

# Blog do Sociofilo



Por Gernot Böhme

Tradução: Diogo Silva Corrêa e Olivia von der Weid

## **A atmosfera como o conceito fundamental da nova estética**[\[1\]](#)

### 1. Atmosfera

A expressão "atmosfera" não é estranha ao discurso estético. Pelo contrário, ela é recorrente e aparece, quase que necessariamente, em discursos de abertura de exposições, em catálogos de arte e em elogios que se referem à poderosa atmosfera de um trabalho, ao seu efeito atmosférico ou, sobretudo, ao seu modo de apresentação atmosférico. Tem-se a impressão de que "atmosfera" destina-se a indicar algo indeterminado, difícil de expressar, mesmo quando é apenas para esconder a própria inefabilidade daquilo sobre o que o falante se refere. É quase como o "mais" de Adorno, que também aponta de forma evocativa para algo além da explicação racional e com uma ênfase que sugere que o que existe é apenas o essencial, o esteticamente relevante a ser encontrado.

Este uso da palavra "atmosfera" em textos estéticos, oscilando entre inibição e ênfase, corresponde ao seu uso no discurso político. Aqui também aparentemente tudo depende da atmosfera em que algo ocorre e a melhoria da atmosfera política é a coisa mais importante. Por outro lado, um relatório que afirma que as negociações ocorreram "em uma boa atmosfera" ou levaram a uma melhoria da atmosfera é apenas uma versão eufemística do fato de que nada resultou de uma reunião. Este uso vago da expressão atmosfera no discurso estético e político deriva de um uso no discurso cotidiano que é, em diversos aspectos, muito mais exato. Aqui, a expressão "atmosférico" é aplicada a pessoas, a espaços e à natureza. Assim, fala-se da atmosfera serena de uma manhã da primavera ou da atmosfera caseira de um jardim. Ao entrar em uma sala, alguém pode se sentir envolto por uma atmosfera amigável ou sentir-se tomado por uma atmosfera tensa. Podemos dizer de uma pessoa que ela irradia uma atmosfera que implica respeito, ou de um homem ou de uma mulher que uma atmosfera erótica os envolve. Aqui também, a atmosfera indica algo que é, em certo sentido, indeterminado, difuso, mas não indeterminado em relação às suas características. Na verdade, temos à nossa disposição um rico vocabulário para caracterizar atmosferas, a saber, serena, melancólica, opressiva, inspiradora, autoritária, convidativa, erótica, etc. As atmosferas são indeterminadas sobretudo no que diz respeito ao seu estado ontológico. Não temos certeza se devemos atribuí-las aos objetos, aos ambientes dos quais elas procedem ou aos sujeitos que as experimentam. Também não temos certeza onde elas estão. Elas parecem preencher o espaço com uma certa tonalidade de sensação, tal como uma névoa.

O uso frequente, até mesmo, e sobretudo, desajeitado da expressão atmosfera no discurso estético, leva as pessoas a concluir que ela se refere a algo que é esteticamente relevante, mas cuja elaboração e articulação ainda precisam ser resolvidas. Como minha apresentação introdutória sublinhou, a introdução da "atmosfera" como um conceito para a estética deve se vincular às distinções cotidianas entre atmosferas de diferentes tipos. A atmosfera só pode se tornar um conceito, contudo, se conseguirmos explicitar o peculiar status intermediário das atmosferas entre sujeito e objeto.

### **A nova estética**

Um apelo por uma nova estética[2] foi feito primeiramente em meu livro *Für eine ökologische Naturästhetik* (1989). Esse apelo foi mal compreendido e entendido como uma ecologia fundamental[3] ou um organicismo[4]. É verdade que um dos objetivos do

meu livro foi introduzir os pontos de vista estéticos na ecologia. É também verdade que, nesse livro, aquilo que percebíamos foi também chamado de uma forma de nutrição, e que a natureza estética continuou sendo o nosso objetivo[5]. O apelo, contudo, vai muito além. Eu citei Goethe com o objetivo de relembrar que “faz uma grande diferença de qual lado alguém aborda um corpo de conhecimento, uma ciência, através do portal que ganhamos acesso”. A estética abre-se como um campo inteiramente diferente se a abordamos a partir da ecologia, algo completamente diferente de sua apresentação tradicional desde Kant até Adorno e Lyotard. A busca por uma estética da natureza como uma teoria estética requer que reformulemos o tema da estética enquanto tal. A nova estética que daí resulta se interessa pela relação entre qualidades ambientais e estados humanos. Esse “e”, esse entre, por meio do qual qualidades ambientais e estados se relacionam, é a atmosfera. O que há de novo nessa nova estética pode ser formulado de uma tripla maneira.

- A velha estética é, essencialmente, uma estética de julgamento, isto é, uma estética que está preocupada não tanto com a experiência, especialmente a experiência sensível – como a expressão ‘estética’ em suas derivações do grego poderia sugerir –, mas com juízos, discussões, conversações. Pode ser que a questão do gosto e da participação afetiva individual (sob o título ‘faculdade de aprovação’), em uma obra de arte ou na natureza, tenham fornecido o motivo original para a estética. Contudo, mais recentemente, com Kant, a estética se tornou uma questão de julgamento, isto é, uma questão de encontrar justificativa para uma resposta positiva ou negativa em relação a algo. Desde então, a função social da teoria estética tem sido facilitar a conversação sobre as obras de arte. Ela fornece o vocabulário para uma história da arte ou para a crítica da arte, para os discursos nas exposições, premiações e os ensaios de catálogos. Sensibilidade e natureza, desse modo, desaparecem da estética.
- O lugar central do juízo na estética e sua orientação para a comunicação levou a uma dominância da linguagem e à presente dominância da semiótica na teoria estética. Essa situação dá precedência à literatura sobre outros tipos de arte, que são também interpretadas por meio de esquemas da linguagem e da comunicação. A estética pode ser apresentada sob o título geral de “línguas da arte”[6]. Contudo, não é auto-evidente que um artista deseja comunicar algo para um possível observador. Nem é auto-evidente que o trabalho da arte seja um signo,

na medida em que signo sempre se refere a alguma coisa outra que a ele mesmo, isto é, ao seu sentido. Nem toda obra de arte tem um sentido. Ao contrário, é necessário lembrar que a obra de arte é, antes de tudo, algo em si, algo que possui uma realidade própria. Isso pode ser visto nas contorções que a semiótica produz no conceito de “signo icônico”, a fim de ser capaz de classificar as pinturas sob o signo. Signos icônicos não reproduzem o objeto, mas “algumas condições da percepção do objeto”[7]. Através desse uso, a pintura de Seu João precisa ser entendida como um signo para o Seu João, mesmo que ela seja, em certo sentido, o Seu João: “Isso é Seu João” é a resposta para a questão “Quem é isso?”. É por isso que, por exemplo, Eco declara que “Mona Lisa” é um signo icônico da Mona Lisa. Apesar do fato de que a relação da figura “Mona Lisa” com a pessoa seja altamente questionável, como Gombrich mostrou em seu ensaio sobre o retrato[8], ninguém entende por “Mona Lisa” a pessoa Mona Lisa, mas a pintura, e isso é o que é experimentado. A pintura não se refere ao seu sentido como um signo (um sentido que apenas poderia ser pensado); a pintura é, em certo sentido, o que ela mesmo representa, isto é, o representado está presente na e através da pintura. Claro, também podemos ler e interpretar tal pintura, mas isso significa recortar ou mesmo denegar a experiência da presença do representado, a saber, a atmosfera da pintura[9].

- Depois dessa orientação original, a estética torna-se muito rapidamente uma teoria das artes e da obra de arte. Isso, junto com a função social da estética como um pano de fundo para a crítica de arte, leva a uma orientação bastante normativa: não era uma questão de arte, mas do real, do verdadeiro, da alta arte, da autêntica obra de arte, da obra de arte de distinção. Embora aqueles que refletem sobre a estética estivessem completamente conscientes de que a obra estética é um fenômeno muito mais amplo, isto foi registrado, no melhor dos casos, apenas marginalmente e de modo desdenhoso, isto é, como mero embelezamento, como trabalho artesanal, como *kitsch*, como útil ou aplicado à arte. Toda produção estética foi vista da perspectiva da arte e de suas medidas. Walter Benjamin introduziu uma mudança de perspectiva com o seu ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”[10]. Por um lado, a possibilidade da arte pop foi vislumbrada antes de sua real existência enquanto, por outro, a estetização do mundo da vida foi tematizada como um fenômeno importante sob a fórmula da “estetização da política”. A tarefa primária da estética não é mais determinar o

que é a arte e, assim, prover significados para a crítica de arte. Ao invés disso, o tema da estética é, agora, todo o alcance do trabalho estético, o qual é definido geralmente como produção de atmosferas e, portanto, engloba desde cosméticos, propagandas, decoração de interiores, criação de cenários até a arte entendida em sentido estrito. A arte autônoma é entendida, neste contexto, como apenas uma forma específica de obra de arte, a qual também possui a sua função social, a saber, a mediação do encontro e da resposta a atmosferas em situações (museus, exposições) apartadas de seus contextos de ação.

A nova estética é, portanto, tal concebida pelos produtores de uma teoria geral da obra estética, entendida como a produção de atmosferas. Do ponto de vista da recepção, ela é uma teoria da percepção, no sentido pleno do termo, no qual a percepção é entendida como a experiência da presença de pessoas, objetos e ambientes.

### 3. A aura de Benjamin

“Atmosfera” é uma expressão utilizada frequentemente no discurso estético, mas não é, até agora, um conceito da teoria estética. Contudo, há um conceito que é, por assim dizer, seu representante substituto em teoria – o conceito de aura, introduzido por Benjamin em seu ensaio “A obra de arte”. Benjamin buscou através do conceito de aura determinar aquela atmosfera de distância e respeito que envolve obras de arte originais. Ele esperava, portanto, ser capaz de indicar a diferença entre o original e suas reproduções e pensou que poderia definir um desenvolvimento geral da arte através da perda da aura, provocada pela introdução dos meios técnicos de reprodução na produção da arte. De fato, a vanguarda artística tentou expelir a aura da obra de arte através da reunião entre arte e vida. Os *ready-mades* de Duchamp, o desencantamento do teatro de Brecht e a abertura para a arte pop são exemplos. Eles falharam ou seu resultado é, ao menos, paradoxal. O próprio fato de Duchamp ter declarado o *ready-made* como uma obra de arte dotou-o de uma aura e agora esses *ready-mades* são exibidos em museus com tanta distância e exigindo tanto respeito quanto a escultura de Veit Stoss. A vanguarda não conseguiu descartar a aura como se faz com um casaco, deixando atrás de si os salões sagrados de arte para toda vida. O que eles conseguiram fazer foi tematizar a aura dos artefatos artísticos, seu halo, sua atmosfera, seus nimbo. E isso tornou claro que o que faz de um trabalho uma obra de arte não pode ser entendido apenas por meio de suas qualidades concretas. Mas aquilo que a excede, esse “a mais”, a aura, permaneceu completamente

indeterminada. A “aura” significa como se fosse a atmosfera enquanto tal, o envelope não caracterizável e vazio de sua presença.

Entretanto, ainda assim vale a pena manter o que já está implicado no conceito de aura em Benjamin para o desenvolvimento do conceito de atmosfera como um conceito fundamental da estética. A gênese da aura é paradoxal; Benjamin introduziu-a para caracterizar obras de arte enquanto tais. Ele deriva isso, contudo, de um conceito de natureza. Eu cito toda a passagem em que ele explica o especial significado dessa gênese:

O que é, de fato, a aura? Um estranho tecido de espaço e tempo: aparência única da distância, não importa quão próximo o objeto possa estar. Descansando em uma tarde de verão e seguindo uma cadeia de montanhas no horizonte ou um galho, que joga suas sombras na pessoa que descansa - isso é respirar a aura dessas montanhas ou desse galho. Com essa definição é fácil compreender a determinação social particular da presente decadência da aura”[\[11\]](#)

Quando Walter Benjamin fala de “aparência” da distância, ele não quer dizer que a distância aparece, ao invés disso, ele está falando do fenômeno da distância que também pode ser identificado em coisas que estão perto. É a inacessibilidade e a distância que são discerníveis em obras de arte. Benjamin já havia introduzido o ‘único’ e cometido uma *petittio principii*, uma vez que é precisamente através da aura que a singularidade das obras de arte se manifesta. A aura, em si, não é única, ela é repetível. Consideremos agora a experiência da qual o conceito de aura deriva. Os exemplos mostram que Benjamin postula para a experiência da aura, primeiramente, uma impressão natural ou estado de espírito[\[12\]](#) como pano de fundo e, em segundo lugar, uma certa receptividade do observador. A aura aparece em uma situação de conforto, isto é, contemplação, em uma situação fisicamente relaxada e livre de trabalho. Seguindo Hermann Schmitz, podemos dizer que “uma tarde de verão” e “descanso” - o exemplo de Benjamin sugere que ele observa uma cadeia de montanhas no horizonte ou o galho deitado de costas - implicam numa tendência corporal de privatizar a experiência. A aura pode agora ser relacionada à cadeia de montanha distante, ao horizonte ou ao galho. Ela aparece nos objetos naturais. A aura provém deles, se o observador os deixar – e a si mesmo – ser, ou seja, abster-se de uma intervenção ativa no mundo. E a aura é claramente algo que brota espontaneamente, quase como uma respiração ou uma névoa - precisamente, uma atmosfera. Benjamin diz que se “respira” a aura. Essa respiração significa que ela é

absorvida corporalmente, que ela entra na economia corporal da tensão e da expansão, que a pessoa permite que essa atmosfera penetre o *eu*. É precisamente essa dimensão de naturalidade e corporeidade na experiência da aura que desaparece nos usos subsequentes que Benjamin faz da expressão, ainda que em sua primeira versão sua apresentação exemplar da experiência da aura sirva como sua definição de base.

Nós retemos o seguinte: algo como a aura, segundo Benjamin, é perceptível não apenas nos produtos artísticos ou nas obras originais. Perceber a aura é absorvê-la no próprio estado corporal do ser de alguém. O que é percebido é uma qualidade especialmente estendida de sensação indeterminada. Essas considerações servem para nos preparar para a elaboração do conceito de atmosfera na perspectiva da filosofia do corpo de Hermann Schmitz.

#### 4. O conceito de atmosfera na filosofia de Hermann Schmitz

Quando afirmamos acima que "atmosfera" é usada como uma expressão para algo vago, isso não significa necessariamente que o sentido da expressão seja, em si mesmo, vago. É verdade que é difícil, devido à peculiar posição intermediária do fenômeno entre sujeito e objeto, determinar o estado das atmosferas e, assim, transformar o uso cotidiano das atmosferas em um conceito legítimo. Ao levantar a ideia de que a atmosfera constitui o conceito fundamental de uma nova estética, não é necessário estabelecer a legitimidade deste conceito, uma vez que a filosofia do corpo de Hermann Schmitz já fornece uma elaboração do conceito de atmosferas. O conceito de atmosferas de Schmitz tem um precursor na ideia sobre a "realidade das imagens" de Ludwig Klages. Em um dos seus primeiros trabalhos, *Vom kosmogonischen Eros*, Klages empenha-se em mostrar que as aparências (imagens) possuem, em relação a suas fontes, um poder de influência e uma realidade relativamente independente. Esta tese da relativa independência das imagens deriva, em parte, da experiência decepcionante de que a fisionomia de uma pessoa pode conter uma promessa que não é cumprida[13]. Klages concebe, assim, um "eros da distância", que, ao contrário do Eros platônico, não deseja proximidade e posse, mas mantém sua distância e é preenchido pela participação contemplativa no belo. As imagens, neste sentido, têm realidade na medida em que podem tomar posse de uma alma. Klages desenvolveu esses insights de forma sistemática em seu *Grundlegurzg der Wissenschaft vom Ausdruck*[14] (assim como em seu *Der Geist als Widersacher der Seele*). O que foi denominado como realidade das imagens é agora tratado sob os títulos

de expressão, aparência, caráter e essência. É importante notar aqui que a essas qualidades expressivas, especialmente aquelas do ser vivo, são concedidas uma espécie de auto-atividade. "A expressão de um estado de ser é composta de tal forma que sua aparência pode invocar o estado [correspondente]".<sup>[15]</sup> As aparências expressivas são poderes da sensibilidade e, portanto, são chamadas, às vezes, de *daemons*, ou mesmo almas. A alma que percebe, por contraste, tem um papel passivo: a percepção é simpatia afetiva. Em seu conceito de atmosfera, Schmitz assume dois aspectos da ideia de Klages sobre a realidade das imagens: por um lado, sua independência relativa em relação às coisas e, por outro, seu papel como instância ativa da sensibilidade que pressiona de fora para dentro o poder afetivo.

O conceito de atmosfera de Schmitz separa ainda mais o fenômeno em questão das coisas: como ele não fala mais de imagens, a fisionomia não desempenha nenhum papel. Em seu lugar, ele desenvolve o caráter espacial das atmosferas. As atmosferas são sempre espacialmente "sem fronteiras, disseminadas e ainda sem qualquer lugar que seja, portanto não localizáveis". Elas são poderes afetivos da sensibilidade, portadoras espaciais de estados de espírito.

Schmitz introduz as atmosferas fenomenologicamente, isto é, não através de uma definição, mas através da referência a experiências cotidianas, tais como aquelas citadas acima, a experiência de uma atmosfera tensa em uma sala, de uma atmosfera obscuramente opressiva ou da atmosfera serena de um jardim. A legitimidade deste uso das atmosferas deriva, de um lado, do método fenomenológico de Schmitz, que reconhece aquilo que é indiscutivelmente dado na experiência como real, e por outro lado, do contexto de sua filosofia do corpo. Sua filosofia do corpo remove, pelo menos parcialmente, o status incerto das atmosferas, acima descrito por nós em contraposição à dicotomia sujeito / objeto. De acordo com essa dicotomia, as atmosferas, se aceitarmos sua independência relativa ou total dos objetos, devem pertencer ao sujeito. E, de fato, é isso que acontece quando nós consideramos a serenidade de um vale ou a melancolia de uma noite como projeções, ou seja, como projeção de estados de espírito, entendidos como estados psíquicos internos. Essa concepção é certamente contra-fenomenal nos casos em que a serenidade do vale ou a melancolia da noite nos atinge quando estamos em um estado de espírito bastante distinto e nos encontramos capturados por essas atmosferas, somos até correspondentemente por elas alterados. Dentro do quadro de sua



antropologia histórica, Schmitz mostra que a tese da projeção supõe uma interiorização anterior. Ele mostra o quão cedo em nossa cultura, isto é, no período homérico, os sentimentos foram experimentados como algo "fora", como forças que invadem ativamente o corpo humano. (Esta é a reconstrução de Schmitz do mundo grego dos deuses). Contra esse pano de fundo, algo como a alma aparece como uma "construção contra-fenomenal". O que é fenomenologicamente dado, isto é, sentido, é o corpo humano em sua economia de tensão e expansão e em suas afetividades que manifestam a si mesmas por impulsos corporais. Schmitz pode, assim, definir os sentimentos da seguinte forma: eles são atmosferas não localizáveis, transbordantes ... que visitam (assombram) o corpo que as recebe ... afetivamente, que assumem a forma de ... emoção".[16]

Podemos ver aqui a possibilidade de uma nova estética que supera não apenas o intelectualismo da estética clássica, mas também sua restrição à arte e ao fenômeno da comunicação. Atmosferas são evidentemente aquilo que se experimenta pela presença corporal em relação com pessoas e coisas ou com espaços. Nós também encontramos em Schmitz o esboço inicial de uma estética, mas uma estética que desenvolve de modo hesitante o potencial do conceito de atmosfera. Os passos iniciais podem ser encontrados no volume III, 4, de seu sistema filosófico. Ele permanece tradicional na medida em que não abandona a restrição da estética à arte. A estética aparece como subparágrafo do artigo arte: a esfera estética pressupõe uma "atitude estética", isto é, uma atitude que permite a influência distanciada das atmosferas. Esta atitude pressupõe, de um lado, o cultivo do sujeito estético e, de outro, "do cenário artístico", isto é, das galerias e museus fora da esfera da ação. A abordagem de Schmitz sofre, acima de tudo, com fato de que ele credita às atmosferas uma grande independência das coisas. Elas flutuam livres como deuses e, como tais, não têm nada a ver com as coisas, sendo, menos ainda, produtos delas. No melhor dos casos, os objetos podem capturar atmosferas, que então aderem a eles como um nimbo. De fato (para Schmitz) a independência das atmosferas é tão grande e a ideia de que as atmosferas procedem de coisas tão distante que ele apenas considera as coisas como criações estéticas (*Gebilde*) se as atmosferas imprimirem seu carimbo sobre elas. Ele, então, define as criações estéticas do seguinte modo: "eu designo *criações estéticas* quando um objeto sensorial de grau inferior (por exemplo, coisa, som, aroma, cor) absorve atmosferas em si mesmo, que são sentimentos objetivos, de um modo quase corpóreo e, assim, indica uma emoção corpórea através de si".[17] A marcação ou o colorido de uma coisa por atmosferas deve ser interpretada, de acordo com Schmitz, por

meio da clássica fórmula subjetivista do “como se”. O que significa dizer que dizemos que um vale é sereno porque ele nos parece como se estivesse imbuído de serenidade.

A força da abordagem de Schmitz, que é uma quase-estética da recepção – naquilo em que ela pode explicar a percepção no sentido pleno, como impressão afetiva oriunda de atmosferas –, é contraposta à sua fraqueza no que diz respeito à produção estética. Sua concepção de atmosferas exclui a possibilidade de que elas possam ser produzidas pelas qualidades das coisas. Isto significa que a esfera total do trabalho estético está excluída da perspectiva de sua abordagem.

##### 5. A coisa e seus êxtases

A fim de legitimar a ideia de atmosferas e superar sua ontologia não localizável, é necessário liberá-la da dicotomia subjetivo-objetivo. A filosofia de Schmitz do corpo mostra que mudanças profundas do pensamento são necessárias do lado do sujeito. É preciso abandonar a ideia de alma no intuito de desfazer a “introjeção dos sentimentos”, e o ser humano deve ser concebido essencialmente como corpo, de modo que a sua autodeterminação e o seu sentido de si (*self*) sejam originalmente espaciais: estar autoconsciente do próprio corpo significa, ao mesmo tempo, ter a consciência do estado do ser em um ambiente, como eu me sinto aqui.

O mesmo é necessário no que diz respeito aos objetos. Aqui, a dificuldade de formar um conceito legítimo de atmosferas reside na ontologia clássica da coisa, que não pode ser totalmente desenvolvida e analisada aqui. O ponto decisivo é o seguinte: as qualidades de uma coisa são pensadas como “determinações”. A forma, a cor, até mesmo os cheiros de uma coisa são pensados como aquilo que as distingue, como aquilo que as separa do fora e lhes conferem uma unidade interna. Em resumo: a coisa é geralmente concebida em termos de seu fechamento. É extremamente raro que um filósofo enfatize, como Isaac Newton por exemplo o fez, que a perceptibilidade pertence essencialmente à coisa. Contra-concepções ontológicas, como a de Jakob Böhme, que concebe as coisas de acordo com o modelo de um instrumento musical, existe apenas como uma cripto-tradição. A concepção dominante, a que a perspectiva de Jakob Böhme se opõe, é a formulada por Kant, segundo a qual é possível pensar uma coisa com todas as suas determinações e, então, colocar a questão se essa coisa completamente determinada realmente existe. É óbvio que tal forma de pensar se mostra um obstáculo hostil para a

estética. Uma coisa é, nesta visão, aquilo que ela é, independentemente de sua existência, que é atribuída, em última análise, pelo sujeito cognitivo, que a "postula". Deixe-me ilustrar esta questão. Por exemplo, se dissermos: uma xícara é azul, logo pensamos a coisa que é determinada pela cor azul, a qual a distingue de outras coisas. Esta cor é algo que a xícara "tem". Além de sua cor azul, também podemos perguntar se existe um tal copo. Sua existência é, então, determinada pela sua localização no espaço e no tempo. A condição de azul da xícara, no entanto, pode ser pensada de uma outra maneira, a saber, como o modo, ou melhor, um modo pelo qual a xícara se apresenta no espaço e torna a sua presença perceptível. A condição de azul da xícara é então pensada não como algo que é, de alguma forma, restrito à xícara e adere-se a ela, mas, ao contrário, como algo que é irradiado para o ambiente da xícara, colorindo ou "tingindo" de certa forma esse ambiente, como Jakob Böhme diria. A existência da xícara já está contida nesta concepção da qualidade "azul", uma vez que o azul é uma maneira da xícara estar lá, uma articulação de sua presença, o modo ou a maneira de sua presença. Desta forma, a coisa não é pensada em termos de sua diferença com relação às outras coisas, sua separação e sua unidade, mas nos modos pelos quais ela sai de si mesma. Eu introduzi, para essas maneiras de sair de si, a expressão "os êxtases da coisa".

Não deve causar dificuldade pensar em cores, cheiros e em como uma coisa está sintonizada, como êxtases. Isso já é aparente no fato de que, na clássica dicotomia sujeito-objeto, o que chamo de êxtase é designado como "qualidades secundárias", isto é, como qualidades que não pertencem a si mesmas, exceto na relação com um sujeito. O que também é necessário, no entanto, é pensar as chamadas qualidades primárias, tais como a extensão e a forma, como êxtases. Na ontologia clássica da coisa, a forma é pensada como algo que limita e enclausura, como aquilo que, de dentro, encerra o volume da coisa e, por fora, a limita. A forma de uma coisa, no entanto, também exerce um efeito externo. Ela irradia como se estivesse dentro do ambiente, retira a homogeneidade do espaço circundante e o preenche de tensões e sugestões de movimento. Na ontologia clássica, a propriedade de uma coisa era pensada a partir de sua ocupação de um espaço específico e de sua resistência a outras coisas que entram neste espaço. A extensão e o volume de uma coisa, no entanto, também são perceptíveis externamente; eles dão peso e orientação ao espaço de sua presença. O volume, isto é, a voluminosidade de uma coisa é o poder de sua presença no espaço.

Com base em uma ontologia do objeto transformada à maneira que acima apontamos, é possível conceber atmosferas como dotadas de sentido. Elas são espaços na medida em que são "tingidas" por meio da presença de coisas, de pessoas ou de constelações ambientais, isto é, através de seus êxtases. São elas próprias esferas da presença de algo, sua realidade no espaço. Em oposição à abordagem de Schmitz, as atmosferas são, então, concebidas não como livremente flutuantes, mas, pelo contrário, como algo que procede de e é criado por coisas, pessoas ou suas constelações. Concebidas desta forma, as atmosferas não são algo objetivo, isto é, qualidades que as coisas possuem, ainda que, no entanto, elas sejam algo do tipo coisa, pertencendo à coisa à medida em que as coisas articulam sua presença por meio de qualidades - concebidas como êxtases. Atmosferas tampouco são algo subjetivo, por exemplo, determinações do estado psíquico. E, no entanto, elas são como sujeitos, pertencem aos sujeitos na medida em que são sentidas por seres humanos de corpos presentes, e essa sensação é, ao mesmo tempo, um estado corporal do ser de sujeitos no espaço.

Fica imediatamente evidente que esta ontologia modificada da coisa é favorável à teoria estética, que ela equivale mesmo à sua liberação. O trabalho estético, em todas as suas dimensões, torna-se visível. Mesmo na mais estreita esfera da arte, por exemplo, as belas artes, pode-se ver que, rigorosamente falando, um artista não está preocupado em dar a uma coisa - seja um bloco de mármore ou uma lona - certas qualidades, forma ou coloração de tal ou tal maneira, mas em permitir que tais qualidades saiam das próprias coisas de um certo modo e, com isso, tornar a presença de algo perceptível.

## 6. A produção de atmosferas

A atmosfera designa, ao mesmo tempo, o conceito fundamental de uma nova estética e seu objeto central de entendimento. A atmosfera é a realidade comum daquele que percebe e do que é percebido. É a realidade do percebido como uma esfera de sua presença e a realidade do percebedor uma vez que, ao sentir a atmosfera, ele está, de uma certa maneira, corporalmente presente. Esta função sintética da atmosfera é, ao mesmo tempo, uma legitimação de formas particulares de fala na qual uma noite pode ser chamada melancólica ou um jardim sereno. Se considerarmos isso de modo mais exato, tal maneira de falar é tão legítima como chamar uma folha de verde. Uma folha tem a propriedade objetiva de ser verde. Uma folha igualmente só pode ser chamada de verde na medida em que compartilha uma realidade com aquele que percebe. Estritamente falando,

expressões como "sereno" ou "verde" referem-se a essa realidade comum, que pode ser nomeada, do lado do objeto ou do lado do percebedor. Um vale não é chamado de sereno porque é, de alguma forma, semelhante a uma pessoa alegre, mas porque a atmosfera que ele irradia é serena e pode colocar essa pessoa em um clima sereno.

Esse é um exemplo de como o conceito de atmosfera pode clarificar relações e tornar inteligíveis maneiras de falar. Mas o que nós sabemos sobre atmosferas? A estética clássica lidava apenas com praticamente três ou quatro atmosferas, a saber, o belo, o sublime - e depois as atmosferas descaracterizadas ou a "atmosfera enquanto tal", a aura. Que esses temas envolvessem uma questão de atmosferas não era claro e muitas pesquisas terão que ser lidas novamente ou reescritas. Acima de tudo, a extraordinária limitação da estética anterior agora se torna evidente, à medida que há de fato muito mais atmosferas, para não dizer infinitamente diversas: serena, séria, aterrorizante, opressiva, a atmosfera de medo, do poder, santa e de reprovação. A multiplicidade das expressões linguísticas que estão à nossa disposição indica que existe um conhecimento muito mais complexo de atmosferas do que sugere a teoria estética clássica. Em particular, podemos presumir um espectro de conhecimento extraordinariamente rico de atmosferas no conhecimento prático daqueles que trabalharam no universo estético. Este conhecimento deve ser capaz de nos dar insights a respeito da conexão entre as propriedades concretas dos objetos (objetos do cotidiano, obras de arte, elementos naturais) e a atmosfera que eles irradiam. Esta perspectiva corresponde aproximadamente à questão, na estética clássica, de como as propriedades concretas de uma coisa estão ligadas à sua beleza, exceto pelo fato de que, agora, as propriedades concretas são lidas como êxtases da coisa, e a beleza como o modo de sua presença. O trabalho estético consiste em dar às coisas, aos ambientes ou mesmo ao ser humano tais propriedades, de onde algo pode proceder. Ou seja, é uma questão de "produzir" atmosferas por meio do trabalho em um objeto. Encontramos esse tipo de trabalho em todos os lugares. Ele está dividido em muitos ramos profissionais e, como um todo, promove a crescente estetização da realidade. Se nós enumerarmos os diferentes ramos, podemos ver que eles constituem uma ampla parte do trabalho social. Eles incluem: design, produção de cenários, publicidade, produção de ambientes musicais (mobiliário acústico), cosméticos, design de interiores - bem como, evidentemente, toda a esfera de arte propriamente dita. Se analisarmos essas áreas com o objetivo de aplicar seu conhecimento acumulado de forma frutífera à teoria estética, torna-se evidente que esse conhecimento é, em geral, um conhecimento implícito e tácito. Isto é explicado, em

parte, pelo fato de que as capacidades artesanais estão envolvidas, as quais dificilmente podem ser transmitidas por palavras, mas exigem a demonstração do mestre para o seu pupilo. Em parte, no entanto, a falta de conhecimento explícito também é uma resultante ideológica das teorias estéticas. Embora, na prática, algo completamente diferente seja feito, as teorias estéticas conferem certas propriedades a coisas e materiais. Muito ocasionalmente, no entanto, encontra-se um conhecimento explícito de que o trabalho estético consiste na produção de atmosferas.

Uma vez que o conhecimento sobre a produção de atmosferas é raramente explícito e, além disso, distorcido pela dicotomia sujeito-objeto, voltarei a um exemplo clássico. Refiro-me à teoria da arte de jardim, mais exatamente à paisagem do jardim ou parque inglês, tal como é apresentada no trabalho de cinco volumes de Hirschfeld[18]. Aqui, encontramos explicitamente como “cenar” de certa qualidade sensível podem ser produzidas através da escolha de objetos, cores, sons, etc. É interessante notar a proximidade com a linguagem das produções de cenário. Por cenar, Hirschfeld quer dizer arranjos naturais em que certa atmosfera prevalece como serena, heroica, levemente melancólica ou séria.

Hirschfeld apresenta, por exemplo, a cena levemente melancólica de tal maneira que fica claro como essa atmosfera pode ser produzida: "A localidade levemente melancólica é formada pelo bloqueio de todas as vistas; através de profundidades e depressões; através de espessos arbustos e matagais, muitas vezes através de vários grupos de árvores (plantadas próximas umas das outras) de folhas grossas, cujos topos são influenciados por um som oco; através de águas silenciosas ou murmurantes, cuja visão está escondida; através da folhagem de um verde escuro ou negrozco; através de folhas em altura baixa penduradas e sombras espalhadas; através da ausência de tudo o que poderia anunciar vida e atividade. Em tal localidade, a luz só penetra para proteger a influência da escuridão de um aspecto triste ou assustador. Calma e isolamento tem sua casa aqui. Um pássaro que flutua de forma alegre, um pombo que murmura no topo oco de um carvalho sem folhas e um rouxinol perdido que lamenta suas tristezas - é suficiente para completar a cena".[19]

Hirschfeld indica de modo bastante claro os diferentes elementos que, em interação, produzem a atmosfera levemente melancólica: isolamento e silêncio; se houver água, deve ter um movimento lento ou quase imóvel; a localidade deve ser sombreada, luz

apenas esparsa a fim de evitar uma completa perda de ânimo; as cores escuras - Hirschfeld fala de um verde negrozco. Outras partes de seu livro, mais preocupadas com os meios, são ainda mais claras. Assim, por exemplo, no capítulo da água: "A escuridão por contraste, que repousa sobre as lagoas e outras águas tranquilas, espalha melancolia e tristeza. A água profunda e silenciosa, escurecida por juncos e arbustos pendurados, que sequer são iluminados pela luz solar, é muito adequada para bancos dedicados a essas sensações, para eremítos, para urnas e monumentos que santificam a amizade de espíritos desaparecidos". Da mesma forma, na seção sobre a floresta, ele escreve: "Se a madeira é constituída por árvores antigas que se aproximam das nuvens e de uma folhagem grossa e muito escura, seu caráter será sério, com uma certa dignidade solene que clama por um tipo de respeito. Sensações de paz se apossam da alma e involuntariamente fazem com que ela seja levada por uma contemplação calma e um leve maravilhamento".<sup>[20]</sup> O conhecimento do jardineiro de paisagem consiste, assim, de acordo com Hirschfeld, em saber por meio de quais elementos as características de uma localidade serão produzidas. Tais elementos são água, luz e sombra, cor, árvores, colinas, pedras e rochas e, finalmente, também edifícios. Hirschfeld, então, recomenda a colocação de urnas, monumentos ou eremitérios na localidade suavemente melancólica.

A questão que se coloca naturalmente diz respeito ao papel que esses elementos desempenham na produção da atmosfera como um todo. Não basta ressaltar que o todo é mais do que as partes. Com a arte do jardim, nós nos encontramos, de uma certa maneira, na própria realidade. As mesmas atmosferas, no entanto, também podem ser produzidas através de palavras ou através de pinturas. A qualidade particular de uma história, seja lida ou ouvida, reside no fato de que ela não só nos comunica que uma certa atmosfera existiu em outro lugar, mas ela também evoca esta própria atmosfera em si. Da mesma forma, as pinturas que representam uma cena melancólica não são apenas sinais que indicam esta cena, mas elas também produzem esta cena em si. Poderíamos, assim, conjecturar que os componentes de uma localidade enumerada por Hirschfeld não são compostos de qualquer forma, mas sim de modo a evocar uma atmosfera.

Duas formas estéticas de produção tão diferentes quanto as arquiteturas do jardim e a do escritor demonstram o alto grau de consciência no que se refere aos meios pelos quais atmosferas particulares podem ser produzidas. Uma investigação abrangente de todo o espectro, desde o designer de cenários até o maquiador, certamente jogaria nova luz sobre

os objetos estéticos, incluindo as obras de arte. Suas “propriedades” seriam entendidas como condições do seu efeito atmosférico.

## 7. Conclusão

A nova estética é, antes de tudo, o que o seu nome afirma, a saber, uma teoria geral da percepção. O conceito de percepção é liberado da sua redução ao processamento da informação, ao fornecimento de dados ou ao (re)conhecimento de uma situação. A percepção inclui o impacto afetivo do observado, a "realidade das imagens", a corporeidade. A percepção é basicamente a forma como alguém se encontra corporalmente presente para alguém ou alguma coisa ou para algum estado corporal em um ambiente. As atmosferas são o "objeto" primário da percepção. O que é primeiro e imediatamente percebido não é nem a sensação, nem as formas, nem os objetos, nem as suas constelações, como a psicologia da Gestalt pensava, mas as atmosferas, em cujo fundo a consideração analítica distingue tais coisas como objetos, formas, cores, etc.

A nova estética é uma resposta à progressiva estetização da realidade. Uma estética que seja uma teoria da arte ou da obra de arte, se mostra completamente inadequada para essa tarefa. Além disso, uma vez que se confina às elites educadas e à uma esfera separada da ação, ela esconde o fato de que a estética representa um poder social real. Há necessidades estéticas e uma capacidade estética de suprir essas necessidades. Existe, é claro, prazer estético, mas também há manipulação estética. À estética da obra de arte, nós podemos agora acrescentar, com direitos iguais, a estética da vida cotidiana, a estética das mercadorias e a estética política. A estética geral tem a tarefa de tornar essa ampla gama da realidade estética transparente e articulável.

\* Texto traduzido do inglês: Böhme, Gernot. “*Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics*”, *Thesis Eleven* 1993; 36; 113.

[1] Palestra dada em junho de 1991, em Wuppertal, e em Basel, em dezembro de 1991.

[2] G. Böhme, *Für eine ökologische Naturästhetik* (Frankfurt, Suhrkamp, 1985).

[3] Resenha de J. Früchtel em *Süddeutsche Zeitung* (14 de Novembro de 1989).

[4] M. Seel, *Eine Ästhetik der Natur* (Frankfurt, Suhrkamp, 1991).

[5] Eu refiro-me à cooperação com meu irmão Harmut Böhme. Veja meu relatório interino de 1989: “Na Aesthetic Theory of Nature”, *Thesis Eleven* 32 (1992), pp. 90-102



e H. Böhme, “*Aussichten einer ästhetischen Theorie der Natur*” em H. G. Haberl (ed.), *Entdecken verdecken* (Graz, Droschl, 1991).

[6] N. Goodman, *Languages of Art* (Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968).

[7] U. Eco, *Einführung in die Semiotik* (Munich, Frankfurt, 1972), p. 207.

[8] E. Gombrich, “*Maske und Gesicht*” em E. Gombrich, A. Hochburg e M. Plack, *Kunst, Wahrnehmung, Wirklichkeit* (4<sup>th</sup> edition, Frankfurt, Suhrkamp, 1989), pp. 10ff.

[9] Essa negação é claramente evidente na discussão de Eco da foto de propaganda de um copo de cerveja. “Na verdade”, ele escreve, “quando eu vejo um copo de cerveja eu percebo o copo de cerveja e o gelado, mas eu não o sinto. Eu sinto sobretudo um estímulo visual, cores, relações espaciais, o jogo da luz” (ibid, p. 201). Esta análise da fisiologia dos sentidos vai na direção de uma fenomenologia da percepção. Esse efeito em particular, o efeito da propaganda, consiste precisamente no fato de que eu realmente sinto o “gelado” ao visualizar a cerveja e que isso não é um simples “período da estrutura” que me permite pensar o “gelado da cerveja em um copo”.

[10] W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (11th edition, Frankfurt, Suhrkamp, 1979).

[11] W. Benjamin, “*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*”, primeira versão (minha tradução), *Gesammelte Schriften* (Frankfurt, Suhrkamp, 1991), p. I.2, 440.

[12] N.T. Optamos por traduzir *mood*, tradução inglesa da palavra *stimmung* do alemão, por estado de espírito. Uma outra possibilidade, talvez mais precisa em rigor, sobretudo para o leitor familiarizado com o jargão da fenomenologia, seria tonalidade afetiva. Contudo, exatamente pelo fato de ser uma expressão excessivamente técnica, fizemos a escolha da tradução mais imediatamente intuitiva para o falante nativo do português, que é estado de espírito.

[13] L. Klages, *Vom kosmogonischen Eros* (7th edition, Bonn, Bouvier, 1972), p. 93.

[14] L. Klages, *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* (9<sup>th</sup> edition, Bonn, Bouvier, 1970).

[15] L. Klages, op. cit., p. 72.

[16] 15. H. Schmitz, *System der Philosophie* vol. III (Bonn, Bouvier, 1964ff), pp. 2, 343.

[17] Schmitz, *System der Philosophie* (Bonn, Bouvier, 1964ff), vol. III, 2, p. 343.

[18] C. C. L. Hirschfeld, *Theorie der Gartenkunst* (5 vol., Leipzig, Weidmanns Erben und Reich, 1779-1785).

[19] Hirschfeld, op. cit. (vol. I), p. 211.

[20] Hirschfeld, op. cit. (vol. I), pp. 200 and 198ff.

