

Viso - Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 23, jul-dez/2018

<http://www.revistaviso.com.br/>

OSIA.

**Neblina como tonalidade afetiva
do irrepresentável**

Mariana Lage

Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF)

Juiz de Fora, Brasil

RESUMO

Neblina como tonalidade afetiva do irrepresentável

Esse artigo é uma réplica ao texto de Pedro Hussak intitulado “A memória do que não passou: Leila Danziger e a elaboração da memória da ditadura brasileira na artes visuais”.

Palavras-chave: Leila Danziger – Hiatus – estética brasileira

ABSTRACT

The Fog as Affective Tonality of the Unrepresentable

This paper is a critical response to Pedro Hussak's “The Memory of What Did Not Pass: Leila Danziger and the Elaboration of the Memory of the Brazilian Dictatorship in Visual Arts”.

Keywords: Leila Danziger – Hiatus – Brazilian Aesthetics

LAGE, M. “Neblina como tonalidade afetiva do irrepresentável”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23 (jul-dez/2018), pp. 54-67.

DOI: [10.22409/1981-4062/v23i/251](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v23i/251)

Aprovado: 30.09.2018. Publicado: 27.12.2018.

© 2018 Mariana Lage. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 30.09.2018. Published: 27.12.2018.

© 2018 Mariana Lage. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

1.

quero testar a possibilidade de comentar o texto de pedro hussak¹ em forma de citações e fragmentos.² e talvez também por meio de uma fala performática. contudo, no momento em que digo “fala performática” incorro numa redundância. é própria da fala vocal a errância da performance, de uma forma imprevista que se dá no instante de sua enunciação.³ zumthor dizia: “a voz é nômade, a escrita é fixa”.⁴ no entanto, no momento em que penso essas frases, sigo o impulso de registrá-las no papel para apoiar a memória. memória essa em que já não confio. essa que dizemos nos ser tão fugidia e que, para não perdê-la, recorreremos aos dispositivos. o aparelho técnico-tecnológico é um dispositivo. a imagem também o é. a escrita não seria menos (a mais antiga, não menos que a imagem, contudo).

2.

começo, então, com uma implosão
entre ser e não ser performance.
ser e não ser memória (que passa e não passa)
ser e não ser comentário
filosófico e/ou poético
correr e não correr o risco de não me expressar
de perder-me, perder a linha – do tempo, do raciocínio.

3.

um pensamento poético daria conta de falar de auschwitz?⁵

que poesia falaria da memória que precisa permanecer presente, portanto, não passar? que deveria capturar o corpo sutil daquela memória de algo que passou e que se prolonga no tempo. pedro hussak notou (e anotou) um pensamento que não corre risco do esquecimento: “a linguagem como uma presença que revela uma ausência, como um falar que é ao mesmo tempo silenciar”. ele nomeou seu texto como “memória do que ainda não passou”, memória do passado que ainda é presente, memória presente do presente estagnado, de um tempo que não cessa de invadir o presente. luto e melancolia pelo nosso não movimento através do tempo, impossibilidade de deixar passar. melancolia diante do tempo que passa, embora o passado permaneça inominável no presente.

4.

a melancolia tem como referência o linear moderno que já não temos. o objeto perdido que fere a estima, a auto-estima do sujeito que se vê, ou se via, como agente e dependente da ação⁶ e de seu efeito de transformação no transcorrer do tempo para estar/atuar no mundo e para se mover através da temporalidade que também o caracteriza.

em o *inumano: considerações sobre o tempo*, lyotard caracteriza a pós-modernidade como período de “luto e melancolia com as promessas não realizadas da modernidade”.⁷

a artista leila danziger descreve a melancolia, dentre seus mil nomes, como “aceleramento vertiginoso do tempo como uma estratégia reativa a um tipo de temporalidade – excessivamente veloz e voraz – em que não apenas o passado, mas também o presente e o futuro nos parecem barrados e inacessíveis”.⁸ a melancolia origina-se, assim, da “impermanência imperiosa do tempo”. por sua vez, a escrita imagética da artista tenta captar “tudo o que nos escapa” e “dar nome à perplexidade diante do que passa”.⁹

5.

lendo gumbrecht compreendo que a baixa potência atual da ação transformadora do mundo, aquela que caracteriza o sujeito no tempo histórico (moderno), teria lançado o ser humano no presente amplo, num eterno agora, que contém o passado que não passa e o futuro que não chega.

a melancolia revela o convite feito ao pensamento de como seria possível pensar a temporalidade que constitui o humano se ele se sente incapaz de mover com o tempo. preso a um presente que parece imediatista e acelerado mas que, contudo, traz pouca alteração das situações vigentes. “presente amplo de simultaneidade”¹⁰ é o termo de gumbrecht.

6.

a representação em perspectiva é um desdobramento técnico do ideal da imitação.¹¹ organizar numa superfície plana e por meio de um ponto de fuga um visível tridimensional, por vezes ilusório, mas compreensível e cognoscível. organizar em linha o visível. formar uma imagem por meio da qual é possível reconhecer e conhecer. apreender o real reproduzindo-o. “este é tal”. e do prazer da imitação obter um aprendizado.¹²

7.

a leitura do texto do pedro me provocou a imersão numa zona de imagens associativas. zona de imagens que um autor que frequente nomearia com outro termo, mais precisamente: *Stimmung*, um clima, uma atmosfera, um humor.¹³ lendo os tradutores de heidegger e o próprio heidegger, poderíamos ler *Stimmung* como tonalidade afetiva¹⁴ ou disposição existencial. ao ler e reler o artigo do pedro me senti numa montagem de associações, numa disposição existencial composta por múltiplas leituras filosóficas que me traziam a *Stimmung* de um tempo estagnado e irrepresentável. Mote e motivos desses fragmentos que almejam tecer um comentário.

8.

heidegger afirmou em *conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão* que “a filosofia acontece sempre e a cada vez em uma tonalidade afetiva”.¹⁵

9.

nesse desalinho associativo, me coloco a pensar meditativamente¹⁶ sobre a neblina como a ausência de um ponto de fuga. como a figura da melancolia presente. ou ainda, como a tonalidade afetiva do presente amplo, esse em que vivemos, de simultaneidades e justaposições, de um tempo estanque e, ao mesmo tempo, acelerado – habitando paradoxos.

a neblina surge, então, como disposição existencial e tonalidade afetiva desse filosofar poético. pelo menos esse. e talvez, sem pretensões absolutistas ou absolutizantes, como disposição existencial do filosofar em torno de um certo clima e uma certa zona de imagens contemporâneos.

10.

a poesia tem uma organização própria – muitas vezes insondável ao próprio poeta –, que bagunça o pensamento, que quebra a linha, desvirtua a aritmética, não respeita a métrica quanto menos a lógica, a fim de provar algo a respeito da realidade. “a verdade nua e crua para os humanos é a imperfeição” — pensa anne carson num poema intitulado *ensaio sobre o que mais penso*.¹⁷ pensando com poetas e filósofos gregos antigos, carson diz que a metáfora ensina a mente a pensar com a experiência do erro. “aquilo em que estamos engajados quando fazemos poesia é erro,/ a criação proposital do erro,/ a quebra deliberada e a complicação dos erros/ a partir da qual pode emergir/ o inesperado”.¹⁸ sugere ali a poeta que a poesia se faz pelas fissuras da superfície plana

para mostrar algo que a experiência sensível nos dá de forma concreta.¹⁹

retornamos à *Stimmung*.

11.

num dos textos que compõem *o inumano, considerações sobre o tempo*, Lyotard escreve: “haveria uma paisagem, de cada vez que o espírito se deslocasse de uma matéria sensível para outra, conservando nesta última a organização sensorial conveniente ou, pelo menos, a sua lembrança. a terra vista da lua por um terráqueo. o campo visto pelo citadino, a vila, pelo agricultor. a desorientação²⁰ seria uma condição da paisagem”.²¹

12.

a paisagem fornece a desorientação, segundo Lyotard, porque ela lançaria o espírito em sua ausência. essa desorientação na paisagem é descrita como o sinal de “uma presença pavorosa onde o espírito faltou”.²² nos faltou como um espírito que se estagna, permanece imóvel diante de algo. silenciou. “por exemplo, uma neblina que se arrasta no mar em desolação. Nós não nos perdemos; são os significados que se perdem”.²³

13.

tendo a perspectiva como ideal da representação cognoscível, uma desorientação em nossa localização espacial é uma característica particular da neblina. nossa habitação na paisagem se configura a partir de um ponto de vista que – escreve Lyotard no mesmo texto – organiza a própria dimensão e noção de paisagem. reconhecemos a paisagem a partir de um ponto-eu, em torno de um ego perceptivo, de uma tonalidade afetiva. sem o espírito, ou sem o humano, “não seriam paisagens, seriam lugares”.²⁴ o humano, então, poderíamos dizer, dá a tonalidade afetiva à paisagem.²⁵

14.

pois. a neblina como atmosfera numa paisagem expõe e proporciona um desnorreamento, um ambiente que nos circunda e no qual não podemos evitar a sensação de estarmos imersos. palpável, tangível ao corpo, ela desorienta o sentido da visão. ela também traz consigo a sensação de impossibilidade de mover, ou de uma limitação na capacidade de mover-se apressadamente em direção ao objetivo. se preferir ainda em outros termos, uma sensação de incapacidade de visão clara, objetiva e segura para se saber por onde e para onde se caminha. ele interrompe, ou suspende, a

organização da narrativa descritiva, uma organização em linha que norteia o movimento através do tempo e do espaço.

15.

no livro *depois de 1945: latência como origem do nosso presente*, gumbrecht trabalha com a descrição do presente histórico a partir das tonalidades afetivas que filmes, livros, poemas e outras formas de arte revelam sobre os anos após a segunda guerra. a partir de análises, gumbrecht aponta duas tonalidades afetivas que caracterizam nosso tempo: a latência e a estagnação.²⁶

16.

a sensação de latência se exemplifica na imagem de um passageiro clandestino. temos a sensação de que há alguém a bordo que, no entanto, desconhecemos e que não podemos ver. permanece a sensação de uma presença que se ausenta constantemente. presença fantasmática, fantasmagórica (embora estes não sejam os termos de gumbrecht). por ser latência, a presença nunca se mostra, não se revela completa e concretamente. a sensação se origina a partir de uma ausência vacilante.

17.

quanto à estagnação, ela remete à sensação de um espaço sem fronteiras, sem entradas e sem saídas, em que o tempo parece congelado e as ações e os movimentos não levam a lugar algum; não produzem qualquer alteração possível. trata-se também de uma imobilidade claustrofóbica pela impossibilidade de abandonar certo espaço, como exemplificado em *entre quatro paredes*, de jean-paul sartre. outro exemplo de gumbrecht são os personagens estragon e vladimir de *esperando godot*, de samuel beckett. “em um tempo que se recusa desdobrar, vladimir e estragon não podem avançar, não pode agir, não podem, tampouco, se matar”.²⁷

18.

pensando com o artigo de pedro hussak, “nenhuma imagem estaria à altura do acontecido” de auschwitz e das ditaduras militares na américa latina. a imagem da neblina estaria, penso, consoante com a recusa das imagens, com a incapacidade de representar, embora se apresente aqui com uma visualidade que nega representar. a imagem da neblina como uma branquidão luminescente que cega, ou que – na melhor

das hipóteses – dificulta a visão, e que expõe, apresenta, torna visível uma estagnação e uma latência. e o branco que obscurece neste contexto não é mero jogo pseudo-poético.

19.

a imagem de um quadro em branco ou a pintura de uma neblina.

o paradoxo da representação do irrepresentável não como enigma, mas como convite ao pensamento a pensar de forma não representacional. a pintura de uma paisagem em meio à neblina é o que faz o artista chinês qiu shihua.²⁸ suas pinturas não narram, não organizam um ponto de vista ou um ponto de fuga, não expõem uma compreensão. nos termos de lyotard, ela apresenta. torna presente e palpável a sensação da neblina.

de novo a *Stimmung*.

20.

tornar presente uma experiência seria (ou deveria ser), no texto de pedro hussak, um dos objetivos dos monumentos e os anti-monumentos à barbárie. mais do que narrar um acontecimento ou torná-lo cognoscível através de um argumento, o objetivo seria manter presente e tangível – ao toque o corpo do outro, o público – a sensação de ter vivido o holocausto ou a ditadura militar. mais do que imagem de superfície, com tendência à banalização, trata-se de manter viva a experiência da barbárie; manter viva na memória atualizável a experiência desse indescritível da barbárie. comunicar o ocorrido, não por exposição ou representação do que seria reconhecível e assimilável, mas por suscitação de experiências. não deixar a memória passar. manter presente a memória do que ainda não passou. não deixar esquecer o que não se pode esquecer.

21.

trata-se, então, de tornar tangível, experienciável, um tipo de absurdo e horror que é irrepresentável. “a potência da imagem”, diz hussak, “não está naquilo que mostra”, mas no que não mostra como sintoma. a potência da imagem está no que revela com o que não mostra. a potência da poesia está no que ela é capaz de revelar, ou desocultar, a partir do avesso do que a linguagem é capaz de falar. o não dito que vem à tona ao final da leitura é a potência da poesia.

22.

edward said, john g. peters, ian watt, harold bloom e outros estudiosos da obra do escritor britânico joseph conrad investem na análise da neblina como a potência do desocultamento que critica o pensamento europeu de fins do século xix.²⁹ a neblina, na história de *no coração da escuridão*³⁰, revelaria aquilo que o pensamento científico, moderno, não é capaz de ver. a neblina nos faz ver mais do que a objetividade e a certeza são capazes de nos proporcionar – é o que leem aqueles que se debruçam sobre o texto literário de conrad. A neblina em conrad chegaria em alguns momentos a camuflar a verdade difícil de ser tolerada.³¹ “o horror, o horror!”, exclama ao fim um personagem em *no coração da escuridão*.

23.

a cena do nevoeiro no conto de conrad apresenta um mundo em desordem, indiferença e sem fundação sólida. marlow, o marinheiro, se encarrega dessa descrição em imagens sucessivas, justapostas e sem conexão aparente.

mas mais do que isso, marlow remove o verniz da civilização que seus ouvintes costumam utilizar de forma tradicional para dar uma ordem para suas existências. e assim, enquanto seus ouvintes pressupõem que a civilização ocidental é baseada em uma fundamentação sólida e absoluta, marlow, ao contrário, apresenta imagens de imprevisibilidade, absurdo, mistério e caos que servem para desvelar uma base mutante e relativa para sua visão de mundo. essas imagens estão de acordo com o próprio mundo de conrad, que watt descreve como “um panorama de caos e futilidade, ou crueldade, tolice, vulgaridade e desperdício”.³²

24.

algo semelhante acontece com as análises do filme *melancolia*, do cineasta lars von trier. a neblina é o elemento da clareza de percepção, apesar de toda incapacidade de dizer, expressar, representar. a personagem justine, além de simbolizar a depressão, traz à tela a imagem da clarividência, não no sentido da razão que conhece de forma indubitável, mas a clarividência inexplicável dos profetas, o fora das estruturas de pensamento baseadas na lógica, na demonstração, na causa e no efeito. o que a personagem sabe é alheio aos argumentos e, também, à manutenção das estruturas sociais. sua melancolia surge através da negação pelo núcleo familiar da sua visão em meio à neblina. Seu renascimento no enredo do filme se dá quando ela retoma sua própria percepção, independente da perspectiva dos familiares. uma percepção que não coaduna com uma perspectiva alienante, reducionista da existência. justine se mostra inapta a se expressar na linguagem comum. e quando a catástrofe se manifesta ela é a única capaz de ver,

permanecer ciente e tranquila em sua própria finitude. sua clarividência em meio à neblina também lhe dá a antevisão do desastre.

25.

uma definição de Lyotard para a poesia: “a poesia é engendrada pela compreensão dessa miséria; se assim não for, apenas é a encenação e a produção dos poderes da linguagem. ela é a escrita da descrição impossível, a descrita”.³³ em outro ponto, avança: “a poesia tenta não domesticar as formas que foram a linguagem, não oferecer a inscrição que retém o acontecimento. tenta passar antes do recuo”.³⁴

26.

a respeito de suas pinturas de neblina, Qiu Shihua propõe algo que se parece com um despertar da sensibilidade para o inesperado ou inabitual: “imagine a mente conduzida a um estado grau zero, então, o mundo se tornaria muito claro e vívido. seria como ter papilas gustativas tão sensíveis que mesmo um copo d’água teria um sabor acentuado”.³⁵

27.

finalizo com uma frase de Pedro Hussak, “somente o que é delicado toca-nos verdadeiramente”³⁶, e, ao mesmo tempo, indago se não seria, por vezes, a experiência palpável e sutil de desorientação e restrita mobilidade que nos faria ver mais do que as palavras ou as imagens podem representar. e nos faria experienciar aquilo que não podemos esquecer e que, como apontou Lyotard, não para de se inscrever.

* Mariana Lage atua como pós-doutoranda no Departamento de Filosofia da UFJF.

¹ HUSSAK, P. “A memória do que não passou: Leila Danziger e a elaboração da memória da ditadura brasileira na artes visuais”, 9º Encontro do GT de Estética da Anpof, 22/05/2018, Instituto Moreira Salles, Rio de Janeiro-RJ.

² Como proposta de um outro experimento entre escrita e fala performática, mantive a característica de notas do texto original, apresentado durante o 9º Encontro do GT de Estética, no IMS, e me propus a estendê-lo aqui por meio de outras notas, embora agora no rodapé. Os fragmentos adicionados tecem outros comentários, além de trazerem as referências que possibilitam ampliar o diálogo em outras direções.

³A movência da forma poética e da poesia vocal foi um dos temas que mais capturou a atenção de Paul Zumthor em suas pesquisas sobre a poesia, comunicação oral e performance. O termo movência, utilizado por ele, aponta para a impermanência e a tendência à improvisação da poesia vocal. Cf. ZUMTHOR, P. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e

Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993; ZUMTHOR, P. *Introdução & crase; poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

⁴ ZUMTHOR, P. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sonia Queiroz. Cotia (SP): Atêlie Editorial, 2005, p. 53.

⁵ Reverbero aqui uma frase um tanto polêmica de Theodor Adorno que fomentou muitos debates. Contudo, não seguirei as referências teóricas que normalmente tecem esse debate.

⁶ Cf. KOSELLECK, R. *Futuro Passado: Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Tradução de Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Revisão de César Benjamin. Rio de Janeiro: Contraponto-Ed. PUC-Rio, 2006.

⁷ Conforme resume Pedro Hussak em seu texto. No texto “Reescrever a modernidade”, Lyotard traça esse paralelo entre o trabalho de elaboração psicanalítico, de retomar aquilo que não cessa de se inscrever, e os esforços no período pós-Segunda Guerra de reescrever as narrativas da história, como um trabalho de rememoração e reelaboração capaz de identificar os crimes e as calamidades daquele período. A melancolia aqui, então, trata da própria ambiguidade que assombra a ligação da modernidade com o tempo, isto é, a previsão de sua ultrapassagem e obsessão com a periodização, que culminaria num ato de reescrita incessante. A repetição da “reescrita perpétua” em especial realizado no pós-moderno sobre os acontecimento da Segunda Guerra daria a ver em ato o que não é possível ser circunscrito pela linguagem. Cf. LYOTARD, J-F.. *O inumano: considerações sobre o tempo*. Lisboa: Editorial Estampa, 1997, pp. 33-43.

⁸DANZIGER, L. (org). *Todos os nomes da melancolia*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012, pp. 54-55. [Edição do Kindle]

⁹ Ibidem.

¹⁰A proposta de descrição do período contemporâneo como “presente amplo de simultaneidade” é uma constante nos trabalhos recentes de Gumbrecht, desde pelo menos *Produção de presença*, de 2004. De acordo com sua perspectiva, no cronotopo do presente amplo, o passado deixa de ficar para trás como um arcabouço de experiência a partir das quais o ser humano aprende, a fim de projetar sua ação com vistas à transformação do mundo. Por sua vez, o futuro se torna sem expectativas e sem esperança; restando ao presente se tornar, então, um tempo em que as ações não geram impacto de transformação. O baixo impacto de transformação da ação humana é referenciado por Gumbrecht como *lack of agency*: “ações necessitam do futuro a fim de transformarem a si mesmas de motivações em realidade”. GUMBRECHT, H. U. *After 1945. Latency as Origin of the Present*. Stanford: Stanford University Press, 2013, p. 26. Cf. também, GUMBRECHT, H. U. *Nosso amplo presente*. Tradução de Ana Isabel Soares. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

¹¹ Cf. GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

¹² Aprender pelo reconhecimento do imitado e ter prazer na imitação, como se sabe, faz parte de uma teoria normativa da arte e da mimesis desde Aristóteles. Cf. ARISTÓTELES. *A poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987, pp. 203-204.

¹³ Termo recorrente na teoria de Gumbrecht, *Stimmung* se refere a atmosfera, humor, clima e ambiência. Trata-se de “humores específicos e atmosferas ... [que] se apresentam a nós como nuances que desafiam nosso poder de discernimento e descrição”, sendo também uma dimensão de formas que “nos envolve e a nossos corpos como uma realidade física – algo que pode catalisar sentimentos internos sem evoluir, no entanto, questões de representação”. GUMBRECHT, H. U. *Atmosphere, Mood, Stimmung. On a Hidden Potential of Literature*. Tradução de Erik Butler. Stanford: Stanford University Press, 2012, pp. 3-5.

¹⁴ De acordo com o tradutor Marco Antônio Casanova, sua escolha por “tonalidade afetiva” para traduzir *Stimmung* se deve à tentativa de evitar efeitos psicologizantes que outras opções trariam,

como pathos, afeto, disposição. A escolha também se deve por *Stimmung* ter um correlato na linguagem musical com a afinação de um instrumento [*stimmen*]. Nos próprios termos de Heidegger: “Uma tonalidade afetiva é um jeito, não apenas uma forma ou um padrão modal, mas um jeito no sentido de uma melodia, que não paira sobre a assim chamada presença subsistente própria do homem, mas que fornece para este ser o tom, ou seja, que afina e determina o modo e o como de seu ser”. HEIDEGGER, M. *Conceitos fundamentais da metafísica: mundo, finitude, solidão*. Tradução de Marco Antônio Casanova. Rio de Janeiro: Editora Vozes: 2015, p. 88.

¹⁵Ibidem, p. 9. Para ele, a tonalidade afetiva, como atmosfera, humor e clima, afeta a própria natureza do filosofar, como disposição a partir do qual o ser humano se afina em relação ao mundo.

¹⁶ Para Heidegger, o pensar meditativo é a essência do pensar poético, que se contrapõe à linguagem da técnica. Enquanto o pensamento calculador é afobado, movido por metas, objetivos e conclusões pré-estabelecidas, o pensar meditativo desacelera o passo e se movimenta de forma atenta e contemplativa, numa atitude de calma compostura que aguarda para que o próprio movimento do pensar se aproxime do horizonte de uma nova inteligibilidade. O pensar meditativo tem a serenidade como disposição existencial ou tonalidade afetiva. Cf. HEIDEGGER, M. *Serenidade*. Tradução de Maria Madalena Andrade. Lisboa: Instituto Piaget, 2001; HEIDEGGER, M. *Country Path Conversations*. Tradução de por Bret W. Davis. Bloomington: Indiana University Press, 2010.

¹⁷ CARSON, A. “Ensaio sobre o que mais penso”. In: *Revista A!*. Tradução de Fernanda Drummond, Fevereiro de 2016. Disponível em <<https://revista-a.org/2016/02/19/ensaio-sobre-o-que-mais-penso-de-anne-carson/>>. Acesso em 21/05/2018

¹⁸ Ibidem, s.p.

¹⁹ Nesse poema, Anne Carson mostra como a linguagem da poesia consegue trazer à luz algo que as palavras, por si só, não conseguem tocar. Ainda que de modo sutil, implícito, não argumentativo, “fissurático”, por meio de seus espaços vazios, os versos e as palavras poéticas trazem para o compreensível e inteligível aquilo que é incapturável pela linguagem. Poderíamos dizer: aquilo que, diante das palavras, se mostra como pura névoa.

²⁰ Em “Scapeland”, Lyotard fala da “paisagem como um lugar indesejado” e começa o texto dissertando como a apreensão panorâmica da paisagem depende da perspectiva e dos aspectos sensíveis de quem a observa. Para o pássaro, aspectos como o ar e o longínquo, para a toupeira, a “galeria míope”, “a toca irrespirável”. Cf. LYOTARD, J.-F.. *O inumano*. Op. cit., pp. 183-190.

²¹ Ibidem, p. 183.

²² Ibidem, pp. 188-189.

²³ Ibidem, p. 184.

²⁴ Ibidem, p. 186.

²⁵ “As paredes nunca serão totalmente deitadas abaixo. É a melancolia de todas as paisagens. Estamos em dívida para com elas. Pedem imediatamente a deflagração do espírito e obtém-no imediatamente. Sem ela, não seriam paisagens, seriam lugares. No entanto, o espírito nunca terá ardido o suficiente. Não é importante que se goste ou não da paisagem. Esta não pede a vossa opinião. Se ali estiver, a vossa opinião não está lá. A paisagem desola o nosso espírito”. Ibidem.

²⁶ Ao longo desse livro, Gumbrecht descreve a latência como uma tensão sem resolução. Como ocorre com um passageiro clandestino, escreve o autor, nada nos garante que algo que entrou em estado latente poderá ser um dia conhecido em um formato menos evasivo. “Não há quaisquer ‘métodos’ ou procedimentos padrões – tampouco interpretações – que nos permitam reaver o que entrou em estado de latência”. GUMBRECHT, H. U. *After 1945*. Op.cit., p. 23.

²⁷ Ibidem, p. 26.

²⁸ Nascido em 1940, Qiu Shihua se inscreve na tradição chinesa da pintura de paisagem, embora seus quadros pareçam pinturas abstratas monocromáticas brancas. As nuances de leves tons de azul, cinza e rosa em meio a extensas telas brancas exigem uma contemplação demorada a fim de se deixar ver, delineado sutilmente, o desenho de uma paisagem quase invisível em meio à densa neblina.

²⁹ Pensamento que, de acordo com a descrição de Gumbrecht para as quatro diferentes formas de descrever a modernidade, é nomeada como Alto Modernismo, isto é, momento em que o poliperspectivismo, gerado pelo surgimento do observador de segunda ordem da Modernidade Epistemológica, culmina na crise da representação, num movimento de reconhecer as divergências irreconciliáveis entre as diversas formas de narrar, e o subsequente rompimento com a função de representar. Cf. GUMBRECHT, H. U. “Cascatas de Modernidade”. In: *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence F. Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 9-32.

³⁰ CONRAD, J. *No coração da escuridão*. São Paulo: Hedra, 2008.

³¹ “These mists, hazes, and fogs serve several purposes [in Conrad's narratives]. Of the fog that appears near the end of 'An Outpost of Progress', Edward Said suggests, 'After Carlier's accidental murder, Kayerts' confusion is given concrete embodiment in a thick fog that descends, perhaps intended to represent the sinister shadow of truth he cannot tolerate' (Said 143)”. PETERS, J. G. “The Opac and the Clear: The White Fog Incident in Conrad's Heart of Darkness”. In: BLOOM, H. *Joseph Conrad's Heart of Darkness*. New York: Infobase Publishing, 2008, p. 37.

³² *Ibidem*, p. 38.

³³ LYOTARD, J-F. *O inumano*. Op. cit., p. 188.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ “Image the mind turned down to a dormant state, degree zero, then the world would look so clear, so vivid. It would be like having taste buds so sensitive that even a glass of water would taste sharp. Start from the beginning, annihilate the worldly self: then the original self will become truly sensitive”. Texto que acompanha a obra *Untitled (Landscape no. QSH 22)*, no Cantor Art Center, Stanford University, Califórnia (USA), em exposição em setembro de 2014.

³⁶ HUSSAK, P.Op. cit..