

Imersividade e Diferença no Cinema e nas Artes

Filipe Martins

IF, Universidade do Porto | ESMAD, Instituto Politécnico do Porto, Portugal
carlosfilipemartins@gmail.com
<http://orcid.org/0000-0003-2399-1380>

RESUMO Este artigo aborda a relação tensional entre dois conceitos frequentemente usados nas discussões teóricas sobre a experiência estética e as artes: a *diferença* e a *imersividade*. O conceito de *diferença* pode ser entendido na perspetiva da *novidade* que caracteriza as vanguardas, pode ser reconhecido no movimento de desconstrução dos significados e das aparências por via do desvio e do diferimento, ou no contexto da subversão, do *dissenso* político e do espírito revolucionário do artista, ou ainda no *estranhamento* e no “efeito de distanciamento”, que potencialmente convocam o espectador para a participação e coautoria. De um modo geral, a *diferença* tende a opor-se à passividade e ao caráter alienante da imersão. No contexto de uma fenomenologia da receção, esta tensão entre *diferença* e *imersividade* desenha uma matriz teórica que poderá ajudar-nos a interpretar outras dualidades recorrentes, como a distinção entre discurso informativo e discurso performativo, ou mesmo entre arte e entretenimento.

PALAVRAS-CHAVE Imersividade; diferença; alienação; distanciamento; performatividade; coautoria.

Enquadramento da subjetividade

De acordo com algumas das principais vias de teorização filosófica que floresceram ao longo do século XX, do estruturalismo ao pragmatismo e ao pós-estruturalismo, o *sujeito* já não deve ser assumido como origem metafísica da experiência – ao contrário do que defendia a fenomenologia clássica –, mas apenas como *conteúdo* fenomenológico. Mais do que discursar, o sujeito é discursado. E a subjetividade já não é um ponto de partida necessário, apenas uma modalidade discursiva dentro de um espectro mais abrangente da experiência. Nesta perspetiva (dita pós-metafísica), o foco filosófico tende a desviar-se do âmbito da (auto)reflexividade para o da interpretação, da presença para a não-presença, da interioridade para a exterioridade, do imediato para o mediato. Aos poucos, o signo assumiu o protagonismo e o sujeito perdeu-

se como origem: “Não há compreensão de si que não seja mediatizada por signos” (Ricoeur 1986, 40). Na sequência desta viragem teórica, a fenomenologia não foi propriamente assimilada pela semiologia, mas acabou por encontrar a sua sobrevida adotando as vestes da hermenêutica filosófica: “a fenomenologia não pode efetuar-se senão como hermenêutica” (Ricoeur 1986, 65). O fenómeno, diz Gadamer, “está entrelaçado com a ‘interpretação’” (Gadamer 2010, 91).

Este carácter hermenêutico da experiência fenomenológica é corroborado, por exemplo, pela noção de *différance* proposta por Derrida. Também aqui não se trata de condenar o sentido – ao contrário do que por vezes se sugere –, mas, acima de tudo, de descrever os mecanismos de produção de sentido ao nível mais profundo da consciência. A *différance* instala uma distância incontornável no seio da interioridade e provoca a desapropriação do sujeito em relação a si próprio (cf. Derrida 1996). Segundo Ricoeur, “esta forma última e radical de distanciamento é a ruína da pretensão do *ego* de constituir-se como origem última” (Ricoeur 1986, 64). Ao mesmo tempo, o diferimento ou distanciamento constituem também a génese de todo o movimento de reapropriação (compreensão). É essa dilatação da distância ou da extemporaneidade que desencadeia a própria consciência, bem como a intencionalidade (nos termos de Brentano) e o processo hermenêutico da interpretação: “É preciso que a questão central da fenomenologia seja reconhecida como questão sobre o sentido”, sendo que a escolha pelo sentido é igualmente “*o pressuposto mais geral de toda a hermenêutica*” (Ricoeur 1986, 65, itálico no original).

No campo da estética disciplinar, este posicionamento teórico abrangente tende a refletir-se na apologia da noção de “distanciamento estético”, segundo a qual a experiência estética é complexa e não pode ser reduzida à dimensão sensível em sentido lato (por oposição ao inteligível), tal como foi originalmente formalizada por Baumgarten no século XVIII e aprofundada até aos dias de hoje pelas diversas teorias imanentistas, sensualistas e imediatistas da arte (por autores como Bergson, Lyotard, Blanchot, Deleuze, entre tantos outros). Contra tais posicionamentos teóricos, a fenomenologia hermenêutica impõe a inevitabilidade da mediação, da significação, da interpretação, da distanciamento. Nestes termos, a experiência estética não se confunde, desde logo, com o sensível em geral, nem com a “boa sensação” em particular. Não coincide com o belo, o agradável, o sensual ou o erótico.

É uma invenção exclusiva dos sujeitos, uma sofisticação fenomenológica fundada na subjetividade, à luz da qual a arte se tornou necessária.

A alienação como *imersividade*

Mas a subjetividade, na medida em que perdeu o seu estatuto metafísico, passou a ser entendida como um processo apenas eventual na vida da consciência. Antes da invenção do sujeito já havia o real, já recebíamos e processávamos informação.¹ Assim compreendida, a relação fenomenológica com o real é assumida como um processo arcaico, anterior à subjetividade, porventura anterior à própria dimensão antropológica, e daí que, para alguns pensadores, como Hegel ou Marx, esse grau zero da intencionalidade tenha sido associado, com certo alarmismo, à *alienação* (cf. Hegel 2021, 396-ss.; Marx 2004, 79-ss.). Tradicionalmente, o conceito de alienação prende-se com o escoamento do sujeito no objeto (Hegel) ou com a submissão do sujeito ao objeto (Marx). É a subjetividade que fica comprometida no problema clássico da alienação, sendo necessário submeter o objeto a um distanciamento para que ele não se substitua ao sujeito. Em Hegel, por exemplo, a alienação (*Entfremdung*) estava ligada à objetivação (*Entausserung*) e comprometia a integridade do sujeito humano, o qual, ao objetivar algo, tendia a perder-se *no* seu objeto. Na descrição de Umberto Eco, “*alienar-se-em-qualquer-coisa* quer dizer renunciar a si mesmo para se entregar a um poder estranho, tornar-se outro em alguma coisa e, portanto, não mais agir em relação a qualquer coisa, mas *ser-agido-por* qualquer coisa que já não somos nós” (Eco 1989, 250).

Contudo, tais receios clássicos só se justificariam realmente mediante a presunção do sujeito prévio que se torna vítima da sua própria intencionalidade ao alienar-se naquilo que vê. O perigo da alienação já não se coloca, ou pelo menos não se deve colocar nestes termos, a partir do momento em que o sujeito se perdeu como origem. A intencionalidade pode dirigir-se à exterioridade objetiva (o real) ou à exterioridade subjetiva (a intenção autoral), e nenhuma destas vias implica, por si só, uma alienação, tampouco aquilo que Heidegger descreveu, num outro contexto, como o “aturdimento” do animal

¹ Não se trata, portanto, de assumir aqui um *primado da relação*, mas um *primado da recepção*. A (inter)subjetividade não é um requisito necessário da vida fenomenológica ou da sua condição hermenêutica. Há agenciamento hermenêutico antes do aparecimento (intersubjetivo) do sujeito.

(*Benommenheit*). A objetivação não constitui realmente uma alienação se a situarmos num nível fenomenológico anterior à própria condição da subjetividade. Assumindo que não há sujeitos *a priori*, e que a consciência precede a subjetividade, então não há originalmente espaço para a alienação. Não se pode, por exemplo, dizer que os animais vivem alienados. Alienados em relação a quê? Se a condição animal é a compenetração absoluta no real (entendida aqui como *Umwelt*, na aceção de Jakob von Uexküll), então a alienação do animal teria de implicar algo situado além do real, algo de que o animal se teria alienado. Mas essa transcendência não cabe, ao que sabemos, na fenomenologia animal.

Só faz sentido falar de alienação a partir do ângulo da performatividade, que corresponde também ao espaço emergente do sujeito. Isto não quer dizer que a alienação coincide com a subjetivação (isto é, que se relaciona com o movimento de afastamento em relação ao real e aos seus conteúdos objetivos, literais, informativos), apenas que a alienação depende, como condição da sua possibilidade, de uma disposição subjetiva ou performativa. A alienação não começa na subjetividade, mas constitui-se a partir dela e contra ela. Há alienação não porque nos perdemos *do* real ou *no* real, mas porque confundimos a ficção com o real, ou seja, porque reduzimos a performance à literalidade, que é própria do real. A alienação não ocorre no entorpecimento de uma consciência absorvida pelo real, nem no escapismo de uma mente imaginativa que trocou o real pela ficção, mas no alheamento de que se trata de ficção. A relação objetiva e direta com o real não é alienante, nem deixa de o ser. Não faz sentido falar de alienação antes do aparecimento do sujeito, que é, antes de mais, criador de ficções. A alienação só é concebível a partir da perspectiva da performatividade, à luz da qual os alienados são aqueles que, rodeados de ficção, julgam estar perante o real.

Há um outro nome, talvez mais adequado, para este estado: a *imersão*. Mais do que uma ingenuidade ou uma alienação, trata-se, de facto, de uma *imersividade*. Nesta circunstância, o distanciamento requerido pela performatividade é interrompido e a leitura concentra-se na literalização da experiência, que pode ser mais ou menos intensa, embora sempre direta. Uma *literalização do conteúdo performativo*. É aqui que tendemos a situar o entretenimento em geral, as suas emoções fortes e primárias, os sobressaltos, o medo, a urgência, o erotismo, mas também o embalo

(*flow*)² e o automatismo. A literalização da ficção, do conteúdo performativo, pode “intensificar” a experiência ou até torná-la insuportável, mas, ao mesmo tempo, faz colapsar a distância que mantinha o real à distância de si próprio. E, quando isto acontece, perde-se o efeito estético e a obra falha. Esta é uma das razões pelas quais o estético não deve ser confundido com o intensivo ou com o plano sensológico em geral. Na arte, o sensacional e o sentimental podem falhar pela sua artificialidade (a qual nos afasta de uma autenticidade estética), mas também podem fracassar por serem excessivamente eficazes nos seus propósitos sensacionalistas ou sentimentalistas.³ Em ambos os casos, dá-se uma literalização: a *artificialidade* é uma literalização da intenção autoral, enquanto a *imersividade* é uma literalização do conteúdo performativo. No primeiro caso, desmascaramos a operação (e desistimos do autor, reduzindo-o a um artífice), no segundo, esquecemo-nos da operação (e desistimos da coautoria, da perseguição do autor).

Envolvimento performativo (ou coautoria)

Diz-se com frequência que o bom cinema deve ser imersivo. Os manuais técnicos ensinam providências aos cineastas para manterem o espectador cativado, seja pela sedução das imagens, seja pela expectativa do enredo. Todavia, não devemos confundir cativação ou imersão com envolvimento. O espectador pode permanecer envolvido sem estar imerso no sentido lato do termo. A participação coautoral, que é própria do envolvimento performativo, nunca é realmente imersiva. A imersão tem, naturalmente, a vantagem de restituir um peso à experiência que só o real é capaz de providenciar. Por aqui se guiam as indústrias do entretenimento, especializadas no prazer, nas emoções fortes, no sensacionalismo, no espetáculo, na satisfação do desejo. Compromisso profundo e generoso com a animalidade do homem (ou até com a sua pós-humanidade). A imersividade cria expectativas e depois cumpre-as.

² Sobre este conceito, remeto para Csikszentmihalyi 2008.

³ Citando Tarkovsky: “Quando o que se tem em mira é apenas a obtenção de um efeito ou os aplausos do público, é tão fácil filmar uma bela cena... Basta, porém, um passo nessa direção e estamos perdidos” (Tarkovsky 1998, 93). E acrescenta: “embora, em última instância, toda a arte seja tendenciosa, [a] (...) mesma tendência tanto pode ser absorvida pelas camadas insondáveis das imagens artísticas que lhe dão forma, quanto pode ser exageradamente afirmada. (...) [A] tendência deve estar oculta, para que não fique à mostra como as molas que saltam de um sofá” (Tarkovsky 1998, 56).

Porém, isto pouco ou nada tem que ver com a experiência estética. As emoções acompanham-nos sempre, seja na sala de cinema, no museu ou na vida em geral, mas a arte não tem como objetivo selecionar ou reproduzir tais emoções. Não há emoções intrinsecamente estéticas, nem a experiência estética está necessariamente ligada a sentimentos concretos ou percepções de emoções (cf. Martins 2019).

A fruição estética envolve o próprio entusiasmo da participação, em tudo idêntico ao que move o artista ou criador original. É esse caráter participativo que se perde na literalização.⁴ A imersividade é uma forma específica de literalização, um colapso da dimensão performativa durante a receção da obra, interrompendo o compromisso coautorial necessário à fruição estética. Por exemplo, quando um espectador horrorizado não suporta a sua própria resposta emocional às imagens *gore* de um filme de terror, abandonando o cinema a meio da projeção, não se pode dizer que o filme tenha causado um efeito estético, embora tenha sido plenamente eficaz do ponto de vista da reação emocional. Na sua redução ao sentido literal, o conteúdo do filme tornou-se insuportável⁵ e, para todos os efeitos, real. Em contrapartida, o amante do cinema de terror não se limita a ser acometido por emoções desagradáveis e a reagir em conformidade (isto é, com desagrado). Este espectador ideal não reduz a experiência cinematográfica ao real (literalização), nem se refugia na constatação de que “é apenas um filme” (outra forma de literalização), mas, pelo contrário, confronta o real a partir da âncora protetora da performatividade, pela qual se sustém a suportabilidade e a abertura necessárias à fruição estética. A experiência estética não reside na própria reação primária ao momento *gore* (que é essencialmente emocional), mas concentra-se no modo poético da sua execução e em tudo aquilo que esse momento implica para o reenquadramento da obra. A experiência estética é sempre frutiva, mesmo quando os seus conteúdos são formalmente feios, repulsivos, tristes ou desagradáveis.

Quando se diz que o real fere de facto, que fere literalmente, não quer dizer que a performatividade seja uma experiência comparativamente

⁴ Para um aprofundamento do conceito de “literalização” e das suas variedades no contexto da receção estética da obra de arte, remeto para Martins 2018, em particular o último capítulo.

⁵ Apesar da radicalidade do exemplo, o conceito de insuportabilidade não deve ser aqui entendido na aceção mais comum do termo (ou seja, como intolerância), mas como característica fenomenológica do sentido literal, que associamos à urgência de resolução ou consumação, à reação, ao fechamento, por oposição à abertura que é própria do sentido narrativo e do envolvimento performativo (cf. Martins 2016, 312 e ss.).

menos intensa, mas a experiência performativa, enquanto tal, está protegida por uma espécie de “quarta parede” (no sentido mais abrangente deste termo). É certo que não se trata necessariamente de um “faz de conta” definitivo, porque a performance também pode ser levada a sério. Há frequentemente uma ressonância que se transfere do sentido narrativo para o sentido literal, provocando uma reificação da performatividade no seio do real. Assim se fazem os egos, por exemplo, e assim se constroem também alguns dos mais perigosos equívocos e radicalismos: muitas atrocidades se fizeram em nome de Deus ou em nome de um outro idolatrado.⁶ Há sempre perigos reais inerentes à confusão entre sentido narrativo e sentido literal. Não obstante, mesmo quando a performance é assumida, a experiência preserva a mesma amplitude de intensidades. Simplesmente, a este nível fenomenológico, já não há literalidade, o sentido que se faz é outro. Instala-se então uma distância fundamental que sustenta essa dimensão distinta da experiência, à margem da literalidade e a salvo do real. Por vezes, a distância irá fornecer a segurança para encarar a força sensológica de determinada imagem, tornando-a suportável, como numa catarse. Noutros casos, o aspeto “intensivo” (ou direto ou imediatista) da imagem será remetido para segundo plano, ao ligar-se a uma conotação que só o distanciamento subjetivo permite reconhecer, embora essa conotação também possa alimentar a riqueza intensiva da experiência, conferindo-lhe novas possibilidades.

Em qualquer caso, a distância introduzida pela performatividade não afeta necessariamente o valor sensível da experiência, tampouco o seu valor inteligível, desde logo porque não é realmente possível separar estes dois polos. Não é no potencial intensivo ou sensológico que se mede a distinção entre a experiência informativa e a performativa. É ao nível do sentido, do discurso, da experiência enquanto discurso, que a distinção entre objetividade e subjetividade pode ser descrita.⁷ A própria

⁶ Sobre este ponto, sugiro o visionamento do documentário narrado por Slavoj Žižek e realizado por Sophie Fiennes: *The Pervert's Guide to Ideology* (2012).

⁷ No âmbito de uma “fenomenologia hermenêutica”, como Ricoeur lhe chama, a experiência oferece-se a um enquadramento teórico que já não espera reencontrar a presença, nem sequer algum tipo de imediatismo sensológico, mas, em vez disso, procura clarificar variedades do sentido, isto é, modos diversos de articulação diferencial ou contextual entre *textos* (aqui entendidos como “marcas” que podem ser de proveniência diversa: linguísticas ou imagéticas, naturais ou artificiais, atuais ou virtuais). A consciência torna-se então um devir discursivo onde nada se apresenta e tudo se representa. Não há fenómeno consumado antes do “re” da representação. É nos termos deste devir, desta semiose ilimitada, deste fluxo contínuo de *repetições diferentes*, que podemos justamente falar de espécies do sentido: *sentido literal* (ou informativo), *sentido narrativo* (ou performativo) ou mesmo *sentido estético*.

sofisticação linguística do humano promove esta cisão entre os dois tipos de experiência.⁸ Só a partir daí se poderá tornar palpável para nós a diferença entre objetividade e subjetividade, entre denotação e conotação, entre sentido literal (informativo) e sentido narrativo (performativo). Dir-se-á mesmo que é essa capacidade que nos torna humanos.

A diferença contra a imersividade

A subjetividade implica um distanciamento face ao real, um movimento performativo. Quanto à experiência propriamente estética, também ela não prescinde desse distanciamento, embora pretenda estreitá-lo ao propor um retorno ao real a partir do recinto da performatividade. A experiência estética inscreve-se sempre num realismo indireto em função da distância mínima que a separa da literalidade do real. O distanciamento é motivado, antes de mais, pelo cunho autoral. A autoria desvia-nos da leitura informativa para a leitura performativa e é também aí que a obra de arte lança a sua âncora. Mas essa distância está sempre em risco de colapsar: ou porque os cordelinhos do autor se tornaram demasiado visíveis, literalizando-se (caso em que a obra será acusada de *artificialidade*), ou porque o espectador se alienou no mundo da obra, abdicando do seu papel participativo e anulando-se como sujeito (caso em que o efeito estético dará lugar à *imersividade*).⁹

Como evitar então esta imersividade? Como manter a audiência desperta? Através da diferença. A diferença está implicada, desde logo, na engrenagem profunda da subjetividade – é ela que sustenta a responsabilidade, a coautoria, a condição intersubjetiva do sujeito. Por um lado, a subjetividade depende da implicação de uma alteridade subjetiva (o autor) que se revela, antes de mais, na persistência, na repetição, no excesso de ordem que separa os objetos autorais da contingência do real, associando-os a algum tipo de congeminação ou

⁸ Isto não quer dizer que a sofisticação linguística deva ser associada ao inteligível (*logos*), contra o sensível. Esta sofisticação é transversal à dualidade entre inteligível e sensível. Como diz Don Ihde: “A percepção não ocorre à parte da linguagem, e é tão possível que os nomes conduzam a experiência quanto é possível que a experiência chegue aos nomes” (Ihde 2012, 75; tradução do autor).

⁹ Curiosamente, os mesmos traços alienantes que conduzem à imersividade podem também conduzir à artificialidade. Citando Eco: “No fim de um certo período histórico, a rima aparece-me cada vez mais alienante. Exemplo típico de alienação formal é justamente o do autor de letras para canções, acerca do qual se troça dizendo que, por reflexo condicionado, quando escreve ‘amor’ deve escrever imediatamente ‘ardor’ ou, pelo menos, ‘dor’” (Eco 1989, 269).

artifício (cf. Martins 2020). Contudo, esta implicação da autoria só se converterá em plena subjetividade se juntarmos ao autor a sua contraparte fenomenológica: o coautor.¹⁰ E esta coautoria – que põe em ato a intenção autoral – opera no reverso da persistência. É a própria realização da voz subjetiva, a qual é sempre desviante, singular, diferente. O motor da diferença não se encontra no real (ligado à *contingência*¹¹), nem sequer no autor (ligado originalmente à *persistência*), mas no coautor. A coautoria é a própria responsabilidade em ato, é a atuação livre, política, do sujeito.

São os traços da diferença que efetivamente nos despertam para a participação ou compromisso coautoral. A diferença mantém-nos despertados, remete-nos para um plano interpretativo onde não nos limitamos a *reagir*, somos convidados a *atuar*. No campo da arte, este caráter participativo é notório tanto do lado da produção como da receção. Todo o trabalho de criação poética procura, de algum modo, imprimir a diferença ou afirmar a voz singular do artista. E mesmo que o trabalho do artista seja solitário, isso não impedirá que o seu impulso criador se inscreva num processo coautoral. Embora o artista seja, por direito, “autor” da sua obra no sentido lato (quer dizer, no sentido mundano do termo), o seu processo criativo não é apenas autoral, também é coautoral. No ato da criação, o artista distancia-se continuamente de si próprio enquanto autor para se colocar no papel do “leitor ideal”¹², de onde autoriza (ou rejeita) cada novo passo composicional. Este desfasamento de si para si constitui o próprio

¹⁰ Na subjetivação, sigo as pegadas de alguém (do autor), mas, em rigor, sou eu o responsável pelas pegadas porque o autor permanece, por definição, inacessível. Só na coautoria, na ação performativa, as pegadas se tornam verdadeiramente marcas de sujeitos, traços (inter)subjetivos. Um repisar de pegadas para as fazer existir. A performatividade realiza-se num movimento de restituição, no compromisso de assumir um papel. Eis o mecanismo anímico da subjetividade. É como se, enquanto sujeitos, estivéssemos sempre um pouco atrasados em relação aos nossos passos. Mas esse diferimento entre a intencionalidade dos passos e os próprios passos não nos inibe da responsabilidade de os dar em nome de alguém (por exemplo, em nome de Deus, ou em nome de uma imagem diferida ou fantasiosa de nós mesmos). Há propósitos objetivos e propósitos subjetivos, e estes últimos constituem-se sempre na demanda de uma intenção autoral.

¹¹ O conceito de contingência acena aqui aos realismos ontológicos na linha de autores como André Bazin.

¹² O conceito de “leitor ideal” não responde aqui à presunção de um sentido ideal ou pré-determinado que só esse leitor privilegiado teria competência para interpretar perante um objeto artístico. No célebre texto intitulado “A Falácia Intencional”, W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley consideram que “o desígnio ou intenção do autor não está disponível nem é desejável como padrão para julgar o sucesso da obra” (cit. W. K. Wimsatt e M. C. Beardsley 1946, 468, tradução do autor). No presente contexto, assumimos que a intenção autoral é, por definição, fenomenologicamente inacessível e assim deverá permanecer. O *autor* está sempre ausente, representa a própria ausência da alteridade subjetiva (contrariamente à figura do “interlocutor”, por exemplo). Não se trata, portanto, de questionar a intenção do autor, e muito menos de determiná-la rigorosamente (como se estivesse ao alcance de um leitor ideal), mas de analisar as características formais das próprias pistas de autoria, bem como as suas implicações no processo hermenêutico da fruição estética em geral.

trabalho coautorial. A *autorização* da obra não está na autoria, mas na coautoria. A alteridade está implicada até no mais solitário e egológico dos sujeitos. É o motor da religiosidade, por exemplo, e reside igualmente no artista criador que *autoriza* o seu próprio gesto.

Consideremos, por exemplo, o ato de fotografar. Quando o turista aponta a máquina fotográfica para captar uma paisagem, nem sempre se trata apenas de colher informação ou de criar um fixador da memória para a posteridade. Com frequência – ou, porventura, na maior parte das vezes –, aquilo que realmente move o fotógrafo não é tanto o objetivo prático de captar o momento por via da impressão fotográfica, mas a pulsão performativa de ver pelos olhos de *alguém*: através do autor da paisagem, do artista (na primeira pessoa), de Deus, etc. Por mais naturalista que a paisagem seja (como um pôr do sol sobre o oceano), ela aparece então como uma espécie de dádiva; e a operação de fotografar torna-se um gesto de cumplicidade, um momento subjetivo, participativo, que implica também algum tipo de distanciamento e de resistência à informação e à literalidade da imagem. Em vez do mero registo informativo, ocorre um processo performativo, um desdobramento interior entre o *autor* (a entidade abstrata que confere intencionalidade à paisagem, destacando-a como uma dádiva, algo não arbitrário, uma oportunidade de mensagem) e o *coautor* (que se responsabiliza efetivamente pela paisagem, realizando-a na fotografia). É o instante em que a paisagem não é apenas impressa, mas expressa.

Esta condição participativa repete-se, naturalmente, do lado da recepção. Na fruição estética, o espectador não é um agente passivo, atua sobre a paisagem, torna-se cúmplice daquilo que vê. A experiência estética, na sua relação com a obra de arte, decorre igualmente de uma participação, de uma cumplicidade coautorial. O espectador é convocado para uma espécie de jogo performativo cujo tabuleiro é a obra. É certo que a experiência também pode ser passiva, mas nesse caso já não haverá subjetividade, o sujeito ter-se-á alienado, restará apenas um artefacto em coincidência consigo mesmo, um objeto informativo, fechado, literal. Não pode haver efeito estético sem performatividade e não pode haver performatividade sem coautoria.

No jogo estético, a diferença opõe-se diretamente à imersão, excitando a atitude participativa, coautorial, da audiência. Enquanto a *persistência* remete para o autor (contra a *arbitrariedade*) e a *contingência* remete para o real (contra a *artificialidade*), a *diferença* constitui o motor da coautoria (contra a *imersividade*). A experiência estética, na sua relação

com a obra de arte, pode ser descrita globalmente a partir do cruzamento destes três vetores fenomenológicos.¹³

Diferença e distanciamento

Na prática, a diferença produz distanciamento. Não apenas um desvio em relação ao real, tal como é apontado pelas teorias formalistas da arte, mas sobretudo uma atitude crítica e interpelativa por parte da audiência que aceita participar no jogo estético. Por um lado, o efeito de distanciamento recorda-nos do irrealismo da obra de arte, desde logo pela sua condição de artefacto fabricado. Nestes termos, a ênfase tende a colocar-se mais na forma do que no conteúdo, mais no modo de representar do que no conteúdo representado, mais no significativo do que no significado. Em consequência, a forma torna-se autorreferencial, objeto de si própria. Por força da estranheza da forma, o conteúdo é desvalorizado, bem como o poder ou pretensão da obra para significar ou referenciar. Citando João Mário Grilo:

O problema estético do formalismo passa pela desautomatização da perceção, pela produção de efeitos sistemáticos de estranheza, isto é, por uma reanimação da perceção, levando a perceber a forma pela forma e não apenas a tomar o referente pela forma (...). Daí que a estética formalista seja, verdadeiramente, uma estética do desvio. (Grilo 2010, 80)

Por outro lado, o distanciamento convida também a uma tomada de posição sobre o próprio conteúdo. De facto, mais do que ditar um desinteresse pelo conteúdo, o distanciamento também tem o poder de intensificá-lo, de renovar a sua força percetiva, como se o afastamento

¹³ Consideremos um exemplo simples de articulação destes três vetores numa estrutura narrativa: durante o confronto final entre dois antagonistas, o vilão sucumbe num vão de escadas, vítima de um falso degrau, mesmo antes de premir o gatilho que condenaria o herói. Imperdoável conveniência do elemento actancial que decide o destino das personagens neste confronto climático. Mas o elemento decisor – o falso degrau – não soará tão forçado e conveniente se já tiver sido introduzido antes, algures numa fase inicial do enredo, mesmo que só subtilmente. Tratando-se de um elemento reincidente, a sua operatividade actancial já não será assumida como uma solução gratuita para o desfecho de um argumento medíocre, passando a desempenhar um arco narrativo. Nestes termos, o falso degrau terá servido simultaneamente como veículo da *contingência* na fase inicial do enredo (por ser casual, sem função aparente), e servirá depois como elemento unificador do arco global ao revelar o seu papel decisivo (*persistência*). É claro que, por outro lado, um espectador atento tenderá a ver na primeira aparição do falso degrau um presságio claro de previsibilidade (uma *arma de Tchekhov*). Mas o argumentista poderá, por sua vez, criar uma falsa previsibilidade subvertendo a sequência final do argumento (*diferença*): haverá ainda um falso degrau, mas o vilão não chegará a pisá-lo, acabando por vencer o duelo, contra a expectativa do herói e da audiência.

fosse afinal um recuo de arremesso imposto pelo papel mediador da forma. O estranhamento da forma provoca um enviesamento do olhar que também atinge o conteúdo, como uma espécie de filtro ou lente transformadora. Através do efeito de estranheza, o objeto desfamiliariza-se na sua totalidade – tanto naquilo que é, como naquilo que mostra – e obriga a um questionamento, a um olhar mais profundo, como a reedição de um primeiro olhar que é sempre mais crítico.

O olhar formalista reúne em si duas facetas sobrepostas que parecem mutuamente contraditórias: por um lado, assume o artifício da reprodução, por outro, visa intensificar o que é reproduzido. A estilização de um gesto, por exemplo, distancia-nos e, ao mesmo tempo, aproxima-nos desse gesto. Como diz Brecht, “é necessário que a estilização não suprima a naturalidade do objeto, mas sim que a intensifique” (Brecht 1978, 132). Nos seus estudos sobre o teatro, em que explora o conceito de distanciamento, Brecht dá exemplos como este: “Uma personagem desempenhada por uma pessoa de sexo oposto revelará o seu próprio sexo muito mais incisivamente” (Brecht 1978, 124). E, sobre a música que acompanha o espetáculo, considera que ela “tem de resistir por completo à ‘sintonização’ que lhe é geralmente exigida e que a degrada, tornando-a um autômato subserviente” (Brecht 1978, 131). Os descompassos e as contradições são exemplos de estratégias de estranhamento que ajudam a suspender a imersão. Tais figuras não visam a mera desconstrução artística ou a desfiguração ou a rarefação do sentido; funcionam sobretudo como “atrações” (no sentido eisensteiniano do termo), modos de revitalizar as próprias formas, que permanecem reconhecíveis e operativas, mas não-familiares: “Numa reprodução em que se manifeste o efeito de distanciamento, o objeto é suscetível de ser reconhecido, parecendo, simultaneamente, alheio” (Brecht 1978, 116).

O distanciamento faz-se através da diferença, do desvio em relação ao natural, ao familiar, ao expectável. Assim se evita o entorpecimento do público, que é também um estado de passividade. Brecht faz a seguinte descrição:

Entremos numa das habituais salas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular (...). Têm os olhos, evidentemente, abertos, mas não veem (...). [E]ssas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que se está desenrolando. (Brecht 1978, 110)

Para reativar a participação do público, para contrariar o seu estado imersivo, será então necessário introduzir algum tipo de estranhamento. Prossegue Brecht:

O estado de enlevo em que [os espectadores] se encontram e em que parecem entregues a sensações indefinidas, mas intensas, é tanto mais profundo quanto melhor trabalharem os atores; por isso desejaríamos, visto que tal estado de enlevo de forma nenhuma nos compraz, que os atores fossem antes tão maus quanto possível. (Brecht 1978, 110)

Estranhamento e participação

Nestes termos, pode dizer-se que a fruição estética não é voyeurística. O *voyeur* pressupõe a intenção de não ser visto, de se anular, ou seja, implica uma suspensão da relação intersubjetiva que sustenta o recinto performativo. O *voyeur* quer esconder-se para ver mais e melhor, mas esse modo de ver não se torna mais distanciado por estar à distância, furtivo. Pelo contrário, o olhar voyeurístico constitui um mergulho na imersão, que é uma proximidade. O *voyeur* está absorvido no acontecimento e anula-se para que o acontecimento se torne mais objetivo. O *voyeur* dá lugar ao seu objeto. Mas esta imersão na objetividade nada tem que ver com a autenticidade estética. A imersividade é o ponto cego do realismo estético, é o lugar onde a experiência estética dá lugar à experiência literal. Embora os dois tipos de experiência possam conviver e até reforçar-se mutuamente durante a fruição de uma determinada obra, eles são essencialmente discordantes: a experiência estética está comprometida com o real, mas não com a literalização do mundo performativo, não com a imersividade. Este estado imersivo, sem distanciamento, que se alimenta da performatividade para se esquecer dela, é o propósito básico do entretenimento.

A performatividade requer sempre um autor, entendido como fonte externa de algum sentido indireto que só se alcança por via de um desdobramento subjetivo, uma atuação ou coautoria. Porém, essa performatividade é esquiva e perde-se com facilidade. Tendemos a acreditar nos nossos papéis, literalizando-os. Misturamos a performatividade com o real. É nisto que consiste a imersividade. É uma *literalização do conteúdo performativo*, um alheamento de que se está no

seio da fantasia. Depois de uma adesão inicial ao espaço performativo, a experiência torna-se literal. Por um lado, há o conforto implícito da dádiva autoral, da travessia, do espaço performativo; por outro, o simulacro confunde-se com o real, desresponsabilizando o espectador, alienando-o, desligando-o do seu papel participativo. Na adesão a esta impressividade do real, não é tanto o autor que se perde em primeiro lugar, mas o coautor. Para que a performatividade prevaleça, não basta a percepção de uma intenção autoral, é também necessário que a intenção permaneça deslocada, convidando à coautoria. E é igualmente nestes termos que opera a fruição estética: o fruidor é convocado por via de um diferendo entre o sentido autoral da obra (sempre deslocado) e o sentido literal (o conteúdo denotativo ou impressivo da obra). A experiência estética apoia-se no mecanismo da diferença, por oposição à imersividade.

A diferença convida à disrupção do sentido por via de alguma forma de disparidade ou antinomia. Esta disrupção parte de um estranhamento que, na arte, constitui também um convite potencial à participação e ao envolvimento intelectual. Através da dissonância, a obra anuncia uma camada conotativa, uma dimensão indireta do sentido, em conflito com a sua literalidade ou “imediatismo”. É esse reconhecimento da camada conotativa que mantém o espectador desperto, atento às entrelinhas. Não quer isto dizer que só então, na conotação, haja um esforço reflexivo. Diz-se, por vezes, com algum simplismo, que o estatuto de arte pertence às obras que propõem algum tipo de reflexão, além do mero entretenimento, mas a verdade é que o entretenimento também implica processos intelectuais. Que tipo específico de reflexividade poderá então ser atribuído à fruição propriamente estética, além dos juízos que o entretenimento também implica? É aqui que o conceito brechtiano de distanciamento se torna relevante. O jogo poético da diferença é sempre uma convocatória dirigida ao recetor, uma solicitação de coautoria, um convite para aderir ao jogo. A diferença cria distanciamento na medida em que mantém a audiência desperta, responsabilizada, comprometida com o seu papel coautor. No jogo da diferença ainda há *envolvimento*, mas já não há verdadeira imersão, que é sempre fundamentalmente passiva.

Em Brecht, o efeito de distanciamento tem como principal objetivo despertar uma atitude crítica e intelectual por parte do público, em conformidade com o espírito de uma “era científica” caracterizada pelo progresso, produtividade, constante mudança, revoluções, luta de

classes e pelo “método da nova ciência social, a dialética materialista” (Brecht 1978, 117). As estratégias de estranhamento, nesta perspectiva, refletem a época em que vivemos e moldam a arte adequada ao nosso tempo. De facto, as figuras poéticas da diferença enquadram-se sobretudo no regime estético da arte, que é próprio da modernidade – e que coincide, aliás, com o desenvolvimento histórico do cinema (cf. Rancière 2009). Poderíamos aqui argumentar que a implicação da diferença nos rumos da arte não está necessariamente circunscrita a um momento histórico particular; e que o mecanismo fenomenológico da experiência estética depende, e sempre dependeu, da diferença. Mas é inegável que foi a partir da modernidade artística que as figuras poéticas da diferença se tornaram mais visíveis e diversificadas.

Notas finais sobre a diferença

Uma das características notórias da modernidade artística foi a incorporação da diferença como objetivo estético, visível não apenas na profusão dos temas e na adoção de novos veículos da arte (incluindo o próprio dispositivo cinematográfico), mas sobretudo no surgimento contínuo de estratégias poéticas renovadas, transversais a todas as artes.

Ao mesmo tempo, o conceito de *diferença* tem sido apropriado de múltiplas formas e com implicações diversas nos discursos teóricos de questionamento sobre a arte e a experiência estética, sobretudo a partir do período histórico da modernidade artística. A rebeldia deste conceito torna-o especialmente sedutor para pensar os mecanismos potenciadores da expressividade poética, permitindo transpor, a um só tempo, as lógicas clássicas da identidade aristotélica, do juízo estético kantiano ou da dialética hegeliana.¹⁴ Desde logo, a diferença não é em si uma coisa objetiva, nem um elemento distintivo: é algo indireto, puramente relacional (ou diferencial), que aparece apenas no intervalo entre as coisas (enquanto elas diferem umas das outras) ou entre

¹⁴ Segundo Gilles Deleuze, “a dialética hegeliana consiste, na verdade, numa reflexão sobre a diferença, mas de imagem invertida. No lugar da afirmação da diferença como tal, ela coloca a negação daquilo em relação ao qual ela difere; no lugar da afirmação do eu, ela coloca a negação do outro; e no lugar da afirmação da afirmação, ela coloca a famosa negação da negação” (Deleuze 1983, 196). Opondo-se a esta versão dialética da diferença, Deleuze resgata de Nietzsche a celebração da positividade da diferença enquanto tal. Nas palavras de Michael Peters: “Em contraste com o poder do negativo e de uma disposição puramente reativa, próprios de uma dialética na qual o positivo se afirma apenas por meio da dupla negação, Deleuze afirma o poder puramente positivo da afirmação inerente na ‘diferença’, elegendo-a como a base de um pensamento radical não-hegeliano” (Peters 2000, 60).

diferentes instantes ou espaços. No campo da arte, antinômico por definição, autofágico, ambivalente, onde os discursos perdem por vezes as suas âncoras, a diferença parece insinuar-se de forma natural, seja através das obras dos artistas, seja nas leituras que delas se fazem, como se tanto a diferença como a arte guardassem a mesma resposta, ou como se cada uma delas respondesse diretamente à outra. Mário Perniola, que não hesitou em considerar o problema da diferença como o “mais original e importante do nosso século [XX]”, descreve-a como “não-identidade, como uma dissemelhança maior do que o conceito lógico de diversidade e do que o conceito dialético de distinção” (Perniola 1998, 156). No limite, o conceito pode ser radicalizado ao ponto de diferir de si próprio e de se anular enquanto tal, como fez Derrida ao insistir que a *différance* não é nem uma palavra nem um conceito (Derrida, s.d., 29).

Dada a flexibilidade e radicalidade do horizonte de especulação teórica, não é possível desenhar um edifício homogêneo em torno das diversas “filosofias da diferença” que floresceram a partir das influências de Nietzsche, Saussure ou Heidegger. Tampouco é possível deduzir um consenso alargado quanto ao modo como tais filosofias propõem desconstruir (ou, pelo contrário, reabilitar) conceitos como o de *sujeito* ou de *presença*. Em qualquer caso, apesar de toda a dissonância teórica, o conceito de diferença continua a oferecer um terreno fértil para a problematização da arte e do fenómeno estético: seja na perspectiva da *novidade* que caracteriza as vanguardas; seja no movimento de desconstrução dos significados e das aparências por via do desvio e do diferimento; como também no contexto da subversão, do *dissenso* político e do espírito revolucionário do artista; ou ainda no *estranhamento* e no “efeito de distanciamento” que potencialmente convocam o fruidor da obra para a responsabilidade, participação e coautoria, contra a alienação.

Referências

- Brecht, Bertolt. 1978. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira S. A.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 2008. *Flow: The psychology of optimal experience*. Harper Perennial.
- Deleuze, Gilles. 1983. *Nietzsche and Philosophy*. Nova Iorque: Columbia University Press.

- _____. 2000. *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Derrida, Jacques. 1996. *A Voz e o Fenómeno: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl*. Lisboa: Edições 70.
- _____. s.d. "Différance." Em *Margens da Filosofia*, 27-69. Porto: Rés-Editora.
- Eco, Umberto. 1989. *Obra Aberta*. Lisboa: Difel.
- Gadamer, Hans-Georg. 2010. *Hermenêutica da Obra de Arte*. São Paulo: WMF Martins Fontes.
- Grilo, João Mário. 2010. *As Lições do Cinema: Manual de filmologia*. Lisboa: Edições Colibri.
- Hegel, Georg W. F. 2021. *Fenomenologia do Espírito*. Lisboa: Página a Página.
- Heidegger, Martin. 1992. *A Origem da Obra de Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Ihde, Don. 2012. *Experimental Phenomenology. Second Edition: Multistabilities*. Albany: SUNY Press.
- Martins, Filipe. 2016. *Sentido Narrativo: Da formatividade à performatividade*. Porto: Afrontamento.
- _____. 2018. "Narrativa Cinematográfica e Realismo Indireto: Para uma abordagem fenomenológica da narratividade." *Revista Estudos em Comunicação* 27 (2): 117-134. <https://doi.org/10.20287/ec.n27.v2.a08>.
- _____. 2019. "A Estética e as Sensologias." Em *Performances no Contemporâneo*, organizado por Né Barros e Eugénia Vilela, 37-56. Porto: FLUP.
- _____. 2020. "Persistence and Arbitrariness: Considerations about repetition and duration in cinema." Em *Memory and Aesthetic Experience. Essays on Cinema, Media and Cognition*, organizado por Filipe Martins, 49-80. Porto: FLUP.
- Marx, Karl. 2004. *Manuscritos econômico-filosóficos*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Perniola, Mario. 1998. "Sentir a Diferença." Em *Metamorfoses do Sentir*, editado por Né Barros, 6-19. Porto: Edições Balletatro.
- Peters, Michael. 2000. *Pós-estruturalismo e Filosofia da Diferença*. Belo Horizonte: Autêntica.

- Rancière, Jacques. 2009. *A Partilha do Sensível: Estética e política*. São Paulo: Editora 34.
- Ricoeur, Paul. 1986. *Do Texto à Acção: Ensaio de Hermenêutica II*. Porto: Rés-Editora.
- Tarkovsky, Andrei. 1998. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Wimsatt, William. K. e Beardsley, Monroe. C. 1946. "The Intentional Fallacy." *The Sewanee Review* 54 (3): 468-488. <http://www.jstor.org/stable/27537676>.

Immersiveness and Difference in Cinema and the Arts

ABSTRACT This article addresses the tensional relationship between two concepts frequently used in theoretical discussions about aesthetic experience and the arts: *difference* and *immersiveness*. The concept of *difference* can be understood from the perspective of the novelty that characterizes the avant-gardes, or it can be recognized in the movement of deconstruction of meanings and appearances through deviation and deferral, or in the context of the artist's subversion, political dissent and revolutionary spirit, or even in the estrangement and the "distancing effect" that potentially summon the spectator to be a participant or co-author. In general, the difference tends to oppose the passivity and the alienating character of immersion. From the perspective of a phenomenology of reception, this tension between *difference* and *immersiveness* founds a theoretical framework that can help us interpret other recurring dualities, such as the distinction between informative discourse and performative discourse or even between art and entertainment.

KEYWORDS Immersiveness; difference; alienation; distancing; performativity; co-authorship.

Recebido a 13-07-2022. Aceite para publicação a 14-11-2022.