

***ELEMENTO PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA COMUNICOLOGIA.
De como melhor compreender a comunicação considerando-a como um
evento estético***¹

***ELEMENTS FOR THE CONSTRUCTION OF A COMMUNICOLOGY. How better
understand communication by considering it as an aesthetic event***

Ciro Marcondes Filho²

Resumo: Ao estudar a experiência estética, Gilles Deleuze e Félix Guattari acreditam que perceptos, afectos e sensações existem, mesmo na ausência de um ser fruidor. É discutível. De qualquer forma, é correta a crítica deles à afirmação de que é nossa consciência que dá significado ao mundo; não, somos habitados pelo Uno-todo, algo próximo à carne do mundo, de Merleau-Ponty. Acreditamos que haja, entre fruidor e obra, uma ação recíproca, sendo o fruidor também criador, especialmente em seu distanciamento nas pausas, nos silêncios, nos vazios. Ambos se misturam criando um campo de contágio, sem que um se dilua no outro. É o devir. Um artista, ao produzir uma obra, transita por vários níveis, sintetizando-os, dotando a obra de uma potência vital, que os autores franceses chamam de "ritmo", isto é, aquilo que nos força a pensar. A comunicologia trabalha com isso, busca apreender os processos que ocorrem em nossa mente diante do choque do inusitado. Ela captura o devir, descreve o Acontecimento comunicacional, fundando, com isso, um saber denso e rigoroso na área.

Palavras-Chave: experiência estética, fruição, devir, comunicologia, acontecimento comunicacional

Abstract: In studying the aesthetic experience, Gilles Deleuze and Félix Guattari believe that percepts, affects and sensations exist, even in the absence of a fruitive being. It is debatable. In any case, their criticism is correct to the statement that it is our consciousness that gives meaning to the world; No, we are inhabited by the One-all, something close to Merleau-Ponty's flesh of the world. We believe that there is a reciprocal action between the enjoyer and the work, being the enjoyer also creative, especially in his/her distance in the pauses, in the silences, in the voids. Both mix up creating a contagion field, without one diluting in the other. It is the becoming (devenir). An artist, in producing a work, transits through several levels, synthesizing them, endowing the work with a vital power, which the French authors call "rhythm", that is, what forces us to think. Communication works with this, seeks to apprehend the processes that occur in our mind in the face of the shock of the unusual. It captures the becoming, describes the communicational event, thereby establishing a dense and rigorous knowledge in the area.

Keywords: aesthetic experience, enjoyment, becoming, comunicology, communicational event

I. De uma arte que dispensa seus fruidores

Na obra *O que é filosofia?*, Gilles Deleuze e Félix Guattari sugerem que, em filosofia, a qualidade dos conceitos está em transbordar as opiniões correntes, enquanto que na produção estética, os afectos transbordam as afecções e as percepções comuns (DELEUZE &

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência Estética do XXVI Encontro Anual da Compós, Faculdade Cásper Líbero, São Paulo - SP, 06 a 09 de junho de 2017.

² Professor titular da ECA-USP, cjrmlh@usp.br

GUATTARI, 1991, p. 87). Diferentemente da percepção, no percepto algo se autonomiza, se imortaliza. Perceptos transcendem as percepções, tornam-se independentes do estado daqueles que os experimentam. Da mesma forma, os afectos, que deixam de ser sentimentos ou afecções para transbordar os agentes (idem, p. 212).

Ora, temos aqui uma proposição singular dentro do campo da filosofia quando os autores lançam a hipótese de que as sensações, os perceptos e os afectos são *seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido* [idem, ibidem]. Não se trata de algo como os *data* de Whitehead, que ao descrever as entidades atuais diz que após sua realização, elas morrem e se tornam “dados” para outras entidades atuais (WHITEHEAD, 1929/1978). Eu, minha obra, minha atuação no mundo, uma vez morto, transformo-me nesses dados que outros se utilizam para realizar sua concrecência e assim por diante.

Para os autores franceses, perceptos e afectos existem na ausência do homem. A arte seria “um ser de sensação e nada mais, existindo em si” (DELEUZE & GUATTARI, 1991, p. 212). O homem, dizem eles, não passa de um composto de perceptos e afectos. Tal acepção vai na contracorrente de outros teóricos da estética, que falam de um “encontro feliz” entre um ser percipiente, fruidor, voltado ao objeto artístico, e a obra em si, que ele “realiza”. É o caso, por exemplo, de Martin Buber, para quem

uma forma defronta-se com o homem e anseia tornar-se obra por meio dele. Ela não é um produto de seu espírito, mas uma aparição que se apresenta a ele, exigindo-lhe um poder eficaz. Trata-se de um ato essencial do homem: se ele a realiza, proferindo de todo o seu ser a palavra-princípio Eu-Tu à forma que lhe aparece, aí então brota a força eficaz e a obra surge (BUBER, 1923/2004, p. 58).

Ora, a afirmação de Deleuze e Guattari supõe uma magia intrínseca à obra de arte que a torna fetiche ao ser humano, algo como a aura, que, para Walter Benjamin, é “o aparecimento único de algo longínquo, por mais próximo que ele esteja” (BENJAMIN, 1936/1985, p. 170), e que, por isso, evidentemente, afasta as pessoas, como na adoração religiosa. Essa mística, que Marx denuncia no fetichismo da mercadoria, seria mera ilusão, a sensação de que as coisas, por si mesmas, têm esse poder de encantar, independentemente do esquema ou do contexto acolhedor ou não de seu fruidor. Tal afirmação inviabiliza até mesmo o conceito de comunicação, visto que acredita que um mero “emissor” já seja comunicação, funcionando independentemente de haver ou não quem realize a cadeia comunicacional.

De fato, o produto estético, cultural ou artístico, quando dotado de qualidades técnicas suficientes e de força expressiva incomum (ou, como falam Deleuze e Guattari: dotado de “inverossimilhança geométrica, imperfeição física, anomalia orgânica”), ganha vida própria, torna-se “um ser” ou um *dado*, na terminologia de Whitehead, que passa a interferir na vida dos outros, mas, veja-se bem, na medida em que esses outros entrem em relação com ele, se apropriem – possam ou queiram se apropriar – dele. Nesse caso precisamos ser husserlianos: não existe a coisa em si, qualquer coisa só existe enquanto percebida (intencionalidade).

Não obstante, Gilles Deleuze e Félix Guattari, partindo de Espinosa, refutam Husserl nessa questão. Se Husserl dizia que, pela intencionalidade, a consciência dirige-se à coisa e introduz significação no mundo, Deleuze diz, ao estilo de Espinosa, que a coisa não se dá no interior do indivíduo, é desdobramento de algo externo, do Ser-uno, quer dizer, do universo que nos habita. Não é a consciência que se dirige à coisa mas este algo externo, este Ser-uno, que se desdobra no indivíduo e sobre ele (WAHL, 1998, p. 133).

Ora, quando Husserl fala que a coisa só existe se percebida, isso não implica, a nosso ver, a refutação da intencionalidade. O que a refuta é dizer que a consciência introduz significação no mundo, que seria a segunda parte da lógica, um derivativo husserliano de uma afirmação original - em verdade, de Berkeley - de que se nós não nos voltarmos à coisa, ela, por si, não será nada. Trata-se do *perceber*, nada foi dito ainda sobre o *dar significação*. Uma substância material, diz o bispo anglicano, jamais pode ser conhecida em si mesma; a única coisa a que temos acesso são as qualidades que se mostram no processo perceptivo. Só existe, de fato, o feixe de sensações: *esse est percipi*. E isso vale principalmente para a arte, mas não só para ela, é claro. A parte criticável em Husserl é o “dotar sentido”, que é construído, evidentemente, na trama do mundo. Ora, se a coisa não se dá no interior do indivíduo, sendo desdobramento externo, a correção de Merleau-Ponty ao colocar a questão da carne do mundo dá conta plenamente disso.

Diz Merleau-Ponty, que é pela carne do mundo que se pode compreender o corpo próprio (DUPOND, 2008, p. 19), que há algo como um “envolvimento recíproco”, um *ineinander*, entre percipiente e percebido, não tendo nenhum dos dois a primazia. A tarefa do

pensamento, continua, não seria, então, a de hierarquizar as ordens do Ser, ou derivar e deduzir uns dos outros, mas de pensá-los “uns nos outros”, pensar um tecido conjuntivo que os une, o entremundo (idem, p. 107-108). Esse algo externo, Uno-todo de Deleuze é que parece vir, como *deus ex machina*, a se desdobrar no indivíduo e sobre ele. *Avant la lettre*, Merleau-Ponty estaria criticando Deleuze, ao dizer que a filosofia não pode ser formal, não pode chegar ao Ser sem passar pelos seres, pois a prioridade é do mundo percebido sobre as essências.

Numa retomada posterior dessa questão, Félix Guattari irá dizer, em seu *Caosmose*, como Mikhail Bakhtin “descreve uma transferência de subjetivação que se opera entre o autor e o contemplador de uma obra – o olhador, no sentido de Marcel Duchamps. Nesse movimento, para ele, o 'consumidor' se torna, de algum modo, cocriador” (GUATTARI, 1992, p. 25). E mesmo Deleuze já tinha falado algo diferente em seu *Cinema II: Imagem-Tempo*:

Eisenstein sempre analisa os quadros de Da Vinci e El Greco como se fossem imagens cinematográficas (como Elie Faure faz com Tintoreto). Mas as imagens pictóricas não são por isso menos imóveis em si, tanto assim que é o espírito que deve “fazer” o movimento (DELEUZE, 1985, p. 189).

Com efeito, retornamos a Buber. A obra não se faz sozinha, sem a presença daquele que a realiza; sem ele ela não é nada, não existe. Sequer como entidade mística, nenhum objeto “fica em pé sozinho”, a não ser do ponto de vista físico; jamais metafísico, de sua intervenção no mundo.

II. Sobre o vazio da arte

Seguindo em frente, Deleuze e Guattari atribuem outros componentes para a plenitude de uma obra estética: o ar, o vazio, o neutro, conceitos já vistos em Bachelard, Barthes, Bergson, Derrida, entre outros. Gaston Bachelard, por exemplo, dizia que o princípio do silêncio na poesia é um pensamento escondido, um pensamento secreto. A ausência de imagens na literatura e na poesia sugere que o leitor deva dar um tempo, uma pausa, um *break* em sua leitura para poder ver as imagens repercutirem. Necessitamos da parada. Ela é fundamental no processo da comunicação. Para ele, as mais belas imagens literárias não são compreendidas de uma única vez, mas se revelam pouco a pouco num verdadeiro “devir da imaginação” (Bachelard, 1943, p. 8).

Roland Barthes nos sugere que ergamos a cabeça, fechemos os olhos e deixemos o detalhe remontar sozinho à consciência afetiva, faça com que a imagem, a cena, o conjunto visual atue por si mesmo, opere em você o impacto (Barthes, 1980/1984, p. 39; Barthes, 1973/2013, p. 32).

Em Bergson, a possibilidade do saber é fundada antes no vazio e na desordem, quer dizer, no Nada enquanto captura daquilo que “na obscuridade se esconde atrás dos elementos da curva real” (BERGSON, 1934/1999, pp. 148-9). Ela precisa desse vácuo, desse nada. Por fim, em Derrida:

A filosofia e a cultura quase sempre instauraram a ausência no ser humano, que deveria ser superada na perspectiva do tempo linear - tempo do cristianismo, do capitalismo, do hegelianismo. Desconstruindo a metafísica da ausência, Derrida articula, ao contrário, o vazio que nunca deve ser preenchido. Preencher o vazio significaria o estabelecimento da nova identidade. (Para esta última citação: MILOVIC, 2006, p.3)

III. A parte não humana da subjetividade

O que distingue o percepto da percepção e o afecto da afecção é algo mais do que uma mudança de estado, é o que eles chamam de *devoir não humano do homem*. Quando se faz os personagens entrarem em devires-animais ou devires-vegetais, tornando-se pássaros ou árvores não significa exatamente transformar-se no outro mas algo passar de um ao outro (DELEUZE & GUATTARI, 1991, p. 223-224), como no exemplo de Merleau-Ponty que nos conta o caso da vassoura e do esquizofrênico, que, ao ver uma vassoura perto da janela, ele sente que ela se aproxima dele e entra na sua cabeça (DUPOND, 2010, p. 41). Algo da vassoura passa nele, é o *devoir-vassoura* do esquizofrênico.

Cria-se um “nó de associações”. É também o caso do sonho freudiano “O homem dos lobos”, onde há uma borboleta com listras amarelas, associada a peras com listras amarelas, cujo nome, em russo, lembra Gruscha, nome de uma jovem empregada (Idem, p. 20). Para Merleau-Ponty, aí não há três lembranças associadas (borboleta, pera, empregada) mas “um jogo” da borboleta no campo colorido, um ser da borboleta e um ser da pera que se comunicam com o ser linguístico “Gruscha”: são três seres “unidos por pertencimento a uma

mesma dimensão ‘elementar’” (MERLEAU-PONTY, VI 294]. Deleuze e Guattari, falando do devir como campo comum e da comunicação por contágio entre a vespa e a orquídea, poderiam reconhecer, ao contrário, essa sutil aproximação com o conceito merleau-pontyano. Mas não o fazem.

Em outra passagem de *Caosmose*, Guattari tenta melhor traduzir essa expressão do não humano no homem, comentando como Deleuze e Foucault foram condenados por darem relevo a uma parte não humana da subjetividade, “como se assumissem posições anti-humanistas!”

A questão não é essa mas a da apreensão da existência de máquinas de subjetivação que não trabalham apenas no seio de “faculdades da alma”, de relações interpessoais ou nos complexos intrafamiliares. A subjetividade não é fabricada apenas através de fases psicogenéticas da psicanálise ou dos “matemas do inconsciente”, mas também nas grandes máquinas sociais, massamediáticas, linguísticas, que não podem ser qualificadas de humanas (GUATTARI, 1992, p. 20).

Pois bem, o não humano aqui, então, mostra sua cara. Há “máquinas de subjetivação” em toda parte, desde os ambientes familiares e domésticos até moduladores sociais maiores, possivelmente as instituições, os complexos tecnológicos, as cidades, e também, como ele diz, os meios de comunicação de massa. Esses dispositivos que nos constituem, que agem por nós, falam por nós, quando vistos de forma unilateral (considere-se aqui, contudo, a ressalva de Guattari com o “apenas”, citado acima), continuam a realimentar o modo estruturalista de pensar, pelo qual o mundo torna-se objeto de forças cegas, que sem dúvida existem, mas que, por outro lado, questionam as ações consequentes de agentes humanos capazes de detonar movimentos, mudanças, inversões de rotas. Isso, naturalmente, sem contar a total ausência do elemento ético nessas ponderações, a saber, o fato de ninguém ser responsável, tanto pelo bem quanto pelo mal daquilo que provocam.

IV. Lógica das sensações

Numa obra estética, há dois tipos diferentes de violência. Uma ancorada no sensacional, outra, na sensação, diz Gilles Deleuze, em *Francis Bacon. Lógica da sensação*. O sensacional seria a figuração primária daquilo que provoca a segunda, uma sensação violenta.

Bacon quis pintar o grito, mais do que o horror (...), a sensação mais do que o sensacional. A violência da sensação tem a ver com essa ação direta sobre o sistema

nervoso, com a passagem por vários níveis, ou domínios por onde atravessa. Assim é a Figura. Ela não se confunde, “não deve nada” ao objeto figurado (DELEUZE, 2002/2007, p. 46).

Deleuze classifica a sensação como o contrário do lugar comum, do clichê, do sensacional. Enquanto aquela opera em vários níveis, estes permanecem num mesmo. Por exemplo, a pintura figurativa ou a pintura abstrata. Elas passariam pelo cérebro, não atingiriam o sistema nervoso, não produziram a Figura, mas, ao contrário, permaneceriam num mesmo nível. As transformações que elas operam seriam da forma, não atingindo as deformações do corpo (idem, p. 43-44). Transitar em diferentes níveis seria ver cada quadro, cada Figura como uma sequência movente ou como uma série e não apenas como um dos elementos dessa série. A sensação, para ele, está em diferentes níveis, diferentes ordens, diferentes domínios (Idem, p. 44).

Assim, caberia ao pintor *fazer ver* uma espécie de “unidade original dos sentidos” e fazer aparecer visualmente uma Figura multissensível. Mas essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui, a sensação visual) for diretamente capturada por uma *potência vital* que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o Ritmo, mais profundo que a visão, que a audição, etc. (...) A relação do ritmo com a sensação coloca em cada sensação os níveis ou os domínios pelos quais ela passa (DELEUZE, 1981, p. 49-50).

O ritmo talvez constitua aquilo que Merleau-Ponty estaria chamando de “elemento”, *vínculo secreto* entre as coisas, matéria comum do corpo vidente e do mundo visível, como no exemplo da narrativa *Homem dos Lobos*. Talvez acrescida, agora, dessa energia de transformação: quando a sensação atinge o corpo através do organismo, adquire um caráter excessivo e espasmódico, rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela age diretamente sobre a onda nervosa ou a emoção vital. É a “violência vinda do exterior que nos força a pensar” (PAMART, 2012, p. 165).

Conhecemos a emoção vital desde Bergson. Emoção, para ele, é a soma de “moção” (movimento) e o prefixo “e-“, do *ex-* latino, que sinaliza algo “para fora”, um movimento de nos tira de nós mesmos. A emoção verdadeira, diz F. C. Aeymaex, não é uma afecção interior

ou a percepção de um objeto exterior mas o acontecimento de uma transformação de nós mesmos e, assim, a emergência de algo de novo, de uma criação (AYEMAEX, 2006, P. 8). O termo é algo totalmente distinto da forma como a filosofia e a psicologia tradicional o veem (como algo passivo). A emoção criadora, que Bergson cita em *Duas fontes da moral e da religião*, de 1932, não é determinada por uma representação, da qual ela dá sequência e se manterá distante; ao contrário, em relação aos estados seguintes, propõe Aeymaex, ela é causa, não resultado; ela se confunde com a própria comunicação: *é um movimento de transformação da alma*.

V. A teoria pós-semiótica de Bárbara Kennedy

Em seu livro *Deleuze e o cinema. A estética da sensação*, Barbara Kennedy propõe uma teoria pós-semiótica e pós-linguística para o estudo das obras cinematográficas. Para ela, filme é processo, é experiência, não é representação:

Qualquer entendimento dos desejos, dos prazeres ou das sensações precisa ser teorizado dentro de um entendimento sobre como o filme opera ontologicamente, como filme, em vez de puramente como um modo de representação (KENNEDY, 2000, p. 10).

Cinema é “captura material”, diz ela, experiência sinestésica da sensação, em que os efeitos, as tonalidades, as intensidades se conectam num nível efetivo, não podendo ser lidos pela ideologia ou pela significação (idem, p. 5 e 28). Rejeitando o signo semiótico, que se mantém no plano da linguagem, a “máquina abstrata” não representa nada, ela simplesmente constrói a “realidade” de um modo diferente (idem, p. 68). Dessa forma, não se trata de saber o que o filme quer dizer mas de ver como o filme efetua conexões “através de uma arena diferente, como a mimética, a pática, a gestual, a cognitiva, a afetiva” (Idem, p. 69). Como diz Guattari, os agenciamentos “não os conhecemos através de representações mas por contaminação afetiva. Eles se põem a existir em você, apesar de você” (GUATTARI, 1992, p. 117). Estamos cada vez mais nos aproximando da comunicação.

Nesse sentido, Barbara Kennedy vincula-se às noções propostas por Steven Shaviro em seu *The Cinematic Body*, de 1993, segundo o qual, as questões afetivas do cinema estão em primeiro plano, em contraste flagrante com as preocupações dos críticos tradicionais, centradas na forma, no significado e na ideologia.

O cinema é um *medium* vívido, e é importante falar sobre como ele provoca reações corpóreas de desejo e medo, prazer e nojo, fascínio e vergonha. (...) Também argumento que tais experiências afetivas envolvem direta e urgentemente uma política. O poder trabalha nas profundezas e nas superfícies do corpo, e não somente no mundo descorporificado das “representações” ou do “discurso”. É antes de tudo na carne, muito longe de qualquer nível de suposta reflexão ideológica, que a política se torna pessoal, e o pessoal se torna político [SHAVIRO, 1993/2015, *Prefácio*].

A teoria pós-semiótica opera com o corpo, um “corpo tecnologicizado” ou agregado, corpo molecular no processo da experiência cinemática (KENNEDY, 2000, p. 26), corpo que se move em conexão com outros corpos (idem, p. 79). A partir disso, ela define o que seria uma estética da sensação:

Uma “estética da sensação” descreve conexões, energias, conexões moleculares da consciência e do sistema nervoso [*nervousness*] dentro da mente/corpo/cérebro daqueles que experienciam o filme como um encontro material. Nesse sentido, texto ou filme, pode-se argumentar, são também corpos (KENNEDY, 2000, p. 53), mais ainda, são um acontecimento que atravessa os corpos (idem, p. 26).

Barbara Kennedy é defensora de uma bioestética (ou neoestética). Para ela, agir sobre esse plano é mais efetivo do que atuar sobre a política, na forma como a conhecemos convencionalmente. Usando o vocabulário guattariano, Kennedy considera a neoestética uma “armação micropolítica que pode fornecer possibilidades criativas para as transformações da consciência, externamente às estruturas políticas” (idem, p. 38). Isso ocorreria ao se utilizar o conceito de “devir-mulher”, para ela, a chave de todos os devires em Deleuze e Guattari: “para homens e para mulheres, é a desestabilização da identidade molar e, como tal, é um marcador para um tipo de transformação mais geral do processo, por meio dos processos do molecular” (idem, p. 92).

VI. Pesquisando a comunicação: o que nos afeta na obra?

Uma obra nos afeta por meio das intensidades ou de suas “singularidades”, diz Kennedy. Singularidades, diz ela, são pontos que produzem efeitos de transição, são as formas, por exemplo, como a pintura nos atinge individualmente (idem, p. 89). Citando Vivian Sobchok, ela diz que Cézanne ou Duchamp nos fazem sentir, mas de forma diferente. Sua capacidade de nos atingir não depende de suas habilidades em captar “ordens extensivas diferentes da realidade” [idem], mas de intensidades que mexem com nossa sensibilidade [in *The Address of the Eye*]. Ela se refere aqui às modulações estéticas, de ritmo, movimento, energia,

duração, por meio das quais atinge-se o êxtase, muito além do desejo (KENNEDY, 2000, p. 102).

Mas, afinal, por que – ou como - o filme nos agrada? É a pergunta que se coloca Félix Guattari e que nós também fazemos continuamente e que define uma pesquisa da comunicação:

Que processos se desenrolam em uma consciência com o choque do inusitado? Como se operam as modificações de um modo de pensamento, de uma aptidão para apreender o mundo circundante em plena mutação? Como mudar as representações desse mundo exterior, ele mesmo em processo de mudança? (GUATTARI, 1992, p. 22).

Barbara Kennedy já deu sua explicação, propondo uma leitura para além das teorias do visual, da psicanálise e da subjetividade de gênero, voltada àquilo que Deleuze havia chamado de “espaços intersticiais”. Ela sugere processos mas se mantém no plano da constatação (ou da proposição). Ela não esclarece a pergunta de Guattari, sobre as modificações no pensamento ou da aptidão para apreender o mundo circundante. Tampouco dá qualquer pista sobre o “como mudar” as representações desse mundo.

Como o leitor irá se lembrar, nós iniciamos este texto relatando que conceitos são usados em filosofia para transbordar as opiniões correntes, na mesma medida que os afectos, nas artes, transbordam as afecções e as percepções comuns. Em ambos os casos há um descolamento do que se chama “senso comum” ou opinião trivial, em busca de formatos em que a interferência da subjetividade vai sendo progressivamente excluída. Deleuze e Guattari nos dois casos estão em busca de um discurso em que a própria coisa fale, ou, melhor dizendo, em que se criem condições para o afloramento da própria coisa, independentemente de nós.

Se nossa tese é a de que a comunicação revela-se de forma mais contundente no evento estético, se é este que tem mais condições de se apresentar diante de nós como um estranho, uma alteridade provocativa, um desafiador pleno capaz de desestabilizar nossas certezas, de injetar ideias novas em nosso universo de pensamento, de propor outros olhares para o cenário à nossa frente, ou, dito de maneira inversa, se o acontecimento estético é a forma mais perceptível para se ilustrar o fato comunicacional, uma pesquisa no campo da

comunicação deve jogar, ao mesmo tempo, com a necessidade de transcender as opiniões e as afecções e percepções.

O campo da comunicação deve fundir, desta maneira, teoria do acontecimento estético e filosofia, considerando dois momentos da pesquisa comunicacional: a apreensão ou vivência do acontecimento e sua descrição no relato ou na exposição discursiva. No primeiro caso, trata-se de estar presente ou de acompanhar sincronicamente um determinado objeto de estudo, seja ele um acontecimento de rua, uma peça teatral, a exibição de um documentário, a visita a uma instalação artística, a um concerto sinfônico, a leitura de uma obra literária, etc., e avaliar em que medida essa mesma obra pôde “conduzir a cena” e levar a que os participantes entrassem numa espécie de transe ou, pelo menos, forte envolvimento, a ponto de saírem incomodados, alterados, de alguma forma diferentes do que no momento anterior a essa vivência. Não basta, naturalmente, viver o impacto, a emoção circundante, pois, isso, mesmo espetáculos esportivos, exibições pirotécnicas, festas possibilitam. Não basta a sinergia envolvente, de que fala Georges Bataille (1943, p. 102ss). É preciso algo mais. Se não houver produção de sentido, permanece-se no plano lúdico (e isso, inclusive com as obras estéticas ditas “políticas”). Se se puder definir a arte – ou a experiência estética – como um processo de nos arrancar de nossa indiferença, de nossa passividade, em suma, da situação de imobilismo e letargia que a vida cotidiana nos impõe, então que esse movimento também instigue um mal-estar positivo, um questionamento de nossa própria percepção do mundo.

Isso tudo já é bastante conhecido. Contudo, para aquele que pretende avançar na comunicologia e estudar o fenômeno comunicacional não basta vivenciar um fato, é preciso reportá-lo. O relato vai então dar conta do outro lado, do outro momento da pesquisa, que é a parte “filosófica”. Esse relato do acontecimento joga com múltiplos elementos narrativos: a ficção, a reportagem, os depoimentos, em suma, com vários recursos estilísticos que irão buscar realizar aquilo que Deleuze e Guattari falam do conceito: transcender as meras opiniões, dos dados físicos, e chegar ao campo “metafísico” do relato.

Um conceito, dizem os autores, é uma coisa viva ou um ser vivo, um “dispositivo dinâmico”; ele é uma “forma junta” que une posturas, movimentos, tonalidades, de onde emanam

intensidades, formas que o fazem mover-se. Ele é a seiva que alimenta o tronco e faz “surgir o acontecimento”. Ao jogo de atores que fazem parte da cena, aplicam-se as noções de “devir” e de plano de imanência: devir como algo da coisa que se transfere a mim e algo de mim passa à coisa, sem que um transforme-se no outro. O contexto ou pano de fundo onde isso tudo se realiza é o plano de imanência; lá se fundem corpos, movimentos, espaços físicos e um espírito que povoa toda a cena. Tudo nasce e morre nessa mesma cena. Evidentemente existe um contexto, uma história, uma cultura que forma o *background sociológico* do que está acontecendo mas isso não tira seu caráter de imanência: o que ocorre ali não remete a nenhum plano transcendental, o acontecimento se dá ali e só ali. Ali ele nasce, ali ele morre. Se houver outro, amanhã, exatamente igual, será exatamente diferente, pois a imanência não tem repetição. Não é possível a iteração em pesquisas comunicacionais.

O conceito deve capturar esse movimento, o processo de devir (que nós chamamos de “comunicação”), o contato dos componentes em seu interagir recíproco, uns captando coisas, fatos, emoções, dos outros e vibrando com elas. Como dizem os autores: mesmo que não dure mais do que uma matéria em fusão e dê lugar rapidamente à divisão, a vitória de uma revolução se dá nas ligações que cria. Ligações singulares, momentâneas, atreladas a esse momento.

Deleuze e Guattari criticam Husserl por este ficar nas meras opiniões, não transcendendo para outro plano, “metafísico”, “da máquina que produz as percepções e afecções”. Eles se referem ao plano de imanência, que já não tem a ver com nossas opiniões mas com a maneira como são engendradas em nós essas percepções. De certa forma, o conceito busca capturar aquilo que “sobrevoa” o Acontecimento, o “neutro” ou verbo no infinitivo em relação a todas as descrições de uma batalha, por exemplo. Trata-se de um evento situado no campo transcendental impessoal e pré-individual, espécie de “verdade eterna” distinta das diferentes ocorrências singulares. Em outra parte, eles chamam a isso de “devir não humano do homem”.

Na nossa relação com o objeto estético, dizem os autores, “algo se autonomiza”. E esse algo seriam os afectos e os perceptos. Não dá para supor aqui que eles imaginem que as obras existam por si, independente dos seres que as apreciam ou que sofrem seu impacto. Podemos

tentar entender essa afirmação como o fato de que o afecto e o percepto são ocorrências que se dão no jogo entre obra e fruidor, espécie de instância terceira, surgida no momento da apreciação. O que se autonomiza é o acontecimento ali, momentâneo, único e irrepetível. Trata-se de uma mudança de atributo advinda da ação de um incorpóreo produzido no meu encontro com o objeto.

Proust engendrou o conceito de *tempo em estado puro* no último volume de sua obra *Em busca do tempo perdido*. Proust não é filósofo nem físico, é apenas um escritor. Contudo, sua obra é considerada um clássico da literatura universal. Para Deleuze, ele transcende a mera exposição de opiniões arrancando o percepto de todas as coisas que vê e sente (das percepções e das afecções). Mais do que isso, seu relato é como o de um observador do mundo, mas não o observador husserliano com suas proto-opiniões fundadoras do mundo, mas como alguém que mal aparece na cena, é quase um invisível, mas extrai, das figuras suas projeções metafísicas, no caso, a temporalidade, fato esse que torna sua obra – assim como a de Balzac – um documento de época, um testemunho “não humano no homem”, um discurso que possui tanta validade quanto os relatos ditos “objetivos” da historiografia, da sociologia ou da antropologia.

A ciência da comunicação constrói sua seriedade a partir disso, de seu instrumental, de seu modo de observação e da validade de sua exposição destacando o que de “extra-humano” cabe num relato sobre o Acontecimento comunicacional. Os atuais pensadores da comunicação em sua maioria ainda a veem segundo a formulação clássica e tradicional da primeira cibernética, um discurso metafísico da comunicação, que a vê simploriamente como “transmissão e recepção de mensagens”; negam que mesmo a corrente cibernética abandonou esse esquema e questiona a própria possibilidade da comunicação. Ela não é transmissão de nada, porque nada do que sentimos e sofremos pode ser transferido a ninguém; ela é puro sentir, *aisthesis*, um sentir que nos muda e que muda o mundo mas que exige instrumentos e modos de captura absolutamente próprios e precisos. Essa é a ciência que precisa florescer.

Referências

Ayemaex, F. C. “Émotion et création dans la philosophie de Bergson”. Exposé présenté au *Seminaire de Philosophie Morale* consacré au thème “Emotions et Rationalité”, 2005-2006, 31 de março de 2006.

Acessado em 12/01/2017 por:

http://www.philopol.ulg.ac.be/telecharger/textes/fc_bergson_emotion_et_creation_web.pdf.

- Barthes, Roland (1973/2013). **O prazer do texto**. São Paulo, perspectiva, 2013.
- Barthes, Roland (1980/1984). **A câmara clara**. Notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- Bachelard, Gaston. (1943). **L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement**. Paris, Corti, 1943.
- Bataille, Georges (1943/1992). **A experiência interior**. Trad. Celso Libânio Coutinho, Magali Montagné, Antonio Ceschin. São Paulo, Editora, Ática, 1992.
- Benjamin, W., (1936/1985) "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: **Walter Benjamin. Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política**. São Paulo, Brasiliense, 1985.
- Bergson, Henri (1934/1999). **La pensée et me mouvement. Essais et conférences**, Paris, PUF, 1999.
- Buber, Martin. (1923/2004). **Eu e Tu**. Trad., Introdução e notas de Newton Aquiles von Zeuben. São Paulo, Centauro, 2004.
- Deleuze, Gilles (1981-1982/2009). **Cine I. Bergson y las imagenes**. Buenos Aires, Cactus, 2009.
- Deleuze, Gilles (1985). **Cinéma 2 – L'Image-Temps**. Paris, Minuit, 1985
- Deleuze, Gilles (2002/2007). **Francis Bacon. Lógica da sensação**. Rio de Janeiro, Zahar, 2007
- Deleuze, Gilles & Guattari, Félix, (1991/2000). **Qu'est-ce que la philosophie?** Paris, Minuit, 1991. Versão aqui utilizada: *O que é filosofia*. Editora 34, 2000.
- Dupond, Pascal (2008). **Dictionnaire Merleau-Ponty**. Paris, Ellipses, 2008.
- Dupond, Pascal (2010). **Vocabulário Merleau-Ponty**. São Paulo, Martins Fontes, 2010
- Guattari, Félix, (1992/2012). **Caosmose**. Um novo paradigma estético. São Paulo, Editora 34, 2012.
- Kennedy, Barbara. (2002). **Deleuze and Cinema. The Aesthetics of Sensation**. Edinburg, Edinburg Univeristy Press, 2002.
- Merleau-Ponty. Maurice. [MBN] **Manuscritos depositados na Biblioteca Nacional** [cifras romana: número do manuscrito]
- Milovic, Miroslav. (2006). "A impossibilidade da democracia". In: <http://www.compei.org.br/manaus/arquivos/anais/Miroslav%20Milovic.pdf>
- Pamart, Jean-Michel (2012). **Deleuze et le cinéma**. L'armature philosophique des livres sur le cinéma. Paris, Kimé, 2012.
- Shaviro, Steven. (1993/2015). **O corpo cinematográfico**, São Paulo, Paulus, 2015.
- Sobchok, Vivian, **The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience**, Princeton University Press, 1992.
- Wahl, Jean (1988). "Le cornet su sens". In: Alliez, E. (Org.) **Gilles Deleuze. Une vie philosophique**. Le Plessis-Robinson Synthélabo, 1998.
- Whitehead, Alfred. (1929/1978). **Process and Reality**. New York, The free Press, 1978..