

A PERFORMATIVIDADE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA: MODULAÇÕES RÍTMICAS E TENSIVAS DA SENSIBILIDADE

THE PERFORMATIVITY OF AESTHETIC EXPERIENCE: TENSIVE AND RHYTHMIC MODULATIONS OF SENSIBILITY

Benjamim Picado¹

Jônathas Miranda de Araújo ²

RESUMO:

Pretende-se aqui examinar aspectos da experiência estética que implicam sua necessária performatividade, especialmente da parte do apreciador de obras ou produtos de nosso campo de estudos: neste sentido, nos interessa avaliar como a leitura ou a fruição sensível de textos, sons ou imagens implica nas modulações específicas nas quais as paixões e a sensibilidade da recepção são empregadas, sobretudo com respeito às capacidades somáticas desta performatividade. De momento, nos interessa examinar a questão do ritmo da apreciação, como elemento nucleador de experiências estéticas, sobretudo naquilo que nos permite avaliar a produção das tensões próprias ao regime passional da leitura e do engajamento sensorial no universo das obras.

PALAVRAS-CHAVE:

1. Experiência estética 2. Ritmo 3. Performatividade

ABSTRACT:

The intention here is to examine aspects of aesthetic experience involving its necessary performativity, especially from the connoisseur of works or products in our field of studies: in this sense, we are interested in evaluating the ways in which reading or sensible enjoyment of either texts, sounds or images imply the modulations of the conditions under which passions and sensible reception are employed, particularly with respect to the somatic capabilities of this performativity. At the moment, we are interested in examining the question of the rhythm of appreciation, as a nucleating element of aesthetic experience, especially allowing us to evaluate the production of the tensions

1 Doutor em Comunicação e Semiótica Professor do Departamento de Estudos Culturais e Mídia, Universidade Federal Fluminense, jbpicado@hotmail.com RIO DE JANEIRO, Brasil.

2 Mestre em Comunicação, Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense, jonathasaraujo@gmail.com RIO DE JANEIRO, Brasil.

that are proper to the passionate regimes of reading and the sensory engagement in these universe of artworks.

KEYWORDS:

1. Aesthetic experience 2. Rhythm 3. Performativity

PRÓLOGO: O EMPENHO PASSIONAL DA COMPREENSÃO E DA SIGNIFICAÇÃO

Na origem das relações entre a comunicação e a experiência estética, argumentamos que seja necessário que a reflexão estética sobre processos e fenômenos comunicacionais não seja assomada pelas abordagens exclusivamente históricas e sociológicas da arte. Nestes termos, aquilo que nos interessa desta conexão suposta entre tais domínios tão distintos deve concernir especialmente ao modo como a sensibilidade (compreendida em sua dimensão manifesta de simultâneas sensorialidade e passionalidade) se define no caráter de uma necessária partilha intersubjetiva - mobilizada por certas dimensões daquilo que se poderia designar como a “ordem dos significados” dos produtos e obras do campo da comunicação.

Neste último aspecto, inclusive, haveria muito o que pensar sobre os diálogos entre certas correntes das teorias da significação e uma abordagem genuinamente estética da comunicação. E, de fato, ao examinarmos certos debates que demarcaram estas disciplinas tão presentes em nosso domínio de estudos, notamos como as próprias teorias semióticas pareceram vislumbrar, no limite de certas demarcações epistemológicas de seus próprios repertórios conceituais e abordagens analíticas, a necessidade de repensar alguns de seus primeiros passos, no concernente à noção mesma de “significação”, em face de certos problemas ligados a seu uso teórico.

Dois exemplos são notáveis para nós, nestes termos: de um lado, o longo debate que se travou em torno do emprego da categoria do “ícone”, definida como propriedade de “semelhança” entre os signos e sua referência. Em especial, nos interessa a auto-crítica que Umberto Eco realiza do processo de virtual insolvência heurística da iconicidade no qual se empenhara, em boa parte de sua aventura intelectual: ao repercutir os eventuais problemas de uma excessiva constrição da iconicidade pela arbitrariedade de seu fundamento semântico, Eco sugere a necessidade de um diálogo mais intenso das teorias semióticas com certos ramos das teorias psicológicas sobre a percepção comum.

Quando percebo uma bola como tal, reajo a uma estrutura circular. Não tenho vontade de dizer que iniciativa minha contribui para fazer com que a perceba também como esférica, e por certo é com base num tipo cognitivo previamente formado que saberei ainda que deveria ser de borracha, saltitante, e portanto capaz tanto de rolar quanto de ser devolvida conforme a mova ou lance (...). Mas decerto o que deu início ao julgamento perceptivo é o fenômeno do iconismo primário em cuja base logo percebi uma semelhança com outros objetos do mesmo tipo de que já tivera experiência (ou cujo tipo cognitivo me fora transmitido de forma muito precisa). (ECO, 1998: 291).

Em outras quadras do campo semiótico, este problema é igualmente demarcatório das viragens que marcarão a direção assumida por certas escolas de uma semântica estrutural, na direção de uma *ordem passionalizada da compreensão*: no percurso que nos conduz da análise estrutural da narrativa em Barthes até o “espaço tensivo” de Zilberberg, o que se nota é este turno feito pela ortodoxia do estruturalismo, ao deslocar a questão do sentido como uma relação determinada no âmbito estritamente sintático de sua construção, para uma maior atenção às questões associadas ao “prazer do texto” (em Barthes), às “anisocronias” e “anacronias” da narrativa (em Genette) e aos valores semântico-conceituais da passionalidade (em Greimas). Neste último, reconhecemos em seu projeto de uma semântica estrutural uma espécie de continuidade entre o estruturalismo semiológico e a fenomenologia da percepção.

É com conhecimento de causa que nos propomos a considerar a percepção como o lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação. Assim procedendo, ganhamos a vantagem e o inconveniente de não poder estabelecer, no seu estatuto particular, uma classe autônoma de significações linguísticas, suspendendo destarte a distinção entre semântica linguística e semiologia saussuriana. Embora reconhecendo nossas preferências pela teoria da percepção tal como foi anteriormente desenvolvida na França por Merleau-Ponty, observamos, entretanto, que esta atitude epistemológica parece ser também aquela das ciências humanas do século XX em geral: assistimos assim, para citar apenas o que é particularmente evidente, à substituição da psicologia da forma e do comportamento pela psicologia das “faculdades” e introspecção” (GREIMAS, 1973: 15).

Mas, se o estabelecimento deste campo discursivo das abordagens estéticas implicaria em reconhecer as viragens conceituais havidas nas próprias disciplinas do sentido e da interpretação, também deveríamos considerar a enorme falta de atenção dos próprios estudos da comunicação - nos fundamentos epistemológicos que lhe são próprios, em preceitos de ordem sociológica e histórica - a certas fortunas teóricas que se estabeleceram sobre objetos variados, em nome dos quais a definição de um núcleo comunicacional da investigação foi estabelecida a partir dos *compromissos ontogenéticos* das

formas textuais com as condições estéticas de sua recepção (por exemplo, no contexto dos estudos literários, em Wolfgang Iser).

“O modelo de interação entre texto e leitor é fundamental para o conceito de comunicação. Com isto, é simultaneamente dito que o leitor recebe o texto na medida em que, conduzido pela articulação da estrutura deste, vem a constituir a função como seu horizonte de sentido. Para uma abordagem do tipo comunicacional, as estruturas têm o caráter de indicações pelas quais o texto se converte em objeto imaginário, na consciência de seu receptor. O conceito de comunicação, usado na teoria da literatura, acolhe portanto a descrição das estruturas e a determinação da função e, na verdade, deles necessita como o pressuposto necessário para que a transmissão e a recepção se tornem processos descritíveis. (ISER, 1983: 374,375).

Mais do que isto, inclusive, o fato de que esta instância do acolhimento não é concebida na dimensão de um mero acompanhamento da ordem vetorializada das instruções sobre os percursos de sentido contidos no texto, mas precisamente enquanto *performatividade de uma recepção* e também como *modalização passionalizada da compreensão*. Pois é sobre a recapitulação destas ideias centrais da “performatividade” e da “passionalidade” que pretendemos retomar as relações entre comunicação e experiência estética: as linhas gerais de nosso exame apostam, portanto, na indissociabilidade entre a experiência sensorial e afetiva da comunicação e o fato de que esta unidade se manifesta na ordem de uma paixão que é performada na atividade da recepção.

ORDENS DO FAZER E DO SENTIR/PERCEBER: DA *POIÉSIS* À PERFORMATIVIDADE

Precisamos nos interrogar sobre uma ordem de pressupostos das teorias da comunicação, na relação que propõem entre o caráter “produzido” dos objetos da experiência estética e o aspecto de sua destinação ao horizonte da compreensão, especialmente na sua dimensão de procedimento ou mediação técnica. De nosso lado, a *poiésis* que interessa a uma teoria estética não é apenas a operosidade de uma fabricação, pois aquilo que esta ação produz não é apenas um *objeto* mas o *vetor* de uma experiência.

Nestes termos, propomos a exploração desta questão sobre o caráter necessariamente “produzido” das realidades estéticas, a partir do modo como Luigi Pareyson examina o processo artístico e as duplicidades que marcam sua origem. O debate estético que caracteriza as várias apreensões do sentido do fazer (e que não se confundem com as abordagens estritamente poéticas do assunto) estão em geral concernidas com a neces-

cidade de se atribuir um significado nuclear ao conceito de uma “obra”: assim sendo, a discussão sobre o fazer poético não interessa à estética do ponto de vista da particularidade deste fazer, mas na perspectiva de uma compreensão sobre as condições formais de sua apreciação (*o que é que, sendo parte da obra, se deixa ver na apreciação como aspecto de sua feitura?*).

No curso de suas considerações sobre o processo artístico, Pareyson defende que o tipo de produtividade que caracteriza a formatividade da obra de arte se define menos pela materialidade concreta de sua manifestação e mais pelos *efeitos* que ela pode suscitar na sua fruição e apreciação. É neste ponto que a interrogação sobre o processo artístico aponta para sua condição necessariamente “estética”, na qual o poético se encontra confinado e definido enquanto um tipo de finalidade precisa do fazer: se a “lei do êxito” preside as etapas da formação da obra, enquanto realidade física, isto não pode implicar que o prazer estético decorra da tematização deste processo de gênese material da obra.

Na experiência estética, o que é inevitável tratar como aspecto de uma gênese diz respeito à *sobrevivência da forma*, sendo algo que decorre da necessária dinamização da obra por atos de interpretação. Destaque-se aqui que esta forma sobrevivente na dinamização não é uma qualidade exclusiva da obra, mas daquilo que nela se manifesta como vetor de uma interação possível entre ela e a ordem da sensibilidade. Neste ponto, vemos aonde se conectam poética e estética, na perspectiva de Pareyson: o fazer da obra se retoma na “consideração dinâmica”, que é própria da sensibilidade que assumimos para sua forma.

Dar-se conta do valor artístico da obra significa ver a sua perfeição dinâmica, surpreender a imodificável inteireza no ato de acabamento, olhá-la como processo no ato de conseguir a própria inteireza. O processo aparece assim como incluído na própria obra: aplacado, não extinto; consolidado, não enrijecido; tornado estável e definitivo na calma e imodificável perfeição da obra, mas, precisamente por isso, não identificável numa trajetória histórica, psicológica e temporal.” (PAREYSON, 1997: 197).

Este aspecto da valorização da recepção na viragem nas teorias da arte é testemunhado mais claramente na obra de Paul Valéry: em sua aula inaugural ao curso de Poética no Collège de France em 1937, somos restituídos de saída ao sentido originário do termo que define esta disciplina dedicada ao artístico (a Poética), pelo qual o agir que lhe é próprio (da ordem do “produzir”) é definido não apenas pela operosidade de suas eta-

pas, mas por referência àquilo que resulta deste trabalho, sob a forma de uma “obra do espírito”.

Ele anuncia assim as grandes linhas de um programa sobre os fundamentos do artístico que se distanciaria do espírito no qual a herança dos saberes poéticos foi assimilada na crítica e na história da literatura: no lugar de uma discursividade prescritiva dos “modos de fazer” artísticos, lhe interessava pensar sobre este sentido mais “primitivo” do poético, como enraizado numa certa *ordem genérica* do fazer - e, em especial, do fazer que se destina a realizar objetos que nos afetam, de uma maneira bem especial. Este outro sentido de um saber poético implicaria na valorização distintiva do “ato” de produzir, mais do que naquele do “produto” do fazer, como um objeto transcendente à sua origem em uma *poiésis*.

Mas deplorando-a ou deleitando-se com ela, a era da autoridade nas artes há muito tempo está terminada, e a palavra “Poética” só desperta agora a idéia de prescrições incômodas e antiquadas. Acreditei então poder resgatá-la em um sentido que leve em conta a etimologia, sem ousar, contudo, relacioná-la ao radical grego - *poético* - do qual a fisiologia se serve quando fala de funções hematopoéticas ou galactopoéticas. Mas é, finalmente, a noção bem simples de fazer que eu queria exprimir. O fazer, o *poiën*, do qual desejo me ocupar, é aquele que termina em alguma obra e que eu acabarei restringindo, em breve, a esse gênero de obras que se convencionou chamar de *obras do espírito*. São aquelas que o espírito quer fazer para seu próprio uso, empregando para este fim todos os meios físicos que possam lhe servir. (VALÉRY, 1999: 180,181).

Valéry considera que os elementos determinantes do ato pelo qual a criação marca a origem de uma obra não se localizam naquilo que a história da literatura examina sobre as vontades de seu autor ou as circunstâncias de sua biografia: ao reconhecer que os atos mais recônditos da procura artística ou intelectual não apartam o seu sujeito de tudo aquilo que compromete estes atos com sua destinação, Valéry introduz na raiz dos procedimentos da criação um critério similar àquele pelo qual Pareyson definirá o “êxito” do próprio ato formativo. Esta questão da finalidade do processo artístico demarcará muito fortemente as concepções de Pareyson sobre a razão do fazer artístico, de tal modo que alguns comentadores notaram como o impacto das ideias poéticas de Valéry se verificou mais facilmente no plano teórico da estética do que na própria poética (GOMES, 1996).

No caso da primeira lição de Valéry sobre questões de poética, o problema da produção do efeito é menos uma decorrência dos procedimentos da arte do que uma questão

ligada ao “valor” que a obra assume, uma vez consumada em sua feitura. Esta questão instaura um limite entre dois sentidos do fazer, do qual decorrem, por sua vez, dois significados distintos da obra na relação com este mesmo fazer: tomada na condição de um puro procedimento, o fazer que realiza a obra como resultado a considera enquanto realidade física ou material, ao passo que o fazer que conecta a obra a um valor identifica nela o efeito que é capaz de suscitar para além daquilo que a originou; deste modo, a obra não é - neste sentido específico da *poiésis* - um ponto final, mas um prolongamento de certos aspectos de sua realidade que apenas sobreviverão na recepção sensível. A expressão mais acabada deste valor exprime-se na ideia de que a obra do espírito sobrevive para seu apreciador enquanto “ato”.

Fora deste ato, o que permanece é apenas um objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito (...). um Parthenon não passa de uma pequena carreira de mármore. E quando o texto de um poeta é utilizado como compilação de dificuldades gramaticais ou de exemplos, ele deixa imediatamente de ser uma *obra do espírito*, visto que o uso que se faz é inteiramente estranho às condições de sua produção, e que lhe é recusado, por outro lado, o valor de consumo que dá um sentido a essa obra. (VALÉRY, 1999: 185).

No que respeita a questão da performatividade da experiência estética, esta conexão com um aspecto da origem das obras do espírito tem a ver com aquilo que - ao menos para alguns comentadores - constituiria uma espécie de conotação “pragmática” dos preceitos aristotélicos sobre a arte de compor poemas dramáticos (GOMES, 1996): no caso da arte poética, há uma cláusula de especificação pela qual Aristóteles designa a destinação própria dos atos de produção de suas obras, agora no sentido de separar, na ordem prática, os fazeres que redundam em *coisas* daqueles que redundam em *efeitos*. A obra poética não se define pela natureza terminal dos *objetos* resultantes de um fazer, mas do *efeito* nelas prescrito - e o fato de que estes são visados pelo caráter da feitura dos objetos que são obra destas artes, em particular.

É, por exemplo, neste sentido preciso que Aristóteles define que a *poiésis* que redundam em obras de arte é, necessariamente, *mímesis*: mais do que estrita correspondência entre formas aparentes de obras e coisas (o legado da significação mimética que nos chegou, pelo fato de este conceito se associar historicamente a uma particular forma de *poiésis*, a pictórica), o sentido aristotélico da imitação parece designar precisamente este preceito mais remoto (restituível à Ética, por exemplo), de que o bem próprio à produtividade poética, embora manifesto na materialidade da obra, se realiza na propriedade formal de seu efeito, a saber, a de *ser percebida como* “imitação”. Na

consideração daquilo que traz o problema da *mimesis* para uma outra compreensão da prescrição aristotélica do poético, precisaríamos avaliar o modo como esta categoria da imitação se correlaciona com outras experiências associadas às obras.

Ao recapitular a história do processo pelo qual a experiência estética foi sendo dissociada de sua dimensão de partilha comunicacional, Hans Robert Jauss nos restitui a uma tripla fonte dos saberes acerca do prazer próprio à fruição (em Aristóteles, Agostinho e Górgias): nos três casos, a descarga prazerosa associada ao tipo de relação que mantemos com tudo o que nos afeta passionalmente se exprime como uma inclinação da receptividade a um nível próprio de atividade sobre as coisas que provocam nossas paixões. Nos pares *aisthesis/katharsis* e *voluptas/curiositas* se consubstanciaria uma noção do prazer estético que seria indissociável de nossa disposição genérica à conduta.

O que é particularmente notável no sentido do prazer estético que evocam Aristóteles e Agostinho é a conjunção entre a ordem dos efeitos poéticos, da sensibilidade estética e a descarga passional que resulta desta experiência: neste âmbito, catarse e curiosidade são melhor definidos como faculdades da experiência estética, nos quais podemos identificar mais claramente o *caráter pragmaticamente orientado de nossa receptividade*. E nestes dois se exprime igualmente um sinal das prescrições pelas quais se identifica em cada um dos gêneros dramáticos seus respectivos programas de produção do efeito. Jauss ressalta como o longo processo que redundou na completa remoção de qualquer vestígio do prazer como núcleo da experiência (em Adorno, por exemplo) removeu esta unidade comunicacional da sensibilidade e da ação, nos aspectos em que ambas tocam a dimensão estética e constitutivamente ativa da recepção.

A subjetividade que goza de si mesma, como novo ideal do prazer estético, abandonou o *sensus communis* como expressão de uma simpatia comunicativa, enquanto ao mesmo tempo o culto do gênio desterrou, um vez por todas, a “estética do efeito” da retórica. Data de então a decadência de toda experiência prazerosa da arte. O prazer estético, restringido em toda sua dimensão cognitiva e comunicativa, mostra-se, de agora e diante, nos modelos trifásicos da história da filosofia como a contra-instância sentimental e utópica da alienação, ou, na teoria estética contemporânea, como a quintessência de uma conduta que, já em face da arte clássica, é tomada como alheia à arte, passando a condenada face a todas as formas artísticas da modernidade. (JAUSS, 2002: 90).

Mais do que na *aisthesis* ou na *poiésis*, é na intensificação passional própria da catarse que poderemos identificar esta dimensão na qual a sensibilidade e os afetos redundam em *atividade da receptividade*, pois é na experiência catártica que a paixão se per-

forma mais nitidamente, realizando-se numa *significação encarnada de sensibilidade*: é nesta ordem da experiência estética que podemos afirmar, por outro lado, que esta sensibilidade se traduz em compreensibilidade - sendo sobre seu fundamento que podemos falar de uma necessária *comunicabilidade das paixões*. Para além disto, podemos também fixar nesta intensificação afetiva uma espécie de “força ilocucionária” da significação da experiência estética: é, portanto, neste *quadro pragmático* da passionalização de uma partilha estética que Jauss identifica na catarse uma faculdade sensível que sobreviveria às circunstâncias históricas da *poiésis* e a subjetividade extremada da *aisthesis*.

MODALIZANDO AS PAIXÕES: RITMOS E TENSÕES DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Ao lermos textos clássicos das teorias e da análise literária, tais como “Introdução à análise estrutural da narrativa”, podemos ficar com a impressão de que a experiência da leitura de ficções se constituiria como uma espécie de acompanhamento protocolar da sucessão dos eventos narrados, como se esta experiência não implicasse pressupostos de uma *adesão existencial* à atividade da leitura. Mais atentos a certas sutilezas da argumentação barthesiana, notamos contudo que os diferentes níveis da organização hierárquica do discurso ficcional demandam do leitor o exercício ativo de certas faculdades que as funções do texto apenas indicam para a atualização da leitura. Na verdade, estas funções (que dão conta dos regimes pelos quais os diferentes segmentos da história constroem variadas intensidades da sucessão das ações) apenas antecipam, na condição de uma estrutura prévia, uma espécie de *quadro antropológico da conduta* que é fenomenologicamente anterior ao próprio texto.

Assim sendo, não é a estrutura textual da narrativa que institui a exigência pela qual a suíte ordinária das ações se manifeste sempre e necessariamente “actorializada”: estas mesmas condições da apresentação estrutural das ações narradas tem seu fundamento no carácter existencialmente engajado dos “atos de leitura”; o julgamento sobre as ações que os personagens empreendem está intimamente ligado aos estados corporais e anímicos do leitor - portanto, ao modo como a recepção pode *performar as paixões*, na relação com a ordenação sequencial dos textos; e um tal problema não era de todo incógnito para a tradição semiológica, já que - em certos textos contemporâneos de sua fase estruturalista - Barthes notara esta antecedência de um “código proairético”, relativamente ao “código discursivo” das funções narrativas.

Ao estabelecer a ciência da ação ou da *práxis*, Aristóteles, de fato, fá-la-á preceder de uma disciplina anexa, a *proairesis*, ou a faculdade humana de deliberar antecipadamente o final de um ato, de escolher (é o sentido etimológico), entre os dois termos de uma alternativa, aquele que se vai realizar. Ora, a cada núcleo da série de ações, a narrativa também (...) “escolhe” entre várias possibilidades e essa escolha compromete a cada instante o próprio futuro da história (...). Essas são as implicações do termos *proairetismo* que proponho aplicar a toda ação narrativa implicada numa série coerente e homogênea. (BARTHES, 2001 :156,157).

Mas se aqui destacamos que as paixões vividas através de narrativas possuem uma característica de *performatividade*, precisamos avançar no detalhamento do modo como esta estrutura “proairética” das ações é efetivamente modulada na ordem sequencial das ficções e finalmente empenhada nos regimes estéticos da compreensão. De nossa parte, consideramos que esta questão envolve duas etapas de uma consideração sobre o investimento sensorial e passional das sequências narrativas: no que respeita os aspectos de intensificação afecional do discurso, estamos falando daquilo que Iser valoriza nas “protensões” e “retenções” da apresentação narrativa da sucessão dos eventos, de modo a capitalizar as predisposições da leitura; por outro lado, há uma dimensão da leitura que caracteriza sua adesão como sendo a performatividade de um andamento que se pode experimentar esteticamente, elementos estes que igualmente se transferem para um aspecto preciso da ordenação textual das obras - o que prenuncia para nós a questão do *ritmo* da experiência estética.

Esta distinção entre a estruturação formal das sequências textuais e sua atualização na atividade da leitura é uma marca mais saliente daquilo que a estética da recepção identifica como clivagem entre as “estruturas da tematização” pelas quais o texto constrói as condições de sua comunicação com o universo da leitura (a partir dos repertórios de sentido, que compreendem tanto a normatividade das realidades extra-textuais quanto os sistemas da expressão literária e de seus gêneros, por exemplo) e a etapa propriamente dita dos “atos de leitura”. Nos dedicamos precisamente aos regimes ativos nos quais a leitura se define como *performance* do texto narrativo: na fenomenologia da leitura de Iser, os atos de apreensão através dos quais o leitor organiza a passagem da ordem narrativa e de suas estruturas textuais para o âmbito subjetivo da leitura está implicada no modo como o texto se apresenta configurado para esta mesma apreensão.

Iser nota que há uma diferença importante no ato através do qual a percepção sintetiza esteticamente seus objetos e aquele que caracteriza a atividade da leitura, por

outro lado: nos dois casos, a apreensão depende da construção de um ponto-de-vista através do qual podemos nos deixar absorver no universo referido pela expressão (seja a pictórica, seja a literária); mas a apreensão do texto se diferencia daquela que é própria à experiência pictórica, pois as perspectivas que ela apresenta se modificam, na medida em que as fases da ação se prolongam. Mais do que isto: ao passo em que a apresentação para a percepção visual está submetida a certas leis “gestálticas” de estabilização pictórica ou iconológica do referente, a denotação ficcional na literatura é necessariamente pautada por um princípio interno de transformação: isto acarreta a consequência de que o ato da leitura seja tomado como um permanente esforço de “sínteses dinâmicas” da referência.

Em consequência, o objeto do texto não é idêntico a nenhum de seus modos de realização no fluxo temporal da leitura, razão pela qual sua totalidade necessita de sínteses para poder se concretizar. Graças a essas sínteses, o texto se traduz para a consciência do leitor, de modo que o dado textual começa a constituir-se como correlato da consciência, mediante a sucessão das sínteses. Essas sínteses, porém, não se realizam após determinados momentos da leitura; muito ao contrário, a atividade sintética continua em cada fase em que se move o ponto de vista do leitor. (ISER, 1999: 13)

A própria estrutura frasal da narrativa - construída em favor dos atos de leitura - já traz consigo os elementos de uma modalização das intensidades e dos andamentos da sucessão que não apenas engajam a recepção no fluxo dinâmico das sínteses de perspectivas transformadas em cada fase do processo, mas também introduzem um *índice tímico* - já que a experiência da leitura não se define apenas por um acompanhamento átono ou acrônico das etapas pelas quais os pontos de vista da enunciação são modificados pelo texto: Iser identifica a estrutura desta apresentação dinâmica dos pontos-de-vista, como construída sobre uma oscilação entre “protensões” e “retenções”, definidas como aquilo que a apresentação sequencial das ações implica enquanto uma dinâmica de saturação e esvaziamento das referências textuais, na medida em que a leitura avança para adiante. Uma vez engajado existencialmente no texto, o leitor experimenta na sua apreensão da suíte das ações estas permanentes aberturas e fechamentos dos horizontes semânticos e de enunciação da narrativa.

Este processo é necessário porque, como vimos, somos incapazes de captar um texto num só momento. O que a princípio parecia mera desvantagem em relação aos atos de percepção, revela-se agora um modo de apreensão capaz de organizar o texto no processo da leitura como constante separação e fusão de seus horizontes interiores (...). Esse ato é sempre levado a cabo quando processos comunicativos não mais são regulados por um código domi-

nante; assim, os atos de formação se evidenciam também como modos de uma compreensão produtiva (ISER, 1999: 17).

O caráter dinâmico das apreensões próprias aos atos de leitura constituem a base de uma argumentação sobre uma dimensão performativa da recepção. Mas esta mesma estrutura sugere um aspecto de seu desenvolvimento que precisa ser refinado, pois a dialética entre “protensões” e “retenções” não se manifesta fora de um contexto propriamente *modalizado* das mudanças de perspectiva, nas diferentes fases da leitura. De nosso ponto-de-vista, isto reclama uma consideração mais detalhada sobre certos aspectos da intensificação passional inerente à composição destes horizontes da leitura: é nestes termos que emerge a questão da *modulação rítmica* da sucessão, como um elemento da apresentação do discurso narrativo que performa uma condição precisa de sua recepção passional.

Creemos que o ritmo é uma das dimensões das experiências da fruição de uma obra, sejam estas estruturadas sob o modo da sequencialidade típica das artes narrativas ou não. De nosso ponto de vista, o aspecto central da convocação da modulação rítmica é aquele que coloca no centro da experiência estética os aspectos de *adesão somática* pela qual o prazer próprio à relação com as obras pode ser propriamente performado: o ritmo possui uma capacidade de estruturar as disposições do corpo para a execução das paixões através das quais a compreensão do texto se dá. É preciso atenção para essa condição da origem do sentido que engaja nosso aparato sensório na experiência, ao mesmo tempo em que se fixa o sentido semântico das obras que apreciamos. Pois o terreno destas relações entre o sujeito da experiência e o quadro conceitual das obras não se manifesta apenas em uma ordenação simbólica ou arbitrária, mas também encarnada em um corpo sensível e pleno de paixões e disposições.

Pensemos brevemente no caso da função estruturante do ritmo musical, na experiência estética da dança, por exemplo: esta possibilidade de interação pela sincronização com os padrões de andamento e acentuação musicais se realiza fundamentalmente através de uma execução corporal; nestes termos, a dança, mesmo na sua dimensão mais ordinária de acompanhamento, exprime uma experiência estética que é necessariamente performativa. Na sua condição de execução, esta experiência tem uma marca de singularização quase individualizada que não raramente leva o seu portador a se evadir das constrações mais elementares das diversas normas sociais e culturais de sua manifestação. Não se dança conforme um ritmo apenas por seguir os códigos e convenções esta-

belecidas nas trocas sociais, mas fundamentalmente por haver uma intensa interação entre o corpo do ouvinte e os padrões estéticos da expressão musical.

Para nosso interesse, contudo, é pela ocorrência do ritmo na tessitura da expressão que se torna possível restituir à performatividade das paixões os papéis que se pode atribuir ao posicionamento do corpo em relação àquilo que vetorializa uma experiência estética: seja no acompanhamento mais saliente através do qual buscamos corresponder sincronicamente aos padrões de andamento musical, ou ainda na mais discreta e quase insondável experiência de um pulso através do qual o percurso da leitura de uma história em quadrinhos se realiza (nos fazendo ressentir os diferentes graus de intensificação emocional ou dramática de uma história), em todos estes casos a questão do ritmo se põe como um elemento nucleador daquilo que implica não apenas os quadros e valores semântico-referenciais da apreensão da obra, mas também aqueles de ordem somático-performativos.

Mas devemos tomar cuidado com tamanha objetificação da estrutura rítmica, nos modos de passionalizar uma experiência de compreensão de obras ou eventos organizados dentro de um certo sentido sequencial. Se chegamos à possibilidade de falar de ritmo, não é apenas por reconhecer na forma musical uma espécie de vigência privilegiada de tal estrutura, mas sim por reconhecer que há na musicalidade uma organização que, podendo ser mais ou menos formalizada, destina um certo efeito e uma conduta determinada ao ouvinte. O ritmo não é só uma abstração que auxilia a execução privada ou coletiva da obra, mas sim uma organização de eventos que convoca o ouvinte a um trabalho de formar coerência, de conferir forma.

Há no bojo dessa competência rítmica a própria possibilidade da experiência estética. É possível trazer a descrição que Iser faz do ato da leitura para a abstração de uma espécie de estrutura da experiência, como descreve Dewey, aí incluídas as experiências predominantemente estéticas. Entre as condições por ele eleitas, para se ter uma experiência singular (possuidora de qualidade estética), encontramos o critério de unicidade e, logo, o de consumação.

A propósito da unicidade, nenhuma parte ou evento de uma sucessão pode restringir-se em seu valor próprio. Este vale por aquilo que antecipa e restitui (protensões e retensões). Tal critério já implica que toda experiência aponta para sua finalidade, consumação ou êxito. Ao descrever o caso imaginário de uma pedra que tem em mente o

repouso apontado durante sua aventura ao rolar contra diversos eventos em seu curso, Dewey revela que o fim, para tal personagem, não é apenas a cessação de um série de eventos, mas a consumação final desses eventos.

Sua natureza e importância (da experiência) só podem expressar-se pela arte, porque há uma unidade da experiência que só pode ser expressa como uma experiência. A experiência é de um material carregado de suspense e avança para a sua consumação por uma série interligada de incidentes variáveis. (DEWEY, 2010: 121)

Assim, ter uma experiência é nuclear eventos através da coerência com que apontam para uma finalidade. Ter uma experiência pressupõe uma competência, que como vemos, pode ser verificada, em seu nível mais elementar, como uma atuação somática, de fundamento rítmico. E, em algum patamar, esta adesão pelo ritmo funda uma espera e uma duração. Assim apostamos que investigar a dimensão rítmica das paixões performadas através dos objetos de nosso interesse é avaliar a qualidade, em diversos graus, de suas esperas e durações.

É apenas relacionado a um propósito que a atuação corporal, efetivamente empregada ou implícita, participa do jogo prazeroso, simultaneamente comunicativo e estético em sua qualidade. Do contrário trata-se apenas de um reflexo motor protocolar que todo ente é capaz de executar, de acordo com as suas possibilidades.

Pulamos de imediato ao nos assustarmos, assim como nos enrubescemos no instante em que sentimos vergonha. Mas o susto e o recato envergonhado não são, nesses casos, estados afetivos. Em si, não passam de reflexos automáticos. Para se tornarem emocionais, precisam fazer parte de uma situação inclusiva e duradoura que envolva o interesse pelos objetos e por seus desfechos. (DEWEY, 2010: 119-120)

Mas, como já destacamos, todo trabalho de análise que se detenha sobre a relação do leitor, espectador ou ouvinte com a obra não pode prescindir de um modelo descritivo da própria obra. Precisamos reconhecer quais são os elementos da forma que se constroem como ritmo. Há que se conceber um modelo mais geral que sirva para uma aproximação do ritmo como elemento de outras ordens da significação. Há que se ter em conta que alguns elementos do ritmo só existem pela análise, sendo assim constituídos por um ato de abstração. Por exemplo, o andamento é apenas um elemento para iniciar e orientar a execução musical, não sendo parte exclusiva da escuta. Um andamento é em verdade uma abstração de um movimento sem variação, em que cada batida seria igual a outra, sem marcas de uma acentuação ou entonação; se não há reconhecimento

de uma intermitência pelos sentidos, não poderíamos considerar tal movimento como dotado de uma qualidade rítmica. *O ritmo é uma unidade de vetorização da performance da recepção*: seja no âmbito musical ou narrativo, ele é o elemento de uma estrutura de significações através da qual o corpo (ou certas de suas partes) é chamado a corresponder, sob o signo de um ressentir-se face às modulações passionais ou intensificadas do discurso musical ou narrativo.

E já que falamos de competências rítmicas que implicam uma capacidade sensível de reconhecer padrões e empenhar o corpo nessa atividade, poderíamos pensar em uma abordagem histórica do ritmo, que nos apontaria para uma história do corpo, ou seja: o que o ritmo possui como familiar e que, ao mesmo tempo, orienta seu encontro com o texto estaria na base do que nos permite também lidar com o não familiar, com o que é assíncrono. Tal projeto não é incompatível de todo com as pretensões deste trabalho: mas, nos limites que traçamos momentaneamente sobre esta questão da modulação passional do discurso (uma vez associado à performatividade da experiência estética), nos concentramos aqui no ponto em que as assimetrias que geram a função rítmica do discurso se explicam no plano das *relações intratextuais*: nos fixamos, assim, sobre este âmbito mais *interno* (ou *sintagmático*) das transformações dos padrões aos quais o leitor já havia se familiarizado ao ponto de poder estar em sincronia rítmica com o texto.

Assim como na dança, assumir um ritmo é a tal ponto seguro que confiamos plenamente o nosso próximo movimento a algo que é apenas suposto, que habita somente a nossa expectativa: verdadeiramente *antecipamos* algo da música, assim como podemos *presentir* a conclusão de uma ação narrativa ou mesmo de uma proposição sobre fatos. Caso o mesmo padrão não se encontre nesse momento futuro, imediatamente *perdemos o ritmo*, a nossa performance não é mais coerente para habitar aquele mundo ficcional, sendo aí que a experiência vai buscar uma nova sincronia.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. “As sucessões de ações”. In: *A Aventura Semiológica* (trad. Mario Laranjeira). São Paulo: Martins Fontes (2001): pp. 153,168

DEWEY, John. Ter uma experiência. IN: *Arte como experiência* (trad. Vera Ribeiro) São Paulo: Martins Fontes (2010): pp. 109,141;

ECO, Umberto. “Iconismo e hipoícone”. In: *Kant e o Ornitorrinco* (trad. Ana Thereza B. Vieira). Rio: Record (1998): 283,332;

GOMES, Wilson. “Estratégias de Produção de Encanto: o alcance contemporâneo da *Poética* de Aristóteles”. In: **Textos de Cultura e Comunicação**. 35 (1996): pp. 99,124;

GREIMAS, Algirdas. J. “Condições de uma Semântica Científica. In: **Semântica Estrutural: pesquisa de método**. São Paulo: Cultrix (1973): pp. 11,26.

ISER, Wolfgang. “Problemas da teoria da literatura atual”. In: **Teoria da Literatura em suas Fontes** (Luiz Costa Lima, org.). vol. II (1983). Rio: Francisco Alves: pp. 359,383;

ISER, Wolfgang. “Os atos de apreensão do texto”. In: **O Ato da Leitura** (trad. Johannes Kretschmer). São Paulo: 34 (1999): pp. 9,54;

JAUSS, Hans Robert. “O prazer estético e as experiências fundamentais da *poiésis*, *aisthesis* e *katharsis*”. In: **A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção** (Luiz Costa Lima, org.). Rio: Paz&Terra (2002): pp. 85,104;

PAREYSON, Luigi. “O Processo Artístico”. In: **Problemas da Estética** (trad. Maria Helena Nery Garcez). São Paulo: Martins Fontes (1997): pp. 181,200;

VALÉRY, Paul. “Primeira aula do curso de Poética”. In: **Variedades** (trad. Maiza Martins de Siqueira). São Paulo: Iluminuras (1999): pp. 179,192.

Artigo recebido: 20 de maio de 2013

Artigo aceito: 08 de agosto de 2013