

# Percepções da obra de Edgar Degas: a fruição em indefinidas significações

---

## *Perceptions of Edgar Degas' Work: The Fruition in Undefined Meanings*

Maria Antonieta Jordão De Oliveira Borba\*  
Univerdade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ

158

---

**RESUMO:** Este artigo descreve reações de ordem perceptiva de um suposto espectador diante de obras do pintor impressionista Edgard Degas. O texto deverá se valer da *Teoria do efeito estético* de Wolfgang Iser (1978) para que se pense numa possível metodologia de leitura de objetos visuais que caracterize uma recepção da experiência subjetiva, mas experiência pela noção de dobra, de Deleuze (1986), ou seja, a experiência que se abre à multiplicidade, à expansão, ao fora, ao invés do fechamento de sentido. As dobras expressam a invenção de modos diversos de relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo ao longo do tempo. Podem se referir tanto à produção de subjetividade quanto à subjetivação, como curvaturas de um feixe de forças responsáveis pela criação de territórios existenciais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Efeito. Percepção. Iser. Expansão.

**ABSTRACT:** This article describes perceptive reactions from a hypothetical spectator facing the works by impressionist painter Edgard Degas. The text will drawn from Wolfgang Iser's *Aesthetic effect theory* (1978), in order to consider a possible visual objects reading methodology, which characterizes a reception of the subjective experience, but according to the folding notion (Deleuze), namely the experience that opens itself to multiplicity, to expansion, to the outside,

---

\* Doutora em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ.

instead of closing of meaning. The folds express the invention of various relationship ways of the subject with himself/herself and with the world throughout time. They can refer to both the production of subjectivity and to subjectivation, as bends of a sheaf of forces responsible for the creation of existential territories.

**KEYWORDS:** Effect. Perception. Iser. Expansion.



1

O visitante que se aproxima da *Pequena bailarina*, de Degas, quer logo apreender a beleza em sua totalidade. É uma reação natural, mesmo que impetuosa, de quem se encontra face ao que existe de surpreendente no mundo. A obra se mostra iluminada, quer ser vista em toda sua força e o

---

<sup>1</sup> *Pequena bailarina*, de Edgard Degas. Escultura em bronze de 1880.

espectador acaba por sucumbir ao chamado, numa espécie de sedução inspirada pela escultura. Por ser a beleza sempre ameaçadora, seu olhar pode pretender fugir da inteireza, num gesto cuidadoso de se precaver contra o perigo das intensas emoções. ‘Talvez seja preferível fixar-se em cada trecho de sua discursividade, ao invés de querê-la por inteiro’, pensaria então o observador cuidadoso, supondo que, nesse desvio, conseguiria escapar do arrebatamento que o ameaça retirar-lhe o sentido de realidade. Ainda não sabe que o limite do contorno atinado pode também conduzi-lo para a experiência do espanto.

Por este trecho simulador de uma reação que se move unicamente pelo *efeito* da percepção imediata, pensamos ilustrar a perspectiva através da qual trataremos, neste artigo, da recepção inicial de um *leitor* diante da obra de Degas, mais especificamente uma escultura e duas de suas pinturas. Não por acaso empregamos *leitor*, ao invés de espectador. Pelo mesmo radical de leitura, o conceito de *leitor* aproxima-se mais adequadamente do propósito de se pensar o *efeito* do objeto visual e as plasticidades daí advindas, passíveis de serem prolongadas pelo sujeito em derivações de *dobra* (DELEUZE, 1986), num processo que se assemelharia à multiplicidade de *significações* decorrentes dos *efeitos* pelo quais passa o *leitor* em face da ficção, tal como a descrição realizada por Wolfgang Iser, em seu livro *The act of reading: a theory of äesthetic response* (ISER, 1978).

Justificamos a perspectiva adotada, primeiramente pela premissa de que o objeto é que deve orientar a aproximação - conforme sugerimos na escrita de abertura -, que aqui será alinhada à intenção de transpor, para o estudo da obra, alguns desdobramentos teórico-metodológicos, pensados originariamente para o campo dos signos linguísticos. Assim, o propósito é criar, para o objeto visual, um modo de recepção elaborado por Wolfgang Iser (ISER, 1978) para a leitura do discurso ficcional que, sendo essencialmente fenomenológico e perceptivo, deixaria de semantizar o *efeito*, passaria a visualizar cada parte e

não atribuiria sentido enquanto estivesse no estágio de mera experiência. Sendo então pura sensação o que o texto traduzirá, só haverá lugar para a adjetivação linguística na escrita que quer simular a reação do observador de Degas. Nesse percurso, a lógica da cognição se ausenta, assim como se ausenta a palavra para prevalecer o *efeito* quando é o leitor quem interage com a literatura. Estaremos, ainda, nos valendo do conceito de *dobra* de Deleuze (DELEUZE, 1969 e 1986), por nos respaldarmos na ideia de que a subjetivação pretendida revela um modo particular de estabelecer a curvatura de certo tipo de relação de forças, da mesma forma que cada formação histórica ‘*dobra*’, a seu modo, o conjunto de forças que a atravessa. Ao *efeito* vivenciado, o *leitor* poderá aqui expressar a *dobra* que ele próprio torna respectiva a tal *efeito*, pelo processo de subjetivação e de expansão de pensamentos múltiplos. Em outras palavras, aos *efeitos*, o que se deve suceder não será um sentido produzido pela cognição; ao invés disso, virão significações repertoriadas de lembranças do *leitor*. Com esses desdobramentos teóricos, a ideia é desconstruir o que constituiu a recepção do século XIX de Degas, apresentando uma reação oposta àquela que ocorreu *in loco* na Sexta Exposição Impressionista de Paris em 1881, quando a sociedade se escandalizou ao se deparar com a presença de imagens de bailarinas no espaço da arte.

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

Voltemos à *Bailarina*. Diz a tradição que o artista Degas a esculpiu em homenagem à moça que havia conhecido na mocidade. Logo se encantou com a graça daquela que, pela profissão, não poderia frequentar os salões. Deslocou-a então para o espaço da burguesia com sua arte. Em seu ofício, como parece ter pretendido, possibilitou a vivência dos *efeitos* em intervalos curtos. Seria talvez um modo de a obra extremar sua capacidade de acender breves e aceleradas emoções. É assim que o visitante hoje interage com o artista. Olhar aos poucos a bailarina trouxe à memória um poema de Edgar Allan Poe e o dado contínuo de uma tragédia clássica. Não é com o refrão intensificado na resposta *nevermore* do *Corvo* que o poeta faz com que o leitor se aprofunde, a cada final de estrofe, na dor insuportável do amante pela morte de Lenora? Não é no tempo preciso das pausas dramatizadas de *Édipo-Rei* que Sófocles conduz o espectador a viver com o personagem o trágico da revelação de sua origem?

Mesmo com as lembranças dessas leituras que já se foram, o novo visitante da exposição impressionista insiste em amenizar o estranhamento da percepção inaugural. Conduz o olhar para cada uma das partes da *Bailarina*, imbuído da crença acolhedora de que a obra precisa ser vista aos poucos. Com saia de tule em laço de cetim<sup>2</sup>, ela se apresenta à visitação. É assim, pela leveza, que a figura interfere na dura consistência do material<sup>3</sup>. A sapatilha sustenta o movimento *falso/natural*<sup>4</sup> da perna, plasticamente voltada para a direita e em

---

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

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

<sup>4</sup> Apropriamo-nos do conceito de *falso/natural* para ilustrar o oxímoro (não o paradoxo) do gesto da bailarina. O que seria “falso” para quem não pratica o balé é “natural” para ela. Trata-se de um gesto que concede verossimilhança ao movimento da arte. Em literatura, escreve Silviano Santiago que o *natural* seria o estilo que não revela o refinamento e a inteligência do

posição perpendicular à frente do corpo esguio de uma mulher em sua juventude. Os braços se voltam para as costas e, sem nenhum esforço, fecham o movimento que acabou de fazer, enlaçando suavemente as mãos. O rosto emoldurado por cabelos puxados para trás permite que se veja o perfil altivo, auxiliado pela cabeça ligeiramente inclinada para cima da linha do pescoço. Tudo se encontra em perfeita harmonia com o olhar longínquo da moça que parece visualizar um ponto de fuga no universo. Agora a bailarina dispõe seu corpo à pose que parece aguardar o início de um espetáculo de balé. Algo de sublime vai acontecer daqui a pouco. Enquanto isso, nós, como visitantes, somos tomados pelos *efeitos* provocados por aquela estatueta; damo-nos conta da “clareira” que se abre no mundo<sup>5</sup>. Mas dura pouco esse estado perceptivo. Em seu lugar, o conhecimento quer logo tomar a vez<sup>6</sup>. Perguntamos então a nós mesmos como se estivéssemos em seu lugar: o que se passa com uma bailarina neste momento em que pacientemente já exercitou até a precisão todos os deslocamentos corporais, mas ainda não viveu a grandiosidade do espetáculo? A excitação da espera a levará a uma sensação semelhante à do orgasmo? E em suposições reticentes, supomos outras possibilidades: será esta experiência da

---

autor, de modo que a escrita assim conduzida se adapte mais ao narrador-personagem e, com isso, conceda maior verossimilhança à narrativa. O *falso* pertenceria então ao autor, já que só pelo distanciamento é que ele, autor, não só cria um elo entre narrador e personagem, como também evita que se faça associação entre sua vida e sua imaginação. Nesse sentido, instaura-se uma cumplicidade, não entre autor e narrador-personagem, mas entre autor e leitor. Pela estratégia do *falso/natural*, o ‘leitor atento’ “alia-se ao autor para que sejam ambos capazes de dar o seu parecer [...] sobre o narrador-personagem” (1978, p. 70).

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

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

*Bailarina* análoga à da síncope de morte pela qual se manifesta o gozo? Ou, em palavras da psicanálise: será esta experiência a condição da *letra* do inconsciente para que volte a se instaurar no corpo a agitação do sangue que, revigorado em artérias, indica ser preciso de novo aliviar o instinto?<sup>7</sup> Sem respostas a tudo o que emerge no fluir da imaginação, o que apenas nos lembramos é que a “magia torna estranho o familiar e familiar o estranho”, a frase pela qual Coleridge definiu o estado de deleite de todos os belos poemas. Envolvidos agora por um pouco de quietude com o “estar aí” da *Bailarina*, retornamos o olhar para a escultura em sua inteireza e nos lembramos do que havíamos lido sobre o artista, vida e arte.

Degas, o grande mestre das figuras em movimento, definia-se como um “realista”. Pertencendo ao ciclo dos pintores do impressionismo, rascunhava esboços do lado de fora, para depois trabalhá-los em estúdio fechado. A elaboração de sua *mimesis* fugia do *en plein air*<sup>8</sup>, preferindo a artificialidade das luzes interiores. Para ele, mais intensa do que a imagem que visualizava era o rastro que resultasse do embate entre esquecimento e memória, uma inscrição semelhante à do recalque no inconsciente<sup>9</sup>. Atraído desde jovem pelas obras de Ticiano, Rafael, Velásquez, o artista soube bem expressar o fascínio pela tradição clássica e a obstinação pelo novo. E, por assim se sentir, é que

---

<sup>7</sup> Segundo Serge Leclair, o “objeto [...] é a coisa (*res*) [...], alguma coisa, na medida em que é considerada numa economia do desejo, como aquilo que vem no lugar do inconcebível intervalo do prazer, no lugar da letra perdida. Sua função é preencher o vazio e, de algum modo, ocultar a realidade do gozo. [...] Todo objeto, numa economia do desejo, parece haurir seu poder de atração do zero que ele mascara, dessa realidade de gozo que ele acalma para manter sua diferença em relação à morte. [...]. Com efeito, um dos tempos da pulsação oscilante desvenda, para além de qualquer objeto, o zero ou a anulação que é o gozo, enquanto o outro chama a letra que, por seu traço, parece fixar a possibilidade do mesmo gozo” (LECLAIRE, 1977, p. 113).

<sup>8</sup> *Quatro bailarinas em cena*. Edgard Degas (1885-1890).

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

viria a compor novas formas em artes plásticas, sem perceber que era apenas mera suposição o que inicialmente se mostrava contraditório em suas tendências. Tudo se explicaria, tempos depois, no que T. S. Elliot (1919) veio a escrever sobre a *poesia*: “nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELLIOT, 1989, p. 39). Os “monumentos existentes da tradição” devem ter modificado a ordem já instaurada, com a interferência da arte de Degas. Fez-se valer então, já em 1880, o princípio estético de Elliot, ainda que pelo manuseio de materiais distintos da palavra, o signo pelo qual o poeta e ensaísta expressou a arte de produzir efeitos.

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



10

<sup>10</sup> Edgar Degas. *Quatro bailarinas em cena*.

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



11

O desenho a carvão e pastel *Mulher enxugando o braço esquerdo* assim como o óleo *Quatro bailarinas em cena* e a modelagem em cera tornada bronze da *Bailarina* constituem peças que, apesar da diversidade técnica, se assemelham naquilo que são capazes de deixar o leitor em estado de suspensão. Nenhuma das personagens se vira de frente. Posam ou não. De qualquer modo, a sensação de quem as aprecia é sempre a de um movimento. A mulher que enxuga os braços após o banho deixa revelar as curvas da nudez de seu corpo de costas porque foi este o instante que havia sido gravado na memória do artista. Ao invés da ideia de pudor do rosto que não se vê, ou do seio que não se deixa mostrar, o que captamos é a natural ausência de recato, típica de uma cena extraída da privacidade cotidiana. O que aparece ao artista é transportado para uma outra realidade: a *mimesis* que não mais faz parte da ordem cósmica da

167

---

<sup>11</sup> Edgar Degas. *Mulher enxugando o braço esquerdo após o banho*.

natureza, nem mais se refere à exclusividade da *physis*; agora, a *mimesis* é a que se instaurou como *performance* no repertório da mente de um pintor<sup>12</sup>.

O núcleo composto por essas obras de Degas recebeu a denominação “A gramática em movimento”<sup>13</sup>, no trabalho de curadoria realizado por Eugênia Gorei Esmeraldo. Agrupa tanto o tema da nobreza na série “Balé clássico”, quanto o da situação ordinária, os quadros inspirados em circunstâncias corriqueiras. Neste último, as mulheres escolhidas se veem despojadas do clássico *glamour*; aparecem várias vezes em suas tarefas diárias, como as de lavadeira, passadeira, costureira. A transposição das formas femininas para a arte fez-se por uma atividade de deslocamento, de recriação impressionista, de expansão dos modelos da referencialidade. A apropriação nunca poderia pretender que a *poiesis* os engessasse nas telas e esculturas. Pelo contrário. O resultado é sempre um movimento que se caracteriza como passagem de um instante - um instante que apenas repousa; reveste-se da potência de um novo deslocamento a ser concedido pelo *leitor implícito*<sup>14</sup> dos quadros em exposição. Como tal, carece da completude que só pode se dar com a participação de

---

<sup>12</sup> Para Iser e Costa Lima, o processo da *mimesis* não se encontra na natureza; é trabalhada no interior da mente do artista, em função do repertório que armazena. É por isso que, no momento em que o artista representa, já se encontra mobilizado pelo efeito que a *mimesis* nele produz. Segundo Iser, “não há representação sem *performance* e a origem da *performance* é sempre distinta daquilo que é representado” (ISER, 1978, p. 341). Escreve, ainda, que a “*techné* somente traz à superfície a *morphé* constitutiva, tentando finalizar o que a natureza deixara incompleto - incompleto segundo a perspectiva do homem. [...] A imitação dos objetos naturais como eles deveriam ser se apresenta pois como a ‘faticidade ainda não atingida do objetivo do tornar-se’. Isto quer dizer que, embora nada se acrescente à natureza que já não esteja presente como possibilidade, cabe observar que a extrapolação alcançada pela *techné* e a objetificação do que foi imitado constituem atividades performativas, que não podem, por sua vez, ser cópias de objetos determinados” (p. 343, grifos nossos).

<sup>13</sup> Exposição no Museu de Arte de São Paulo (de 17/05 a 20/08/2006) de Edgard Degas (1834-1917) intitulada “Degas: o universo de um artista”.

<sup>14</sup> O conceito de *leitor implícito*, conforme Iser, é configurado da seguinte forma: “Este conceito (o de leitor implícito) é uma estrutura textual que prevê a presença de um receptor sem necessariamente defini-lo: este conceito pré-estrutura o papel a ser assumido por cada receptor, sendo isso válido mesmo quando os textos deliberadamente parecem ignorar seu possível receptor ou efetivamente o exclui. Assim, o conceito de leitor implícito aponta para uma rede de estruturas que demandam respostas, impelindo o leitor a compreender o texto” (1978, p. 34).

quem vivencia a passagem do indizível da experiência. Degas instaura, com sua arte, a condição para que ela mereça ocupar o panteão das grandes obras, as obras capazes de suscitar *efeito*. Pode ser que este efeito seja semelhante àquele quando ouvimos, por exemplo, Debussy, em que a linguagem da música parece resistir, mais do que qualquer outra forma de arte, à interferência da recepção<sup>15</sup>. Como descrever passagens tonais tão intensas, a não ser pela banalidade das frases que só semantizam a nossa própria banalidade? Quanto mais metalinguagem, mais se aprofunda a distância entre o texto que quer dizer sobre a coisa e a coisa sobre a qual se quis dizer.

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

Fenômeno semelhante é descrito por Luiz Costa Lima em *Intervenções* (2002). A experiência estética seria o momento breve em que o leitor se vê perceptivamente mobilizado, em decorrência de um arranjo frasal da ordem da “sintaxe” em termos fenomênicos. É essa esfera de estruturação da linguagem

---

<sup>15</sup> Vera Queiroz, a respeito dessa sensação, escreve assim: A música “nos deixa face a face com o abismável, com o-que-cada-um-carrega-de-intransigível-e-incognoscível. Não há como dizer quando se está sob o estado da música, não há palavras, no ato mesmo da fala, na emissão do pensamento em fala, já se perdeu o que havia antes, o que era a coisa, a coisa” (<http://vagamentos.blogspot.com/>).

que metaforicamente se relaciona ao potencial estético do *vazio*, assim denominado por se revestir, temporariamente, da suspensão de qualquer semântica. E é também essa ausência de sentido que ativa a imaginação e provoca o leitor à formulação de “proto-ideias”<sup>16</sup>, quando então se estanca o processo iniciado pela experiência. Num dos versos do poema *The Relic*, de John Donne - “A bracelet of bright hair about the bone”<sup>17</sup> -, o efeito primeiro advém da sintaxe, aqui auxiliada pela ausência de ação verbal na disposição dos sons “bracelet”, “bright”, “bone”; sons esses seguidos, de imediato, pelo súbito contraste entre “bright hair” e “bone” que a frase nominal produz. As associações a serem feitas, as formulações discursivas, ou as “proto-ideias”, decorrem do ato de articulação de imagens passíveis de serem ativadas por uma composição, cuja percepção primeira ainda não havia sido semantizada.

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

No entanto, esse instante indizível de que se reveste a percepção é o momento único possibilitado pela *poesia*, seja no pensamento de Heidegger sobre a arte como acontecimento, seja nos pressupostos teóricos sobre a experiência

---

<sup>16</sup> Apropriamo-nos da expressão de Luiz Costa Lima (2002, p. 49), ao tratar da experiência estética como suspensão possibilitada por uma “sintaxe, passível ou não de germinar”.

<sup>17</sup> “Um bracelete de cabelo / reluzente em torno do osso” (DONNE, 1896, p. 66-67).

estética de Luiz Costa Lima e de Wolfgang Iser. Só a noção de breve duração - intrínseca ao erigir, ou típica da experiência estética - os une, mas isso é o suficiente para sabermos que ou a verdade da arte precisa do repouso e resiste à reinstauração, conforme Heidegger, ou o *efeito* provém não da nominalização da experiência, mas de um *vazio* como condição de possibilidade, nas ideias de Luiz Costa Lima e de Wolfgang Iser. Vive-se ou não este instante que a arte proporciona, assim como capta-se ou não um momento.

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

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

A brevidade com que os efeitos são captados por percepções de leitores e espectadores nas interações que estabelecem com signos linguísticos e visuais parece ser o fenômeno que melhor permite configurar os efeitos como acontecimentos da mente provocados pela arte. Estancá-los em seus momentos de aparição sem retirar o sujeito do estágio de experiência foi o que o texto buscou aqui traduzir, numa simulação pela qual se deu o rompimento da natural trajetória do efeito rumo à ordem da cognição, como ocorreria com qualquer recepção na etapa de construção de um sentido. O resultado foi a ausência de

uma semântica derivada diretamente dos significados imagéticos próprios dos efeitos. Em vez disso, as passagens literárias e os objetos visuais foram tratados como pura experiência estética. Foi também pelo mesmo motivo que se formaram frases como prováveis lembranças imaginárias de alguém diante da obra de Edgar Degas. A essas memórias repertoriadas pelos sujeitos em suas passagens pela literatura e pelas obras do artista passamos a chamar de dobras, por quisermos apenas a representação da expansão de subjetividades. As dobras não completaram os efeitos. Apenas os referenciaram, como dobras, ou seja, como vivência da plasticidade da arte, ou da capacidade de o sujeito expandi-la, levando para outras passagens, outros trechos, outras obras a experiência vivida apenas perceptivamente.

## Referências

- CARMINI, Carolina. *Edgar Degas: a pequena bailarina*. Disponível em: <[http://obviousmag.org/archives/2014/02/edgar\\_degas\\_a\\_pequena\\_bailarina.html](http://obviousmag.org/archives/2014/02/edgar_degas_a_pequena_bailarina.html)>. Acesso em: jun. 2016.
- COSTA LIMA, Luiz. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.
- COSTA LIMA, Luiz. *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade, formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- COSTA LIMA, Luiz (Org.) *A literatura e o leitor. Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- CUMMING, Robert. *Para entender a arte*. Tradução de Isa Mara Lando. São Paulo: Ática, 2000.
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Paris: Minuit, 1986.
- DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1969.

DERRIDA, Jacques. Freud e a cena da escritura. In: \_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: [s. Ed.], 1971. p. 179-226.

DONNE, John. *Poemas de John Donne*. London: Lawrence & Bullen, 1896. v. I.

ELLIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. *Ensaaios*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-47.

GOMBRICH, Ernest H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2005.

ISER, Wolfgang. *The Act of Reading: a Theory of Äesthetic Response*. London: Routledge and Kegan Paul, 1978.

LECLAIRE, Serge. O inconsciente ou a ordem da letra. In: \_\_\_\_\_. *Psicanalisar*. Tradução de Durval Checchinato e Sérgio Joaquim de Almeida. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 99-121.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. *Poemas e ensaios*. Pará: Globo, 1992. p. 101-112.

SANTIAGO, Silviano. *O Ateneu: contradições e perquirições*. In: \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 67-100.

Recebido em: 16 de outubro de 2015.  
Aprovado em: 23 de abril de 2016.