemos, frequentemente, de levar nossos sentidos a leitura e impressões que esses sons sugerem ou acrescentam de valor nas imagens. Isso, sem dúvida, solicita do audioespectador, uma atitude sensorial específica – a audiovisual. Aos poucos, como afirma Michel Chion (2008, p.59), compositor e pesquisador audiovisual francês, percebemos que as sonoridades ou a música em uma obra “nos fazem ver aquilo que sem elas não veríamos, ou veríamos de outra forma”.

⁷⁴ *CÃO BRANCO*. Direção: Samuel Fuller. Intérpretes: Kristy McNichol, Christa Lang, Paul Winfield, Burl Ives. Roteiro: Romain Gary, Samuel Fuller. Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1982. 1 DVD (90 min.), son., color.

⁷⁵ *A MISSÃO*. Direção: Rolland Joffé. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Neeson. Roteiro: Robert Bolt. Burbank, CA: Warner Bros; Goldcrest Films, 1986. 1 DVD (120 min.), son., color.

De alguma maneira essa atitude perceptiva nos conduz a uma metodologia de leitura da obra menos centrada na interpretação e mais nos efeitos de *presença* que tais experiências nos suscitam, em nossas leituras por *Stimmung*.

Evocar o conceito *Stimmung* para pensar a experiência sensorial das sonoridades e da música nos filmes é pertinente uma vez que a própria palavra, como vimos anteriormente, na sua origem, possui uma ligação com o campo musical, não só em virtude da expressão *gestimmt sein* (estar afinado), mas também em função de sua proximidade semântica com o substantivo *Stimme* (voz) e do verbo *stimmen* (ação de afinar um instrumento).

Conforme observado na sessão anterior, o termo também designa humor, que tem a ver com nossos estados interiores, estados de espírito, ou disposição. Voz e afinação também contemplam seu significado em alemão; é um conceito que nessas variadas camadas de significações abarcam, algo com um “afinar um instrumento musical”, estar afinado; um conjunto, que forma um *continuum*, - “é nele que as ambiências e as atmosferas que afetam nossos estados de espírito e nossas mentes, se inscrevem” afirma o pesquisador Alex Sandro Martoni (2015, p.16). Ou seja, quando uma determinada obra possui um clima, cria uma determinada atmosfera, o que está em jogo é o potencial da mesma de conceber “uma espécie de sistema de forças que age sobre nossas modulações afetivas”

Vejamos abaixo outra citação importante do teórico alemão sobre o poder evocativo do som:

Interessa-me muito a componente de sentido que relaciona *Stimmung* com as notas musicais e com escutar os sons. É bem sabido que não escutamos apenas com os ouvidos interno e externo. O sentido da audição é uma complexa forma de comportamento que envolve todo o corpo. A pele, assim como modalidades de percepção baseadas no tato, tem funções muito importantes. Cada tom percebido é, claro, uma forma de realidade física (ainda que invisível) que “acontece” aos nossos corpos e que, ao mesmo tempo, os envolve (GUMBRECHT, 2014, p. 12).

Em comparação com todos os outros sentidos, a audição, portanto, tem uma relação particularmente intensa com a presença. Somos passivos, somos tocados – diferentemente do tato, quando nosso corpo é agente, tocamos (GUMBRECHT, 2006, p.180). A forma acústica tem uma alta capacidade de definição de complexidades – somos capazes de nos concentrarmos mais tempo do que no paladar, por exemplo.

Gumbrecht clama pelo consenso da impossibilidade de significados consensuais para a música, e afirma “que música não é uma linguagem definitiva” (Ibid., p.175). Propõe uma

forma de análise baseada em três dimensões não semânticas diferentes, (quanto forma) e nos “sentimentos e *Stimmung* (estado de espírito/humores) por parte do ouvinte, conforme o trecho a seguir:

Se o acesso hermenêutico à música está assim enclausurado, nossas análises devem basear-se em três dimensões não-semânticas diferentes: na forma externa (de que maneira se constituem as “peças” musicais em objetos de experiência?), na forma interna (todo fenômeno musical pode ser subsumido sob o conceito de “estrutura”) e na tonalidade. Do lado do ouvinte, existe apenas duas dimensões que ressoam com os três níveis no lado do objeto: sentimentos e *Stimmung* (humor). Essa configuração dupla leva à conclusão de que atender às dimensões mais subjetivas da nossa reação à música (nos “Sentimentos” e no” *Stimmung*” será o único meio de pretender objetividade na análise musical (Ibid., p.173).

Ele nos fala sobre a fascinação que a percepção da música nos causa pela possibilidade de “sermos um só corpo, que se permite estar em volta com a presença material – não estamos diante do mundo, somos parte dele” (Ibid., p.182) e nos lança a pergunta retórica que creio ser o que de fato entenda como fundamental na experiência estética: (ao invés de nos preocuparmos com atribuição de sentido) “não seria melhor decisão tocar a música, gozar a escuta e permanecer em silêncio?” (Ibid., p.176).

5.4 Ennio Morricone e sua práxis composicional sob as atmosferas e ambiências

Ao investigar a *práxis* de composição fílmica de Morricone foi pertinente percebermos que ela é fortemente marcada pela ambiência e atmosferas dos filmes para os quais cria. Compositor, arranjador e maestro italiano, nascido em 1928, cujo falecimento ocorreu em julho de 2020, é considerado um dos maiores compositores de trilhas cinematográficas, se não o maior de todos os tempos. Uma lenda viva do cinema, nos deixou um legado de 500 trilhas sonoras. Aclamado por cineastas e críticos de todo o mundo pela versatilidade e originalidade na utilização de elementos diversos resultando na produção de uma das músicas mais sublimes de nossos tempos.

O compositor não escrevia músicas pela melodia, mas para “revelar a personalidade dos atores e a natureza da obra” (MORRICONE; MICELI, 2013, p. pvii, tradução minha)⁷⁶.

⁷⁶“he tries to write music that reveals the personality of the players and the character of the drama”.

Músicas com uma lógica interna, não somente para sugerir o que já está explícito na imagem, mas, a meu ver, para que suscite a fruição o amálgama na audiovisualização. Não concebe suas trilhas como algo a colocar sobre as imagens, mas como algo que organicamente cresce do tecido do filme; portanto não se sente como um mero “artesão à serviço do diretor, mas um artista em seu próprio direito.”⁷⁷ Além disso, como afirma Sergio Miceli (Ibid., p.viii), musicólogo italiano, o maestro usa a música como força de redenção. Essa série de combinações o fez criador de obras primas, ainda que afirme não acreditar que haja um método/modo absolutamente certo ou correto como solução de trilha.

É minha intenção abordar a música de filme como um fenômeno do século XX[...] é minha convicção cada vez mais enraizada de que devemos dar um tratamento especial ao estudo e à prática da música de cinema: o cinema, uma forma expressiva que tem a capacidade mais do que qualquer outra de falar com seres humanos sobre o século XX. Esse sincretismo é inigualável [...]Feito de tantas línguas, a linguagem do cinema às vezes é arte, mas também demonstrou seu valor documental no sentido político e social, no sentido dos costumes e assim por diante. [...] A música sempre esteve presente de diferentes maneiras dentro desta linguagem, às vezes assumindo um papel decisivo (Ibid., p.2, tradução minha)⁷⁸.

Para o maestro, seu processo criativo começa com sua interação e sintonia (disposição afetiva) com o diretor. Quanto maior a abertura e relação de confiança entre eles, maiores são as chances de a trilha corresponder ao filme. “Se o diretor não limita a complexidade musical, poder obter um resultado audiovisual de maior intensidade e qualidade” (Ibid., p.25, tradução minha)⁷⁹, afirma.

Muitas vezes é nesse diálogo inicial que o diretor passa a Morricone a ideia central da trama, o fio condutor, para que o compositor, então, comece a pensar no tema. Em seguida inicia-se a visualização das imagens. “Tenho que ver um corte definitivo do filme para eu começar a pensar sobre a música, que dirá compô-la [...] depois de ver o filme eu digo ao diretor

⁷⁷ “so that he will not feel like a mere artisan/servant of the director but an artist in his own right”.

⁷⁸ “It is my intention to tackle film music as a . . . twentieth century phenomenon. [...] It is my increasingly deeply rooted conviction that we ought to give special treatment to the study and practice of film music because it is a part of . . . the cinema, an expressive form that has the capacity more than any other to speak to human beings about the twentieth century. Its syncretism and efficiency is without equal. [...] Made from so many languages, the language of the cinema sometimes is art but also has demonstrated its documentary value in a political and social sense, in the sense of customs and so on. Music has always been present in different ways within this language, sometimes assuming a decisive role”.

⁷⁹ “If the director does not limit the complexity of the musical language, then one can obtain a still more valid audiovisual result that has a quality and musical intensity”.

sobre minhas sensações e sentimentos e o que gostaria de fazer” (MORRICONE,2017, tradução minha)⁸⁰.

Ao propor uma práxis que inclui a observação de certos aspectos do filme, percebemos que o compositor se aproxima do conceito de *Stimmung* em sua leitura da obra cinematográfica para realização da trilha. Ou seja, é no mergulho na atmosfera, clima, ambiência e som das imagens e humores dos personagens, além do roteiro, que reside a chave de inspiração para o processo de composição de suas obras. Portanto, penso que não se trata apenas do sentido da trama, mas da *presença* que se revela nas imagens e sons, ainda que na fase de produção/ edição da obra.

O compositor destaca importantes aspectos a serem observados para elaboração de uma trilha, um deles é a cor: “na presença de um filme dotado de sua própria coerência cromática, é absolutamente apropriado que um músico deseje oferecer um som equivalente. As imagens assumirão a cor e o significado timbral análogo ‘superficialmente’ ao da música” (Ibid., p.16, tradução minha)⁸¹. Ressalta também a importância da geografia, ambiência, indumentária, cenário, luz, condições climáticas, personagens e seus humores – além da presença de sons naturais e diálogos.

Para Morricone, a música “precisa sugerir mais do que expressar, insinuar mais do que esclarecer. Em suma, você deve escrever pouco e depois cortar a melhor parte do que escreveu. Você precisa antes de mais lembrar que o filme continua, que você planta aqui para a colheita mais tarde na cena seguinte e talvez nas sequências” (Ibid., p.26, tradução minha)⁸². O compositor deve analisar como o diretor estruturou o filme e, então, deve pensar em estruturas musicais apropriadas que levem em conta a forma do filme e o estilo do diretor. “Eu pesquiso e encontro essa maneira subterrânea de trazer os personagens através da música. Este é o grande

⁸⁰ "I have to see a definitive cut of the film before I even start thinking about the music, let alone writing it," asserts the maestro." O compositor prossegue: "After seeing the movie, I tell the director what my feelings are and what I would like to do. He accepts what I say, or discusses it, or destroys it. Eventually we have to find a compromise. If the director has no musical creativity, he always imagines something he has already heard, so I have to convince him to leave his ideas aside. I have to trust a director and he has to trust the composer. You have to like each other, otherwise it won't work." MOZART of film music. The Guardian, London, 23 feb. 2001. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2001/feb/23/culture.features1>>. Acesso em: 19 out. 2017.

⁸¹ "The images will assume color and timbral significance analogous ‘superficially’ to that of the music. In the presence of a film endowed with its own chromatic coherence, it is absolutely appropriate for a musician to want to offer an equivalent sound."

⁸² "It needs to suggest more than to express, to insinuate more than to clarify. In sum, you should write little and then cut the better part of what you have written. You need above all to remember that the film continues, that you seed here for harvest later in the succeeding scene and perhaps in the sequences that follow."

desafio do compositor de filmes” (Ibid., 2013, p.53, tradução minha)⁸³. Desafio que realiza e leva às últimas consequências nas obras que apresentaremos a seguir.

⁸³ “While also respecting the requirements of the director, I research and find that subterranean way of bringing out the characters through the music. This is the film composer’s great challenge.”

5.4.1 Ambiência e sonoridades no filme *A missão*⁸⁴



Figura 4: filme *A Missão*.

O filme *A missão* (1986) foi dirigido por Rolland Joffé e tem como roteirista Robert Bolt. O filme trata dos conflitos entre os jesuítas, as coroas ibéricas e o papa. A região é a de Sete Povos das Missões, disputada pelos espanhóis e pelos portugueses em meados do século XVIII. Em 1750, com o Tratado de Madrid, a região foi reconhecida como portuguesa. Os jesuítas que tinham por objetivo, além da difusão da fé, a conversão dos nativos transformaram-se em mais um dos elementos do processo de colonização dos povos da América Latina. No entanto, com as mudanças provocadas pelas ideias iluministas durante todo o século XVIII na Europa, os jesuítas passaram a ser vistos como um problema para o Estado português. Com a ascensão do Marquês de Pombal em Portugal no ano de 1759, os jesuítas foram expulsos do Brasil. Os indígenas já aculturados pelos jesuítas ficaram à merce dos colonos da região, cujo real interesse era o de escravizá-los.

⁸⁴ *A MISSÃO*. Direção: Rolland Joffé. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnnally, Aidan Quinn, Cher ie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Neeson. Roteiro: Robert Bolt. Burbank, CA: Warner Bross; Goldcrest Films, 1986.

O filme conta a história do padre Gabriel (Jeremy Irons), um jesuíta que luta para defender os indígenas e tem como missão, junto com o padre Fielding (Liam Nesson), convertê-los ao cristianismo. Padre Gabriel começa a enfrentar problemas com a chegada de um violento mercador de escravos, Rodrigo Mendonza (Robert De Niro). Tendo assassinado seu irmão Felipe (Aidan Quinn) por causa de Carlotta (Cherie Lunghi), o mercador entra para a Ordem dos Jesuítas para se regenerar e redimir seus pecados. Os interesses econômicos marcam o início dos conflitos com a missão jesuítica. Em síntese, essa é a história narrada por Roland Jaffé. Apesar de sabermos que essa parte da história dos indígenas da América Latina é muito mais complexa do que a sinopse descreve, lançaremos nosso olhar, aqui, ao *Stimmung* do filme.



Figura 5: cena do filme *A Missão*.

Refletimos que a dimensão sonora é um aspecto essencial, como observamos nos itens anteriores, dada a sua capacidade de redimensionar a imagem, sugerindo, gerando ou proporcionando uma unidade expressiva na obra. É nessa sintonia, que se encontra a relação mais importante entre imagem e som – a de “valor acrescentado”.

Para Chion (2008), o audiovisual suscita uma atitude perceptiva chamada de audiovisão. No geral, falamos em “ver” um filme ou um programa, ignorando a dimensão introduzida pela banda sonora. No contrato audiovisual contudo, uma percepção influencia a outra e a transforma: “não ‘vemos’ a mesma coisa quando ouvimos; não ‘ouvimos’ a mesma coisa, quando vemos”. Concluo que o *Stimmung* na audiovisão amplia a capacidade expressiva da obra justamente por incluir esses os componentes visuais, sonoros, sensoriais. Minha hipótese é que, pelo aporte da presença, o “valor acrescentado” se dê como o acoplamento estrutural, sobre o qual abordamos anteriormente.

Analisemos, agora, o potencial da trilha sonora do filme *A missão*, a obra prima de Ennio Morricone em suscitar tais efeitos, que redimensionaram o filme de Roland Joffé de maneira incisiva⁸⁵. No filme a música é soberana; por um momento parece ir ao revés do que o conceito de valor acrescentado propõe - **como se a imagem estivesse contida no som**. Considerada uma das obras-primas do compositor, que mergulhou em uma variedade de influências musicais que vai do clássico à percussão nativa – tambores, batuques –, às guitarras de influência espanhola, para evocar o choque cultural. A força expressiva e harmônica do filme é conduzida por seu *Stimmung*, com destaque à paisagem sonora e à premiada fotografia. É a ambiência, o clima, a atmosfera e os sons, conforme nos ensina Gumbrecht, que captam nossa atenção na “apreensão do filme”.

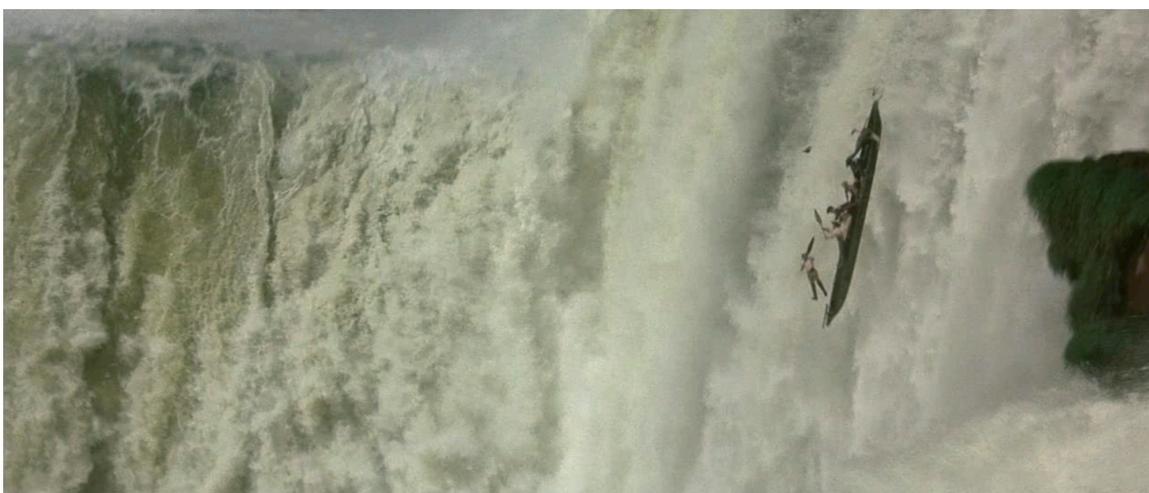


Figura 6: cena do filme *A Missão*

Ao afirmar que na fase inicial de seu processo de composição assiste a uma boa parte das imagens do filme, o que certamente o compositor observou, neste caso, foi a ambiência nas imagens pré-produzidas, trabalhadas posteriormente pela fotografia de Chris Menges: a exuberância das florestas, cachoeiras, das vilas e dos corpos dos nativos – além da doçura e fé dos jesuítas (Morricone é católico fervoroso) - que definitivamente o tocaram, favorecendo a

⁸⁵ De qualquer maneira, cabe mencionar que “quando recebeu a encomenda o maestro tenha achado o filme tão espetacular que não precisava de trilha sonora”.

pré-disposição, e sintonia para com a obra. Portanto é o *Stimmung* que permeia as variadas camadas e esferas da obra audiovisual, – da concepção à “leitura” pelo audioespectador.

Vale ressaltar as experiências de Morricone com a música experimental e o fato de recorrer voz em seus diversos trabalhos para o cinema, com destaque nesta trilha, como no coral em tupi-guarani.

Aqueles que conhecem o meu trabalho sabem que adoro a voz humana. A adoro porque é a melhor forma de expressão e a mais ancestral também. Porque é um produto de nossos corpos, podemos modulá-la, comandá-la, sem passar por outro instrumento. Na minha opinião, ela é o principal instrumento (MORRICONE, 2013, p.223).

Efeitos de intensidade, conforme nos aponta Gumbrecht. Ou como afirma Wisnik (1989, p.39) “força da proferição do verbo musical, no contexto iniciático, e imortal, irredutível, som que impregna a pedra e que se impregna de sua solidez”.

Em *A missão*, três pontos foram importantes na construção da trilha – ou serviram como eixo:

1. A música étnica (dos índios da América do Sul-Argentina-Colômbia). 2. As tradições musicais da Igreja Católica depois do Conselho de Trent, levado à América do Sul pelos jesuítas. 3. O fato de um dos protagonistas do filme tocar o oboé; assim sendo, ele é o portador de uma experiência instrumental pós-renascentista específica ligada à sua própria época (MORRICONE, 2013, p.166).

Há uma passagem do filme cujo tema é o consagrado, “O oboé de Gabriel”, que inicialmente é executado na tela pelo personagem de Jeremy Irons. Parte inicial do filme, as cenas retratam toda a exuberância da floresta e o povo Guarani. O verde das árvores se mescla sob a luz e a sombra. A terra seca contrasta com a imensidão das majestosas cataratas, com o frescor das águas. Os corpos dos Guaranis, sua beleza, força. Música e ambiência, atmosfera se completam e se bastam. Diante desse cenário, quando o personagem se senta para tocar a sua flauta, o clima de medo, intimidação e desconfiança sugerido pela presença dos nativos escondidos na mata aos poucos vai se apaziguando, e uma atmosfera de conciliação, o marco da união e boa vontade, se instaura, pelo poder evocativo do som da flauta – em um dos trechos mais sublimes do filme. Surpreendentemente, Morricone escreveu o tema ao assistir os movimentos de dedos aleatoriamente improvisados por Irons quando atuou durante a primeira cena, combinando a música com esses movimentos.

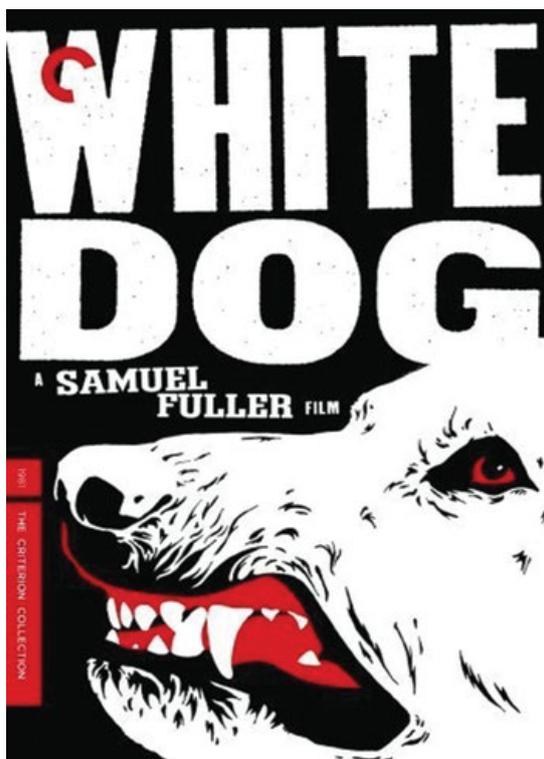


Figura 7: cena do filme A Missão

Marcas da utopia de “conciliação” do próprio Morricone que nunca se concretizou – mesmo no filme. Surpreendentemente, ele escreveu o tema ao assistir os movimentos de dedos aleatoriamente improvisados por Irons quando atuou durante a primeira cena, combinando a música com esses movimentos.

O fato de que Morricone poderia escrever um tema assombroso, evocativo e lendário dessa base é surpreendente; a simples orquestração para oboé, cordas e cravo é sublime, capturando perfeitamente a essência do pacífico e gentil Padre Gabriel, que encanta e ganha a confiança dos guaranis com sua bela música.

5.4.2 Ambiência e sonoridades no filme *Cão Branco*⁸⁶



Fonte: IMDB

Figura 8: filme *Cão Branco*

Qual outro filme, com trilha de Morricone, teria tamanha força expressiva? Se pensarmos em algo resultante da união de dois gênios do cinema, o resultado não poderia ser nada menos do que uma obra prima: *Cão Branco* (1982, *White Dog*), dirigido por Samuel Fuller, acompanhado da música “minimalista e nervosa” de Morricone, cujo tema central é o preconceito racial. Um filme prodigioso, fruto do trabalho de dois talentos incontestáveis

Em ensaio sobre Fuller, Bruno Andrade afirma:⁸⁷

O que é muitas vezes, arbitrária e facilmente inclusive, chamado de ‘violência’ a respeito dos filmes de Fuller, nada mais é que uma pintura eficaz e exata, esculpida à perfeição como poucas vezes o cinema foi capaz, do *imprevisto*,

⁸⁶ *Cão Branco*. Direção: Samuel Fuller. Intérpretes: Kristy McNichol, Christa Lang, Paul Winfield, Burl Ives. Roteiro: Romain Gary, Samuel Fuller. Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1982.

⁸⁷ ANDRADE, Bruno. O Fogo de Hephaestus. Foco – Revista de Cinema, [S.l.], 2009. Disponível em <<http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/andrade-hephaestus.htm>>. Acesso em: 19 out. 2017. Grifos do autor.

acolhido aqui na sua totalidade: súbito, insólito, arrebatador, ou uma palavra que contém todas as outras e as ultrapassa para finalmente liberá-las.

Com roteiro de Fuller (2012) e Curtis Hanson, baseado no romance homônimo de Roman Gary, de 1970, a história gira em torno de um treinador (negro) de cães (interpretado por Paul Winfield), que abraça o desafio de curar um cão de ataque, tentando recondicioná-lo, para demonstrar que a raiva não é inata/inerente, mas apreendida e pode ser reversível, superada. De fato, os chamados “cães brancos” eram treinados para serem racistas desde filhotes e atacavam furiosamente qualquer negro que cruzassem seu caminho.

Irônica e injustamente (ou por questões políticas não explícitas), o filme foi perseguido por organizações defensoras dos direitos dos negros antes mesmo de ser lançado. Não resistindo a pressão, a Paramount decidiu não exibir o filme em solo americano. Hoje, acredita-se que o estúdio temia a reação da direita conservadora, que poderia sentir-se desconfortável com a obra, por se tratar de uma crítica direta, brutal e contundente, ao racismo e hipocrisia branca. Uma obra, portanto, vítima, do mesmo preconceito ao qual, de maneira veemente, Fuller se opunha. Consternado e abalado pela decisão, o diretor partiu para a França, onde já era conhecido, e nunca mais realizou um filme em solo americano novamente. O filme só foi exibido nos EUA em 1991.

Na trama, uma jovem atriz (interpretada por Kristy McNichol) atropela um destes cães e decide, depois de resgatá-lo, decide acolhê-lo, levando-o para sua casa. Apesar de fiel e dócil companheiro, aos poucos ela percebe seu comportamento agressivo e descobre que ele foi treinado para ser um cão de ataque, um “cão branco”, em um “emaranhado de dificuldades que se desenvolvem na trama”, típico da busca por “caminhos tortuosos e obscuros do cineasta”, como nos ensina Ignácio Araújo (1988)⁸⁸. Ela decide, então, poupar o cão da morte, entregando-o, esperançosamente às mãos do treinador, para curá-lo. “O processo de descondicionamento do cão tem uma grandeza discreta, é uma preciosidade, com o diretor segurando com perfeição o clima de imponderabilidade sobre as reações do animal e os perigos aí implicados” (Ibid.)

É um filme arrebatador pela capacidade do diretor em tratar sentimentos, sensações, climas que vão de um extremo ao outros, com recursos modestos, mas de maneira prodigiosa.

⁸⁸ ARAUJO, Inácio. Cão Branco. Folha de São Paulo, São Paulo, 9 jun. 1988.

Ele mostra com maestria a barbárie, de uma forma bruta, direta – o sangue na boca da besta, sua ira e fúria – a demência humana na pele e pelos brancos do animal, mas o explícito do horror se dá nas entrelinhas. Possui uma forma refinada e visceral; não vemos os corpos dilacerados, mas antes o close nos olhares humanos estarecidos diante do terror.

As paisagens são bucólicas, e é essa a atmosfera dominante. Há algo nostálgico, calmo, que emana das paisagens, dos corpos dos jovens – e, ainda assim, somos intrigados pelo tom de suspense sugerido pela música melancólica e tensa de Morricone, inscrita na atmosfera do filme, de planos longos e cortes nervosos, que nos preparam para a batalha (uma das marcas de Fuller), fruto da imponderabilidade e demência. “Nuances que desafiam nosso poder de discernimento e de descrição, bem como o poder da linguagem para as captar” (GUMBRECHT,2014, p.12).

É a música de Morricone que dá o clima do suspense, do ambíguo, já nos momentos iniciais do filme: insinua, envolve e desnorteia nos efeitos de tensão que sugere. Como afirma Gumbrecht (2014, p.98) “a dimensão secundária da música intensifica a importância do clima atmosférico”. Essa alternância é recorrente; som e imagem na oscilação e transição destes climas e humores, culminando no terror do ataque – para, em seguida, sermos conduzidos ao restabelecimento da ordem e da calma. Uma das cenas mais impressionantes, cujo impacto da trilha é notável, pode ser descrita para exemplificar esses aspectos.

A jovem atriz chega ao centro de adestramento e caminha para a jaula onde a fera é reconduzida pelo treinador. O embate, a batalha entre cão e humano se dá no corpo a corpo. A fera ataca vorazmente o treinador vestido com roupa de proteção, desta vez sem a focinheira.



Figura 9: cena do filme *Cão Branco*.



Figura 10: cena do filme *Cão Branco*.

Toda a sequência é acompanhada pelo olhar incrédulo da atriz diante da fúria, e pela música que intensamente nos toca – uma combinação perfeita entre a oscilação dos cortes de planos do ambiente (ataque animal) e da personagem – e embala nossos sentidos no clímax do suspense e terror que nos acomete. O amálgama; a acoplagem do som e imagem. No final da passagem o cão é vencido por seu próprio cansaço, e exausto, se rende.



Figura 11: cena do filme *Cão Branco*.

São instantes da experiência cinematográfica que vão ao âmago, ao limite possível. Há uma suspensão do tempo, um pausar da respiração. Somos nós e a cena. Por vezes não são instantes de “sabedoria edificante e algo filosófica”, mas “a concretude intensa que a obra possibilita” (2014, p.99), que permite o leitor “habitar mundo de sensações, que parecem entornos físicos”. O instante da eternidade e a eternidade em um instante evanescente, de intensa presença.

Podemos refletir como determinadas produções audiovisuais, no domínio da arte, parecem inscrever forças que subvertem a nossa percepção habitual suscitando efeitos, em nossas leituras pelo *Stimmung*, que conduzem “ao intenso apaziguamento da presença”. Observamos que o *Stimmung* “amplia a impressão de que estamos envolvidos em um mundo material [...] Tal como Heidegger escreveu em 1927, *Stimmung* é a “dispersão de um tremor do ser como evento no *Daisen*” (2016, p.106). A dimensão sonora, no filme, é parte fundamental neste processo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Contra um mundo de imagens despotencializadas, Jean-Louis Comolli, em sua obra *Ver e Poder – A inocência perdida; cinema, televisão, ficção, documentário* (2008), propõe um cinema que vá de encontro ao mundo, que se realize como práxis, forjando-se a cada passo “esbarrando em mil realidades” a possibilidade de construir um cinema em “fricção” com o mundo, um sistema de inscrição de forças. Os sujeitos filmados no cinema documental – ainda que em uma situação de ficção (como na obra de Renoir, a qual analisa) nos acolhem quando investem os filmes “com o seu desejo, com o impensado dos corpos, com a potência dos seus afetos”. Contra o postulado de uma “visibilidade generalizada” Comolli (2008, p.10) afirma caber ao cinema também “fazer perceber seus próprios limites, de designar o não-visível como a condição e sentido do visível”.

E o que isso quer dizer? Que ainda resta um vestígio de magia, uma graça, nos tranquiliza o autor, que em um cinema de filmes de “*mise-èn-scene* e escritura fortes”, se dirigem contra nosso desejo “de ver-e-saber” (entendo o “saber”, aqui, como o excesso de desejo por interpretação e significação) e o constrange à uma elaboração mais poderosa do que a “simples satisfação dos prazeres e desejos” (Ibid., p.15). Algo que nos incite a um contato com a obra, que creio demandar um outro espectador, atento aos elementos que remetem ao *Stimmung* Gumbrechtiano e que colocam “o mundo a suspenso”. A possível “contrapartida” que a experiência estética no audiovisual nos proporciona, quando nos predispomos à abertura, concentração, “serenidade”; que fuja do senso comum; “chamemos isso de abertura, abandono, renuncia a vontade de controle”, diz COMOLLI (2008, p16). Algo, talvez, próximo ao *Gelassenheit* heideggeriano, que mencionamos anteriormente – a “calma compostura”. (GUMBRECHT 2016: 8), A redenção.

“É preciso outros meios”, afirma Comolli. “É preciso se empenhar na linguagem da sedução. [...] o êxtase desse espectador não dispara sozinho. Certos procedimentos – Eisenstein, Ozu, Renoir atestam que o espectador extático é uma construção formal”, e que nos conduz em um estádio não-mediado de contato com a obra..

É importante ressaltar que, para Comolli, a materialidade da máquina cinematográfica sempre precisou da corporeidade dos corpos; “o corpo filmado é a pilastra do cinema, seu principio de realidade”, cada corpo com sua “dosagem” singular de retração, de artifício, de sinceridade.

Efeitos de oscilações, duplicidades, mostrar e ocultar. Não importa tanto o sentido, mas como a coisa se dá, em sua atmosfera, ambiência, clima, mise-en-scène – *Stimmung*, como afirma Gumbrecht – “escritura”, diz Comolli,

[...] uma vibração do mundo, um funcionamento musical do mundo, um concerto do mundo em ressonância com o sujeito extático, uma orquestração, uma conjunção pouco a pouco encetada entre elementos naturais (no caso desse filme, as nuvens, a chuva, o vento), formas de paisagem (o rio, a ilha, as margens), luzes (do sol à sombra, da claridade ao acinzentado [...]) uma mise-en-scène, um sistema de formas capaz de apreender o espectador como cine-espectador, isto é, por meio de intensidades visuais e sonoras [...] o cinema se torna, ele mesmo, extático(2008, p.64).

Como no teatro *No japonês*, do relato de Gumbrecht (2016, p.38), quando estabelece uma possível relação entre essas encenações e o budismo zen, e entre o budismo zen, e o conceito heideggeriano de Ser. O emergir e desaparecer das personas de cena, as “músicas emocionantes no que têm de repetitivo” pode se comparar a progressão do “movimento extático nas cenas do passeio de barco e do encontro na ilha, no filme de Renoir que Comolli analisa - como uma ida e volta entre o registro dos corpos e o dos elementos do cenário”.

Estar presente em cena e durar, obras que requisitam a paciência do espectador, “em resistir aos impulsos iniciais de sair do teatro depois da primeira hora” – mas que de maneira paulatina, acalmam nossos sentidos, nossa mente, para nos abriremos a outros (ou renovados) estados de percepção e concentração [...], à surpreendentes produções, que pode “fazê-lo compreender como sua relação com as coisas do mundo se alterou”.

Para Comolli, (2008, p.268) o êxtase como aquilo que empurra o personagem para fora de si (ou fora de seu quadro), o ator para fora da cena, e o espectador para fora dele mesmo”, contudo ele é tomado por algo que que o atravessa. “Algo se passa entre a atriz da cena em questão/obra e o espectador [...] dois tempos suspensos, dois corpos irrealis um para o outro, mas realmente ligados pela operação cinematográfica. Eis a intensidade dos efeitos de presença, na experiência fílmica, em sua substancialidade. No sair, no ultrapassar: o encontro, o amalgama, a epifania, parte das coisas do mundo. Como se o potencial expressivo de algumas cenas ultrapassem os limites da natureza fílmica, em uma vibração e sintonia com o espectador, em estados de não distinção/mediação.

Permitir, como nos ensina Gumbrecht, (2016,p.39) “a lentidão da emergência e do desaparecimento crescer em você. [...]Você pode sentir que começou a permitir que as coisas cheguem até você, que cessou de se perguntar o que elas significam e que, enquanto aprendeu a permitir que elas apareçam, você se torna parte delas”.

Podemos concluir que o audiovisual carrega um potencial de produção de presença instigante. Em um primeiro momento, a presença é o que vemos na cena; ela é uma espécie de imanência das coisas – elas “são”. É o momento em que diante do objeto você tem a sensação– não é a partir do objeto – é o objeto e você, que vivencia a experiência. Em um filme, como na passagem acima, emana da obra, das cenas, do som.

Isso nos leva a refletir como determinadas produções audiovisuais, no domínio da arte, parecem inscrever forças que subvertem a nossa percepção habitual suscitando efeitos, como os de êxtase”, que conduzem “ao intenso apaziguamento da presença”.

Neste trabalho analisamos como o filme, (tendo como *locus* privilegiado o campo da estética), no significante, na superfície da obra, dos corpos, na *mise-en-scène*; nos elementos visuais e sonoros com os quais o diretor trabalha, podem gerar potencialidades expressivas.

Refletimos que é a relação entre os elementos formais do filme, e a predisposição do espectador, em sua abertura, serenidade e atenção, que permitem o engendramento de tais inscrições de forças, que potencializam a “suficiência estética” da obra em suscitar fenômenos de intensa presença.

Este foi um trabalho eminentemente teórico, no qual a teoria se tornou o principal objeto. Um trabalho que gira em torno da questão da apreensão do “sentido”, do cerne do sentido, na experiência estética. Uma experiência vívida, que se dá na concretude do mundo que a obra nos dá, ao desvelar-se e revelar os lampejos deste mundo. Ocultá-los, antes que os amarramos em nossos hábitos de interpretação, como Nancy e seus ensinamentos sobre a presença, nos ensinaram. Para que, então, este apaziguamento possa nos habitar, ainda que por alguns instantes, para que possa repousar em nós. Este algo que toca profundamente nossos corpos, um toque visceral, que nos integra na cosmologia do mundo. Um estar calmo, atento e bem desperto para os elementos expressivos do filme. Estarmos voltados, a apreensão deste algo maior.

Neste trabalho iniciamos pelos caminhos da hermenêutica e seus limites, passamos pelas transformações do conceito de tempo histórico (temporalização), e suas implicações na modernização de nossos sentidos, que separou nossos corpos dos objetos. Revemos a proposta não-metafísica das materialidades da comunicação, não somente no que tange o nosso envolvimento somático e sensorial com as obras, mas como a materialidade nos propicia o entendimento das condições da construção de sentido.

Foi preciso compreendermos a proposta de Heidegger, ainda que de maneira introdutória, para que chegássemos aos gregos e ao pensamento oriental, quando o ocidente se permitiu a pensar o sentido sem as clausuras da hermenêutica.

Foi preciso abordarmos, ainda que de maneira arriscadamente superficial e introdutória, o pensamento de um teórico como Luhmann, visionário, que já nos falava de uma sociedade complexa e tecnológica, em que se faria necessário um outro modo de elucidar o sentido, de maneira não teleológica, mas pelas materialidades dos meios e seus acoplamentos. Temas que, sem dúvida, necessitam de aprofundamentos futuros, mas que serviram de fundamento às nossas reflexões.

Creio que a dimensão da presença e a compreensão da substancialidade e concretude, das materialidades, do *Stimmung* sejam conceitos com várias nuances, que circunscrevem inúmeras esferas que não foram esgotadas aqui. Elegemos os aspectos que para os estudos fílmicos nos pareciam mais pertinentes e demonstramos que é possível lidar epistemologicamente com experiências não interpretativas.

No que tange as obras e os elementos expressivos, que modulam nossos afetos e inscrevem forcas, cabe lembrar ao leitor que esta tese faz parte de uma linha de pesquisa que investiga os processos midiáticos na cultura audiovisual. Deixo para os especialistas em áudio e imagem, e em análise fílmica, a tarefa de investigar com mais afinco as potencialidades dos diversos elementos formais do filme, em sugerir tais estados. Lembrando, que, em última instância, são apenas sugestões, muitas vezes intuições dos realizadores, não havendo nenhuma garantia da ocorrência de uma epifania estética. Compreendemos os inúmeros fatores que aí estão em jogo.

Realizei alguns gestos de aproximação, indicando algumas importantes ressonâncias entre estudiosos do cinema e o pensamento gumbrechtiano. As possibilidades são inúmeras e poderão ser aprofundadas em estudos futuros. Que este trabalho possa nos inspirar a estarmos abertos ao estado perfeito da presença em nosso contato com os filmes e suas encantadoras sutilezas. Em outras palavras, um desejo e possibilidade de ser e estar, a imersão, sem qualquer efeito de distância. Que este trabalho possa nos encorajar à esta abertura e sinergia, que, por vezes, nos marca e revoluciona intensamente. A dimensão da presença nos propicia um caminho fascinante.

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A MISSÃO. Direção: Rolland Joffé. Intérpretes: Robert De Niro, Jeremy Irons, Ray McAnnally, Aidan Quinn, Cherie Lunghi, Ronald Pickup, Chuck Low, Liam Neeson. Roteiro: Robert Bolt. Burbank, CA: Warner Bros; Goldcrest Films, 1986.

ALPENDRE, Sérgio. **Godard e o entendimento dos filmes.** São Paulo, 2020. Disponível em: <https://sergioalpendre.com/2020/02/04/godard-e-o-entendimento-dos-filmes>. Acesso em: 08/10/2020. Blog: Sérgio Alpendre, crítico e professor de cinema.

ANDRADE, Bruno. **O Fogo de Hephaestus.** Foco – Revista de Cinema, [S.l.], 2009. Disponível em: <http://focorevistadecinema.com.br/FOCO1/andrade-hephaestus.htm>. Acesso em: 19 out. 2017.

ARAÚJO, Inácio. **Cão Branco.** Folha de São Paulo, São Paulo, 8 dez. 1990.

ARAÚJO, Sonia Maria da Silva. **Dilthey e a Hermenêutica da Vida.** Cadernos de Educação | FaE/PPGE/UFPel | Pelotas [28]: 235 - 254, janeiro/junho 2007

AUDI, ROBERT. **The Cambridge dictionary of Philosophy.** N.Y - USA, Cambridge University Press, 1995,1999.

AUMONT, Jacques. **A estética do filme.** São Paulo: Editora Papirus, 2002.

BALÁZS, Bela. Nós estamos no filme. Em XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema: antologia.** Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983. pp.84-86.

BAZIN, André. **O cinema – Ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. In: **Obras escolhidas**, vol. 3. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 7-101.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BELLOUR, Raymond. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. Em RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) **Teoria Contemporânea do Cinema Vol. I**. São Paulo: Editora Senac – SP, 2005. pp. 233-251.

BONASSA, Elvis César. **Não Chore, é apenas um filme**. Artigo. Revista Imagens, no 5. Editora Unicamp, 1995.

BROXTON Jonathan. **The Mission – Ennio Morricone**. **Movie Music UK, London**, 27 oct. 2016. Disponível em: <<https://moviemusicuk.us/2016/10/27/the-mission-ennio-morricone>>. Acesso em: 19 out. 2017.

BUNNIN, NICHOLAS; YU, JIYUAN. **The Blackwell Dictionary of Western Philosophy**. Wiley-Blackwell, 2004

CÃO BRANCO. Direção: Samuel Fuller. Intérpretes: Kristy McNichol, Christa Lang, Paul Winfield, Burl Ives. Roteiro: Romain Gary, Samuel Fuller. Los Angeles, CA: Paramount Pictures, 1982.

CHION, Michel. **A audiovisual – Som e imagem no cinema**, Lisboa: Ed Armand Colin, 2008.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e Poder – A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário**. Editora UFMG BH, Minas Gerais, 2008

COOK, Pam; BERNINK, Mieke. **The Cinema Book**, First Edition 1985/ Second Edition 1999 – British Film Institute. Londres, Inglaterra.

COSTA, Antônio. **Compreender o cinema**. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

COTTINGHAM, John. **Dicionário Descartes**. Tradução Maria Helena Martins; Google livros. 1995.

CRARY, Johnathan. **Técnicas do Observador – Visão e modernidade no século XIX**. Editora Contraponto, Rio de Janeiro, 2012.

CRARY, Johnathan. **Suspensões da Percepção. Atenção, Espetáculo e Cultura Moderna**. São Paulo, Cosac Naify, 2013

DELEUZE, Gilles. **Conversações, 1972-1990**/Gilles Deleuze; tradução de Peter Pál Pelbart – Rio de Janeiro: Editora.34, 1992.

DENSON, Shane; LEYDA, Julia. **Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film** (Falmer: REFRAME Books, 2016). ISBN 978-0-9931996-3-9 (PDF). E-book. Disponível em: <https://reframe.sussex.ac.uk/post-cinema/> Acesso em: 20/10/2020.

DINIZ, Ligia Gonçalves. **Por uma impossível fenomenologia dos afetos: imaginação e presença na experiência literária**. 2016. 333f. Tese (doutorado Programa de Pós-Graduação em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília.

DOMBROWSKI, Lisa. **The films of Samuel Fuller: if you die, I'll kill you!**”, Middletown, EUA, Wesleyan University Press, 2008.

DUFRENNE, Mikel. **Fenomenología de la Experiencia Estética** (Vol.II – La percepción estética). Valência: Fernando Torres – Editor, S.A. (Original publicado em 1953). 1982.

DUFRENNE, Mikel. **Estética e Filosofia**. Tradução Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

ELSAESSER, Thomas. **Between Erlebnis and Erfahrung: Cinema Experience with Benjamin**. Paragraph, Volume 32 Issue 3, p. 292-312, 2009.

ELSAESSER, Thomas; HAGENER, Malte. **An Introduction through the senses**. Taylor & Francis, 2009.

FULLER, SAMUEL. **Interviews**. Mississippi: The University Press of Mississippi, 2012.

FELINTO, Erick. **Materialidades da Comunicação: Por um Novo Lugar da Matéria na Teoria da Comunicação**. C-Legenda. Nº. 5, 2001. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36779>. Acesso em: 15 de dezembro de 2016.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas** / Michel Foucault; tradução Salma Tannus Muchail. – 8ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

FURTADO BEATRIZ, Org. **Imagem Contemporânea**. São Paulo, Hedra, 2009

GADAMER, Hans-Georg, 1900. **Verdade e método**. tradução de Flávio Paulo Meurer. - Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

GALLAGHER, Tag. **Narrativa contra o mundo**. Tradução Rui Gardnier. Maio/2004, Traffic nº 50. Disponível em: <http://janela.art.br/index.php/traducoes/narrativa-contr-o-mundo>. Acessado em: Maio/2019

GIUNTA, Carrie; JANUS, Adrienne. **Nancy and Visual Culture**. Edinburgh University Press Ltd. 2016.

GHOSH, Ranjan; KLEINBERG, Ethan. **Presence: Philosophy, History, and Cultural Theory for the Twenty-First Century**. Ithaca and London: Cornell University Press, 2013.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Making Sense in Life and Literature**. Translate by Glen Burns. Minneapolis: University of Minnesota Press. 1992.

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

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence F. Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **The Powers of Philology**. Dynamics of Textual Scholarship. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Crocodilos no Paul**. O que perdemos no desencantamento? Letras revista do programa de pós-graduação em letras. Universidade Federal de Santa Maria, 28/29, Estética e Arte Contemporânea: entre a crise e a crítica, p. 46 a 56, jan/dez 2004. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/issue/view/649>. Acesso em: 03/06/2019

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Presencias de Mozart ¿Podemos describir los placeres que nos produce escuchar música?** Historia y Grafía, núm. 27, 2006, pp. 173-195, Departamento de Historia, México, Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=58922905007>.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **De la hermenéutica edípica a la filosofía de la presencia**. Fractal nº 47, octubre-diciembre, año XII, volumen XII, pp. 15-40, 2007.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Elogio da beleza adéctica**. Tradução de Fernanda Ravagnani. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Lendo para o *Stimmung*?** Sobre a ontologia da literatura hoje. Revista Índice, volume I, no 1, p. 105 – 114, 2009. [<http://www.revistaindice.com.br>]

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença - o que o sentido não consegue transmitir**. Contraponto: Ed Puc Rio, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Uma rápida emergência do clima de Latência** - Topoi, v. 11, n. 21, p. 303-317, jul/dez 2010b.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **O campo não hermenêutico ou a materialidade da comunicação**. Teresa revista de Literatura Brasileira, São Paulo, p.386-407, 2010c.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/download/116873/114412>. Acesso em: 23/05/2017.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Graciosidade e estagnação**: ensaios escolhidos. Rio de Janeiro, Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Atmosfera, Ambiência, *Stimmung* – Sobre um potencial oculto na literatura**. Ed Puc Rio 2014.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **O futuro da leitura?** Recordações e Pensamentos por uma Abordagem Genealógica. Tempo e Argumento, Florianópolis, v. 10, n. 24, p. 628 - 643. abr./jun. 2018. Tradução de: Hans Ulrich Gumbrecht; The Future of Reading? Memories and Thoughts toward a Genealogical Approach. boundary 2an international journal of literature and culture, volume 41, número 2, p.99–111, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/2175180310242018628>. Acesso em: 01 de março de 2021.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Nosso amplo presente**: o tempo e a cultura; tradução Ana Isabel Soares. 1. ed. , São Paulo: Editora Unesp, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Serenidade, Presença e Poesia**. Relicário Edições, Belo Horizonte, MG, 2016.

GUMBRECHT, Hans Ulrich; PFEIFFER, K. Ludwig. **Materialities of Communication**. Translated by William Whobrey. California. Stanford University Press. 1994.

GUNNING, Tom. **O cinema das origens e o espectador (in) crédulo**. Texto publicado em Art & Text 34, 1989. pp.31-45.

HEIDEGGER, Martin. **Caminhos de Floresta**. 3ª ed. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2014

HEIDEGGER, Martin. **A caminho da linguagem**. tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. - Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, sr . Editora Universitária São Francisco, 2003.

HERZOGENRATH, Bernard. **Media|Matter: the materiality of media|matter as medium.** New York. Bloomsbury Academic, Bloomsbury Publishing Inc. 2015.

KITTLER, Friedrich A. **Gramophone, Film, Typewriter.** Translated by Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford, Califórnia. Stanford University Press. 1986.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos / Reinhart Koselleck ; tradução do original alemão Wilma Patrícia Maas, Carlos Almeida Pereira; revisão da tradução César Benjamin.** Rio de Janeiro: Contraponto, Ed. PUC-Rio, 2006.

LENOIR, Timothy. **Inscribing Science: Scientific Texts and the Materiality of Communication.** Stanford, California. Stanford University Press. 1998.

LIRA, Bernadete. **Produção de Presença em um filme de Greenaway.** In Revista Sessões do Imaginário, Ano X, n 17, julho de 2007. Porto Alegre. EDIPUC, RS. P. 35.

LIESEN, Maurício. **Excomunicatio – Ensaio para uma teoria negativa da comunicação.** 2014. 191 f. Tese (doutorado), ECA, USP, São Paulo, 2014.

LIESEN, Maurício. **Materialidades mediais. Notas sobre uma perspectiva pó-hermenêutica.** In: Revista Contracampo, v. 33, n. 2, ed. ago-nov, ano 2015. Niterói: Contracampo, 2015. Págs: 4-20.

LUHAMNN, Niklas. **Essays on Self-Reference.** Columbia University Press, New York. 1990

LUHAMNN, Niklas. **A nova teoria dos sistemas.** UFRGS. Editora da Universidade. Porto Alegre, 1997

MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas.** Papirus Editora. 1997.

MACHADO, Arlindo. **El paisaje mediático: sobre el desafío de las poéticas tecnológicas.** 1ª. Ed. Libros Del Rosas - Universidad Benos Aires. 2000.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. 2^a.ed., Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Televisão a vida pelo vídeo**, Coleção Polêmica. São Paulo: Moderna, 1988.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Espelho e a máscara: o enigma da comunicação no caminho do meio**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora Unijuí, 2002.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Até que ponto, de fato, nos comunicamos?** São Paulo: Paulus, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Teoria da Comunicação** – Material didático para os alunos da graduação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – USP – 2008 (Circulação Restrita).

MARCONDES FILHO, Ciro. **Dicionário da Comunicação**. São Paulo, Paulus Editora, 2009.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O Princípio da Razão Durante** - O conceito de comunicação e a epistemologia metapórica. São Paulo, Paulus Editora, 2010.

MARCONDES FILHO, Ciro. **O rosto e a máquina: O fenômeno da comunicação visto pelos ângulos humano, medial e tecnológico** - Nova Teoria da Comunicação. São Paulo, Paulus Editora, 2014.

MARCONDES FILHO, Ciro. **Comunicologia ou Mediologia?** A fundação de um campo científico da comunicação. São Paulo, Paulus Editora, 2019.

MARTONI, Alex Sandro. **Lendo ambiências: o reencantamento do mundo pela técnica**. 2015. 270 f. Tese (doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MELO, Luiza Laranjeira da Silva. **Conceito e Efeito de Latência** Resenhas. Tempo Social, revista de sociologia da USP, v. 26, n. 2. pp. 329-345 nov. 2014

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O cinema e a nova psicologia**. Em XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. pp. 103-117.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Carlos Alberto Ribeiro De Moura. 4 ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O primado da percepção e suas consequências filosóficas**. Tradução Sílvio Rosa Filho; Thiago Martins. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MIRANDA, MARIANA LAGE. **Tônus da presença: experiência estética como jogo, quietude e contingência**. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2015

MIRANDA, MARIANA LAGE. **Fundamentos não metafísicos do conceito de presença**. Artefilosofia revista do programa de pós-graduação em filosofia da UFOP. Universidade Federal de Ouro Preto, nº 25/v.3, Dossiê Hans Ulrich Gumbrecht, p. 68 a 87, dez 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br:8082/pp/index.php/raf/article/view/1349>. Acesso em: 03/06/2019

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. Ed. 12. Sao Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgard, **A alma do cinema**. Em XAVIER, Ismail (Org). **A experiência do cinema: antologia**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. pp.145-172

MORRICONE, ENNIO; MICELI, Sergio. **Composing for the cinema: the theory and praxis of music in film**. UK: Scarecrow Press, 2013.

MOZART of film music. The Guardian, London, 23 feb. 2001. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2001/feb/23/culture.features1>>. Acesso em: 19 out. 2017.

MULVEY, Laura. **Reflexões sobre “Prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946)**. In RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) Teoria Contemporânea do Cinema Vol I. São Paulo: Editora Senac – SP, 2005, p.382-392.

NANCY, Jean-Luc. **The birth to presence**. Standford, Califórnia. Standford University Press, 1993.

NANCY, Jean-Luc. **Corpus**. Translated by Richard A. Rand. Fordham University Press. New York. 2008.

NUNES, Benedito. **Heidegger & Ser e Tempo**. 3ª Edição. Zahar, 2002

PARENTE, André. **Deleuze e as virtualidades da narrativa cinematográfica**. Em RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) Teoria Contemporânea do Cinema Vol I. São Paulo: Editora Senac – SP, 2005. pp. 253- 279.

PETERS, Michael. **Estruturalismo e pós-estruturalismo- cap 3. Pós Estruturalismo e a Filosofia da Diferença**. Disponível no site: www.rubedo.psc.br

PROKOP, Dieter. **Sociologia**, Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1986.

PUDOVKIN, V. **Métodos de tratamento do material. I** Em XAVIER, Ismail (Org). A experiência do cinema: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983. pp. 57-65.

RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.) **Teoria Contemporânea do Cinema Vol I**. São Paulo: Editora Senac – SP, 2005. pp 141-169.

RUSSEL, Bertrand. **História do Pensamento Ocidental**. Ediouro, 2003

SANTANA, Gelson. **Nota introdutória ao conceito de contemporâneo**. In: SANTANA, Gelson (org.). **Cinema, comunicação e audiovisual**. São Paulo: Alameda, 2007, p. 7-15.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos. **A Concepção Kantiana da Experiência Estética**: Novidades, Tensões e Equilíbrios. *Trans/Form/Ação*, Marília, v.33, n.2, p.35-76, 2010.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SCARPETTA, G. **L'Impureté**. Paris: Grasset & Fasquelle, 1985.

SCHMIDT, LAWRENCE K. **Hermenêutica**; tradução de Fábio Ribeiro. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. – (Série Pensamento Moderno)

SEPP, Hans Rainer; EMBREE, Lester. **Handbook of Phenomenological Aesthetics** (Contributions to Phenomenology). Springer, 2010.

SINGER, Bem. **Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular**. Em CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa (Org.) **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.pp 115-148.

SMITH, Murray. **Espectatorialidade cinematográfica e a instituição da ficção**. In

SOARES, Ana Isabel. **Tempo e conceitos em Hans Ulrich Gumbrecht**. Forma de vida revista do programa em Teoria da Literatura universidade de Lisboa, 55, 28/07/2015. Disponível em: <https://formadevida.org/recensoes/55-livros-de-hans-ulrich-gumbrecht>. Acesso em: 05/12/2017.

SOARES, Alisson Magalhães. **Teoria da evolução e autorreferencialidade na Teoria dos sistemas de Niklas Luhmann** [manuscrito] / Alisson Magalhães Soares. - 2016. 292 f. Orientador: Yuriy Castelfranchi. Coorientador: Rudolf Stichweh. Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.

SOUZA, Jefferson Cleiton de. **A nova hermenêutica e teoria da recepção em Jauss e Ricoeur**. 2011. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CAC. Letras, Recife.

STAM, ROBERT. **Introdução à teoria do cinema**. Campinas, SP; Papyrus, 2003

TANZELLA-NITTI, G. INTERS – **Interdisciplinary Encyclopedia of Religion and Science**
Colagé and A. Strumia, www.inters.org, <http://inters.org/hermeneutics>, 2002

TREVISAN, Diego Kosbiau. **Estética como ciência do sensível em Baumgarten e Kant**.
ArteFilosofia, Ouro Preto, n.17, dezembro 2014, p.172.

XAVIER, ISMAIL. **A experiência do cinema: antologia**/ Ismail Xavier Organizador. Rio de
Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

XAVIER, ISMAIL. **O discurso cinematográfico**.3ª ed. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 2005.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras,
1989.