

Contribuições para entender a experiência estética

Marcos Villela Pereira

Resumo

Este trabalho coloca em análise algumas concepções sobre arte, obra de arte, atitude estética e experiência estética com o intuito de propor o exercício da racionalidade estética como uma ampliação da capacidade dos sujeitos para orientar sua percepção e compreensão ante as infinitas possibilidades da existência. A razão estética habilita o sujeito para que se concebam mundos não apenas *a partir de e/ou sobre* esquemas referenciais, mas, *a partir de e sobre* a experiência da presentificação do que existe, do ser-aí, da história efetual e da desrealização dos limites estabelecidos pelas formas tradicionais de racionalidade. Postulo a idéia da experiência estética como uma oportunidade de ampliação, de desvelamento e de expansão da subjetividade na medida que representa uma abertura para a *coleção de exemplos* que são a arte e a vida. A atitude estética é uma atitude *desinteressada*, é uma abertura, uma disponibilidade não tanto para a coisa ou o acontecimento "em si", naquilo que ele tem de consistência, mas para os efeitos que ele pode produzir.

Palavras-chave

estética; experiência; experiência estética; arte; subjetivação.

Pretendo apresentar algumas idéias e reflexões que, mais do que apontar caminhos, permitam ampliar a discussão acerca do significado e do sentido do trabalho com as artes nas fronteiras do campo da educação. Mais especificamente, minha idéia é contribuir com alguns temas bastante caros à formação de professores de arte. Mais especificamente, pretendo ensaiar um confronto do tema do *rigor* na experiência estética, colocando em análise algumas concepções sobre arte, obra de arte, atitude estética e experiência estética¹.

Tomo como ponto de partida uma idéia bastante comum: a impossibilidade de definição unívoca da arte. Ao longo da história da humanidade temos presenciado calorosos debates sobre esse tema, sem nunca alcançarmos um conceito universal que silenciasse essa pergunta. Na antigüidade, o campo da arte circundava as noções de imitação e beleza, passando pela sua utilização como elemento decorativo. No auge da modernidade clássica, a arte aproximou-se da sublimação, do sublime. Na contemporaneidade, aderida antes ao conceito do que ao seu conteúdo expressivo estrito, a idéia de arte se ampliou e ultrapassou os limites da inteligibilidade. Alcançou-se o patamar em que tratamos de diferentes formas de racionalidade em situação de simultaneidade e contingência e, portanto, caem por terra as iniciativas de circunscrever a arte às formas mais tradicionais ou universais de racionalização.

Também vale dizer que já não se trata de perseguirmos alguma idéia de *beleza* como parâmetro. Também o *belo*, ao longo da história do pensamento, foi deslocado dos cânones que, pretensiosos e reducionistas, buscaram fixar seu significado. No começo, belo era o que imitava a realidade visível, era o que correspondia à repetição do paradigma naturalista e realista de representação. Depois, o belo passou a ser tomado como sublimação, como efeito tangível do sentimento oriundo da relação que nossa razão pura estabelecia com o mundo. Mais tarde, o belo passou a ser um valor subjetivo, um sentimento singular proveniente de uma experiência única e individual que o sujeito tinha do mundo. Ou seja, assim como se passa com a arte, o belo foi deslocado do campo de possíveis estabelecido pelas formas tradicionais ou universais de racionalidade.

Por fim, podemos tentar perguntar pela *utilidade* da arte. Da mesma forma, veremos uma série de deslocamentos ao longo da história. No começo, a arte tinha por objetivo aproximar o homem do universo transcendente das divindades, dos deuses, do sobrenatural. Também podemos identificar, em algumas civilizações, a arte com fins decorativos. Sob outro enfoque, podemos ver a arte assumir fins expressivos, comunicativos e representativos: a obra de arte pode *expressar* algo quando ela é a materialização ou a vivificação de uma idéia ou sentimento que apela ao seu criador para alcançar a existência; a arte pode *comunicar* algo quando sua materialidade é portadora de um conteúdo, quando ela veicula uma idéia, uma intenção, uma mensagem moral ou política; a arte

pode *representar* algo quando, articulando sua potencialidade expressiva e comunicativa, *significa* algo, quando sua existência remete a algo que não está ali. Enfim, em termos de atribuição de utilidade, chegamos ao que nos diz Oscar Wilde, em 1891, no Prefácio ao seu *Retrato de Dorian Gray* (Wilde, 2000:17): “toda arte é perfeitamente inútil”. Ou seja, alcançamos a idéia de que a arte não *serve* para nada. Aliás, para explorar um pouco mais essa concepção, me detenho um pouco mais no que diz esse autor. Segundo ele, “revelar a arte e ocultar o artista é a finalidade da arte” (Wilde, 2000:17). Com essa idéia ele inaugura a visão contemporânea da dimensão *conceitual* da arte e proporciona a compreensão da experiência com a obra de arte como uma experiência singular e subjetiva que pode bem ser individual ou coletiva, mas que definitivamente vai na direção da singularidade. E a singularidade, nesse caso, tanto pode ser a do artista quanto a do crítico ou, ainda, do espectador. É arte o que eu digo que é arte. É arte o que eu faço ser arte. É arte o que eu torno arte. E, em última análise, ela serve para produzir *efeitos de sentido* no criador, no crítico e no público. Ou seja, a arte existe para produzir diferença no artista, no crítico e no público – não vindo ao caso, nesta circunstância, o juízo de valor sobre se essa é uma diferença *para o bem* ou *para o mal*, já que falamos aqui de singularidades.

Enfim, para esse autor “toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que buscam sob a superfície fazem-no por seu próprio risco. Os que procuram decifrar o símbolo correm também seu próprio risco. Na realidade, a arte reflete o espectador e não a vida” (Wilde, 2000:17).

Ou seja, não se trata de buscarmos decifrar a obra de arte como se houvesse nela um conteúdo essencial ou fundamental que devesse ser descoberto e revelado. O esforço pelo entendimento do que seja uma *obra de arte* como essência universal também cai por terra, sucumbindo à impossibilidade de circunscrição estanque em *uma* ou *outra* forma de racionalidade. O que nos resta, assim, é pautarmos nossa discussão pelas formas de operação, uso, experiência e entendimento da obra de arte, procurando desviar a resposta da captura reducionista da definição, da classificação ou do julgamento. Ao contrário de perguntar *o que é arte* ou se *isso é uma obra de arte*, vale tomar em questão a experiência de algum objeto, situação, acontecimento ou processo *naquilo que ele tem em termos de potencial artístico*, ou seja, naquilo que o configura como um acontecimento estético.

O risco de adentrarmos demasiadamente nessa região especulativa é sermos aí capturados pelo vazio inconsistente da idéia de que, se *nada* é arte, então *tudo* é arte. O risco é vacilarmos na sedução que essa relativização provoca e fazermos desse relativo um absoluto. Por isso, me importa adentrar um pouco mais em algumas ponderações.

Começo, aqui, pelo estabelecimento de uma condição de possibilidade para a experiência estética: a *atitude* estética. Para que se possa viver uma experiência estética, antes de tudo, é preciso assumir uma atitude estética, ou seja, assumir uma *posição*, uma postura que constitua e configure a nossa percepção. Não como uma intencionalidade, uma premeditação, uma antecipação racional do que está por vir, mas como uma disposição contingente, uma abertura circunstancial ao mundo. A premeditação é da ordem da atitude *prática*, utilitária, funcional, é quando nos dirigimos para o mundo com vista a determinados fins, considerando as coisas e os acontecimentos como *meios úteis* para atingir um fim.

A atitude estética é uma atitude *desinteressada*, é uma abertura, uma disponibilidade não tanto para a coisa ou o acontecimento "em si", naquilo que ele tem de consistência, mas para os efeitos que ele produz em mim, na minha percepção, no meu sentimento. Tomo, aqui, o que postula Kant acerca do juízo estético. Segundo ele, quando apreciamos esteticamente, não se trata de simpatizar ou não com a existência da coisa, tampouco importa algo da sua existência, em termos daquilo que nos pode dizer o *entendimento* ou a explicação (Kant, 1993: 49-50). Diferente disso, trata-se de contemplar ativamente a coisa, ou seja, atentar para o sentimento que a experiência da coisa produz em mim. O *desinteresse* reside na suspensão dos juízos explicativos que o sujeito poderia proferir ante a coisa ou o acontecimento que vive, de modo que possa colocar-se em uma posição de vulnerabilidade ao seu efeito. O juízo estético, nesse sentido, se refere não propriamente a um objeto ou acontecimento, puramente, mas ao sentimento que esse objeto ou acontecimento produz no sujeito. O interesse reduz o objeto ou o acontecimento à sua condição de bem de consumo ou veículo moral ou peça de coleção ou portador de uma mensagem, etc., impedindo-o de tornar-se o disparador de algo que não seja aquilo a que foi destinado pelo interesse.

A atitude estética, então, diz respeito à abertura que o sujeito tem ante o mundo. E essa atitude não se caracteriza *nem* por uma posição passiva *nem* ativa, diante do objeto ou acontecimento, mas a uma *disponibilidade* que o sujeito tem. Não se trata *nem* de procurar submeter o objeto ou o acontecimento a um certo esquema explicativo que poderia produzir um conceito, um juízo, uma definição ou uma idéia *nem* submeter-se a uma suposta essência ou fundamento que estivesse contida no objeto ou no acontecimento. Somos seres *de encontro*. Como nos diz Ortega-y-Gasset, nós somos nós e nossa circunstância; se não a salvamos, não nos salvamos também a nós. Portanto, não se pode polarizar a atitude *nem* no sujeito *nem* no objeto. Nós nos constituímos e constituímos ao mundo realizando composições e arranjos com a realidade circundante. A realidade, aquilo que existe (seja concreta e materialmente, seja abstrata e con-

ceitualmente) não é mera exterioridade, mas algo que me constitui tanto quanto eu a constituo. Assim, não se trata de operarmos na dimensão da racionalidade que busca efetuar uma *dominação*: não vou nem pretendo *dominar* a realidade nem *ser dominado* por ela. Não se trata de efetuar uma razão que apreende, possui, define, nomeia, reduz ou entende a realidade. Trata-se, antes, de um *jogo* de mútua interferência, de composição de *possibilidades* que constituem sujeito e mundo. Do encontro e do arranjo entre sujeito e objeto ou acontecimento resulta algo que *ainda não* existia, resulta um efeito novo: um sentimento, um gosto, um estado que apenas existia enquanto possibilidade, como porvir. Ao entrar em jogo com o objeto ou o acontecimento, eles deixam de ser exteriores ao sujeito e passam a constituir o *campo* da experiência. E é aí que começa a criação, a experiência estética.

Podemos ter experiências estéticas com relação a qualquer objeto ou acontecimento, independentemente de ser arte ou não, de ser belo ou não, de existir concretamente ou não. Qualquer coisa pode ser um objeto estético se estabelecermos ante ele uma atitude estética. Podemos ter experiências estéticas ao entrar em jogo com uma música erudita, uma música popular, um som da natureza, um ruído urbano ou, mesmo, com o silêncio. Podemos ter experiências estéticas com uma pintura clássica, uma imagem sagrada, um desenho na parede de uma caverna, uma fotografia, um filme, um desenho na areia do chão, uma paisagem, uma cena urbana ou, mesmo, com uma imagem apenas imaginada ou sonhada. Podemos ter experiências estéticas sempre que adotamos uma atitude estética ante qualquer objeto da consciência (Stolnitz, 1960: 49). Essa condição, entretanto, nos coloca novamente diante de um dilema: a questão do rigor da experiência estética. *Se tudo* pode ser objeto estético, *se qualquer coisa* pode sê-lo, qual é o critério para falarmos em experiência estética?

Aqui nesse ponto, para dar conta de enfrentar essa questão, vou abordar a experiência estética primeiro do ponto de vista daquele que *cria*, o artista e, depois, do ponto de vista daquele que *frui*, o público.

A atividade criadora do artista implica em algumas condições e, dentre elas, destaco uma que considero básica: o domínio de uma linguagem, de uma técnica, de uma matéria é condição de possibilidade para a criação. A criação não é uma atividade espontânea. O fato de ser *desinteressada* não pode fazer dela uma abertura indefinida e incondicional. O *desinteresse* diz respeito à idéia de que não se trava uma relação de dominação entre o sujeito artista e o mundo que o cerca e o constitui, mas que entre eles se produz uma zona de potência, um campo de possibilidades, o porvir de uma nova realidade.

Quando se produz um arranjo entre sujeito e mundo (entendido o mundo aqui como qualquer daquelas realidades – existentes ou não – a que me referi

logo acima: uma música, o silêncio, uma paisagem, uma cena, um sentimento, um sonho) e esse arranjo gera um estado diferente, um potencial deslocamento no modo de ser do sujeito, uma vertigem, um *embrulho no estômago*, estamos falando do aparecimento do primeiro movimento de emergência da obra de arte. Uma experiência estética, nesses termos, se assemelha ao estado de espírito daquele que se apaixona: no encontro com seu amado, se inaugura um tipo de relação que não é de dominação, mas de composição, de arranjo, que desloca boa parte das referências que até então o constituía e o projeta numa espécie de abismo. É aquele momento em que faltam palavras para dizer, para descrever. Falta matéria racional para explicar o que está se passando. *Algo* começa a existir em mim que não consegue via de expressão ou comunicação conhecida. E esse *algo* me apela, me pede que o traga à existência, pede um corpo, uma materialidade, um substrato para existir. Então, é com esse sentimento novo, esse *algo* que inicio um jogo compreensivo, uma dança que tem como propósito não o entendimento ou a explicação, mas a compreensão: a sensibilidade, a atenção, a percepção disso que *por enquanto* é só uma substância de conteúdo, *ainda sem* forma de expressão. Exercito a escuta perspicaz e meticulosa *disso* que me assola e que ainda não tem nome. Perscruto isso que ainda é só movimento, isso que está *pedindo* vida, pedindo existência, pedindo expressão.

Dupla competência se me exige, esse ponto. Competência de *compreensão* e competência de *expressão*.

A competência da compreensão advém da experiência e pode ser aqui entendida como discernimento. *Discernimento*, segundo Gadamer, é mais que conhecimento, é algo "a que se chega" (Gadamer, 2008: 466). O conteúdo de verdade que produzimos pela experiência, justamente por seu caráter de realidade que se efetuou, de experiência que efetivamente aconteceu, remete sempre para novas experiências, ou seja, para todas as experiências que poderiam ter sido efetuadas, para todas as verdades que poderiam ter sido geradas ali. Nesse sentido, contrariando o senso comum, entendemos que experimentada é a pessoa que, justamente por ter tido as experiências que teve, está aberta a novas e inéditas experiências. Experimentado não é aquele que *sabe* mas, ao contrário, aquele que está aberto ao porvir, ao que *ainda não sabe*. O artista, nesse caso, tem a competência do discernimento porque sabe que aquilo que sabe é a evidência do limite do seu conhecimento, é a evidência da sua finitude, da sua mínima posição na história e na realidade que o circunda e o circunscreve. O artista pode ser entendido, nesse caso, como o menos dogmático possível porque teve tantas experiências e já aprendeu tanto dessas tantas experiências que isso o faz aberto e capacitado para voltar a ter experiências e com elas aprender (Gadamer, 2008: 465). O discernimento oriundo da experiência nos possibilita

a evidência de que as coisas não são apenas como supúnhamos em nossos exercícios explicativos e, dessa maneira, que as coisas experimentadas não cabem na matéria ou na forma expressiva tradicional. O discernimento, assim, é o que nos dá a capacidade de compreender o que se passa, é a tomada de consciência daquele *algo* que nos passa e para o qual ainda não temos palavras. O discernimento é, ao mesmo tempo, um quase-saber e um além-saber, é um pressentimento, é a faculdade que temos de conhecer pela negação: nos aproximamos do *que é* pelo exercício de discernir o *que não é*.

A outra competência, da *expressão*, diz respeito à prática. Ela é relativa ao domínio técnico e instrumental da matéria e da linguagem que, operadas, vão dar substância e forma à expressão. Ela advém do estudo, do domínio, do conhecimento e da prática de uma determinada linguagem, de uma técnica e de um material. Essa competência diz respeito à capacidade prática que um sujeito tem para operar com uma linguagem (a poesia, a literatura, a música, o desenho, a pintura, a dança, o teatro, a escultura, etc.), desenvolver um modo (romance, novela, soneto, aquarela, óleo, música tonal, atonal, modal, dança clássica, folclórica, etc.), utilizar um material (a língua, o som, a tinta, a pedra, o ferro, o corpo, etc.), e manejar uma ferramenta, um instrumento (a gramática, um violino, o lápis, um pincel, a voz, a câmera, enfim). Na medida em que aquele *algo* que emergiu na experiência estética *pede existência*, é necessário dominar com competência alguma via de expressão. A criação somente terá consistência se ancorada em uma matéria expressiva operada com rigor.

A *livre-expressão* é um exemplo da operação imprópria da matéria expressiva quando o sujeito dá vazão à atividade criadora sem a necessária competência no trato do material ou da linguagem que emprega. Apoiado numa suposta espontaneidade, ele mais faz *catarse* do que *cria*. Ainda que possamos aproximar a catarse da criação, não é esse o propósito aqui: antes, pretendo evidenciar a necessidade do rigor no processo de criação de uma obra de arte. Por exemplo, um sujeito só é capaz de *improvisar* em um campo no qual tenha um mínimo de competência: só posso improvisar uma música ao violão se souber minimamente tocar violão; só posso improvisar uma comida se souber minimamente cozinhar.

Enfim, concluindo minha especulação sobre a experiência estética do artista, torno a me referir à experiência que ele tem com essa *quase-forma* que um conteúdo inédito de sua existência faz assomar nele e que o convoca a criar. O artista fabrica a obra ao mesmo tempo em que é fabricado por ela. E é essa obra, enquanto *produto*, que se dá a ver (ou ouvir ou presenciar ou assistir, etc.) para o público.

Assim, chego ao segundo pólo anunciado. No caso do público, trato da experiência estética com algumas variações. Igualmente, tomo como ponto de partida

a necessária atitude estética, ou seja, uma atitude de abertura desinteressada ante os efeitos que a realidade de um objeto ou acontecimento podem produzir.

As obras de arte – sejam de que natureza forem – representam uma zona de confluência de possibilidades que foi trazida à vida pela operação de um artista e, por isso, representam um campo de potência ilimitado. Um objeto ou acontecimento cultural ou artístico não está aí meramente para ser compreendido, manejado ou dominado mas, ao contrário, para ser experimentado. E isso significa que eles representam instâncias de convocação dos sujeitos, situações de apelo ao jogo e à composição com o público que voltará a dar existência à sua materialidade. Um livro, por exemplo, é apenas um livro: um objeto material com peso e dimensões concretas que o torna meramente uma *coisa*. Mas, ao ser aberto e lido, transforma-se, torna-se uma *agência* de novos sentidos que colocam em movimento o repertório e o universo daquele que lê. Assim, qualquer objeto artístico ou cultural: todos são e cada um é nada muito mais do que um *amontoado* de algo material –papel, pedra, corpos, letras, notas, dados, cores, etc. – até que entrem em composição ou arranjo com um sujeito que estabeleça com eles uma relação estética e os transfigure em algo que eles apenas eram em potência. Todo objeto ou acontecimento é uma fonte inesgotável de possibilidades que abarca um infinito de sentidos apesar de sua limitação material.

Por isso, trata-se de propor a atitude estética como uma abertura desinteressada. Movidos pelo interesse, nossa tendência é *dominar* (conceitual ou materialmente) as realidades que nos cercam e, nesse delírio de poder, nos furtamos a possibilidade de sermos criativos. Entrar em jogo com um objeto ou acontecimento, de outro modo, representa conceder-se a possibilidade de, num único lance, configurar a experiência estética e ser configurado por ela. E aqui, da mesma maneira, nos confrontamos com um dilema: se é possível produzir experiências estéticas com qualquer coisa, qual é a medida do rigor que se coloca para nós?

É bem verdade que podemos pensar na experiência estética que ocorre *por arrebatamento*, ou seja, que atropela o sujeito e o desloca radicalmente do campo de racionalidade que o circunscrevia. Nesse sentido, lembro do que nos diz Hilda Hilst sobre a potência da poesia: “Um poema é como um soco. E, se for perfeito, te alimenta para toda a vida. Um soco certamente te acorda e, se for em cheio, faz cair a tua máscara, essa frívola, repugnante, empolada máscara que tentamos manter para atrair ou assustar” (Hilst, 1998:53). Ou seja, podemos pensar na experiência estética *involuntária*, que pega o sujeito de sopetão, no susto. Mas, antes, me importa tomar em questão a experiência intencional, aquela para a qual o sujeito *se dispõe*. O mundo cultural e artístico é constituído com formas de racionalidade próprias que implicam formas de rigor específicas.

Essas formas de racionalidade e rigor, por sua vez, só podem ser experimentadas quando se tem alguma competência para saber ler, ouvir, vivê-las. Saber operar minimamente com as diferentes linguagens é uma condição de possibilidade da experiência rigorosa. E, nesse sentido, a formação para a experiência estética passa pela ampliação da capacidade perceptiva, pela dotação de uma certa competência nas diferentes linguagens que permitam, justamente pela familiarização que se produz, uma suspensão dos juízos explicativos, abrindo espaço para a fruição e a experiência desinteressada, para a abertura aos efeitos que o objeto ou o acontecimento podem produzir. Se me ateno ao impulso de *decifração* ou *entendimento* do objeto ou do acontecimento, torno a cair na armadilha de tentar dominá-los sob uma certa forma de racionalidade, impedindo-me de sentir os efeitos que esteticamente podem produzir. Da mesma forma, se me *entrego* "livremente" à experiência, também resvalo para o espontaneísmo catártico e leviano que resultam da freqüente falta de rigor. A produção de sentidos que caracteriza a experiência estética é efeito do entrelaçamento, do arranjo que o sujeito faz com o objeto ou o acontecimento de maneira rigorosa, ou seja, levadas em consideração as possibilidades de compreensão que a experiência torna viável. E esse rigor responde à competência de perscrutar meticulosa e minuciosamente os pormenores do objeto, alcançando a sutileza da perspicácia que a discriminação e o discernimento conferem ao sujeito experimentado que, como já explorei acima, se constitui. O sujeito experimentado é não dogmático e, por isso, consegue suspender seus preconceitos, clichês e estereótipos justamente porque a experiência o confronta sempre com sua finitude, com a evidência do limite de sua interpretação. O que ele *pensa* sobre o que *sente* é sempre apenas *uma* das inumeráveis possibilidades de *pensar* ou de *sentir*. A formação do público, a formação do sujeito fruidor passa, assim, pela ampliação de sua capacidade perceptiva, no sentido de mostrar as armadilhas da interpretação categórica e judicativa do gosto maniqueísta (bom vs. mau, bonito vs. feio, etc.) e instigar o exercício da compreensão como uma tomada de atenção sobre os *efeitos* que a experiência *pode* produzir. Significa compreender que *não gostar* é, igualmente, uma forma de *gostar*. A formação do sujeito fruidor consiste em explorar diferentes maneiras de compreender a experiência estética, possibilitando uma abertura à diversidade de sentidos do mundo (ou seja, de *formas de sentir* a realidade).

Ampliar o repertório cultural, ampliar o repertório de experiências representa, assim, uma ampliação da capacidade dos sujeitos orientarem sua percepção e compreensão ante as infinitas possibilidades da existência. Inspirado por Lucimar Bello, ousou afirmar que a vida – como a arte –, não se define: a vida – e a arte – é uma coleção de exemplos. Nesse sentido, postulo a idéia da experiência

estética como uma oportunidade de ampliação, de desvelamento e de expansão da subjetividade na medida em que representa uma abertura para essa *coleção de exemplos*.

Vale abrir, para finalizar, uma breve mas nem por isso pouco importante digressão. Quero me referir à possibilidade da constituição da obra de arte a partir da experiência estética com objetos ou acontecimentos não-artísticos, ou seja, não enquadrados nos cânones do que se considera arte, seja em que esfera for. E quero, nessa digressão, me referir tanto à experiência do artista quanto à do crítico quanto à do público. Quero retomar aqui um aspecto que ficou pulsando em diferentes momentos deste ensaio: o fato de podermos ter experiências estéticas com qualquer coisa.

Para demarcar a gênese dessa possibilidade, tomo a proposição de Marcel Duchamp. Sua idéia de *ready-made* representa justamente a possibilidade de que qualquer objeto existente pode, ao ser deslocado de seu contexto, tornar-se disparador de uma experiência estética. Essa idéia desloca radicalmente a natureza da condição estética para a *atitude* que se pode ter diante do objeto. Nessa medida, tanto o artista quanto o crítico ou o público têm a prerrogativa de transfigurar os objetos e os acontecimentos convertendo-os em objetos estéticos. Mais uma vez, o mesmo dilema: se *tudo* pode, qual o limite?

Antonio Cícero nos lembra que assim como nas artes visuais o *ready-made* levou muitos artistas e críticos de arte a considerarem obsoleta a arte de pintar ou esculpir, na poesia ele levou muitos poetas e críticos literários a considerarem obsoleta a arte de fazer poemas (Cícero, 2005: 107). Ora, se abdicarmos do necessário rigor, também aqui caímos na inconsistência da experiência estética. Temos que ter presente que o fato de ser possível realizar experiências estéticas com *qualquer coisa* não significa que se trata da mesma *natureza* de experiência: se somos capazes de ter uma experiência estética com o barulho do vento ou com o silêncio isso não significa que podemos prescindir da música; se somos capazes de realizar uma experiência estética com um trocadilho, um anagrama, um trava-língua, uma parlenda ou uma frase recortada a esmo, não significa que podemos prescindir da poesia; se podemos realizar uma experiência estética com o bater de uma onda do mar em nossos pés ou com um pôr-de-sol, não significa que podemos prescindir da pintura ou do cinema. A experiência que podemos ter com uma peça de Bach, com uma música de Luis Gonzaga, com uma canção infantil, com o canto de um pássaro ou com o ruído de um trem não têm o mesmo *valor*. Sim, todas podem constituir-se experiências estéticas. Mas é inegável que há uma grande diferença de valor entre elas (ressalte-se que essa diferença não diz respeito a uma hierarquia – em que algo pode valer *mais* ou *menos* – mas que cada experiência inaugura ou diz respeito a uma ordem

singular e irreduzível a qualquer outra!). Podemos captar e experimentar esteticamente *qualquer* coisa, sim. E essas experiências sempre apresentam um grande potencial formativo para os sujeitos nelas implicados. Porque a experiência consiste, justamente, no deslocamento que se sofre da forma tradicional de racionalidade que nos circunscreve, nos colocando diante do inédito, da novidade da interpretação. O fato de termos produzido uma interpretação a partir de uma experiência é a evidência de que *cada um* que experimente o que experimentamos poderá produzir *outra* interpretação. Ademais, se chegamos a produzir *uma* interpretação, é porque *infinitas* outras interpretações permanecem como interpretações possíveis.

Assim, ante o mundo, temos a permanente e infindável possibilidade de transfigurar a realidade e sermos transfigurados por ela: Marcel Duchamp transfigura a realidade quando desloca o urinol ou a roda de bicicleta para uma exposição; Nuno Ramos transfigura a realidade quando expõe três urubus vivos na instalação Bandeira Branca, na 29ª Bienal de São Paulo; Frederico Moraes transfigura a realidade quando desloca os bordados e as coleções de Arthur Bispo do Rosário para uma galeria; Fausto Fawcett transfigura a realidade quando brinca com o anagrama Caroline Dickman – Nicole Kidman no poema “A fêmea camafeu”; uma criança transfigura a realidade quando monta num cabo de vassoura e sai cavalgando; um sujeito transfigura a realidade quando chora ante a visão do mar ou quando escuta uma sonata; um amante apaixonado transfigura a realidade quando, ante a insuficiência das palavras, faz silêncio ou grita ou beija ou abraça.

A medida do rigor, nesse caso, está no entendimento da *intradutibilidade* do conteúdo da experiência estética, ou seja, na impossibilidade daquele *algo* que se produz no sujeito que experimenta esteticamente a realidade ser traduzido em alguma linguagem ou forma de racionalidade conhecida. Por ser intraduzível, a forma de expressão que vai dar concretude ao conteúdo da experiência estética precisa ser inventada. Uma imagem que bem representa essa situação, a meu ver, é a idéia do abismo. Como nos sugere Chantal Maillard, a experiência da criação e a experiência estética se assemelham a ser projetada em um abismo: tudo começa quando o mundo acaba. A experiência estética inicia quando tudo o que sei e tudo o que tenho sido já não bastam e o mundo apela por ser inventado. Ali onde, para as formas tradicionais de racionalidade, é o fim-do-mundo, porque não há palavras, não há forma possível de expressão, não há mais explicação, quando a gente *não entende mais nada*, ali onde *o mundo acaba* é que começa o percurso e o processo de criação (Maillard, 1998: 252). Trata-se de aprender uma outra forma de racionalidade, a razão estética: aprender a viver conscientes das ficções que criamos; aprender a palpar o vazio – não o

vazio como ausência, desaparecimento, fim ou morte de algo, mas, ao contrário, como *origem*, como porvir, como um perpétuo não-ser-mais ao lado de um não-ser-ainda, um não-ser-isso ou um não-ser-eu ao lado de um ser-quase.

Os efeitos da experiência estética – os valores, os sentimentos, os gostos, os juízos, as representações, as categorias – são as modalidades das experiências que vão se modificando com a própria história, cujo núcleo é sempre essa estranha satisfação que resulta do reconhecimento da capacidade de construir, de produzir sentidos que, quando a gente experimenta, ao mesmo tempo está construindo e produzindo a gente mesmo (Maillard, 1998: 254). A razão estética habilita o sujeito para que se construam mundos não apenas a partir de e sobre esquemas referenciais, mas, igualmente, a partir de e sobre a experiência da presentificação do que existe, do ser-aí, da história efetual e da desrealização dos limites estabelecidos pelas formas tradicionais de racionalidade. Novamente, reitero a idéia de que *o que existe* não é passível de aprisionamento em uma definição, mas, de outro modo, *o que existe* é uma coleção incomensurável de exemplos. Cada sujeito – personagem da ficção, da memória ou do presente – representa uma forma de subjetivação possível.

Enfim. Concluo esta reflexão, esta provocação com algumas citações que há muito me acompanham:

“O que é o *belo*, senão um grau suportável do *terrível*?” (Rainer Maria Rilke, Primeira Elegia – grifo meu)

“Vai, vai, vai, disse o pássaro. O gênero humano não pode suportar tanta realidade. O tempo passado e o tempo futuro, o que *poderia ter sido* e o que *foi*, convergem para um só fim, que é sempre presente.” (T.S. Eliot, *Burnt Norton* – grifo meu)

“A realidade sempre é *mais* ou *menos* do que nós queremos.” (Fernando Pessoa – grifo meu)

E, por fim,

“No puedo hablar con *mi* voz, sino con *mis* voces.” (Alejandra Pizarnik – grifo meu)

Referências Bibliográficas

- Cícero, A. (2005). *Finalidades sem fim: ensaios sobre poesia e arte*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Eliot, T.S. (1981). Quatro Quartetos/Burnt Norton em *Poesia*. (tradução Ivan Junqueira). 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Fawcett, F. (2000). A fêmea camafeu no país dos danados em CEP 20.000: o celeiro do underground carioca, *Revista Trip*, 83, 11-22.
- Gadamer, H.G. (2008). *Verdade e Método I – traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis: Vozes.
- Hilst, H. (1998). *Cascos e carícias*. São Paulo: Nankin.
- Kant, I. (1993). *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária (1ª ed.1793).
- Maillard, C. (1998). *La razón estética*. Barcelona: Ed. Laertes.
- Pessoa, F. (2006). *Odes de Ricardo Reis*. Porto Alegre, L&PM.
- Pizarnik, A. (1993). *Obras Completas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Rilke, R.-M. (1988). *Elegias do Duíno*. Porto Alegre: Globo.
- Stolniz, J. (1960). *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism*. Boston: Houghton Mifflin.
- Wilde, O. (2000). Prefácio em *O Retrato de Dorian Gray* (1891). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Marcos Villela Pereira

Licenciado em Filosofia, Doutor em Educação, Pesquisador do CNPq,
Professor Titular do Programa de Pós-Graduação em Educação da PUCRS.
marcos.villela@yahoo.com.br