

Complacência, irresolução, fraternidade: Experiências comuns da utopia estética

Complacency, irresolution, fraternity:
Common experiences of aesthetic utopia

Eduardo Pellejero

Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)
Orcid 0000-0001-9203-6147
edupellejero@gmail.com

Resumo: Desnudando as formas que ganham o espaço e o tempo quando o real devém imagem, e o modo singular que adota o nosso pensamento quando se abre ao que as imagens dão a pensar, a fenomenologia da experiência estética da conta, não apenas das relações que estabelecem as nossas faculdades quando contemplamos sem objeto nem fim o que se oferece à nossa sensibilidade, mas também de uma utopia que abre os modos em que vemos, pensamos e fazemos o mundo a um futuro sem determinação. Utópicas pareceram ser, de fato, as coordenadas que a definem: a suspensão de qualquer interesse que vá além das dimensões aspetuais dos objetos da experiência, a momentânea colocação entre parêntese de qualquer saber prévio que possa facilitar a sua apreensão, a irresolução da atividade teleológica que governa os nossos impulsos cognitivos. O presente artigo pretende demonstrar que essas determinações transcendentais são, em todo o caso, algo mais do que uma ideia abstrata ou um ideal teórico, e que as nossas práticas contemplativas e criativas encontram-se sempre, em maior ou menor medida, perpassadas por elas, pertencendo manifestamente à ordem do comum.

Palavras-chave: Experiência estética; Experiência comum; Utopia; Comunidade.

Abstract: Revealing the forms that time and space adopt when the real becomes image, and the singular way in which our intellect operates when confronted with all that images give to think, the phenomenology of aesthetic experience describes, not only the relationships between our faculties when we contemplate - without object - what is given to our senses, but also an utopia that opens our ways of seeing, thinking and doing the world to an undetermined future. Utopian seem to be, in fact, the coordinates that define it: the suspension of any interest beyond the sensible dimensions of the objects of experience, the momentary parentheses of any previous knowledge that could help in its apprehension, the irresolution of the teleological activity that rules our cognitive impulses. This paper aims to demonstrate that those transcendental determinations are more than an abstract idea, and that our creative and contemplative practices are always ran through by them, belonging to the order of common experience.

Keywords: Aesthetic experience; Common experience; Utopia; Community.

E depois fui tentando por
um mistério cujas formas
não jogam papel algum.

Paul Eluard

Com total indiferença aos dilemas metafísicos nos que a filosofia tende a colocá-lo, o sensível nos ensina, sem rodeios, tudo o que tem para nos ensinar. Que constitua o semblante do mundo ou se sobreponha ao mundo como um véu é algo que não depende do sensível, mas do modo em que dirigimos a nossa atenção - sobre o sensível e o mundo. Isso não significa que se encontre ao nosso alcance desvendar os mistérios que o sensível carrega consigo, mas significa, sim, que é apenas da nossa responsabilidade que o sensível não se converta em ídolo ou simulacro, isto é, em instância de mistificação (assim como que o nosso pensamento não degenera em delírio paranóico, assimilando o sensível a excrescência do ideal e o mundo a mero correlato das nossas fantasias).

Em última instância, para se manifestar em toda a sua pureza - enquanto entrelaçamento indeterminado do sensorial e do sentido - o sensível pressupõe uma série de disposições, operações e entendimentos anteriores a qualquer *logos*, que não se resolve na ação (Dufrenne, p. 1983, p. 20, 36). Seguramente a psicologia e as ciências sociais, a história e as neurociências, aportaram e continuam a aportar valiosas hipóteses sobre esse compromisso ontológico segundo o qual a resignificação da experiência aparece diretamente ligada à articulação do mundo. Mas é sem dúvidas enquanto objeto da investigação que gira em torno da experiência estética que a reflexão sobre o sensível e a sua apreensão abre o horizonte mais auspicioso para o pensamento.

Desnudando as formas que ganham o espaço e o tempo quando o real devém imagem, e o modo singular que adota o nosso pensamento quando se abre ao que as imagens dão a pensar, a fenomenologia da experiência estética se perfila inesperadamente como ciência primeira, menos caracterizando o princípio anárquico que rege a nossa relação com o dado como disposição originária, que identificando na sua singularidade a nossa específica situação epocal. Se o modo em que, faz pelo menos duzentos anos, vemos, pensamos e fazemos o mundo, excede o alcance e os limites da nossa práxis histórica, abrindo-se a visões utópicas, se deve em grande medida à potência que atualiza - cada vez que tem lugar - a experiência estética.

Utópicas pareceram ser, de fato, as coordenadas que a definem: a suspensão de qualquer interesse que vá além das dimensões aspetuais dos objetos da experiência, a momentânea colocação entre parêntese de qualquer saber prévio que possa facilitar a sua apreensão, a irresolução da atividade teleológica que governa os nosso impulsos cognitivos. Porém, estou convencido de que é possível demonstrar que essas determinações transcendentais são algo mais do que uma ideia abstrata ou um ideal teórico. Ao fim e ao cabo, as nossas práticas contemplativas e criativas encontram-se sempre, em maior ou menor medida, perpassadas por elas. Não confundindo-se com a nossa experiência ordinária, a experiência estética é, manifestamente, da ordem do comum.

* * *

O que se nos dá sem pedir não pode obter-se de nenhuma outra forma. Nas permeáveis fronteiras da nossa subjetividade, a sensibilidade, que sentimos como o mais próprio, é no fundo afeição do mais alheio. Inclusive quando podemos fechar os olhos ou desviar a vista, são as imagens que se dirigem a nós e não nós os que nos dirigimos a elas. A espontaneidade que pressupõe dirigir a atenção ou conduzir a experiência pode nos levar a perder de vista que o compromisso ontológico que se manifesta na experiência estética não depende apenas da nossa vontade.

Mas isso não significa que ver, ouvir ou sentir sejam puras formas da passividade. Qualquer doação exige de nós uma atitude especial para ser apreendida sem redução. Apesar de que, mesmo distraídos ou preocupados por outras coisas, sempre somos afetados em alguma medida pelo que - involuntariamente - nos alcança ou nos rodeia, e em certo sentido a experiência seja sempre tão intensa como pode sê-lo, é necessária certa disposição da nossa parte quando queremos conduzir a experiência até o final.

Em virtude da nossa relação com a música temos vasta experiência disso. Quando éramos adolescentes - estou falando de uma experiência comum - não é raro que a descoberta de um novo disco nos colocasse num estado de ânimo especial. Fechávamos-nos no nosso quarto, colocávamos o disco, levantávamos o volume e nos deitávamos na cama, com os olhos fechados ou semicerrados, atentos até aos menores detalhes - éramos *todos ouvidos*. Voltávamos a escutá-lo a seguir, uma segunda vez, por exemplo acompanhando as letras reproduzidas no interior da capa do disco, deixando que as imagens suscitadas pela música e pela poesia operassem a sua mágica - a nossa imaginação voava. Por fim, já incorporados, selecionávamos as faixas com as que nos relacionáramos melhor e as ouvíamos com atenção redobrada - a nossa compreensão era posta à prova. Mais tarde, seguramente, procederíamos a partilhar essa experiência singular, em sessões com amigos nas que o disco, ou parte do disco, seria proposto como objeto de assentimento universal. Kant, que não gostava da música, teria gostado disso - é que

a música também comunga desse *mistério cujas formas não jogam papel algum*, que a reflexão sobre a experiência estética associou quase sempre ao domínio do visível.

É certo que a experiência estética não possui formas privilegiadas, e que uma música também pode tocar-nos enquanto observamos a cidade da janela de um ônibus, estabelecendo relações com o que vemos que podem vir a enriquecer a experiência como um todo e que são improváveis no recolhimento de um quarto¹. Mas gostaria de notar que, de fato, essa disposição especial que se encontra no coração da experiência estética não nos é estranha, mesmo quando nem sempre estejamos dispostos a entregar-nos a ela - ou não confiemos em que essa abertura opera cada vez que algo nos toca, nos move ou nos põe a pensar.

Inclusive quando nem todas nem a maior parte das vezes consigamos nos concentrar no que estamos a ver, ouvir ou sentir - seja porque nos encontremos distraídos, como quando um espectador comum não consegue deixar de lado os problemas do dia, seja porque nos encontremos concentrados em algo que se sobrepõe ao espetáculo, como quando um crítico se abstrai articulando os argumentos que sustentarão o seu juízo -, sabemos que ao nos expormos sem salvaguardas ao sensível, sem imagens de um objetivo ou um fim a alcançar, somos tomados por uma espécie de inspiração, semelhante à que embarga o artista no momento da criação (Dufrenne, 1982, p. 26).

¹ “A nossa percepção do objeto estético, por outra parte, sempre se dá em tensão com uma série de percepções marginais que não deixam de lembrar-nos, por exemplo, que estamos no teatro, que as personagens são interpretadas por atores e que nós assumimos o papel de espectadores (...). Nesta tensão, o objeto estético é um ‘irreal que não é completamente irreal’ (...) o que acontece no palco nos convida a neutralizar o que acontece na sala, e vice-versa; e, no palco, a história que é narrada nos convida a neutralizar os atores, e vice-versa” (Dufrenne, 1982, p. 49-50).

Para sermos absorvidos desse modo pela experiência estética é necessária certa *complacência* (Stolnitz, p. 50)², isto é, certa disposição para sermos afetados pelo que de único e singular está em jogo na experiência - uma exposição total ao que possa vir a oferecer à nossa percepção, deixando de lado qualquer reserva em relação aos modos em que possa chegar a ofender a nossa sensibilidade, subverter os nossos valores ou contrariar a nossa razão. A singularidade da experiência estética, a sua contingência, exige de nós essa rara disposição. *É, mas poderia não ser*, pelo que seríamos idiotas se negligenciássemos a manifestação do elusivo objeto que nos propõe, sobrepondo receios, ideias ou opiniões. Não era de outra coisa que falava Kant (1993, §2-5) ao abordar o desinteresse em relação à existência do objeto que define um juízo de gosto. Desinteresse não é indiferença nem neutralidade, mas apenas “suspensão dos interesses do corpo (apetite sensorial ou hedonístico), do entendimento (interesse cognitivo) e da razão (zelo ético pelo bem)” (Rosenfield, p. 2006, p. 14)³.

Retomemos o caso da música. Existe em português uma expressão muito especial: *espetar as orelhas*. Se trata de uma expressão especial porque, mesmo podendo abrir os olhos, e inclusive dirigir a vista para ver algo, não nos é possível espetar as orelhas (como, por outra parte, fazem alguns animais). *Espetar as orelhas*, no sentido de *prestar ouvidos*, é algo que para nós em verdade põe em jogo todas as nossas faculdades. Nos acomodamos na cadeira de uma sala de concertos e, enquanto se apagam as luzes, tentamos deixar de lado as nossas preocupações e os nossos conflitos, as nossas obsessões e as nossas crenças, a nossa idiosincrasia e o nosso saber (coisas, todas, que eventualmente

² “Por vezes, objetamos a um amigo que parece rejeitar imediatamente obras de arte de que gostamos: «Nem sequer lhe deste uma oportunidade.» Ser «complacente», no que à experiência estética diz respeito, significa dar ao objeto a «oportunidade» de mostrar que pode ser interessante percebê-lo.” (Stolnitz, 2007, p. 52)

³ “Este procedimento nem sempre é fácil, porque todos temos valores e preconceitos profundamente enraizados, que podem ser éticos ou religiosos, ou envolver alguma parcialidade contra o artista ou, até, o seu país de origem. (...) Este problema coloca-se com especial acuidade no caso das obras de arte contemporâneas, que podem tratar de controvérsias e pôr em causa lealdades em que estamos profundamente empenhados.” (Stolnitz, 2007, p. 51)

serão convocadas pela própria experiência no processo de ser elaborada); então respiramos profundamente e é como se fôssemos capazes de estender e dirigir (por exemplo, num ângulo capaz de abarcar o arco do cenário) os nossos pavilhões auditivos, como um animal - é que não queremos perdê-la. O que acontece, em realidade, é que abrimos as portas da percepção, soltamos as rédeas da nossa imaginação e desfazemos qualquer relação de subordinação delas à razão ou ao entendimento.

Em tais condições não é de assombrar que muitas vezes baste uma nota para nos arrepiar.

* * *

Nem todas as experiências que conduzimos no sensível têm a forma da experiência estética. Na nossa experiência ordinária, por exemplo, as coisas tendem a resolver-se numa mera reação condicionada, como quando nos satisfazemos com um sabor familiar ou, pelo contrário, nos repugna um gosto inesperado. Então o sentido da experiência não passa dos sentidos. Também é comum na experiência ordinária que passemos completamente por alto a solicitação do sensível, que não nos deixemos afetar, limitando-nos a colocar etiquetas no apenas percebido, como quando nos dirigimos a alguém próximo sem nos determos no seu rosto, na sua expressão ou no seu tom - no fim das contas, se trata de pessoas *conhecidas*: do nosso pai, da nossa companheira, dos nossos filhos. Então o sentido sobrepõe-se ao sensível, ao ponto de que devíamos nos perguntar se se trata ainda de uma experiência. Em âmbitos mais específicos, como nos laboratórios científicos, a experiência é conduzida seguindo diversos protocolos, que não descuidam nenhuma das dimensões do sentido, mas que comportam uma delimitação da experiência segundo uma série de parâmetros preestabelecidos. Então, mesmo quando possa dar-se o caso de uma descoberta, isto é, da proposição de um conceito para dar conta do sentido de uma dimensão impensada do sensível, o certo é que existe sempre um horizonte de expectativa determinado e que o impulso teleológico implícito na experiência procura por todos os meios a sua resolução na hipótese, na função ou no conceito.

Por sua parte, a experiência estética supõe um equilíbrio entre os nossos impulsos intelectuais e sensíveis (para utilizar um vocabulário próprio de Schiller)⁴, uma interrupção das relações de subordinação que habitualmente travam as nossas faculdades (relações diversas em contextos diversos). Aceder a esse estado implica uma disposição a sermos afetados sem mediações pela incandescente pluralidade do sensível, reconsiderando o conhecido e o familiar sob configurações inusitadas que não revelam o seu sentido à primeira vista, mas insinuam uma multiplicidade de sentidos possíveis.⁵ Então a matéria sensível parece atravessada de intenções difusas, de configurações sugestivas, de formas insinuantes - ao mesmo tempo que as figuras que sugere a nossa imaginação, os conceitos que propõe o nosso entendimento e as ideias com as que especula a nossa razão vêm-se transbordadas pela plasticidade volúvel do sensorial. E dessa tensão, na que umas faculdades atizam as outras, intensificando mutuamente o seu movimento - o intelecto sugerindo certa conformidade a fins, a sensibilidade arruinando qualquer possibilidade de determinação de um fim particular -, somos capazes de extrair um suplemento energético muito especial, que realimenta a própria experiência e a faz crescer em intensidade⁶.

Isso quer dizer que na experiência estética a matéria da percepção, disposta sem supor nenhum horizonte prévio de sentido, se nos oferece *como se* respondesse a uma intencionalidade balbuciante, pondo em jogo todas as nossas faculda-

⁴ O estado neutro próprio da experiência estética, em todo o caso, não implica para Rancière que a experiência estética seja um acordo amistoso; pelo contrário, manifesta uma tensão de contrários (que o juízo sobre o belo não resolve): “O sujeito não desfruta serenamente da forma. É presa de uma guerra interna na qual uma autonomia se realiza em detrimento de outra, da autonomia formal do entendimento e da vontade” (Rancière, 2010, p. 98).

⁵ A arte frequentemente nos coloca nesse estado, obrigando-nos a nos render a uma experiência sem regra predefinida. Mas, eventualmente, estados alterados de consciência, como um grande cansaço, a ebriedade, a exaltação romântica, etc., podem operar em nós, de forma involuntária, a necessária desorganização das nossas faculdades para que a experiência estética seja possível.

⁶ Kant associava esse suplemento ao prazer da auto-afetação; Sartre, à alegria que produz o sentimento da nossa liberdade.

des (isto é, dando muito que pensar), ao mesmo tempo que as tentativas do nosso intelecto por descortinar esse sentido são sucessivamente frustradas por novas dimensões ou novos fragmentos revelado na sensibilidade (isto é, convidando-nos a recomeçar uma e outra vez). Por um lado, a contingência do que se dá ou aparece na sensibilidade inibe qualquer propósito de resolução intelectual. Por outro, a ausência de um propósito prático, teórico ou moral, nesse singular exercício das nossas faculdades, aguça a nossa sensibilidade.

À doação corresponde uma busca, só que enquanto a doação é perfeitamente contingente a busca carece de propósito determinado. Jogo sem objeto e ao mesmo tempo ideal, pelo menos enquanto dura.⁷ Uma vez quebrada a tensão, de resto, o jogo que supõe a experiência estética dá lugar a outros jogos: o jogo da apreciação, o jogo da interpretação, o jogo da crítica, etc. - jogos que assombram constantemente o jogo da experiência estética, mas não se confundem com ele.⁸

Depois de um longo dia de trabalho, me deito sobre a grama num jardim público e elevo a vista ao firmamento. Não penso em nada, apenas contemplo as nuvens, tingidas primeiro

⁷ A experiência estética comporta um *estado neutro*, uma *situação de exceção* (Rancière, 2010, p. 92), que implica a dupla suspensão: 1) do poder cognitivo do entendimento que determina os dados sensíveis, e 2) do poder da sensibilidade que impõe os seus objetos ao desejo. “A *livre aparência* permanece inacessível, indisponível, para o saber, os desejos e fins do sujeito” (Rancière, 2010, p. 100), mas ao mesmo tempo essa dupla suspensão dá lugar a um *jogo livre* que, na relação singular que estabelece com uma *aparência livre*, “promete um desconhecido estado de igualdade” (Rancière, 2011, p. 6), entre as nossas faculdades, entre o sensível e o inteligível, entre o passivo e o ativo, revogando portanto a oposição entre uma inteligência que ordena e uma inteligência que acata ou obedece (e Rancière não se refere apenas à insubordinação da inteligência do espectador às intenções do artista).

⁸ Enquanto o que se ofereça na sensibilidade prolongue a atividade da nossa imaginação, sugere Kant, o resultado é o prazer - uma vivificação das nossas faculdades de conhecimento. Caso o que se ofereça na sensibilidade exceda a nossa imaginação (ou a deixe impassível), o resultado será o desprazer. Quando nos demoramos na contemplação estética de um objeto, é “porque esta contemplação se fortalece e reproduz a si mesma”: “Sem conteúdo específico (isto é, nada de ordem intelectual, moral ou sensorial constitui o prazer estético puro), o prazer sem fim determinado não tem nenhuma outra finalidade a não ser a de manter esse estado.” (Rosenfield, 2006, p. 15).

de rosa pálido, em seguida ardendo no vermelho do ocaso, por fim se confundindo no azul cada vez mais escuro do céu. Sucessivamente, sem solução de continuidade, da mutante matéria das nuvens surgem figuras improváveis: um dragão, o rosto de uma criança chorando, as colunas de um templo grego. É um espectáculo digno de se ver. Mas isso só acontece por uma série de razões que já mencionamos.

Em primeiro lugar, porque na minha mente não existe qualquer interesse particular em relação à existência das nuvens, como poderia ser o caso de um agricultor que sonda o horizonte com ansiedade na espera da chuva que poderia salvar a sua colheita; as nuvens se dão para mim apenas em imagem.

Em segundo lugar, porque não interponho entre as figuras que as nuvens sugerem no céu e o arrebatado da minha imaginação nenhum tipo de categorias, como seria o caso de um meteorologista que procurasse responder à preocupação do agricultor: estrato-cúmulos (a seca continuará), cúmulo-nimbos (risco de granizo), nimbo-estratos (choverá!); a experiência de contemplar as nuvens não está balizada para mim por esquema algum nem pressupõe nenhuma competência especial (as nuvens que contemplamos sem objetos não anunciam tormenta alguma - além da *brain storm* na que nos envolvem).

Em terceiro lugar, porque, mesmo quando as sucessivas configurações das nuvens sobre o fundo cada vez mais escuro do céu avivem a minha imaginação e excitam o meu entendimento a reconhecer formas feitas à sua medida, não perco de vista que a sua permanente variação é signo de uma contingência radical, na que exercito as minhas faculdades sem objeto e intensifico o meu sentimento de vida; com as nuvens apenas jogo, o jogo mais livre, o mais interessante de todos: ver e interpretar, apreciar e discernir, duvidar e especular, questionar e levantar hipóteses, e submeter tudo novamente à prova do sensível.

* * *

Tratando-se das nuvens, como de resto em todos os casos nos que a experiência estética tem lugar a partir da contemplação da natureza, não é difícil manter em suspense a determinação de um sentido, mesmo quando a procura de sentido se

encontre no coração da experiência estética. Seríamos idiotas se supuséssemos que o nosso destino pode ler-se nas nuvens (numa linguagem feita à nossa medida!); teríamos que estar loucos para acreditar que deus nos envia sinais através delas (só poderia tratar-se de um deus esquizofrênico)⁹.

As coisas parecem ser mais difíceis quando o objeto da nossa experiência é uma obra de arte. Em tal caso, a suposta intenção do artista, como sugeria a fenomenologia nos seus começos, ou a eventual intenção da obra, como pretendeu certa semiologia de finais do século XX, seriam suficientes para arruinar o jogo - ao ponto que Kant estava tentado a deixar toda a arte fora do domínio da experiência estética, abrindo apenas uma exceção para as produções do génio.

Trata-se, de fato, de objetos tão diferentes? Tomemos um caso ostensível. A obra de Pina Bausch, como de resto boa parte da dança contemporânea, utiliza por igual os recursos do corpo em movimento e da narrativa. As suas encenações sugerem sempre uma pluralidade de interpretações possíveis, ao mesmo tempo que parecem exceder qualquer interpretação particular. Isso significa que Pina Bausch prescinde ou se furta a incorporar uma intenção nas suas obras? Sim e não.

Por um lado, sem dúvidas, existe uma ideia por detrás de cada uma das suas criações. Mas, por outro lado, essa ideia é submetida a um singular processo de diferenciação. Por exemplo, em encontros individuais dirige uma questão a cada um dos seus bailarinos, que tanto respondem com histórias pessoais como incorporam a sua resposta em movimentos improvisados. A partir dessa multiplicidade de gestos e narrações, da sua elaboração individual e da sua articulação conjunta, vai surgindo a obra - digamos, *Café Müller* ou *Vem dançar comigo*. Se a isso somamos o fato de que tudo tem lugar sobre um plano intensivo sobre o qual se conjugam - de forma não necessariamente convergente - os movimentos dos bailarinos, as construções do decorado, os climas criados pela iluminação e a presença sempre excessiva da música, teremos que admitir que por detrás das suas obras não se encontra a intenção de um

⁹ O sensível não comporta uma linguagem; constitui, de fato, seu fora.

artista, ou não se encontra apenas *uma* intenção. A hipotética intenção que dá origem a um projeto se fragmenta, se multiplica, compondo uma autêntica heterotopia, em que formas e materialidades, ideias e corpos, mantêm um equilíbrio instável - contudo, fascinante.

Eluard lembrava que Dalí era capaz de representar seis imagens simultâneas sem que nenhuma delas se encontrasse sujeita à menor deformação figurativa - um torso de atleta, uma cabeça de leão, uma cabeça de general, um cavalo, o busto de uma pastora, uma caveira -, permitindo que diferentes espectadores tivessem diferentes experiências das suas pinturas, ou inclusive que um mesmo espectador tivesse uma experiência tensa e complexa, as imagens dando lugar às imagens, como quando contemplamos as nuvens (Eluard, 2019, p. 130). Da mesma forma que em pintura os milhares de traços que compõem uma obra apontam em diferentes direções e comportam diversas cores, tons e intensidades, dando lugar a formas que excedem por completo as suas pequenas intenções contextuais, sendo ao mesmo tempo transbordadas por elas¹⁰, as obras de Pina Bausch são menos a consumação de uma intenção que o efeito de uma conjunção virtual de singularidades em relações perfeitamente diferenciadas - porém, indeterminadas -, que apelam a nós, enquanto espectadores, para ganhar sentido e valor (um sentido nunca completamente determinado, um valor universal subjetivo). Do mesmo modo, milhões de partículas de água em suspensão dão lugar a figuras que seria impossível integrar - por muitos diferenciais que traçáramos entre elas (a ideia é de Leibniz).

¹⁰ Cada pincelada pinta mais e menos do que a intenção do artista propõe, refletindo imperceptivelmente as alterações do ânimo do artista, as variações da respiração, os progressos da digestão, etc. Somados, todos esses excessos e defeitos tornam a pintura sempre mais e menos que uma imagem, mais e menos que uma representação. Motherwell, que definia a pintura como uma exploração cega do abismo sobre o que repousa a existência, dizia que o significado de um quadro, produto exponencial do significado acumulado de milhares de pinceladas sobrepostas, era por completo inconcebível para o artista, e portanto ficava sempre em aberto para aqueles dispostos a depositar o seu olhar sobre o mesmo.

No fundo, um artista se define menos pela sua capacidade para criar objetos únicos que expressem as suas ideias, que pela sua potência para promover experiências imponderáveis nas outras consciências. Vendo *Café Müller*, de fato, e para além da irresolução da eventual intenção artística da obra, a experiência estética nos transporta para um plano intensivo semelhante ao que acabamos de descrever. Assim que começa, é certo, reconhecemos alguns elementos cenográficos: as mesas de um café, uma estranha porta giratória, corpos que evoluem às cegas no espaço. Também de imediato fazemos uma ideia do que aí tem lugar: seres desolados se debatem no inferno. E, contudo, uma vez tomados pela atmosfera enrarecida que dá o seu tom à obra, vemos inibida a nossa tendência a identificar as personagens da cena como figuras ou símbolos, assim como o costume de assimilar o que vemos, escutamos e sentimos seguindo um fio narrativo. Quero dizer: não deixamos de tentar compreender o que representa essa mulher nervosa de cabelo vermelho que corre entre as mesas, o homem incapaz de sustentar entre os seus braços a pessoa que ama, ou essas outras figuras que, como fantasmas, caminham sonâmbulas batendo com as cadeiras à sua frente. Agora, tanto a constante variação que tem lugar sobre o palco, como a intensidade com a que os bailarinos executam até os movimentos mais simples, excedem a ordem da representação. Cada hipótese de interpretação que esboçamos para dar sentido ao que vemos é posta em causa, ora pela delicadeza, a paixão ou a fúria envolvida em cada gesto, ora pela forma imprevisível em que as cenas sucedem às cenas, ora pela complexidade e a intensidade com a que nos atinge e nos toca a obra como um todo.

É que, expostos sem reservas, conduzindo a experiência sem propósito imediato nem horizonte de expectativa, não apenas os movimentos significantes conquistam a nossa atenção, mas também cada elemento a-significante: o roçar dos tecidos, o ruído da carne caindo ou abraçando-se, o sufoco da respiração dos corpos, o suor, o esforço, a dor, a angústia, a emoção - inclusive o silêncio. O sensorial parece impor-se ao intelectual, ao ponto que em alguns momentos sentimos vontade de gritar “Parem! É demasiado!”.

Em verdade, assim como não conseguimos parar de ver, também não conseguimos parar de pensar. Incapazes de concluir nada, presos dessa nuvem de perceptos e afetos que é *Café Müller*, somos forçados, somos violentados a pensar - a pensar como nunca o fizemos antes: sobre o amor e o desejo, sobre o cansaço e a depressão, sobre o desencontro e a solidão, sobre a finitude e a morte (e, em última instância, sobre o modo em que todas essas coisas tomam posse dos nossos corpos até que, rendidos, dizem chega).

Tudo conspira para isso na obra de Pina Bausch. Tudo, com a condição de que não rompamos o pacto tácito sobre o qual repousa o funcionamento da arte moderna: o mundo ao que nos abre a experiência estética é um mundo do qual não temos a chave, pelo que ninguém pode viver a experiência que a arte propõe a partir de chavões de leitura ou estrutura de interpretação¹¹. A quem seja capaz de manter-se nessa tensão sem desfalecer, as obras prometem um acesso inaudito ao mundo, não como é habitualmente representado em nome de imperativos de eficácia, produtividade ou satisfação, mas *tal como é*, quero dizer: como realidade potencial e tarefa para a nossa liberdade.

* * *

Apesar de serem sempre únicas, sempre singulares, as aventuras nas que nos embarca a experiência estética são algo comum. Não apenas algo ao alcance de qualquer e não importa quem, como tentámos mostrar até aqui, mas também algo cujo efeito é comum àqueles que se prestam sem resistência aos seus transportes: certa intensificação do nosso sentimento de vida, produto do livre jogo das nossas faculdades (Kant, 1993, §20).

Esse sentimento, que quiçá não caiba num juízo, aponta além dos limites da nossa subjetividade. Isso é o mais difícil de entender e elaborar: que certa forma de universalidade perpasses a experiência mais singular de todas. Ao mesmo tempo, nem o sentimento nem a ideia nos são estranhos.

¹¹ Sobre isso, ver Merleau-Ponty, Maurice. “A linguagem indireta” (1952). En: *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.

Assim, quando partilhamos uma experiência estética com amigos, como a experiência de um filme que nos comoveu profundamente - *Ulysse*, de Agnes Varda, por exemplo -, somos surpreendidos se alguém dissente de nós alegando não ter sido essa *a sua* experiência. Em realidade, sentimo-nos chocados: simplesmente *não podemos acreditar*. Então, claro, não havendo espaço para argumentos no domínio da experiência estética, o único que nos resta fazer é convidar o nosso amigo para ver de novo, para ver melhor (para ver juntos, inclusive, como juntos costumamos observar as nuvens na praia).

Seguramente todo o que vemos, experimentamos e sentimos, e todo o que imaginamos, especulamos e pensamos durante um filme, é imponderável, múltiplo, plural. Mas o modo em que se relacionam as nossas faculdades quando o fazemos sem ideias preconcebidas nem preconceitos, expondo-nos sem reservas, o modo em que jogam entre si as nossas faculdades quando deixamos de lado a nossa idiossincrasia e os nossos interesses particulares, é comum, ímpessoal.¹²

Sabemos que a nossa dificuldade para conceber uma dimensão da experiência que, não sendo da ordem da necessidade objetiva, não recaia no da subjetividade individual, é um problema que excede o domínio da experiência estética. Quicá muitos dos impasses que enfrentamos no terreno da política desde os tempos em que Kant escreveu a sua obra encontrem nessa dificuldade uma das suas causas secretas. O certo é que nos resulta enormemente difícil conceber o acontecimento do comum.

Em todo o caso, desse acontecimento não carecemos de experiência. A paixão ímpessoal que suscita em nós a experiência estética é um sentimento comum. De fato, em certo sentido, em sentido estrito, não somos os sujeitos dessa experiência. Quero dizer: na medida em que para que tenha lugar devemos

¹² Esta “validade comum” (Kant, 1993, §8) refere-se, não à relação das representações à faculdade do conhecimento, mas ao sentimento de prazer e desprazer de cada sujeito, que se pressupõe comum em vista – não das propriedades do objeto – mas da ímpessoalidade da experiência estética, na qual o sujeito deixa de lado as suas inclinações e as suas idiossincrasias, o seu saber e os seus preconceitos, isto é, tudo o que concerne ao agradável e ao bom (só assim pode estender-se à esfera inteira dos que julgam).

deixar de lado todo o que define a nossa individualidade (idiosincrasia, gostos, interesses) e todo o que define o nosso ser social (saber, crenças, tradições), o sujeito da experiência estética não somos propriamente nós, mas *algo em nós*, ou, melhor, *algo comum a todos* aqueles dispostos a conduzir essa experiência: sujeito-larvar em vias de individuação (Deleuze) ou parte sem parte em processo de des-identificação (Rancière).

Por detrás das figuras da individualidade constituída e da comunidade instituída, a experiência estética manifesta *uma vida*. Não é a única manifestação da mesma, nem possui precedente algum sobre o resto das suas manifestações, mas seguramente é a mais frequente, a mais económica, a mais à mão. Inclusive se a comunidade possa vir a ser inconfessável ou impossível, a experiência estética não deixa de lembrar-nos que o comum existe, a golpes de sensibilidade e de imaginação, que forma parte do amplo espectro da nossa experiência, e que, como tal, trabalha a experiência por dentro. Alienação da alienação (Marcuse), a experiência estética, independente de qualquer princípio extrínseco, de qualquer inclinação subjetiva, nos conduz ao encontro do comum, sem recurso a messianismos estruturais.¹³

De um modo similar, a transmutação das obsessões e dos desejos pessoais de um artista numa obra tem lugar num espaço tão rarefeito que é como se o próprio artista se ausentasse, deixasse o espaço vacante, em ordem a que qualquer um e não importa quem possa vir a ocupar esse lugar - comum, impessoal ou neutro - no qual a experiência pode voltar a ser conduzida vezes sem conta. Preocupado por dar expressão ao sentido de uma experiência imprópria, o artista esquece de si mesmo e passa por alto a antítese entre si e o mundo, entre si e os outros.¹⁴ Daí que a obra se faça em grande medida um pouco ao seu pesar - e que o artista, antes que inspirar-se, seja

¹³ A universalidade das condições subjetivas da experiência estética, com efeito, abre para Kant um horizonte de universalidade que já não repousa em princípios transcendentais à experiência (Kant, 1993, §9).

¹⁴ Cf. Merleau-Ponty, 1991, p. 55

inspirado.¹⁵ E talvez não seja tão mau isso: que, como dizia Merleau-Ponty (1991, p. 65), “o pintor e o escritor não sabem muito bem que estão fundando a humanidade”.

Se a questão do assentimento universal que segundo Kant exigem os juízos de gosto parece desprovida de sentido para nós, não é porque careça de todo o substrato, mas porque em verdade tal questão refere-se a um epifenômeno. Em verdade, antes de colocar o problema sobre a possibilidade de *comunicar* o núcleo da experiência estética, a arte moderna procede a *pô-lo em comum* sob as mais diversas figuras do inacabado, do inconcluso, do aberto - falhas que fazem espaço para que nelas se acolha a nossa subjetividade.¹⁶

Será excessivo ver na parábola que Benjamin introduz no começo de *Experiência e pobreza* uma imagem da riqueza que comporta o trabalho improdutivo da experiência estética?

Sem a autoridade da velhice - no fim de contas, trata-se de algo (sempre) nascente -, a experiência estética toma o testemunho do cuidado do comum que até faz pouco mais de duzentos anos estava a cargo da tradição. Só que a experiência estética não nos oferece o comum como se oferece uma herança, sob a bela aparência de um tesouro, mas como uma tarefa sem objeto nem fim, na qual a fragilidade do animal que somos e estamos sempre em vias de devir tempera-se para a liberdade. Como uma mãe ausente e excessiva, a experiência estética nos convida a sondar o nada sobre o qual repousa a nossa existência - e ao mesmo tempo a descobrir mais uma vez que não sabemos o que pode um corpo.

A imagem de uma cabra morta, o gesto inútil e contu-do obstinado de uma mulher por manter-se em pé, a queixa arrítmica de um piano e o vermelho enlouquecedor da pintura de Matisse, a luz de um entardecer de outono e as nuvens

¹⁵ “A minha obra me toma relativamente em conta, faz-se um pouco ao meu pesar, me escapa das mãos, quase diria que escreve-se sozinha e, chegado o caso, o único que sinto como uma verdadeira obrigação é fazer as coisas cada vez melhor.” (Conti, 2008, p. 535)

¹⁶ “Uma comunicação antes da comunicação.” (Merleau-Ponty, 1974, p. 69-70)

evoluindo lentamente sobre as nossas cabeças, declinam, sem mistificações, um novo sentido do acontecimento do comum. E, independentemente de interesses particulares e conceitos gerais, de teologias auxiliares e pressupostos vigários, nos convidam a entrever (a sonhar) mil figuras impensadas de uma humanidade não dividida, em devir, sem determinação, aberta aos animais e às plantas, aos outros e ao mundo.

Referências

- BAUSCH, Pina. *Café Müller*. Wuppertal, 1978.
- CONTI, Haroldo. “Compartir las luchas del pueblo” (1974). En: *Revista Crisis (1973-1976) – Antología – Del intelectual comprometido al intelectual revolucionario*. Bernal: Universidad de Quilmes Editorial, 2008.
- DUFRENNE, Mikel. *Fenomenologia da experiência estética. Volume I: O objeto estético*. Valencia: Fernando Torres Editor, 1982.
- ELUARD, Paul. *Dar a ver*. Madrid: Árdora Ediciones, 2019.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. Rio de Janeiro: Ed. Forense Universitária, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. (1952). In: _____. *Signos*. São Paulo: Martin Fontes, 1991.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. A linguagem indireta (1952). In: _____. *O homem e a comunicação. A prosa do mundo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1974.
- RANCIÈRE, Jacques. Schiller y la promesa estética. In: RIVERA, A. (ed.). *Schiller, arte y política*. Murcia: Universidad de Murcia - Servicio de publicaciones, 2010.
- RANCIÈRE, Jacques. *A revolução estética e seus resultados*. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em: <<http://www.revolucoes.org.br>>. Acesso em 20 de maio de 2020.
- ROSENFIELD, Kathrin. *Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- STOLNITZ, Jerome. A atitude estética. In: D’OREY, Carmo (org). *O Que é a Arte? A Perspectiva Analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.