

ISSN 1980-5071

Luiz Antonio Zahdi Salgado

Editor

revista científica [FAP] 9

Volume 9
janeiro/junho 2012

© Faculdade de Artes do Paraná

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outros idiomas sem a autorização da Comissão Editorial.

Revista Científica/FAP

periodicidade semestral

PEDE-SE PERMUTA

WE ASK FOR EXCHANGE

ON PRIE L'EXCHANGE

A Revista Científica / FAP é uma publicação de artes da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com a autorização de seus autores e representantes.

Revista Científica / FAP / Faculdade de Artes do Paraná, v. 9, (2012).
Curitiba, 2006-.

230 p. : il. color. ; 21,1 x 28,1 cm.

Semestral

ISSN 1679-4915

ISSN 1980-5071 eletrônico

1. Arte – Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná.

CDD 705

Faculdade de Artes do Paraná
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral
80.035-050 Curitiba – Paraná – Brasil
Telefone: +55 41 3250-7300
www.fap.pr.gov.br

Governo do Estado do Paraná
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior
Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisa e Extensão

Stela Maris da Silva
Diretora

Angelo José Sangiovannil
Vice-Diretor

Zelói Aparecida Martins dos Santos
Coordenadora de Pesquisa e Pós Graduação

Mariza Pinto Fleury da Silveira
Bibliotecária

Luiz Antonio Zahdi Salgado
Editor

Conselho Editorial

Armindo Bião (UFBA); Cássio da Silva Fernandes (UFJF); Cristina Capparelli Gerling (UFRGS);
Cristina Grossi (UnB); Daniel Wolff (UFRGS); Dulce Barros de Almeida (UFG); Fabiana Dultra Britto
(UFBA); Helena Katz (PUC-SP); José Manuel Tedim (Portucalense-Pt); Key Imaguire Jr. (UFPR);
Luiz Fernando Ramos (USP); Marco Antonio Carvalho Santos (UFF); Marcos Napolitano (USP);
Margarida Gandara Rauen (UNICENTRO); Paulo Humberto Porto Borges (UNIOESTE); Regina
Melim (UDESC); Selma Baptista (UFPR); Rosemyriam Ribeiro dos Santos Cunha (FAP); Sheila Diab
Maluf (UFAL); Walter Lima Torres (UFPR); Zélia Chueke (UFPR).

Samuel Gionedis
Projeto Gráfico

sumário

arte e estética

Existe um “Som Digital” no Cinema? 11

Michel Chion

Da Estética à Lógica: considerações sobre a arte conceitual, a partir da obra de Joseph Kosuth.....19

Fernanda Medina

A Arte como Forma Simbólica 36

Beatriz Helena Furlanetto

Reflexões Visuais Estéticas: da beleza e do grotesco 51

Maria Beatriz Furtado Rahde

Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea 64

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas

processos de criação

O Processo Criativo no Livro de Artista: análise da prática poética 84

Jéssica Becker

“O Presente”: uma vivência extracotidiana estruturada na fronteira porosa das artes visuais com as artes cênicas 98

Maria Betânia Silveira

ensino e história da arte

Música e Juventude no Programa Escola Aberta: quais músicas? Qual pedagogia?..... 116

Helena Lopes da Silva

Acervo Artístico do NovoMuseu/MON: tabus, estratégias e parcerias 130

Adriana Vaz

Um Educador de Alma Romântica: entre a modernidade e modernismo no Paraná 145

Rossano Silva

dança

A Experimentação na Improvisação de Dança 160

Raquel Valente de Gouvêa

O Corpo Pode: o espetáculo da superação na dança cênica contemporânea 177

Daniele Pires de Castro

Anton Pavlovich Tchékhov: dos *Vaudevilles* a *Tio Vânia* 190

Marcia Regina Becker

As Danças de Martha Graham e Doris Humphrey, no Ensino/Prática da Dança 202

Marcilio de Souza Vieira

A proposição do conceito de ambiente de Johannes Birringer para a dança contemporânea digital 213

Bruna Spoladore

a p r e s e n t a ç ã o

Chegamos ao volume 9 consolidando ainda mais a diversidade de assuntos abordados aspecto que vem caracterizando nossa revista desde a primeira edição. Com artigos vindos de várias instituições do país percebe-se o interesse e a importância da revista para o cenário nacional nos dando muita satisfação e nos incentivando a prosseguir trabalhando.

Apesar da diversidade de temas esta edição apresenta certas particularidades: maior concentração nas discussões estéticas, na hibridização das linguagens e um interesse mais específico voltado à pesquisa em dança. Portanto, para orientar os leitores da revista, decidiu-se agregar os artigos em três seções: Arte e Estética, Processos de Criação e Ensino e História da Arte, excetuando os artigos específicos da dança que optamos em destacar agrupando-os em um único tópico tendo em vista o interesse desta área por esta edição da revista.

Nesta edição também iniciamos uma nova proposta que é inserir na revista traduções de artigos. Este interesse surge da ideia de aumentar a abrangência da revista ofertando também resultados de pesquisas internacionais que, além de enriquecer a leitura, possibilita novos intercâmbios entre pesquisadores. Nesta edição apresentamos um importante artigo do compositor, escritor, pesquisador e professor da Universidade Paris III Michel Chion, autor reconhecido internacionalmente com mais de 25 livros publicados além de ter sido membro da redação *Cahiers du Cinéma* nos anos 80. O artigo intitulado - Existe um “som digital” no cinema? ¹ foi traduzido por Demian Garcia, e revisado por Louise Bianchi. Este texto traz à discussão a polêmica utilização dos termos “digital” e “analógico” além de, também abordar o uso da palavra “digital” como um termo que confunde níveis e estados da técnica e da arte muito diferentes.

Na sequência a revista apresenta os artigos desta edição em suas respectivas seções.

Na seção **arte e estética**, **Fernanda Medina** aborda as relações entre arte e estética na arte contemporânea considerando a teoria e proposições artísticas de Joseph Kosuth e suas aproximações com a teoria da linguagem de Ludwig Wittgenstein. **Beatriz Helena**

1 Artigo publicado em maio de 2011 na Revista Positif, nº 603, dentro do dossiê “Cinema e digital: uma revolução?”. Nome original: “Y a-t-il un «son numérique» au cinéma?”

Furlanetto traz a discussão a filosofia de Ernst Cassirer, que concebe o homem como animal symbolicum, produtor de signos e símbolos na sua relação com o mundo, e a Arte como um “universo de discurso” independente. **Maria Beatriz Furtado Rahde** apresenta reflexões sobre imagens estéticas belas ou grotescas como cognição sensível referenciando Kant, Eco, Muniz Sodré, Maffesoli entre outros. **Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas** discute e critica a ideia da obra de arte como unidade orgânica e o faz relendo aforismas de personagens influentes como Schenker e Schoenberg.

Na seção **processos de criação**, **Jéssica Becker** aborda e analisa o processo de construção de um livro de artista a partir da própria prática poética. **Maria Betânia Silveira** também aborda e analisa o processo criativo a partir do seu trabalho experimental performático: “Aceita o presente?”.

Na seção **ensino e história da arte**, **Helena Lopes da Silva** traz a análise dos sentidos da pedagogia musical nas oficinas de música da Escola Aberta Chapéu do Sol de Porto Alegre concluindo que as abordagens pedagógicas e musicais recorrem a um modelo conteudista de educação musical, desconsiderando os saberes musicais e os contextos sociais dos jovens. **Rossano Silva** analisa poesias de Charles Baudelaire com crônicas do paranaense Erasmo Pilotto procurando relacionar as semelhanças e diferenças na percepção de modernidade e modernismo presentes nos textos de ambos os autores. Fundamenta-se em Berman, Bradbury e McFarlane. **Adriana Vaz** avalia o acervo do NovoMuseu/MON de Curitiba adotando como referenciais teóricos Canclini e Debord. Os resultados demonstram que a produção de artistas paranaenses que caracterizava seu acervo inicial não foi priorizada e as políticas de aquisição do Estado ainda são incipientes.

Na seção dedicada à **dança**, **Raquel Valente de Gouvêa** aborda o tema da improvisação nos entrelugares da dança, filosofia e educação dialogando com os pensamentos dos filósofos José Gil, Gilles Deleuze e Jorge Larossa Bondía. **Daniele Pires de Castro** aborda como aparece a questão da superação das restrições físicas do corpo biológico nas composições de dança contemporânea. **Marcia Regina Becker** aborda a trajetória de Tchékhov enquanto dramaturgo, dos seus primeiros trabalhos até as suas consideradas obras primas. **Marcilio de Souza Vieira** propõe compreender a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança na atualidade. **Bruna Spoladore**

aborda o conceito de Ambientes digitais para a dança contemporânea a partir das proposições de Johannes Birringer.

Agradeço a todos pelas contribuições, pelo apoio e dedicação. Especialmente aos articulistas, aos membros do Conselho Editorial, aos pareceristas *ad-hoc*, à coordenação de Pesquisa da Fap, e aos funcionários.

Luiz Antonio Zahdi Salgado

Editor

Existe um “Som Digital” no Cinema?¹

Michel Chion²
Demian Garcia (tradução)³
Louise Bianchi (revisão)⁴

Resumo: Este trabalho tem como objetivo discutir e colocar em questão a utilização dos termos “digital” e “analógico” no singular, assim como o paradoxo de tentar resumir em uma só palavra: “o” digital, um termo que confunde níveis e estados da técnica e da arte muito diferentes.

Palavras-chave: digital, cinema, som, analógico.

Abstract: Cet article a pour objectif discuter ainsi que mettre en cause l’utilisation des termes «numérique» et «analogique» au singulier, cela pour la raison paradoxale qu’elle semble se résumer à un seul mot: «le» numérique, terme qui confond des niveaux, des états de la technique et de l’art très différents.

Keywords: numérique, cinéma, son, analogique.

¹ Artigo publicado em maio de 2011 na Revista Positif, n° 603, dentro do dossiê “Cinema e digital: uma revolução?”. Nome original: “Y a-t-il un «son numérique» au cinéma?”

² Michel Chion é compositor, escritor, pesquisador e professor da Universidade Paris III – Nouvelle Sorbonne, onde leciona Som e Música para cinema. Foi membro da redação do *Cahiers du Cinéma* nos anos 80, e já publicou mais de 25 livros, dentre eles: *La musique au Cinéma*, *Le Son*, *A Áudio-Visão* e *A voz no cinema*. Publica frequentemente artigos em revistas como *Cahiers du Cinéma*, *Positif*, *Le monde de la Musique*, *L’Image-Vidéo*, *Revue & Corrigée*, entre outras.

³ Demian Garcia é compositor e professor do curso de Cinema e Vídeo da Faculdade de Artes do Paraná. Mestre em Cinema e Audiovisual pela Universidade Paris III – Nouvelle Sorbonne, foi orientado por Michel Chion. Tem projetos na área de música e som para cinema, arte e tecnologia e vídeo-dança.

⁴ Louise Bianchi é professora de francês e tradutora. Formada em Letras pela Universidade Federal do Paraná, tem mestrado em teoria literária e estudo da tradução teatral pela Paris VII - Denis Diderot. Interessa-se por cinema e música e tem projetos relacionando o cinema ao aprendizado do francês como língua estrangeira.

Antes de existir “o” som digital no cinema (explicarei mais tarde porque esse singular é questionável, uma vez que sugere um fenômeno massivo, unitário, homogêneo), o que existia? Alguns têm a resposta pronta: existia o som analógico, igualmente no singular, resposta sugerida ou pelos fabricantes de equipamentos, ou por acadêmicos, jornalistas e atores culturais que, para estarem sintonizados a uma época tecnicista, forneceram a legitimação intelectual necessária a este mito comercial. Mas nesse contexto e empregado desta forma, onde cobre todos os tipos de técnicas supostamente arcaicas e obsoletas, concebidas e empregadas desde o nascimento do cinema em 1895 até 1990 mais ou menos, o termo “analógico” foi criado justamente para promover “o” digital a um status de revolução radical e de progresso global, onde não poderia estar por si só.

Historicamente o analógico não existe, ou só existe como construção ideológica retroativa, que deve-se analisar como tal. “Antes” dos sistemas ditos digitais, e depois paralelamente a eles, havia aparelhos e procedimentos de gravação, de montagem, de mistura e de reprodução de sons muito diferentes e díspares, tanto pelo funcionamento quanto pela performance e possibilidades que ofereciam. Em certos momentos, o cinema sonoro viu a coabitação de técnicas muito diferentes para a realização dos filmes, assim como para sua difusão: gravação em disco; gravação e montagem ótica; fita magnética lisa mono ou multipista editável (para rádio e gravação musical, mas também em filmagens); fita magnética rígida que permite também montagem e sincronização (nas edições e mixagens); fita magnética não editável (os cassetes); e outros sistemas mais efêmeros que são temas de várias obras (como o sistema Philips-Müller). A mesma obra cinematográfica pode, então, recorrer a vários desses aparelhos, dependendo da fase de realização (filmagem, montagem, pós-sincronização, edição de som, mixagem, transferência óptica, etc.) e respeitando as condições de produção.

Imaginemos que antes da revolução da eletricidade (que foi realmente uma revolução mas não um fenômeno unívoco, criador de uma estética própria), em razão da existência de um termo positivo equivalente a “não-elétrico” ou “pré-elétrico” (como o “analógico” é para o “não digital”), as pessoas acreditassem que todos os sistemas energéticos não elétricos eram equivalentes e comparáveis: a energia hidráulica (utilizada principalmente para os relógios, os instrumentos musicais e... elevadores), a energia eólica, a mola, a máquina a vapor, a utilização de animais... É esse efeito de falsa homogeneidade de

técnicas pré-digitais que cria, diante das técnicas sonoras particularmente, o nome de “analógico”. Eu observo, por outro lado, que o emprego da eletricidade, substituindo pouco a pouco a iluminação a gás e a propulsão dos trens a vapor, não provocou por muito tempo uma ideologia “eletricista”, a não ser quando da exposição do afresco sumptuoso de Raoul Dufy⁵ para uma Exposição Universal qualquer; enquanto que todos os dias nos vendem uma visão “digital” do mundo e do progresso.

Aí está o mistério: se não cantamos os louvores da eletricidade todas as manhãs, sendo que não podemos viver sem ela, porque devemos cantar os do digital? E qual é o sentido de uma “arte digital”, oficializada por exemplo na França pela recente reabertura do Gaité Lyrique⁶ em Paris? Isso me parece tão ridículo quanto agrupar sob o termo de “artes elétricas” o cinema e o teatro, no qual depois de muito tempo não se ilumina mais a cena com velas ou iluminação a gás.

No fim dos anos 40, aumenta-se a utilização de fita magnética nas filmagens e montagens substituindo a gravação óptica, o que limitava as possibilidades de transporte, de cópias e de mixagem. Com um suporte que permite escutar a gravação sem precisar de revelação prévia - e com seus aparelhos cada vez mais miniaturizáveis - o gravador de fita magnética possibilita também mixagens mais elaboradas; se escutamos em alguns filmes noirs americanos uma tendência “documentarista” (que atribuímos frequentemente a iniciativa ao produtor Mark Hellinger) de ricas texturas urbanas, isso é em grande parte explicado pelo surgimento do gravador de fita magnética depois da Segunda Guerra mundial. Se pegarmos os filmes noirs do fim dos anos 40 e começo dos anos 50, assinados por Hathaway, Dassin, Kazan, Aldrich... vamos ouvir em muitas passagens um trabalho de mixagem - sons da cidade, música de rádio, buzinas - cuja complexidade era impossível, ou ao menos muito mais difícil de se obter alguns anos antes.

Evidentemente, para a difusão do filme, essas novas mixagens deviam ser transformadas novamente, na maioria dos casos, em monofonia e em som ótico. Era preciso recanalizar o som do filme para um suporte que não oferecia a mesma qualidade. O mesmo tipo de

⁵ *La Fée Électricité*, pintura monumental de 10 metros de altura por 60 metros de largura, feita por Raoul Dufy, encomendada pela Companhia parisiense de distribuição elétrica, para a Exposição Universal de 1937.

⁶ Gaité Lyrique é um espaço cultural dedicado à “arte digital”. Ocupa o espaço do antigo Théâtre de la Gaité Lyrique, de 1862, reinaugurou em março de 2011 em Paris.

problema acontecia na música, quando se gravava em fita magnética e que se masterizava em vinil; daí o sucesso paradoxal das remasterizações de álbuns antigos em CD a partir dos originais magnéticos.

O que eu gostaria de lembrar, é que nunca existiu som analógico no singular por causa de supostas identidades de natureza, todas conceituais, que haveria entre os diferentes procedimentos existentes. No entanto, a ausência de uma homogeneidade de suportes que se dizem analógicos derruba uma outra noção associada a este postulado: a de um “som digital” no singular. Além disso, quanto mais avançamos, mais casos particulares se multiplicam; todos sabem que uma música pode ser convertida em seu iTunes em diferentes sistemas (do MP3 ao WAV, por exemplo) e que as questões de transferência, decodificação, “qualidade”, tanto para os sons quanto para as imagens, são inumeráveis. Contra toda a lógica, a manutenção da noção de “analógico” serve para dar ao “digital” uma última chance de existir, assim como alguns países em crise de identidade não tem outro recurso senão o de viver rodeados de estrangeiros.

Dizer “o som digital é muito duro” ou, ao contrário, “o som digital é realmente puro” se tornou falso porque generaliza. Eu cheguei a dizer isso quando escutei os primeiros CDs em 1980. Mas, desde então, as ramificações dos sistemas, procedimentos e softwares não pararam de crescer, tornando todo o veredito generalizante impossível.

Se quisermos tratar devidamente do que seria o suposto papel “do” digital no som para cinema, devemos então tentar distinguir os elementos em uma situação bem complicada. Isso porque seria paradoxal tentar resumir em uma só palavra: “o” digital, termo que confunde níveis e estados da técnica e da arte muito diferentes. No entanto, a palavra “digital” transmite todo tipo de dimensões, técnicas e estéticas que tem muito pouco em comum; assim como esses dutos que enterramos no subsolo ou sob o oceano para passar cabos de todas as cores e funções diferentes. Classificar essas dimensões é um trabalho enorme!

O que podemos atribuir a “o” digital, com as precauções impostas pelo uso da palavra no singular? Eu aponto três fenômenos:

1. A miniaturização crescente dos gravadores, com uma capacidade de gravação descomunal (mesmo se já existia a minicassete, que obtinha performances

inimagináveis quando a Philips lançou o sistema nos anos 60). O problema torna-se: quando terei tempo de escutar tudo isso? Não é certo que isso vá beneficiar o filme. Sem dúvidas, o Nagra digital é mais leve do que os legendários Nagras de fita magnética. Por outro lado, o tempo para escutar de novo tudo o que gravamos e tentar todas as soluções não é inacabável. O mesmo problema se apresenta para a imagem, com as câmeras onde o suporte não custa quase nada;

2. A montagem dita virtual que reintroduziu as possibilidades...da película e da fita magnética: cortar, alternar, deslocar... O digital também facilitou os sistemas de mixagem, onde podemos manter a memória de qualquer etapa e retocar segundo por segundo, *ad infinitum* (o que pode ter como inconveniente o risco de se dispersar nos detalhes e de perder o fio da meada do filme em que trabalhamos);
3. A melhoria considerável da relação sinal/ruído: as consequências foram, paradoxalmente, a valorização do silêncio.

É importante dizer que esta evolução já estava latente desde os anos 50 nos filmes projetados com som magnético. A qualidade do silêncio em *2001: Uma odisseia no espaço* de Kubrick (lançado em 1968) foi pensada em relação à possibilidade de se ouvir um ótimo silêncio - em um número limitado de salas equipadas -, mesmo o filme tendo sido amplamente comercializado durante anos em cópias *scope* 35mm, com um som ótico *standard*.

A quantidade de filmes dos últimos vinte anos onde muitas sequências devem a energia de sua dinâmica e a sutileza de seus silêncios à captura de som digital é imensa, dificultando a escolha de exemplos: *A dupla vida de Véronique* (Kieslowski, 1991) e suas maravilhosas atmosferas intimistas (somadas à técnica de pós sincronização, permitindo um som “abstrato”); em *Fuga para Odessa* (James Gray, 1994) a cena cheia de vibrações surdas onde Tim Roth tem relações sexuais com Moira Kelly; a sequência do roubo de dados de um computador em *Missão Impossível* (De Palma, 1996), em que os personagens não podem emitir nenhum som, para não disparar os sensores; o silêncio cósmico absoluto no começo de *Contato* (Zemeckis, 1997), obtido após um decrescendo e um *travelling arrière* virtual partindo da superfície da Terra levando à Galáxia. E, claro,

(algo de que já falei bastante⁷), todos os últimos filmes de Lynch, principalmente *Estrada Perdida* de 1995 (ambiente minimalista, opaco e opressivo do começo), e os últimos filmes de Wong Kar-wai, Jia Zhangke, Weerasethakul, Ceylan (ver em especial *Uzak* e *Climas*).

Expliquei anteriormente em diversas obras (inclusive em *Un art sonore, le cinéma*⁸) como foi que, no fim dos anos 70, a popularização dos sistemas Dolby - que não tem nada a ver com o digital – havia criado um espaço totalmente novo a se preencher (espaço de camadas sonoras, de pistas de som e de contrastes) e como, para alguns cineastas, esse espaço apareceu como algo a se esvaziar.

No caso da imagem, o fenômeno é conhecido: a tela Cinemascope ou a imagem definida do 70mm - que primeiramente trata de encher o cenário de móveis, de personagens, de multidão - se revela muito expressiva quando se trata de não mostrar quase nada. Percebo que *Lawrence da Arábia* (David Lean, 1962), cuja primeira parte mostra somente alguns personagens em cima de camelos no deserto, foi premonitório, no começo dos anos 60. No caso do som é evidente que cineastas como Lynch (desde *O homem elefante*), Malick, Bergman (o som de *Gritos e Sussurros*), Tarkovski e Kieslowski pediam por esse som, o que quase conseguiam pelos modos clássicos de projeção em som ótico (em 1978, *Dias de Paraíso* de Malick só foi projetado em som magnético em pouquíssimas salas).

Ainda existe o irritante mito da “perfeição” que traria “o” digital. Essa palavra não tem nenhum sentido, primeiro porque os sons são tão diversos que tal sistema pode ser melhor para uma categoria de sons e não para outra; no entanto, uma das riquezas do cinema é a de utilizar todas.

O som é o produto de uma cadeia: os microfones guardam toda a sua importância e são somente em parte afetados pela revolução digital; de outro lado, existe a amplificação. Sabemos que os amplificadores mais caros, mais sofisticados e mais eficazes são hoje, para os amantes da música clássica, os amplificadores valvulados – como antigamente – e que é cada vez mais frequente na música popular a utilização de sintetizadores,

⁷ Em CHION, Michel. David Lynch. Paris. Cahiers du Cinéma. 1995.

⁸ CHION, Michel. Un art sonore, le cinéma : histoire, esthétique, poétique. Paris. Cahiers du Cinéma. 2003.

gravadores e mesas ditas “analógicas” para músicas depois mixadas em um computador.

É também conhecido que os modos de comunicação dos filmes estão mais diversificados do que nunca: um mesmo filme pode ser visto em uma grande sala com uma tela grande, em um iPad com um som vindo de minúsculos alto-falantes, ou em um trem, em um leitor de DVD com fones de ouvido. A cada vez o tamanho da imagem e a potência do som vão variar mas igualmente a quantidade e a natureza do som ambiente contra o qual o som do filme vai lutar para se fazer entender! Às vezes me acontece, quando viajo de avião, de assistir um filme sem colocar os fones (pelo seu som desagradável e pelos ruídos do voo muito presentes), seguindo os diálogos pelas legendas, como fazem os surdos. Eu tenho a impressão, se posso dizer isso, de ter “visto “ um filme do qual não conheço sequer um som!

Tudo isso levanta a seguinte questão: em qual condição de difusão podemos considerar que o filme é traído pelas condições sonoras da apresentação? É algo muito delicado e específico.

A questão aparece também nas “remasterizações” digitais mal feitas efetuadas em um filme antigo, que dão a um som ótico do passado uma qualidade dura e precisa que não existia anteriormente – sem falar nos *foleys* e pistas sonoras adicionadas, como nas edições em DVD de filmes do Tarkovski vendidos pela MK2 sem aviso claro ao público e, uma pena, utilizadas na televisão.

Em 2009, o canal Arte⁹ programou dessa forma *Stalker* (1979), em versão original, claro, mas com a mesma abominável re-sonorização enchendo o filme de rangidos de porta, pios de pássaros, trovões, etc... que parasitavam e degradavam a obra do cineasta; sons que foram feitos depois da morte de Tarkovski para satisfazer, imagino, os cinéfilos que esperavam deste filme um grande espetáculo sonoro. Quando, no dia seguinte, eu relatei o problema aos estudantes da Universidade onde leciono, houve somente uma espécie de deboche. No fundo, ninguém se importava.

Aqui, não é “o” digital que está em questão mas o modo com que ele parece facilitar esse tipo de deturpação.

⁹ Canal de televisão franco-alemão (*Association relative à la télé européenne*), voltada a uma programação de qualidade de arte e cultura, mostrando sempre os filmes (longas, médias e curtas metragens) em versão original.

Será que veremos, em resposta, projeções de filmes dos anos 50 à moda antiga, em que haveria a preocupação de encontrar e ligar projetores da época - assim como os amplificadores e os alto-falantes - e com a acústica das salas antigas, mais reverberantes que as de hoje, como eu conheci, ainda criança, nos anos 50? Isso permitiria, em todo o caso, uma possível reflexão desses pseudo-historiadores do cinema francês que se pronunciam sobre o som dos primeiros filmes falados de Renoir et Duvivier (filmes que eles assistem em VHS ou DVD) condenando as reações que o som desses filmes inspiraram aos críticos da época. Eles não se questionam jamais sobre as condições culturais e, principalmente, técnicas nas quais esses filmes eram projetados em 1932, em relação às condições em que eles os “estudam”. Questões que todos os pesquisadores e historiadores americanos, como o grande Rick Altman, inevitavelmente se colocam!

Não creio muito no surgimento de um purismo nessa área, a não ser que haja uma especialização dos cinéfilos e das salas maior do que a de hoje em dia. Mas um mínimo de cultura histórica e técnica seria, portanto, necessária.

Confesso que me sinto um pouco culpado de colaborar em um dossiê sobre um assunto como o digital para recusar que essa categoria seja pertinente! Mas não posso evitar e aproveito a ocasião. Um dossiê técnico, pelo seu título, é justamente o melhor lugar para fazer a crítica do tecnicismo se, por essa palavra, entendo a propensão a ver nesses fenômenos estéticos e culturais a simples consequência mecânica de inovações técnicas.

Da Estética à Lógica: considerações sobre a arte conceitual, a partir da obra de Joseph Kosuth

Fernanda Medina¹

Resumo: A estética é, tradicionalmente, reconhecida como campo de saber relevante à arte. A arte, dita contemporânea, parece negar esta premissa e a questão da relação entre arte e estética figura como uma das importantes discussões teóricas da contemporaneidade. Para o artista conceitual Joseph Kosuth, um dos expoentes da Arte Conceitual, esta relação é de oposição. No texto que se segue, discutiremos sua teoria e a aproximação que ela estabelece entre as proposições artísticas e a teoria da linguagem de Ludwig Wittgenstein.

Palavras-chave: estética; arte conceitual; Joseph Kosuth.

Abstract: Aesthetics is traditionally considered as a field of knowledge important to art. The kind of art, called contemporary, seems to deny this premise and the question around the relation between art and aesthetics appears as one of the important contemporary subjects. According to the conceptual artist Joseph Kosuth, one of the most influent in the Conceptual Art, this is an opposite relation. In the following text, we will discuss his theory and this thought line that approaches the artistic propositions with the linguistic theory of Ludwig Wittgenstein.

Keywords: aesthetics; conceptual art; Joseph Kosuth.

¹ A autora é Psiquiatra, graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Historiadora da Arte, pela Universidade de Poitiers, França, Mestre em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutoranda em História da Arte, pela Universidade de Rennes, Bretanha.

As discussões em torno da estética e da crítica de arte começaram a me interessar vivamente durante minhas pesquisas para o mestrado, defendido em 2007, na Universidade Federal de Minas Gerais, sob o título de *Joseph Kosuth, análise de uma teoria para a arte*. Em um determinado momento de minha pesquisa, eu me vi envolvida pelo aspecto que julgo crucial no trabalho teórico de Kosuth, determinante para a construção de seu pensamento e de seu trabalho, a partir de 1966: a relação de oposição entre arte e estética. Esta questão enriquece, ainda hoje, as querelas em torno das teorias da Arte Contemporânea. Naquela época, Kosuth defendia o pensamento, muito em voga nos anos 60, entre artistas e intelectuais, introduzido pelos filósofos de tradição analítica, para quem a questão primordial para o conhecimento era a relação lógico-linguística.

Em seus textos, Kosuth traz à tona a relação entre o fim da filosofia e o início da arte. Ele foi um radical defensor da arte que floresceu, em fins dos 60, entre artistas rebeldes contra a antiga linguagem artística. O formalismo era encarado como um conservadorismo, negativo, na arte. Seu radicalismo, porém, não era compartilhado por todos os artistas conceituais e o conceitualismo, em alguns momentos, transformou-se em mais uma ruptura estilística. A questão central, apesar disto, nunca deixou de ser posta em discussão: a recusa das bases tradicionais sobre as quais a arte se erguera. Todas as outras são tangenciais ou derivações dessa prerrogativa. A proposta de uma forma de arte fundamentada em procedimentos analíticos transferia para o terreno da lógica o que pertencera ao domínio da estética.

Apesar de toda a polêmica que cerca as reflexões filosóficas na arte, desde a Antiguidade, a estética mereceu lugar de destaque na obra de pensadores importantes, como Kant, Schelling, Hegel, Nietzsche, Heidegger, Adorno e Benjamin. Em todos eles, a arte possui um status especial, pois diz de uma experiência, cuja característica principal é a de que se furta a uma conceitualização total de seu significado. É a reflexão estética que parece garantir esse estatuto particular conferido à arte.

Caminhando em sentido oposto, a Arte Conceitual veio para tentar destruir os dogmas mais cristalizados da arte, como a atitude contemplativa e a própria existência da obra de arte. Não detém, entretanto, o ineditismo da questão. São preceitos que mantêm vínculos com uma discussão histórica acerca da arte e de seus paradigmas. O estatuto do

objeto artístico, a aura concedida ao artista e a função da arte sofreram modificações em seu sentido, ao longo da história. O que chamamos de arte e o lugar do artista, hoje, não é o mesmo que na Grécia antiga, não era o mesmo no Impressionismo ou no Modernismo. É preciso, portanto, o cuidado de se perceber as sutilezas nessas mudanças para não se ter a impressão de uma ruptura brusca.

Pouco antes da Arte Conceitual, o Minimalismo ensaiou essa “desmaterialização” do objeto artístico, desobrigando o artista da tarefa de produzir obras de arte. O objeto poderia ser comprado, numa loja de ferragens, por exemplo, ou executado por qualquer pessoa. Vale lembrar, ainda, que o procedimento que inaugura estas reflexões, retomadas pela Arte Conceitual, é o advento dos *ready-mades*, de Marcel Duchamp, ainda no início do século XX. Mas os minimalistas ainda apresentavam seus trabalhos de maneira formal, mesmo que desqualificando as categorias tradicionais de pintura e escultura.

É evidente que não podemos prescindir de um ponto material, sensível, para a existência da arte, ainda que ela não se encerre no fenômeno. Mesmo nos momentos mais radicais da Arte Conceitual, quando os artistas deixaram a critério do público a decisão sobre a construção ou não do objeto descrito, havia sempre uma presença material. O mundo nos chega de modo sensível. O próprio Kosuth utiliza meios materiais diversos no seu trabalho. Em seus textos, em várias passagens, ele trata da possibilidade de existência do objeto, mesmo que apresentado nas linguagens tradicionais. O importante é que a existência da arte não seja condicionada ao objeto. Na sua definição de arte, ele aponta para uma irrelevância conceitual dos objetos na condição artística, mas isso não determina se uma investigação particular deve ou não empregar objetos, substância ou material. Estes são aspectos menos importantes do trabalho. A crítica, em geral, é que se preocupa demais, equivocadamente, com o resultado final da proposição. Na verdade, o que a Arte Conceitual faz é redefinir o estatuto desse objeto, sob uma perspectiva extrema.

Esse novo cenário criado para as artes veio exigir uma nova reflexão por parte de artistas, críticos e do público em geral. Questões controversas vieram à tona, de maneira explícita ou não. A ideia da representação, da imagem, da materialidade do objeto artístico e outras, direta ou indiretamente relacionadas. Como se portar diante de uma

arte que se contrapõe a preceitos admitidos, até então, como condição invariável da arte, como a mimese, por exemplo? Qual o papel da crítica quando o objeto artístico se afirma como artístico pela determinação prévia de que tal contexto é o contexto da arte? Questões que, apesar de sua atualidade, vêm sendo discutidas desde Cézanne. Talvez nunca como no período de ebulição da Arte Conceitual. E talvez poucos artistas o tenham feito com tanta veemência quanto o fez Kosuth.

Em seu canônico texto de 1969, *Art after Philosophy*, Kosuth afirma que há uma relação direta entre o fim da filosofia e o início da arte, invertendo o aforismo hegeliano que profetizava a morte da arte. Hegel dizia que a arte, no início do século XIX, não garantia mais a satisfação das necessidades espirituais, que outros tempos buscaram nela e que outros povos só encontraram nela. Os interesses e exigências dos homens, àquela altura, deslocaram-se na esfera da representação e, para satisfazê-los, houve a necessidade de se recorrer à reflexão, aos pensamentos, às abstrações, a representações abstratas e gerais. A arte, então, como destinação suprema, era coisa do passado e cederia seu lugar, no mundo moderno, para a ciência, as leis, os deveres e os direitos.

Kosuth teoriza sobre essas relações na arte contemporânea. Segundo sua visão, o julgamento estético de um objeto é irrelevante em termos artísticos. Já que a estética lida com opiniões sobre a percepção do mundo em geral e que qualquer objeto pode ser apreciado esteticamente, ela não diz respeito ao que acontece dentro de um contexto artístico. Essa conexão equivocada, entre estética e arte, perpetuou-se em razão do apego da arte formalista e da crítica correspondente aos aspectos morfológicos do objeto. Para Kosuth, o aspecto decorativo da arte é o que faz sua conexão com este campo da filosofia, destinado ao estudo do belo e do gosto.

Na Arte Conceitual, a idéia ou o conceito é o aspecto mais importante do trabalho. É o processo mental do artista, seu objetivo, que é apresentado ao espectador. O trabalho de arte não visa à construção de um objeto artístico, destinado à contemplação. É apresentado como proposições em arte. Proposições, afirma Kosuth, de caráter lingüístico. Pode-se lidar com a arte, segundo ele, como se lida com a linguagem, nos termos próprios de sua constituição interna, num paralelo com regras lingüísticas e com a filosofia da linguagem. Essa é a linha de pensamento dos filósofos analíticos, dentre os quais Wittgenstein é aquele que influenciou diretamente a teoria de Kosuth para a Arte

Conceitual.

Um traço comum na filosofia analítica é o recurso à lógica, em um sentido amplo, englobando a natureza das proposições e a constituição dos significados. A semântica examina a relação entre a linguagem e a realidade. Havia, entre os artistas e intelectuais da década de 60, uma tendência a adotar essa linha teórica, o que não garantiu a hegemonia do pensamento defendido por Kosuth. Na verdade, o ponto de maior tensão em sua teorização é a negação da estética como um campo de saber pertinente à arte.

Para Kant, a estética não se ocupa da arte. Na verdade, ocupa-se com o belo na natureza. Hegel já define a estética como um ramo filosófico, destinado ao estudo do belo artístico, pois dela se exclui o belo natural. O belo artístico, na concepção hegeliana, é superior ao belo natural, por ser um produto do espírito que, superior à natureza, comunica esta superioridade aos seus produtos, por conseguinte, à arte. Não nos cabe aqui determinar o ponto em que a estética kantiana passa a aplicar-se ao belo artístico. A pertinência de uma discussão nesse terreno também não está em saber se Kosuth tinha ou não razão em distinguir estética e arte, mas em definir o que é estética para ele.

Esse termo, empregado como ciência do belo ou filosofia da arte, foi cunhado pelo filósofo alemão Alexander Baumgarten (1714-1762). Ele dividiu o saber em gnoseologia inferior, ou doutrina do saber sensível e gnoseologia superior, ou saber intelectual. Para Baumgarten, a estética, originada do grego *aesthesis* (sensação), era teoria liberal da arte, gnoseologia inferior, ciência da cognição sensitiva. O estético era tratado como algo inferior e confuso frente ao consciente e ao racional.

Somente em Kant (1724 – 1804), na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), uma estética moderna começa a se desenvolver. A descoberta dessa nova espécie de princípio *a priori* levou Kant a dedicar-se ao estudo de uma faculdade do espírito humano, responsável pelos sentimentos de prazer e desprazer, suscitados pelo belo.

A *Crítica da Faculdade do Juízo* é a obra que reúne os elementos de toda a estética kantiana: uma definição do belo, uma teoria do gênio e uma classificação das belas-artes. Dedicar-se à exposição e à dedução transcendental do julgamento do gosto, do julgamento que postula que uma coisa é bela. Para Kant, é bela a natureza. Kant não pretendia teorizar sobre arte ao escrever a terceira crítica. Poderíamos pensar que a

questão do belo dirige-se somente à natureza, mas Kant afirma que o belo não é objetivo. Não é a coisa que é bela. Belo é o sentimento que a representação da coisa (natural ou artística) suscita em nós. Ou seja, o belo é subjetivo.

Observando a natureza, há casos em que ela parece dever sua configuração a uma operação de arte, mas não podemos atribuir à natureza uma necessidade de unidade, totalidade ou finalidade. O conceito de finalidade serve à nossa necessidade de observação, da nossa necessidade de conceituação. A obra de arte deve sua forma a um fim que é pensado antes que ela seja realizada. Ela manifesta uma finalidade que não pode relacionar-se a um fim consciente, pensado por um entendimento, que corresponde à concepção mecanicista da natureza, que domina a *Crítica da Razão Pura*. Também não pode estar subordinada à apetição, ou a qualquer necessidade, tratadas na *Crítica da Razão Prática*. A descoberta dessa finalidade não implica o repúdio do mecanismo da primeira e segunda críticas, mas exige a elaboração de uma terceira, que explique uma faculdade de julgar que não é determinante, mas reflexiva.

Os juízos reflexionantes (ou não cognitivos) são os estéticos e os teleológicos, ambos tratados na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Ao contrário dos juízos determinantes, que são os tipicamente teóricos, lógicos, os reflexionantes não consistem na aplicação de conceitos a priori do entendimento. Na reflexão, a imaginação é que está no comando e não presta obediência ao entendimento. Essa é uma noção relevante para o entendimento da estética Kantiana e influenciou muito a geração de filósofos que se seguiu, principalmente aqueles que se dedicaram de um modo privilegiado à questão da arte, como é o caso de Schelling.

A estética Kantiana distingue-se das demais estéticas do século XVIII, divididas, grosseiramente, em racionalistas e empiristas, pois é bipartida. Nem racionalista, nem empirista. A noção de reflexão garante sua universalidade. Ressalte-se que o sentimento de prazer, Kant o definiu como um prazer da reflexão e não da sensação ou do entendimento puro.

O prazer com a reflexão supõe o ir e vir entre as faculdades, o livre jogo entre a imaginação e o entendimento. A estética, para Kant, é a faculdade de julgar o belo, sem que isso diga nada a respeito do objeto. É o sentimento de prazer e desprazer que é suscitado, no sujeito, pela representação do objeto. Não há, como em Platão e

Aristóteles, uma identificação do belo com o bom, o que subordinaria o belo a valores extra-estéticos. O belo, em Kant, não é reconhecido objetivamente como um valor absoluto. Ele exige do sujeito um desprendimento e uma atitude desinteressada e dedicada à contemplação. Esta faculdade judicativa transcende a mera sensibilidade, tem um princípio a priori e é reflexiva. Não é correto, portanto, atribuir ao gosto uma qualidade estritamente sensorial. Se assim o fosse, os juízos estéticos pertenceriam ao campo meramente empírico. Ao contrário, a estética Kantiana é universalista e não empirista.

A faculdade de julgar é a faculdade que permite relacionar o particular com o universal. Kant reivindica para a faculdade de julgar o belo um caráter reflexivo. É mediado por um princípio de conhecimento, mas não é lógico, pois não produz nenhum conceito sobre o objeto. O julgamento reflexivo dispõe do particular, mas deve encontrar o universal. O juízo de gosto é, pois, um juízo subjetivo, mas não pessoal, ou não seria universal, compartilhado por toda a humanidade. É um juízo de valor, mas nele não há a satisfação de um desejo ou correspondência com uma vontade moral, mas sim um prazer desinteressado. O desinteresse caracteriza a atitude estética no mesmo sentido que o jogo é uma atividade puramente lúdica, sem finalidade útil ou moral. Assim, o estético é independente e não pode estar a serviço de fins alheios a ele. É o que Kant chama de finalidade sem fim.

Duchamp dispensou a categoria de gosto, quando fez sua escolha do ready-made. Foi uma escolha, segundo ele mesmo, baseada numa reação de indiferença visual, uma completa anestesia, em termos estéticos. O teórico Thierry De Duve não crê na simplicidade dessa afirmação, como não crê na possibilidade de uma completa indiferença visual. Mas é claro que ele não defende uma crítica baseada num julgamento do gosto pura e simplesmente, como faziam os críticos, ditos formalistas, como Clement Greenberg, o crítico do modernismo norte-americano. Aliás, segundo De Duve, o grande obstáculo à aceitação da doutrina de Greenberg é a sobreposição que ele faz entre arte e estética, sob o nome de gosto. Sua crítica a Greenberg recai sobre esse apego irreduzível à categoria de gosto. Isso não significa, entretanto, que ele admita a teoria de Kosuth, que clama por uma arte definida por procedimentos analíticos. *Art after Philosophy* merece, para De Duve, tantas ressalvas quanto a teoria de Greenberg. Para ele, nem a inversão do hegelianismo, nem a proposição de um wittgensteinianismo resistem a um

exame mais cuidadoso. O conceitualismo ignora a modernidade da versão kantiana do julgamento de gosto. Portanto, formalismo e conceitualismo são insatisfatórios, como teoria, pois analisam apenas um dos lados da antinomia.

Para De Duve, a clássica colocação estética, que julga algo como belo ou não, precisa ser substituída pela colocação de algo como arte ou não. Dizer que um urinol ou um porta-garrafas é belo está, absolutamente, fora de propósito, segundo De Duve. O que está em questão são os parâmetros que fazem um trabalho ser ou não aceito como arte. Quando um trabalho contemporâneo de arte é imediatamente recusado sob os protestos de “isto não é arte”, o que está sendo levado em conta é o clássico julgamento de belo. “Isto não é arte” quer, na verdade, dizer “isto não é belo”. De Duve quer nos mostrar que o julgamento que diz se isto é arte ou não é um legítimo julgamento estético sem que, com isso, precise ser entendido como um julgamento de gosto. Ele propõe uma nova leitura da terceira crítica, sob essa rubrica, garantindo uma atualidade da estética para a arte depois dos ready-made.

A este respeito, permitam-me a ousadia de uma observação. Em Kant, lembremo-nos, o belo não é objetivo, ou seja, não é uma característica do objeto. Quando falamos que uma coisa é bela, nada estamos dizendo a respeito da coisa, mas do sentimento que a coisa, ou melhor, sua representação suscita em nós. Essa é a condição exposta no primeiro momento da *Analítica do Belo*, que trata da qualidade ou do desinteresse, próprio da experiência do belo. Para purificar o juízo do gosto, ou para chegar à sua característica de desinteresse, Kant foi obrigado a livrar a faculdade de julgar (o belo, o feio, o sublime) da faculdade de apetição: tanto do motivo sensível, que desperta o nosso desejo (ou o juízo seria meramente empírico, dos sentidos), quanto do comando da razão superior (caso em que o juízo estaria ligado à prática, à utilidade ou à moralidade).¹

Nesse sentido, porque não admitir a categoria de belo para o urinol, ou o porta-garrafas, vistos a partir de um contexto artístico? Afinal, nenhum parâmetro objetivo estaria

¹“Quer-se saber somente se esta simples representação do objeto em mim é acompanhada de complacência, por indiferente que sempre eu possa ser com respeito à existência do objeto desta representação. Vê-se facilmente que se trata do que faço dessa representação em mim mesmo, não daquilo em que dependo da existência do objeto, para dizer que ele é belo e para provar que tenho gosto.” (KANT. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993, p. 50).

sendo levado em consideração, nesse julgamento. Como dizia o próprio Kant, o verdadeiramente belo só ocorre se dilata ou aumenta o sentimento de vida, se intensifica as faculdades do homem. Partindo da premissa levantada por De Duve, de que os ready-mades admitem um legítimo julgamento estético, não seria pertinente admitirmos como legítima a experiência do belo, na arte contemporânea?

Seria necessária uma análise mais apropriada do belo para seguirmos nessa interpelação, tarefa da qual me isento, neste momento, pois me forneceria um novo problema, que supera as expectativas deste texto. Longe de me opor à antinomia criada pelo Dr. De Duve, a do *isto é belo*, substituído pelo *isto é arte*. Aceito-a, parcialmente, como um artifício que possibilita uma reclassificação dos objetos que não se encaixam em nenhuma categoria conhecida das Belas-Artes, como é o caso dos ready-made e de toda arte autorizada por eles.

Um ready-made é um objeto escolhido entre tantos outros da vida cotidiana e trazido para um contexto diferente daquele de origem, para o contexto artístico. Ele não exige nenhuma habilidade técnica do artista, o que poderia levar-nos a supor que qualquer um pode ser um artista. Essa diluição dos limites que separam vida e arte, artista e público, tão nítidos na arte formalista, é um dos pontos que faziam com que Greenberg se opusesse à Arte Conceitual. Ele não compartilhava da crença numa criatividade universal, tão em voga nos utópicos anos 60. Duchamp também não nutria essa crença. Diante de um ready-made, é verdade, o privilégio técnico do artista sobre o homem leigo é apagado e não há mais diferença entre fazer arte e apreciá-la. Já que se esvaziou essa restrição ao homem leigo, qualquer homem poderia ser um artista, se assim desejasse. Isso não é o mesmo que garantir a todos uma criatividade inequívoca. Se assim fosse, a arte, depois de Duchamp, teria caído numa permissividade absoluta, uma visão pobre e periférica da arte contemporânea.

Longe de defender uma criatividade universal, De Duve recorre ao conceito kantiano de *sensus communis*, o sentimento assumido como comum a todos os homens e mulheres. A noção de *sensus communis* aparece pela primeira vez no quarto momento da Analítica do Belo. Esse aspecto do julgamento do gosto, o da modalidade ou da necessidade exemplar, abre o gosto para uma perspectiva da intersubjetividade. Esse substrato suprasensível da humanidade, aliado ao substrato suprasensível do objeto, é o que dá ao

juízo de gosto o estatuto de uma faculdade. Entende-se por suprasensível aquilo que está além da sensibilidade. Trata-se, então, de uma faculdade de julgar e não de uma questão de bom e mau gosto nas artes. A faculdade de julgar o belo, renomeada, em De Dufour, como a faculdade de julgar a arte tem, no *sensus communis*, o elo que faz a ligação entre o artista e o não artista. O artista escolhe ou nomeia seu objeto de arte e, ainda que o faça solitariamente, ele o faz em resposta a uma demanda que emana do próprio objeto. Por sua vez, o espectador, imerso no mesmo *sensus communis*, será capaz de repetir o juízo do artista.

Ainda que Kosuth não tenha recorrido a Kant para justificar sua teoria para a Arte Conceitual, é quase impossível pensar que não tenha lido cuidadosamente a Crítica da Faculdade do Juízo. Mesmo indiretamente, Kosuth faz diversas referências à estética kantiana, como quando se refere à questão do gosto, por exemplo. É possível extrair de seus textos uma tentativa de definição de certos conceitos que, enfim, nos levam a seu entendimento de estética. Kosuth leu a subjetividade do sentimento estético como sinal de uma percepção sensorial da experiência e gosto como preferência individual. Pela qualidade essencial do juízo do gosto, a universalidade, é um equívoco reduzir a crítica de arte a um juízo determinado por um gosto pessoal. No sentido kantiano, gosto não diz respeito a nenhuma preferência pessoal, desse ou daquele crítico em particular.

O termo estética, para Kosuth, parece ser usado no sentido de Baumgarten e isso fica especialmente claro quando ele diz que alguém pode ter uma reação estética a qualquer informação percebida pelo sensorio: paladar, olfato, visão ou tato. Em outras palavras, podemos lidar esteticamente com qualquer coisa que esteja no mundo e que se apresente aos nossos sentidos, sem que isso constitua uma existência artística. Qualquer consideração a respeito de um objeto feito pelo homem, em termos estéticos, está separada de seu uso e, assim, de seu sentido. A não ser que esse sentido seja meramente estético, o que, para Kosuth, aplica-se, por exemplo, aos objetos decorativos. Sendo assim, entende-se o modo como Kosuth referiu-se à estética, como algo inferior e confuso. Por isso, talvez esteja justificada sua tentativa de separar a arte da estética.

Antes de relegarmos Kosuth ao limbo destinado aos autores ingênuos, o que não seria verdadeiro, vejamos o momento especial de nascimento da Arte Conceitual. O final da década de 60 e início de 70 foi um período que ficou marcado na história pelas

revoluções de caráter político e social. Os artistas tomaram a direção do questionamento cultural e dos protestos contra as instituições de poder, incluindo as que detinham o poder nas artes. Os críticos, as galerias, os museus, as revistas, tudo o que constituía o chamado mercado de arte, quem efetivamente estabelecia as regras do jogo, passou a ser combatido como inimigo da liberdade criativa e da própria arte. A legitimidade da arte não deveria estar subordinada a leis econômicas. A Arte Conceitual, de certa forma, deveria ser um empecilho para a tirania das leis que regiam o comércio de objetos de arte.

A Arte Conceitual defendida por Kosuth nasceu de bases teóricas sólidas. Em termos gerais, tem na filosofia analítica, sobretudo no filósofo Wittgenstein, as justificativas para sua existência. Os filósofos desta tradição, surgida ao final do século XIX, esboçam uma reação contra o idealismo absoluto de inspiração hegeliana e, em parte, contra a filosofia transcendental de origem kantiana.

Costuma-se distinguir dois períodos no pensamento de Wittgenstein. O “primeiro Wittgenstein”, caracterizado pelo pensamento expresso no *Tractatus* e o “segundo” pelas *Investigações Filosóficas*. O último período é, em grande parte, uma reação contra o primeiro, mas as diferenças entre ambos não impedem que haja um modo de pensar comum entre eles. Em ambos os casos, o centro da preocupação de Wittgenstein é a linguagem. Segundo ele, todo seu trabalho filosófico consiste em explicar a natureza das sentenças.

Os temas do *Tractatus* têm como centro a idéia de que uma sentença é uma figuração da realidade. As sentenças figuram mesmo a realidade, não se tratando de um “como se”. Em outras palavras, para ele, haveria um paralelismo completo entre o mundo e as estruturas da linguagem, entre as coisas e os nomes. Ele afirma que os limites da linguagem significam os limites do mundo, uma tese acusada frequentemente de conduzir a um solipsismo lingüístico.

A tautologia é um caso limite entre as proposições lingüísticas. Foi definida por ele como uma proposição de linguagem incondicionalmente verdadeira e, por isso, vazia de sentido, pois não representa nenhuma realidade possível. No extremo oposto, estaria a contradição, uma proposição incondicionalmente falsa e também vazia de sentido. As proposições da lógica, segundo Wittgenstein, são tautologias. Não expressam

pensamento, não representam nenhuma realidade. Mostram as propriedades formais (lógicas) da linguagem. Aí está o único sentido que possuem. Os filósofos do chamado Círculo de Viena retiraram do *Tractatus* a idéia de que as proposições matemáticas são tautologias e, portanto, despidas de significado factual.

Os pensamentos expressos nas *Investigações Filosóficas*, de 1945, que caracterizam o “segundo Wittgenstein”, contrariam as afirmações do *Tractatus*. Não que o filósofo as considere simplesmente errôneas, mas incapazes de elucidar todos os problemas da linguagem. Segundo ele, a linguagem engendra, ela mesma, superstições das quais é preciso desfazer-se. O centro desse enfeitiçamento produzido pela linguagem encontra-se nas tentativas para se descobrir a sua essência. É necessário, ao contrário, abrir os olhos para ver e elucidar como ela funciona. A linguagem funciona em seus usos, não cabendo indagar sobre os significados das palavras. O significado está no uso. As possibilidades de uso são múltiplas e variadas. Não podemos dizer que exista uma única linguagem, mas um conjunto de “jogos de linguagem”, que servem para descrever, perguntar, ou para indignar-se, etc.

A atividade que Kosuth propunha aos artistas e que lhe serviu de modelo para construir o que ele chamou de Arte Conceitual estava referenciada, em grande parte, na teoria de Ludwig Wittgenstein. Kosuth leu o *Tractatus* como uma crítica geral da linguagem, na qual se vê que a lógica e a ciência desempenham papel de destaque numa representação do mundo, análoga aos modelos matemáticos. Uma análise como esta, que ultrapassa os limites descritivos da lingüística, segundo Kosuth, é o aspecto da teoria de Wittgenstein que mais se aplica à arte. O convite de Kosuth era para um trabalho de reflexão sobre o que se entendia por arte, uma atividade pós- filosófica, que deveria ir muito além de uma mera continuidade da tradição vanguardista.

The Play of The Unsayable: A Preface and Ten Remarks on Art and Wittgenstein, de 1989, foi escrito para introduzir uma exposição de mesmo nome, da qual Kosuth foi o curador (Viena e Bruxelas). O texto mostra algumas das diretrizes do que ele definia como uma forma revolucionária de arte, feita para produzir sentido. O desejo de compreender os códigos culturais, de onde a arte deve nascer, é o que justifica uma atualização dos escritos de Wittgenstein. Kosuth destacava as relações entre a arte e a linguagem, argumentando que a arte, como a linguagem, descreve uma realidade. Dessa relação,

desenha-se uma linguagem, cuja função mais estrita é a de mostrar, muito mais que dizer. Um trabalho de arte guarda similitudes e diferenças em relação à linguagem. Diferentemente da linguagem, pode (e deve) ser auto-referencial e descrever como descreve a realidade. Aqui, a tautologia não é sem sentido.

Mas é precisamente no indizível que encontramos a maior contribuição de Wittgenstein para a arte. Diz o próprio Wittgenstein, existe com certeza o indizível. Ao admitir a existência no mundo de realidades que se situam além do limite da linguagem, ele nos remete a uma dimensão que talvez seja bem ilustrada por uma frase de Veléry:

Reconhecemos a obra de arte pelo fato de que nenhuma idéia que ela suscita em nós, nenhum ato que ela nos sugere pode esgotá-la ou concluí-la... e não há lembrança, pensamento ou ação que possa anular-lhe o efeito ou libertar-nos inteiramente de seu poder ²

A proposição final do *Tractatus*, “o que não se pode falar, deve-se calar”, não constitui apenas um aforismo, mas traduz a existência de um terreno a respeito do qual nada se pode dizer. Buscando sempre o sentido para a arte, Kosuth nos lembra, citando Wittgenstein, que um poema, apesar de composto na linguagem da informação, não é usado, no jogo da linguagem, para dar informação. Disso subentende-se que o sentido que Kosuth buscava não é o mesmo do discurso. É no indizível que reside a diferença entre o discurso e um trabalho de arte. É o que Lyotard diz sobre o trabalho visual de Joseph Kosuth. Ele é uma meditação dentro da escrita, mas rememora um gesto que está além de sua legibilidade. O sentido óbvio da escrita esconde outros sentidos. O meio visual é aplicado para expor esse sentido ilegível que a escrita esconde, para rememorar uma presença que está ausente na apresentação perceptível.(LYOTARD, 1993).

Eu gostaria de poder analisar o sentido do termo conceitual, na estrutura proposta por Kosuth para a arte. Voltemos a Kant. Na primeira Crítica, relativa aos conceitos puros do entendimento, a dedução transcendental diz respeito à necessidade de conformidade entre os fenômenos e os conceitos. Kant sugere que essa dedução pode ser vista como uma tentativa de exorcizar o espectro do caos transcendental (ou desordem transcendental) que existiria, caso os fenômenos pudessem ser apresentados de tal modo, que o entendimento não os considerasse de acordo com as condições de sua

² Cf. In LEBRUN. A Mutação da Obra de Arte: Arte e Filosofia. Cadernos de textos n°4. Funarte, 1977.p.21.

unidade. Para a experiência empírica, não valem os conceitos universais, ou do entendimento, mas permanece ainda a exigência de uma certa sistematicidade e unidade, alcançadas unicamente por um conceito *a priori*. Kant afirma que, se não tivéssemos essa unidade ou totalidade, não seríamos capazes de vivenciar nenhuma experiência. Ou seja, para que possamos experimentar o mundo, precisamos de conceitos apriorísticos, sem os quais os fenômenos nada nos diriam. Levando-se em conta o princípio da finalidade da natureza, somos incapazes de atribuir a ela uma tal necessidade de unidade, da qual nós necessitamos. Não podemos determinar uma lei para a natureza. O conceito de finalidade da natureza serve unicamente à nossa necessidade de observação e classificação do mundo. Dizendo de outro modo, dar conceito a alguma coisa significa dotá-la de unidade ou totalidade.

Seria essa a intenção do artista conceitual? O conceito, nesse caso, teria o efeito de apaziguar o artista, temeroso do caos? Seria essa a função da arte, uma função reguladora, apaziguadora? Tomando de empréstimo o questionamento da professora Virgínia Figueiredo, quando dizemos “isto é um cachimbo!” não encerramos ali a conversa e somos liberados para seguir adiante, sem nos preocuparmos mais com tal cachimbo? Dar o conceito da coisa não significa sossegá-la, cristalizá-la em sua essência? Quero dizer: a coisa mesma deixará de atormentar-nos? Uma vez cachimbo, sempre cachimbo? Em contrapartida, como será o mundo que o artista experimenta? Será a experiência de um mundo carente de formas? Ou, pelo menos, de formas insuficientes? Insatisfatórias? Ou não prazerosas? Necessitando retoques? De um mundo em constante mutação? Numa palavra, não temerá o artista o caos empírico? Seu fantasma, ao contrário do kantiano, será o tédio da regularidade? (FIGUEIREDO, 2004)³

O artista, seja ele conceitual ou não, vivencia de certa forma o tédio que a professora Virgínia nomeia como “experiência existencial do conceito”, a monotonia da experiência do mundo, dos fenômenos sempre apresentados da mesma forma. O artista não teme o caos empírico. Se assim fosse, como se sustentaria, então, a liberdade de que a arte necessita para instalar no mundo um objeto que ainda não estava lá? Como agiria o artista sem essa estreita margem oferecida pela indeterminação conceitual?

³ Cf. In. FIGUEIREDO, V. Os três espectros de Kant. Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio. Rio de Janeiro. Setembro de 2004.p.72.

Os artistas conceituais vêem o mundo com excesso de formas, não com escassez, portanto, recusam-se a produzir mais. Não acreditam em retoques formais, ou, em outras palavras, em novas linguagens artísticas para se dizer a mesma coisa. As objeções à pintura e à escultura ressoam na arte contemporânea, antes mesmo dos artistas conceituais postularem a irrelevância da existência do objeto de arte. Não é isso que Donald Judd quer dizer com “ a metade, ou mais, dos melhores novos trabalhos que se tem produzido nos últimos anos não tem sido nem pintura nem escultura”? Ou ainda, “o desinteresse pela pintura e pela escultura é um desinteresse por fazê-las de novo.”? (JUDD,1965). Não há, nessas atitudes, uma busca pelo apaziguamento que a determinação conceitual parece garantir. Marcel Duchamp teria criado a categoria dos ready-made se não fosse subordinado à determinação conceitual? A subversão exercida na escolha do objeto que, retirado de seu contexto habitual e recolocado no mundo, dentro de um novo contexto, numa nova função, não nos traz, em nenhum aspecto, o apaziguamento da determinação conceitual.

Há uma semelhança na atitude de Duchamp, ao nomear seu urinol, ou melhor, *A Fonte*, e a atitude de René Magritte que, ao contradizer a imagem- *Isto não é um Cachimbo*- denuncia a irrealidade da pintura. Nos dois casos, o pensamento é forçado ao exercício de redefinição. Essa é uma atitude conceitual. O exercício da redefinição da arte. Por isso, não vejo, como intenção da Arte Conceitual, a proposta de limitação da arte pelo conceito. Não se trata, a meu ver, de um tipo de conceito que resulte numa forma cristalizada da coisa. Mesmo porque a coisa em questão, para os artistas conceituais, é a própria arte. Trata-se de dar conceito em relação à própria arte. Nada que possa nos remeter à faculdade pura do entendimento, para continuar usando os termos kantianos. Se assim fosse, é verdade que a Arte Conceitual estaria predestinada a fracassar, no momento mesmo de sua origem.

É precisamente na referencia à tautologia que devemos procurar uma resposta para a Arte Conceitual. Se, para a linguagem, a tautologia resulta num discurso sem sentido, para a Arte Conceitual, é nesse processo que reside o sentido proposto. A produção de sentido, da qual Kosuth tanto fala e que coloca como função própria da arte, desenha um círculo em torno dos próprios elementos formadores da arte. Nesse procedimento analítico, de caráter lingüístico, estaria todo o sentido produzido pela Arte Conceitual. Não há, portanto, uma busca de informação, de conhecimento. A qual sentido nos

remete o texto *Néon Electrical Light English Glass Letters Pink Eight*?⁴ O texto e a imagem, vistos simultaneamente, antes que a supremacia discursiva soterre o impacto visual. Esse é um bom exemplo da tautologia na obra de Joseph Kosuth. Sem a imagem, o texto não teria sentido e sem o texto, a imagem deixaria de existir. Não há sentido, neste caso, fora da tautologia. Na linguagem, a tautologia não faz sentido, pois ela é uma proposição sempre verdadeira. Ela só encontra sentido na arte. O que Kosuth nos aponta, ao assumir a existência do indizível, é que há algo na arte que vai além do discurso, mesmo que ela seja feita de palavras. Isso garante a sobrevivência da Arte Conceitual.

Algumas questões ressoam ainda sem resposta. Diante das obras de arte conceituais, e mais amplamente, das obras da arte contemporânea, somos submetidos a algum tipo de experiência, da mesma forma que nos submete a alguma experiência uma pintura ou uma escultura. Seriam essas experiências de uma mesma ordem? Admitamos que os objetos artísticos nos afetem empiricamente e nos promovam uma experiência estética. É preciso que reflitamos sobre a natureza da experiência promovida pela Arte Conceitual e, porque não, pela arte, dita contemporânea. Estendendo um pouco a questão, somos levados a refletir sobre o trabalho da crítica de arte: é possível admitirmos um julgamento artístico que não seja também um julgamento estético?

Referências

- DUVE, Th. De. *Kant after Duchamp*. Cambridge, Mass. The M.I.T. Press, 1996.
- FIGUEIREDO, V. *Os três espectros de Kant: Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc – Rio*. Rio de Janeiro. Puc-Rio, Setembro de 2004.
- KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Rio de Janeiro. Forense Universitária, 1993.
- KOSUTH, J. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge. M.I.T. Press, 1993.
- LEBRUN, G. *A mutação da obra de arte: arte e filosofia*. Cadernos de textos. N° 4. Funarte, 1997.
- LYOTARD, J.F. Forewards: after the words. In: Kosuth. *Art after philosophy and after: collected writings, 1966-1990*. Cambridge. M.I.T.Press, 1993, p.xvii.
- MEDINA, F. *Joseph Kosuth: análise de uma teoria para a arte*. Dissertação de mestrado, apresentada na Escola de Belas Artes da UFMG, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Visuais. Belo Horizonte, 2007. Disponível em

⁴ Joseph Kosuth, *One and Eight – A Description*, 1965.

WWW.bibliotecadigital.ufmg.br.

WITTGENSTEIN, L. *Tratado lógico-filosófico e Investigações filosóficas*. Lisboa. Edição da Fundação Calouste Gulbenkian, 2002.

A Arte como Forma Simbólica

Beatriz Helena Furlanetto¹

Resumo: O texto discute a filosofia de Ernst Cassirer, que concebe o homem como *animal symbolicum*, produtor de signos e símbolos na sua relação com o mundo. A arte, como as demais formas simbólicas, é uma modalidade de simbolização com a qual o homem constrói sua realidade, engendrando conhecimento com suas próprias perspectivas e valores. A arte é um “universo de discurso” independente que promove uma compreensão profunda e essencial da realidade conformada pela experiência estética, fomentando a liberdade interior.

Palavras-chave: cultura; arte; simbolismo; filosofia do conhecimento.

Abstract: The text discusses the philosophy of Ernst Cassirer, that conceives the man as *animal symbolicum*, producer of signs and symbols in his relationship with the world. Art, like other symbolic forms, is a mode of symbolization which man constructs his reality, producing knowledge with their own perspectives and values. Art is independent "universe of discourse" that promotes a essential understanding from reality made by the aesthetic experience, stimulating the inner freedom.

Keywords: culture; art; symbolism; philosophy of knowledge.

¹ Pianista e professora assistente da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Mestre em Educação pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná, com a pesquisa “Paisagem sonora do boi-de-mamão paranaense: a face oculta do riso”.

Cassirer² e as Formas Simbólicas

Considerado um dos mais importantes representantes da tradição neokantiana de Marburgo, escola que dominou a vida cultural alemã de 1871 até o advento do nazismo, Cassirer produziu reflexões nos domínios da teoria do conhecimento, da epistemologia e da filosofia da ciência, tendo-se destacado a sua monumental obra *Filosofia das Formas Simbólicas* (1929), na qual desenvolveu uma filosofia da cultura como uma teoria dos símbolos, baseada na fenomenologia do conhecimento: um denso estudo impregnado de um racionalismo no qual estende a problemática kantiana às formas simbólicas como o campo das produções constitutivas da cultura.

A ciência era concebida por Kant como um conhecimento universal, a esfera da objetividade. Para Cassirer, a ciência passa a ser compreendida como um conhecimento simbólico, perdendo seu caráter universal e colocando-se no mesmo patamar de outros conhecimentos simbólicos, de outras formas simbólicas. Dessa forma, enquanto Kant admite apenas a ciência como forma de conhecimento objetivo, Cassirer defende que todo conhecimento e toda relação do homem com o mundo se dá no âmbito das diversas formas simbólicas.

Entende-se por forma simbólica “toda a energia do espírito em cuja virtude um conteúdo espiritual de significado é vinculado a um signo sensível concreto e lhe é atribuído interiormente (CASSIRER apud FERNANDES, 2003, p.2), sendo que a energia espiritual é aquilo que o sujeito efetua espontaneamente, ou seja, “o sujeito não recebe passivamente as sensações exteriores, mas as enlaça com signos sensíveis significativos”, segundo Fernandes (2003, p.2).

A forma simbólica é a energia espiritual que reúne o material sensível com o intelectual, ou seja, a forma simbólica está entre o fato em si e sua significação. A produção do simbólico é condição imprescindível para a captação do sensível, possibilitando a relação do homem com o mundo.

² Ernst Cassirer (1874 – 1945), filósofo judaico-alemão, estudou Direito, Literatura e Filosofia nas Universidades de Berlim, Leipzig e Heidelberg e tornou-se professor titular da Universidade de Hamburgo, onde ensinou filosofia até 1933. Forçado a deixar a Alemanha após a ascensão de Hitler ao poder, lecionou na Universidade de Gotemburgo, na Suécia e, em 1941, na Universidade Yale e depois na Columbia University, nos Estados Unidos.

Na obra *Ensaio sobre o homem* (1994), Cassirer busca fundamentar a sua tese do homem como *animal symbolicum*, produtor de signos e símbolos na sua relação com o mundo: ciência, linguagem, mito, religião, arte e história são modalidades de simbolização com as quais o homem constrói sua realidade.

O homem vive em um universo simbólico e as formas simbólicas são construções efetuadas pelos sujeitos. Cada forma simbólica constrói sua própria “realidade” de forma específica, com diferentes perspectivas e valores:

En las distintas direcciones fundamentales trazadas por ellas y creando dentro de ellas nuevas y nuevas formas, se realiza una y la misma función fundamental, la función de lo simbólico en cuanto tal. El conjunto de estas formas es lo que distingue y caracteriza al mundo específicamente humano (CASSIRER, 2005, p.40).

Portanto, segundo o autor, o principal objeto de estudo das ciências relativas ao homem e sua cultura consiste na origem das funções simbólicas. Os símbolos são elementos formais universais que constituem a trama na qual a realidade pode ser articulada, apreendida e recriada. Símbolos e sinais pertencem a universos diferentes de discurso: “um sinal faz parte do mundo físico do ser; um símbolo é parte do mundo humano do significado. Os sinais são operadores e os símbolos são designadores”, de acordo com Cassirer (1994, p.58).

Depreende-se que os símbolos têm um valor funcional, e a função simbólica é um princípio de aplicabilidade universal que abarca todo o campo do pensamento humano. O princípio do simbolismo, com sua universalidade e aplicabilidade geral, dá acesso ao mundo da cultura humana. O sistema simbólico transforma o conjunto da vida humana: o homem não pode mais confrontar-se com a realidade imediatamente, e passa a viver em uma nova dimensão de realidade, em um universo simbólico constituído pela linguagem, mito, arte, e religião.

Na medida em que avança a atividade simbólica do homem, a realidade física parece retroceder, pois, ao invés de lidar com as próprias coisas, o homem se envolve com as formas linguísticas, as imagens artísticas e os símbolos mítico-religiosos, e passa a conhecer as coisas pela interposição desse meio artificial. Assim, “o homem não vive em um mundo de fatos nus e crus, ou segundo suas necessidades e desejos imediatos. Vive antes em meio a emoções imaginárias, em esperanças e temores, ilusões e desilusões,

em suas fantasias e sonhos” (CASSIRER, 1994, 49).

A concepção do ser humano enquanto um todo complexo, no qual interagem forças psíquicas diversas, e para o qual o mundo é produto da construção humana, é corroborada por Jung³ (2008). Assim como Cassirer, Jung tenta compreender o ser humano em sua relação simbólica com o mundo, porém, enquanto aquele concebe o homem em uma perspectiva filosófica, este elabora uma sistematização psíquica do homem no campo da psicologia⁴.

Um estudo do homem e de seus símbolos é, efetivamente, um estudo da relação do homem com o seu inconsciente, segundo Jung (2008). Grande parte da sua obra refere-se ao estudo dos símbolos, com o intuito de mostrar que imagens semelhantes nas mais diversas culturas apresentam significados profundos parecidos. Para Jung, “o símbolo é a manifestação máxima do espírito humano e se opõe ao concreto e à matéria”, afirma Ulson (1988, p.50).

Como Cassirer, Jung (2008, p.69) defende a liberdade do ser humano: “o indivíduo é a única realidade. Quanto mais nos afastamos dele para nos aproximarmos de ideias abstratas sobre o *homo sapiens*, mais probabilidades temos de erros”. Portanto, Jung também considera inadequado tentar compreender o homem apenas em seu aspecto racional, e sua maneira abrangente de conceber o psiquismo humano, valorizando o símbolo na interpretação dos fenômenos psíquicos, se aproxima da perspectiva cassireriana que considera o símbolo como uma chave para desvendar a natureza humana.

Cassirer e Jung parecem ter uma visão holística do ser humano, e para ambos, o símbolo contém múltiplos significados, é universal, versátil e móvel, enquanto o sinal ou signo refere-se a alguma coisa de um modo fixo e singular.

³ Carl Gustav Jung (1875 – 1961) foi um psiquiatra suíço e fundador da psicologia analítica, também conhecida como psicologia junguiana. Ao longo da sua juventude interessou-se por filosofia e por literatura, especialmente pelas obras de Pitágoras, Empédocles, Heráclito, Platão, Kant e Goethe. Aproximadamente entre 1906 e 1913, Jung trocou informações, análises, confidências e discutiu casos clínicos com Sigmund Freud (1856-1939), uma amizade abalada por divergências teóricas.

⁴ Na psicologia junguiana, “a consciência corresponderia a tudo o que vemos e conhecemos mais ou menos claramente; o inconsciente pessoal, a restos e lembranças de nosso passado soterrados pelo esquecimento; o inconsciente coletivo, a essas forças da natureza que agem sobre nós e que percebemos apenas indiretamente”, afirma Ulson (1988, p.39).

O símbolo, segundo Cassirer, “tem a capacidade de nos indicar, de representar, remetendo-nos às coisas, exprimindo-as, não só através de palavras, mas pelas ideias, valores, referentes até a seres inexistentes, visto ser a linguagem simbólica inseparável da imaginação”, esclarece Moura (2000, p.82).

Para Jung (2008, p.19), “por existirem inúmeras coisas fora do alcance da compreensão humana é que frequentemente utilizamos termos simbólicos como representação de conceitos que não podemos definir ou compreender integralmente”.

Portanto, para Cassirer e Jung, ressaltando suas distintas áreas científicas, o simbólico corresponde às ideias que estão além do alcance da razão humana.

Sendo o homem um animal simbólico, de acordo com Cassirer (1994), todo conhecimento humano se dá no âmbito das diversas formas simbólicas, ou seja, a relação do homem com a realidade não é imediata, mas mediata através das várias construções simbólicas. Assim, todas as atividades humanas podem ser definidas, em última instância, como criações de símbolos.

Nesse sentido, a “essência” do homem só pode ser entendida como sendo funcional, e não substancial. A linguagem, a arte, a ciência, o mito, a religião e a história constituem o sistema das atividades humanas e determinam o círculo da “humanidade”. Uma “filosofia do homem”, segundo Cassirer (1994), deve proporcionar a compreensão da estrutura fundamental de cada uma dessas atividades e entendê-las como um todo orgânico, unidas por um vínculo funcional.

Não se pode conhecer a realidade independente das formas simbólicas nas quais se apresenta, *a coisa em si* não é possível apreendê-la, pois a vida real é feita da variedade da riqueza que as formas simbólicas possuem.

Cada forma simbólica constrói sua própria “realidade” de modo particular: “não existe uma ‘realidade’ que seja interpretada de diferentes formas, mas sim uma ‘realidade’ que é construída de formas diferentes, com diferentes perspectivas e valores”, de acordo com Fernandes (2004, p. 3). As formas simbólicas são criadoras de totalidade ordenada, isto é, criam seu próprio cosmos explicativo: cada qual pretende possuir validade universal e se concebe como a única forma de interpretação válida. Ao considerar todas as formas simbólicas com o mesmo grau de validade, Cassirer aponta que cabe à reflexão

filosófica encontrar uma visão de conjunto que possa abarcar todas as formas simbólicas nas suas relações imanentes entre si.

Um dos elementos básicos da filosofia cassireriana é a ideia de libertação do homem, segundo Fernandes (2003, p.6): “a liberdade do homem pressupõe ele reconhecer-se como criador de seu próprio mundo. À medida que se reconhece como criador é consciente da sua liberdade de agir e da sua responsabilidade”; uma liberdade que deve ser conquistada, exercitada e mantida.

Para explicar a compreensão humana do mundo, defendendo a libertação do homem por ele mesmo, através do simbolismo, Cassirer elabora uma teoria geral das formas de expressão do espírito, influenciado por célebres pensadores como Kant, Hegel, Leibniz, Wilhelm von Humboldt, Nicholas de Cusa e Goethe.

“Na linguagem, na religião, na arte e na ciência, o homem não pode fazer mais que construir seu próprio universo – um universo simbólico que lhe permite entender, interpretar, articular e organizar, sintetizar e universalizar sua experiência humana”, afirma Cassirer (1994, p.359).

O reconhecimento de que os homens plasmam mundos próprios com sua atividade simbólica e engendram esses mundos, criando significados baseados em suas experiências, talvez seja uma das grandes contribuições do autor para a filosofia do conhecimento.

A Arte como forma simbólica⁵

Para desenvolver sua teoria da arte como forma simbólica, Cassirer (1994) discute temas como a experiência estética, a imaginação, a criação artística e as teorias psicológicas da arte, e analisa as diferentes perspectivas desenvolvidas sobre a arte ao longo do tempo histórico na sociedade ocidental.

⁵ Com o intuito de traduzir para o inglês, de forma breve e sucinta, os principais conceitos da sua filosofia da cultura, em 1944 Cassirer publica a obra *Ensaio sobre o homem*, na qual analisa os esforços do homem para compreender a si mesmo e ao seu universo através da criação e utilização dos símbolos. Nessa obra, o autor discute questões psicológicas, ontológicas e epistemológicas sobre mito e religião, linguagem, história, arte e ciência, na busca de categorias estruturais fundamentais para uma descrição filosófica da civilização humana. No capítulo IX, Cassirer apresenta a arte como forma simbólica.

A experiência estética

Cassirer (1994) investiga a noção de beleza em várias teorias estéticas, dialogando com Aristóteles, Platão, Kant, Baumgarten, Batteux, Rosseau, Tolstoi, Goethe, Hume, Croce, em busca de uma proposta que solucione a contradição entre as divergentes concepções. Segundo o autor, a arte e a linguagem oscilam entre duas tendências antagônicas: a objetividade e a subjetividade.

No primeiro caso, a arte e a linguagem são entendidas como uma reprodução da realidade, na filosofia aristotélica, sendo a imitação vista como uma fonte de prazer, uma experiência mais teórica que especificamente estética: tocar, dançar ou pintar é uma forma de aprender e apreender o sentido das coisas. No entanto, a obra de arte não é considerada uma reprodução apenas mecânica da realidade: a criatividade, aspecto da subjetividade do artista, é aceita com restrição e submetida a regras gerais pelas teorias clássicas da imitação, que perdem sua sustentação na metade do século XVIII.

Rejeitando toda tradição clássica e neoclássica da teoria da arte, Rousseau apresenta o ideal da “arte característica”: a arte não é um descrição do mundo empírico mas um transbordar de emoções e, antes de ser bela, a arte é formativa. Rosseau e Goethe iniciam um novo período da teoria estética, destacando não apenas o lado emocional da criação artística, mas o processo formativo e a tendência geral da arte como expressão, representação e interpretação, uma definição que considera, portanto, a objetividade e a subjetividade artística.

Para Cassirer (1994, p.234), a arte, como todas as outras formas simbólicas, “é um dos meios que leva a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade”. Enquanto a linguagem e a ciência abreviam a realidade, a arte a intensifica. A percepção estética apresenta uma variedade muito maior e pertence a uma ordem muito mais complexa que a da percepção sensorial comum.

Quando estamos absorvidos na intuição de uma grande obra de arte, não sentimos uma separação entre os mundos subjetivo e objetivo. Não vivemos na nossa realidade simples e corriqueira das coisas físicas, nem vivemos integralmente em uma esfera individual. Além dessas duas esferas detectamos um novo domínio, o domínio das formas plásticas, musicais, poéticas; e estas têm uma universalidade real (CASSIRER, 1994, p.238).

Portanto, o predicado de beleza não se restringe a um indivíduo em particular, mas possui uma comunicabilidade universal. O artista revela a verdadeira forma das coisas: ao perceber essa perspectiva, os sujeitos passam a ver o mundo com os olhos do artista.

Bachelard (2008, p.7), ao discutir as ressonâncias e repercussões sentimentais com que recebemos a obra de arte, corrobora o pensamento cassireriano: “na ressonância ouvimos o poema; na repercussão o falamos, ele é nosso. A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. [...] o poema nos toma por inteiro”.

A experiência estética está repleta das mais vívidas energias da paixão. Ao contemplar uma obra de arte, ler uma poesia ou ouvir uma música clássica, o homem penetra na essência das suas emoções: a arte lhe revela uma amplitude e profundidade da vida que provocam a transubstanciação dos seus sentimentos.

Essa visão da arte proporciona o entendimento sobre o processo catártico que ela desencadeia: ao apresentar os movimentos da alma humana em toda a sua profundidade e variedade, a arte permite ao homem vivenciar o poder da própria paixão, que se transforma em um poder formativo. Nesse sentido, a arte é um meio de autolibertação, promove uma liberdade interior.

O homem pode vivenciar o processo dinâmico da sua vida interior, experimentando a escala completa das suas emoções, em um sentimento misto de prazer e dor, na tragédia e na comédia. A arte cômica possui uma visão solidária da vida: ao revelar os defeitos e fraquezas humanas e mostrar a estreiteza do mundo, a arte provoca a catarse cômica; “o escárnio dissolve-se no riso, e o riso é libertação” (CASSIRER, 1994, p.247).

O riso é um fenômeno universal que pode variar muito de uma sociedade para outra, no tempo e no espaço. Para Minois (2003, p.19), o riso faz parte das respostas fundamentais do homem confrontado com sua existência: “exaltar o riso ou condená-lo, colocar o acento cômico sobre uma situação ou sobre uma característica, tudo isso revela as mentalidades de uma época, de um grupo, sugerindo sua visão global de mundo”.

Alguns mitos associam o riso ao renascimento e à alegria de viver; o riso também pode ser visto como a ritualização do instinto de agressão que existe em cada homem, sendo, por isso, essencial nas festas. “O riso e o escárnio aparecem, na festa, como necessários à

manutenção da ordem social e como elemento de coesão [...] a desordem surge sob a forma do riso e, ao mesmo tempo, é morta pelo riso” (MINOIS, 2003, p.32-33). Portanto, a festa torna-se um meio de exorcizar a desordem e o caos pois, através do riso, o homem se despoja da sua agressividade natural.

Voltando às teorias estéticas, todas concordam que a beleza envolve uma relação com a mente humana. Para Cassirer (1994, p.247), “o sentido de beleza é a suscetibilidade à vida dinâmica das formas, e esta vida não pode ser apreendida sem um processo dinâmico correspondente em nós mesmos”. Portanto, a beleza pode ser definida em um processo de perceptualização que tem caráter subjetivo e objetivo: o olhar artístico é construtivo, pois apenas por meio dos atos construtivos se descobre a beleza das coisas. O autor faz, ainda, a distinção entre a beleza orgânica e a beleza estética: aquela é a beleza natural de uma paisagem, e esta decorre de uma experiência estética que vai além da realidade imediata das coisas, e penetra o aspecto dinâmico das “formas vivas”.

A noção de belo coincide com a noção de objeto estético a partir do século XVIII, de acordo com Abbagnano (2007). Para o autor, podem ser distinguidos cinco conceitos fundamentais de belo, defendidos e ilustrados tanto dentro quanto fora da estética: o belo como manifestação do bem, na teoria platônica; o belo como manifestação do verdadeiro, própria do Romantismo; o belo como simetria, apresentado por Aristóteles; o belo como perfeição sensível, quando surge a estética; o belo como perfeição expressiva ou completude da expressão, definido, implícita ou explicitamente, por todas as teorias que consideram a arte como expressão.

Esses cinco conceitos fundamentais de belo são explorados, concisamente, por Cassirer. Considerando que a estética é a ciência filosófica da arte e do belo, compreende-se porque, no discurso cassireriano, arte e beleza se mesclam em torno da experiência estética.

A imaginação e a criação artística

Considerando a arte como um “universo de discurso” independente, Cassirer (1994) analisa os aspectos da imaginação e criação artística: nas teorias clássicas e neoclássicas, a imaginação poética deve ser guiada pela razão, enquanto na teoria romântica o maravilhoso e o milagroso são os temas retratados artisticamente.

O momento mais alto do poder da imaginação artística é quando o artista exterioriza seus próprios sentimentos, corporificando material e estruturalmente a obra de arte em um idioma inconfundível, uma determinada “arquitetura” da arte.

O sentimento inaugura a forma, em Bachelard (2008, p.06): “numa imagem poética a alma afirma sua presença”. A imaginação poética é antes de tudo criação e contemplação, entrelaçados no instante do fazer, do gerar. Com seus milhares de imagens imprevisíveis, a imaginação poética tem um dinamismo próprio, é uma tonificação da vida.

Para ilustrar a “arquitetura” da poesia, Cassirer (1994) dialoga com a teoria aristotélica, segundo a qual, na elaboração da trama trágica, é mais importante a combinação dos incidentes da narrativa do que os demais ingredientes necessários à tragédia, como o espetáculo, os personagens, a fábula, a dicção, a melodia e o pensamento, pois a tragédia é uma imitação de ação e vida. O contexto e a forma de um poema são inseparáveis: o verso, a melodia e o ritmo não são apenas meios técnicos para reproduzir determinada intuição, mas parte integrante da própria intuição artística.

Ao impulso das palavras, a consciência cintilante se manifesta: “o verso tem um movimento, a imagem se escoia na linha do verso, arrasta a imaginação” (BACHELARD, 2008, p.12).

A imaginação poética adquire um valor metafísico universal no Romantismo, sendo considerada a única chave para a realidade: poetizar a filosofia e filosofar a poesia é a meta mais alta dos pensadores românticos; o belo é a representação simbólica do infinito; a arte e a poesia revelam a riqueza e a profundidade do universo. Para Cassirer (1994), essa concepção de arte gera um dualismo, pois o mundo prosaico se encontra ao lado do universo do poeta e do artista: a poesia não pode prosperar em um mundo trivial

e corriqueiro, pois apenas o milagroso e o misterioso são temas dignos de tratamento poético. Essa concepção de poesia qualifica mas não explica o processo criativo da arte.

“Um dos maiores triunfos da arte é fazer com que vejamos as coisas corriqueiras em sua verdadeira forma e sob sua verdadeira luz”, afirma Cassirer (1994, p.257). Para o autor, a arte mostra a superfície dos fenômenos naturais, como declarou Goethe, uma superfície que se revela nas obras dos grandes artistas, pois não é imediatamente determinada.

Nesse sentido, o autor conclui que

a arte pode abarcar e permear toda a esfera da experiência humana. Nada no mundo físico ou moral, nenhuma coisa natural e nenhuma ação humana é por sua natureza e essência excluída do domínio da arte, porque nada resiste ao seu processo formativo e criativo (CASSIRER, 1994, p.258).

Particularmente, talvez seja possível afirmar que a beleza está em toda parte, ao vislumbrá-la e exteriorizá-la simbolicamente através da imaginação criadora, o homem se torna artista do seu próprio universo.

Poesia mínima

Pintou estrelas no muro
e teve o céu
ao alcance das mãos

Helena Kolody (1999, p.55)

As teorias psicológicas da arte

Para Cassirer (1994), as teorias psicológicas da arte se ocupam apenas da análise descritiva do fato da beleza. Entretanto, ligar a experiência estética aos fenômenos do prazer e da dor parece uma postura simplista, pois o prazer enquanto princípio psicológico tem um sentido vago e ambíguo.

“Prazer e dor constituem os tons fundamentais de qualquer tipo ou forma de ‘emoção’.
A determinação de suas características depende da função que se atribui às emoções, e

por isso está relacionada com a teoria geral das emoções”, segundo Abbagnano ⁶ (2007, p.922). Esse autor esclarece que para Platão e Aristóteles as emoções têm significado porque têm uma função na economia da existência humana no mundo, enquanto para os estoicos, as emoções não têm significado nem função.

Ao analisar a teoria do hedonismo estético de Santayana, que considera a beleza como o “prazer objetificado”, visto como uma qualidade das coisas, e a arte como uma “exigência de diversão”, Cassirer (1994, p.261) destaca que “se a arte é gozo, não é gozo de coisas, mas de formas”, entendendo o prazer não como simples afeição, e sim como função. Para o autor, os sistemas hedonistas propõem uma teoria psicológica do prazer estético que não contempla a criatividade estética. O artista tem o poder de criar uma vida dinâmica de formas, e apenas nesse sentido o prazer proporcionado pela arte pode ser objetificado, ou seja, a objetificação é um processo construtivo. O mundo físico não é constituído apenas de dados sensoriais, nem o mundo da arte é uma junção de sentimentos e emoções. “O primeiro depende de atos de objetificação teórica, objetificação por ideias e conceitos científicos; o segundo depende de atos formativos de um tipo diferente, atos de contemplação” (CASSIRER, 1994, p.262).

Teorias modernas que divergem do hedonismo tentam explicar a obra de arte ligando-a a outros fenômenos, que são estados mentais passivos, e não ativos. O racionalismo dos clássicos franceses submete a arte a regras lógicas, e o intelectualismo abstrato dos românticos, especialmente os alemães, toma a arte como um sonho, cujas fontes profundas remontam aos mistérios da vida inconsciente.

Esta concepção romântica influencia a teoria de Bergson, na qual a obra de arte ilustra o dualismo fundamental, a incompatibilidade entre intuição e razão. A intuição bergsoniana não é um princípio ativo, mas um modo de receptividade, ou seja, o sentimento do belo é descrito como uma capacidade passiva. No entanto, segundo Cassirer (1994, p.264), para sentir a beleza “é preciso não só solidarizar-se com os sentimentos do artista, mas também entrar em sua atividade criativa”, isto é, a consciência do dinamismo das formas exige estados mentais ativos.

⁶ “O exame do conjunto das teorias da emoção que se sucederam ao longo da história do pensamento mostra que elas podem ser divididas em duas grandes classes, segundo o modo de considerar as emoções, como dotadas de significado ou desprovidas de significado”, afirma Abbagnano (2007, p.374).

Cassirer (1994) também refuta a teoria psicológica de Nietzsche, na qual a arte surge da interpenetração de duas forças opostas: de um impulso orgiástico e de um estado visionário – o mesmo contraste que existe entre o estado onírico e o estado de embriaguez – argumentando que a explicação da unidade estrutural de uma obra de arte não se reduz a esses dois estados difusos e desorganizados.

As teorias lúdicas da arte defendem que, psicologicamente, o jogo e a arte são muito semelhantes. Mas, enquanto “o jogo nos dá imagens ilusórias, a arte nos dá um novo tipo de verdade – não de coisas empíricas, mas de formas puras”, afirma Cassirer (1994, p.268). O autor distingue três tipos de imaginação – o poder de invenção, o poder de personificação e o poder de criar formas sensuais puras – e constata que no jogo estão presentes apenas os dois primeiros poderes. No jogo é possível redistribuir os materiais dados, já a arte é mais construtiva e criativa, pois promove a descoberta de um novo mundo de formas poéticas, musicais ou plásticas. Com relação aos efeitos psicológicos, o jogo proporciona diversão e recreação – um processo de suavização ou de relaxamento – e o gozo da arte se origina de um processo de intensificação das energias humanas, uma atitude imprescindível à contemplação estética e ao juízo artístico, ou seja, o oposto à diversão do jogo.

As formas da arte não são formas vazias, elas têm uma função na construção e organização da experiência humana:

Viver no domínio das formas não significa uma evasão das questões da vida; ao contrário, é a realização de uma das mais altas energias da própria vida. Não podemos falar da arte como “extra-humana” ou “sobre-humana” sem menosprezar um de seus aspectos fundamentais, o seu poder construtivo na estruturação de nosso universo (CASSIRER, 1994, p.272-273).

Portanto, para o autor, toda obra de arte tem uma estrutura intuitiva, uma racionalidade própria que extrapola a racionalidade das coisas ou eventos: a racionalidade da forma. “A ciência nos dá a ordem nos pensamentos; a moralidade nos dá a ordem nas ações; a arte nos dá a ordem na apreensão das aparências visíveis, tangíveis e audíveis” (CASSIRER, 1994, p.274).

A arte pode ser definida como uma linguagem simbólica. A arte e a linguagem são representações, mas há diferença entre os símbolos da arte e os termos linguísticos, pois

uma representação por meio de formas sensuais é muito diferente de uma representação verbal ou conceitual. “Ao ingressarmos no domínio da arte [...] além da existência, da natureza e das propriedades empíricas das coisas, descobrimos de repente as suas formas” (CASSIRER, 1994, p.275). Essas formas não são elementos estáticos, elas mostram uma ordem móvel, revelando um novo horizonte da natureza.

A consciência da profundidade das coisas exige um esforço das energias humanas ativas e construtivas. A profundidade conceitual é dada pela ciência, ajuda o homem a entender as razões das coisas, remontando os fenômenos a leis e princípios gerais. A profundidade que vai além da aparência puramente visual é revelada pela arte, que possibilita ao homem ver as formas das coisas, apreciando sua riqueza e variedade. Assim, na teoria cassireriana, a ciência e a arte se movem em planos diferentes, mas não se contrariam, cada uma delas tem sua própria perspectiva: a interpretação conceitual daquela não exclui a interpretação intuitiva desta.

Depreende-se que, para Cassirer, a arte pode ser descrita como conhecimento: ensina o homem a visualizar as coisas e não apenas conceituá-las, propiciando uma imagem mais rica e viva da realidade e uma compreensão mais profunda de sua estrutura formal.

Considerações Finais

Diante do exposto, é possível afirmar que Cassirer aborda as tendências discutidas no domínio da estética – a relação entre a arte e a natureza, a relação entre a arte e o homem, e a função da arte – para ilustrar como as diferentes definições estéticas, embora tenham a pretensão de expressar de forma absoluta a essência da arte, abordam apenas parte dessa essência.

Depreende-se que, enquanto forma simbólica, a arte constrói a realidade de maneira específica, com suas próprias perspectivas e valores, engendrando conhecimento em uma perspectiva que se distingue da ciência, da linguagem, da religião, do mito, da história, uma compreensão profunda e essencial da realidade conformada pela experiência estética.

Na interação com os símbolos, o indivíduo lança mão de processos não apenas racionais, mas também emocionais. São as instâncias do pensar, sentir e agir que conjuntamente, ao se depararem com a multiplicidade simbólica existente no mundo, interpretam e

significam esses elementos.

Enquanto arte, ciência, linguagem, mito e religião, o homem se expressa e sistematiza simbolicamente seu conhecimento de mundo. Portanto, ao apreender as manifestações artísticas na perspectiva cassireriana, é possível valorizar os produtos culturais físicos e imaginários que dão sentido à vida dos indivíduos em seu mundo particular – uma investigação científica com uma linguagem não apenas identificada à razão, mas que também exprima sentimentos e afetos.

Afinal, “lado a lado com a linguagem conceitual, existe uma linguagem emocional; lado a lado com a linguagem científica ou lógica, existe uma linguagem da imaginação poética” (CASSIRER, 1994, p.49).

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 5 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- BACHELARD, Gastón. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de P. Danesi. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CASSIRER, Ernst. *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Trad. Tomás R. Bueno. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CASSIRER, Ernst. *Las ciencias de la cultura*. Trad. Wenceslao Roces. 2 ed. México: FCE, 2005.
- FERNANDES, Vladimir. *A filosofia das formas simbólicas de Ernst Cassirer*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003. Disponível em http://www.educared.org/educa/img_conteudo/File/CV_132/200. Acesso em 09/01/2012.
- FERNANDES, Vladimir. *Mito e Religião na Filosofia de Cassirer e a Moral Religiosa*. Notandum, ano VII, n. 11, 2004. Disponível em <http://www.hottopos.com/notand11/vladimir.htm> Acesso em 09/01/2012.
- JUNG, Carl G. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- KOLODY, Helena. *Viagem no espelho*. 5 ed. Curitiba: Ed. da UFPR, 1999.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. Trad. Maria Elena O. Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MOURA, Marinaide Ramos. *O simbólico em Cassirer*. Ideação, Feira de Santana, n. 5, p. 75 - 85, 2000. Disponível em www.uefs.br/nef/marinaide5.pdf Acesso em 09/01/2012.
- ULSON, Glauco. *O método junguiano*. São Paulo: Ática, 1988.

Reflexões Visuais Estéticas: da beleza e do grotesco

Maria Beatriz Furtado Rahde¹

Resumo: Este texto busca refletir sobre imagens estéticas belas ou grotescas como cognição sensível. Próxima da cultura podemos dizer que sua concepção é a formação do espírito humano de algo que inspira prazer, como uma estética além da beleza: a mitologia mostra sereias, gárgulas, imagens grotescas que também inspiram prazer tanto quanto o tradicional conceito de beleza. Buscam-se referências em Kant, Eco, Muniz Sodré, Maffesoli entre outros.

Palavras-chave: estética, beleza, grotesco.

Abstract: This paper make a reflexion about aesthetics images as sensible cognition: the beauty and the grotesque. Near of the culture we can say that it conception is a human spirit formation of something that inspires pleasure like the aesthetic beyond the beauty: the mythology shows the mermaids, the gargoyles, grotesques images that can inspires pleasure as much as traditional beauty concept. The references are Kant, Eco, Muniz Sodré, Maffesoli, between others.

Keywords: aesthetic, beauty, grotesc.

¹ Professora Titular PPGCom Famecos/PUCRS. Doutora pela PUCRS. Formação inicial Graduação em Artes Plásticas – UFRGS. Possui artigos publicados no Brasil e no exterior: Sorbonne, França e Espanha.

A pintura é a mais assombrosa das feiticeiras. Consegue persuadir-nos por meio das mais transparentes falsidades de que é pura verdade.
Jean Etienne Lyotard

Visualidades estéticas da beleza clássica

Considerando a Estética como reflexão filosófica e sistemática sobre arte e beleza para os gregos a estética está relacionada ao conhecimento sensível, opondo-se ao conhecimento intelectual. Designa, assim, a percepção humana do universo estético da arte e da beleza (ZILLES, 1996, Introdução, in: PAVIANI, 1996).

É assim que a estética kantiana também preconiza sobre a distinção de que o conceito de beleza, não está relacionado às nossas capacidades intelectivas e cognitivas, pois o que é considerado belo está em comunhão ao conhecimento sensível e ao imaginário dos sujeitos, das suas percepções de prazer ou desprazer, tornando-se, pois, o estético.

A estética, muito próxima da cultura, pode ser conceituada como formação do espírito humano, sensibilidade, inteligência, gosto.

Opondo-se à natureza, a cultura é o conjunto das representações e dos comportamentos adquiridos pelo homem como ser social, designando tradições artísticas, científicas, religiosas, filosóficas de determinada sociedade.

Para Eco (2004) beleza está ligada às sensações do sublime, do maravilhoso, de várias indicações adjetivas daquilo que agrada a visualidade sensitiva e o imaginário das pessoas. Mas essa definição de beleza vai depender dos padrões e dos cânones estéticos de cada época. Assim, através das civilizações, a beleza tem sido percebida como o que desperta sentimentos de prazer, suscitando admiração. Ora essas premissas nos conduzem a algumas ponderações de que a beleza está ligada ao imaginário, numa perspectiva de que o que é belo é bom, o que é belo é amado e desejável.

É na Arte Grega que podemos perceber que a beleza é discutida como visão subjetiva do ser que a contempla e assim, afirmam-se as observações de Kant de que a beleza e sua estética são transcendentais, e a estética é, pois, a ciência de todos os princípios da sensibilidade. É na Grécia que encontramos três características estéticas, de acordo com Eco (2004): A Beleza ideal, que representa a natureza humana de forma idealizada e não realística; A Beleza espiritual, em que o escultor Praxíteles, por exemplo, buscava a

expressão da alma no olhar de suas esculturas e a Beleza funcional ou Beleza útil, que interpretamos como a eliminação de ornamentos supérfluos nas muitas representações em mármore representada pelos escultores gregos.

É assim que o juízo do gosto, do prazer é constituição do estético (Kant) e, portanto, razão, imaginário, percepção, sensibilidade, complexidade, simbólico, estão intimamente entrelaçados na estrutura da natureza humana, que necessita conviver com este todo e não pode separar-se disso, pois tudo isto está contido e unido no seu interior. Como diz Maffesoli (1995) a emoção e os sentimentos humanos podem “tornar belo.” O estético, o objeto de arte, as imagens, formam um todo em comunhão.

Outros aspectos canonizados na arte grega eram os princípios da Harmonia, da Proporção e do Equilíbrio dos corpos representados, que perduraram durante a Idade Média.

Para a tradição pitagórica... a alma e o corpo do homem estão sujeitos às mesmas leis...[e] proporções que se encontram na harmonia do cosmo de modo que o micro e o macrocosmo (o mundo em que vivemos e o universo inteiro) aparecem ligados por uma única regra matemática e estética, ao mesmo tempo.(ECO, 2004, p. 82)

No entanto, a Idade Média introduziu variações nesses conceitos, prossegue o autor, seguindo a filosofia agostiniana de que Deus organizou a natureza com ordem e medida e “a mediadora dessa obra será a Natureza... e o ornamento do mundo, isto é, a Beleza, é a obra de acabamento da Natureza” (ECO, 2004, p.83).

Visualidades do grotesco

Para compreender as culturas nos mais diversos períodos é necessária a percepção de suas manifestações estéticas, na produção de imagens, já que a imagem é “parte integrante do processo de comunicação [...] abrange todas as considerações relativas às belas-artes, às artes aplicadas, à expressão subjetiva e à resposta de um objeto funcional” (DONDIS, 2000, p.13). Ao mesmo tempo para Müller-Brockmann (2001), a comunicação visual alterou não apenas as ideias, mas também a conduta das civilizações, através da história da arte. Dondis (2000, p. 203) ainda refere que “... o animal humano é um criador de imagens, e, seja como for que esse fato se manifeste, sejam quais forem os meios de comunicação usados...” as artes, como representações iconográficas sempre

contarão histórias, que mesmo visuais se constituem em meios de comunicação.

A imagética e o imaginário mitológicos da Antigüidade e da Idade Média como os centauros, as sereias, o Minotauro, a Esfinge, os diversos deuses egípcios e assírios, os grifos e as gárgulas, entre outras representações aparentemente monstruosas, representam contrastes nos cânones instituídos de Beleza estética pelas suas concepções imagísticas, quando apresentam uma dignidade estética nas suas manifestações iconográficas.

A imagem do Minotauro é representada como um ser feroz, com cabeça de touro e corpo humano, mas possui a fortaleza majestática, a quem os atenienses deveriam pagar tributo, entregando-lhe sete jovens e sete donzelas, todos os anos para que ele as devorasse.

Por outro aspecto, os Centauros possuíam cabeça e tronco humanos, com o corpo de cavalo, pois na Antigüidade os homens apreciavam os cavalos, considerando que sua união com o humano nada possuía de degradante. Dos monstros que a mitologia narra, os centauros eram os únicos seres a quem as boas qualidades eram atribuídas. Assim eram convidados a participar de eventos com os humanos, festividades ou casamentos (BULFINCH, 1999). O elemento estético aqui analisado se constitui nos aspectos das qualidades interiores deste ser mitológico, tão decantado pelos poetas e artistas da Antigüidade. Portanto é possível, por aproximação, considerar que o Centauro possa estar inserido na *beleza moral* de que fala Tomás de Aquino, no século XIII, na sua *Summa Theologiae*, (II, 145,2).

Na Idade Média as gárgulas serviam como escoadouro das águas pluviais e eram esculturas consideradas como ornamento das casas ou catedrais, dispostas a uma certa distância das paredes altas dos prédios. Apesar da sua visualidade representar características monstruosas, imagens híbridas entre o humano e o animal, a estética dessas esculturas poderia estar associada à *mútua colaboração* que Tomás de Aquino refere como possível beleza, isto é as muitas pedras que se unem para construir uma casa, numa interação das partes para o estabelecimento do todo.

Consideramos que esses seres mitológicos apresentaram sempre riqueza estética na visualidade de suas

(...) figuras tais como faunos, ciclopes, quimeras e minotauros, ou de divindades como Príapo, consideradas monstruosas e estranhas para os cânones de beleza expressos pela estatuária de Policleto ou de Praxíteles, embora a atitude para com essas entidades, nem sempre fosse de repugnância (ECO, 2004, p. 132-133).

Observamos que cada cultura representou e representa ainda hoje na contemporaneidade conceitos de Beleza ou idéias do Feio, mas em geral, refere Eco (2004) é necessário grande esforço para considerar essas representações visuais como distantes do que é considerado belo.

Se a imagem é bem elaborada, bem construída ou pintada ou ainda bem esculpida, não representaria essa imagem um conceito estético de beleza? Consideramos que aqui se apresenta um relativismo na estrutura dos conceitos canônicos do que é belo e do que é feio. Assim, cabe ressaltar que esse problema

(...) já havia sido enfrentado por Santo Agostinho em um parágrafo de sua *Cidade de Deus*: também os monstros são criaturas divinas e de algum modo pertencem, eles também, à ordem providencial da natureza. Caberá aos muitos místicos, teólogos e filósofos medievais demonstrar de que maneira, no grande concerto sinfônico da harmonia cósmica, mesmo os monstros contribuem, nem que seja por contraste...para a Beleza do conjunto. (ECO, 2004, p. 147)

A imaginação humana é um receptáculo inesgotável na criação e na visualização da imensa iconografia que a traduz: seja nos aspectos religiosos ou míticos da Antiguidade clássica, seja nos próprios contos de fadas, em que a representação estética é também inesgotável, seja no cinema de arte, como no imaginário mítico do poeta, escritor e cineasta, Jean Cocteau (1889-1963).

No belo filme de Cocteau, *A Bela e a Fera* (1945), o cineasta e idealizador desta obra clássica inspirada em Madame Leprince de Beaumont (1955) cria nova proposta de comunicação, quando compõe imagens artísticas para a cultura mediática do cinema, apresentando uma nova e imaginária visualidade a espectadores ainda acostumados, à época, às histórias mais simples da diversão hollywoodiana, ou aos musicais dos anos quarenta. Essa comunicação visual não tem idade e, se fosse um filme idealizado no contemporâneo em que nos situamos hoje, estaria plenamente de acordo com o imaginário cultural que estamos vivenciando. A Fera que se prepara para tirar a vida do homem que colheu sua rosa é um ser híbrido e está distante das muitas Feras que os

ilustradores desse conto de fadas representaram. A Fera de Cocteau não é um animal, como aparece nas ilustrações dos livros infantis: é um ser mitológico, um homem com a cabeça de um felino, mas com expressão absolutamente humana, trajando roupas ricamente bordadas como um nobre do período barroco. A estética visual desta personagem é, na sua visualidade grotesca, estranhamente atraente, que conquista o coração de Bela, quando seu terror por este homem/animal se transforma em amor.

Diz Bettelheim (1980), que muitas vezes nas histórias de Fadas, o noivo pode ser representado por um ser animalesco, cabendo à heroína a sua transformação em humano. Ora estas dicotomias aparecem na condição pós-moderna que vivenciamos: Os conceitos de beleza deixaram de ser uma espécie de regra imutável, passando a ser estabelecida em grande parte pela mídia que apresenta obras de artes plásticas, artes fotográficas, artes cinematográficas, que rompem com a tradição modernista.

Retrocedendo na história podemos dizer que o desenvolvimento da representação das imagens através dos séculos que se seguiram mantiveram padrões estéticos de beleza, na procura da harmonia, da proporção, do equilíbrio. Roma introduziu o realismo nas esculturas humanas; a religiosidade, na Idade Média, como já referimos, apresentou também aspectos monstruosos nos ornamentos, mesclando concepções estéticas de beleza, à feiúra. O Renascimento retorna às concepções clássicas, como criador da novidade e imitador da natureza, quando a realidade passa a ser representada com a precisão do uso da perspectiva, valorizando a beleza feminina em suas Madonas, assim como nas imagens profanas. “A mulher renascentista usa a arte da cosmética e dedica-se com atenção à cabeleira... Seu corpo é feito para ser exaltado pelos produtos de arte dos ourives, que também são objetos criados segundo cânones de harmonia, proporção e decoro” (ECO, 2004, p. 196). A perfeição da obra de arte renascentista comunicou visualmente uma época da expressão da graciosidade, quando descreveu e interpretou o fenômeno estético, relacionando arte e sociedade. Esse fenômeno é mais investigado hoje, ao relacionar as concepções estéticas das manifestações visuais, desde o início dos tempos até a contemporaneidade. A permanência dessas manifestações estético-visuais encontra-se cada vez mais no interior de “um horizonte mais amplo, identificando as grandes relações entre a arte, a sociedade, o homem e a época” (PAVIANI, 1996, p. 32).

Do Barroco, emocional e dramático, representando o movimento nas suas pinturas e

esculturas, podemos dizer que o conceito de beleza passa também ao patamar da imaginação, de complexos e profundos conceitos estéticos, rejeitando a imobilidade nas suas representações visuais quando a composição em diagonais manifesta mobilidade nas atitudes corpóreas e na expressão dos sentimentos humanos: alegria, melancolia, sonho, sofrimento. Até o século XIX, os pintores impressionistas afastaram-se das representações do Neo-Classicismo, do Romantismo, e do Realismo, que imperavam na Europa, dando início a novas concepções de beleza e instaurando a modernidade na arte. E as grandes invenções tecnológicas da época, como o cartaz moderno e impresso, a fotografia, o cinema, contribuíram, definitivamente para consolidar a imagem moderna. Questiona Teixeira Coelho (1995, p.16-17) “Se o modernismo é fabricação, ação é o moderno?”. E o autor mesmo responde: “não, ação é modernidade” e continua considerando que se o modernismo é um fato a modernidade passa a ser a reflexão sobre o fato...; é autocrítica, é a interrogação, é a consciência de uma época. E essa consciência oferece transmutações que vão se consolidar na condição seguinte que o sujeito passa a assumir: uma pós-modernidade em que a união das imagens de elite com as imagens populares, antes vistas como *kitsch*, como grotescas num ambiente onde as imagens e os objetos decorativos ou mesmo de arte, se apresentavam como únicos, passam a conviver em harmonia. Ora, o mesmo Teixeira Coelho (1995) define o pós-moderno como a ação e um sistema ou conjunto de signos com suas normas e unidades de significação.

Sem obedecer aos cânones determinados pela visão exclusivista moderna ou a busca de uma universalidade, que o modernismo preconizou, o pós-moderno vem perseguindo o desejo de liberdade referido por Bauman (1998), na manifestação de linguagens utilizadas para expressar-se iconograficamente, em que pese sobre si, muitas vezes, a denúncia do anárquico. O excêntrico, as incertezas, os jogos do acaso, que podem ser aparentes na condição pós-moderna, tornam-se alimento de uma liberdade de ação frente ao estabelecido, uma liberdade de expressão e, principalmente, uma liberdade de pensamento, em que o imaginário está presente, conduzindo o sujeito do pós-moderno às próprias raízes de sua existência.

Diz Maffesoli (2001) que o cotidiano não exclui os sentimentos, “não os acantona na esfera do privado. Teatraliza-os, faz deles uma ética da estética” (MAFFESOLI, 2001, p. 125).

Se a estética trata do que é prazeroso às nossas emoções evocamos Plotino (204/5-270) em sua obra *A alma, a beleza e a contemplação* quando refere que "os corpos, com efeito, algumas vezes nos parecem belos e outras não, como se ser corpo fosse coisa diferente de ser belo. Em que consiste esse ser belo que habita os corpos?" (PLOTINO, Trad. Quiles, 1981, p. 54).

Para o filósofo, a beleza não se configurava apenas na simetria, nas proporções harmônicas, que os estóicos defendiam teoricamente. Criticando profundamente essa teoria, Plotino confere à estética um novo sentido de onde vai descender o mundo corpóreo. É assim que ele considera a beleza do corpo no seu conjunto e nas suas partes. Para ele a beleza vai depender da participação de uma ideia.

Essas reflexões são extremamente pertinentes ao contemporâneo, e é assim que podemos fazer uma autocrítica à nossa formação modernista, que tende a considerar apenas a beleza estética das obras auráticas, das obras já consagradas, muitas vezes rejeitando e criticando manifestações da arte contemporânea, por não compreendermos essa ambigüidade, esse jogo de imagens, essa efemeridade, essa aparente desordem, esse desejo de ser liberto, como alguns aspectos que caracterizam a visualidade pós-moderna.

Maffesoli (2001, p. 131) esclarece:

(...) longe de um universalismo tranqüilizante, mas demasiado limitado, aquilo a que se poderia chamar concreto da vida quotidiana vai, de facto reconhecer e viver um verdadeiro politeísmo do que é belo, bom e justo Para explicar um tal politeísmo de valores, podemos lembrar que na vida quotidiana, como para um escultor, pode existir por exemplo' um belo corcunda.

Aceitar, pois a beleza é também a aceitação do que não é belo, é também aceitar a feiúra, cuja história Eco (2007) narra com propriedade, cercando-se de autores que nesta última encontraram o prazer contemplativo a que refere Kant.

Com essas reflexões não queremos afirmar que tudo é esteticamente belo no mundo contemporâneo, como não o foi na Antiguidade ou na Modernidade. Há que saber encontrar o ponto chave para o encontro da beleza estética no mundo globalizado de hoje, conhecer as manifestações iconográficas do homem, descobrir que a necessidade

de autonomia que o ser humano quer representar exige uma reflexão maior sobre o estético existente no pós-moderno.

Se estamos em busca de uma estética que perpassou a obra de arte aurática, caracterizando a maior parte da História das artes das representações impregnadas de metáforas de alegorias, não a encontraremos no pós-moderno. Consideramos pontos básicos de estudos, a idéia de que o pós-modernismo parece ter sempre feito parte do imaginário do artista em geral, do criador de imagens no decorrer da História da Humanidade, não tendo se manifestado apenas no século XX: Como definir a idéia dos Anjos, seres alados que o Antigo e Novo Testamentos referem? Como explicar a existência dos seres mitológicos nos primórdios da mitologia grega, romana, escandinava? Como definir os Contos de Fadas narrados através dos tempos? E as histórias das lutas heróicas com seres híbridos, - como a Orca ou o Hipógrifo - encontradas na saga do Imperador Carlos Magno e seus cavaleiros, durante a Idade Média, bem como na lenda de Arthur, com sua fadaria na distante terra de Avalon?

Estes questionamentos foram surgindo no decorrer das aulas de graduação e de pós-graduação, as quais serviram de objeto de pesquisas realizadas durante as aulas, os seminários, os debates, nos quais encontramos algumas hipóteses passíveis de reflexão:

- Na estética visual contemporânea ou pós-moderna é, agora aceitável e discutida a multimídia, a mistura, a hibridação;
- cultiva a ambigüidade, a indefinição, a indeterminação, a polissemia das mais diversas formas visuais;
- busca ampliar ao máximo as suas possibilidades conotativas, procurando a participação ativa do espectador num jogo de indecisão na interpretação;
- manifesta visualidades efêmeras, descartáveis;
- tolera a imperfeição, a imprecisão, a poluição, e as interferências externas pós-produção;
- valoriza a comunicação e as emoções dos grupos;
- ironiza sutilmente cânones e estereótipos visuais hegemônicos e banalizados da alta cultura.

Percebemos nestas visualidades entre beleza e feiúra questões paradoxais que a imagem veio desenvolvendo, não por sua evolução estética, mas pela evolução do pensamento humano, pois a iconografia caminhou no tempo de acordo com a caminhada humana.

Nesta caminhada, as artes visuais foram utilizadas pelos homens por meio de elementos simbólicos, hibridizando, por exemplo, homem/animal como já referimos e é assim que Muniz Sodré e Paiva (2002) consideram que a simbolização homem/bicho estabeleceram vínculos entre homens e animais, com uma profundidade que dificulta, muitas vezes, a sua compreensão.

O grotesco, para os autores é uma mutação, uma catástrofe que pode ser criada ou oriunda da natureza. Prosseguem afirmando que é uma combinação insólita e exacerbada de formas heterogêneas em desarmonia com aquilo que, normalmente, consideramos belo.

Considerações finais

É de se considerar que o imaginário perpassa a simbologia das formas, consideradas grotescas pela bibliografia.

O grotesco não é, necessariamente, o feio pelos cânones estéticos. O grotesco já aparece no curto período que antecede as imagens do Barroco, com acontecimentos insólitos no curto período que antecede as imagens deste momento da História da Arte, o Maneirismo. Giuseppe Arcimboldo foi considerado um artista diferenciado desse período ao criar imagens grotescas do ser humano, utilizando vegetais, cereais, etc.

Entretanto, as imagens grotescas, inseridas na História da Arte e comprovadas por Eco, pouco tem sido estudadas na estética que, com raras exceções, dedica-se mais à beleza kantiana, às representações visuais gregas ou romanas.

A Alexander Baumgarten (1714 – 1762) foi atribuída a criação do termo estética no século XVIII, sendo então considerada matéria relativamente nova para a História das Artes Visuais.

Constituindo-se na ciência das faculdades sensitivas humanas, aliada ao conhecimento, e, de acordo com Kant, na obra traduzida *Crítica da faculdade do juízo* (1995), a estética é transcendental, é a ciência de todos os princípios da sensibilidade, *a priori*. Ora,

tomando esses exemplos, podemos dizer que a harmonia estética vai além da estética das muitas artes, como a música, o teatro, as artes plásticas, a poesia a literatura.

Esses são aspectos a serem discutidos como o fez Porcher y colaboradores (1975) na obra intitulada “La educación estética: lujo o necesidad”, um verdadeiro tratado do que pode ser essa necessidade de uma educação geral sobre a estética desde as primeiras séries escolares à academia.

É de se considerar que à memória há de ser aliado o saber pensar. Tanto ao professor como ao estudante de artes visuais, também cabem papéis de pensadores, de filósofos para que o ato de criar possa torná-los capazes de alterar uma idéia formal, diferenciando-a, transformando-a para união de partes que possam conduzir ao encontro de diversas soluções.

Diz Maffesoli (1995) que as imagens sempre se constituíram em lugar de refúgio, uma forma de viver a dissidência, a expressão de uma utopia renovada.

A imagem é mencionada raras vezes, apesar da mensagem visual apresentar multifaces de leitura. Portanto, é possível ser capaz de visualizar, ler e interpretar imagens Estéticas, ou da História da Arte, como meio/mensagem visual de comunicação. Se desde o século XIX diversas correntes dissertam sobre o problema da comunicação, a imagem narra verdadeiras histórias, constituindo fator tão relevante quanto o estudo e a leitura das tantas outras linguagens humanas.

É possível que a linguagem visual utilizada pela publicidade possa ser o caminho de um imaginário estético, cultural e social que há de reger os grupos ou os indivíduos na visualidade de si mesmos e do mundo que os cercam (BACHELARD, 1990).

A estética visual contemporânea ou pós-moderna vem tendendo à multimídia, à mistura, à hibridação; ao mesmo tempo que cultiva a ambigüidade, a indefinição, a indeterminação, a polissemia das mais diversas formas visuais busca ampliar ao máximo as suas possibilidades conotativas, procura a participação ativa do espectador num jogo de interpretação, ao manifestar visualidades efêmeras e descartáveis, tolera a imperfeição, a imprecisão, a poluição, e as interferências externas pós-produção, valorizando a comunicação e as emoções dos grupos e ironizando sutilmente cânones e estereótipos visuais hegemônicos e banalizados da alta cultura. É possível perceber que

as imagens do contemporâneo não se preocupam em apresentar pureza estilística ou em apresentar soluções inéditas de vanguarda, pois é resultado da intertextualidade, da citação, da cópia, da hibridação e de vários estilos. Ao mesmo tempo cultiva o grotesco, contradizendo conceitos estruturados de beleza.

Dissolveram-se cânones de reflexões estéticas sobre a beleza, uma das categorias da estética, e novas categorias passaram a fazer parte do pensamento estético, de acordo com Vasquez (1999). A ironia e o grotesco passam a ter novos significados. O que implica que o belo é estético, mas nem todo estético é belo, diz ainda o autor.

As imagens divulgadas principalmente na mídia, pelas quais consideramos possível perceber novas visualidades do momento contemporâneo constituem-se basicamente na inclusão dos mais diversos estilos visuais, tanto antigos, como novos, elitistas ou populares, gerando uma rede de muitos diferenciais visuais estéticos, bem como a possibilidade de identificação do sujeito, de posicionamento variável e descentrado, manifesto nas representações imagísticas.

O esboço e a pintura constituem-se no silêncio da forma, da cor, do conteúdo, do conhecimento, do sentimento, da experiência, traduzindo espíritos invisíveis.

Será certamente este o percurso que há de levar a voz sensível à eloquência visível, pois que só assim a educação estética poderá transcender o espaço da mera representação visual.

Referências

AQUINO, Tomás de. Summa Theologiae (II, 145,2). *Os Pensadores*. CORREIA, A. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

BEAUMONT, Leprince de. La Belle et la Bête. In: PERRAULT, Claude. *Contes de Fées. Tirés de Claude Perrault de Mmes. D'Aulnoy et Leprince de Beaumont*. Paris: Brodard et Taupin, 1955.

BETTELHEIM, Bruno. *A psicanálise dos contos de fadas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

BULFINCH, Thomas. O livro de ouro da mitologia. Histórias de deuses e heróis. Rio de Janeiro: EDIOURO, 1999.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da Linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ECO, Umberto (org). *História da Beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- ECO, Umberto (org). *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- KANT, Immanuel. *Crítica da faculdade do juízo* (trad. Valério Rodhen e Antonio Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- LEÃO, Pepita de. *Carlos Magno e seus cavaleiros*. Porto Alegre: Globo, 1944.
- MÜLLER-BROCKMANN, Josef. *História de la comunicación visual*. México: Gustavo Gili, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *O eterno instante*. Lisboa: Piaget, 2001.
- MAFFESOLI, Michel. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.
- PAVIANI, Jayme. *Estética mínima. Notas sobre arte e literatura*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.
- PORCHER, Louis y col. *La educación estética: lujo o necesidad*. Buenos Aires Kepelusz, 1975.
- PLOTINO. *A alma, a beleza, a contemplação. Sobre o belo, Enéada, I, 6* (trad. Imael Quiles). São Paulo: Associação Palas Atena, 1981.
- TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno Pós-moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- VASQUEZ, Adolfo Sánchez. *Convite à estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Da Música como Criatura Viva: repercussões do organicismo na teoria contemporânea

Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas¹

Resumo: Defendendo que a obra de arte se entende como uma espécie de criatura viva cujo crescimento se dá a partir de um único germe ou princípio subjacente, a arcaica noção de *unidade orgânica* fez história, modernizou-se e romantizou-se, chegando à contemporaneidade, onde fragmentada e dispersa no senso comum, repercute na teoria, na análise e na valoração da música. Relendo aforismas de personagens influentes como Schenker e Schoenberg, apresenta-se aqui um entrelaçado de referências para o estudo crítico desta temática.

Palavras-chave: organicismo; crítica musical; teoria schenkeriana; teoria schoenberguiana.

Abstract: Defending the idea that a work of art can be understood as a living thing that grows from a single germ, the notion of organic unity made history, becoming modernized and romanticized, only to be fragmented and scattered in common sense in a contemporary setting, which is reflected in the theory, analysis, and valuation of music. Rereading aphorisms of influential figures such as Schenker and Schoenberg, the interweaving of references for the critical study of this theme is discussed.

Keywords: organicism; musical criticism; schenkerian theory; schoenbergian theory.

¹ Professor do Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC, Florianópolis). Membro dos grupos de pesquisa "Processos Músico-Instrumentais" (UDESC) e "Música Popular: história, produção e linguagem" (UNICAMP). Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas, com a tese "Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular" (2010). Atua nas áreas de teoria e análise musical, música popular e harmonia tonal. Email: c2sprf@udesc.br.

A composição obedece a leis de beleza formais, o seu decurso não se improvisa num divagar arbitrário e sem plano, mas desenvolve-se numa gradação organicamente conspícua, como abundantes flores a partir de um só botão.

Eduard Hanslick, *Do belo musical* (1994, p. 104)

Nossa experiência com obras-primas é uma experiência com a unidade orgânica.
Roger Scruton, *The aesthetics of music* (1994, p. 425)

Lidando com música, cedo ou tarde, vamos aprendendo que, sendo uma espécie de *organismo*, a obra musical é um *sistema de elementos materiais e ideais organizados e inter-relacionados* como se suas componentes, por força de uma lei natural, interagissem *fisiologicamente* executando conjuntamente os diversos processos, causas e efeitos, necessários à consecução daquele “senso de unidade e integridade das grandes obras da música [européia e, em especial, austro-germânica] dos séculos XVIII e XIX” (ROSEN, 2004, p. 207). Assim, de uma maneira ou de outra, vamos apreendendo que a “unidade”, a *totalidade contínua*, a *conexão necessária*, a *coesão sistêmica*, a *inaceitabilidade da colcha de retalhos*,

é o mais antigo dogma crítico de que dispomos, e toda composição requer uma percepção de sua unidade no sentido absoluto de que isso é precisamente o que significa escutá-la. Isto é, a unidade não é um atributo da obra nem uma impressão subjetiva do ouvinte. É uma condição do entendimento: a obra revela sua importância para aqueles que escutam como se até suas discontinuidades se ajustassem para unificá-la (ROSEN, 2004, p. 208).

Segundo Osborne, “a metáfora que compara a unidade de uma obra de arte com a unidade funcional de um organismo vivo”, ou “menos rigorosamente”, o conceito de “unidade na variedade”, teria surgido casualmente em uma observação que Platão (c. 429-347 a.C.), no diálogo *Fedro*, põe na voz de Sócrates, em princípio, apenas para sublinhar que “um bom discurso” precisa ter *começo, meio e fim*, e que tais partes devem se *ajustar coerentemente*: “Todo discurso há de ser construído como uma criatura viva, com seu próprio corpo, por assim dizer; não lhe devem faltar nem cabeça nem pés; deve ter um meio e extremidades compostas por tal arte que se ajustem entre si e à obra toda” (PLATÃO apud OSBORNE, 1983, p. 256). Contudo, continua Osborne, “a noção moderna de unidade orgânica aplicada a obras de arte” se mostra “mais desenvolvida” em Aristóteles (384-322 a.C.). Na *Metafísica* encontra-se a célebre distinção aristotélica entre “agregado” (as coleções “em que a posição das partes em relação umas às outras não faz diferença”) e “todo” (“aquelas em que essa posição faz

diferença”). No capítulo VII da *Poética* (“Estrutura do mito trágico. O mito como ser vivente”) encontram-se prescrições como: “Todo é aquilo que tem princípio meio e fim”; é necessário “que os mitos bem compostos não comecem nem terminem ao acaso”; “o belo – ser vivente ou o que quer que se componha de partes – não só deve ter essas partes ordenadas, mas também uma grandeza [tamanho, extensão, comprimento] que não seja qualquer”. No capítulo VIII (“Unidade de ação: unidade histórica e unidade poética”) encontramos aquele que Osborne aponta como o enunciado clássico do princípio da unidade estética: “Todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 2008, p. 114). Esta *antiga* tese de que toda “criação” deve expressar uma “necessária unidade orgânica” atravessou a história ocidental: em sua revisão, Osborne (1983, p. 256-265) reencontra-a na noção de “concinidade” de um Santo Agostinho (c. 354-430) e, mais adiante, na noção de “concruidade” de um Leon Battista Alberti (1404-1472). O princípio da “unidade na variedade” tornou-se “popularíssimo nos anos que se seguiram a Renascença” e, renovando-se, converteu-se em “um dos principais valores do romantismo” (ROWELL, 2005, p. 120). Um *organicismo contemporâneo* que, disseminado no senso comum, segue a defender que as obras de arte são análogas as coisas vivas, pois apresentam os mesmos processos e se desenvolvem conforme os mesmos princípios naturais.²

Do elogio à “forma orgânica” no ideário romântico

A forma é algo em movimento, algo que advém, algo que está em transição. A doutrina da forma é doutrina da transformação. A doutrina da metamorfose é a chave de todos os sinais da natureza.

Johann Wolfgang von Goethe, *Zur Morphologie* (apud KESTLER, 2006, p. 48)

O “conceito central desta visão romântica da natureza”, na revisão de Meyer (2000, p. 290-313), se deixa perceber numa emblemática passagem na qual o poeta e crítico alemão August Wilhelm von Schlegel (1767-1845), falando entusiasmadamente sobre a

² Cf. o comentário “A grande teoria da beleza: harmonia como ordem, proporção, número e medida objetiva” em Freitas (2010, p. 394-402).

“genialidade orgânica” de Shakespeare, nos anos de 1808 (cf. ABRAMS, 1971, p. 213), defende que “o gênio nunca é sem forma” e que deve-se distinguir entre “forma mecânica” e “forma orgânica”:

A forma é mecânica quando se faz predeterminada sobre algum material através de uma força externa, como um mero acréscimo acidental sem referência a seu caráter [...] Por outro lado, a forma orgânica é inata; se desenrola a partir de dentro e alcança sua determinação em simultâneo com o mais pleno desenvolvimento da semente [...] A forma é igual à vida. A natureza, o primeiro artista genial, inesgotável em suas diversas capacidades, é igualmente inesgotável em formas [...] nas belas artes, assim como nos domínios da natureza – o artista supremo – todas as formas genuínas são orgânicas (SCHLEGEL apud MEYER, 2000, p. 291).

Tal distinção (mecânico *versus* orgânico) possui variantes, entretons e complementos que foram enunciados por outros personagens igualmente célebres deste primeiro romantismo (cf. ABRAMS, 1971, p. 156-225; MOURA, 2007). Conforme Abrams e Meyer, a formulação de August Schlegel teria sido parafraseada pelo poeta, crítico e ensaísta inglês Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) nos seguintes termos: “A forma é mecânica quando em um material dado imprimimos uma forma predeterminada [...] Em troca, a forma orgânica é inata; adquire forma ao desenvolver-se de dentro para fora, e a plenitude de seu desenvolvimento é uma e a mesma coisa que a perfeição de sua forma exterior” (COLERIDGE apud MEYER, 2000, p. 291). Historiando a temática da “ordem natural” na teoria musical, Clark e Rehding (2001, p. 9-10) apontam o ensaio “Sobre Laocoonte”, escrito por Goethe em 1798, como “um verdadeiro *compendium* do organicismo” sublinhando a influente sentença que abre este famoso ensaio: “Uma obra de arte autêntica, assim como uma obra da natureza, permanece sempre infinita para o nosso entendimento; ela é contemplada, sentida, faz efeito, mas não pode ser propriamente conhecida, muito menos podem ser expressos em palavras sua essência, seu mérito” (GOETHE, 2005, p. 117). Tais aforismos se somam e repercutem nos mundos da arte. Em 1810, comparando a música de Beethoven com a “trama orgânica” de Shakespeare, o escritor e compositor alemão E. T. A. Hoffmann (1776-1822) observa: frente “a bela confusão” dos caracteres musicais da Quinta Sinfonia tem-se, em uma primeira vista, a impressão de “uma completa carência de verdadeira unidade e de nexos internos”, no entanto, com um exame mais profundo, descobre-se “uma bela árvore, botões e folhas, flores e frutos crescendo todos de uma mesma semente” (HOFFMANN

apud DAHLHAUS , 1999, p. 14)³ Amalgamados, os emblemas da “semente que germina” e a estetização da máxima de que “a semente e a flor são manifestações de um princípio único” (cf. MEYER, 2000, p. 294-296 e 460), a tese de que o “motivo é a configuração primária [*Urgestalt*] de tudo que é musical” (DUDEQUE, 2003, p. 43-44) e o santo nome de “Beethoven” (cf. LISARDO, 2009, p. 135-137), o argumento da “música absoluta” (cf. DAHLHAUS , 1999)⁴, o valor da “forma orgânica” (WIMSATT, 1972) e a analogia da “obra viva” (SOLIE, 1980), fundiram-se, conforme objetou Kerman (1987, p. 139 e 208), numa espécie de endemia musical: “a falácia orgânica”, o “credo organicista”, um “conhecido fardo dos analistas”:

Nenhuma das artes foi mais profundamente afetada pela ideologia do organicismo que a música; sua influência nociva ainda persiste (KERMAN, 1987, p.83). [O “modelo tradicional da música erudita ocidental”] uma criação característica do século XIX [...] cresceu como se proviesse de algum misterioso pool genético de origem alemã; historicismo, organicismo e nacionalismo foram todos amalgamados na ideologia musical da época; [...] quase até os dias de hoje, a contínua evolução orgânica do modelo da grande música permaneceu, para muitos músicos, um dogma inconsciente (KERMAN, 1987, p. 90).

Tal *dogma orgânico* converteu-se em tópico problemático a ser enfrentado pela *nova musicologia*, posto que esta noção totalizante permeia as linhas e entrelinhas dos mais diversos assuntos musicais.⁵ Nas prescrições técnicas, teóricas, críticas e analíticas da *tonalidade harmônica*, faz-se mister reconhecê-la em colocações de dois de seus pensadores mais influentes: O pianista, professor, editor, periodista, crítico e teórico musical nascido na Galícia (hoje parte da Polônia), Heinrich Schenker (1868-1935). E o compositor, professor, poeta, pintor e teórico musical austro-judeu Arnold Schoenberg (1874-1951).

Aforismos organicistas nas falas schenkerianas

Schenker, como se sabe, escreveu textos antológicos sobre a “estrutura orgânica da

³ Cf. Dunsby (2006, p. 909); Iriarte (1987, p. 95); Kerman (1987, p. 84-85) e Videira (2010).

⁴ Cf. o comentário “Da voga filosófica do termo ‘absoluto’ e da ‘ideia de música absoluta’: do formalismo e seu impacto sobre a chamada ‘harmonia funcional’” em Freitas (2010, p. 418-429).

⁵ Este copioso debate tornou-se conhecido como a “ideologia do organicismo” e vem sendo tema de estudos diversos. Além dos trabalhos já referidos no texto, podemos conferir: Beard e Gloag (2006, 124-127), Duerksen (2005), Gigante (2009), Kliewer (1961), Neubauer (2009, p. 11-36) e Tarasti (2002, p. 91-116).

fuga” (cf. KERMAN, 2005, p. 12), sobre a “estrutura orgânica da forma sonata” (SCHENKER, 1968) e sobre “o biológico nas formas” musicais (SCHENKER, 1990, p. 55-56). Batendo na tecla de que “deve existir uma relação orgânica” (SCHENKER, 2001, p. 124), em seus “panfletos em testemunho das leis imutáveis da música”, datados entre 1923 e 1924, na análise do terceiro movimento da Quinta Sinfonia de Beethoven, emprega exclamações como: “uma forma maravilhosamente orgânica”; “Agora me digam se estas não são as forças orgânicas que podem competir com as da natureza!” (SCHENKER, 2005, p. 9, 14). Em outros momentos, como na análise da Sonata em Fá menor, Op. 57, de Beethoven – lembrando que “Beethoven convencionalmente serve como paradigma teórico para o organicismo” (CLARK e REHDING, 2001, p. 144) –, e na análise do Momento musical em Fá menor, D. 780 (Op. 94), n. 3, de Schubert, encontramos paráfrases que atualizam gnomas de personagens como Hanslick, E.T.A. Hoffmann, August Schlegel, Coleridge e Goethe:

[Beethoven, Op. 57] Síntese germânica – síntese pura e simples! [...] Unidos pela linhagem de um tom [...] Unidos pela *Urlinie* [linha fundamental] [...]. Unidos pela *Ursatz* [estrutura fundamental], prolongação, harmonia e diminuição [...]. A partir da raiz [...], surge uma árvore densamente ramificada cheia de flores e frutas, mas a raiz é tudo! [...] Unidos pelos registros, pelo grave e pelo agudo. O corpo tonal tem fronteiras definidas que brotam de dentro, da sua alma, que não são dadas a ele de fora. [...] É a síntese alemã, repito, o maior orgulho de síntese já criado pelo espírito humano em qualquer nação (SCHENKER, 2005, p. 54-55).⁶

[Schubert, D, 780, Op. 94] As belas flores estão contidas em todas as diminuições, como em um botão, e muito, por sua vez, nesta figura; ela fornece ímpeto para a *Urlinie* ($\Rightarrow 3 \rightarrow 4 \rightarrow 3 \rightarrow 2 \rightarrow 1$), um verdadeiro segredo que só a fantasia organicamente criadora de um gênio tem o poder de evocar (SCHENKER, 2005, p. 143).

⁶ Nestas e noutras passagens do “*Tonwille*”, Schenker (2005) defende uma concepção de “*Organizismus*” que encampa toda uma “nação” ou “uma raça humana”. Ou seja, a concepção não se restringe ao âmbito musical já que, assumindo o “organismo” como uma “totalidade cujas partes não precedem o todo” e cultivando tanto “as especulações físicas do mundo como um ‘grande animal’ quanto as especulações políticas em que o Estado é concebido por analogia com o homem”, tal orientação filosófica percebe todo o “universo”, todo o “mundo, a natureza, ou a sociedade em analogia com o organismo” (ABBAGNANO, 1982, p. 732).

Em seu primeiro grande volume teórico, o “*Harmonielehre*” publicado em 1906 – mesmo levando em conta a advertência de que este *tratado de harmonia* deve ser considerado como uma espécie de “vislumbre inicial para um novo mundo oculto sob a superfície da música” (PASTILLE, 1984, p. 32) – a metáfora da *criatura viva* é notoriamente recorrente: “acostumemos a ver os sons como criaturas; acostumemos a considerá-los em seu impulso biológico, como se possuíssem vida interior” (SCHENKER, 1990, p. 42). “Nas unidades formais maiores [...] o momento biológico da vida sonora se faz presente de maneira assombrosa” (SCHENKER, 1990, p. 55). Schenker vê a quinta superior (nota sol) como “um componente orgânico real do sistema de dó-maior” (SCHENKER, 1990, p. 89). Defende que por “mútua influência [...] conteúdo musical e harmonia” se unificam “ao ponto de se tornarem um só membro [...] de um organismo total” (SCHENKER, 1990, p. 310). Destaca (num fragmento do Quarteto Op. 95 de Beethoven) a “conexão orgânica” que se observa entre as “seções subsidiárias e a seção cadencial” (SCHENKER, 1990, p. 353). Defende que, da “relação entre harmonia e forma” se pode obter uma “unidade superior”, uma “imagem da unidade orgânica [*Organische Einheit*] correspondente a essência de uma composição” (SCHENKER, 1990, p. 348 e 354). Defende que, nas chamadas formas cíclicas, um “encadeamento de ideias” eventualmente inadequado pode prejudicar a apreciação da obra como um “conjunto organicamente vivo” (SCHENKER, 1990, p. 413). Já destacada como “fundamental na análise schenkeriana” (FORTE e GILBERT, 1982, p. 142), a noção de “*Dehnung*” é uma metáfora teórica poderosa, sugestiva e influente.⁷ O vocábulo “*Dehnung*” escolhido por Schenker aparece traduzido nas ciências físicas e matemáticas como “deformação” (o comportamento de um material que sofre modificação mecânica), literalmente pode ser traduzido como “esticamento” (ato de estirar, distender, expandir, alongar). Ou ainda, acentuado um pouco mais o tronco ou a raiz goethiana embutida na noção, “*Dehnung*” pode ser compreendido como “germinação” (o processo de desenvolvimento ou evolução de uma semente) ou “estirpe” (que, no sentido botânico, é aquela parte da planta que se alastra por debaixo da terra). Esta imagem poética da “estrutura orgânica [*Organischen*]” (SCHENKER, 1968, p. 165) está *subjacente* em vários termos do

⁷ Em português “*Dehnung*” se traduz como “Prolongação” ou “Prolongamento” (FRAGA, 2006, p. 34-36). Em inglês encontra-se “*Prolongation*” (FORTE e GILBERT, 1982) ou “*Expansion*” (SCHENKER, 2001), termo este que também é empregado no francês.

vocabulário schenkeriano: *acorde prolongado, prolongação melódica, prolongação harmônica, método (meio ou processo) de prolongação, prolongamento de função, prolongação das progressões harmônicas, implantação, desdobramento ou elaboração composicional [Auskomponierung]*.⁸ Para comentar a “prolongação” em seu livro “Audição estrutural: coerência tonal na música”, Felix Salzer (1904-1986), musicólogo e pedagogo austro-estadunidense e um dos mais célebres seguidores de Schenker, recorre ao vocabulário organicista em diversas passagens: “As raízes do acorde prolongado se acham no contraponto puro”; os “acordes contrapontísticos” (aqueles gerados pela *condução das vozes*) são “acordes de superfície” – são “uma ramificação orgânica de uma progressão harmônica de uma ordem estrutural superior” –, são acordes “subordinados” que, “circulando ao redor” ou “movendo-se dentro”, intensificam e possibilitam a *desenvolção (crescimento, prosseguimento, revelação gradual ou “pleno florescimento”)* da “tônica estrutural prolongada” (SALZER, 1990, p. 37-39; 123-124; 165-166).

A progressão determinante do tom, a de ordem superior, apresenta a tonalidade única da composição. As outras [áreas tonais] chamadas também tonalidades, e as “modulações” são acordes prolongados e progressões prolongadas, todas dentro da estrutura desta única tonalidade: são fases orgânicas de uma única tonalidade. [...] a forma orgânica instintivamente sentida sobre a unidade de estrutura e prolongação possibilitou [...] a construção de formas sumamente organizadas e muito convincentes. [...] Os gráficos [...] demonstram que todos os acordes de uma peça [...] sejam consonantes ou dissonantes, diatônicos ou cromáticos, pertencem a um único tom ou tonalidade, provando que são ramificações orgânicas da armação estrutural que expressa a tonalidade. [...] Creio firmemente que existe uma necessidade de uma teoria da música [...] cujo objetivo e justificativa devem ser a condução do ouvido e mente para a compreensão de todos os detalhes como ramificações orgânicas de um todo (SALZER, 1990, p. 239, 255, 263 e 291).

Aforismos organicistas nas falas schoenberguianas

Posto que, respeitando as importantes diferenças e especificidades metodológicas destes célebres operadores, tanto as noções schenkerianas de “prolongação” e “tonicização” quanto as noções schoenberguianas de “região” e de “monotonalidade”,

⁸ Nas últimas décadas, diversas questões envolvendo as palavras-chave “Schenker” e “Organicismo” chamaram a atenção nas esferas musicológicas. Para uma amostragem do volume e teor destes debates podemos recorrer a autores como: Ayotte (2004), Berry (2004, p. 365-367), Cook (2007, p. 37-40, 73-81), Duerksen (2005), Hubs (1991), Korsyn (1993), Pastille (1984), Saslaw (1998), Snarrenberg (1994), Solie (1980).

são instrumentos de “desvelamento de uma forma oculta e secreta subjacente à explícita” (ROSEN, 2004, p. 210)⁹, passemos a reler algumas passagens que ilustram como os discípulos schoenberguianos também estão bem munidos de referências organicistas.

[Sobre a concepção/consecução da arte] A obra de arte, como todas as coisas vivas, é concebida como um todo – exatamente como uma criança, cujos braços ou pernas não são concebidos separadamente. A inspiração não é o tema, mas a obra total. E não é inventivo aquele que escreve um bom tema, mas sim aquele para quem, de imediato, ocorre toda uma sinfonia (SCHOENBERG, 1984, p. 458).

[Sobre o conceito de forma] em um sentido estético, o termo forma significa que uma peça é “organizada”, isto é, que ela está constituída de elementos que funcionam tal como um organismo vivo. [...] O tamanho e o número das partes não dependem, diretamente, das dimensões da peça [...] uma peça curta pode ter a mesma quantidade de partes de uma peça longa, do mesmo modo que um anão possui o mesmo número de membros e a mesma forma de um gigante [...] [Sobre o motivo e a sua variação progressiva] significa que na sucessão das formas-motivo, obtidas pela variação do motivo básico, há algo comparável ao desenvolvimento, ao crescimento de um organismo (SCHOENBERG, 1991, p. 27-28 e 36).

[Inversão das tríades] Qualquer mudança na estrutura de um organismo, mesmo pequena, traz consequências consideráveis. [...] se tal mudança não corresponde à essência do organismo no qual se insere, as consequências serão, em sua maioria, danosas [...]. E ao contrário, partindo-se do desejo de extrair de um organismo novos rendimentos fundamentados na sua essência, ocorrerá, sempre, estar-se satisfazendo uma necessidade do organismo, indo-se ao encontro do seu impulso de desenvolvimento (SCHOENBERG, 2001, p. 101).

[...] o haver uma cultura falhado, o ter-se tornado improdutivo, não se deve ao fato de supor-se gasta e daí ter que ser totalmente removida. Essa remoção teria que ser consumada no interior mesmo do organismo, sob a forma de uma revolução que extirpasse os órgãos mortos, mas que mantivesse o organismo subsistindo em seu conjunto. [...] O declínio dos modos eclesiásticos é esse necessário processo de decomposição donde brota a nova vida dos modos maior e menor. E se nossa tonalidade extinguir-se, nela própria já está contido o gérmen da próxima manifestação artística (SCHOENBERG, 2001, p. 155-156).

Agora, ao coral. [...] pode-se supor que a imagem gráfica da notação é um feliz símbolo, apto ao pensamento musical, e que, por conseguinte (visto que todo

⁹ Cf. os comentários “Da noção de tonicização” e “Estruturas profundas: prolongação e região” em Freitas (2010, p. 381-386 e 403-405).

organismo bem construído encontra-se, em sua aparência externa, em concordância com a sua organização interna, e daí a aparência exterior, inata, não poder ser considerada um mero acaso) a forma e a articulação manifesta nas notas musicais correspondem à essência íntima do pensamento musical, e à sua movimentação, assim como abaulamentos e cavidades em nosso corpo correspondem à posição de órgãos internos. [...] [Sons “estranhos à harmonia”] é improvável que em um organismo bem proporcionado, como na obra de arte, algo aconteça sem que possua alguma influência sobre o conjunto (SCHOENBERG, 2001, p. 408, 437-438).

A supracitada distinção aristotélica entre “agregado” e “todo” repercute também na conhecida diferenciação que Schoenberg (referindo-se aos problemas de harmonia no âmbito da tonalidade) faz entre “sequência” e “progressão” de acordes:

Uma determinada ordem transforma tal sequência de acordes em uma progressão. Uma sequência não tem objetivo; uma progressão almeja um objetivo definido. Alcançar esse objetivo depende da continuação, que pode promovê-lo ou anulá-lo. A progressão tem a função de estabelecer ou contradizer uma tonalidade. A combinação dos acordes que formam uma progressão depende de seu objetivo, ou seja, se sua função é a de estabelecimento, modulação, transição, contraste ou reafirmação. Uma sequência de acordes pode ser afuncional, nem expressando inequivocamente uma tonalidade, nem requerendo uma continuação clara. Tais sequências são frequentemente utilizadas na música descritiva (SCHOENBERG, 2004, p. 17).

Então, a “progressão” é uma combinação funcional *organizada* para um fim que se equipara a um “todo”. A “sequência” está para o “agregado”, é coisa sem objetivo e afuncional. Nas entrelinhas se lê a sugestão de valor: na “música descritiva” podemos ouvir sequências, mas na música absoluta vamos ouvir progressões. Sequência pode ser sintoma de música não autônoma (suscetível aos fatores extra-musicais), e isso implica regressão.¹⁰

Do “efeito Goethe” na teoria musical romântico-contemporânea

Com esta mínima coletânea de aforismas schenkerianos e schoenberguianos, já é possível no curto espaço destas páginas, recobrar o consabido fato de que, na reflexão teórico-musical moderno-contemporânea européia (principalmente austro-germânica), ou *europizada*, o *organicismo* é uma tendência de pensamento, em boa medida, associada ao nome do escritor, poeta, romancista, dramaturgo e crítico alemão Johann

¹⁰ Cf. os comentários “Progressões e sequências: um ranqueamento valorativo das sucessões de acordes” em Freitas (2010, p. 693-697).

Wolfgang von *Goethe* (1749-1832).¹¹ Em seus estudos científicos sobre a morfologia das plantas (“*Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*” de 1790 e “*Zur Morphologie*” de 1795) Goethe chamou de *Urphänomene* (fenômenos originários) o desenvolvimento contínuo de eventos ou fases organicamente unificadas que se reproduzem com determinada naturalidade – “no *Urphänomene* o particular e o universal coincidem, ele é uma visão do todo, é ‘a origem do fenômeno aparecendo no fenômeno’” (BARROS, 2006, p. 512). Conforme Rowell, Goethe descreveu o crescimento de uma *Urpflanz* (planta *arquetípica* ou *primordial*) como um processo de transformações resultantes das leis necessárias para a formação da natureza viva: a semente, a intensificação, a polaridade, a metamorfose e o momento supremo do pleno florescimento. Para Goethe,

toda a matéria se acha em contínua transformação através de uma série de metamorfoses nas quais cada etapa sucessiva é ao mesmo tempo um resumo de sua história e a semente de seu futuro. A intensificação (calor, energia, emoção, experiência) proporciona o meio pelo qual se estimula os impulsos latentes à substância através de suas contínuas metamorfoses, alternativamente atraídas e repelidas por polaridades como a luz e a obscuridade, o calor e o frio, a tensão e a distensão, a razão e a emoção (ROWELL, 2005, p. 120).

Assim, goethianamente falando, tais *metamorfoses* decorrem das leis formativas presentes na própria planta primordial, ou seja, não são as “influências exteriores” que transformam o arquétipo. Condições exteriores apenas fazem com que as forças internas da semente germinem de um modo peculiar. E tal não-admissão das “influências exteriores” – ou o elogio dessa “força formadora que se propaga” no interior do “organismo” (KANT apud ABBAGNANO, 1982, p. 703) – é pormenor particularmente importante para aquelas correntes normativas, analíticas e interpretativas que acreditam que “a música tem a ver unicamente com as relações internas dos elementos musicais” (KERMAN, 1987, p. 97).

O defeito característico [...] dos analistas é a miopia. A concentração obstinada [...] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, no que diz respeito a qualquer visão razoavelmente completa da música. [...] Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como organismo autônomo, o

¹¹ Sobre Schenker e o organicismo goethiano, ver bibliografia comentada em Berry (2004, p. 362-363). Sobre Schoenberg e o organicismo goethiano ver Dudeque (2003, p. 43; 2005, p. 160-161), Dunsby (2006), Lima (2000, p. 70-72), Neff (1993), Schuback (1999) e Taruskin (2004, p. 25-26).

analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta. Dificilmente parece possível, em nossos dias, ignorar essa sustentação (KERMAN, 1987, p. 93-94).¹²

Entrementes, os hoje considerados sérios “equivocos científico-botânicos de Goethe” não alteram o fato consabidamente significativo de que essa “má ciência” foi contributiva para a consolidação de uma “grande música” (MONTGOMERY, 1992). Grande música que, inspirada pelo cientificismo goethiano – hoje uma “reliquia” da história da ciência (NEFF, 1993, p. 410) –, elaborou para si um conjunto análogo de leis evolutivas que alcançou “grande” veracidade na concepção, na consecução e na defesa crítico-analítica de uma composição musical – de Bach a Beethoven, de Beethoven a Schoenberg (cf. DAHLHAUS, 1999, p. 126-137) – *absoluta* e convincente. Em outros termos: tal paralelismo entre “as leis dos organismos vivos e as leis da música” não é cientificamente plausível, e sim uma notável alegoria retórica. Trata-se de uma espécie de *imagem ideal* – “a ciência de Goethe era uma espécie de ciência altamente platonizada, devotada à ‘descoberta’ (isto é, a afirmação) do arquétipo” (TARUSKIN, 2004, p. 24) – que incorpora e reflete valores de fundo da concepção goethiana holística da natureza como uma totalidade funcionalizada, orgânica e viva, em profunda conexão com o mundo espiritual, e não como um mecanismo frio e sem alma, constituído apenas por matéria em movimento.

Na teoria da tonalidade harmônica a confraternidade do schenkerianismo com o cientificismo orgânico de Goethe pode ser ilustrada pela sintomática ênfase na “importância transcendental do princípio de mistura [...] princípio preso ao organismo vivo da obra [...] com a força de um elemento da natureza” (SCHENKER, 1990, p. 175). “Princípio de mistura” que nos faz perceber, p.ex., a combinação de acordes de Dó-menor (a polaridade sombria) na tonalidade de Dó-maior (a polaridade luminosa) como uma combinação que, por intensificação, mutação e complementaridade de sonoridades contrastantes produz (naturaliza) belas, potentes e novas colorações harmônicas, e que consigo carrega traços das concepções goethianas, uma vez que

o princípio fundamental da harmonia para Goethe é a noção de polaridade e complementaridade dos opostos: ‘duas oposições originárias fundamentam o todo’: Amarelo [positivo] e azul [negativo] produzem as demais cores – o verde, por

¹² Cf. os comentários “Da síndrome da análise paramétrica” em Freitas (2010, p. 450-451).

combinação; o laranja e o violeta por intensificação; o vermelho ou 'púrpura' por combinação e intensificação (BARROS, 2006, p. 512).

O organicismo schoenberguiano conta com declarações enfáticas: “eu acredito que Goethe estaria totalmente satisfeito comigo” (SCHOENBERG apud NEFF, 1993, p. 409). Reiterando o entendimento de Neff – “de que a inspiração maior” para Schoenberg e sua escola “tenha sido o trabalho científico de Goethe” (LIMA, 2000, p. 72) –, Lima traduz um célebre trecho de uma carta em que o discípulo de Schoenberg, Anton Webern (1883-1945, escreve para seu mestre:

Um tema é apresentado. Ele é variado... todo o resto baseia-se nesta ideia particular; é a forma prima. As coisas mais surpreendentes acontecem, e mesmo assim é sempre a mesma coisa. Agora dá para perceber para onde estou caminhando – *Urplanze* [Planta arquetípica] de Goethe: a raiz é, de fato, nada mais nada menos que o caule, a folha, por sua vez, nada mais é que a flor; tudo variação de uma mesma ideia (NEFF apud LIMA, 2000, p. 72).

Neff traça correspondência entre vários termos e conceitos importantes em Schoenberg (monotonalidade, motivo básico, *grundgestalt*, problema tonal, força centrífuga, etc.) mostrando-os como adoções ou adaptações de conceitos de Goethe. Sobre a noção de “monotonalidade”, Neff argumenta que “assim como a *Urpflanz* de Goethe contém potencial funcional para todas as formas de planta possíveis, o conceito de monotonalidade apresenta potencial funcional para todas as peças tonais” (NEFF, 1993, p. 415). Vale notar que tal “correspondência” (Goethe e Schoenberg) se deve também a auto-imagem que Schoenberg faz de si mesmo – e ele também é visto dessa forma –, como um elo numa continuidade histórica “que ele [Schoenberg] clama para si, como o legítimo herdeiro da tradição musical austro-germânica, e para a legitimidade das suas música e teoria musical” (DUDEQUE, 2004, p.120).

Do legado organicista: “tivemos culpa de seu indesfecho?”¹³

O organicismo foi crucial para a história da música, pois forneceu as metáforas centrais da estética romântica. Sua influência foi tão profunda e penetrante que tem durado, com ocasionais e pouco importantes perdas de intensidade, ao longo do século XX não só em manifestações da alta cultura.

Leonard B. Meyer, *El estilo en la música* (2000, p. 292)

Posto tais destaques aos ideários schenkerianos e schoenberguianos, importa notar que o indelével “efeito Goethe” nas teses destas, e de outras, culturas da teoria musical contemporânea deve ser compreendido em um amplo cenário, uma vez que “durante mais de um século, para o bem ou para o mal, Goethe foi o paradigma de certa forma de cultura da sociedade burguesa alemã: a *Bildung*” (SEPPER, 2002, p. 109). Vocábulo que, nas palavras de Schoenberg (2001, p. 33), corresponde aquilo que “verdadeiramente, se poderia denominar formação [*Bildung*], ou seja: instrução [*Ausbildung*], preparação intelectual [*Durchbildung*]”. Como coloca Suarez, o conceito de “*Bildung*” pode ser “instrumental” para compreendermos determinadas direções da filosofia da arte e da cultura (e, aqui, também da teoria e arte da harmonia tonal) que se produziu desde a segunda metade do século XVIII em direção ao XX:

A palavra alemã *Bildung* significa, genericamente, “cultura” e pode ser considerada o duplo germânico da palavra *Kultur*, de origem latina. Porém, *Bildung* remete a vários outros registros, em virtude, antes de tudo, de seu riquíssimo campo semântico: *Bild*, imagem, *Einbildungskraft*, imaginação, *Ausbildung*, desenvolvimento, *Bildsamkeit*, flexibilidade ou plasticidade, *Vorbild*, modelo, *Nachbild*, cópia, e *Urbild*, arquétipo. Utilizamos *Bildung* para falar no grau de “formação” de um indivíduo, um povo, uma língua, uma arte: e é a partir do horizonte da arte que se determina, no mais das vezes, *Bildung*. Sobretudo, a palavra alemã tem uma forte conotação pedagógica e designa a formação como processo (BERMAN apud SUAREZ, 2005, p. 193).

Em meio ao amontoado de concepções dezenovistas que chegaram aos nossos dias, é possível notar que a *Bildung* está pactuada com o *organicismo*, pois tal processo de “formação” tem por meta *o pleno desenvolvimento das forças de cada ser humano por meio da ênfase na autonomia da interioridade do sujeito*. Numa *Kultur* deste tipo, o

¹³ A frase é de Guimarães Rosa (“Tivemos culpa de seu indesfecho, os escolhidos para o representar?”). Entende-se “indesfecho” como “não-desfecho [...] interrupção do drama que não se sabia como terminar” (MARTINS, 2001, p. 272).

resultado final será o desenvolvimento de muitas e diferentes pessoas individualizadas no mais alto grau em busca de uma sociedade mais humana. Ou seja, “saber e ser” devem “coincidir, devem constituir um todo orgânico, ser uma e a mesma visão indivisível” (SUZUKI, 1998, p. 86). Então, a elevação do indivíduo (emancipado, independente, criativo, autônomo, livre) está no coração do projeto:

Qual o verdadeiro sentido de uma “formação da humanidade”? Que outra coisa pode querer dizer senão despertar e fortalecer todas as inclinações e aptidões que estão em germe no homem? Em seu sentido mais preciso, *Bildung* seria então a descrição de um processo orgânico pelo qual um vegetal ou animal atinge a plenitude de sua constituição, agindo assim, de maneira secreta e involuntária, em benefício da revelação. Como não poderia deixar de ser, o homem é o organismo em que isso se dá de maneira mais perfeita, e o gênio, aquele em que melhor se exprimem as capacidades do homem. Ele requer, por isso, um cuidado especial em sua formação (SUZUKI, 1998, p. 63).

O gênio está adormecido no homem, como árvore no germe: ele é a medida individualmente determinada da intimidade e da expansão de todas as faculdades de conhecimento e sentimento *desse* homem [...] sua força vital e *indole* (HERDER apud SUZUKI, 1998, p. 63).¹⁴

Em suma, o *organicismo* é uma metáfora central, “crucial” (cf. MEYER, 2000, p. 290-331) em meio ao alabirintado e difuso ideário musical romântico-contemporâneo. Com tal metáfora, ou a partir dela, sustentam-se diferentes versões e desdobramentos da noção de *desenvolvimento em processo*: o “devenir” contínuo e não o “ser” estabelecido. O “orgânico” é natural e se associa com concepções de *gênio e inspiração, espontaneidade e liberdade, conhecimento inato e sentimento, beleza e verdade*. Tal “orgânico” se associa também aos construtos “acontextuais” (cf. MEYER, 2000, p. 259-281), uma vez que não é preciso conhecer o passado para gozar aquilo que é organicamente natural. A imagem primacial do organicismo, como vimos, é aquela da semente germinando e se desenvolvendo. Em música, unidades como o motivo são apreendidas e apreciadas como o germe do todo que há de se seguir. Na análise e na crítica, nas lições de teoria e de morfologia musical, na prescrição valorativa dos fundamentos da composição musical e, em certa medida, também no senso comum dos músicos apregoa-se que a criação da coerência e da apreensibilidade musical se dá através do controle artístico da similitude

¹⁴ Cf. o comentário “A arte de manter, o propósito do concentrar e a paixão fundamental do egoísmo na teoria da harmonia austro-germânica nos primeiros anos do século XX” em Freitas (2010, p. 756-760).

motívica. E o papel das relações de similitude para garantir a unidade – normalmente através da derivação ou transformação a partir de uma única célula motívica germinal – foi sublinhado por diversos teóricos, compositores e artistas populares ao longo do século XIX e XX. Por fim, o organicismo está imbricado em nossas ideias de “originalidade”, assim como com a noção correlata de “criatividade” (MEYER, 2000, p. 59). Ser original – isto é, contribuir na atualização da mudança natural e necessária – é um tipo de obrigação estética e moral, é praticamente um imperativo social e histórico. É realizar-se, é ser criativo e diferenciar-se dos demais, é completar a sina da flor que, por completo, enfim desabrocha do botão.

Referências

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- ABRAMS, M. H. *The mirror and the lamp: romantic theory and the critical tradition*. London: Oxford University Press, 1971.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Portugal: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2008.
- AYOTTE, Benjamin McKay. *Heinrich Schenker: a guide to research*. New York: Routledge, 2004.
- BARROS, Guilherme Antonio Sauerbronn de. O conceito de harmonia como fundamento da ética e da estética no trabalho e na obra musical de Ernst Mahle. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - ANPPOM, 16, 2006, Brasília. *Anais...* Brasília, 2006. p. 512-519.
- BEARD, David e GLOAG, Kenneth. *Musicology: the key concepts*. London: Routledge, 2006.
- BERRY, David Carson. *A topical guide to schenkerian literature: an annotated bibliography with indices*. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2004.
- BURWICK, Frederick. *Approaches to organic form: permutations in science and culture*. Boston: Springer Ed., 1987.
- CLARK, Suzannah e REHDING, Alexander (Org.). *Music theory and natural order: from the renaissance to the early twentieth century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- COOK, Nicholas. *The Schenker project: culture, race, and music theory in fin-de-siècle vienna*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- DAHLHAUS, Carl. *La idea de la música absoluta*. Barcelona: Idea Books, 1999.
- DUDEQUE, Norton E. Music theory and analysis in the writings of Arnold Schoenberg. Aldershot: Ashgate, 2005.
- DUDEQUE, Norton E. Sobre o Harmonia de Arnold Schoenberg. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 9, p. 114-123, 2004.
- DUDEQUE, Norton E. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto “A Dissonância”, K. 465, de Mozart. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 8,

p. 41- 56, 2003.

DUERKSEN, Marva. *Organicism and music analysis: three case studies*. Ann Arbor: UMI Dissertation Services, 2005.

DUNSBY, Thomas J. Thematic and motivic analysis. In: CHRISTENSEN, Thomas (Ed.). *The Cambridge history of western music theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. p. 907-926.

FORTE, Allen e GILBERT, Steven E. *Introduction to schenkerian analysis*. New York: Norton, 1982.

FRAGA, Orlando. *Progressão linear: uma breve introdução à teoria de Schenker*. Curitiba: Edição do autor, 2006.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular*. 859 f. Doutorado em Música. Instituto de Artes, Unicamp, Campinas, 2010.

GIGANTE, Denise. *Life: Organic form and romanticism*. New Haven: Yale University Press, 2009.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. [1854]. Lisboa: Edições 70, 1994.

HUBS, Nadine. Schenker organicism. *Theory and Practice*, n. 16, p. 143-162, 1991.

IRIARTE, Rita (Org.). *Música e literatura no romantismo alemão*. Lisboa: Apaginastantas, 1987.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

KERMAN, Joseph. *The art of fugue: Bach fugues for keyboard, 1715-1750*. Berkeley: University of California Press, 2005.

KESTLER, Izabela Maria Furtado. Johann Wolfgang von Goethe: arte e natureza, poesia e ciência. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 13, p. 39-54, 2006.

KLIEWER, Vernon Lee. The concept of organic unity in music criticism and analysis. Ph.D., Indiana University, 1961.

KORSYN, Kevin. Schenker's organicism reexamined. *Intégral*, p. 82-118, v.7, 1993.

LIMA, Paulo Costa. *Estrutura e superfície na música de Ernst Widmer: As estratégias octatônicas*. ECA, Universidade de São Paulo, 2000. (Tese de Doutorado).

LISARDO, Roger Deivyson. *Richard Wagner e a música como ideal romântico*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Íco de uimar es osa*. São Paulo: Edusp, 2001.

MEYER, Leonard B. *El estilo en la música*. Teoria musical, história e ideologia. Madrid: Ed. Pirâmide, 2000.

MONTGOMERY, David L. The myth of organicism: from bad science to great art. *The Musical Quarterly*, v. 76, n. 1, p. 17-66, Spring 1992.

MOURA, Magali dos Santos. A estética orgânica de Goethe e o conceito de organismo.

Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada- ABRALIC, 2007: Literatura, artes, saberes. p. 1-10. São Paulo: USP, 2007.

NEFF, Severine. Schoenberg and Goethe: organicism and analysis. In: HATCH, Christopher; BERNSTEIN, David W. (Ed.). *Music theory and the exploration of the past*. Chicago: Chicago University Press, 1993. p. 409-433.

NEUBAUER, John. Organicism and music theory. In: NEUBAUER, John. CRISPIN Darla, e SNYERS, Kathleen (Ed.). *New paths: aspects of music theory and aesthetics in the age of romanticism*. Leuven: Leuven University Press, 2009.

OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1983.

PASTILLE, William A. Heinrich Schenker, anti-organicist. *19th-Century Music*, v. 8, n. 1, p. 29-36, 1984.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2004.

ROWELL, Lewis. *Introducción a la filosofía de la música*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2005.

SALZER, Felix. *Audición estructural: coherencia tonal en la música*. Barcelona: Ed. Labor, 1990.

SASLAW, Janna. Life forces: conceptual structures in Schenker's Free Composition and Schoenberg's The Musical Idea. *Theory and Practice*, v. 22, n. 3, p. 17-34, 1998.

SCHENKER, Heinrich. *Der Tonwille: pamphlets in witness of the immutable laws of music*. New York, Oxford University Press, 2005.

SCHENKER, Heinrich. *Free composition (Der Freie Satz): of new musical theories and fantasies*. v. III. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2001.

SCHENKER, Heinrich. Organic structure in sonata form. *Journal of Music Theory*, v. 12, n. 2, p. 164-183, 1968.

SCHENKER, Heinrich. *Tratado de armonia*. Madrid: Real Musical, 1990.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHUBACK, Márcia Sá Cavalcante. *A doutrina dos sons de Goethe a caminho da música nova de Webern*. Rio de Janeiro: Ed. URFJ, 1999.

SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford University Press, 1999.

SEPPER, Dennis. Las controversias de Goethe y la formación del carácter científico. In: MONTESINOS, J., ORDÓÑEZ, J.e TOLEDO, S. (Ed.). *Ciencia y Romanticismo*. Maspalomas, Gran Canaria: Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2002. p. 109-132.

SNARRENBURG, Robert. Competing myths: the american abandonment of schenker's organicism. *Theory, Analysis and Meaning in Music*. p. 29-56. 1994

SOLIE, Ruth A. *The living work: organicism and musical analysis*. *19th-Century Music*, v. 4, n. 2, p. 147-156, 1980.

SUAREZ, Rosana. Nota sobre o conceito de *Bildung* (formação cultural). *Kriterion*, Belo

Horizonte, n. 112, p. 191-198, dez. 2005.

SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998

TARASTI, Eero. *Signs of music: a guide to musical semiotics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2002.

TARUSKIN, Richard. The poietic fallacy. *The Musical Times*, v. 145, n. 1886, p. 7-34, 2004.

VIDEIRA, Mário. Crítica musical enquanto teoria estética em E. T. A. Hoffmann. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n.8, p. 91-105, 2010.

WIMSATT, William Kurtz. Organic form: some questions about a metaphor. In: ROUSSEAU, George Sebastian (Ed.). *Organic form: the life of an idea*. London: Routledge, 1972.

O Processo Criativo no Livro de Artista: análise da prática poética

Jéssica Becker¹

Resumo: análise das experiências do processo de construção de um livro de artista a partir da própria prática poética. Elementos estruturais, especificidades e desafios são relatados, investigando as seguintes questões: documentos-registros da arte de ação; o livro de artista como espaço de apresentação, sua leitura expandida, multiplicidade de exemplares e o objeto-livro.

Palavras-chave: livro de artista, poéticas visuais, arte de ação.

Abstract: Analysis of experiences of the construction process of an artist's book from their own poetic practice. Structural elements, characteristics and challenges are reported, investigating the following questions: record-documents of the action art; the artist's book as presentation space, its expanded reading, multiplicity of copies and the object-book.

Keywords: artist's book, visual poetics, action art.

¹ Jéssica Becker é doutoranda do Programa de Doutorado em Arte: Producción e Investigación da Universidad Politécnica de Valência, Espanha (2010-2014). Sua pesquisa está centrada na prática da Arte de Ação em esfera pública, investigando modos de realização, exibição, documentação e outros possíveis desdobramentos sobre esta. Recebeu bolsa de estudos para realização do Máster em Producción Artística na Universidad Politécnica de Valência (2009-2010), desenvolvendo dissertação sobre a relação entre a arte de ação e o vídeo. Realizou Graduação em Escultura (2002-2006) e Mestrado em Poéticas Visuais(2009-2011) na Universidad Federal do Rio Grande do Sul, onde também atuou como professora substituta (2007-2009).

A estrutura bibliogênica do livro, de dimensões ergonômicas, possibilidade de manipulação, seqüencialidade, mantida ou não, por suas páginas e a multiplicidade de exemplares, entre outros aspectos, se faz interessante meio de exibição e principalmente, comunicação, entre proposição artística e espectador/partícipe dentro do campo das artes visuais.

Ao longo da história da arte, com recorrência ainda maior nas últimas cinco ou seis décadas de expressão pós-moderna, o livro, inserido nas poéticas visuais, torna-se proposição artística, abrangendo suas questões literárias, sua bibliogenia e sua forma-objeto, vindo a ser denominado, muitas vezes, como livro de artista.

Este, segundo o historiador e teórico Paulo Silveira, “ *uma categoria (ou prática) artística que desenvolve tanto a experimentação das linguagens visuais como a experimentação das possibilidades expressivas dos elementos constituintes do livro ele mesmo*” (2008, p. 77). Há, pois, dois direcionamentos quando destas proposições tratamos: o que utiliza o livro como forma ou matéria de expressão e o que aproveita-se das possibilidades bibliogênicas do livro em si.

Neste segundo viés é que o presente artigo pretende fixar-se, dado que desenvolve sua análise a partir da prática poética de mesma autoria, e sobre o trabalho intitulado *Livro das Conversas Alheias* (ilustração 1). Este faz parte da série *Conversas Alheias*² formada por cinco trabalhos realizados entorno de um único cerne: as falas, conversas, palavras emitidas e, logo, escutadas, alheamente, no espaço público. Partindo da anotação destas em cadernetas (ilustração 2), realizadas ao longo dos últimos dois anos (2009-2011), em deslocamentos pelas cidades de Porto Alegre e Valência/Espanha, proposições artísticas inseridas em variadas linguagens (intervenção, instalação, vídeo) foram sendo construídas, culminando na compilação, da maioria das frases escutadas e anotadas, em um livro de artista.

A ação da escuta e anotação não produz imagens, mas sim, registros, documentos ou relatos dos atos ocorridos e experimentados pela artista que, por distintas linguagens já

² A série *Conversas Alheias*, de autoria de Jéssica Becker, é formada por cinco trabalhos, de variadas linguagens (intervenção, ação, instalação, vídeo e livro de artista) envolvidos no tema da anotação de conversas e falas escutadas nas ruas das cidades de Porto Alegre e Valência. Toda a série pode ser melhor conhecida e visualizada no site da artista: www.artejessica.blogspot.com.br

mencionadas são, pois, RE-apresentados. Neste ponto, contribui à análise a seguinte afirmação do artista e professor Hélio Ferverza:

Documentos podem ser usados tanto para atestar a autenticidade de uma obra quanto para auxiliar na compreensão de como ela foi construída ou apresentada, de quais processos participaram de sua concepção e de sua realização, de como foi pensada por seu autor e também do modo como foi recebida. (2009. p.5)

O documento principal do processo da série *Conversas Alheias* está nas anotações das frases escutadas em esfera pública. São elas que “atestam” a realização da ação, mostram como esta foi construída e, especialmente, citando novamente a Ferverza “funcionam como uma alavanca, um trampolim, uma mola para a imaginação: impulsionar a experiência, fazer viver algo do que ocorrera em outro momento e de outra forma” (2009a, p.3).

Possuindo em mãos estes registros-relatos, que são testemunhos sem distâncias de situações vividas, o *Livro das Conversas Alheias* é o espaço de apresentação da proposição artística que, no interesse de aproximação entre artista-obra-espectador divide a atenção do leitor entre sua estrutura bibliogênica e seu conteúdo literário-artístico, solicitando modos de apreensão mais dinâmicos e participativos que o meramente contemplativo da “obra de arte”. Optando pelas implicações que o livro de artista possui, o trabalho coloca como prioridade a necessidade do mover e transcorrer mãos e olhares outros de um modo mais próximo e íntimo. Este posicionamento caminha em direção oposta ao da obra-de-arte como objeto único e intocável, visto que sua mobilidade, geralmente, se faz a partir da multiplicação em exemplares; e a manipulação, do artista sobre a matéria e do espectador sobre o resultado convida à experimentação de suas páginas.

Sendo composto por 150 páginas não numeradas, de frente única, em papel cartão e não anexadas em conjunto (sem brochura alguma – ilustração 3), o *Livro das Conversas Alheias* requer tempo para ser folheado, desdobrado, desmontado e/ou remontado, isto é, lido, exigindo da leitura *uma interpretação e uma atitude diferente da que temos diante de uma obra puramente visual* (SANTOS, 2009, p.122) utilizando as palavras da artista Maria Ivone dos Santos. Essa leitura requer do público uma proximidade mais intimista, dividindo seu espaço entre conteúdo e universo, obra e livro.

Uma leitura expandida

A leitura é um ato íntimo. As palavras, o leitor e o silêncio, em geral, são os três componentes cernes do ler que, na intimidade da pouca distância que entre os três se configura, ocorre, mais do que como uma ação, um fenômeno. Um fenômeno de transcendência, onde um ser, aparentemente parado no espaço, com algumas palavras na mão (sejam elas em um livro, em um caderno...) está, em sua consciência, para além desta imagem. A leitura transporta seu leitor a outros espaços-tempos, caminhos, percursos, dando a conhecer experiências variadas que, mesmo existentes, muitas vezes, somente através daquelas palavras, não deixam de ser um viver entre o paradoxo imaginário-real.

O *Livro das Conversas Alheias*, ao ser uma compilação ou coletânea de todas as frases escutadas e anotadas pela artista em esfera pública durante dois anos, abre o questionamento sobre a factibilidade das frases ali expostas, se de fato foram ditas e se a fidelidade à escuta existe ou não. No conteúdo do livro encontra-se disponibilizadas certas indicações como data, local e hora, fazendo a transcendência a um contexto externo algo ainda mais legítimo. Contudo, mesmo podendo ser imaginado conforme a memória ou o conhecimento que de tal lugar ou de seus acercamentos cada leitor possui, ainda assim existirá um ruído controverso e inquietante: o de não conhecer seus porquês, os antes e os depois de cada frase. Estas indicam um contexto descontextualizado, com tempo e lugar marcados, construídos no único momento que foi presente: o ato da escuta.

O trabalho abre a leitura e o leitor ao não saber, a não-certeza e, muitas vezes, a não-lógica. O corriqueiro torna-se incomum e, curiosamente, engraçado. Frases que talvez não proporcionariam riso, quando dadas por palavras escritas em uma folha, tornam-se chistosas, dado, possivelmente, pelo des-contexto em que se encontram e pela re-escritura delas pelo imaginário do leitor, como por exemplo:

“ Vou te dizer uma coisa: amanhã, só Deus sabe!”
“ Dios no tiene acento”
“ Hoje eu sei arrumar um cano, arrumar uma luz...Eu sei tudo!”
“Sabia que matar um ascendente é um agravante?”
“Eu não morro e ainda mato esse veio”
“Guria, é muito boa essa novela!”

Abrangendo esta experiência cognitiva de estar onde não se está, viajar sem sair do

lugar, vivenciar sem mover-se, e na dicotomia entre o escutar e o ler, a leitura finalmente é transferida para o receptor externo, para um leitor que sempre esteve na ponta do processo, e que neste trabalho tem a chance de acercar-se às conversas em sua integralidade (dado que as cadernetas com as anotações sempre foram mantidas em acesso restrito).

Sua leitura, visto que são apresentadas com lugar, data e horário de origem da escuta, podem remeter o leitor ao fenômeno de sentir-se seguindo os passos de alguém. Como em obras de Fernando Pessoa, que reconstroem no imaginário do leitor a cidade de Lisboa, entre outras, com suas ruas de pedra, lojas no segundo piso e padarias, existe em *Livro das Conversas Alheias* a possibilidade de remontar trajetos, questioná-los e reconstruí-los pela identificação e familiaridade com estes. Isto ocorre, especialmente, se o leitor faz parte do contexto das conversas expostas como, por exemplo, um indivíduo de Porto Alegre que reconhece os locais e sabe do que neles ocorrem em determinados horários apresentados nas falas transcritas. O contexto familiar pode ser uma atração na leitura das conversas alheias, sendo, ao mesmo tempo e para outros leitores, a exposição de aspectos característicos de lugares e tempos desconhecidos. De uma forma ou de outra, tais falas são expressões da vida comum de cidades diversas (Porto Alegre e Valência/Espanha) transmitidas pela escuta particular da artista e que permitem a reconstrução da rotina desta última.

A acessibilidade através dos exemplares

A compilação das conversas alheias em forma de livro busca ser uma matéria de continuidade que funcione como propulsora na rede de relações que seu conteúdo tem potencialmente. Infiltrando-se em outros contextos que não os tradicionalmente legitimados como da arte (foi apresentado, a modo de “pré-estréia”, em locais diversos como o mercado central e o Largo Glênio Peres em Porto Alegre), o livro, quando desenvolvido em número, ou seja, em edição, estende as temáticas debatidas a grupos diversificados, se prestando a ser o instigador de novas e outras idéias que, de uma forma ou outra, alimentam a rede.

Para Edward Ruscha, importante referencial ao tema do livro-obra, estes trabalhos configuram-se como sendo:

(...) livros singelos, de edição ilimitada e baixo preço de venda, com reproduções fotográficas frequentemente não estetizantes e impressão offset, propiciando ao artista ter o controle do trabalho. Ele enfatiza a importância da autopublicação e da autodistribuição dentro desse processo, numa caracterização de independência que o afasta da situação de controle e interferência do editor dos tradicionais livros bibliográficos. (RUSCHA, 1965 In SILVEIRA, 2001a, p. 43)

Percebe-se que a acessibilidade do livro, editado, construído (muitas vezes em confecções semi-artesaniais) e distribuído pelo próprio artista são, para Ruscha, o controle e a independência fundamentais no trabalho artístico. O livro se torna um meio de comunicação e ligação eficaz entre artista e espectador/leitor através de sua multiplicidade e manipulação física ao alcance de variados e numerosos nichos sociais.

O livro, como se sabe, é um objeto de rápido reconhecimento (enquanto matéria), transporte e assimilação, sendo construído, na maioria das vezes, em ampla reprodução, especialmente quando de sua publicação industrial. Possuindo um número de exemplares, pode estar presente (inclusive ao mesmo tempo) em diferenciados lugares que não somente aos quais fora destinado, à princípio. Contudo, observa-se que, quando da classificação de determinados livros como *livros de artista*, alguns buscam, justamente, se manter como objetos únicos a serem expostos como obras de arte. Um posicionamento paradoxo, visto que uma das potencialidades principais do livro é, justamente, o alcance que possuem seus múltiplos.

O trabalho aqui discutido possui, neste primeiro momento e por motivos financeiros, o número de cinco exemplares auto-publicados, considerados protótipos para uma futura publicação de exemplares em maior escala, sem finitude de edições. Na busca de abranger um número mais amplo de pessoas, especialmente as que diretamente fazem parte dos contextos em que as conversas do livro foram escutadas e anotadas, é que este livro empenha-se. Porém, a construção deste em forma de exemplares para distribuição, quando não autônoma, envolve processos de publicação profissional-industrial que ainda são bastante burocráticos no que tange, especialmente, a novos autores e, ainda mais, a novos autores artistas; por isso, os cinco exemplares existentes, por hora, são de fabricação semi-artesanal acreditando que também este tipo de reprodução, quando bem planejada e executada, obtêm resultados tão satisfatórios como a profissional.

Nisto, faz-se importante ressaltar a presença da distribuição dos exemplares no processo, pois, indo em direção oposta à idéia de “obra de arte” como objeto único e intocável, o artista editor de exemplares direciona seu interesse a um público mais amplo que não somente o assíduo em arte. A distribuição, na maioria das vezes, extrapola os “muros” das instituições legitimadas artísticas e funciona dentro ou infiltrada na lógica do movimento do urbano. Em *Livro das Conversas Alheias* esta distribuição ainda depende da aprovação de sua publicação industrial, contudo, os exemplares até o momento construídos já dão a dimensão de aceitação e interesse quando mostrados a alguns grupos envolvidos na ação.

Escolhas estruturais

Tratando-se do processo de construção do livro de artista, a partir da própria prática, outro elemento significativo, ademais da leitura e da importância dos exemplares na difusão e acessibilidade do trabalho, está na edição como modelagem da matéria a ser apresentada. Não se trata de manipulação de conteúdo como condicionamento ou adulteração, mas sim, do manusear o material já existente, organizando-o para a melhor assimilação, compreensão e até aceitação do trabalho.

Igualmente a outros processos e linguagens criativas, onde materiais, estruturas e elementos diversos são pensados a favor de uma proposição artística, também o livro que neste aspecto se insere, possui um paradoxo entre o racional e o intuitivo em suas decisões. Citando novamente Paulo Silveira, neste sentido o autor esclarece:

O livro de artista *strict sensus* pode ser tanto uma obra complexa como singela na sua produção formal. Mas sua fabricação será sempre finalizada com participação intensa da razão, tendo estrutura amparada por algum grau ou tipo de desenvolvimento narrativo (...) o livro de artista seria uma obra em que as expressões da narrativa se apresentariam numa condição de múltipla existência, ou seja, de existência em planos além dos esperados (2001b, p.12).

Existem, pois, múltiplas escolhas que definem o livro de artista e permitem-no a abertura, junto a seu conteúdo, narrativo ou não, à possibilidades que desejam transpor lugar e tempo de leitura e compreensão.

A forma de coletânea foi a primeira questão a ser pensada na edição do livro aqui discutido. Enquanto coleção e sequência, que permite ao leitor reconstruir os passos,

existe, pois, o desejo de relatar ao Outro as vivências realizadas. Este intuito vai de acordo novamente à seguinte afirmação de Silveira:

(...) como a propensão de contar para outro como foi uma experiência de deslocamento parece ser uma das mais fortes propulsoras de produção artística, o artista só terá autonomia para descrever viagens com trabalhos realmente pessoais quando não mais houver a necessidade primeira de seu ofício de ilustrador. (2001c, p.76).

O livro aqui analisado libera o artista da função de ilustrador imagético ao dedicar especial atenção à reprodução, em forma de narração, do conteúdo obtido em esfera pública, recontando os lugares, os tempos e as presenças ali transcritos e se aproximando, assim, aos chamados *álbuns de viagem*. Bastante recorrentes entre os artistas/fotógrafos viajantes do início do século XX³, nestes o artista é como um cronista da vida que apresenta pontos de vista de distintos lugares que conheceu e *entre o fato e o livro final, a própria transferência lúcida e intencional de dados*. (SILVEIRA, 2001, p.73). Proporcionando uma informação ordenada ao leitor, estes álbuns narram o deslocamento e a descrição do mundo por imagens seqüenciadas. Da mesma maneira observo a presente proposição, visto que, organizando as conversas alheias em uma coletânea/seqüência temporal de realização e utilizando a forma do livro, tenta-se proporcionar a assimilação destas com relação ao espaço/tempo do ocorrido.

Paulo Silveira, discorrendo sobre a coleção documental, nos esclarece sobre o que ocorre neste processo. Ele afirma:

Também há algo de exterioridade nos livros formados por coleção documental a partir de algum tipo de coleta que representa uma experiência vivencial. Nesse caso o artista elege sua atitude entre o caminho do acaso (aquilo que casualmente ou incidentalmente chegar a ele numa determinada situação) ou de algum princípio norteador (uma norma específica de coleta). (2008, p. 95)

No caso de *Livro das Conversas Alheias*, a coleta é uma decisão determinante ao trabalho, que trata, pois, de escutar e anotar conversas na rua, no trem, nos ambientes e espaços públicos. Como já mencionado, estas anotações são feitas em cadernetas

³ Sobre o tema dos artistas viajantes, ver FLORENTINO, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. RJ:Faperj, 2003 e VERGER, Pierre. *Pierre Verger, o mensageiro: fotografias 1932-1962*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

comuns, em sequência cronológica, expondo frase escutada, data e local onde foi captada. Escritas à caneta esferográfica, expondo a letra da artista em movimento, na maioria das vezes, tais anotações apresentam-se trêmulas e até mesmo hesitantes. Uma possibilidade de coletânea em forma de livro seria, pois, apresentar as anotações tal e qual são registradas nas cadernetas, escaneando-as ou utilizando outro processo de cópia mantendo, assim, a imagem da letra em movimento, com suas falhas e imperfeições. O manuscrito original das obras literárias ou que recorrem à palavra possui a potencialidade interessante de conseguir expor certos aspectos da personalidade do autor que são perdidos na reprodução da escrita digital. Contudo, neste trabalho onde a coletânea quer fazer jus à sua semântica de coleção, unindo em um só livro as anotações realizadas em diversas cadernetas e que somam mais de 200, busca-se pormenorizar ou subtrair características ou marcas da presença da artista no registro. Com isto pensa-se acentuar o tema geral (conversas alheias) e o conteúdo (significados, compreensão lógica ou ilógica) de tais falas cotidianas.

Para tal fim, a modelagem do material das cadernetas fez-se fundamental onde, dentre as muitas ações de “cuidado no manuseio” das centenas de frases anotadas no processo, o ato de manter-se fiel à informação foi o que mais se presentificou. Acreditar no que estava registrado nas cadernetas aparentemente sugere uma facilidade, porém, não o é. A distância do tempo das falas anotadas muitas vezes se faz extensa, onde já não se pode lembrar o tipo de entonação que cada uma possuiu. Há que crer e respeitar pontuações, sinais e signos registrados no ato. Também ocorria constantemente a dúvida: manter ou corrigir erros e vícios lingüísticos da fala oral? Erros de gramática que são reflexos, especialmente, dos vícios lingüísticos, soam como grotescos na forma de palavras digitadas nas folhas de um livro que, quiçá, possa um dia vir a pertencer a um arquivo bibliográfico. No entanto, foi decidido mantê-los, pois, se tratam de expressão cultural entendido como conteúdo geográfico. A falta da concordância de plurais, típica da fala gaúcha, por exemplo, é marca da fala característica deste povo, que expressa seu modo de comunicar-se e interagir, mesmo que este não seja o gramaticalmente correto.

Outro momento de edição/modelagem esteve na decisão das fontes de letra a serem utilizadas. O tipo de letra usado nos livros representa uma imagem que será repetidamente visualizada pelo leitor. Esta imagem muitas vezes caracteriza o teor do texto, por exemplo, quando se usa todas as letras em maiúscula se está sugerindo que tal

frase é dada ou deve ser lida/entendida com maior entonação (uma fala em voz mais alta). Percebendo estas variações que a letra, em fonte e número, dá à leitura, buscou-se manter nas frases do livro essa diversidade usando variadas letras, algo que, em relação às características tradicionais de composição gráfica de um livro é um tanto incomum. No entanto, essa particularidade foi bem aceita entre os primeiros leitores de *Livro das Conversas Alheias* que, aprovando a variação da letra, relataram que o fato dá dinamismo à leitura, sugerindo uma ligação entre variação da letra escrita e diversidade das falas do dia-a-dia.

Assim como a escolha da letra foi um dado importante na edição do livro, também a distribuição das palavras na página foi relevante ao processo. Decidir em centralizar as frases ou justificá-las, a distância entre elas e entre as palavras que as formam, seu local na página: acima, mais abaixo, central, são questões trabalhadas na edição/modelagem do livro e que influenciam diretamente na recepção deste. Elas formam uma imagem na página que pode gerar sensações de harmonia como também de desconforto, sendo imprescindível sua reflexão na edição do livro.

Igualmente a capa (ilustração 4) deve ser um elemento cuidadosamente planejado, dado que é a primeira imagem que o configura. Neste trabalho optou-se por papel reciclado (visto o momento ecológico-social que vivemos), de gramatura média (para melhor manipulação de suas páginas) e impressão simples do título, autora e ano, na mesma distribuição em que estes dados são apresentados nas frases expostas como conteúdo do livro.

Um último aspecto da composição de *Livro das Conversas Alheias* foi a decisão de inserir apenas uma frase em cada folha (não em cada página como normalmente encontramos) deixando-as livres, sem encadernação ou brochura, como vemos tradicionalmente nos livros. Esta decisão vai de encontro ao que Paulo Silveira define como página ativa (2001. p.172), onde cada uma das páginas do livro passa de simples componente bibliogênico a elemento artístico. Seu manusear faz parte também da forma e do conteúdo em todo o livro mencionados e reflete uma preocupação com o modo de recepção do livro.. Em *Livro das Conversas Alheias* cada página funciona como um cartão (inclusive é impressa em papel de alta gramatura) que possibilita a leitura em seqüência (as páginas não são numeradas, mas podem ser organizadas seqüencialmente se observadas as datas de

registro de cada conversa alheia) ou de forma unitária (ilustrações 2 e 5). Isto proporciona mobilidade de manuseio e leitura, pois, possibilita ao leitor retirar cada frase de seu lugar, montar outras formas de exibição destas, movê-las e distribuí-las como bem quiser. Para mantê-las unidas dentro da capa do livro, este recebe um cordão que o envolve em seus quatro lados, sendo este preso por um nó ou outro modo eleito pelo próprio leitor⁴.

Como se pode perceber ao longo da análise deste artigo, a leitura e a edição, seja esta última uma construção de exemplares ou uma modelagem da matéria e seus elementos, são aspectos determinantes do trabalho aqui analisado.

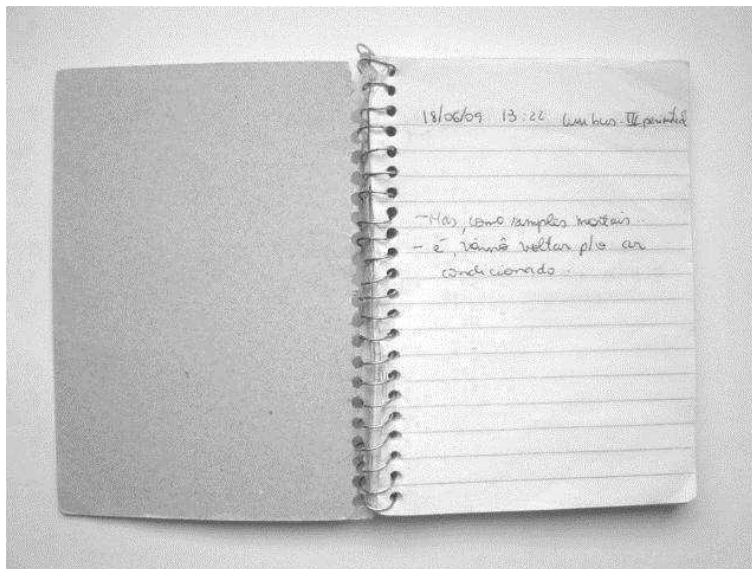
A leitura das conversas alheias se dá pelo paradoxo entre familiarização e estranhamento, onde o leitor pode encontrar-se em tais palavras como pode duvidar e perder-se nestas. Ela é a aproximação de arte e vida dada por um caminho simples e bem sinalizado, reconhecível e respeitado, que é o objeto-transcendental conhecido como livro. Este, por sua vez, não necessita seguir padrões ou tradições para comunicar-se. Pode ser um objeto manipulável que dá mobilidade e dinamismo à leitura e ao leitor que, mais do que passivo, passa a ser também o editor deste ao ter a liberdade de desfolhá-lo, reorganizá-lo, compartilhar-lo a seu modo. Contudo, estes aspectos são pensados pelo artista-editor ao manusear sua matéria em proveito de sua recepção. Igualmente, multiplicar o exemplar de um livro de artista é dar acesso a ele por pessoas que, talvez, não o tivessem se este fosse tomado como obra única. É também levá-lo a outros contextos, ou ao contexto de onde foi tirado seu conteúdo, para fruição de diferenciados grupos de indivíduos, especialmente aos possíveis emissores das conversas alheias que contêm. Este passo, uma distribuição ou inserção (gratuita) de exemplares nos contextos de emissão, escuta e anotação das falas do livro, ainda está por vir e, muito provavelmente, renderá outras tantas análises.

⁴ Observe ilustração 1.

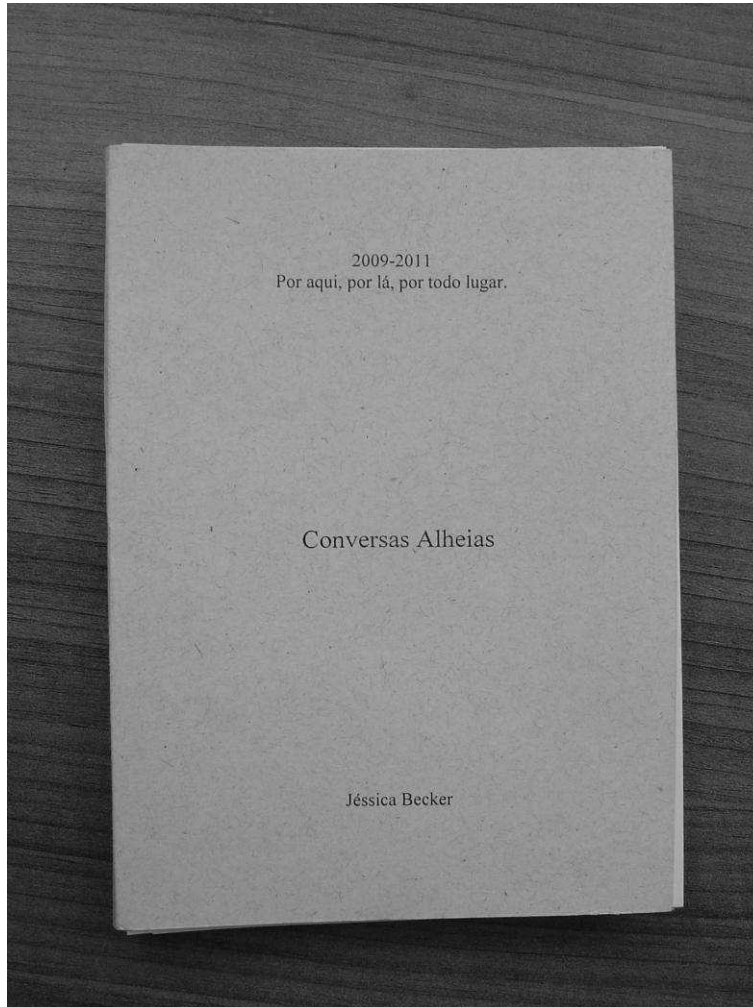
Ilustrações



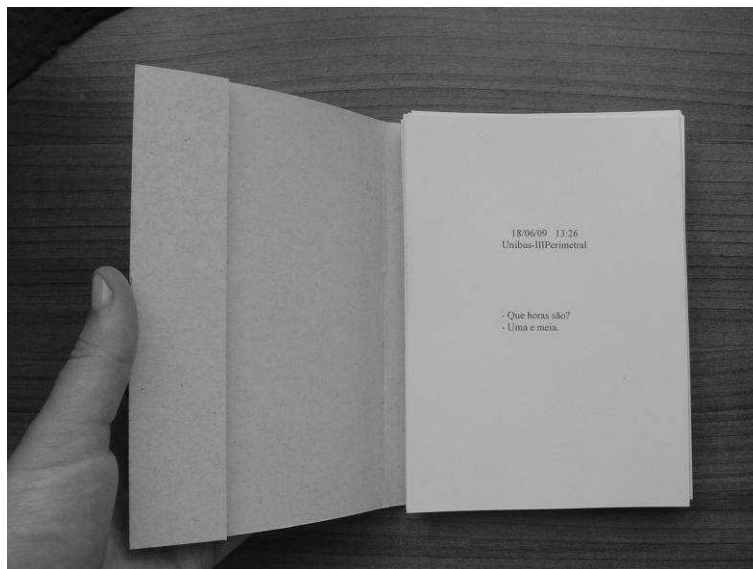
1. Livro das Conversas Alheias, Jéssica Becker, Porto Alegre, 2012 .



2.. Caderneta de anotações, Jéssica Becker, Porto Alegre, 2012



3. Capa, Jéssica Becker, Porto Alegre, 2012



4. Leitura tradicional folheando, Jéssica Becker, Porto Alegre, 2012.



5. Páginas destacáveis, Jéssica Becker, Porto Alegre, 2012

Referencias

Fervenza, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte In Costa, Luiz Cláudio (org). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. RJ: Contracapa, 2009.

Fatorelli, Antonio. *Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício*. RJ:Faperj, 2003

Santos, Maria Ivone. *Situações de leitura na arte contemporânea: práticas no trânsito entre o visível e o legível e algumas considerações expositivas*. Florianópolis: UDESC, Revista Palíndromo 2, 2009.

Silveira, Paulo. *A página violada: da ternura à injúria na construção do livro de artista*. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2001.

Silveira, Paulo. *As existências da narrativa no livro de artista*. 2008. Tese (Doutorado em Artes Visuais) Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Instituto de Artes. UFRGS: Porto Alegre, 2008. Disponível em www.lume.ufrgs.br.

Verger, Pierre. *Pierre Verger, o mensageiro: fotografias 1932-1962*. Salvador: Fundação Pierre Verger, 2002.

“O Presente”: uma vivência extracotidiana estruturada na fronteira porosa das artes visuais com as artes cênicas

Maria Betânia Silveira¹

Resumo: Este artigo apresenta analiticamente o experimento performático “Aceita o Presente?” realizado em Florianópolis no ano de 2011 como ação artística que usa a cidade como seu território, intervenção que rompe com as convenções dos saberes específicos, constituindo-se de características que são pontos de contato entre artes visuais e artes cênicas. Aponta para a atuação de dois *performers* que com suas ações sobre um corpo objetual de argila entrelaçadas a uma abordagem direta dos transeuntes compõe uma proposição relacional que instiga o espectador a participar do evento tornando-o co-autor do processo. A análise do jogo de troca que se estabelece na vivência do presente compreende a experiência artística como elemento de resistência contra a massificação do ser.

Palavras-chave: performance, argila, arte visual, cênica e relacional.

Abstract: This paper presents analytically the performative experiment “Accepted the Present?” which took place in Florianópolis, in 2011, as artistic action that uses the city as its territory. Intervention that breaks with the conventions of specific knowledge, being features which are points of contact between visual arts and performing arts. Points to the action of two performers whose through their actions with a object body of clay intertwined with a direct approach of passers consists by a relational proposition that excites the viewer to participate in the event making it the coauthor of the process. The analysis of this mutual play that developed in the present of this experience undersrand the artistic experience as an element of resistance against the massification of being.

Keywords: performance, clay, visual, scenic and relational art.

¹ Artista Plástica e Doutoranda do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina – CEART / UDESC – Florianópolis, SC.

Introdução

Ter a cidade como campo de ação artística foi o objetivo que impulsionou uma série de experimentos performáticos envolvendo o cotidiano do centro de Florianópolis como local da efervescência frenética do trânsito de individualidades que se escondem no solo fértil da massificação do ser, em tempos de pressa e descarte.

Para a arquiteta e estudiosa da arte urbana, Vera Pallamin (2000, p.15) o urbano se caracteriza por uma feitura material e simbólica na qual a dimensão artística participa como constituinte e com a qual possui uma sintonia processual. Ainda que estejamos falando de ações efêmeras como são as performances, lanço mão do que pensa a autora quando afirma que usar a cidade como campo de ação artística significa contribuir para a transformação do urbano modificando seus objetos, sua espacialidade e qualificações num trabalho que provoca e, paralelamente, exige a compreensão de seus códigos e a interpretação de suas muitas significações.

Sob o ponto de vista processual, a relação entre arte pública e espaço urbano não é de justaposição, nem a inserção neste, de 'objetos ilustrativos' de valores culturais. (...) Antes, sua inscrição aí se dá no rolar das transformações do urbano, alterando sua amplitude qualitativamente. (...) Embora aparentemente contraditório, hoje tanto urbanistas, arquitetos quanto artistas trabalham com muito menos 'certezas' (...). Interroga-se não mais sobre 'a', mas sobre 'as' identidades que se mostram, que se definem e redefinem no ambiente urbano. (...) A arte urbana é vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais. (PALLAMIN, 2000, p.16-19).

Portanto, desejar um envolvimento artístico que inclui a cidade como foco de atuação e transformação é, também, um ato político que envolve responsabilidade social e o desejo de resgatar a função social da arte. Por isso, questões me levam a pensar no que realmente cabe a mim e a cidade - qual a intersecção possível e bem vinda entre esses conjuntos que abrigam necessidades individuais e coletivas?

É verdade que a arte nasce de uma necessidade interna de quem a produz e que se este resultado e /ou processo faz liame com outras mônadas, então toca outras realidades - a do Ser de multiplicidades de indivíduos - e ressoa, assim, como algo que pode se dizer generalizante, passando, então, a ter sentido a sua existência como arte. Vivenciar a arte como uma experiência, palavra que traz embutida em si - em sua origem grega e latina -

o sentido de perigo, risco ou aventura, é romper com os limites entre arte e vida e viver a vida como arte e a arte como vida. Ir a cidade experimentar a vivência de uma ação dirigida conscientemente ao outro, a qual denominamos *performance*, é engajar-se nesse tipo de aventura. Nunca se sabe o que se vai encontrar e não é possível prever todos os riscos, mas é imprescindível lançar-se a eles, pois desafiar o perigo é uma das leis de toda *performance*.

Viver o momento como arte é fazer de todo o mundo e de si mesmo matéria e objeto de transformação, condição esta despertada pela experiência interior do artista que propõe a *performance* e do outro que como público aceita, através de algum tipo de interação e, também, por uma decisão interior, modificar seu instante vivido. O papel desta audiência, portanto, passa de um processo hermenêutico passivo para ativo, já que questiona, negocia e colabora na criação dos sentidos daquilo com que interage e que, não são previamente comunicados. Estabelece-se assim, um comprometimento de sua parte com o convite que lhe é feito para participar, o que implica no abandono do comportamento apenas contemplativo para assumir atitudes que farão parte da *performance*, o quê de certa maneira, transforma esse espectador em co-criador tanto dos sentidos, quanto das ações que são geradas nesse fenômeno.

A *performance* que aqui se propõe analisar foi constituída de dois momentos, recebendo dois nomes distintos, embora semelhantes e contou com a parceria de dois colegas que comigo colaboraram para efetivação de eventos com características bem particulares.

Utilizando-se da intercomunicação de saberes, da interação e do interjogo os eventos foram tecidos por elementos não apenas cênicos, mas também característicos das artes visuais, envolvendo e conjugando, vídeo, música, poesia, subjetividades, corpo, ação e artefatos transferíveis e independentes de seu criador, cuja percepção e interpretação, pertencendo ao universo do público participador, podem ser múltiplas e continuamente re-significadas.

Todo esse entrecruzamento de elementos e sentidos foi construído nas relações sociais que se deram na própria experiência vivida no campo social e cultural da cidade. Sendo assim, observamos que nestas *performances*, também, se estabeleceram a relação tripartite própria do teatro, pois o acontecimento processado nelas foi fruto das interrelações de *performer*, espectador/participador e o resto de uma audiência

transeunte que, embora na condição de espectadores passageiros, formavam a terceira ponta de tal tripé endossando a ocupação dos campos do político, cultural, social e pessoal oportunizada pelo fenômeno.

Abordaremos analiticamente, neste texto, apenas a segunda *performance* realizada em dupla com um colega de percurso acadêmico.

Optamos, no entanto, por fazer uma apresentação resumida do início da primeira versão - “Aceita um presente?” - realizada por uma dupla de mulheres, no primeiro semestre do ano de 2011, em Florianópolis, pois a compreensão da cidade como território de ação artística, a forma e os elementos estruturais da cena foram base comum de todas as abordagens. Embora estas ações estruturais da *performance* se repitam em todas as suas edições, cada refazer da mesma trouxe particularidades de tempo-espço e pessoas, além daquelas atribuídas á modificações naturais e acréscimos de novos elementos que combinados constituíram cada processo como único.

“Aceita um Presente?”: breve descrição para apresentação do projeto

Em ‘Aceita um presente?’ escolhemos como ponto para montar nossa cena, um lugar que interceptasse e dividisse em dois o grupo de transeuntes que sempre atravessa a rua em bloco e, na pressa, dirigindo-se para o terminal de onibus, em frente.

Duas mulheres se destacam por um comportamento bizarro: não há praia, nem areia nem sol, mas abrimos uma canga branca, a colocamos no chão e sobre ela uma cadeira de praia com seu guarda sol e mais dois banquinhos desmontáveis. No centro desse espaço, é disponibilizado um bloco aberto de argila plástica vermelho terra. Não há coisas para vender somente para presentear, não são coisas de valor comercial, apenas um pedaço de terra modelado e, muitas vezes, interpretado como incômodo por deixar seu rastro pegajoso, nas coisas que encosta – “sujeira” presenteada à acepcia paranoica do ser contemporâneo –, para muitos, presente de grego!



1. Arquivo pessoal.

A canga estendida nos remete ao espaço potencial criado pelo tapete de Peter Brook, local onde pudemos dar início a teatralização em meio ao cotidiano.

Começamos por modelar coisas reconhecíveis, mas na pressa, toscas. Na tentativa de melhorar a aproximação, as peças passam a ter formas abstratas e bem acabadas. Mudando ainda a estratégia no desenvolvimento da forma do regalo, passou-se a apertar na mão o pedaço de argila dentro do tecido que usado para limpar e hidratar as mãos. O resultado era uma forma disforme, uma mancha texturizada. Para mim, também, uma lembrança dos Amassadinhos de Celeida Tostes, importante ceramista e *performer* brasileira que desenvolveu com eles, envolvendo a participação de comunidades periféricas no Rio de Janeiro dos anos setenta, o trabalho coletivo de nome Gesto Arcaico. Isso agradou bastante, pois não mais se objetivava facilitar e/ou direcionar as leituras da oferenda.

Leonardo Da Vinci nos fala sobre o valor das manchas para nossa imaginação, elas podem ser fontes de criação de novas formas, nelas podemos projetar tanto nossos demônios quanto nossas miragens e, assim, enriquecer inventivamente nosso universo

de criações:

Não desprezem a minha opinião quando eu vos lembro que não deveria ser difícil parar, vez por outra, e olhar as manchas nas paredes, ou as cinzas de uma lareira, ou as nuvens, ou a lama, ou coisas parecidas em que, se considerá-las bem, poderão encontrar idéias realmente maravilhosas. A mente de um pintor é estimulada por novas descobertas: a composição de batalhas entre animais e entre homens, várias composições de paisagens e coisas monstruosas como diabos e criaturas semelhantes, que devem trazer-vos honra, pois a mente é estimulada a novas invenções por meio das coisas obscuras. (Tratado sobre a pintura, Codex Urbinas Latinus 1270 citado por ALPHEN, 2006, p.93).

No momento da ação, nada representávamos além de nós mesmas, adensadas de uma energia que vibra quando na presença do outro que objetivamos tocar e para o qual, fazemos um deslocamento perceptivo.

Assim se inicia uma tarde de presentes, presenças e surpresas!

O presente como vivencia extracotidiana.

“Aceita o presente?” é o desdobramento da *performance* anteriormente descrita com brevidade. A troca do artigo indefinido – UM – pelo artigo definido - O – já implica numa modificação significativa de uma versão para a outra, que inclui o seu sentido poético à real atuação e experiência proposta e vivida.

Em “Aceita O Presente?”, a dupla se formou com uma mulher e um homem, o que promoveu outras aproximações, ao longo do processo. Observamos uma maior participação de homens nesta edição em relação à ação passada. Observamos que a presença da figura masculina em cena parece ter facilitado a aproximação dos homens, pois eles foram bem mais freqüentes e pareciam ter mais intimidade em buscar respostas para sua curiosidade interpelando o indivíduo de mesmo sexo.



2. Arquivo pessoal.

A intervenção se deu contando com a atuação dos dois *performers* com suas ações sobre um corpo objetual de argila entrelaçado a uma abordagem direta dos transeuntes fazendo-lhes o apelo para que aceitassem o presente. Advérbio de tempo dirigido ao aqui e agora da ação feita no ato da palavra que oferta o mimo, este em si um objeto pontual concreto, fruto das relações de contato entre seres que dão e recebem quando se engajam num jogo de troca. Sendo assim, o presente é o momento de inter-relação e, também, uma lembrança, um dispositivo grávido de várias temporalidades, pois leva em si o passado desta vivência, o futuro em potencialidade e nesta virtualidade outro presente, possível, guardado em seu por vir.

Durante três manhãs nos instalamos no centro da cidade, em frente a uma livraria que nos cedeu seus pontos de eletricidade para fazermos funcionar um vídeo que acontecia, sem interrupção, e paralelamente a ação dos dois integrantes.

“Ninguém se banha duas vezes na água do mesmo rio²²”, já disse o Filósofo e, mesmo que se repetissem: local, cena proposta como espaço potencial e a idéia de modelar

²² Heráclito de Éfeso - (Éfeso, aprox. 540 a.C. - 470 a.C.) Filósofo pré-socrático considerado o "pai da dialética".

presentes de argila crua para ofertá-los aos passantes, a cada novo dia vimos surgir uma nova *performance*. Embora o programa³ da *performance* fosse praticamente o mesmo - montar uma cena de praia no terreno árido de cimento, em meio ao burburinho do centro da cidade e oferecer o presente - nossos corpos reatualizados, eram outros, nós mesmos modificados pelas vivências anteriores éramos novos, pois como nos diz Erika Fischer-Lichte em “*The transformative power of performance*” o poder de transformação de uma *performance* se estende e modifica todos os envolvidos, atuantes e audiência. Ambos podem, inclusive, vivenciar a inversão de papéis na qual o espectador passa a ser o atuante, contemplado por outros espectadores, e o *performer* pode se transformar no alvo de sua ação, como aconteceu no caso da *performance* “*Lips of Thomas*” de Marina Abramovic e, também, neste trabalho quando fomos surpreendidos por adolescentes que voltaram no dia seguinte, trazendo-nos de presente a modelagem que fizeram com o objeto de argila que ganharam no dia anterior, ou mesmo, no caso de outra jovem que pediu-nos pra sentar-se conosco e nos acompanhou por toda a manhã em nosso evento, oferecendo-nos como presente sua presença e o que produziu com a argila no período em que ficou conosco.

Mantivemos, da *performance* anterior, para a cena atual o *kit* cadeira com guarda sol, banquinhos, bolsa com argila e saquinhos de plástico para acolher as peças modeladas e ofertadas como presente. A cena comum de se ver à borda do mar - cadeira de praia com guarda sol sobre uma canga, corpos mais expostos em sua superficialidade tátil, com a pele essa fronteira de contato e percepção do mundo relativamente desnuda, se acrescentou, desta vez, equipamentos eletrônicos de vídeo e áudio que referendavam outras paragens e buscavam excitar além da visibilidade, também, o sentido auditivo, criando camadas paralelas de realidade, participando do cenário como um elemento que proporcionava outro tipo de experiência, desdobrando as possibilidades da cena de tocar e atrair o público, comendo estratégias de sedução para capturar os pedestres através de outras potencialidades de percepção que nossos corpos superficiais e sensoriais possuem. O vídeo mostrava imagens da viagem ao Peru e uma escalada nas paisagens de Machu Pichu, imagens de belíssima natureza entrelaçando-se a respiração forte de um

³ (...) Performar programas é fundamentalmente diferente de lançar-se em jogos improvisacionais. O *performer* não improvisa uma idéia: ele cria um programa e programa-se para realizá-lo (...). Ao agir seu programa desprograma organismo e meio. (...) programa é “motor de experimentação” (Deleuze e Guatarri apud Fabião, p.237). (FABIÃO, 2008, p.237).

corpo em esforço, a um poema de Cecília Meirelles e a música instrumental de John Coltrane. Cada um desses elementos eram fios tecendo materialidades diferentes e proporcionando outras experiências, gerando outras percepções e sentidos.

Além do áudio e vídeo, acrescentamos certos elementos, como a leitura de poemas e a surpresa do abraço (proposição de Elder), espécies de presentes mais de ordem imaterial. A cena se completava com a presença dos performers desenvolvendo suas ações, conjunto que, não exatamente, se tratava de uma representação, mas que oscilava entre a realidade da apresentação e o ficcional que se aparenta quando se desloca a ambiência própria de um certo local para outro onde se torna inaudito.



3. Arquivo pessoal.

Embora o fato de permanecer por horas modelando pequenas quantidades de argila e doá-las como presente seja uma realidade que mais pareça representação, nada havia ali a ser interpretado, apenas experienciado. A realidade toma o lugar oscilante de uma ficção, pois não parece real alguém presentear estranhos sem pedir nada em troca. No mundo contemporâneo tudo se permuta por dinheiro. No entendimento breve das pessoas que, rapidamente, passam não há verdade em uma oferta desinteressada, portanto para muitas delas seria possível que, após aproximarem-se da cena em andamento, fossem surpreendidas por alguma proposta de contrapartida. Ao se depararem com a realidade extracotidiana de uma doação desinteressada surpreendiam-se e, imediatamente, pareciam acessar dentro de si mesmas o prazer de viver as interrelações humanas, sociais e culturais, momento de auto conscientização vivido dentro da ótica de que a vida pode ser boa.

Desta forma, todos estavam envolvidos naquela situação e de espectadores os indivíduos passavam a ser cocriadores da performance, a eles com seus desejos interiores e escondidos seguiam os performers no encaminhamento das ações. Transformações interiores ocorriam para todos.



4. Arquivo pessoal.

A idéia de facilitar que as pessoas pudessem carregar a argila mantendo-a úmida na embalagem plástica que fornecíamos, fazia-nos crer na possibilidade de desdobramento daquele instante quando em outro tempo e lugar os sujeitos, novamente, entrariam em contato com aquele material, provavelmente, já disforme na bolsa, no bolso ou nas mãos, pelo movimento no trajeto urbano. Este fato, por si só, queremos crer, já autorizaria e convidaria seu imaginário a se expressar, manipulando efetivamente a argila, livre da expectativa do olhar alheio que faz julgamentos estéticos e precisa reconhecer nas formas produzidas outras já conhecidas. Parte esta do processo sempre velada, pois, nunca saberemos como foi, realmente, o segundo encontro do presenteado com seu presente modificado.

Esta idéia continuava a mover o desejo de presentear, pois o que doamos como objeto é uma imagem concretizada na argila, mas de curta duração, uma espécie de imagem

mariposa da qual nos fala Didi-Huberman (2008), pois a rapidez com que sua forma se deforma, faz com que sua visibilidade não lhe permita ser apreendida em detalhes, como uma borboleta que voa e leva consigo seu desenhos incognitos. Neste caso, mais que a imagem mariposa de Didi- Huberman esse presente se comporta como uma fenix, pois, após o desfazer de sua primeira forma, ele pode tomar outras tantas aparencias, inclusive ser somente um pequeno pedaço inutil de terra. Mesmo assim, trata-se de um signo que estará sendo ressignificado de acordo com a subjetividade em fluxo processual constante e em interrelação com a matéria plástica, já que a argila como excelente material projetivo que é, também envia pistas e mensagens que são decifradas segundo a capacidade de leitura, que a lente da realidade psíquica, emocional e cognitiva de cada um pode proporcionar.



5. Arquivo pessoal.

Por outro lado, “Aceita o presente” se constitui da presença dos *performers*, cujos corpos são entendidos como fenômenos experienciados ao invés de objetos representados para um olhar contemplativo, e suas ações que são proposições para uma experiência extracotidiana. Convidando as pessoas a vivenciar, através da interrelação social, seu universo imagético, sua realidade subjetiva, sem a preocupação de que fossemos

compreendidos no que fazíamos como artistas, importava-nos mais a experiência que estávamos tendo e proporcionando, o que para nós fica claro que o evento da performance é mais forte que as interpretações possíveis a seu respeito e que, a materialidade de nossas ações prevalece sobre suas qualidades semióticas. Comprometidos e engajados com esse projeto que interceptava o frenético trânsito dos indivíduos na cidade, de certa forma, impelindo-os a transgredir a norma da rapidez para experimentar e se deixar tocar por um momento de prazer e imaginação no coletivo coração da cidade, eramos todos materialidades em processo, subjetividades construindo juntos uma outra realidade, não meramente interpretada mas vivenciada. Tanto oferecíamos o presente como presente quanto assim, o desfrutávamos, prova vivencial do poder extenso de transformação que a performance pode promover a todos os envolvidos, modificando-os e, da mesma forma, a realidade de seus momentos no cotidiano.

Afinal, ficou desta experimentação, a consciência de ter vivido um momento para além do cotidiano comum, os sentimentos fruídos no interjogo com o público, os sentidos gerados nesse contato, as transformações subjetivas internalizadas e alguns tecidos pintados de argila pela limpeza das mãos, rastros concretos de ações efêmeras e vivência indelével. As performances da segunda versão foram sempre finalizadas ao nos colocarmos de pé segurando o tecido aberto e o livro de Cecília, cujo poema era recitado em tom ideal para ser ouvido a longa distância e encobrir o ruído indistinto e constante da cidade. Elemento visual impregnado de mistério.



6. Arquivo pessoal.

Considerações Finais

No terreno de fronteira porosa entre artes visuais e artes cênicas se deu a criação de eventos cuja teatralidade se instaura na imbricação de fontes variadas, como o estabelecimento de um espaço potencial, comum a prática de Peter Brook, aliado a intenção corporificada dos performers que induzem seu surgimento na apresentação e ao olhar dos espectadores que abre uma fenda, na imagem da cena, para vê-la como um objeto espetacular. Tipo de teatralidade que se dá fora dos palcos e que pode ser encontrada no cotidiano, talvez aquele tipo de teatralidade primeva da qual nos fala Evreinov, e que Ferral (20000) relaciona mais a antropologia e etnologia do que ao teatro, por estar inscrita no cotidiano.

Da mesma forma, o evento inclui o artefato metamórfico, próprio das artes visuais, criado para ser independente de seu criador e resignificado através da percepção e interpretação e, quem sabe, da ação modeladora dos espectadores, num outro momento e lugar.

Fato processual que se constitui, portanto, de imagem, ação, presença e objetos simbólicos, o evento nasce em uma zona de contato formada por saberes desterritorializados, através dos quais se estrutura uma trama do corpo, esse circuito orgânico e perceptivo que nos habita como um todo, corpo de superfície e corpo recessivo aquele da “dimensão profunda da experiência abaixo da superfície da carne” (ZARRILLI, 2007, p.54) – e que, quando em ação, constitui a cena na qual o fazer com a argila estimula a imaginação.

O fruidor/participador, ao parar para o apelo de uma oferta, ativa uma arma contra a domesticação. Ao mesmo tempo, vivencia um acontecimento no fato de que aceitar o presente pode levá-lo a expandir a qualidade de sua momentânea realidade, a sua relação com o viver, com o acaso e com o outro, fazendo de sua existência uma experiência mais formativa e transformativa. Nesse processo, ambos, *performer* e espectador/participador, têm a chance de viver um encontro através do qual o real e o ficcional se contatam na cena iniciada pela ação do *performer* que é alternadamente ator, pois no “continuum que contem incontáveis possibilidades de manifestação” (BONFITTO, inédito, p.127), às vezes, sentimos que, até mesmo na ordem social, representamos quando saímos do nosso papel, para viver outro. O fruidor, aquele que nos olha, é afetado pela ligação das idéias geradas pela imagem daquilo que vê. Como diz Didi-Huberman (1998) em “O que vemos o que nos olha” a imagem olhada faz fissura e no olhar que vê é reconstituída e resignificada.

Nos gestos que compõe a *performance* é possível ver refletido cenas sociais como, quando ao se estender a mão enviamos dúbia mensagem, já que na fenda que se abre nessa imagem mirada poderia se ver tanto o ser que oferece quanto o ser pedinte, personagem da injustiça social, comum nas ruas das grandes cidades. O que pede a arte através de nossa ação? Possivelmente, o seu lugar no seio do povo e a sua função social.



7. Arquivo pessoal.

Performers e audiência semelhantemente aceitam que uma função primária dessa atividade é precisamente o metacomentário cultural e social, a exploração do self e do outro, do mundo como experimento e de possibilidades alternativas. (CARLSON, 2010, p.221).

O sujeito sai da condição de massa humana para a de indivíduo e transita do território do público para o privado, do anonimato, quando é abordado, para a individuação por reatualizar-se como indivíduo ao ter sua subjetividade provocada e sua inventividade instigada.

Por outro lado, a proposta viabiliza um contato com a possibilidade de, também, transformar um material como a argila. Expressar-se por meio dela abre uma brecha para o imagético, que revela conteúdos da subjetividade.

A proposta realizada no centro de Florianópolis entende a cidade com um espaço privilegiado para esse tipo de intervenção que rompe com as convenções dos saberes específicos, que é relacional e que se utiliza mais da 'apresentação' do que da representação, embora contenha momentos de ambivalência nesse sentido. Trabalhamos com a realidade e o espaço humano, o externo e o interno de cada um de nós, o real e o fictício, o trânsito, o deslocamento. Nesta ação, na qual propriamente não havia atores, observa-se uma teatralidade expansiva já que o espectador teve a oportunidade de não ser passivo fazendo do seu igual, espectador do espectador. Trabalhamos com o acaso, o efêmero, intenções preparadas e não preparadas ⁴ e uma

⁴ No sentido que Bonfitto explicita em *ACinética do Invisível*, p.186-187 : " Este segundo modo de intencionalidade está profundamente relacionado com a tensão entre o pessoal e o impessoal; ele emergiu

pergunta performática e experimental que nos permitiu um diálogo entre vida e arte. Vivenciar e experimentar a cena como acontecimento – presentificação da ação – e verter os materiais em imagens são, também, pontos de contato entre artes visuais e artes cênicas, fronteira entreaberta na qual o corpo é espaço de criação e o espaço é corpo de criação. Imbricação através da qual se apresenta uma circunstância oportuna para refletirmos sobre nosso lugar e papel na sociedade e na cultura, redefinirmos a nós mesmos e proporcionamos ao outro que, também, o faça.



8. Arquivo pessoal.

Referências

BONFITTO, M. *A cinética do invisível*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *IV – O ator e o performer in Hic et nunc – entre identidades e alteridades*. Inédito.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Tradução de Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DEWEY, J. *Arte como experiência*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FABIÃO, E. *Corpo cênico, estado cênico*. In: *Revista Folhetim - Teatro do Pequeno Gesto*, n.17, mai./ago. 2003, p. 24-33.

_____. *Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea*. In: *Revista de Artes Cênicas sala preta*, n.8, p.235-246. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, ECA/USP, 2008.

dessa tensão. (...) intenções que não são preparadas foram examinadas por alguns filósofos. Merleau Ponty, por exemplo, se refere a uma espécie de intenção que não depende de decisões tomadas por alguém: 'Na medida em que eu tenho mãos, pés, um corpo, eu sustento ao meu redor intenções que não dependem de minhas decisões, e que afetam as circunstâncias em que vivo em um modo que não posso escolher.'"

FÉRAL, Josette. *Theatricality: the specificity of theatrical language*. SubStance, 98/99, Vol.31, nos.2 e 3, 2002.

FISCHER-LICHTE, Erika. *The transformative power of performance*. London and New York, Routledge, 2008.

KIRBY, Michael. Acting and not-Acting. In: *A Formalist Theater*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987. Pp. 3-20.

PALLAMIN, Vera M. *Arte urbana*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.

ZARRILLI, Phillip B. *Senses and silence in actor training and performance in The senses in performance*, Sally Banes ET Andre Lepecki. NY: Routledge, 2007.

ensino e história da arte

Música e Juventude no Programa Escola Aberta: quais músicas? Qual pedagogia?

Helena Lopes da Silva¹

Resumo: A música tem sido tomada como uma ferramenta importante nas políticas públicas de educação para ajudar no combate dos problemas sociais que envolvem os jovens considerados em situação de vulnerabilidade social. A presente pesquisa analisou os sentidos da pedagogia musical nas oficinas de música da Escola Aberta Chapéu do Sol, Porto Alegre, RS. Os resultados revelaram concepções pedagógicas e musicais advindas de um modelo conteudista de educação musical o qual desconsidera os saberes musicais e os contextos sociais dos jovens.

Palavras-chave: programa escola aberta, juventude, pedagogia musical.

Abstract: Music has been taken as an important tool in public education policies to help tackle social problems involving young people considered socially vulnerable. The present study examined the meanings of music pedagogy in music workshops at the Open School Chapéu do Sol, Porto Alegre, RS. The results revealed pedagogical concepts and musical content way arising from a model of musical education which disregards the musical knowledge and social contexts of young people.

Keywords: open school program, youth, music pedagogy.

¹ Mestre e Doutora em Música – Área de Concentração: Educação Musical – pelo PPG Música – Mestrado e Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professora do Curso de Licenciatura em Música da Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais (ESMU/UEMG). Linha de pesquisa: Pedagogia da música, juventude e contextos diversos.

Introdução

Problemas relativos à violência com e entre os jovens brasileiros considerados em situação de vulnerabilidade social têm sido ponto focal dos debates atuais acerca das políticas públicas nacional, em especial, das políticas públicas de educação.

De acordo com Sposito e Carrano (2003, p.8), o tema juventude configurou-se concretamente na seara das políticas públicas a partir da percepção “dos problemas que afetavam uma expressiva parcela da população jovem, [lançando-os] a uma condição que se tornou usual conceituar como sendo de risco social”. Segundo os autores, tais problemas foram identificados principalmente na área da “saúde, da segurança pública, do trabalho e emprego” conferindo “a materialidade imediata para se pensar as políticas de juventude sob a égide dos problemas sociais a serem combatidos”, isto porque, “a própria condição juvenil passa a se apresentar como um elemento problemático em si mesmo requerendo, portanto, estratégias de enfrentamento dos “problemas da juventude” (ibid).

Frente a esta realidade, o Governo Federal foi levado a considerar, seriamente, a situação dos jovens brasileiros a ponto de criar, em 30 de junho de 2005, o Conselho Nacional da Juventude (CNJ) com a finalidade de “formular e propor diretrizes da ação governamental, voltadas à promoção de políticas públicas de juventude” (Portal Brasil. Acesso *online*).

Partindo da premissa adotada pelo poder público federal de que os jovens e sua condição juvenil representavam um “problema a ser combatido”, foram criados programas esportivos, culturais e de trabalho orientados para “o controle social do tempo livre dos jovens destinados especialmente para os moradores dos bairros periféricos das grandes cidades brasileiras” (ibid).

Nesse sentido, a educação - mais especificamente, a escola – é tomada como um espaço importante para “o controle social do tempo livre dos jovens”, bem como para a reversão do atual quadro de violência com e entre os jovens considerados em situação de vulnerabilidade social.

Dados revelados pelo Censo Escolar 2010 (Inep. Acesso *online*) demonstraram que o

ensino médio profissionalizante vem ocupando um espaço de importância superior ao atual ensino médio da escola regular e nos levam a refletir sobre o papel do ensino médio na escola regular pública: Estaria este segmento passando por uma crise?

Em relação às problemáticas atuais pelas quais a escola vem passando, em especial, o enfraquecimento do papel do ensino médio para os jovens que estudam na escola pública, podem encontrar ressonância no pensamento de Certeau (1995) acerca do que ele conceitua como “indício de um novo papel da escola”:

É exatamente na medida em que o saber escolar perde seu crédito, em que se encontra substituído por conhecimentos adquiridos em outro lugar e mais rentáveis, em que, portanto, não está mais ligado à lei de uma sociedade, que ele é mais facilmente visto como artifício que oculta os conflitos mais “reais” da comunicação. A experiência pedagógica reflui então para a psicologia de grupo. Quanto mais o saber se marginaliza, mais os problemas da *relação* invadem o campo que ele ocupava. Sob muitos aspectos, **é o indício de um novo papel da escola. Mas essa tendência acarreta efeitos opostos: uma radicalização com relação ao *objeto* tradicional do ensino, ou então uma vontade de solucionar, somente pelo aperfeiçoamento dos programas, as dificuldades criadas por uma nova função da escola na sociedade.** (CERTEAU, 1995, p.128-129. Grifos do autor).

Esta nova função da escola na sociedade apontada por Certeau (1995), na qual esta precisa reavaliar o seu papel, ou mesmo, o seu sentido frente aos problemas sociais contemporâneos, é também analisada por Costa (2006) quando afirma que os desafios que hoje se apresentam à escola, além de transmitirem o conhecimento acumulado pela humanidade, também promovem a formação da cidadania; passam a ser espaços de construção do conhecimento e de respeito à cultura, com todas as suas singularidades e pluralidades. A autora afirma que “pensar em um redimensionamento da instituição escolar implica que ela assuma como princípio básico o respeito às diversidades, o direito que cada um tem de ser tratado de acordo com as singularidades” (p.129).

Costa (2006) pondera também, que estamos vivendo em um “momento de questionamento das culturas, dos valores e das relações sociais”; portanto, “a escola deve assumir a postura de respeito às diversidades, sem perder de vista os seus fundamentos e objetivos”. Neste sentido, avalia que em “decorrência dessa crise nas relações sociais, a escola encontra-se envolvida em uma série de fenômenos e implicações, que podem ser associados não só à crise econômica, mas também a uma crise moral” (p.130).

Tais pressupostos encontram ressonância na proposta do Governo Federal em parceria com o Ministério da Educação e Cultura (MEC) e a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) para o enfrentamento dos problemas relativos à juventude em situação de vulnerabilidade social, através da criação e implementação do Programa Escola Aberta.

Programa Escola Aberta: educação, cultura, esporte e trabalho para a juventude

A Escola Aberta integra o Programa Abrindo Espaços: Educação e Cultura para a Paz, o qual propõe como objetivos “a construção de uma cultura de paz, a educação para todos, a erradicação e o combate à pobreza” (NOLETO, 2008). Para o cumprimento de tais metas, o Programa Abrindo Espaços, identificou a necessidade de se construir “uma nova escola para o século XXI”, caracterizada, até então, como “escola-endereço” e que essa assumisse o status de “escola-função” (NOLETO, 2008, p.17).

Diante da necessidade de transformação paradigmática da instituição escolar foi criado o Programa Escola Aberta: Educação, Cultura, Esporte e Trabalho para a Juventude, o qual passou a ocupar o status de política pública nacional em 25 de outubro de 2004.

Em relação à visão de educação trazida na Proposta Pedagógica do Programa Escola Aberta, Tinoco e Silva (2007) afirma que ele foi criado a partir da necessidade de uma aproximação entre a escola e as comunidades em situação de vulnerabilidade social. Segundo as autoras, a “desescolarização da sociedade” é proposta para o Programa, “no sentido de se valorizar os saberes da comunidade” e de se reconhecer que “a aprendizagem ocorre frequentemente nas trocas sociais, de maneira informal, assistemática, no tempo de lazer que é o tempo propício à criatividade” (p.18). Ainda dentro desta concepção pedagógica, está implícita, segundo Tinoco e Silva (2007), “a denúncia da burocratização das relações sociais e das deficiências da escola” através da busca em superar a concepção de que “só a escola ensina, só o que se aprende na escola (de maneira formal) é válido para a vida” (p.19).

A Proposta Pedagógica do Programa Escola Aberta (TINOCO e SILVA, 2007), alicerçada nos paradigmas da “educação informal” e da “desescolarização da sociedade”, estabelece a realização de oficinas variadas, as quais devam seguir os seguintes preceitos:

1. Oficinas planejadas a partir da pesquisa que o coordenador escolar realizará na comunidade, identificando os interesses e necessidades dos moradores. As oficinas podem ser de diversas áreas como cultura/artes, esporte e lazer, comunicação, saúde, informática, trabalho e outras (reforço escolar, idiomas, conteúdos variados).

2. Oficinas fomentadas pelo MEC, com o objetivo de contribuir para o reconhecimento e a valorização da diversidade cultural nacional, o enfrentamento da discriminação e do preconceito, o desenvolvimento da cidadania e do protagonismo juvenil. Serão realizadas, entre outras e sempre que possível, oficinas de direitos humanos e cidadania, diversidade e leitura. (TINOCO e SILVA, 2007, p.16).

Segundo Tinoco e Silva (2007, p.17), as oficinas desenvolvidas nas escolas abertas são consideradas “mais que momentos de apropriação de saberes, oportunidades para educar, para promover reflexões sobre valores importantes para a convivência tão perpassadas por diferenças nem sempre bem administradas pelos grupos sociais”. Nesse sentido, reforçam as autoras, as oficinas têm o papel de contribuir para o cumprimento das metas de “formação da cidadania e a paz social, mediante a inclusão e a formação profissional inicial dos jovens e de outras pessoas moradoras das comunidades em situação de vulnerabilidade” (TINOCO e SILVA, 2007, p.18).

A música nas oficinas do Programa Escola Aberta

Considerando que a música enquadra-se como uma atividade artística, cultural e educacional, ela vem sendo chamada a participar do Programa a partir de demandas das comunidades, mas também, por ser tomada como ferramenta capaz de solucionar os problemas sociais que envolvem os jovens pertencentes às comunidades consideradas em situação de vulnerabilidade social. A partir desta premissa, presente nas linhas e entrelinhas dos discursos dos coordenadores, interlocutores e gestores do Programa, a pesquisa procurou compreender: Por que e de que forma a música participa do Programa Escola Aberta? Quais concepções pedagógicas e musicais estão atreladas à proposta do Programa? A quais músicas e a qual pedagogia musical se refere o Programa quando se trata dos jovens em situação de vulnerabilidade social?

A Escola Aberta Chapéu do Sol foi escolhida como *locus* empírico por ter se revelado como um campo interessante para a realização do presente estudo considerando as atividades de música nela desenvolvidas, um grupo de *hip hop* e uma rádio escolar. Além disso, o grupo de *hip hop* da Escola Aberta Chapéu do Sol havia vencido por duas vezes

consecutivas o Festival de Música realizado pelo Comitê de Organizações, Entidades e Pessoas (COEP/RS), nos anos de 2005 e 2006.

A partir das observações das atividades musicais realizadas na Escola e das entrevistas realizadas com os atores envolvidos com o Programa Escola Aberta - coordenadores, gestores, diretores,icineiros e ofcinandos de música -, bem como através da análise dos documentos que embasam a política pública nacional, Programa *Escola Aberta: Educação, Cultura, Esporte e Trabalho para a Juventude* (2004), o estudo propôs-se a compreender e analisar os sentidos da pedagogia musical desenvolvida nas oficinas e/ou atividades de música da Escola Aberta Chapéu do Sol em relação à natureza e à proposta do programa.

O conceito sociológico de pedagogia musical

Para a compreensão dos dados empíricos que serão apresentados e discutidos neste artigo, torna-se necessário esclarecer o conceito de pedagogia musical ao qual estarei me referindo durante o cruzamento realizado entre a realidade observada no campo empírico versus as concepções trazidas nos discursos dos participantes entrevistados.

Piatti (1994, p.20) explica que a pedagogia da música, indiscutivelmente, precisará se referir “a dois setores do pensamento e da experiência: o da educação e o da música”, os quais, caracterizam-se como “setores articulados, complexos, que apresentam no seu interior subdivisões e diferenciações notáveis, às vezes contraposições”. O autor faz uma crítica direcionada aos discursos pedagógicos sobre música, os quais compreendem, pedagogia da música como a maneira de ensinar música. Segundo Piatti (1994), esta associação entre pedagogia/ensino, pode ser definida como disciplinar ou mesmo, conteudista, na qual, a música é o ponto focal, e que, portanto, está associada a “um determinado sistema musical, ao qual corresponde um determinado sistema de valor” (p. 25 - 26).

Em contrapartida ao modelo “conteudista” da pedagogia musical, Piatti (1994, p.25) prefere adotar o que chama de “modelo complexo ou modelo relacional”, o qual está “centrado na concessão da educação como relação, como troca de experiência, em contextos não pré-determinados”. Segundo o autor, tal modelo valoriza a ocasião do cotidiano e propicia um “amplo espaço à pesquisa, à criatividade, à fantasia” (ibid.).

Piatti (1995) justifica sua opção e complementa:

Tal preferência é determinada pela convenção de que modelo igual privilegia as pessoas, com as suas potencialidades e as suas carências, com as suas necessidades e os seus desejos, a sua integridade de mente e corpo, as suas expectativas e as suas aspirações. O ponto focal, então, se desloca da disciplina mais ou menos formalizada para as pessoas historicamente inseridas em contextos e situações existenciais e que nos interpelam como homens e como cidadãos, antes que como músicos (PIATTI, 1994, p.25).

O pressuposto epistemológico adotado para este estudo e conseqüentemente, para a análise dos dados empíricos coletados, vai ao encontro do conceito do modelo complexo ou modelo relacional” explicitado por Piatti (1994). Ou seja, ao invés de me interessar pelos processos de ensino e de aprendizagem musical dos participantes das oficinas de música da Escola Aberta Chapéu do Sol, sob o ponto de vista cognitivo e didático, ou mesmo sob o ponto de vista valorativo de suas escolhas musicais, tomo a pedagogia da música como uma área na qual “a música em si não pode ser o ponto focal, mas um objeto de conhecimento a serviço das diferentes necessidades humanas, em diferentes contextos” (p.25).

Os jovens e as atividades de música da Escola Aberta Chapéu do Sol: entre desejos e realidade

MC (15 anos), B. BOY (17 anos), MV Bill (22 anos), Belo (14 anos), Pitty (15 anos), MC Wanessa [Camargo] (15 anos), Daniela [Mercury] (14 anos), Ivete [Sangalo] (16 anos), Shao Lin (21 anos de nascimento, 18 anos na carteira de identidade), DJ (17 anos) e M Brown (18 anos). Estes foram os 10 jovens² com os quais convivi durante os anos de 2006 e 2007, na Escola Aberta Chapéu do Sol.

MC, MV Bill e B. BOY formavam o grupo de *hip hop* “MDR: Manos do Rap”, venceram o Festival de Música do COEP 2005 e pretendiam ministrar uma oficina de *hip hop* na Escola Aberta Chapéu do Sol. Belo, ex-aluno da Escola, vencedor da edição 2006 do Festival do COEP, o mais novo integrante do Grupo de *Hip Hop*, no qual atuava como MC.

Segundo B. BOY, sua participação no grupo se deu por insistência de MC:

² Pseudônimos criados pelos próprios jovens participantes da pesquisa.

B. BOY: O MC me dizia, ele vivia lá na minha casa, me chamava, a gente ensaiava umas coisas ali na grama e a gente foi aprendendo assim, né? Ficamos um pouco parados por uns tempos e voltamos agora. No iníciozinho eu ficava vendo e eu já praticava capoeira quando criança, por isso foi mais fácil pra mim. Comecei com 7 anos a capoeira e depois com 12, comecei a gostar de rap. Aí eu fui praticando, fui gostando assim...

Belo, muito tímido, ainda estava tentando se localizar no novo trabalho do grupo “MDR: Manos do Rap”:

Belo: Ah, não ele [referindo-se à MC] pode [cantar], eu também posso! O MC chegou assim, eu nem conhecia ele ainda e cantou lá no pátio [da Escola]. “Quem é esse guri que tá cantando?” “Ah, é o MC!” “Quem é esse MC?” “Ah, é lá da outra turma” Daí eu perdi a aula só olhando e a ssora ficava me chamando: “Sai da janela!” Aí eu copiava e ficava ali olhando: “Bah, o cara canta!”

MC, por sua vez, ocupava o papel central do grupo de *hip hop*, e tinha planos profissionais para o grupo:

MC: (...) a gente tem esse propósito de fazer as canções pra divertir a galera. Quanto menor [a platéia] a gente tenta a galera fazer o show junto, né? Eu tava falando com ele [Belo] sobre as apresentações. Quando tiver um festival ou alguma coisa, ele que tá mais por dentro da escola [MC já havia terminado o Ensino Fundamental e estava em outra escola]. Eu disse que quando tiver um showzinho, uma apresentação, a gente já tá ali...

Daniela [Mercury] e Ivete [Sangalo] foram escolhidas para representar a Escola Aberta no Festival do COEP/RS, em 2007, mas não obtiveram colocação no mesmo. As duas cantavam as músicas em arranjos a duas vozes, criados por elas próprias. Ivete tinha intenção de seguir a carreira musical: “cheguei até a ter aulas de canto lírico... Mas, desisti porque não era a minha praia... Gosto mais de música popular”. Daniela, sua irmã, tinha vindo à Escola Aberta “pra treinar mais a afinação: Tem vezes que eu começo desafinado, ou no meio eu me perco [referindo-se à segunda voz]”.

MV Bill, DJ e M Brown formaram um grupo de *hip hop* “paralelo”, porém homônimo ao Grupo “MDR: Manos do Rap”. MV BILL havia se afastado da Escola Aberta e do antigo grupo de *hip hop*, não apenas por “motivos profissionais” como havia me explicado a Coordenadora Escolar, mas também porque, apresentava um “comportamento estranho”, segundo me relataram seus ex-colegas de Grupo. No grupo homônimo, MV BILL estava começando a criar e cantar *raps*, DJ atuava no Grupo como *DJ*, e M Brown,

dançava *break*. MC Wanessa, assim como Ivete e Daniela, também havia concorrido a representante da Escola Aberta no Festival de Música do COEP/RS, no final de 2007. Como não havia sido escolhida no concurso interno realizado na Escola, resolveu participar do Grupo de MV BILL, dançando e cantando, pois, segundo ela:

MC Wanessa: Eu quase desisti [de participar das atividades de música da Escola Aberta] por causa das gurias que ganharam [Ivete e Daniela]. Mas eu não desisti... Porque eu vi uma programação dos caras aí da rua, do Hip Hop Sul [Programa da TV Cultura]. Aí eu peguei eles incentivando as pessoas a esse tal do ritmo aí, do hip hop. Aí, não vou desistir.

Shao Lin morou grande parte de sua infância e juventude em um abrigo de menores, no centro da cidade de Poro Alegre e me contou que havia sido atraído para a oficina de música após ouvir Ivete e Daniela cantando durante um dos sábados em que veio à Escola. Foi chegando de mansinho, entrando aos poucos na sala, ficou assistindo por um tempo ao ensaio das meninas, e ao me ver gravando e filmando, se aproximou e me contou que também fazia *rap* e que todas as suas letras estavam guardadas em uma “mala cheia”, na sua casa.

Frente as estas histórias de vida, aos contextos sociais aos quais pertenciam e às escolhas dos pseudônimos por cada um destes jovens, presumi que a música – através da possibilidade de participarem do Grupo de *Hip Hop* ou mesmo de participar dos Festivais de Música do COEP/RS - poderia representar para eles, uma possível visibilidade na comunidade e, principalmente, fora dela. Tal pressuposto se consolidou em muitos momentos em que estive com os jovens, em especial, nos momentos em que nossas conversas se transformavam em entrevistas, como mostra esta passagem retirada de meu Diário de Campo:

Neste dia, logo que cheguei à escola para assistir ao ensaio do Grupo de *Hip Hop*, MC contou que a filmagem que eu havia feito durante um dos ensaios do grupo - que transformei em DVD e dei a cada um dos meninos uma cópia do mesmo - havia impulsionado a criação de um fã clube do *Grupo de Hip Hop MDR [Manos do Rap]*:

MC: Foi assim, ó: eu mostrei o DVD que tu fez, pras gurias, e, bah, adoraram, né? O que o Negão [apelido de B. Boy] fez [referindo-se às coreografias de B. Boy na filmagem], elas ficaram impressionadas! “Bah, que Negão desenfreado! Bah, como é que ele faz?” Isso foram umas vizinhas que eu tenho ali perto de casa que eu vou

sempre tomar um chimarrão lá. “Bah! Vamos fazer um fã clube!” Disseram que vão conseguir um dinheiro e vão colocar o nome do grupo na frente das camisetas: “MDR: Manos do Rap”. E que a próxima apresentação que tiver do grupo, elas já vão estar na festa. Aí eu disse pro Negão, e ele quase não acreditou, né?

B. Boy: É! Tá tudo melhor pra mim! Que a gente vai vendo que as pessoas vão olhando pra nós. Dá vontade de seguir em frente! Que nem a senhora! A primeira vez que a senhora apareceu [na oficina de hip-hop]: “Bah, demorou!” [gíria que significa algo positivo]. Foi a senhora, que conseguiu as coisas pra nós. Acho que foi a maior coisa que a gente já teve! Só pelo fato de saber que a senhora gosta da gente... É muito bom!

Esta entrevista revela que para MC e para B. Boy o grupo de *hip hop* representava uma saída para uma vida melhor, talvez uma opção profissional, uma chance para obter sucesso e reconhecimento. No contexto da Escola Aberta Chapéu do Sol, segundo a visão dos meninos e da própria Coordenadora Escolar, o **Grupo de Hip Hop MDR** representava uma possibilidade desses jovens se tornarem visíveis aos olhos da comunidade, aos olhos dos outros e, principalmente, visíveis perante si mesmos. A formação de um fã clube do grupo os levou a projetar uma ideia de futuro através da música, de ascensão à outra vida.

Em seu livro *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*, Dayrell (2005, p.178) ressalta a importância da análise dos contextos sociais para a compreensão dos significados que os jovens atribuem ao *rap* e ao *funk*. O autor afirma que só podemos compreender os significados atribuídos a esses estilos musicais, se considerarmos “as relações que os jovens estabelecem e os significados que atribuem ao conjunto de experiências que vivenciam”, em relação ao contexto social em que vivem.

Dayrell (2005) explica:

O sujeito é um ser singular, que tem história, interpreta o mundo, dá-lhe sentido, bem como à posição que ocupa nele, às suas relações com os outros, à sua própria história e à sua singularidade. [...] o sujeito é ativo, age *no* e *sobre* o mundo, e nessa ação se produz e é produzido no conjunto das relações sociais. [...] Assim, o ser humano não é um dado, mas uma construção. [...] Somente o homem não é, em sua origem, nada, devendo tornar-se o que deve ser. A condição humana é vista como um processo, constante tornar-se por si mesmo, no qual se constitui como sujeito à medida que se constitui como humano, com o desenvolvimento das potencialidades que o caracterizam como espécie. (DAYRELL, 2005, p.176-177).

Embora a análise de Dayrell (2005) tenha sido referente a outros sujeitos, os jovens pobres da periferia de Belo Horizonte, o conceito de constituição dos sujeitos, a partir da perspectiva de que nos construímos a partir de determinados contextos sociais, torna-se pertinente para compreender os possíveis sentidos que o *rap* e/ou o Grupo de *Hip Hop* tinha no processo de construção social dos jovens da Escola Aberta Chapéu do Sol. Além da visibilidade que o Grupo de Hip Hop propiciava, o conteúdo das letras dos *raps* que compunham ou escolhiam para executar, revelava quem eram estes jovens e como estavam inseridos na sociedade em que viviam.

A importância das atividades musicais na Escola Aberta: Concepções advindas dos oficinairos, gestores e coordenadores do programa

Dentre as concepções acerca da importância da presença da música nas oficinas da Escola Aberta reveladas nos discursos dos oficinairos de música, gestores e coordenadores do Programa, destacou-se a concepção de uma pedagogia musical conteudista. Tais concepções confirmam o pressuposto de Piatti (1994) quando afirma que grande parte dos discursos pedagógicos sobre música associa pedagogia apenas ao ato de ensinar música, sem considerar o contexto e os sujeitos envolvidos na ação pedagógica.

Ao perguntar aos gestores, coordenadores e oficinairos de música da Escola Aberta acerca da importância das atividades de música em um programa direcionado à jovens em situação de vulnerabilidade social, estes revelaram:

Tornar sensível [as pessoas a] esse tipo de música, que é música erudita a que essas comunidades pobres geralmente não têm acesso! (Coordenador das Oficinas de Música).

Não queria ficar batendo na mesma tecla: hip hop, mas trazer uma informação nova pra eles: samba, bossa... Então, a ideia que eu tive foi misturar esses estilos com a informação habitual deles [rap] e tentar unir uma coisa a outra pra... Que nem quando tu vai dar remédio pra criança! Tu vai dar xarope tu tem que botar um aroma de cereja pra eles gostarem, se não, tu não consegue! (Oficineiro de Música).

Continuar valorizando o que eles trazem sem tentar a avaliação moral da coisa e tentar valorizar isso enquanto uma coisa já existente. Agora, eu acho que tem que dar o passo seguinte, né? Tem que apresentar um outro universo que é existente e que

acaba com essas populações não tendo acesso. Que é uma chuva de uma baixa cultura, né? Que valoriza a sexualidade de qualquer forma, que valoriza o apelo ao corpo. É cheio de conteúdos ideológicos de opressão, discriminação, preconceito... (Gestora UNESCO).

No Brasil, todo mundo tem interesse em música, tem vontade de aprender, mas falta teoria, faltam instrumentos musicais. Quando se fala em cultura musical se pretende significar uma cultura mais forte do que a do batoque na caixinha de fósforo. É importante que, nesse contexto, as pessoas sejam alfabetizadas musicalmente! (Gestor da UNESCO).

Em todas as falas selecionadas estão presentes os juízos de valor quanto à “falta de qualidade” das escolhas e das práticas musicais informais com as quais os jovens participantes do Programa Escola Aberta se relacionam. Tais pressupostos revelam a falta de compreensão dos entrevistados acerca dos significados das práticas musicais, bem como acerca das escolhas de determinados estilos e repertórios musicais pelos jovens, em determinados contextos.

Piatti (1994, p.25) analisa que a perspectiva educativa está imbricada com “a adequação das pessoas e modelos culturais dados e as respectivas práticas sociais”. Esta visão também está implícita nos discursos acima quando os entrevistados analisam o *rap* e outros estilos musicais como “musicalmente pobres”, vistos apenas como uma repetição de um modelo midiático, e pressupõem desta forma, que estas escolhas musicais devem-se à passividade de recepção destes jovens frente à mídia, desconsiderando, portanto, o significado destas escolhas na vida e na construção de identidade destes, bem como nos processos de socialização juvenil na Escola Aberta.

Considerações Finais

O recorte dos dados escolhidos para a escrita deste artigo evidencia o estreitamento das concepções dos adultos que pensam o Programa Escola Aberta acerca do trabalho de educação musical a ser proposto nas oficinas de música direcionadas aos jovens em situação de vulnerabilidade social. Os discursos revelaram uma visão preconceituosa a respeito das escolhas e dos saberes musicais dos jovens participantes do Programa. Em um certo sentido, o que está dito nas entrelinhas dos discursos apresentados na pesquisa são consonantes com a crítica realizada por Dayrell e Reis (2005) na qual denunciam as precariedades dos Programas voltados para Jovens - que hoje constituem o centro das

políticas públicas de educação – e que podem ser “compreendidas como a expressão de um programa ‘pobre’ voltado para ‘pobres’” e portanto, coerente com a concepção a respeito dos jovens atendidos pelo mesmo” (p.4).

Da mesma maneira, pode-se dizer que as oficinas de música da Escola Aberta Chapéu do Sol não contemplavam as necessidades de visibilidade dos jovens que dela participavam. A lógica escolarizada que preconiza o que deve ou não ser ensinado, a música que tem ou não qualidade, e que pensa o conceito de cultura a partir de apenas uma possibilidade hegemônica impedia que houvesse uma escuta e uma leitura instrumentalizada para uma proposta educativa e musical coerente com o espaço da Escola Aberta.

Como afirma Bastian:

[...] a resposta à questão como alguém ouve música, como faz música, porque julga a música dessa maneira, como ele julga, é uma premissa básica para desenvolver e respectivamente permitir efetivas estratégias de aprendizagem e espaços de experiência dentro e fora da escola (BASTIAN, 2000, p.80).

Portanto, torna-se imperativo uma mudança do paradigma singular vigente para um paradigma plural que permita propostas de educação musicais que considerem a importância de se entender por que, para que e como os jovens escolhem, praticam e consomem as suas músicas. Para que isto venha a acontecer, torna-se necessária e urgente a participação dos educadores musicais na seara das políticas públicas para juventude, as quais preconizam a inserção da música nestes espaços para que se possa, de fato, proporcionar aos jovens uma educação musical significativa com o seu tempo e com o seu contexto social.

Referências

BASTIAN, Hans G. A pesquisa (empírica) na educação musical à luz do pragmatismo. *Revista Em Pauta*. Porto Alegre, v.11, n. 16/17, 2000. p.76-109.

CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papirus, 1995.

COSTA, Márcia R. Reflexões sobre o processo de inclusão: A relação estabelecidos-outsiders no *locus* da escola. In. REGO, Nelson; MOLL, Jaqueline; AIGNER, Carlos (Orgs.). *Saberes e Práticas na Construção de Sujeitos e Espaços Sociais*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. p.127-140.

DAYRELL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

DAYRELL, Juarez ; REIS, Juliana Batista. Juventude, pobreza e ações socioeducativas no Brasil. 30ª Reunião Anual da ANPED. Juventude, pobreza e ações socioeducativas no Brasil, 2007. ANAIS. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/30ra/trabalhos/GT03-2880--Int.pdf>>. Acesso: 07 set. 2009.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTUDOS E PESQUISAS EDUCACIONAIS ANÍSIO TEIXEIRA (INEP). Disponível em: http://portal.inep.gov.br/todas-noticias?p_p_auth=h9io9lg9&p_p_id=56_INSTANCE_d9Q0&p_p_lifecycle=0&p_p_state=normal&p_p_mode=view&p_p_col_id=column-2&p_p_col_pos=2&p_p_col_count=3&_56_INSTANCE_d9Q0_groupId=10157&p_r_p_564233524_articleId=51679&p_r_p_564233524_id=73135. (Acesso em 24/11/2011).

NOLETO, Marlova J. Abrindo Espaços: inclusão social e educação para o século XXI In. GOMES, Candido Alberto. *Abrindo Espaços: múltiplos olhares*. Brasília: UNESCO, Fundação Vale, 2008. p.13-19.

PORTAL BRASIL. PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/secgeral/frame_juventude.htm. Acesso: 10/02/2009.

PIATTI, Mario. Pedagogia della Musica: Quali Basi? In. PIATTI, Mario (org.) *Pedagogia della musica: Un panorama*. Bologna: CLUEB, 1994. p.15-36.

SILVA, Helena Lopes da. Sentidos de uma Pedagogia Musical na Escola Aberta: Um estudo de caso realizado na Escola Aberta Chapéu do Sol, Porto Alegre, RS. TESE. PPG Música – Mestrado e Doutorado da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2009.

SPOSITO, Marília P.; CARRANO, Paulo César R. Juventudes e políticas públicas no Brasil. *Revista Brasileira de Educação*. Novo Hamburgo, n. 24, p.1-24, 2003.

TINOCO, Alcione N; SILVA, Gissele A. *Programa Escola Aberta: Proposta Pedagógica*. Brasília: UNESCO; FNDE, MEC, Governo Federal, 2007. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/proposta_pedagogica.pdf>. Acesso: 06 mar. 2008.

Acervo Artístico do NovoMuseu/MON: tabus, estratégias e parcerias

Adriana Vaz¹

Resumo: Este artigo trata do acervo artístico do NovoMuseu/MON. Metodologicamente, foi dividido em três partes: a origem do acervo, as obras adquiridas de 2003 a 2010 e a reciprocidade entre as exposições temporárias e o acervo permanente. Adotam-se como referenciais teóricos Canclini e Debord. Conclui-se que, independente da relevância desse museu para Curitiba/PR, o investimento na produção de artistas paranaenses que caracterizava seu acervo inicial não foi priorizado e as políticas de aquisição do Estado ainda são incipientes.

Palavras-chave: museu, público, arte paranaense, processos de hibridação.

Abstract: This article deals with the NovoMuseu/MON art collection. Methodologically, it was divided into three parts: the origin of the collection, work of arts acquired from 2003 to 2010 and reciprocity among the permanent collection and temporary exhibitions. The theoretical references adopted are Canclini and Debord. The conclusion was that regardless the relevance of this museum to Curitiba/PR, the investment in the production of Paraná's artists, a feature of its initial collection, was not prioritized and the procurement policies of the state are still incipient.

Keywords: museum, public, paranaense art, hybridization processes

¹ Doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professora do Departamento de Expressão Gráfica da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Adriana.vaz@ufpr.br

O NovoMuseu, rebatizado de Museu Oscar Niemeyer a partir de junho de 2003, marca a gestão dos governadores Jaime Lerner e Roberto Requião. Lerner inaugura a edificação em novembro de 2002, sendo que as exposições permanecem abertas para visitação até março de 2003. Após a eleição para governador do Estado do Paraná, Requião fica responsável pelo complexo e o administra indiretamente até dezembro de 2010, assim quem assume a presidência da OSCIP e organiza a agenda cultural do MON é sua esposa Maristela Requião, que também responde pelo cargo de Secretária Especial do Estado do Paraná para assuntos relacionados ao museu.

O acervo do NovoMuseu tem sua origem na coleção do antigo BANESTADO fechado em 2001, no extinto Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A. (BADEP) e, principalmente, nas obras do Museu de Arte do Paraná (MAP). Especificamente em relação ao acervo, inicialmente, discute-se os artistas e a quantidade de obras proveniente de cada instituição e que parcela representa o investimento do Estado na aquisição de obras, nessa fase inicial de conversão de um patrimônio público para uma instituição privada. Na sequência, aborda-se o perfil das primeiras obras adquiridas pelo MON e as demais produções que passam a integrar o acervo em seus oito primeiros anos de atividade. Além de identificar o tipo de produção imagética do MON, o objetivo deste artigo é elucidar quem são seus parceiros culturais durante a gestão de Roberto Requião, bem como, a forma de aquisição de obras adotada pela instituição.

De antemão, destaca-se a importância do acervo artístico como condicionante para que o NovoMuseu adquirisse a conotação de museu, na estratégia política de remanejamento de um museu oficial do Estado, que ao ser extinto, modifica também sua gestão jurídica. O MAP era vinculado à Coordenação do Sistema Estadual de Museus (COSEM) e gerenciado pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná (SEEC/PR). Com o seu fechamento, o modelo jurídico do NovoMuseu se enquadra na categoria de OSCIP (Organização da Sociedade Civil de Interesse Público), assim, entende-se a estreita relação do mercado de bens simbólicos com o campo político e econômico, visto que o NovoMuseu/MON rompe com o modelo de gestão administrativa adotada por outras instituições museológicas no Paraná.

Acervo de origem do NovoMuseu/MON: MAP, BANESTADO E BADEP

A relação de obras do Museu de Arte do Paraná e que hoje compõem a primeira parte do acervo do MON², permite verificar as informações sobre o artista e a obra³ e, ainda, como o acervo foi constituído institucionalmente, analisar-se a incorporação, a procedência e a entrada⁴. Das seis modalidades de incorporação – por aquisição, doação, comodato, empréstimo, transferência e sob guarda⁵ –, o investimento efetivo por parte do Estado ocorre apenas em obras por aquisição, o que denuncia a fragilidade das políticas de incentivo à cultura no Paraná, nessa fase inicial de constituição de um museu para representar a produção local.

As obras provenientes de aquisição datam do período entre 1988 e 1995, tendo como intermediários culturais os artistas e seus familiares, as galerias de arte como Pall Lajos e Uffizi, a Lei Sarney e colecionadores. Na incorporação por aquisição, destaca-se a compra de dezenove obras do artista Nilo Previdi, tendo como mediadora Iara Previdi Dotaf.

Por doação, das 55 ocorrências, a maioria foi obtida mediante contribuição de artistas que repassaram ao museu suas próprias obras, a exemplo de Ennio Marques Ferreira, artista e colecionador, que cedeu ao MAP 24 obras de artistas distintos e 53 obras de sua autoria. Calderari, reconhecido por sua produção de arte abstrata na década de 1960, também contribuiu com 31 obras produzidas por ele no ano de 2000, na técnica gravura em metal sobre papel. Exemplificando as doações realizadas pelos parentes dos artistas, o acervo somou 266 obras do escultor e desenhista Jefferson César, na categoria desenho, cedidas por sua esposa Lydia Cezar. A Siemens, via Lei Municipal de Incentivo, repassou ao museu 23 obras de Bruno Lechowski, há ainda outros casos, como o de Fernando Carneiro, que deixou 23 obras em seu testamento.

Por comodato, dos doze casos, a maior quantidade tem como procedência Nestor Stenzel, sendo duas obras de João Turin e 81 delas de Erbo Stenzel, seu irmão. Ainda nessa categoria há doze obras do antigo acervo BADEP, outras duas do BANESTADO e

² Os dados foram coletados junto ao Setor de Pesquisa e Documentação do MAC/PR, visto que os mesmos não foram disponibilizados pelo MON.

³ Indicação do artista, título das obras, data de execução da obra, categoria, técnica, suporte e dimensão.

⁴ Data em que a obra passa a pertencer ao acervo.

⁵ (VAZ, 2011, p.107).

uma da FUNDEPAR. Além de obras de artistas como Fernando Velloso, Wilson Andrade Silva, entre outros.

A categoria transferência – subdividida em definitiva ou não – indica as primeiras obras que compõem o acervo do MAP, o que coincide com o ano de inauguração do museu em 1987. Os órgãos envolvidos foram: Palácio Iguazu, Procuradoria Geral da Justiça, Secretaria de Segurança Pública, Secretaria dos Transportes, Secretaria da Educação, Secretaria do Planejamento, Secretaria do Interior, Secretaria da Agricultura, Secretaria das Finanças, Secretaria de Estado da Cultura. Entre os museus envolvidos estavam o MAC/PR e Museu Alfredo Andersen, além da Biblioteca Pública do Paraná e da CELEPAR – incluindo artistas acadêmicos e modernos, desde Alfredo Andersen até a geração da década de 1960, num total de 95 obras. Provenientes da Biblioteca Pública foram 23 obras do suíço Guilherme W. Michaud, além de obras de artistas como Miguel Bakun, Poty Lazzarotto, Estanislau Traple, sendo que em sua maioria, cada órgão disponibilizou de uma a seis obras de artistas diversos.

Três obras emprestadas ao MAP eram do Museu Paranaense, uma de Andersen e outras duas de Maria Amélia Assumpção. Já as obras da artista Helena Wong estavam aos cuidados de sua irmã Show-wen Allegretti. Sob guarda estão obras também do Museu Paranaense, da Biblioteca Pública do Paraná e da Família Stenzel, além de uma obra de Viaro proveniente da SUCEAM e outra de João Ghelfi, propriedade de Fernando Bini.

Contudo, percebe-se que o investimento na aquisição de obras de artes para compor o MAP foi na sua maioria proveniente de doações, que representam 66,5% das 1.124 obras listadas. Dentre as outras categorias analisadas, somente a transferência definitiva garante que as obras continuem incorporadas à instituição, independente de quem a administre, pois a transferência provisória, o comodato, sob guarda ou empréstimo são acordos temporários entre os proprietários e o museu.

Além do MAP, as outras duas instituições que compoem o acervo inicial do NovoMuseu/MON incluem obras do BANESTADO e do BADEP. O acervo do Banco do Estado do Paraná S.A. (BANESTADO), com base no levantamento feito em 28 de outubro de 1993 pelo MAC/PR, totalizava 721 obras ⁶ – embora sua coleção seja considerada

⁶ Segundo o MON, 900 obras foram originárias do BANESTADO. In: (HERKENHOFF, 2008, p.49).

diversificada, com poucas obras representativas, uma vez que parte do acervo foi constituída como pagamento de dívidas. Com a privatização do BANESTADO, o acervo foi repassado para o Banco Itaú e este, posteriormente, o transferiu para o Governo do Estado. Segundo Ennio Marques Ferreira, diretor da Casa Andrade Muricy (CAM), em 2002, espaço que vinculou a mostra sobre o antigo acervo do BANESTADO, ele mesmo realizou a curadoria mencionando o montante total de 75 artistas e 800 obras pertencentes a essa coleção, que iriam compor a Pinacoteca do Estado do Paraná, denominação dada inicialmente ao NovoMuseu. Em parte, a quantidade de obras divulgadas pela CAM coincide com os dados fornecidos pelo MAC/PR, porém a quantidade de artistas, não.

O BANESTADO atuava como intermediário cultural numa época em que Curitiba tinha poucos espaços museológicos e se destacava por incentivar artistas no início de carreira. Tanto é assim, que promovia o Salão Banestado de Artistas Inéditos (SBAI), criado em 1983, por Francisco Souto Neto ⁷. Os prêmios dos salões não eram do tipo aquisição e sim, um incentivo monetário para artistas iniciantes que não haviam realizado exposições individuais e nem tinham sido premiados em concursos oficiais ou de iniciativa privada. Também eram realizadas exposições de arte em sua galeria, com sede em Curitiba e Londrina. Em 1984, a Galeria de Arte Banestado inicia suas atividades em Curitiba e após 1995 passa a denominar-se Espaço Cultural Banestado.

As 88 obras do BADEP ⁸ compõem a terceira parte do acervo do MON, representando 32 artistas. As obras dos artistas Bia Wouk, Conceição Piló, Jader de Siqueira, Luiz Fernando Voges Barth, Maria José Boaventura, Esmanhoto, Tancredo de Araujo e uma das obras de Fernando Calderari foram obras provenientes de prêmios aquisições, vinculadas aos Salões Paranaenses. A obra do artista José Alberto Nemer resultou de prêmio aquisição da 4^a Mostra do Desenho Brasileiro e uma das obras de Guido Viaro foi doada por Constantino Viaro, filho do artista. Do restante das obras não se conhece a modalidade

⁷ O último salão noticiado data de 05 de dezembro de 1997. Faziam parte da comissão julgadora do XIII SBAI: Alfi Vivern, Estela Sandrini e Fernando Bini.

⁸ Sua atuação remete a 1962, quando surge a Companhia de Desenvolvimento Econômico do Paraná (CODEPAR), instituição criada para administrar os recursos do Fundo de Desenvolvimento Econômico (FDE), frente ao poder público. Em 1968, ao ser instituído o Sistema Nacional de Bancos de Desenvolvimento, com base nas diretrizes da Resolução n^o 93 do Banco Central, a CODEPAR mudou seus estatutos e sua razão social para Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A. (BADEP).

de aquisição. O BADEP era responsável pela publicação "Panorama da Arte no Paraná", editada em quatro volumes de 1975 a 1977 sob a coordenação de Domício Pedroso, bem como, por outras publicações sobre arte paranaense. As primeiras exposições realizadas no banco aconteceram em setembro de 1973, vinculadas ao Salão de Exposições do BADEP e as últimas datam de 1984.

Em síntese, o acervo inicial do MON tem 284 artistas e 1.933 obras⁹. Desses artistas, ao avaliar-se o grau de importância, destacam-se aqueles com obras tanto no MAP, quanto no BANESTADO e BADEP, que são Álvaro Borges (12 obras), Domício Pedroso (9 obras), Calderari (118 obras), Fernando Velloso (6 obras), Luiz Carlos de Andrade e Lima (13 obras), Nilo Previdi (29 obras), Poty (17 obras), Esmanhoto (6 obras) e De Bona (23 obras).

Outro modo de mensurar a importância do artista é a quantidade de obras no acervo. A maioria dos artistas apresenta entre uma e dez obras, sendo assim dá-se destaque aos artistas com mais de dez obras, distribuídos por instituições. No primeiro grupo, os artistas vinculados apenas a uma das três instituições, com obras no MAP, que são Bem Ami Voloch (37 obras), Bruno Lechowski (24 obras), Ennio Marques Ferreira (53 obras), Erbo Stenzel (185 obras), Irene Rolek (12 obras), Jefferson Cesar (266 obras), João Zaco Paraná (17 obras), Guilherme Michaud (23 obras) e Ricardo Kock (46 obras); com obras no BANESTADO tem-se Andréa de Paula Soares (11 obras), Antonio Macedo (16 obras), Carlos Erick Araujo (65 obras), Elton D'Almeida (12 obras), Teresa Koch Cavalcanti (20 obras) e Tadaschi Ikoma (37 obras) e com obras no BADEP Sergio Telles (17 obras).

No segundo grupo estão os artistas associados a duas instituições. No MAP e BANESTADO, Euro Brandão (46 obras), Helena Wong (56 obras), Ida Hannemann de Campos (36 obras), João Osório Brzezinski (19 obras), Wilson de Andrade e Silva (13 obras) e ainda, Osmar Chromiec com obras no BANESTADO e BADEP (30 obras) e Viaro com obras no MAP e BADEP (30 obras).

Ao considerar o modo como as obras foram adquiridas, apenas o Museu de Arte do Paraná estabelecia esse tipo de critério, predominando obras por doação (748 obras/71 artistas) em oposição as obras por aquisição (39 obras/16 artistas). No BADEP, por

⁹ (VAZ, 2011, p. 109).

exemplo, em que o número de artistas e obras era menor, algumas das obras eram prêmios aquisições do Salão Paranaense, a atuação do banco na área cultural marca o período entre 1973 a 1982. No BANESTADO, do total de 199 artistas, 157 deles não possuem obras no MAP e no BADEP. As atividades relacionadas às artes incluíam os salões e a Galeria de Arte Banestado durante o período de 1983 a 1996.

Conclui-se que a maioria do acervo artístico que compõem o NovoMuseu/MON é proveniente do MAP e que o investimento por parte do Estado no fomento cultural foi pequeno, tendo como base os modos de aquisição adotados até então. Em particular em relação ao MON, objeto de pesquisa do doutorado, constatou-se uma certa resistência da instituição em fornecer informações pertinentes ao plano curatorial, à constituição imagética do acervo e ao planejamento das exposições. O que em parte conduz ao entendimento do motivo pelo qual as fontes referentes à produção inicial do acervo foram coletadas em outros centros de pesquisa e não no próprio museu.

Exposições temporárias e as novas aquisições do acervo permanente do MON (2003-2010)

Na gestão de Maristela Requião, muitas das obras que integravam o acervo do MON eram provenientes das exposições realizadas pelos artistas no museu. Ciente da reciprocidade entre o acervo permanente e as exposições temporárias, compreende-se que o tipo de produção exposta também retrata o perfil do acervo adquirido pelo museu no período de 2003 a 2010. Se antes o acervo servia de base para classificar o museu – acadêmico, moderno, contemporâneo – na atualidade, o acervo e as exposições são as principais estratégias articuladas pelas instituições museológicas ao se colocar como um espaço de produção e difusão de conhecimento em sua relação com o público. O museu como um espaço comunicacional, social e, especificamente em relação ao MON, espetacular.

Assim, ao apresentar as exposições realizadas na reabertura do museu é que se esclarece a importância do acervo para a instituição, pois na ausência de exposições temporárias são essas obras que simbolizam a sua produção artística. Das 14 exposições que marcaram a reabertura do MON, exibiu-se ao visitante, além de mostras internacionais e nacionais, seis delas com obras pertencentes ao acervo da instituição. Analisando o título dessas exposições permanentes, não há relação direta entre a exposição e o acervo –

diferente das mostras posteriores a outubro de 2004. Com base na nomenclatura estabelecida pelo museu, as exposições se dividem em oficiais, paralelas e itinerantes, quanto à relevância são internacionais e nacionais, logo, a produção do acervo é classificada como uma mostra nacional.

Dentre as mostras do acervo, uma delas é de Osmar Chromiec, em que o pôster de divulgação apresenta duas obras abstratas originárias do BANESTADO, sem nenhuma referência pessoal ao artista ou dados sobre a exposição, o público lê o depoimento de Chromiec que discorre sobre seu processo criativo.

Minha pintura tem muito a ver com o meio em que vivo... A inspiração creio que seja inconsciente... A cor depende do estado de espírito. Quando comecei usava branco e o preto, foram as cores que mais chamaram a minha atenção. Alguns anos depois é que fui introduzindo novas cores... Apesar do meu trabalho ser concreto, abstrato, as cores dizem muito do ambiente em que vivo, isto é, árvores, sol, água e céu (natureza).¹⁰

As outras três mostras do acervo abordavam temas tradicionais na linguagem da pintura: natureza-morta, paisagem e retrato, a exemplo do retrato de Alfredo Andersen, de 1933, pintado por Inocência Falce e do retrato de Maria Amélia D'Assumpção, de 1924, feito por Alfredo Andersen, ambas as obras pertenciam ao MAP, sendo que o MON era responsável pela organização e pela curadoria¹¹.

No início, o MON se dedica aos artistas já consagrados no meio artístico paranaense, pois nomes como Andersen, Turin, Viaro, Leonor Botteri, entre outros, circulam entre as três mostras do acervo inauguradas em setembro de 2003. Alguns dos catálogos editados pelo MON, referentes ao projeto "Artistas Paranaenses", mencionam os mesmos artistas já publicados em função das exposições realizadas pelo MAP, entre 1988 a 1996.

O tabu sobre como foi constituído o acervo inicial do MON¹² e a maneira de divulgar as mostras de reinauguração, revelam que desde o início o museu tinha o intuito de

¹⁰ MON. *Chromiec*. Curitiba, set. 2003. Pôster de exposição.

¹¹ O plano de divulgação engloba convites, pôsters, catálogos e a revista do museu, embora nessa etapa inicial a produção dos catálogos ainda esteja restrita, assim como também os patrocinadores. As curadorias são realizadas por Suely Deschermayer e Solange Rosenmann, responsáveis pelo acervo e pelo educativo, respectivamente.

¹² A maior parte do acervo inicial é originária do MAP, porém o MON divulga a existência de apenas 300 obras provenientes desse fundo. In: (HERKENHOFF, 2008, p.49).

projetar-se nacionalmente – discussão a ser retomada a seguir em função do tipo de exposição priorizada pelo museu. Outro fato que comprova essa hipótese, é de que a gestão cultural do MON seguia modelos empresariais, logo as questões relativas à produção artística eram terceirizadas e não dependiam necessariamente da elite cultural atuante no Paraná.¹³

Exceto as obras provenientes de doação dos artistas que expuseram no MON, uma pequena parcela foi adquirida via Lei Rouanet e que resultou na mostra intitulada: "Aquisições Museu Oscar Niemeyer: do romântico ao moderno"¹⁴. Tendo como fonte o catálogo dessa mostra, o MON divulga sob sua tutela 1.850 obras, entre esculturas, pinturas, desenhos, fotografias e objetos. Porém, pelos últimos levantamentos realizados o acervo totaliza 2.585 obras, ou seja, de 2003 a 2010 foram incorporadas as produções de 89 artistas num total de 652 obras, entre artistas locais, nacionais e internacionais¹⁵.

Já que persiste de uma gestão para outra a resistência do MON em esclarecer a política de aquisição instituída por ele, o tópico a seguir trata do perfil dessa produção, com base em dois critérios: a nacionalidade do artista e o tipo de linguagem artística. Quanto à nacionalidade, a produção engloba artistas locais, nacionais e internacionais e quanto à linguagem, inclui pintura, escultura, gravura, desenho, entre outras.

Analisando o quadro 1, abaixo, destacam-se os artistas nacionais e locais, o que difere do acervo de origem, que compreendia predominantemente uma produção paranaense. O MON não adota uma única linguagem artística ou recorte temporal. De acordo com o tipo de linguagem que passa a compor seu acervo, o MON se lança como um museu de abrangência nacional, com ênfase na produção de arte moderna.

¹³ Na tese analisou-se quem eram os agentes que faziam parte da OSCIP e da estrutura administrativa do MON (VAZ, 2011, p. 147-161).

¹⁴ Nessa mostra foi adquirido um total de dezenove obras, de 18 artistas. O perfil das obras atende à produção local e nacional. A mostra permaneceu em cartaz de fevereiro a setembro de 2007, sendo exibida em três períodos distintos.

¹⁵ Essas informações foram disponibilizadas em 14 de abril de 2011. Na ocasião, a diretora do museu era Estela Sandrini. Embora o "NovoMON" reprove a falta de diálogo da gestão anterior (2003/2010), essa conduta se manteve, pois os critérios de aquisição adotados pelo MON não foram esclarecidos. A lista completa dos artistas e a quantidade de obras podem ser consultadas no quadro A.1.1. In: (VAZ, 2011, p. 375-377).

PRODUÇÃO	LOCAIS	NACIONAIS	INTERNACIONAIS	TOTAL
N.o artistas	34	41	14	89
N.o obras	354	254	44	652
QUANTIDADE DE OBRAS POR LINGUAGEM				
Gravura	231	115	2	348
Pintura	83	48	10	141
Fotografia	9	25	29	63
Objeto	-	38	-	38
Desenho	20	11	2	33
Escultura	11	17	1	29

QUADRO 1 - QUANTIDADE DE ARTISTAS E OBRAS - ACERVO MON (2003-2010).
 FONTE: Museu Oscar Niemeyer (abr. 2011)

Dentre os artistas nacionais, a maior diversidade de obras representa a linguagem de pintura, em que se pode citar Ado Malagoli, Ianelli, Cícero Dias, Daniel Senise, Di Cavalcanti, Djanira, Iberê Camargo, Pancetti, Siron Franco, Vicente do Rego Monteiro, entre outros. Em quantidade, a aquisição maior foi de gravuras, com obras de André Miranda, Gilvan Samico, Maria Bonomi, Niobe Xandó e evidência para 55 obras de Rossini Perez e 36 obras de Sérgio Fingeremann.

Como representante da produção local durante a gestão de Maristela Requião, o MON agrega obras de artistas que já faziam parte do acervo como Andersen, Arthur Nisio, Cláudio Cambé, De Bona, Domício Pedroso, Dulce Osinski, Ennio Marques Ferreira, Erbo Stenzel, Estanislau Traple, Estela Sandrini, Franco Giglio, Garfunkel, Viaro, Guilherme W. Michaud, Helena Wong, Bakun, Mário Rubinski, Luiz Carlos de Andrade Lima e Vicente Jair Mendes. Além de outros, cujo reconhecimento artístico ocorreu na década de 1980, a exemplo de Elizabeth Tilton, Jussara Age, Rettamozzo, Uiara Bartira; e, os mais recentes como Alfi Vivern, Francisco Faria, José Antonio de Lima, Luiz Carlos Brugnera, Marcelo Conrado, Orlando Azevedo. Em quantidade de obras, destacam-se a linguagem de gravura e os artistas Domício Pedroso, Estela Sandrini e Uiara Bartira, que contribuiu em 2008, com um montante de 225 obras. Porém, em relação à produção local, do total de

artistas citados, 18 trabalham com pintura, sendo que, a linguagem de escultura ¹⁶ foi a que teve o menor número de obras adquiridas pelo museu.

Na produção internacional, em quantidade de obras, a ênfase recai sobre a produção de fotografia com Martín Chambi e Patrícia Parinejad; já em variedade, a prioridade também é a pintura, com obras de Carlos Allonso, Carlos Colombino, Joaquín Torres Garcia e Julio Quaresma.

Narrativas escolhidas: o MON como um museu híbrido e espetacular

A partir da década de 1980, os museus são vivenciados como lugares públicos com afluência maciça, que simbolizam a cidade contemporânea, sendo que a arquitetura contribui para tal significação. De um lado, associam arte e comércio, pois os museus oferecem diferentes tipos de consumo, e, de outro, os de inclinação mais social, acolhem o público, desenvolvendo, concomitantemente, atividades culturais e recreativas, bens ofertados pela cidade que os colocam como cidadãos com direitos e deveres iguais.

Ambas as transformações – o museu ativo e integrado ao consumo e a relação do museu com a cidade e a sociedade – comportaram uma total mutação tipológica: de organização estática o museu passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis e uma multiplicidade de modelos e formas que têm muito a ver com o caráter poliédrico e multicultural do século XXI.¹⁷

Os museus como espaços híbridos, adotam aparência de *shopping centers* culturais com lojas, livrarias, restaurantes, cinemas, entre outros, porém não se pode esquecer de sua natureza e das coleções vinculadas a eles. Essa variedade de serviços se caracteriza como uma das estratégias que fazem do MON não apenas um espaço educacional, mas de lazer e que com isso, atende ao público em geral.

O termo híbrido ou hibridação ¹⁸ também simboliza o uso dado ao MON pelo público, a mistura entre o poder público e o privado que caracteriza sua gestão jurídica, o modelo

¹⁶ Entre os artistas locais, tem-se Alfi Virven (08 obras), Elizabeth Tilton (01 obra), Erbo Stenzel (01 obra), Luiz Carlos de Andrade Lima (01 obra).

¹⁷ (MONTANER, 2003, p.150-151).

¹⁸ Canclini (2008, p. xix), em sua primeira definição, entende "por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas".

arquitetônico que é ressignificado com a construção do anexo “o Olho”, bem como, a diversidade de exposições ofertadas. Das 168 mostras realizadas no MON¹⁹, classificadas quanto à relevância em Internacional (46 mostras), Nacional (69 mostras), Niemeyer (3 mostras), Local (28 mostras) e Acervo (22 mostras), poucos foram os artistas de Curitiba ou do Paraná que expuseram no museu, sem incluir a parceria com instituições e familiares, cuja produção já pertencia ao acervo²⁰. Relacionados às artes visuais e com produções mais recentes, pode-se citar André Malinski (Grupo Anilina), Eliane Prolik, Elizabeth Tilton, Francisco Faria, José Antonio de Lima, Luís Carlos Brugnara e Sônia Gutierrez; com produção de cunho histórico e sobre arquitetura, pode-se citar Artigas, David Carneiro e Reinhard Maack.

Averiguando a categorização das exposições adotada pelo museu como oficiais (148 mostras), paralelas (13 mostras) e itinerantes (7 mostras)²¹, a maioria se enquadra entre as mostras oficiais, sendo que as itinerantes se referem às parcerias do MON como promotor de arte e não apenas receptor. A principal delas leva a obra de Bruno Lechowski (1887-1941) ao exterior, num itinerário que passa por Londres, segue para Varsóvia, Cracóvia e Berlim, findando o percurso com a exposição no próprio museu no início de 2006.

Já as mostras paralelas, além das que se referem à produção local ou do acervo, uma delas em nível internacional e outras três nacionais, são eventos promovidos por outras instituições de cunho particular ou atividades desenvolvidas pelo educativo do museu, como o 2º Festival Internacional de Humor Gráfico, o concurso de *design* promovido pela Masisa e as exposições de Tarsila do Amaral e "objetos" de José Rufino.

No quesito linguagem, o MON privilegia exposições de arte, variando entre pintura, desenho, escultura, gravura, fotografia e arte contemporânea. No caso das internacionais, 9 são de pintura, 11 de arte contemporânea e 7 de fotografias. Dentre elas, a mostra de arte contemporânea com obras dadaístas e surrealistas pertencentes à Coleção Vera e Arturo Schawarz do Museu de Israel, expostas no MON e no Instituto Tomie Ohtake e a Coleção Pier Paolo Cimatti, da Itália, que exhibe gravuras de Picasso,

¹⁹ (VAZ, 2011, p.289).

²⁰ Estanislau Traple, Garfunkel, Viaro, De Bona, Bakun, Poty e Luiz Carlos de Andrade Lima.

²¹ (VAZ, 2011, p.289).

sendo realizada e patrocinada pelo Centro Cultural Banco do Brasil, com visitação de 34.283 pessoas. Entre as exposições de cunho histórico, a principal delas traz obras e objetos de Tóquio numa parceria entre o Museu de Arte Fuji e o MON, intitulada "Eternos Tesouros do Japão", mesmo sendo uma das únicas mostras com ingresso diferencial pago, ela foi visitada por 62.890 pessoas.

Nacionalmente, o museu mescla uma produção mais clássica com outra moderna. A parceria realizada com o Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), juntamente com outras instituições, traz a Curitiba no primeiro grupo, as mostras "Vitor Meireles: Um artista do Império", em 2003, posteriormente, a restauração da pintura realizada por ele conhecida como "Primeira Missa no Brasil", em 2007, que segue do MON para o Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis, cidade de origem do artista e para Porto Alegre no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Há ainda, as obras de Louis Eugène Boudin pertencentes à Coleção dos Barões de São Joaquim e a mostra "Missão Artística Francesa", que exhibe 77 obras do acervo constituído por mais de 300 trabalhos de artistas responsáveis pela difusão do neoclassicismo no Brasil, dentre eles pintores como Jean-Baptiste Debret e Nicolas Antoine Taunay. No segundo grupo, expõe-se Tomie Ohtake e Djanira.

Outros dois parceiros institucionais do MON foram o Museu Imagens do Inconsciente e o Museu Bispo do Rosário, ambos com metas semelhantes, mas com diferente posicionamento político. O Museu Imagens do Inconsciente exhibe obras que superam os estilos e as tendências ditadas pelo campo artístico, ao inserir a arte num processo de cura terapêutica, como a exposição "Imagens do Inconsciente" de 2005, realizada novamente em 2009, que enfatiza a trajetória profissional de Nise da Silveira. O Museu Bispo do Rosário também está localizado num hospital psiquiátrico, o Instituto Municipal de Assistência à Saúde Juliano Moreira (RJ) e se define como um museu de arte contemporânea.

O presente artigo elucidava algumas das parcerias estabelecidas pelo MON na promoção de bens culturais, e ainda pela reciprocidade entre o acervo e as exposições, revela que tanto a construção do NovoMuseu, quanto à gestão do MON entre 2003 a 2010 extrapolam os limites que circundam o campo da arte e contribuem para a percepção de que sua autonomia é relativa. Logo, a oferta de bens culturais está sob o julgo de outras

esferas de poder, tanto econômicas, quanto políticas.

Considerando que as exposições estão no centro da atividade museológica, a opção de investir numa produção nacional tanto para o acervo, quanto nas exposições temporárias, simboliza uma das estratégias de ação do MON; a outra, enfatiza a produção internacional em vertentes bem variadas. Sobressai a valorização de artistas latino-americanos, via intercâmbio com países como México, Chile, Argentina, Uruguai, Paraguai, Cuba e Venezuela; mas o MON também estabelece boas parcerias com as instituições europeias, a exemplo da França, Espanha, Alemanha, Itália e diversifica com obras vindas de Jerusalém, China e Japão.

A respeito do acervo permanente, o MON amplia sua coleção por meio de doações dos artistas vinculados às exposições temporárias, o que, de certa forma, confirma a fragilidade da política de aquisição de bens culturais do Estado, que assim como o acervo inicial do MAP, é constituído por doações ou outras categorias que denotam que o investimento é individual, marcado pelo interesse pessoal de cada artista em se projetar no cenário artístico. No que tange ao perfil imagético do acervo, a ênfase recai sobre a produção nacional inserida na linguagem da arte moderna, cuja meta foi nacionalizar o MON, implícita no mistério sobre a composição do seu acervo e na omissão da origem das obras que ocasionaram o fechamento do MAP, uma vez que o MON, nessa gestão, investe pouco na produção dos artistas locais.

Mesmo que o interesse do MON não tenha sido desenvolver uma política curatorial e assim atender aos interesses de uma elite cultural atuante no Paraná, pontuam-se as causas da representatividade do MON desde sua abertura até 2010, cuja visitação não está condicionada exclusivamente ao seu acervo artístico. A produção artística vinculada ao acervo e as mostras temporárias representam a “alta cultura”, se neste aspecto o museu simboliza um espaço de distinção, por outro lado o Estado ao desenvolver políticas de acesso ao museu projeta-o como um local democrático, o que se comprova pelo índice de visitação que em 2009 atinge praticamente 190 mil visitantes, incluindo o público mediado pelo educativo. O público vivencia o MON como um espetáculo artístico, o dentro e o fora interligados, condizente com a sociedade teorizada por Debord (1997, p. 14), em que as relações sociais na atualidade são intermediadas por imagens espetaculares.

Portanto, a popularidade do museu resulta de investimentos realizados pelo governo do

Estado via Lei Rouanet, tendo como parceiros potenciais a Copel, a Caixa Econômica Federal, a Petrobrás e a Sanepar, que trazem um repertório diversificado de exposições internacionais e nacionais, além do apoio de várias instituições culturais que, juntamente com o MON, apresentam ao público uma multiplicidade de linguagens, tendências e estilos artísticos, incluindo as mostras de cunho histórico e outras temáticas como *design*, arquitetura e fotografia. Somado, ao plano de divulgação articulado pelo museu ancorado por várias iniciativas, tais como, divulgação em diferentes mídias (*internet*, jornal, rádio e TV), publicações de suas atividades vinculadas à revista do museu, confecção de catálogos das exposições, juntamente com a sua comercialização por preços promocionais, edições de cartilhas educativas distribuídas para as escolas e desenvolvidas em parceria com o setor educativo.

Referências

- CANCLINI, N. G. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- HERKENHOFF, P. *Museu Oscar Niemeyer: 2003 a 2007*. Curitiba: MON, 2008.
- MON. *Chromiec*. Curitiba, set. 2003. Fôlder de exposição.
- MONTANER, J. M. *Museus para o século XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003.
- VAZ, A. *O Museu Oscar Niemeyer e seu público: articulações entre o culto, o massivo e o popular*. 377f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2011.

Um Educador de Alma Romântica: entre a modernidade e modernismo no Paraná

Rossano Silva¹

Resumo: O objetivo do presente artigo é analisar a relação entre as poesias “A perda do Halo” (1865) e os “Olhos dos Pobres” (1864) de Charles Baudelaire com três crônicas de Erasmo Pilotto (1944). A análise procura relacionar as semelhanças e diferenças na percepção de modernidade e modernismo presentes nos textos de ambos os autores. A análise se fundamenta em autores como Berman, Bradbury e McFarlane, que discutem o processo de modernidade e o seu reflexo nas artes e na literatura.

Palavras-chave: modernidade; modernismo; história intelectual; literatura.

Abstract: The aim of this paper is to analyze the relation between Charles Baudelaire poems "Loss of a Halo" (1865) and "The Eyes of the Poor" (1864) with three chronicles of Erasmo Pilotto (1944). The analysis seeks to relate the similarities and differences in the perception of modernity and modernism found in the texts of both authors. The analysis is based on authors like Berman, Bradbury and McFarlane that discuss the modernity process and its reflection in the arts and literature.

Keywords: modernity; modernism; intellectual history; literature.

¹ Doutorando em Educação pela UFPR e Professor do Departamento de Expressão Gráfica da UFPR.

O título do presente artigo referencia o título da biografia “Erasmus um Educador de Alma Romântica” escrita por Anita Pilotto (1987) sobre seu marido, o educador e escritor paranaense Erasmo Pilotto (1910-1992). Nessa obra, Anita descreve as ações de seu marido em diversos momentos de sua trajetória de educador, escritor e gestor público, mostrando os diversos espaços de sociabilidade do intelectual na Escola de Professores, atual Instituto de Educação do Paraná Professor Erasmo Pilotto, na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e no governo estadual, no qual atuou como Secretário de Educação e Cultura entre os anos de 1949 a 1951.

Ao utilizar a palavra “romântica”, é pouco provável que a autora estivesse associando Erasmo Pilotto ao romantismo, mas a escolha do termo não é aleatória, pois romântico, vem de uma ideia de utopia, traz um sentido “quixotesco” para a trajetória de seu marido. Porém, o sentido que se pretende explorar nesse ensaio parte da ideia de Pilotto não como um romântico – embora o modernismo tenha uma de suas raízes no romantismo – mas sim, como um modernista, mais especificamente associado ao modernismo de segunda fase, na classificação de Berman, para o qual nesse momento Modernismo e Modernidade tornam-se ideais conflitantes. O autor define três fases para o modernismo.

A primeira envolve o início do século XVI até o fim do século XVIII, período no qual “as pessoas estão apenas começando a experimentar a vida moderna; mal fazem ideia do que as atingiu [...] têm pouco ou nenhum senso de um público ou comunidade moderna.” A segunda fase inicia-se com a onda revolucionária de 1790, esse “público partilha o sentimento de viver uma era revolucionária, uma era que desencadeia explosivas convulsões em todos os níveis de vida pessoal, social e política” (BERMAN, 2007, p. 25), para o autor o público do século XIX vive a profunda dicotomia entre viver em um mundo moderno e a lembrança de um mundo anterior a esse processo. Vive a contradição entre modernização e modernismo. O autor elenca ainda a terceira fase, que se inicia no século XX, na qual o processo de modernização se expande em escala global e o modernismo atinge espetaculares triunfos nas artes.

Mas, qual a razão de associarmos Pilotto à segunda fase do modernismo, já que sua trajetória se desenvolve no século XX? Apesar de correr o risco de a afirmação parecer anacrônica, sua sustentação se baseia na análise dos autores referências de Pilotto, que

em sua maioria são classificados como pertencentes à segunda fase do modernismo. Assim, apesar de viver no século XX, sua matriz intelectual seria, pelo menos em parte, ligada a esse período. De acordo com Berman, desde a década de 1950 houve uma grande exploração dos sentidos da modernidade, que se bifurca em dois níveis, o material e o espiritual, divididos da seguinte forma:

[...] algumas pessoas se dedicam ao 'modernismo', encarado como uma espécie de puro espírito, que se desenvolve em função de imperativos artísticos e intelectuais autônomos; outras se situam na órbita da 'modernização', um complexo de estruturas e processos materiais – políticos, econômicos, sociais – que, em princípio, uma vez encetados, se desenvolvem por conta própria, com pouca ou nenhuma interferência dos espíritos e da alma humana. (BERMAN, 2007, p. 158)

Para o autor, a dialética entre modernização e modernismo tem origem com escritores e pensadores do século XIX, como Goethe, Hegel, Marx, Stendhal, Tolstoi, Baudelaire, Dostoievski, que detinham uma percepção dessa dicotomia. Nesse sentido, Pilotto utiliza em seus escritos – especialmente nas obras publicadas após a década de 1950 – muitos desses autores, dialogando e discutindo a modernização dos sistemas sociais e escolares, bem como, das artes plásticas e da literatura, o que nos indica que parte de sua matriz intelectual vem desses autores e de sua releitura.

Antes de iniciarmos a análise da obra de Pilotto, cabe discutir os sentidos de modernidade e modernismo que muitas vezes são tomados como sinônimos, embora apresentem diferentes conotações. Como no trecho citado acima de Berman, percebe-se a diferenciação dos termos, os quais se referem a diferentes aspectos. Modernismo se relaciona às questões de ordem filosófica, espiritual e de pensamento, das quais a arte e a cultura fariam parte; ao passo que modernidade se refere aos processos da vida em sociedade, às técnicas, sistemas, meios de comunicação, entre outros, referindo-se assim aos aspectos materiais e processuais.

Para o professor de história e teoria da arte Charles Harrison (2001, p. 6), a análise de modernidade e modernismo ganha mais um termo, modernização², que para o autor possui sentidos específicos em relação aos outros termos. Modernização e modernidade

² Para Bobbio a modernização estende-se a diversas esferas e possui diferentes estágios, mas pode em síntese ser entendida como: “aquele conjunto de mudanças operadas nas esferas política, econômica e social que tem caracterizado os últimos dois séculos.” (1998, p. 768).

são pares do mesmo aspecto, refere-se ele à modernização como “uma série de processos tecnológicos, econômicos e políticos associados à Revolução Industrial e suas conseqüências; modernidade das condições sociais e experiências, que são vistas como efeitos de processo”. O significado de modernismo para o autor revela-se furtivo, em uso comum compreenderia “a propriedade ou a qualidade de ser moderno ou atualizado”. Já no campo das artes o conceito leva a dois problemas.

O primeiro problema seria: qual produção artística poderia ser chamada de modernista, já que o termo não abrange toda a produção de arte do período moderno? Assim, para o autor classificar-se uma obra como pertencente ao modernismo seria “vê-la como pertencente a uma categoria especial no interior da cultura ocidental do período moderno” (HARRISON, 2001, p. 6). Nesse sentido como relacionar expressões tão diversas como a do cubismo, expressionismo, futurismo, surrealismo e dadaísmo – isso apenas ficando dentro do campo das artes visuais – com os processos de modernização e modernidade?

Acrescente-se a essa questão a colocação feita por Bradbury e McFarlane sobre a natureza do tempo da arte moderna.

A modernidade, na acepção usual da palavra, é algo que avança com os anos, acompanhando sua velocidade, como a curva ondulação de um barco; o moderno do ano passado não é o moderno deste ano [...] A modernidade é uma palavra crucial para nós, mas está ligada a definição de nossa situação sujeita a mudança. A noção de “moderno” passa por alterações com uma rapidez muito maior do que termos semelhantes com funções análogas, como “romântico” ou “neoclássico”. (BRADBURY e MCFARLANE, 1989, p. 15)

Conforme os autores citados, a definição dos termos moderno ou modernismo, tomados na arte como sinônimos, sofre pela multiplicidade estilística das artes, literatura e música do final do século XIX e XX. Tal multiplicidade leva à segunda questão apontada por Harrison, como também por Bradbury e McFarlane, sobre a discordância entre as origens históricas do modernismo, localizadas em períodos que variam do final do século XVIII ao início do século XX. Acrescenta-se à questão o uso de termos, tais como, pós-modernismo, neomodernismo, pré-modernismo e protomodernismo, que sugerem um início e um fim para o modernismo. Harrison (2001, p. 9) afirma que o esgotamento do modernismo depende da categoria de análise utilizada, seja na questão formal ou de

conteúdo de suas obras, nesse sentido “escrever sobre o modernismo na arte é penetrar inevitavelmente numa área de intensa controvérsia”.

Formulando uma reposta a essa questão – ou desconstruindo qualquer hipótese de resposta – Bradbury e McFarlane no ensaio *O nome e a Natureza do Modernismo* (1998), capítulo que se caracteriza como uma introdução do livro *Modernismo: Guia Geral 1890-1930*, apontam diversas hipóteses e marcos iniciais do modernismo que após serem apresentados são confrontados com outras hipóteses e caminhos. A estratégia discursiva dos autores parece querer apontar para a não possibilidade de se encontrar a origem do modernismo, mas de se poder encontrar origens para diferentes modernismos e que apesar da intenção universal do termo, a arte moderna se desenvolveu de forma diferente, com ideias diversas em cada lugar. O modernismo germânico não é o mesmo modernismo anglo-americano, embora todos estejam ligados de certa forma ao que se pode chamar de “espírito moderno”, que apresenta apesar de sua diversidade algumas características comuns:

[...] a preocupação em objetivar o subjetivo, tornar audíveis ou perceptíveis as inaudíveis conversas mentais, deter o fluxo, irracionalizar o racional, desfamiliarizar e desumanizar o esperado, convencionalizar o extraordinário e o excêntrico, definir a psicopatologia da vida cotidiana, intelectualizar o emocional, secularizar o espiritual, ver o espaço como uma função do tempo, a massa como forma de energia e a incerteza como única coisa certa. (BRADBURY e MCFARLANE, 1998, p. 37)

Portanto, retomando a hipótese levantada no início do artigo, seria possível dizer que Pilotto está relacionado ao modernismo de segunda fase, pois como apontam Bradbury e McFarlane, o modernismo se desenvolve em velocidades e espaços diferentes. Talvez a modernidade atingida por Pilotto fosse a possível para seu contexto histórico e geográfico, pois:

O modernismo foi realmente um movimento internacional e um foco de múltiplas forças diversas que atingiram seu pico em vários países em diferentes momentos. Em alguns, pareceu ficar por longo tempo; em outros, pareceu funcionar como uma perturbação passageira, logo desaparecendo. Em alguns, pareceu investir com grande violência contra a tradição recebida – do romantismo ou do vitorianismo, do realismo ou do impressionismo –, e em outros parece um desdobramento lógico seu. De fato, o modernismo pode mostrar-se surpreendentemente diverso, dependendo de onde situemos seu centro, em que capital (ou cidade do interior) decidimos parar. (BRADBURY e MCFARLANE, 1998, p. 22)

Assim, o título dado à biografia de Pilotto, não utiliza de forma errônea o termo romântico, pois como afirmado pelos autores o modernismo é um desdobramento “lógico” do romantismo.

Outra abordagem que pode ajudar a elucidar os termos arte moderna e modernismo é elaborado pela professora de história da arte Briony Fer (1998). Na introdução do livro *Modernidade e Modernismo: A pintura francesa no século XIX*, a autora traz as mesmas indagações dos autores referenciados até o momento, sobre a dificuldade de definição do que é arte moderna ou modernista, que não significaria necessariamente o mesmo que “arte do período moderno”, pois nem toda a arte produzida nesse período é julgada como moderna pela crítica de arte.

A autora coloca em discussão a obra *Pintor da Vida Moderna*³ de Baudelaire. Fer (1998, p. 9) afirma que no texto Baudelaire emprega o termo *modernité* para articular um senso de diferença “com relação ao passado ao descrever uma identidade peculiarmente moderna”. Nesse sentido, para a autora Baudelaire relaciona uma atitude particular em relação à modernidade, que distingue o período moderno de outros. Cita então o poeta no seguinte trecho: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável.” (BAUDELAIRE, 1996, p. 25).

O trecho citado faz parte do capítulo *A modernidade*, no qual Baudelaire critica os pintores de seu tempo por representarem seus personagens com indumentárias antigas. Essa crítica não se refere apenas a um aspecto de moda e indumentária, mas de modo amplo critica os pintores por se prenderem a formas prontas e aos grandes mestres como Ticiano, Rubens e Rafael. Para Baudelaire, cada grande mestre tem sua própria modernidade, mas a reprodução desta modernidade leva a um vazio de “beleza abstrata indefinível”. Nesse sentido, para Fer (1998, p. 9), a atitude de Baudelaire reflete que moderno não significa apenas “do” presente, mas uma atitude “para com” o presente.

A ideia de modernidade de Baudelaire não era apenas uma questão de ser atual ou estar sujeito a modas em rápida mudança, embora estes fossem comportamentos sintomáticos de um tipo moderno de experiência. Afirmava que o moderno na arte estava relacionado a uma experiência de modernidade – ou seja, a uma experiência

³ Publicado originalmente em 1863 no Jornal parisiense *Le Figaro*.

que está sempre mudando, que não permanece estática, e que é sentida, com maior clareza no centro metropolitano da cidade [...] novos assuntos exigiam uma nova técnica; assim haviam formas adequadas que o moderno na arte poderia assumir. (FER, 1998, p. 9-10)

A disputa estava na forma de representação, fosse no tema ou na técnica empregada pelo artista. Um ponto a ser destacado da citação acima, refere-se ao aspecto metropolitano do modernismo. Se for considerado que Curitiba, nas décadas de 1930 e 1940, começa a experimentar a ideia de ser uma metrópole, encontrar-se-á um apoio à hipótese colocada inicialmente, de que a modernidade aqui teria um tempo e um desenvolvimento próprios, o que justificaria afirmar a relação de Pilotto com a segunda fase do modernismo. Assim, será feita a análise de três crônicas de Pilotto, em contraposição a dois poemas em prosa de Baudelaire, explicitando a modernidade nesses contextos.

As visões da cidade: o modernismo Baudeleriano em Pilotto

Diversos aspectos da obra de Pilotto poderiam ser trazidos para discutir a relação entre modernidade e modernismo, como a filiação estética de Pilotto a dois movimentos que se tornaram antagônicos na década de 1940 em Curitiba, a *arte pela arte* da poesia simbolista e a *arte social* da revista *Joaquim*, bem como, as preocupações com a educação estética contraposta ao desenvolvimento de sistemas de alfabetização. Contradições carregadas por Pilotto em sua trajetória, contradições tão comuns ao modernismo. Mas, como já foi mencionado, nesse trabalho serão enfocados três textos de Pilotto produzidos no ano de 1944 para a *Nossa Coluna* do jornal curitibano *Diário da Tarde*, textos peculiares da produção de Pilotto, pois não se dispõe de outros similares.

São crônicas que trazem uma visão muito particular e ao mesmo tempo tão comum aos escritores modernistas. Nelas, Pilotto descreve Curitiba e seus personagens de forma muito próxima aos poemas em prosa de Baudelaire. E da mesma forma que os textos de Baudelaire, os textos de Pilotto são publicados em jornal, um meio que se desenvolve com a modernidade e resulta em uma nova forma de contato entre leitor e autor. Os dois primeiros artigos foram assinados com o pseudônimo de José Rebouças⁴. O primeiro

⁴ “... sou de Rebouças [...] Rebouças é prezadíssima para mim. Sob minhas vistas permanentes, em minha sala de trabalho, tenho um recorte com o histórico da cidade natal. Várias vezes assinei trabalhos com o

é datado de 26 de janeiro e tem como título *Uma lenda Cidadina*, o segundo publicado no dia 02 de fevereiro e o terceiro, por fim, publicado em 16 de fevereiro, já assinado como Erasmo Pilotto, recebem o título de *Reportagens*. A estratégia de utilização de um pseudônimo, possivelmente, foi estabelecida como uma forma de verificar quais seriam as críticas às crônicas de Pilotto, já que na mesma página da *Nossa Coluna* foram vinculados anúncios do Instituto Pestalozzi – escola particular mantida por Pilotto e sua esposa – o que poderia se caracterizar como certo receio de se envolver em polêmicas com possíveis pais de alunos da instituição.

Na primeira crônica, Pilotto se coloca como um observador, um narrador de acontecimentos insólitos. Descreve a estranha conversa de três amigos em um bar, na madrugada curitibana:

Há em Curitiba os homens da meia-noite. Há uma vida que só se agita quando as ruas estão em silêncio e as luzes ficam paradas [...] Eu direi um lado, dos mil dessa vida surpreendente. [...] No fundo do bar, há três, há quatro em torno da mesa. E a sua conversa que eu quero contar. É uma conversa diferente, diferente de tudo que vocês ouviram. Eu diria assim: não tem nenhum sentido, ou talvez tenha um sentido profundo demais. (PILOTTO, 26 jan 1944, p. 1)

A segunda crônica, não remete à primeira, mas mantém a cidade e seus habitantes como tema:

[...] foi Baudelaire quem me disse que “nos jardins públicos existem umas avenidas freqüentadas principalmente pela ambição desenganada pelos inventores infelizes, pelas histórias abortadas, pelos corações dilacerados, por todas essas almas tumultuosas e fechadas, nas quais rugem ainda os últimos gemidos de uma tempestade, e que se refugiam dos felizes e dos ociosos.” Isso já é hermetismo, mas as praças são refúgios. As ruas é que são lugares sem hermetismo. Por isso é que naquele dia em que eu quis fazer a reportagem do estranho do hermético e do trágico da cidade, sai com olhos sem hábitos e fugi para longe das ruas. E tive um belo prêmio nesse dia! Encontrei, primeiro, um jardineiro, de faces grossas e ásperas, que recitava, porém, todos os Poetas da Itália e conhecia toda a música romântica... E ele recitou-me, a partir desse dia, mais de uma vez, aquele Brutus Segundo, - a grandiosa escultura de Leopardi. [...] Chegou, porém, o fim do dia. Veio a noite, E a noite foi fria. E eu na minha cidade, não consegui encontrar, por todo o dia, nem o Vício estranho, raro, extremo e belo, nem o esteta puro que andasse a gritar que “Só a Beleza é a Verdade”, e não mentisse a nenhuma das promessas desse pensamento. (PILOTTO, 2 fev. 1944, p.1)

pseudônimo José Rebouças (José, o nome de meu pai); e, num certo sentido, minha insignificante obra está toda, subjetivamente, dedicada à cidade de Rebouças” (PILOTTO, 2004, p. 13).

A peculiaridade de um personagem é o tema dessa crônica, cujo narrador se surpreende com um ser de aparência rústica e alma requintada. Ambos os textos mantêm similaridades com o poema a *Perda do Halo* de Baudelaire⁵, citado a seguir:

O que!? Você, meu caro? Num lugar desses! Você, o bebedor de quintessências! O comedor de ambrósia! Francamente, é de surpreender. Meu caro, bem conhece o pavor que tenho dos cavalos e dos coches. Agora há pouco, quando atravessava apressado o bulevar, saltando sobre a lama, através desse caos movente em que a morte chega a galope, por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou de minha cabeça para o lodo do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos depois pensei cá comigo, há males que vêm para bem. Agora posso passear incógnito, praticar ações baixas, entregar-me à devassidão como os simples mortais. E aqui estou eu, igualzinho a você, como pode ver! Deveria ao menos dar parte do desaparecimento dessa auréola, comunicar o ocorrido ao comissário. Ah, não. Me sinto bem. Só você me reconheceu. Aliás, a dignidade me aborrece. Depois, penso com alegria que algum poeta medíocre vai achá-la e com ela, imprudentemente, se cobrir. Fazer alguém feliz, que prazer! E principalmente um felizardo que me faça rir! Pense em X ou em Z! Hein? Como vai ser engraçado! (BAUDELAIRE,2007, p.68)

No poema Baudelaire, descreve a surpresa de um homem ao encontrar um poeta em um *mauvais lieu* – lugar de má reputação – e segue descrevendo a conversa que gira em torno da surpresa do homem ao ver o poeta sem seu halo, e de sua despreocupação e até alegria, com a sua perda. Baudelaire utiliza o Halo como uma metáfora da aura do artista, aura que para ele, não caberia ao escritor moderno, já que este não poderia se isolar da vida, mas deveria misturar-se a ela. Para Berman, a função dessa imagem é satirizar a santidade da arte. A perda do Halo significaria a:

[...] queda do próprio Deus de Baudelaire. Porém é preciso lembrar que esse Deus é cultuado não só por artistas, mas igualmente por “homens comuns”, crentes de que a arte e os artistas existem em um plano muito acima deles. “A perda do halo” se dá em um ponto para o qual convergem o mundo da arte e o mundo comum. E não se trata de um ponto apenas espiritual, mas físico, um determinado ponto na paisagem da cidade moderna. É o ponto que a história da modernização e a história do modernismo se fundem em uma só. (BERMAN, 2007, p. 187)

Se para Baudelaire o poeta deve ir à rua e se misturar à multidão, os textos de Pilotto revelam figuras que já se encontram misturadas à vida. Na primeira crônica, como em Baudelaire, os personagens encontram-se em um *mauvais lieu*. Em sua conversa os

⁵ Publicado originalmente em 1865.

personagens discutem temas fora do contexto comum, de cunho filosófico. Essas figuras bem poderiam ser poetas ou intelectuais, que na boêmia se encontram. São os artistas modernos para Baudelaire que “[...] descobre, para seu espanto, que a arte e que a poesia podem florescer perfeitamente, talvez melhor ainda, no outro lado do bulevar, naqueles lugares baixos, ‘apoéticos’, como o *mauvais lieu*” (BERMAN, 2007, p. 191), naqueles lugares em que a “vida que só se agita quando as ruas estão em silêncio e as luzes ficam paradas” (PILOTTO, 1944, p.4).

Diferente de Baudelaire, que “deseja obras de arte que brotem do meio do tráfego, de sua energia anárquica, do incessante perigo e terror” (BERMAN, 2007, p. 191), Pilotto se afasta da rua e encontra em uma figura comum e sem aura, o “Halo” do artista. Foi em um jardineiro rude de faces grossas, que recitava todos os poetas italianos e conhecia todas as músicas românticas, que Pilotto encontrou a beleza, mesmo que não seja a “verdade” proclamada pelos estetas, numa clara referência de que a arte pode nascer nos locais menos esperados.

A terceira crônica de Pilotto da série *Reportagens* foi publicada em 16 de fevereiro e, diferentemente das demais, se passa em uma cidade desconhecida do interior:

Eu contava, porém, que o lugar de meu descanso viveu, por aqueles dias, a movimentação maior talvez de sua vida [...] O chefe da Nação ia passar por lá? O aviso correra de véspera, rolando pelas estradas, como ordem para vir com sua carrocinha [...] E o aviso foi mesmo longe. E houve carrocinhas que partiram de casa beirando a meia noite e viajaram pela noite a dentro e chegaram só com o dia bem claro, os negócios abertos e a praça cheia de gente [...] Também “nhá” Maria, pobre, papada, paupérrima e bêbeda, veio para a praça, veio a pé, veio de longe, arrastando as crianças, arrastando pela mão a Joana, o Joãozinho. Veio arrastando pela mão o Joãozinho, falando com ele que tem três anos, é gordo e é sujo, menor que minha perna, de roupa rasgada, mas gordo, gorducho mais sujo, de bim-bim de fora na roupa rasgada, de chapéu furado, de cara suja e redonda, “gozado” sem ranho. O Joãozinho devia chamar-se Batoche, Batoche seria o seu nome perfeito. O Joãozinho vai chamar-se Batoche. Pronto: já se chama Batoche. E assim, também “nhá” Maria, pobre, papuda, paupérrima e bêbada, veio de longe, arrastando pela mão Joana, o Batoche. Que esperança traziam os três? O Chefe da Nação passou, na cidade de meu repouso, voando, num avião tão alto, que não se poderia vê-lo. (PILOTTO, 16 fev 1946, p.1).

No texto, Pilotto descreve a expectativa da população de uma pequena cidade, especialmente de uma personagem e sua família para encontrar o Chefe da Nação, uma alusão direta aos representantes políticos. A crônica aponta a contradição entre a visão

do narrador, um cidadão da metrópole, ao observar a inocência e até ignorância da população interiorana, seguindo um boato, não uma notícia, veiculado em um meio moderno de comunicação como o jornal ou o rádio. Evidencia também a distância entre a cidade do interior com suas carroças em contraposição à atitude cosmopolita do Chefe das Nações que sobrevoa a cidade. A velocidade e a distância entre a população e o Chefe das Nações são evidenciadas pela modernização dos meios transportes e de comunicação, tornando o diálogo entre as partes impossível.

De certa forma, como no poema de Baudelaire *Os olhos dos Pobres*⁶, é levantada a questão do ver e ser visto, da problemática social e da impossibilidade de diálogo causadas pela modernidade e pela modernização. No texto de Baudelaire a ação se passa em um café, onde um casal de namorados se encontra com uma família “de olhos”, expondo as desigualdades sociais resultantes do encontro de classes promovido pela modernização da cidade.

Quer saber por que a odeio hoje? Sem dúvida lhe será menos fácil compreendê-lo do que a mim explicá-lo; pois acho que você é o mais belo exemplo da impermeabilidade feminina que se possa encontrar. Tínhamos passado juntos um longo dia, que a mim me pareceu curto. Tínhamos nos prometido que todos os nossos pensamentos seriam comuns, que nossas almas, daqui por diante, seriam uma só; sonho que nada tem de original, no fim das contas, salvo o fato de que, se os homens o sonharam, nenhum o realizou. De noite, um pouco cansada, você quis se sentar num café novo na esquina de um bulevar novo, todo sujo ainda de entulho e já mostrando gloriosamente seus esplendores inacabados. O café resplandecia. O próprio gás disseminava ali todo o ardor de uma estréia e iluminava com todas as suas forças as paredes ofuscantes de brancura, as superfícies faiscantes dos espelhos, os ouros das madeiras e cornijas, os pajens de caras rechonchudas puxados por coleiras de cães, as damas rindo para o falcão em suas mãos, as ninfas e deusas portando frutos na cabeça, os patês e a caça, as Hebes e os Ganimedes estendendo a pequena ânfora de bavarezas, o obelisco bicolor dos sorvetes matizados; toda a história e toda a mitologia a serviço da comilança. Plantado diante de nós, na calçada, um bravo homem dos seus quarenta anos, de rosto cansado, barba grisalha, trazia pela mão um menino e no outro braço um pequeno ser ainda muito frágil para andar. Ele desempenhava o ofício de empregada e levava as crianças para tomarem o ar da tarde. Todos em farrapos. Estes três rostos eram extraordinariamente sérios e os seis olhos contemplavam fixamente o novo café com idêntica admiração, mas diversamente nuançada pela idade. Os olhos do pai diziam: "Como é bonito! Como é bonito! Parece que todo o ouro do pobre mundo veio parar nessas paredes." Os olhos do menino: "Como é bonito, como é bonito, mas é uma casa onde só entra gente que não é como nós." Quanto aos olhos do menor, estavam fascinados demais para exprimir outra coisa que não uma alegria estúpida e profunda. Dizem os cancionistas

⁶ Publicado originalmente em 1864.

que o prazer torna a alma boa e amolece o coração. Não somente essa família de olhos me enternecia, mas ainda me sentia um tanto envergonhado de nossas garrafas e copos, maiores que nossa sede. Voltei os olhos para os seus, querido amor, para ler neles meu pensamento; mergulhava em seus olhos tão belos e tão estranhamente doces, nos seus olhos verdes habitados pelo Capricho e inspirados pela Lua, quando você me disse: "Essa gente é insuportável, com seus olhos abertos como portas de cocheira! Não poderia pedir ao maître para os tirar daqui?" Como é difícil nos entendermos, querido anjo, e o quanto o pensamento é incomunicável, mesmo entre pessoas que se amam! (BAUDELAIRE, 2007, p.40)

No poema temos duas posições antagônicas do casal em relação à visão do diferente, daquele que se compadece e daquele que se recusa a perceber. A questão social suplanta o romance, o amor romântico perde sua inocência. Para Berman (2007, p.184), o poema explicita a divisão entre classes e do indivíduo como ação da modernização da cidade: "na cidade moderna implica divisões interiores no indivíduo moderno". Divisão que leva à incomunicabilidade, seja entre um casal apaixonado, seja entre a população e seu líder, a modernização e a modernidade levam os indivíduos a se dividirem e se fragmentarem.

Outro ponto que identifica a crônica de Pilotto com o modernismo do século XIX é a figura da multidão, para Walter Benjamin nenhum tema:

[...] se impôs com mais autoridade aos literatos do século XIX. A multidão — grandes camadas para as quais a leitura se convertera em hábito — começava a organizar-se como público. Surgia no papel de cliente; queria — como os poderosos nos quadros da Idade Média — encontrar-se no romance contemporâneo. O autor mais feliz do século adaptou-se, por necessidade íntima, a esta exigência. Multidão era para ele, quase num sentido antigo, a multidão dos clientes, o público. Hugo é o primeiro a dirigir-se à multidão, em títulos como: "*Les Misérables*", "*Les Travailleurs de la Mer*". (WALTER BENJAMIN, 2000, p. 43).

Ao comentar essa característica na obra de Baudelaire, Benjamin afirma que o poeta:

[...] não descreve a população, nem a cidade. E é justamente esta renúncia que lhe permite evocar uma na imagem da outra. Sua multidão é sempre a da metrópole; sua Paris é sempre superpovoada. Isto o torna muito superior a Barbier que — usando o procedimento descritivo — faz com que a massa e a cidade estejam uma fora da outra. (BENJAMIN, 2000, p.45).

No texto de Pilotto, a multidão à espera do Chefe da Nação poderia ser qualquer população de qualquer pequena cidade. Não existe uma especificidade, é apenas a

população e mesmo o personagem da Nhá Maria não tem uma personalidade, mas apenas uma condição social. Como em Baudelaire, não há a caracterização dos locais e seus personagens como na primeira crônica citada. Apesar de mencionar Curitiba, a cena poderia se passar em Paris ou em qualquer outra metrópole moderna.

Considerações Finais

No ano de 1867 o poeta Theodore de Banville realiza o seguinte tributo diante do túmulo de Baudelaire:

Ele aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero. Foi, assim, capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à luz a porção de alma humana ali escondida; ele pôde revelar, assim, o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna. É por isso que assombrou, e continuará assombrando, a mente do homem moderno, comovendo-o, enquanto outros artistas o deixam frio. (BANVILLE apud BERMAN, 2007, p. 159)

Nesse sentido, usando-se as palavras de Banville para descrever os textos de Pilotto, neles a figura do homem aparece diante da modernidade com todas as suas fraquezas, necessidades e aspirações não correspondidas. E da mesma forma Berman (2007) afirma que a poesia de Baudelaire se fixa diferentemente de seus antecessores românticos e seus sucessores simbolistas, por se basear em seu tempo e seu lugar. Sua poesia, mesmo em suas viagens transcendentais, se mantém ligada ao concreto. O mesmo pode-se dizer da obra de Pilotto, que mantém também sua concretude e se inspira no que vê, mantendo o elo entre vida moderna e arte moderna.

Pilotto, como os poetas da segunda fase do modernismo, percebe as contradições e dissonâncias entre a modernidade na vida e na sociedade e o modernismo espiritual e estético que se desenvolveu na Curitiba da década de 1940, que em seu tempo e em seu ritmo traçou os mesmos passos – ou um caminho muito próximo – da modernidade e do modernismo na França da segunda metade do século XIX.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. *Pequenos poemas em prosa*. Rio de Janeiro: Athena, 2007.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOBBIO, Norberto, MATTEUCCI, Nicola; PASQUIN, Gianfranco. Modernização. In: _____. *Dicionário de política*. 11. ed. Brasília: Unb, 1998. (p. 768-777).

BRADBURY, Malcolm; McFARLAINE, James. *Modernismo*. Guia Geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FER, Briony. Introdução. In: FRASCINA, Francis (et all). *Modernidade e modernismo: Pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998. (p. 3-49).

HARRISON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: CosacNaify, 2001.

PILOTTO, Anita. *Erasmus um educador de alma romântica*. Curitiba, 1987.

PILOTTO, Erasmo. *Autobiografia*. Curitiba: Ed. UFPR, 2004.

_____. Nossa Coluna: Reportagens. *Diário da Tarde*. Curitiba 16 fev. 1944, p. 1.

REBOUÇAS, José. Nossa Coluna: Uma lenda Cidadina. *Diário da Tarde*. Curitiba, 26 jan. 1944, p. 1.

_____. Nossa Coluna: Reportagens. *Diário da Tarde*. Curitiba, 02 fev. 1944, p. 1.

dança

A Experimentação na Improvisação de Dança

Raquel Valente de Gouvêa¹

Resumo: A experiência singular da improvisação produz novos campos problemáticos para pensarmos a dança e a criação artística. Neste artigo apresento uma reflexão sobre a improvisação nos entrelugares da dança, filosofia e educação tecendo ideias em diálogo com os pensamentos dos filósofos José Gil, Gilles Deleuze e Jorge Larossa Bondía. Destaco a importância do esvaziamento e da experimentação como preparação do dançarino-improvisador para a criação imediata da dança e discuto o conceito de corpo paradoxal proposto por Gil.

Palavras-chave: improvisação; dança; filosofia; experiência; experimentação.

Abstract: The unique experience of improvisation produces new conflicting fields in which to consider dance and artistic creation. In this article I propose a reflection on improvisation in the spaces between dance, philosophy and education, interweaving ideas in a dialogue with the thoughts of the philosophers José Gil, Gilles Deleuze and Jorge Larossa Bondía. Here I highlight the importance of emptiness and experimentation for the dancer-improviser's immediate creation of dance. I also discuss the concept of the paradoxical body proposed by Gil.

Keywords: improvisation, dance, philosophy, experience, experimentation.

¹ A autora é Psiquiatra, graduada pela Universidade Federal de Juiz de Fora, MG, Historiadora da Arte, pela Universidade de Poitiers, França, Mestre em Artes Visuais, pela Universidade Federal de Minas Gerais e Doutoranda em História da Arte, pela Universidade de Rennes, Bretanha.

O presente artigo resulta de elaborações recentes a cerca da improvisação de dança (Gouvêa, 2004; 2012) e das conexões que percebo entre a prática do improvisador e os pensamentos de José Gil, Gilles Deleuze, Jorge Larossa Bondía.

Compreendo a improvisação como um “fenômeno” de criação imediata da dança, mas como um “fenômeno” que não se limita ao que aparece (atual) à consciência, a qual não está necessariamente submetida à intencionalidade, conforme definido pela fenomenologia de Husserl. A criação imediata da dança, na verdade, se prolonga em direção ao virtual, ao invisível, ao imperceptível que se mostra nas fronteiras entre consciente e inconsciente. A filosofia de José Gil (2005) propõe um plano conceitual para pensarmos este outro “fenômeno”, o campo da metafenomenologia, ou como define o filósofo: “o estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeitos (por isso mesmo) no visível” (2005, p. 18-19).

Gil também está interessado pela dança que vê brotar dos gestos do dançarino, criando espaços e tempos outros. Ele pensa o movimento do dançarino para além dos limites do corpo físico visível, movimentos que se prolongam em uma atmosfera que ele também ajuda a criar. Percebe o corpo do dançarino-improvisador como múltiplo, paradoxal: ao mesmo tempo visível-invisível, consciente-inconsciente, superfície-profundidade, extenso-intenso etc.

Para acessar este corpo, penso que o artista precisa esvaziar-se de todos os corpos-ruídos, corpos-clichês, corpos-cotidianos que lhe impedem o livre fluxo da composição imediata da dança. É preciso, então, minimizar a pregnância do vivido sobre o presente da experiência a fim de vivê-la sempre como uma primeira vez.

Assim como é importante que o improvisador consiga deslocar sua atenção para o plano dos metafenômenos e acessar este outro corpo. Neste sentido, passei a investigar procedimentos de esvaziamento a fim de facilitar a alteração do estado de consciência cotidiano, pautado pela racionalidade e pelos automatismos corporais, para um estado entre consciente-não-consciente, que favorece que a consciência se espalhe por toda a superfície do corpo, tornando-se consciência-corpo.

Trata-se, portanto, de uma outra experiência e para melhor compreendê-la eu me

aproprio do conceito de experiência proposto por Bondía (2002).

Intensamente habitada por estas ideias proponho, neste artigo, pensar a experimentação como o caminho para a vivência-aprendizagem da improvisação, mas também como uma maneira de estar no mundo e de perceber a si mesmo nas relações com os outros. Maneira esta que está na contramão da urgência do mundo atual, fortemente condicionado pela causalidade, reatividade, pelos automatismos e pela não-inscrição. Mundo condicionado pela urgência e pela instantaneidade. A experimentação desperta no improvisador uma outra qualidade de presença ao que lhe acontece, e neste sentido é potente para preparar o dançarino-improvisador para as criações imediatas do improviso.

O improvisador.

O improvisador é um artista da experimentação. Ele sabe que, a cada novo começo, a cada tentativa de criar a dança no aqui-agora, isto é, na duração daquilo que lhe acontece, terá de enfrentar muitos desafios inesperados e arriscados. Para viver esta experiência em sua plenitude, ele se prepara, ou seja, coloca a si mesmo em experimentação contínua e rigorosa. Persistentemente, ele joga com o acaso para compor o diverso.

Experimentar é entrar no fluxo da improvisação da dança, e isto não é nada simples, pois frequentemente o improvisador está tão congestionado internamente, com tantos pensamentos, imagens, sentimentos que não consegue estar na experiência. É preciso, então, esvaziar-se.

O improvisador precisa parar o mundo para entrar no movimento, despertando em si mesmo as intensidades necessárias para tornar-se sempre outro, para metamorfosear-se em quantos outros forem necessários para tornar potente a dança em seu corpo. Ao improvisador-experimentador incansável nada de importante escapa, ele sabe que o menor detalhe pode revelar um universo, que um pequeno movimento pode fazer vir à tona o gesto mais delicado e mais preciso para dizer a poesia do momento, ajudando-o a tecer os sentidos invisíveis do improviso.

Sentidos que se compõem na duração do acontecimento. Sentidos que se mostram nos entrelugares dos gestos, dos movimentos, dos encontros que brotam nas relações que

cria com o que está em movimento na atmosfera da composição da dança. Afinal, tudo está realmente em movimento tanto no plano das grandezas quanto no das pequenezas infinitas. É para lá que ele desloca seu olhar, para o movimento, e o faz de uma maneira íntima, pessoal, autêntica, a sua maneira de estar presente na experiência que é sempre única. Ele sabe que o que lhe acontece jamais se repetirá, portanto, é preciso viver aqui e agora com a intensidade de uma sempre primeira vez.

Esta consciência é despertada pela improvisação, pelo exercício contínuo de colocar-se em experiência com o outro, dirigindo-se ao desconhecido, aproximando-se das zonas de indeterminação e do caos. O improvisador sabe que boa parte do que lhe acontece não pode ser acessado sem que haja uma modificação na sua maneira de perceber e por isto se arrisca com cuidado, avançando e recuando sempre. Sabe que qualquer dispersão na intensidade de sua atenção pode colocar toda a experiência em risco, fazendo-o regressar imediatamente ao mundo consensual, mundo das grandes percepções, dos objetos separados dos sujeitos.

É preciso “parar o mundo”, apagar os rastros de uma educação que lhe condicionou a viver de forma a dissociar mente e corpo. Uma maneira de existir que aprendeu desde pequeno, mas que sabe não ser suficiente para lhe indicar os caminhos da criação imediata da dança. Experimentando a dança em seu corpo, aprende a reconhecer que quando há uma mente comandando e um corpo obedecendo, os gestos se tornam mecanizados e sem as intensidades necessárias para se prolongarem para além do espaço do corpo empírico e, assim, alcançarem e tocarem o outro. Gestos esvaziados que, em geral, retratam a sua pessoa em sua existência ordinária ou ainda, gestos estereotipados, truncados, fragmentados, que evidenciam o lapso de tempo entre pensamento e ação. Seus movimentos tornam-se visivelmente “pensados”, medidos, previsíveis, assim como tendem a ser explicativos, demonstrativos e com baixa potência de expressão. Quando prevalece a relação comando-subordinação entre pensamento e corpo o improvisador (mas também o espectador) sente a ausência de “organicidade” em sua dança e a presença de descontinuidade entre os movimentos que cria e os sentidos que fluem na imanência da criação da dança. Ele está fora do fluxo, fora da experiência e não consegue saltar da reatividade à criação.

Improvisar no fluxo da experiência.

Entrar no fluxo do movimento é o mesmo que deixar-se penetrar pelas forças do plano de imanência da dança. *Dançar é fluir na imanência* como afirmou José Gil (1999), isto é, estar plenamente (corpo e pensamento) em conexão com a experiência, atento, presente² no aqui-agora. Entretanto, é preciso compreender que a experiência que se quer alcançar não se limita ao espaço-tempo da realidade objetiva, pois o dançarino-improvisador cria espaços e tempos outros ao se colocar na relação direta com o fluxo da criação imediata da dança. Como afirma o filósofo português José Gil, o corpo-dançarino não está apenas no espaço como um objeto, ele é espaço e cria espaço dançando:

Esse corpo compõe-se de uma matéria especial que tem a propriedade de ser *no* espaço e de devir espaço, quer dizer, de se combinar tão estreitamente com o espaço exterior que daí lhe advém texturas variadas: o corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais de Escher ou de Penrose, ou muito simplesmente de simetria assimétrica, como a esquerda e a direita (num mesmo corpo-espaço). (2004, p. 56)

O corpo-dançarino, para Gil é um corpo paradoxal: simultaneamente empírico-transcendental, extenso-intenso, presente-ausente, visível-invisível, exterior-interior, superfície-profundidade, consciente-inconsciente. O corpo paradoxal é um real-virtual que existe em estado de latência em todos os corpos empíricos constituídos (Gil, 2002, p. 145), e por isto, ele pode ser acessado, dinamizado, experimentado, como pretendem as práticas energéticas, a meditação, o controle da respiração etc. Este corpo, tornado matéria em devir expressivo, captura as forças que circulam no plano de imanência, inscrevendo-as e conservando-as nas formas por ele criadas. Ele, assim como a arte que cria, torna visível, como afirmou Paul Klee (Deleuze, 2007), o que antes era invisível, instaurando um outro nível de percepção, o qual cria o real despojado das camadas cristalizadas do vivido, escavando mundos entre os mundos possíveis.

Sensibilizado por um olhar que lhe abre a passagem ao não-consciente e ao virtual, o improvisador cria o presente como se fosse pela primeira vez, afinal, “múltiplas camadas de dimensões temporais diversas coexistem e atropelam-se no presente” da obra de

² Estar presente não implica necessariamente a consciência de tudo que lhe acontece, uma vez que boa parte deste processo é inconsciente.

arte, que, por fim, cria um novo presente no intervalo entre virtual e atual, “entre o caos e a pré-formação da forma” (Gil, 2005, p. 215). Um tempo que, embora fora do tempo cronológico, nele interfere, criando o que Gil define como “o presente de ubiqüidade” (2005, p. 215).

A experiência como acontecimento de arte.

Neste corpo paradoxal, o improvisador experimenta infinitas possibilidades de composição, infinitas maneiras de afetar e de ser afetado, mas aprende também a selecionar intuitivamente o que lhe acontece, tornando-se potente para existir e para dançar a obra no aqui-agora. Experimentando sempre, ele também aprende a se manter presente naquilo que lhe toca, um saber-fazer que lhe possibilita extrair de cada encontro, de cada experimentação, o necessário para o seu aprendizado, para sua transformação.

A palavra experiência precisa, então, afirmar aquilo que nos acontece (Bondía, 2002, p. 21), o que se passa em nós, que nos toca, e não algo que existe independente de nós, em transcurso em um mundo objetivo. A experiência é sempre única, e mesmo que nos esforcemos para encontrar as semelhanças entre experiências, mesmo que busquemos os padrões, regras e técnicas de reprodução do idêntico, a experiência potente será sempre um acontecimento singular com poder de transformar a pessoa e o mundo. Neste sentido, experimentar a vida e a arte é estar intensamente presente ao que nos acontece sempre uma única vez.

Para Jorge Larossa Bondía, pedagogo espanhol, o sujeito que experimenta é menos definido por sua atividade do que por sua passividade, isto é, não se trata de um sujeito que age e reage, mas alguém que está aberto, receptivo ao que lhe acontece. Esta passividade não é resignação ou ausência de atitude, de emoção, mas uma passividade “anterior à oposição entre ativo e passivo” (2002, p. 24), uma “disponibilidade fundamental” para experimentar a vida, uma paixão que o coloca vivamente naquilo que lhe acontece.

Um tal sujeito se *ex-põe*; é potente para existir naquilo que lhe afeta, não se resguarda, mantém-se aberto tornando-se passagem. Sem idealizar um mundo, ele experimenta as intensidades do acontecimento diretamente no corpo-pensamento; não resiste nem

investe nos estratos, nos condicionamentos, ao contrário, está atento ao tempo das conexões e aos movimentos singulares que emergem nas brechas, nas bifurcações, no entre isto e aquilo.

Por outro lado: “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (Bondía, 2002, p. 25). Um tal sujeito está cindido, dominado pelo medo de se arriscar a viver as intensidades que o atravessam, dominado, enfim, pelo “medo de existir”³. Ao não se permitir agenciamentos potentes entre desejos, ele não pode criar tempos e espaços outros, resignando-se a sobreviver em um mundo consensual povoado de certezas, verdades e significados que acredita ser a realidade. Afinal, ele foi educado para se adequar, se conformar, moldado para negar as intensidades da experiência no corpo. A “razão” domina sua existência e seu olhar não tem horizonte, seu corpo-pele esvaziou-se de tal maneira que já não pode sentir as intensidades invisíveis. Um corpo liso em que nada se inscreve de fato, impotente para estar no devir, no fluxo da vida, na imanência. Uma vez que seu corpo foi despotencializado, não sabe acontecer e precisa continuamente do aval do mundo exterior, oscilando entre polaridades: prazer e dor, reconhecimento e ressentimento, ação e reação (Fuganti, 2011). Um homem partido ao meio. Um homem comum.

No mundo contemporâneo esta situação se agrava nas muitas sociedades hoje prisioneiras do excesso de informações, de opiniões, coagidas pelo senso comum; neste mundo acelerado, apressado, reina o consumidor obcecado, este ser voraz que acumula coisas, ideias, práticas e que faz disto um hábito sem se dar conta de que nada é, de fato, por ele apropriado, transformado, experienciado. Dominado pelo instantâneo, o homem que está sempre com pressa, atordoado por dentro e por fora, vive o acontecimento como algo pontual, fragmentado, dividido. Este homem, diz-nos Bondía Larrosa:

Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso, a velocidade e o que ela provoca, a falta de

³ Este tema é abordado na obra de José Gil, “Portugal, hoje: o medo de existir” (2008), mas também por muitos autores contemporâneos, como por exemplo, Zygmunt Bauman na série de livros de sua autoria em que expõe as experiências “líquidas” do homem contemporâneo.

silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência (2002, p. 23).

Com a cabeça congestionada pelo excesso de informações e o corpo dominado pela urgência gerada no mundo exterior, o homem contemporâneo comum ⁴ desenvolveu uma maneira peculiar de estar no mundo, pautada pela fugacidade, pelo efêmero. Em sua vida já não há espaço para se fazer o vazio interior, cada vez menos experimenta o silêncio no corpo e na mente, sua existência ficou reduzida a pequenas vivências que lhe dão a ilusão da continuidade, da liberdade e da mobilidade. José Gil, ao discutir Portugal (2008a) e o homem hiperestimulado e acelerado das sociedades contemporâneas, afirma que hoje vivemos a descontinuidade do tempo, a instantaneidade dos desejos e das relações entre desejos, a qual impede que as experiências potentes aconteçam e, neste sentido, salta-se de uma pequena coisa para outra. Diz-nos o filósofo:

Cria-se um circuito em que a inscrição ⁵ (por exemplo, de um pequeno prazer) parece efectuar-se na pequena coisa, no acto que a elege; logo depois o desejo salta para outra pequena coisa, desapegando-se dela com a mesma facilidade com que a outra se apegava. [...] Realmente nenhuma inscrição se opera no real. Mas esse vazio não se vê, pois a visibilidade da vida é feita de um sem número de pequenos actos, pequenas realidades, pequenas coisas (2008a, p. 46-47).

Os corpos deslizam em um espaço liso, sem inscrições, ou como define Gil, um espaço *sem fora*, “espaço *vago* e fluente onde os corpos circulam livremente, sem trajectos visíveis pré-determinados”, mas movem-se “fechados sobre si mesmos, isolados, incapazes de estabelecerem uma comunicação” (2008a, p. 110). Corpos zumbis, corpos vazios, impotentes para os encontros com os outros. Em um espaço em que nada se inscreve, o espaço do corpo “volta-se para dentro, paralisa-se, recolhe-se numa carapaça que o impede de se expandir e dilatar-se” (p. 210). Reduzido a um corpo no qual nada acontece, um corpo hiperexcitado e sem memória, isto é, um corpo produzido na descontinuidade do tempo e na não-inscrição, este homem não pode viver a experiência da duração do movimento total, aquele que se mostra nas passagens, nos entrelugares, nos pequenos movimentos em estado de vir a ser.

⁴ Refiro-me ao homem típico que vive nas cidades sob o regime das urgências das sociedades capitalistas do mundo tecnológico contemporâneo.

⁵ Segundo a filósofa, Maria Cristina Franco Ferraz (2007, p. 89): “o termo *inscrição*, ligado ao campo dos saberes psicanalíticos, vincula-se à dificuldade crescente de se deixar afetar e ser afetado por outros corpos e eventos, dificultando (ou mesmo inviabilizando) tanto a sedimentação da experiência quanto a produção do sentimento de continuidade do *sentido de uma vida*”.

Estar na experiência significa, então, “parar este mundo”, como propunha Don Juan a Castañeda, a fim de poder criar a lentidão do espaço interior que nos possibilita a vivência da continuidade. Mas mudar o tempo do mundo para que algo nos aconteça exige desconstrução de hábitos, mudança de percepção, conhecimento, ou seja, fissuras e bifurcações na maneira habitual de estar neste mundo.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Bondía, 2002, p.24).

Sair da superficialidade da não aderência que nos conduz a uma percepção linear do tempo, o tempo dos instantes, das respostas automáticas, dos encontros efêmeros, é atitude necessária para estar na experiência, ou seja, presente naquilo que acontece nas muitas relações que criamos com os outros. Interromper, parar, desacelerar, suspender o mundo exterior para aprender a lentidão. Entrar no tempo que dura, desacelerar o ritmo exteriormente imposto para acessar a profundidade do espaço interior é, para José Gil, saber dilatar o tempo subjetivo, uma operação que requer aprendizado do controle do tempo. E o primeiro passo para este aprendizado é “Fazer o vazio do espaço interior” (2005, p.190), enfim, esvaziar-se de tudo aquilo que entulha o corpo e a mente, para viver a experiência em sua singularidade.

O saber-fazer da experiência é sempre único não podendo ser concebido como separado da pessoa que o encarna; há neste conhecimento, como evidencia Bondía, uma relação direta com a existência, com a vida singular de um existente singular e concreto. O saber da experiência, neste sentido, não é passível de ser ensinado, transferido, transmitido, pois ele é sempre uma vivência, uma experimentação que evidencia “uma forma humana singular de estar no mundo, que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo)” (2002, p. 27). A experiência, neste sentido, é irrepetível, imprevisível, incerta, uma abertura ao desconhecido.

Estar na experiência para viver os acontecimentos com a intensidade da primeira vez,

com a paixão de quem está comprometido com a existência em amplo sentido, é a atitude que o improvisador deve saber despertar em si mesmo para que a criação imediata da dança seja potente o bastante para afetar e mover o mundo. Para tanto, é preciso libertar o corpo, retirar os clichês incrustados que produzem couraças sobre o corpo paradoxal (Gil), sobre o corpo-sem-órgãos⁶ (Deleuze).

O corpo-sem-órgãos não é um corpo transcendente, separado, ideal. Não é tampouco um corpo decalcado do corpo comum, mas um corpo que é despertado pela potência de desejar, de estar na imanência, de penetrar o devir, de ser um no fluxo do movimento da vida. Um corpo intensivo, sem extensão, no qual circulam sensações e afetos, onde se movem forças e apenas forças. Todos nós temos um ou vários, poucos se mantêm a eles conectados; o artista, entretanto, não tem escolha, ele sabe intuitivamente que precisa criá-lo para acessar as forças que o levarão à criação da obra, para tanto, se vale de técnicas e rituais e muita experimentação. Sendo o CsO o plano energético do corpo é com ele que o improvisador captura as forças e as trans-forma em gestos e movimentos de dança, atualizando-as no corpo organizado, empírico. Mas poder acessá-lo, como afirmei acima, é preciso retirar os condicionamentos, os clichês que aprisionam o corpo do improvisador às experiências vividas.

Em “Lógica da Sensação” (2007), Deleuze aprofunda a discussão sobre o perigo dos clichês em capítulo intitulado “A pintura antes de pintar...”. Nele, o filósofo desconstrói a imagem da “tela em branco” como pressuposto à criação do artista e mostra que há um esforço real do pintor para esvaziar-se de tudo que já está dado antes mesmo dele iniciar a criação, ou seja, a tela nunca está em branco.

É um erro acreditar que o pintor esteja diante de uma tela em branco. (...) ora, tudo o que ele tem na cabeça ou ao seu redor já está na tela mais ou menos virtualmente, mais ou menos atualmente, antes que ele comece o trabalho. (...) De tal forma que o pintor não tem de preencher uma superfície em branco, mas sim esvazia-la, desobstruí-la, limpa-la. (Deleuze, 2007, p. 91-92)

É possível estabelecer um paralelo entre as palavras de Deleuze sobre o processo de criação do pintor e a composição de um improviso de dança. O corpo e a mente jamais

⁶ “Para além do organismo, mas também como limite do corpo vivido, existe aquilo que Artaud descobriu e nomeou: corpo sem órgãos” (Deleuze, 2007, p. 24)

estão vazios. Neles habitam múltiplas inscrições, marcas, rastros de antigas vivências, emoções, imagens, pensamentos, gestos e ações, cuja influência precisa ser diminuída. É necessário, então, retirar os clichês, minimizar sua interferência para, enfim, se abrir à criação do novo ou em outras palavras: despojar o corpo e a mente para que a novidade aconteça em um improviso de dança. Afinal, a obra não está dada, ela precisa ser criada, inventada.

Além das muitas camadas sedimentadas no corpomente⁷, dos muitos trajetos percorridos e experimentados há também uma forte interferência do meio, do mundo em redor, a qual também pode se tornar um obstáculo para a criação. Portanto, na criação da obra, do improviso, nunca se parte empiricamente de um zero absoluto, entretanto, ele, enquanto espaço-tempo da obra que ainda não se manifestou, pode ser virtualmente alcançado.

Minimizar os hábitos automatizados pela repetição vazia dos gestos cotidianos, para, então, intensificar e fazer circular as energias, interna e externamente, tornando a pele porosa aos afetos, aberta à comunicação inconsciente, à osmose de pensamentos-corpo que fluem nos encontros e agenciamentos imprevisíveis vivenciados durante o improviso.

Este saber-fazer, facilitado pela experimentação contínua da improvisação, é uma poderosa maneira de interferir na vida do homem contemporâneo, reinvestindo o corpo de afetos potentes, possibilitando-lhe o movimento total, isto é, aquele que se prolonga para além dos limites físicos do corpo-clausura em uma dimensão virtual e microscópica da experiência. Torna-lo potente para sentir os muitos corpos virtuais que compõem a sua experiência atual, as múltiplas aberturas que estes corpos possibilitam para a vivência de movimentos singulares em situações únicas. Neste sentido, concordo com Maria Cristina Franco Ferraz quando a filósofa analisa o pensamento de Gil sobre a dança contemporânea. Para mim, suas palavras também se aplicam à improvisação:

(...) podemos afirmar que, ao vazio produzido pelas circulações frenéticas dos corpos-couças, das fortalezas vazias e zumbis sempre em trânsito que tendemos cada vez mais a nos tornar (e a emular), se oferece a experiência da dança contemporânea,

⁷ O conceito corpomente está inserido na perspectiva de uma continuidade entre corpo e mente na experiência cognitiva. Este conceito é utilizado pela corrente teórica chamada *embodied cognition*

que, em seu percurso, tem ativado e atualizado o movimento total dos corpos, abrindo-o para experimentar-se como corpo intenso, vivo e vibrátil, capaz de efetuar novos encontros e de transmutar-se na alegria do desejo – vivido não mais como falta, mas como exercício do puro e livre agenciar-se (2007, p.104).

O poder da improvisação está em levar ao limite a experiência como acontecimento não apenas para o dançarino-improvisador, mas também para o espectador. A dança, neste sentido, realmente tem o poder de afetar e de modificar a consciência e a percepção, poder de sincronizar corpo e pensamento em um único fluxo de forças, poder de liberar os corpos virtuais aprisionados no corpo-organismo, de mudar o estatuto da comunicação para o plano das intensidades, das osmose da comunicação entre inconscientes. Tendo a experimentação como processo privilegiado de criação e de aprendizado, o improvisador se *ex-põe* continuamente, nutrindo a dança que cria com os afetos que tocam profundamente a sua pessoa de diferentes maneiras, criando uma linha de continuidade que lhe permite fabricar potências para si, pois sabe viver o tempo dos movimentos, sabe compor ritmos nas brechas entre o sensório e o motor.

O improvisador experimenta continuamente a força do acaso agindo sobre seu corpo e suas escolhas e isto pode lhe ensinar a desapegar-se dos resultados como produtos fechados, assim como dos modelos como referências significadas, passando a focalizar o processo de aprender a criar dança em sua dinâmica não linear. Experimentando, ele aprende a suspender, mesmo que provisoriamente, a causalidade presente na vida ordinária. Ele se aprofunda na experiência e pode capturar o tempo do movimento, tempo alargado que se move para frente e para trás, permitindo, desta forma, que a virtualidade entre na experiência e se espalhe sutilmente nas entrelinhas, nas pequenas fissuras que ele próprio cria em sua percepção ao manter a atenção ao movimento total.

Na improvisação, e na arte de modo geral, a experiência tem uma natureza diferente da experiência comum, estritamente empírica, constituída “sob a categoria da identidade”; tampouco se trata em arte de uma experiência transcendental, mas da “experiência do e cesso”. “Esse campo de experiências é marcado por forças, pelo desmesurado, pelo nomadismo e pelo acaso” (Gil, 2008b, p. 65 – grifo do autor).

Aprender a experimentar a dança

Aprender a experimentar a dança é aprender a soltar os poemas endurecidos do corpo, os poemas-corpo que estão incrustados nos entrelugares do corpo comum. Aprender a dançar é uma maneira de libertar energias aprisionadas pela estratificação, de dar voz ao corpo de expressão enrijecido pelas muitas camadas sobrepostas que sufocam o livre fluir das intensidades do corpo paradoxal. Penso na dança como uma arte de resistência, mas também de combate na medida em que, libertando a poesia do corpo, ela modifica o mundo e as relações entre os seres, afinal...

....a dança é uma forma de amolecer os poemas
endurecidos do corpo.
uma forma de soltá-los
das dobras dos dedos dos pés.
das vértebras, dos punhos.
das axilas. do quadril...⁸

Aprender a retirar os poemas do corpo não é apenas adestrar o corpo para executar movimentos de dança, mas libertar as intensidades que lhes dão vida, libertar a mobilidade que pulsa, desde o espaço interior, por meio da intensificação dos poderes deste corpo, sabendo usar a prudência como aliada neste processo de desvendamento do corpo expressivo. Um aprendizado ininterrupto, incessantemente recomeçado e que tem como foco o movimento sempre em vias de se fazer, movimento que acontece antes mesmo de se tornar visível. Aprender a improvisar é saber saltar da superficialidade dos instantes para o tempo profundo, longo, o tempo da experiência, da duração.

Aprender a resistir e a desacelerar a velocidade do mundo exterior para criar a lentidão do vazio interior. Experimentar a lentidão pelo esvaziamento do ego, aprender a ultrapassar a subjetividade que se fundamenta no eu e na consciência para alcançar os devires. Ação que deve ser sempre repetida porque jamais conseguimos sair dos limites do ego definitivamente. E, neste sentido, a urgência de reativarmos em nós os poderes dos corpos sem órgãos (Deleuze), de aprendermos a explodir o sujeito-ego que experimenta para, enfim, entrarmos na experiência diretamente.

⁸ Fragmento do poema de Viviane Mosé (2011) "Receita para arrancar poemas presos".

Em um mundo fragmentado, em que a percepção do tempo está dominada pela instantaneidade pontual em um espaço sem distâncias, ele também imediato, a improvisação de dança se mostra como um caminho de resistência que nos permite a conexão com o tempo da existência e o espaço profundo da dimensão interior. Nesta outra possibilidade pulsa uma maneira peculiar de estar no mundo, de estar presente na experiência, mas também de pensá-la como um acontecimento realmente imprevisível e incerto.

Em busca da experiência total

A improvisação, entendida como a criação/composição imediata da dança, parte sempre de uma matriz mínima (um gesto, um esboço, um som, uma lembrança...) da qual se sai e para qual se pode voltar a qualquer momento, entretanto, a cada volta, a cada retorno, ela já não será a mesma: “Vai e volta-se, e quando se volta o ponto de partida deslocou-se” (Gil. 2005a: 237). Abandona-se o território codificado, significado, vivido em direção à *zona de indeterminação* entre conhecido e desconhecido, tornando o corpomente, ao longo das experimentações, cada vez mais permeável às forças caóticas que pulsam em um plano intensivo (virtual). Mas, para que a dança aconteça no corpo-dançarino, não basta ir ao encontro do caos, é preciso dele retornar, entretanto, quando se volta, o ponto de partida mudou. Muitas e muitas vezes o improvisador percorre as distâncias sempre variáveis entre os planos virtual e atual da criação e a cada vez que emprega seu esforço nesta direção, a matriz inicial se deslocou.

As circunstâncias sempre mudam, assim como mudam as forças que movem o improvisador no interior do plano de imanência. Ao dirigir a atenção para o movimento invisível que força estas mudanças, torna-se receptivo às vibrações que tocam o corpo intensivo, e, desta maneira, indo e vindo, inicia-se um processo de desterritorialização do sujeito empírico; um processo no qual o *ego* e a consciência que lhe dá sustentação se “dissolvem” na profundidade intensiva da experiência, ou como define Deleuze, em um *spatium*. Extrapola-se o território marcado pela consciência do sujeito, e, desta maneira, abre-se o plano de composição da dança ao acaso e às forças não-conscientes que emergem desta profundidade e se distribuem na superfície total do corpo-pele. Espaço de ubiqüidade da consciência-corpo.

Neste corpo outro tornado placa vibrátil, sensível às energias que circulam interna e externamente, o improvisador captura o movimento em um plano microscópico e invisível.

A abertura do corpo à experiência total (virtual/real) confere ao acaso o poder de determinar um improviso de dança, mas também é uma maneira de inseri-lo nos processos de composição de uma coreografia. Para ir ao encontro do acaso, um primeiro passo é expandir as probabilidades de novos movimentos com novos sentidos, desarticulando, desmembrando, desformando o que já existe. Todo este longo processo, que na verdade jamais se encerra, posto que continuamente renovado, opera diretamente sobre o vivido do corpo, sobre as memórias, sobre os rastros que resistem a desaparecer do corpomente do improvisador. O improvisador se coloca em experimentação. Assim, retira, pouco a pouco, aquilo que o imobiliza, o que o torna sedentário, sedimentado, pesado, aquilo que lhe impede o fluxo do movimento no corpo, isto é, as muitas camadas sobrepostas ao corpo-sem-órgãos que dificultam a livre experimentação do movimento que o atravessa e o toca durante o improviso.

Ao improvisador que se prepara para a realização de improvisos de dança, a desformação do corpo comum não significa a negação dos hábitos, condicionamentos, lembranças, ao contrário, ele precisa conhecê-los detalhadamente, conhecer seus mecanismos de ação e de reprodução, retomando-os à exaustão se for necessário, até que da repetição surja a diferença e um novo sentido em um corpo outro apareça. Vivencia-se uma ruptura das estruturas que organizam o corpo comum, estruturas que condicionam este corpo a responder de determinadas maneiras aos estímulos recebidos, abrindo-se uma brecha para que as intensidades inconscientes presentes no espaço interior subam à superfície, impregnando a pele, território de encontros sensoriais que mobilizam a metamorfose do corpo. A impregnação intensiva transforma este corpo em uma espécie de corpo Banda de Möbius (Gil), no qual os limites entre interior-exterior se diluem. Com a atenção voltada para o entrespaço, a consciência do improvisador, invadida pelos micro-movimentos, muda sua natureza, passando a operar como consciência-corpo.

Capturando as forças caóticas, compondo com os diferentes tempos que habitam a imanência da dança ainda em estado nascente e dando-lhes materialidade, o dançarino

transmuta a experiência comum em acontecimento de improvisação de dança. Experimentando a dança de diferentes maneiras ele desarticula as estruturas que o constroem a um corpo comum (pautado pela causalidade e pela previsibilidade), permitindo que o acaso invada a experiência continuamente, ele acolhe o imprevisto que surge no espaço entre as formas fixas e se abre à experiência do novo.

Quando o acaso invade a experiência, as forças caóticas da criação encontram os meios de se mostrarem à consciência-corpo. A dança que surge dos movimentos do corpo do improvisador é potente para criar o plano de composição poética do improviso, transformando a experimentação em um acontecimento de arte.

Referências

BONDÍA, Jorge Larossa. Notas sobre a experiência e o saber de Experiência. Tradução João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, nº 19, 2002. p. 20-28.

Deleuze, Gilles. Francis Bacon: Lógica da Sensação. Tradução Roberto Machado (coord.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 183p.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Filosofia e dança contemporânea: do movimento ilusório ao movimento total. In Sinais Sociais, ano 2, mai-ago/2007, volume 4. 2007. p. 86-105. ISSN 1809-9815. Retirado da internet: <http://www.sesc.com.br/>

GIL, José. O corpo do bailarino. Conferência apresentada na Universidade de Columbia, Nova Iorque, abril de 1999, por ocasião do seminário sobre Gilles Deleuze e Felix Guattari. Disponível na internet: http://www.4shared.com/get/7-yvGj9v/Jos_Gil__O_corpo_bailarino.html. Data do último acesso: 24/04/2012.

_____. Movimento total: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004. 223p.

_____. O corpo paradoxal. In Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo. Organização: Daniel Lins e Sylvio Gadelha (org.). Rio de Janeiro: Relume Dumará, Fortaleza, CE: Secretaria da Cultura e Desporto, 2002. p.131-147.

_____. A imagem-nua e as pequenas percepções: Estética e Fenomenologia. Tradução Miguel Serras Pereira. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2ª Edição, 2005a. 330p.

_____. Portugal, hoje: o medo de existir. Portugal, Lisboa: Relógio D'Água, 2ª edição, 2008a. 201p

_____. O imperceptível devir da imanência: sobre a filosofia de Deleuze. Portugal, Lisboa: Relógio d'Água, 2008b. 263p.

GOUVÊA, Raquel Valente de. A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação. 2012. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, SP, Faculdade de Educação.

_____. Prática corporeoenergética para a improvisação de dança: uma via para a manifestação da criatividade. 2004. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, SP, Instituto de Artes.

MOSÉ, Viviane. Pensamento chão. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001. Disponível na internet: <http://www.vivianemose.com.br/poesia/acervo.swf>. Data do último acesso: 15/01/2012

O Corpo Pode: o espetáculo da superação na dança cênica contemporânea

Daniele Pires de Castro¹

Resumo: Neste artigo, procuramos averiguar como um desejo de superação das restrições físicas do corpo biológico aparece nas composições de dança contemporânea, evidenciando certa tendência a um renovado virtuosismo.

Palavras-chave: corpo, dança contemporânea, tecnologia002E

Abstract: In this paper, we investigate how a desire to overcome the physical constraints of the biological body appears in the compositions of contemporary dance, showing a renewed tendency to virtuosity.

Keywords: body, contemporary dance, technology

¹ Daniele Pires de Castro é mestre em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, participa do grupo de pesquisa Imagem, corpo e subjetividade.

Aos vinte e um anos de idade, uma jovem norte-americana chamada Lisa Bufano teve uma infecção bacteriana bastante grave que resultou na amputação de seus dedos e de uma parte de suas pernas. Na infância, Lisa havia sido ginasta e, durante a faculdade, costumava atuar como *go-go dancer*; hoje, ela é uma artista que se interessa pelas “formas anormais”, utilizando seu próprio corpo como a principal “ferramenta” para criá-las. Em seus trabalhos, que incluem performances, mas também esculturas, Lisa Bufano lança mão de próteses que se integram a seu corpo, problematizando questões relacionadas ao desenvolvimento de habilidades pós-humanas pelo uso da tecnologia. Na obra *Five open mouths* (2007), por exemplo, a artista recorre a pernas fabricadas com fibra de carbono, um material leve, resistente e flexível, que lhe permite correr e saltar.

A mesma tecnologia é utilizada pelo corredor sul-africano Oscar Pistorius, cuja participação nas Olimpíadas de Pequim, em 2008, foi questionada pela Federação Internacional de Atletismo, alegando que o competidor teria 25% de vantagem sobre os demais atletas por causa de suas próteses. A decisão da organização encontrou enorme resistência entre atletas, dirigentes e mídia esportiva, que entenderam tal ato como discriminatório. Apesar das objeções, Oscar Pistorius conseguiu autorização para tentar participar das Olimpíadas de 2008; porém, não atingiu a marca mínima para compor a delegação de atletismo de seu país, feito conquistado no ano de 2011 com vista às Olimpíadas de Londres, que será realizada em 2012. A polêmica do corredor sul-africano trouxe novos elementos para a discussão sobre o *tecnodoping*, que consiste na possibilidade de que o uso de tecnologia se constitua como uma vantagem no desempenho de um atleta em relação aos outros competidores. Também em 2008, a questão foi bastante debatida por conta do uso de roupas especiais por nadadores, que proporcionaram, nesse ano, o maior número de recordes batidos na história da natação.

A utilização da tecnologia protética para a correção de deficiências não é uma novidade no campo da medicina, porém, os exemplos aqui expostos parecem ir além dessa tradição. Nesse caso, os adereços técnicos não possibilitam apenas a “normalização” dos corpos em questão e sua consequente adaptação capaz de lhes permitir a realização das tarefas cotidianas, mas adicionam certas qualidades que podem fazê-los superar as capacidades dos corpos “comuns”. O atleta paraolímpico, surpreendentemente, é acusado de estar em uma condição vantajosa em relação a seus adversários, pois suas

próteses parecem ser mais bem adaptadas à corrida do que as pernas moldadas pela biologia da espécie humana. No caso da artista norte-americana, a tecnologia não é apenas uma ferramenta para adaptar seu corpo à dança, mas a relação entre a prótese e a ausência de parte de seus membros inferiores é a tônica da performance por ela apresentada. Não se trata de mostrar que um corpo com deficiência ainda é capaz de dançar, mas a partir da constatação e da superação dessa limitação se faz o próprio espetáculo.

Há pouco mais de um século, o uso da tecnologia na dança era bastante diverso: consistia em um mero acessório do espetáculo — muitas vezes escondido ou dissimulado — servindo somente para tornar mais bela a performance dos bailarinos. O uso da tecnologia remonta pelo menos ao balé de corte, quando as máquinas eram usadas para dar movimento aos cenários ou para transportar as bailarinas, que atravessavam o palco “voando”. Uma simbiose maior entre dança e tecnologia será vista no final do século XIX, quando a bailarina Loie Fuller desenvolveu trabalhos nos quais utilizou luzes multicoloridas e o movimento da seda com o intuito de criar efeitos inusitados para as artes cênicas da época, como ocorre na famosa *Serpentine Dance*. Sua pesquisa tinha relação com os avanços da época no campo da iluminação, e serviram para atrair o interesse popular para a dança moderna, corrente artística que começava a dar seus primeiros passos.

Apesar do interesse pela tecnologia, contudo, a dança de Fuller guarda grandes distinções em relação com o que se faz hoje. Sua arte surgiu no seio de uma cultura da materialidade, na qual as propriedades físicas do mundo — como o movimento mecânico dos corpos, as luzes e as cores — despertavam a curiosidade e o fascínio dos artistas e dos espectadores, bem como o desejo de explorar suas propriedades estéticas. Além disso, uma das mais importantes características da técnica moderna de dança, da qual Fuller foi precursora, é o valor dado tanto à organicidade do corpo como à sua natureza humana. Talvez por isso mesmo, como argumenta Ivani Santana (2003), a dança tenha sido uma das últimas manifestações artísticas a se deixar contagiar pelas intrusões técnicas, que se configurariam como “intromissões não desejadas a desordenar a lei do corpo cartesiano”.

Foi apenas na segunda metade do século XX que os coreógrafos começaram a

“desrespeitar” essas leis, utilizando a tecnologia de um modo realmente integrado ao corpo humano. Alwin Nikolais, por exemplo, realizou muitos experimentos com iluminação e figurinos, criando danças que modificavam a forma do corpo. No espetáculo *Imago*, de 1963, o coreógrafo norte-americano — que também era cenógrafo, figurinista e *light designer* — integrou ao corpo de seus bailarinos um tipo de figurino que ele próprio chamou *extensions*, pois eram capazes de alongar a forma, resultando em outros desenhos e estendendo o alcance dos movimentos.

Seja no que diz respeito ao uso dos dispositivos em cena ou à nova compreensão e produção do corpo que a ciência propiciou, foi Merce Cunningham o pioneiro da relação entre dança e tecnologia que estava por vir, na qual esta última deixa de ser um mero acessório cenográfico para ser parte integrante do processo e do resultado da obra. Foi esse coreógrafo norte-americano quem, pela primeira vez na história, ainda na década de 1960, utilizou sensores de movimento em cena. No seu caso, a frutífera parceria com o músico John Cage inspirou um uso desse dispositivo para acionar o controle de som. Santana destaca que houve, aí, uma reconfiguração do papel da tecnologia no espetáculo cênico:

Não é uma novidade o uso da tecnologia pela dança, principalmente no sentido de uma ferramenta cenográfica. O aspecto inédito trazido pela tecnologia digital está em sua potencialidade de ser configurada para além do sentido convencional de ferramenta [...]

Todavia, a relação entre o corpo e os aparatos tecnológicos digitais estabelecem um outro tipo de acordo. Os dispositivos podem até ser submissos aos comandos do bailarino, mas, mesmo para tal hierarquia, há necessidade de um diálogo, no qual um comanda e o outro executa. O que manipula não é um técnico de coxia mas o próprio corpo que dança. (SANTANA, 2003)

Assim, é possível concluir que a relação entre corpo e tecnologia, hoje, não se dá mais pelo mero uso de ferramentas e modulações, mas sob o modo da intervenção. Em cena, esses dispositivos não servem apenas à cenografia ou à iluminação, ou seja, à moldura do espetáculo, mas fazem parte do próprio desenvolvimento coreográfico, da criação dos movimentos e da configuração dos corpos.

Vale aqui, antes de continuar o desenvolvimento das ideias, fazer uma ressalva quanto ao termo “tecnologia”. Da maneira como utilizamos, não fazemos referência apenas a

equipamentos e técnicas, mas, conforme propõe Nikolas Rose, a tecnologia, de uma perspectiva mais ampla, está relacionada a um modo de pensamento, a certa estrutura social que se constitui, propriamente, como o terreno no qual esses equipamentos e técnicas podem se desenvolver. Tomando de empréstimo um exemplo citado pelo autor, é possível afirmar que o

transplante de órgão não é apenas um triunfo das técnicas cirúrgicas, mas requer tempo e espaço, implicando e gerando novas ideias sobre o fim da vida, novas noções de apropriação do corpo e direito à cura, assim como complexas relações financeiras e institucionais que tornam os procedimentos possíveis.² (LOCK e SCHEPER-HUGHES apud ROSE, p.17, 2007)

Logo, para pensar sobre o projeto tecnológico da atualidade, não basta observar as técnicas laboratoriais revolucionárias e os equipamentos de última geração que não cessam de surpreender; convém identificar também as noções de vida e corpo humano que se desenvolvem a partir desse projeto e, ao mesmo tempo, permite que ele floresça. Portanto, o que deve ser debatido não é apenas o uso dos dispositivos tecnológicos, mas como se configura o pensamento sobre o corpo na contemporaneidade, e como ambos — ferramentas e conceitos — contribuem para nos converter no que somos, ao mesmo tempo em que são frutos dessa condição.

Levando em conta essas premissas, o ponto de discussão principal aqui é a manifestação, na dança contemporânea, de um desejo de superação das limitações físicas que configuram o corpo e a experiência humana. Tal anseio corresponde a uma nova forma de encarar o processo de intervenção tecnológica sobre a matéria orgânica que, por conseguinte, pressupõe um novo modelo de entendimento do corpo e do ser humano, uma tendência que é característica da contemporaneidade. Já desde o início do século XX, encontra-se em declínio o antigo paradigma do homem-máquina, enquanto ascende uma visão sobre o corpo que substitui a materialidade das estruturas físicas por informações e fluxos, que caracterizam tanto o funcionamento do cérebro como o processo de decodificação dos dados genéticos.

Para começar a abordar a temática da superação das limitações físicas do corpo orgânico na dança, talvez convenha sair um pouco do espectro da arte em direção aos estudos do

2 Tradução da autora.

sociólogo Hermínio Martins — retomado por Paula Sibilia (2002, p. 42) — que detecta uma “vocalização fáustica” na tecnociência atual. Recorrendo ao mito de Fausto, esse autor explica a tendência contemporânea de se buscar, através das pesquisas científicas e do desenvolvimento tecnológico, a ultrapassagem de certas condições até então consideradas inerentes à materialidade do corpo humano — as fraquezas, as limitações, a degeneração e até mesmo a morte —, rejeitando, assim, a própria organicidade.

A figura de Fausto é contraposta à de outro mito: o titã grego Prometeu, que foi castigado pelos deuses por ter fornecido aos homens o fogo, símbolo do conhecimento e da tecnologia. Esse mito evidencia, através da punição, o erro cometido por aqueles mortais que buscam igualar-se em poder aos deuses. De acordo com Sibilia (2002, p.43), tal narrativa “denúncia a arrogância da humanidade, em sua tentativa de usurpar as prerrogativas divinas por meio de artimanhas e saberes terrenos”. Já o mito de Fausto descreve um homem que, na intenção de se tornar cada vez mais poderoso, trava um pacto com o Diabo e “perde o controle das energias de sua mente” (BERMAN apud SIBILIA, 2002, p.43). As tradições prometeica e fáustica servem como metáforas para identificar duas tendências preponderantes que podem ser detectadas na base do desenvolvimento da tecnociência de duas épocas: respectivamente, o século XIX e o XX.³

A tradição prometeica evoca os ideais iluministas, positivistas e do socialismo utópico, que vislumbram a superação das mazelas da humanidade através do progresso da ciência. Nesse contexto, o desenvolvimento tecnológico não é um fim em si mesmo, mas apenas uma das consequências na busca pelo conhecimento. A técnica aparece, assim, como um instrumento para melhorar as condições de vida da população por meio de aproveitamento racional dos recursos da natureza; no entanto, haveria certas barreiras morais ou éticas que freavam seu desenvolvimento ilimitado. Haveria, então, “um espaço reservado aos ‘mistérios’ da origem da vida e da evolução biológica, por exemplo, questões que estariam fora do alcance da racionalidade científica” (SIBILIA, 2002, p. 45). Para exemplificar, a autora relembra que, na história de *Frankenstein*, cujo subtítulo é “O moderno Prometeu”, o médico criador do monstro confessa seu profundo

³ Paula Sibilia esclarece que a aproximação com os mitos não pretende estabelecer uma dicotomia entre as duas tendências: elas podem conviver em um único período histórico ou, ainda, nos textos de um mesmo autor. As metáforas e as respectivas identificações de tendências são realizadas em termos de tensões e da prevalência de certos traços em cada época.

arrependimento por ter obedecido aos seus impulsos, profanando as sepulturas e a estrutura humana em prol de um projeto que desrespeitava a ordem natural da vida e da morte por meio do uso da técnica. Vê-se que, aos dispositivos tecnológicos, era imposto o limite de funcionar como meras extensões e melhorias das estruturas biológicas, sem pretender a ultrapassagem de certa essência natural dos fenômenos.

Mas o otimismo que caracterizava o projeto científico moderno entrou em crise no conflituoso século XX, levando consigo a tradição prometeica e sua fé no progresso da humanidade. A tendência fáustica, que vem tomando seu lugar nas últimas décadas, desmistifica essa visão da tecnociência como um conhecimento puro e abstrato, propondo outras premissas. Assim, a base tecnológica da ciência não seria um fator secundário, mas fundamental nesse projeto; seu objetivo não consistiria na busca da verdade, mas na previsão e no controle dos fenômenos físicos. Por isso, a base mítica e filosófica que sustenta o saber tecnocientífico atual permite que sejam traçadas novas metas e que se obtenham outros resultados. No lugar da moderna preocupação com a solução das misérias sociais, por exemplo, o impulso de descoberta agora se volta para a dominação totalizante dos fenômenos da natureza, antes protegidos pelo constrangimento prometeico de não profanar os mistérios que envolvem a vida e a morte. Nas pesquisas em biotecnologia, por exemplo, estão em pauta questões relativas à reprodução, ao nascimento, à morte, à hereditariedade e à evolução biológica. Elas possuem, segundo Paula Sibilia (2002, p. 50-51), “uma 'vocação ontológica', uma aspiração transcendentalista que enxerga no instrumental tecnocientífico a possibilidade de criar vida”. Para resumir esse confronto entre as duas tradições, eis algumas palavras da própria autora:

Seguindo as reflexões do sociólogo português Hermínio Martins, os saberes hegemônicos da sociedade ocidental estariam abandonando as suas origens “prometeicas” para virarem “fáusticos”. Em oposição à tradição prometeica, que pensa a tecnologia como a possibilidade de estender e potencializar gradativamente as capacidades do corpo (sem aspirar ao infinito, guardando certo respeito pelo que é humanamente possível e pelo que ainda pertence ao território do divino), a corrente fáustica enxerga na tecnociência a possibilidade de transcender a condição humana. Assim, valendo-se na nova alquimia tecnocientífica, o “homem pós-biológico” teria condições de superar as limitações impostas pela sua organicidade, tanto em nível espacial quanto temporal. (SIBILIA, 2002, p.13)

A questão a explorar aqui é como esse impulso fáustico direcionado à ultrapassagem da

organicidade do corpo se projeta na dança cênica contemporânea. Sendo o corpo humano o veículo primordial de manifestação dessa arte, é possível identificar certo desconforto em relação às limitações impostas pela biologia às nossas possibilidades físicas e sensíveis? Verifica-se, nas performances, o desejo de superar definitivamente tais condições? Em que medida os dispositivos técnicos utilizados deixam de ser meras ferramentas, para reconfigurar incisivamente o entendimento sobre o corpo e a maneira como se produz dança? Esta investigação pretende ir além de descrever o uso da tecnologia, para tentar compreender, sobretudo, que corpo dançante é esse que se constrói sob a influência dessa fáustica tecnociência.

Para adentrar o terreno da dança, vale observar os trabalhos de uma companhia brasileira que tem grande destaque quando se trata do uso de tecnologia: o Grupo Cena 11. Sua trajetória foi analisada no livro *A dança dos encéfalos acesos*, de Maíra Spanghero, e fornece pistas para analisar o corpo que dança atravessado pelos novos mitos tecnocientíficos. Há, no histórico do grupo, um constante interesse naquilo que gera o movimento no corpo. Como os coreógrafos da vanguarda modernista, o grupo se interroga sobre a origem do movimento dançado; no entanto, neste caso, alguns elementos cuja existência era inquestionável naqueles artistas — tais como a alma e a vida — tornam-se os pontos principais de sua inquietação. Spanghero resume-a em algumas perguntas:

Como acontece o movimento do corpo? De onde vem o movimento? Ele nasce de forças internas ou de forças externas? É a alma que dá vida à matéria inanimada ou o movimento é uma propriedade *res-extensa*? Dar movimento a um ser inanimado é dar-lhe vida? Tudo o que tem movimento é vivo? O movimento cria a vida? O corpo que se move é um autor? É alguém? Algo inerte, como um boneco, tem vida?
(SPANGHERO, 2003, p. 113)

Se, para os modernos, o movimento estava invariavelmente relacionado à vida e à expressão da alma humana, os contemporâneos colocam dúvida nessa relação. Questionam se a força que é capaz de mover um corpo e lhe dar vida precisa vir necessariamente de seu interior, ou se também os elementos externos possuem esse poder. O espetáculo *In'perfeito* trata da abolição do caráter misterioso que, durante séculos, envolveu o discurso a respeito da origem da vida, ao mesmo tempo em que desenvolveu a temática da manipulação do corpo. A montagem tem sete cenas que

representam, cada uma, um dia do *Gênesis*, mais uma oitava na qual o homem, a criatura, substitui Deus para se tornar criador. Assim, coloca-se em cena a vontade do ser humano de tornar-se “perfeito”, tentando recriar — e não apenas aperfeiçoar — sua natureza. Além do gesto perfeito, que pressupõe um entendimento do corpo capaz de ressaltar seu aparelho locomotor, o espetáculo busca a ampliação dos cinco sentidos para além do humanamente possível através de aparatos que ora restringem, ora estimulam as sensações.

O grupo Cena 11 é conhecido por seu trabalho com sistemas de interação entre corpo e ambiente, que utilizam a tecnologia para produzir o que seus próprios intérpretes denominam “estados de inevitabilidade”. Isto quer dizer que se procura que o corpo atinja um estado impossível de ser evitado, e não que haja simulação, mímica ou representação. No espetáculo *Violência* (2000), por exemplo, peças artificiais e extensões tais como pernas e braços metálicos, concorrem para deixar os bailarinos “mais altos, mais fortes, mais hábeis como se fossem superpoderes”.⁴ Entretanto, mesmo nas situações em que não há próteses tecnológicas, o trabalho do Grupo Cena 11 se caracteriza por apresentar um corpo tendente a superar seus limites físicos. Assim, por exemplo, um dos principais recursos utilizados pelo grupo são as quedas, que impressionam pelo impacto e se tornaram uma marca da companhia. Verifica-se, nas coreografias, o imaginário de um corpo transformado pela tecnologia, que almeja ultrapassar os limites de sua própria constituição e de seus sentidos. Essa parece ser também a conclusão de Elisa Abrão, que realizou uma pesquisa sobre as relações entre tecnologia e arte a partir da proposta de “dança híbrida” deste grupo.

Na dança do Cena 11, o que é entendido como imperfeições são os limites da materialidade corpórea, ao passo que as tecnologias são vistas como possibilidades, como, por exemplo, as próteses, que ampliam a potência do corpo. Englobam-se as possibilidades reconfiguradoras da tecnologia, para criar criaturas melhoradas, relativamente ao ser humano, ou seja, mais ágeis e fortes, dentre outras características. (ABRÃO, 2007, p. 228)

De acordo com Maíra Spanghero (2003, p. 119), não há uma separação evidente entre o corpo biológico e o artefato tecnológico no trabalho desse grupo, pois a tecnologia seria,

⁴ Disponível em: <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Grupo+Cena+11+Cia.+de+Dan%C3%A7a>. Acesso em: 12 ago. 2010.

nesse caso, encarnada — e o que era um agregado se torna constituinte. Alejandro Ahmed, o coreógrafo da companhia, afirma que a relação do grupo com a tecnologia vai além da criação e do uso de técnicas ou da adaptação aos dispositivos; afinal, o corpo é visto como o próprio aparato tecnológico e a dança como uma espécie de ciência. Nesse sentido, Abrão (2007, p. 223) conclui que o corpo, na concepção do Cena 11, é resumido a um objeto que processa informações e realiza ações e que “essa concepção de ser humano entendido como um aparato tecnológico parece ser uma negação a tudo que remeta à natureza humana”.

Tendo em vista essa noção do corpo como um objeto ou um aparato tecnológico, pode-se compreender a utilização recorrente, nos espetáculos do Cena 11, da temática da manipulação do corpo do outro. São diversas as formas em que aparece essa passividade; esta é, aliás, conforme identificou Spanghero, uma das principais linhas de continuidade do trabalho do grupo: a figura da marionete no espetáculo *In'perfeito*, o personagem de videogame em *Violência*, e o robô em *SkinnerBox*. O pensamento e o trabalho do Grupo Cena 11 a respeito do corpo e da tecnologia é ilustrativo de uma cultura na qual a tecnociência está inserida em uma tradição predominantemente fáustica, voltando seu olhar para a superação de suas limitações orgânicas a partir de intervenções no corpo que desconhecem ou desafiam seus limites.

No espetáculo *In'perfeito*, essa vocação aparece explicitamente no desejo humano de criar vida, de tornar o corpo mais potente, se não “perfeito”. Porém, ao tratar o corpo como um objeto manipulável, o grupo mostra outra face dessa tendência: a desconexão entre as noções de vida e de pessoa⁵, ou, nesse caso, de dança e pessoa, ou ainda corpo e pessoa. Assim como acontece em certas pesquisas de ponta da tecnociência contemporânea — embriões congelados, células tronco, transplantes de órgão — o corpo com vida (ou que dança) torna-se aquele que se move, mas a ele não corresponde necessariamente uma pessoa movente (ou dançante). De maneira bem diferente do que

5 Foi dada preferência ao uso do termo “pessoa” para evitar complicações teóricas que expressões como “sujeito”, por exemplo, provocariam. Ainda assim, é necessário ressaltar que o referido termo também não é isento de transformações ao longo das épocas. Conforme demonstrou Marcel Mauss, desde a ideia de máscara ou personagem até a do ser psicológico, a noção de pessoa absorveu inúmeras variantes. Assim, cabe afirmar que ela incorpora os sentidos: jurídico, que se relaciona à liberdade de ser senhor de seu próprio corpo; moral, que se refere à consciência, autonomia e responsabilidade; e religioso, que deu uma compleição metafísica à pessoa moral. Por fim, segundo Mauss, a pessoa tornou-se o “Eu” indivisível, categoria fundamental para explicar a existência de uma consciência psicológica, relacionada à ideia de alma e de conhecimento de si (MAUSS, 2003).

propunha o projeto moderno, para o qual o ato de dançar estava invariavelmente ligado à necessidade de se expressar e, conseqüentemente, ao reconhecimento de si mesmo como uma pessoa com uma singularidade composta de opiniões, sentimentos, emoções, e um corpo capaz de canalizar todos esses elementos para gerar o movimento. Já a dança contemporânea nem sempre reivindica essa provocação, que se origina no reconhecimento de uma interioridade psicológica prestes a ser expressa.

Em muitos casos, na dança contemporânea, o movimento não é a consequência espontânea de um estímulo pessoal; ao contrário, ele deve se originar apenas de imagens do exterior. Frente à necessidade de executar um movimento puro e perfeito, a motivação deve ser desvinculada de qualquer elemento interiormente localizado que faça o bailarino reconhecer-se como uma pessoa com opiniões, sentimentos, memórias ou emoções e que possam interferir no sentido buscado para aquela ação. Nesse sentido, Elisa Abrão descreve um ensaio no qual o coreógrafo diz aos bailarinos que, para cair como uma porta, eles não deveriam utilizar outro estímulo, mas apenas se sentirem como uma porta e simplesmente cair. Cabe, então, perguntar: que entendimento sobre o ser humano, a arte e o corpo estão implícitos em tal maneira de criar dança? O que isso nos diz sobre a cultura contemporânea e sobre nossa relação com os corpos e a vida?

Ao observar a trajetória do Grupo Cena 11, portanto, verifica-se que há uma tentativa de superação do corpo orgânico, visando a uma simbiose entre homem e tecnologia que coloca em xeque as antigas noções de natural e artificial. A dança apoiada nessas tecnologias de produção e de conhecimento propaga o culto à performatividade, medindo seu valor estético por critérios de eficiência. Assim, são engendrados corpos, sobretudo, controlados, em virtude de serem moldados por esse espírito de superação que tudo o permeia com sua vocação para a máxima produtividade. O problema é que não se pode distinguir esse corpo de sua instância controladora; ela faz parte dele: são as informações que trafegam pela rede neurológica ou pelo cérebro.

Muitas coisas mudaram desde que as primeiras contestações às práticas e concepções da dança moderna começaram, ainda na década de 1930. Novos elementos vêm contribuindo para redefinir os conceitos de vida e corpo e, assim, as compreensões sobre o movimento e a dança também ganham renovados traçados. O corpo muitas vezes é visto como um aparelho locomotor e sensitivo, instrumento de um cérebro ativo, que é o

lugar onde se originam as informações capazes de produzir o movimento dançado. Além disso, costuma ser exigido que esse corpo busque os meios de superar a si mesmo, seja miscigenando-se com as próteses tecnológicas, seja através de rigorosos treinamentos.

A dança cênica que privilegia tal entendimento do corpo, não raras vezes, parece propor que a beleza dessa arte reside no virtuosismo, bem como no ótimo desempenho motor, sensitivo e — principalmente — cerebral do bailarino. Tal maneira de se fazer dança parece deixar de lado certos elementos que, no senso comum ainda muito influenciado pelas ideias modernas em relação à arte, são considerados imprescindíveis para a criação artística: a emoção, o sentimento e a expressão de autenticidades individuais. Certa vertente da dança cênica de hoje parece desconectar a arte de sua profunda ligação com a vida do artista, como expressão de seus desejos e paixões interiores; enfim, de tudo aquilo que para os sujeitos modernos compunha a subjetividade.

Assim, vislumbram-se duas faces, mutuamente pregnantes, do corpo contemporâneo: de um lado, o atravessamento tecnológico e, de outro, o declínio da dança como um meio de expressão da identidade individual. Nessa maneira tão contemporânea — e, portanto, tão histórica — de se compreender o corpo, algo parece se perder. A subjetividade psicologicamente constituída, tão cara ao projeto moderno, por exemplo, entra em um processo de esvaziamento, não mais se manifestando ou se expressando na dança. O corpo, então, torna-se menos uma via de expressão e mais um instrumento de ação, e a dança transpira um virtuosismo renovado. Não se trata de uma busca pela beleza formal, mas do espetáculo de um corpo (e um cérebro) preparado tecnicamente para ultrapassar suas próprias barreiras físicas — resistindo a quedas, saltando cada vez mais alto, demonstrando força, rapidez, flexibilidade e coordenação incomuns. A dança postulada em tais termos passa a exigir do bailarino o máximo da eficiência e o mínimo da expressividade.

No entanto, se essa instância interior, individual e expressiva se perde, possivelmente, algo se ganha. Cabe, portanto, perguntar: que conquistas podem ser atribuídas a esse corpo da dança cênica contemporânea? Certamente, ele assume um papel ainda mais central, sendo exaltado, admirado e reconfigurado em suas potências, sensibilidades e capacidades. Ele abandona o lugar da simples aparência, da manifestação externa de uma essência, e passa a adquirir uma espessura própria, tornando-se ainda mais o

porquê da dança. O perigo de todo esse processo é que, na incansável busca por ultrapassar barreiras, não se consiga mais ver tudo aquilo que o corpo pode: a poesia que não se encontra no espetáculo da superação.

Referências

ABRAO, Elisa. “As relações entre arte e tecnologia: a dança híbrida do Cena 11”. In: Revista pensar a prática, Goiania, vol 10, n. 2, 2007.

ROSE, Nikolas. The politics of life itself: biomedicine, power, and subjectivity in the twenty-first century. Princeton: Princeton University Press, 2007.

SANTANA, Ivani. “A imagem do corpo através das metáforas (ocultas) na dança-tecnologia”. In: Congresso de Ciências da Comunicação, XXVI, 2003. Anais do XXVI Congresso de Ciências da Comunicação. Belo Horizonte, Intercom, 2003.

SIBILIA, Paula. O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SPANGHERO, Maira. A dança dos encéfalos acesos. São Paulo: Itaú Cultural, 2003.

Anton Pavlovich Tchékhov: dos *Vaudevilles* a *Tio Vânia*

Marcia Regina Becker¹

Resumo: Este artigo tem por objetivo mostrar a trajetória de Tchékhov enquanto dramaturgo, desde seus primeiros trabalhos – os *vaudevilles* - até as obras primas escritas já no final de sua vida, enfatizando aspectos da análise de *Tio Vânia*.

Palavras-chave: Tchékhov; *Vaudevilles*; *Tio Vânia*.

Abstract: This article aims at showing Anton Chekhov's path as a dramatist, from his early works – the *vaudevilles* – up to the masterpieces written at the end of his life, emphasizing some aspects in the analysis of *Uncle Vanya*.

Keywords: Chekhov; *Vaudevilles*; *Uncle Vanya*.

¹ Mestre e doutoranda em Letras pela UFPR, professora do Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná - UTFPR, atuando nos cursos de graduação – Licenciatura em Letras Português-Inglês - e Pós-graduação – Especialização em Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas.

O meu conselho: na tua peça, tenta ser original e se possível inteligente, mas não tenhas medo de parecer disparatado; a liberdade de espírito é necessária, e só é livre de espírito quem não tem medo de escrever disparates. Não sejas piegas, não sejas polido, sê desajeitado e seco. A brevidade é irmã do talento. A propósito, lembra-te que os desencontros amorosos, as mulheres e os maridos enganados, as viúvas, as lágrimas dos órfãos e outros já foram há muito descritos: o tema deve ser novo e o enredo pode estar ausente. Mas o essencial é que a mamã e o papá têm necessidade de comer. Escreve; as moscas purificam o ar, e as peças purificam os costumes.

Anton Tchékhev numa carta ao jornalista e escritor Aleksandr Pavlovitch Tchékhev, seu irmão (11 de Abril de 1889). (TCHÉKHOV, 2007, p. 79)²

Introdução

O modesto Tchékhev, que havia começado a escrever para conseguir o sustento seu e de sua família, costumava dizer que a medicina era sua esposa legítima, e a literatura era a sua amante. Ambas foram igualmente reverenciadas durante sua vida. Considerado um dos maiores contistas da literatura mundial, apesar das quatro peças de teatro que são consideradas obras-primas – “A Gaiivota”, “Tio Vânia”, “As Três Irmãs” e “O Jardim das Cerejeiras” - deixava claro que a dramaturgia parecia ter sido um acaso. De seu próprio punho, apesar de não apreciar escrever – e ler - sobre si mesmo, o que considerava uma tortura, esboçou uma mini-biografia em uma carta de 1899, para seu colega, o neurologista G. I. Rossolimo, onde a sua condição de dramaturgo parecia quase despercebida.

Eu, A.P. Tchékhev, nasci em 17 de janeiro de 1860, em Taganróg. Estudei primeiramente na escola grega próxima da igreja do Czar Constantino e depois no ginásio de Taganróg. Em 1879, ingressei na Universidade de Moscou, na Faculdade de Medicina. Tinha, naquela época, uma ideia muito vaga sobre as Faculdades em geral, e não lembro baseado no que escolhi a Faculdade de Medicina, mas depois não me arrependi desta escolha. No primeiro ano, comecei a publicar nas revistas e jornais semanais, e esses trabalhos literários assumiram, já no início da década de 1880, um caráter permanente e profissional. Em 1888, ganhei o prêmio Pushkin. Em 1890, viajei a ilha de Sacalina para, mais tarde, escrever um livro sobre a nossa colônia penal e prisões de lá. Além de resenhas, folhetins, parágrafos, e tudo o que redigi diariamente para os jornais e que agora seria difícil encontrar e reunir, escrevi e publiquei, durante meus vinte anos de atividade literária, mais de trezentos trabalhos

² A tradução deste excerto está disponível no site <http://www.tnsj.pt/home/media/pdf/Programa%20T3+1.pdf>, referente ao programa do Teatro Carlos Alberto, Portugal, onde em novembro de 2010 foram encenadas algumas dos vaudevilles de Tchékhev (acesso em 23.09.2011).

por mim assinados, além de novelas e contos. Também escrevi peças de teatro. ³
(CHEKHOV, 2004, p.450-451)

É certo que nessa época, pelo menos duas das quatro “grandes” já haviam sido encenadas, e já estava firmada a sua ligação com o Teatro de Arte de Moscou e Stanislavsky, o que mudou não somente a maneira como sua dramaturgia era vista, mas como o teatro passou a ser encenado, “além de sua escrupulosa tentativa de fotografar exteriores. Justificadamente denominavam [Dantchenko e Stanislavski] seu empreendimento de ‘teatro da emoção interna’”(GASSNER, 1980, p. 192).

Este artigo tem por objetivo mostrar a trajetória do dramaturgo Tchékhov, desde suas primeiras peças, escritas quando já estava confiante no seu talento amadurecido, tendo já despontado como escritor de contos, até seus dias finais, com ênfase na análise de Tio Vânia, como dramaturgo consagrado, o “Sófocles europeu” segundo Gassner (1980, p.184), que “... num mundo opressivo, conservou amável simplicidade e doçura de temperamento. Como pessoa e como escritor possuía o antigo equilíbrio sofocliano – a “alma na justa medida” – sem abrir mão de uma vírgula que fosse quanto à realidade que o encarava de fora e o dilacerava por dentro”.

As peças de um ato

Quando me acabar a inspiração, escreverei vaudevilles e viverei deles. Tenho a impressão de que poderei escrever uma centena por ano. Os temas para vaudevilles jorram de mim como o petróleo das entranhas de Baku.

Anton Tchékhov numa carta ao seu editor Alexei Suvorin
(23 de Dezembro de 1888).
(TCHÉKHOV, 2007, p. 186)⁴

Para poder custear seus estudos de medicina foi que Tchékhov começou a escrever numa Rússia agrícola e pobre, pré-revolucionária. Escrevia ficção curta, contos, assinava usando pseudônimos, e chegou a dizer que as histórias lhe ocorriam com extrema facilidade.

A ideia de escrever peças foi decorrência de seu gosto pela arte teatral – como parte do

³ As traduções cujos originais estão em inglês são responsabilidade da autora deste trabalho.

⁴ Vide nota de rodapé 2

público que busca entretenimento.

As peças de um ato dão validade à ideia que o próprio Tchékhov tinha de si mesmo – e frequentemente por ele mesmo manifestada – de escritor de comédias. Segundo Gottlieb (1982, p. xi),

...estas farsas-*vaudeville*, estudos dramáticos, peças e monólogos revelam muito de técnicas cômicas e de 'distanciamento' encontradas em "Ivanov", "A Gaivota", "Tio Vânia", "As Três Irmãs" e "O Jardim das Cerejeiras"; e são essas peças aparentemente convencionais de um ato que ilustram a dívida de Tchékhov para com seu teatro contemporâneo popular e as técnicas cômicas que foram herdadas. Talvez seja exatamente por sua natureza aparentemente convencional, sua brevidade, e a natural ênfase literária e teatral nas grandes peças posteriores, que essas peças curtas têm recebido pouca atenção da crítica.

Na sua fase dramatúrgica inicial, como mostrava apreço pelo teatro de variedades (*vaudevilles*) - que cobria espetáculos que iam desde apresentações de músicos, dançarinos e comediantes, passando por números circenses, até peças de um ato ou cenas de peças - e pelas farsas francesas⁵, onde as situações altamente improváveis, os personagens estereotipados e o óbvio exagero ditavam o tom descompromissado do espetáculo, suas primeiras peças de um ato são a demonstração de tal consideração.

Seu primeiro *vaudeville* foi "Os malefícios do Tabaco", um monólogo de 1886. Esta peça teve quatro outras versões, sendo a última, de 1902, a mais comovente, mostrando a tragicomicidade do único personagem mais claramente. Já se percebe aqui a fascinação de Tchékhov pela co-existência de tragédia e comédia, o que aparece com mais obviedade em suas últimas obras, especialmente em "Tio Vânia" e "O Jardim das Cerejeiras". "Os malefícios do Tabaco" foi rapidamente sucedida nos quatro anos seguintes por outras comédias curtas, que gozaram de grande popularidade em Moscou, tanto que, em 1888, ele recebeu o Prêmio Pushkin de Literatura, concedido aos autores russos que tivessem atingido o mais alto padrão de excelência literária.

Em 1887 escreve uma versão dramática de um de seus contos ("Calcas") ou "Canção do Cisne", que é encenada em 1888. Calcas é o nome do personagem da peça de Shakespeare "Troilus e Cressida", um personagem menor, com apenas quatro falas, e

⁵Segundo Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature (1995, p.233), as farsas de um ato são chamadas *vaudevilles*, a princípio estreitando a gama de aplicações do termo *vaudeville*. Consideram as farsas de um ato de Tchékhov como *vaudevilles*.

que é interpretado por Vasily, o personagem-ator de “Canção do Cisne” (o ator interpretando um ator), que juntamente com um companheiro citam passagens de três peças de Shakespeare, todas tratando de alguma forma de loucura: “King Lear” – quando o rei já perdeu sua sanidade e está vagando e maldizendo as filhas e pedindo aos deuses para acabar com a terra, “Hamlet” – quando este finge estar louco e “Othello” – quando este está quase louco de ciúmes por causa da sua suspeita/certeza de traição de Desdêmona. Interessante notar que “canção do cisne” é uma sentença metafórica, de origem grega, significando um gesto, esforço ou desempenho final, pouco antes da morte.

Medved (“O Urso”) é publicada e encenada em 1888, com o subtítulo de “Farsa em um Ato”. É uma excelente representante do gênero *vaudeville*, com diálogos cortantes e rápidos, que aludem a letras de canções populares, quebra de móveis, e emoções exageradas que rapidamente se transformam no seu oposto. A peça, com três personagens, reflete e ironiza discursos liberais, especialmente os ligados à questão feminina, uma vez que a peça é sobre um credor (tão grosseiro, que é chamado de urso, palavra que significa um violento insulto, em russo) que tenta cobrar sua dívida de uma viúva, disposta a passar o resto de seus dias como tal, mas que no final, disposta até a duelar, tendo sido levada a isso devido aos insultos trocados com o tal credor, acaba se envolvendo com ele. Tchêkhov mostra aqui “quão fina é a linha que separa a fúria da paixão, o quanto emoções intensas podem misturar-se umas às outras”. (McNABB, 2003, p. 4)

Predlozheniye (“A Proposta de Casamento”), de 1889, vem em seguida, também em um ato e três personagens como a anterior. A história ocorre em uma casa de fazenda, onde o pedido de casamento é a causa da visita do pretendente à casa da noiva, com muitas brigas sobre terras e os cães do noivo e noiva, o que causa no pretendente uma espécie de ataque que leva o pai e futura noiva a acreditarem que está morto. Mas recobra a consciência e mesmo depois do pedido feito e aceito, as brigas continuam. Tchêkhov faz na verdade uma sátira sobre o casamento, considerando que na Rússia de sua época, o casamento era uma forma de se conseguir estabilidade econômica.

Svadba (“O Casamento”)⁶ é outra de suas *vaudevilles* conhecidas e bastante encenadas, escrita em 1889, onde o noivo quer ter a presença de um general para abrilhantar a festa de casamento, com o que a família da noiva concorda, arranjando, no entanto, um enfadonho oficial da marinha aposentado. É das três curtas de Tchekhov cujos nomes estão ligados a rituais (a terceira é “O Aniversário”, algumas vezes traduzida como “O Jubileu”). Segundo Listengarten (2000, p.57),

Os personagens de Tchekhov nestas três peças de um ato desejam satisfazer os requisitos do ritual. Eles assumem uma postura solene, mas sua realidade do dia-a-dia assoma e destrói o ritual. [...] O ritual efetivado é uma característica da farsa tradicional onde quaisquer conflitos entre os amantes e seus pais são resolvidos antecipadamente ou por uma cerimônia – a proposta de casamento ou o casamento – que leva a um final feliz. Na farsa trágica russa um ritual feliz é impossível porque, na maioria dos casos, os personagens são incapazes de transcender o absurdo trágico de sua rotina diária.

Em *Tatyana Repina* (1889), o personagem principal abandona seu casamento (outro ritual não-consumado) quando suspeita ser uma mulher, que veste negro e desmaia na igreja, sua amante abandonada.

Yubiley (“O Aniversário”, ou “O Jubileu”), de 1891, foi sua última peça de um ato escrita. O aniversário em questão é o quinquagésimo de uma instituição bancária, cujo banqueiro tem planos frustrados de realizar uma comemoração.

A sombria “Na Estrada” foi escrita em 1884, antes de suas leves *vaudevilles*, e é considerada por muitos como sua melhor peça curta. Gassner (1980, p.187) pontua que “em nenhuma de suas outras peças Tchekhov revelou o coração e os costumes da gente simples de forma tão plena quanto nesta obra primicial”, e mais adiante (Ibid, p. 190) “Tchekhov se alinha com os mestres da tragédia que souberam transformar a derrota num triunfo espiritual”.

⁶ Gottlieb (1982) classifica as peças de Tchekhov de um ato em quatro categorias: não coloca “O Casamento” na categoria de farsa/*vaudeville*, mas a deixa isolada numa categoria com esse mesmo título “Peça em um ato”. Para esta autora, as farsas-*vaudeville* seriam outra categoria, onde estaria “O Urso”, “A Proposta de Casamento”, “Um Papel Trágico”, “O Aniversário” e “Uma Noite antes do Julgamento”. A terceira categoria diria respeito aos Estudos Dramáticos, onde entrariam “Na Estrada”, “Canção do Cisne (Calcas)” e “Tatyana Repina”. Por último, coloca a última categoria como Monólogo em um Ato, onde entraria “Os Malefícios do Tabaco”.

As primeiras peças longas: os reverses de *Platonov* e *Ivanov*

Sua primeira peça, sem título, mas conhecida como “Platonov” quando da sua tradução para o inglês, escrita no início da década de 1880 ⁷, não foi considerada terminada pelo próprio Tchekhov, apesar de ser já bastante longa (a encenação consumiria mais de cinco horas). Foi rejeitada para encenação pelo Teatro Maly, de Moscou, e esquecida, tendo somente sido publicada postumamente em 1923.

“Ivanov”, no entanto, é considerada a primeira peça “completa”, em quatro atos, mas com um enredo simples: o protagonista, Nikolai Ivanov, é um homem afligido por intensos conflitos internos – considerado por alguns críticos o “Hamlet” russo (diversos atores que haviam interpretado o Hamlet Shakesperiano, entre eles Kenneth Branagh, Ralph Fiennes, Kevin Kleine, deram vida a Ivanov) - que o levarão a dar cabo da própria vida. O drama representa o verdadeiro princípio tchekhoviano da tragédia, que dita que essa não é resultado do choque entre indivíduos, mas do atrito – o mais trágico de uma vida comum é que ela vai sendo desgastada, empobrecida. Apesar de ter sido uma obra cujo roteiro apresenta clichês relativamente óbvios como o do homem casado que procura significado na vida através do amor de uma mulher mais jovem, Ivanov é um personagem bem realizado, e ali se encontram as sementes de personagens tchekhovianos posteriores, em sua maioria almas e intelectos em becos sem saída.

A peça foi encenada pela primeira vez em 1887, mas não agradou ao público de Moscou e ao autor, que dizia não reconhecer o que chamava de marcas próprias no texto. Isso o levou a reescrevê-la, e encenada em 1889 em São Petersburgo, mostrou-se um sucesso, e o início do que seria sua trajetória como grande dramaturgo com as quatro “grandes” que se seguiram.

Alçando voos mais altos – “A Gaivota”

Chayka ou “A Gaivota” é a ave morta por Treplev, o protagonista, uma metáfora à tragédia de pessoas jovens que morrem literal e simbolicamente a caminho do amadurecimento.

⁷ Como essa primeira peça não foi encenada nem publicada durante a vida do autor, há variações na literatura com relação à data em que foi escrita. Outras datas que aparecem são 1881(McNABB, 2003, p. 15), 1882 e até 1878. De qualquer forma, consta como uma peça precoce dentro de sua produção.

Depois de um longo período sem escrever peças, outro desapontamento aguardava Tchekhov, pois “A Gaivota” que estreou em 1886 em São Petersburgo, foi a princípio um fracasso de crítica e público. Mal-entendida, é verdade, e inicialmente até por Stanislavski, que disse que “de início não entendeu ‘a essência, o aroma, a beleza de “A Gaivota””. (GASSNER, 1980, p. 191).

Mas em 1897, de uma parceria histórica entre o crítico e dramaturgo Nemirovitch-Dantchenko e o ator amador Konstantin Stanislavski surge o Teatro de Arte de Moscou, o maior conjunto teatral dos tempos modernos, e a questão até então periférica da meticulosidade na preparação de um espetáculo ganhou fôlego, com o surgimento da função de diretor teatral ou diretor de cena, e onde além do texto dramático e do trabalho dos atores, os recursos cênicos passaram a ter igual importância. O espetáculo, então “passa a ser encarado cada vez mais, no decorrer do século XX, como uma ‘leitura’, ou seja, uma adaptação de um texto dramático por um diretor específico” (NUÑEZ & PEREIRA, 1999, p. 120).

A preparação dos atores merece aqui um aparte: a interpretação deveria seguir a “lei da justificativa interna” – a união do personagem à própria personalidade do ator. Assim nascia o sistema de interpretação stanislavskiano.

O método de Stanislavski baseava-se no aprofundamento psicológico do ator na exploração dos personagens, fornecendo um parâmetro para a atuação cênica. Pressupunha-se que esse solo tivesse algum vínculo, pelo menos em potencial, com as vivências do espectador, o que daria consistência à experiência teatral. (Ibid, p.119)

“A Gaivota”, sob essa nova perspectiva, renasceu com estrondoso sucesso em 1898, e a produção sob a batuta de Stanislavski acabou se tornando um dos maiores eventos na história do teatro russo.

E como questiona Adler (2002, p.215), “o que torna Tchekhov diferente de qualquer outro autor? Por que todo um novo sistema de interpretação precisou ser elaborado por sua causa?” A própria autora esboça uma resposta, quando diz que com Tchekhov é preciso vir com uma compreensão completa do que o personagem está experimentando, não se podendo apenas subir no palco e procurar experiência no cenário. Isso só se consegue ao se injetar no personagem a sua essência. Pois em “Tchekhov, as mentes não

se interligam [...] Um personagem não conhece o outro, não entende o que se passa com o outro. [Ele] junta pessoas que não entendem uma o que se passa com a outra”. (Id)

De “O Demônio da Floresta” a “Tio Vânia”

Leshy ou “O Demônio da Floresta” é uma peça de quatro atos, esboçada em 1889. Tchékhev, com a energia renovada após o sucesso de “A Gaivota”, converteu-a, grandemente através de cortes, em uma de suas obras-primas: *Dyadya Vanya* ou “Tio Vânia”, cuja estréia ocorreu em Moscou em 1899, numa produção do Teatro de Arte de Moscou, e com Stanislavski na direção e no papel de Astrov.

A peça trata da visita de um professor universitário aposentado (Serebriákov) à sua propriedade rural com sua segunda jovem esposa (Helena), o que causa grandes transtornos a Vânia – irmão da primeira esposa do professor, falecida - e a um amigo da família, o médico Astrov, que se sentem imensamente atraídos pelo charme de Helena. Outro complicante é que Sônia, filha do primeiro casamento do professor é apaixonada por Astrov. Vânia e Sonia passaram a vida cuidando da propriedade e enviando dinheiro para a vida tranquila que Serebriákov levava na cidade, pois era venerado como sábio, aparecendo agora como que ‘desmascarado’ na visão de Vânia, visto como apenas um ancião hipocondríaco e mal-humorado, que quer egoisticamente vender a propriedade.

Em “Tio Vânia”, única das grandes peças de Tchékhev a ter sofrido uma re-escritura, “tem-se um quadro de decadência como resultado de uma insuportável luta pela existência. É uma decadência causada pela inércia, pela ignorância, por uma completa irresponsabilidade.” (WILLIAMS, 2002, p.188). Isso está claro na fala de Sônia, nos momentos finais, em que se encontram – ela e Vânia – na mesma situação que antecedeu a visita do pai e da madrasta, pois mesmo após terem se conscientizado de sua vida sem objetivos, continuam agindo exatamente da mesma forma: “Nos dramas de Tchekhov, os homens vivem sob o signo da renúncia. A renúncia ao presente e à comunicação: a renúncia à felicidade em um encontro real.” (SZONDI, 2001, p. 46)

Sônia: Que é que se pode fazer, tio Vânia? Continuar vivendo. *(Pausa)* Nós vamos continuar vivendo, titio. Vamos atravessar uma fieira interminável de dias tediosos. E noites tediosas. Vamos acertar com toda paciência as provações que o destino nos impuser. [...] Quando chegar nossa hora, aceitaremos a morte com resignação [...]

Nós descansaremos [...] (4º ato, p. 147-148)⁸

Para Tchékhev, que diz que a beleza traz um senso de perda, a possibilidade de felicidade é remota, e apesar da vida nos poder dar um pouco dela, a beleza perturba. É um tipo de infelicidade difícil de definir, mas que ele explora em suas peças, e é claro neste diálogo entre Helena e Astróv, que a chama de ave de rapina:

Helena: (*Atônita*) Ave de rapina?

Àstrov: Você é sedosa, sua penugem é macia, linda... e você necessita de vítimas. Há um mês que não faço absolutamente nada. Abandonei tudo, só faço procurá-la com a ânsia de um faminto e ... e isso te agrada muitíssimo.[...] Fui conquistado, vencido. (3º ato, p.126)

No entanto, apesar deste destino sombrio dos personagens tchekhovianos, eles são excessivamente francos, vendo-se fracassados. Adler (2002, p.214) afirma que Tchékhev “não tem uma noção do homem, em seu tempo, como um ser elevado, dignificado. [...] tem uma sensação de que o grande passado intelectual russo faz parte do passado”. Esta ideia de fracasso está clara na conversa de Vânia com sua mãe, que ainda idolatra o genro:

Maria: [...] Você era um homem de convicções definidas, uma personalidade luminosa.

Voinítski [Vânia]: É mesmo! Uma personalidade luminosa que não iluminava nem um corredor. (*Pausa*) Uma personalidade luminosa! Esse elogio a meu passado é uma piada??? Estou com 47 anos. Até o ano passado procurei jogar poeira nos meus próprios olhos - exatamente como você faz, mergulhado num pântano de erudição podre – para não ver as realidades da vida. E eu me achava completamente certo! Mas hoje – se você soubesse! [...] (1º ato, p. 93)

Tchékhev preocupava-se em estudar o homem, mas sem teorizar sobre as razões de sua infelicidade. O fato de ele estar ligado aos significados mais profundos das emoções humanas o aproxima da maioria das plateias. A compaixão, a empatia que revela pelas pessoas, é provavelmente o motivo para ele ser tão encenado. Astrov, o médico rural,

⁸ Todas as citações da peça foram retiradas da tradução TCHÉKHOV, 2009.

assim como o próprio Tchekhov o fora, coloca, no final da peça, a sua também resignação pela incapacidade de viver uma vida com significado e feliz, na sua conversa com o igualmente infeliz Vânia, que tenta um suicídio, mas fracassa:

Ástrov: [...] Que vida nova o quê? A nossa situação, a tua e a minha, não tem mais remédio. Estamos liquidados.[...]

Ástrov: [...] Os que vierem daqui a cem ou duzentos anos encontrarão algum modo de serem felizes e vão nos desprezar por termos vivido de maneira tão sem graça e tão estúpida. Nós... Pró nós, você e eu só resta uma esperança: a de que a morte traga sonhos e que pelo menos na tumba nossos sonhos sejam bons. (4º Ato, p. 140)

Não há como nesta fala não recordar o príncipe dinamarquês, que também não vislumbra mais qualquer sentido ou possibilidade de felicidade em sua vida. Hamlet, no 4º solilóquio, quando questiona a condição de estar vivo, também anseia pelo sono da morte, porém é ainda mais pessimista que Astrov, pois teme que com o sono possam vir “sonhos maus”.

Ser ou não ser, essa é que é a questão: / Será mais nobre suportar na mente / As flechadas da trágica fortuna / Ou tomar armas contra um mar de escolhos / E enfrentando-os, vencer? Morrer – Dormir: / Nada mais; e dizer que pelo sono / Findam as dores, como os mil abalos / Inerentes à carne – é a conclusão / Que devemos buscar. Morrer – Dormir. / Dormir! Talvez sonhar – eis o problema, / Pois os sonhos que vierem nesse sono / De morte, uma vez livres deste invólucro / Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo / Que prolonga a desdita desta vida.[...] (Ato III, cena i) (SHAKESPEARE, 1995, p. 89)

Se Shakespeare inventou o humano, como coloca Harold Bloom, Tchekhov com certeza o fez evoluir enormemente.

Considerações Finais

Depois de “Tio Vânia” vieram mais duas obras primas: “As Três Irmãs” (1901) e “O Jardim das Cerejeiras” (1904), consideradas peças “mais ricas em conteúdo, possu[indo] configuração mais definida e maior vigor” (GASSNER, 1980, p. 194). Mas o fim se aproximava, e a morte e seus sonhos levaram Tchekhov em 1904, mesmo ano da encenação de sua peça culminante.

Assim como Shakespeare, Tchekhov sempre será atual e universal: retratou o humano

com humanidade e empatia. Apesar de seu teatro ser considerado desprovido de ação, era um observador nato e registrou a vida sendo fiel com o que percebia dela. Adler (2002, p. 214), no seu ardor de fã incondicional, é definitiva quando diz que Tchekhov “escreveu tudo isso para que o mundo entendesse: o homem, tal como funciona como indivíduo, com o sofrimento íntimo dele”.

Referências

ADLER, S. *Stella Adler sobre Ibsen, Strindberg & Chekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

CHEKHOV, A. P. *The letters of Anton Chekhov*. Fairfield, IA, USA: stWorld Library-Literary Society, 2004.

_____. *Merriam-Webster's Encyclopedia of Literature*. Springfield, MA: Merriam-Webster, Inc., 1995. p. 233.

GASSNER, J. Tchekhov e os Realistas Russos. In: *Mestres do Teatro II*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

GOTTLIEB, V. *Chekhov and the Vaudeville: A Study of Chekhov's One-Act Plays*. Cambridge: CUP, 1982.

LISTENGARTEN, J. *Russian Tragifarce: its cultural and political roots*. Cranbury, NJ, USA: Associated University Presses, 2000.

McNABB, J. *The "Vaudevilles" of Chekhov : Study Guide*. Toronto: National Arts Centre, 2003. Disponível em <http://artsalive.ca/pdf/eth/activities/chekhov_guide.pdf>. Acesso em 23/09/2011.

NUÑEZ, C. F. P.; PEREIRA, V. H. A. O Teatro e o Gênero Dramático. In: JOBIM, J. L (Org.). *Introdução aos Termos Literários*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 69 -133.

SHAKESPEARE, W. *Hamlet e Macbeth*. Tradução de Hamlet: MENDONÇA, Anna Amélia Carneiro de; Tradução de Macbeth: HELIODORA, Bárbara. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SZONDI, P. *Teoria do Drama Moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TCHÉKHOV, A. P. *O Jardim das Cerejeiras e Tio Vânia*. Tradução de: FERNANDES, Millôr. Porto Alegre, RS: L & PM, 2009.

_____. *Tout ce que Tchekhov a voulu dire sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 2007.

WILLIAMS, R. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

As Danças de Martha Graham e Doris Humphrey, no Ensino/Prática da Dança

Marcilio de Souza Vieira¹

Resumo: Quando a dança moderna se estabeleceu na Europa teve na figura de Martha Graham e Doris Humphrey um modelo ideal para o seu desenvolvimento. As técnicas de Graham e Humphrey com enfoque no ensino/prática de dança deve servir como meio para preparar o corpo para a criação a partir de suas técnicas. O objetivo deste trabalho é compreender a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança na atualidade. Para a compreensão do objetivo proposto questionamos: Como se configura a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança? Tal trabalho tem como abordagem metodológica a análise de conteúdos.

Palavras-chave: dança. ensino/prática. técnica.

Abstract: When the modern dance in Europe had settled on the figure of Martha Graham and Doris Humphrey an ideal model for its development. The techniques of Graham and Humphrey with a focus on teaching / dance practice should serve as a means to prepare the body to create from their techniques. The objective of this study is to understand the dance technique of Graham and Humphrey in the teaching and practice of dance today. To understand the proposed objective question: How do I set the dance technique of Graham and Humphrey in the teaching and practice of dance? This work has the methodological approach of content analysis.

Keywords: dance. teaching/practice. Technique.

¹ Doutor em Educação. Professor do Departamento de Artes da UFRN. Membro pesquisador do Grupo de Estudos Corpo e Cultura de Movimento (GEPEC-UFRN).

Notas esparsas sobre a dança de Graham e Humphrey

A dança moderna desenvolveu-se particularmente no século XX e teve nas figuras de Martha Graham e Doris Humphrey modelos estéticos para o ensino, a prática, a técnica e a criação coreográfica. Tal dança passou pelas fases mais importantes da estética do Ocidente tomando por base a liberdade expressiva do corpo que refletia o contexto histórico que a gerou: a de um mundo governado por máquinas.

O contexto histórico e social no qual as dançarinas Graham e Humphrey desenvolveram suas técnicas de dança e seus modelos coreográficos configurou um período de guerras e entre - guerras, contestação de uma dança já instituída, bem como se desenvolveu com o foco na mobilidade em si, no corpo, querendo descobrir o que dá início ao movimento de dança.

A dança moderna dessas duas mulheres articula-se com o amplo e complexo contexto social, que desde a segunda metade do século XIX abalava o cenário europeu das artes, o qual envolveu, a princípio, a pintura, a música e a literatura e, um pouco mais tarde, alcançaria a dança e o teatro. “Não seria possível compreender o significado da dança moderna sem situá-la no conjunto deste movimento” (GARAUDY, 1980, p. 42).

O presente trabalho tem como objetivo compreender a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança na atualidade. Para a compreensão do objetivo proposto questionamos: Como se configura a técnica de dança de Graham e Humphrey no ensino e prática da dança? Tal trabalho tem como abordagem metodológica a análise de conteúdos. A análise de conteúdo baseia-se na dedução aplicada ao discurso dos sujeitos observados (BARDIN, 2004). Em nossa análise esse discurso é encontrado na contribuição da técnica das dançarinas citadas para o ensino e prática da dança moderna a luz da contemporaneidade.

Graham e Humphrey: a inventividade da dança moderna

Graham inventou um modo revolucionário e original de movimentar o corpo e, por meio da dança, revelar a alegria, as paixões e os sofrimentos que são comuns a toda experiência humana. Exatamente por viver em uma época de grandes transformações, na sua tensão mais alta, é que pode inventar uma maneira nova capaz de exprimi-la,

através de sua dança.

Seu trabalho era sua razão de ser. Ao perguntarem por que escolheu ser bailarina ela respondia: “Não escolhi. Fui escolhida para ser bailarina” (GRAHAM, 1993, p. 13). Ela queria dançar, não por entretenimento ou prazer, mas como exploração, celebração a vida. A dança foi sua maior razão de vida, pois para ela, a dança, era de grande significância, um sentido sacrossanto. Contra todas as probabilidades, Martha Graham triunfou como bailarina e por mais de setenta anos ela dançou, coreografou, ensinou.

Quando a dança moderna se estabeleceu na Europa teve na figura de Martha Graham um modelo ideal para o seu desenvolvimento. Sua dança surgiu de processos investigativos, a partir da construção de um pensamento e da composição coreográfica como meio de expressão humana. Há sim, uma motivação teatral implícita, que é a sua expressividade e seu poder de comunicação.

Martha Graham foi antes de tudo uma excelente dançarina. No curso de sua longa carreira Graham, além de ter criado trabalhos com forte conteúdo psicológico, trouxe contribuições importantíssimas para muitas áreas da dança teatral. Seu senso de teatralidade unindo a uma técnica apurada tornaram-na um mito da dança moderna. (SILVA, 2004). Como dançarina e coreógrafa revolucionou toda a dança moderna desenvolvendo um dos maiores vocabulários técnicos codificados de dança até hoje.

Ela deixou obras primas de grande beleza lírica e foi reconhecida por descobrir um novo caminho para os movimentos, se não belos para a época, eram significantes e suas descobertas e inovações elevaram o discurso da dança, ampliando essa linguagem e transformando profundamente o vocabulário e sintaxe da dança.

A coreógrafa com sua habilidade teatral única criou coreografias como *Frontier*, *Appalachian Spring*, *Night Journey*, *Judith*, O triunfo de Joana D’arc, *Lúcifer*, que se tornariam ícones da dança moderna. Seus balés míticos (*Herodiade*, *Cave of the heart*, *Errand into the maze*, *Eye of Anguish*, *Acrobats of God*, *Alcestis*, *Phaedra*, *Circe*) são, de acordo com seus comentadores, o que há de essencial, de mais sólido e de mais conhecido em sua obra. Ela escolhia temas, a maioria deles de fundo grego a exemplo de *Electra* e *Clytemnestra* e os expunham como exemplos dos problemas fundamentais da humanidade.

Garaudy (1980) comenta que o que há de mais genial em Graham é o fato de ela ter criado a dança da idade da angústia e da revolta, pois a dançarina expressou tais sentimentos em sua dança. “a dança não é, para Martha Graham, um espelho da vida, mas sim uma participação na vida, uma liberação da vida pelo movimento (GARAUDY, 1980, p. 92).

Graham se interessou pelas teorias freudianas que as traduziu em movimentos corporais reveladores de sua dança. As ações coreográficas de Graham têm significados sobrepostos. A ação evidente narra uma sequência de fatos expostos elipticamente; a significação profunda, em função da qual são escolhidos estes fatos, atinge os traços permanentes da alma humana.

Esta busca nas profundezas da alma, este movimento do espírito para mergulhar no desconhecido do ser [...] implicam um esforço mental que será traduzido por movimentos corporais reveladores: tensões, torções. Movimentos marcados também por uma vontade de expressionismo que destaca com força os elementos essenciais, negligenciando o secundário (BOURCIER, 1987, p. 277).

A coreógrafa apresenta sempre um elemento cenográfico que simboliza a multiplicidade de suas ações e que permite seguir seu desenvolvimento através da ação coreográfica (BOURCIER, 1987; GARAUDY, 1980).

Graham chegou tardiamente à dança²; foi aluna da *Denishawn School*. Rejeitou o vocabulário de dança dessa escola e criou sua própria técnica que foi difundida na dança moderna ocidental (BOURCIER, 1987). Para ela, o homem é a finalidade da ação coreográfica, este é confrontado com os problemas da sociedade e com os grandes problemas da humanidade.

Na construção do ensino e prática de sua técnica, terminou por institucionalizar uma metodologia cheia de padrões e exercícios pré-determinados. Colocou no plexo solar a fonte de toda a energia para o movimento; ela inovou na técnica começando os exercícios sentada no chão. Dizia que nessa posição o dançarino podia controlar melhor os músculos do tronco em alongamento e contração, obtendo assim a forma mais eficiente de aquecimento. Seguiam-se séries de exercícios em pé, e preferencialmente

em círculo diante do espelho, porque a conscientização muscular vai depender dos olhos.

Graham estruturou os princípios do ensino e prática de sua técnica nos movimentos decorrentes do processo respiratório. Antes de tudo, em sua técnica é preciso reaprender a respirar. O ritmo da inspiração-expiração do ar condiciona a intensidade de cada movimento, sua direção e efeito. O tronco concentra as forças vitais que se irradiam para os membros; o ponto de apoio é a região pélvica, depositária de sua técnica.

O corpo inteiro está portanto implicado na técnica *grahamiana*. Um corpo que deve ser significativo, que deve poder afirmar os contrários: a lei cósmica de gravidade que atrai o homem para o chão, seu voluntarismo muscular que lhe concede a possibilidade de se refazer (BOURCIER, 1987, p. 280).

O ponto de partida no ensino e prática de sua técnica é o ato de respirar, fundamental para a vida. O fluxo e o refluxo da respiração estão intimamente ligados aos movimentos do tronco que contrai para expirar e se dilata para inspirar (GARAUDY, 1980; LEAL, 2006).

O segundo princípio da técnica de Graham intensifica o dinamismo do ato de respirar; tanto o movimento de contração, quanto o de relaxamento se manifestam como impulsos bruscos, projeções violentas do corpo inteiro. Daí o uso fundamental da percussão para marcar de modo forte os batimentos, elevações e quedas.

O terceiro elemento de sua técnica decorre da relação com o chão, com a terra viva e carnal, a dança de Graham faz uso da gravidade como elemento de expressão. Frequentemente ela usava movimentos que iam para o chão; nada é mais dramático em sua técnica do que as quedas.

O princípio de totalidade é o quarto de sua técnica. O corpo é todo articulado formando um conjunto significativo de ser uno. No entendimento de Garaudy (1980, p. 101), nesse princípio

[...] o corpo todo é instrumento articulado, coordenado, orientado. O tronco, os

² Graham nasceu em 1894 e só começou a trabalhar com dança em 1913 após sólidos estudos secundários na Santa Clara High School. Ela entrou para a Denishawn em 1916 onde permaneceu até 1923 (BOURCIER, 1987).

ombros, o rosto, o ventre, os quadris e as pernas formam um todo único, um conjunto significativo. E isto constitui mais que uma lição de dança. É uma lição de moral: sermos inteiramente o que somos em tudo que fazemos.

Essa totalidade não seria perceptível sem a ascese e as elisões da criação poética que compõem o quinto princípio de sua técnica.

[...] Há, pois um momento de contração, em si, de todas as forças da vida, ritimadamente seguido de uma expansão para o mundo, fluxo e refluxo, tensão e extensão, contração e descontração. Todo movimento expressivo da vida tem, pois sua origem neste ritmo primário de inspiração e expiração, nesta concentração de forças num centro motor seguida de sua irradiação, que lembra a fera com suas forças recolhidas, imóvel e tensa, antes de saltar e se alongar (GARAUDY, 1980, p. 98).

Graham propunha, dessa forma, a contração e o relaxamento (contraction-release) como princípios e a exploração da força gravitacional enquanto conexão do homem com a terra. Há uma relação constante do corpo com o chão, na tentativa de resgatar este valor expressivo do peso do corpo, através de contatos variados deste com o chão. A coreógrafa observou que o movimento partia sempre de um centro motor, a pélvis, e que se desenvolvia a partir deste centro seguindo a coluna lombar, torácica e cervical até chegar aos membros e à cabeça. A importância do centro na técnica de Graham é imensa, nenhum braço é erguido sem que a força propulsora do movimento parta do centro da pélvis, passe pelo diafragma e se desenvolva através de seu levantamento. Percebe-se que Graham resume o movimento como sendo uma continuidade entre liberação e contração a partir do centro motor.

Dessa forma, na técnica de Graham se dança com o corpo todo, isto é, no corpo inteiro é aplicado sua técnica. A dançarina mais do que descobrir, revelou uma maneira significativa e dramática de movimentação.

Assim como Martha Graham, Doris Humphrey ³ fez parte desse grupo seletivo da dança moderna americana. Humphrey, tipo introvertido, sempre preferiu o trabalho de estúdio ao de palco. Como Graham e por motivos semelhantes, ela rompeu com a Denishawn. Seu processo de independência partiu de uma identificação com as raízes americanas.

³ Iniciou seus estudos em dança aos oito anos em Chicago e aos dezoito abre sua própria academia, mas consciente de suas lacunas entra para a Denishawn em 1917 permanecendo nesta escola até 1928 (BOURCIER, 1987).

Humphrey desenvolveu coreografias como *Tragicas*, *Water Study*, *The life of the bee*, *Passcale* e fuga em dó menor, *Whith my red fires*, *New danse*, *The Piece*, *American Holiday* atingindo com maestria uma dança fundamentada em sua técnica baseada na inércia e na queda.

“Um movimento sem motivação é inconcebível para o bailarino”; este é o ponto de partida de todas as pesquisas de Humphrey que desenvolveu no ensino e prática, uma técnica de dança baseada em experiências rotineiras e ações naturais humanas como a força do centro da gravidade, a respiração, a transferência do peso e a coordenação mente-corpo. Sua técnica apresenta uma possibilidade criativa e de composição que vai além do treinamento corporal para dança (SILVA, 2004).

A combinação e recombinação de sequências, a interpretação pessoal, a abertura para criar movimentação a partir de princípios básicos, tornaram este trabalho muito diferente da linha desenvolvida por Martha Graham, que possuía um vocabulário rico porém fechado em possibilidades criativas. [...] sua técnica, assim como sua coreografia, sempre teve grande adaptabilidade e é sabido que qualquer estrutura corporal pode acompanhar sua linguagem (SILVA, 2004, p. 100).

Para ela, o fundamental na dança era o ritmo motor gerando a relação entre o corpo e o espaço. O movimento nasce da luta contra a gravidade e a busca do equilíbrio, expressando o conflito entre o homem e o ambiente. Equilíbrio e destruição, vida e morte efeitos opostos que Humphrey procurou em Nietzsche a fundamentação filosófica para justificar e esclarecer seus próprios conceitos sobre o movimento natural como base para a técnica de dança. Tais efeitos instituem como princípio de sua técnica delimitando a ideia de que o movimento para acontecer deve estar precisamente presente no arco entre dois pontos de inércia (SILVA, 2004).

A coreógrafa diz que a dança se alimenta dos movimentos da vida expressos pelo gesto. Humphrey analisou os gestos, movimentos da vida e dividiu-os em gestos sociais, funcionais, rituais e emocionais.

Os gestos sociais são os que expressam as relações entre os homens, os gestos funcionais são essencialmente os do trabalho, os gestos rituais exprimem a relação do homem com as forças sobrenaturais e os gestos emocionais, os mais importantes para os bailarinos, são gerados espontaneamente por nossos diversos sentimentos (GARAUDY, 1980; BOURCIER, 1987).

Este é o material básico da dança. No entanto, embora alimentando-se dos movimentos da vida e redescobrimdo-lhes as raízes, a dança não visa jamais ao realismo, já que do gesto ela faz um movimento, e este gesto não é mímico, mas rítmico (GARAUDY, 1980, p.123).

Os gestos enfatizam, descrevem, completam; às vezes traem o conteúdo de um discurso oral. Os gestos fazem parte dos meios usados para o ser humano se comunicar; contribuem para dar forma e codificar as relações sociais entre os indivíduos e entre os grupos. Schmitt (2006) afirma serem os gestos constituintes de uma realidade social e que dependem da história social. São o meio pelo qual o corpo estabelece relações simbólicas enquanto apreensão individual, interpessoal e de movimento.

[...] eles contribuem para construir o quadro onde os códigos sociais são propostos ou contestados; os gestos são ainda objecto dos juízos de valor, das distinções sociais e de todas as prescrições e condenações que os acompanham e confrontam, que se trate de gestos de pudor [...], gestos de amor [...] gestos que correspondam ao papel social que se espera de cada um (SCHMITT, 2006, p. 22).

A historicidade do corpo faz com que haja modificações, e nossos gestos adquiram significados novos mediante as experiências que vão ocorrendo. É através desses gestos que somos capazes de expressar muitos desses símbolos e esconder outros, formando, portanto, a linguagem do corpo que está sempre se reorganizando. E por possuir espacialidade e temporalidade próprias, cada corpo vai adquirindo percepções de acordo com o mundo que lhe é específico. Os gestos são um dos elementos constitutivos dos rituais e das danças da tradição. “Esses gestos são “movimentos” do corpo [...]; são ações (*actus*) na medida em que visam um fim prático ou simbólico” (SCHMITT, 2006, p. 24).

A partir de ações básicas como respirar, estar de pé, caminhar, correr, pular, elevar-se, girar e cair, gestos cotidianos, Humphrey desenvolveu todo o seu trabalho. Assim a sua pesquisa de corpo-movimento se localizou entre dois polos, ou seja, no arco entre duas mortes – a inércia e a queda em que toda prática e ensino de sua técnica está alicerçada.

Para Humphrey o movimento devia transformar-se qualitativamente. Nele devia expressar-se a unidade de uma cultura e de uma civilização. Ela tomou como testemunha a tragédia grega. A descoberta primordial de Humphrey foi ligar a dança e sua técnica à própria lei da vida: a tensão do homem, escorando um mundo que lhe opõe resistências,

contra a tentação, o risco permanente da queda, do relaxamento, do abandono. A coreógrafa concebe o movimento utilizado pelo bailarino como o resultado de um equilíbrio. Cair e se refazer constituíam a base de sua técnica de dança (HUMPHREY, 1941, 1980).

Essa polaridade do ato de cair e de se recompor, da tensão e do relaxamento é, para Doris Humphrey, a lei fundamental tanto da dança, quanto da vida. Toda a sua técnica resume-se em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e voltar a ela. Esta tensão é a condição da força dramática da dança: quanto maior o movimento da queda, mais o movimento de reconquista do equilíbrio é dramático e forte (HUMPHREY, 1980; GARAUDY, 1980).

Daí decorre as quatro dimensões essenciais do movimento, nas quais Humphrey fundamentou o ensino, a prática e teoria da composição coreográfica: a motivação, o ritmo, o dinamismo e o desenho. O ritmo, que domina a alternância motriz da queda e da conquista do equilíbrio está ligado à gravidade; o dinamismo está ligado às mudanças de intensidade do movimento; o desenho é a forma visível do movimento, desenvolve-se simultaneamente no tempo e no espaço, ele não se realiza no vazio, mas num espaço estruturado e a motivação é a alma de toda composição coreográfica (HUMPHREY, 1980; GARAUDY, 1980).

A reflexão teórica de Doris Humphrey permitiu-lhe não somente elaborar uma teoria sistemática sobre a composição coreográfica mas também realizar um sistema de notação mais claro que o de Von Laban; ela inscrevia numa fita de papel que desenrolava de um tambor, como uma tela móvel, as três “dimensões” técnicas do movimento: num registro eram inscritas as formas espaciais; num outro, os ritmos, num terceiro, com traços representando as posições dos braços, pernas e tronco, a dinâmica geral da dança. Os bailarinos podiam assim seguir sua “partitura” sem parar de dançar (GARAUDY, 1980, P. 130).

Sua brilhante carreira foi interrompida na década de 1940 pela artrite. Ela continuou sendo uma mestra influente e se tornou assessora artística da companhia de José Limón.

A dança dessas duas mulheres, Graham e Humphrey, reintegraram os poderes expressivos da respiração, ou seja, da respiração enquanto passagem do “de fora” para o “de dentro”, jogando com as tensões musculares e suas variações. Resgatou-se a relação entre as emoções e a energia que circula pelo corpo, deslocando as regiões geradoras de

movimento da periferia para o centro. Isso possibilitou uma visão mais integrada do corpo, em que os quadris e a coluna passaram a ser um meio expressivo e enriquecedor na dança.

Em suas companhias desenvolveram suas técnicas e ensinaram a outros bailarinos que difundiram, de certa maneira, seus métodos ora concordando com tais métodos, ora rompendo com tal aprendizado. Essas duas dançarinas coreógrafas permitiram ver a dimensão dramática inerente às suas épocas.

As técnicas de Graham e Humphrey fundamentadas por princípio de movimento, não por formas, preparam o bailarino para quaisquer outros movimentos. No ensino/prática de suas técnicas, seja nos exercícios mais simples aos mais complexos, os mesmos princípios podem ser encontrados; a evolução às formas e desempenhos mais complexos é, portanto, consequência do aprendizado, internalização e processamento desses princípios.

As técnicas de Graham e Humphrey com enfoque no ensino/prática de dança deve servir como meio para preparar o corpo para a criação; não deve ser um fim em si mesma, assim, cada intérprete-criador, pode utilizar no seu preparo corporal, técnicas que se adequem aos seus objetivos criativos.

O trabalho de chão com contração e releases, inércia e quedas, espirais, balanços e alongamentos, apoios do corpo com o chão facilitam o processo de aprendizagem tendo a respiração como gerador do movimento. Na execução da técnica os exercícios são inter-relacionados por princípios que podem ser observados em todo o transcorrer da prática, não somente na técnica, mas em qualquer movimento.

Referências

BARDIN, Laurence. *Análise de conteúdo*. Tradução de Luis Antero Reto e Augusto Pinheiro. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2004.

BOURCIER, Paul. *História da dança no ocidente*. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. Tradução de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.

GRAHAM, Martha. *Memória do sangue: uma auto biografia*. Tradução de Cláudia Martinelli Gama. São Paulo: Siciliano, 1993.

HUMPHREY, Doris. *The art of making dances*. 19th Ed. New York: Grove Press, 1980.

HUMPHREY, Doris. *My approach to modern dance: a basic educational technique*. New York: Frederick Rand Rogers, Mac Millan Company, 1941.

LEAL, Patrícia. *Respiração e criatividade: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban*. São Paulo: FAPESP/ANNABLUME, 2006.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDFBA, 2004.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo e o gesto na civilização medieval. In: BUESCU, Ana Isabel; SOUSA, João Silva de; MIRANDA, Maria Adelaide de, (org). *O corpo e o gesto na civilização medieval*. Lisboa: Edições Colibri, 2006.

A proposição do conceito de ambiente de Johannes Birringer para a dança contemporânea digital

Bruna Spoladore¹

Resumo: Este artigo discute o conceito de Ambientes digitais para a dança contemporânea a partir das proposições de Johannes Birringer (2003). Para este autor existem, atualmente, quatro categorias de ambientes evoluindo na dança: os ambientes interativos; os ambientes derivados; os ambientes imersivos e os ambientes de rede / NetWork. Os parâmetros de todos estes tipos de ambiente podem ser mistos; podemos falar então de ambientes de realidade mista.

Palavras-chave: ambiente digital; interatividade; arquitetura relacional; dança.

Abstract: This article discusses the concept of digital environments to contemporary dance from the propositions of Johannes Birringer (2003). For this author there are currently four categories of dance evolving environments: the interactive environments; the derived environments; the immersive environments and networked environments/ NetWork. The parameters of all of these environment types can be mixed; we can then speak of mixed reality environments.

Keywords: environment; interactivity; relacional arquitetura; dance.

¹ Bruna Spoladore é mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA); participa do Grupo de Pesquisa Elétrico – Pesquisa em ciberdança e do Grupo de Pesquisa: Núcleo de Arte e Tecnologia da Faculdade de Artes do Paraná (NATFAP). Coordena, junto a Demian Garcia, o Laboratório de videodança da FAP e é proponente no Um- Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP. É graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela FAP. Bailarina, intérprete-criadora e videoartista. E-mail: bruna.spoladore@gmail.com.

Há, para Johannes Birringer (2003), dentro da comunidade internacional de coreógrafos e dançarinos, um número crescente de profissionais que começaram a experimentar os diálogos entre Dança e novas tecnologias, mas isso para ele não é uma surpresa, uma vez que filmes de Dança, cine-dança e videodança já haviam atraído uma atenção considerável, principalmente com os filmes surpreendentes de Maya Deren.

Atualmente, muitos interesses em áreas afins como cinema, música eletrônica, arte digital, tecnologia, robótica e telecomunicações conduzem as pesquisas interdisciplinares, e modelos conceituais são contaminados pelo surgimento da rede mundial de computadores, a *Web*. Os trabalhos de Dança podem utilizar agora novos elementos de composição como os *hardwares*, câmeras, projetores, microfones, sensores, sintetizadores e *softwares*, elementos, esses, que fazem parte dos novos ambientes para a Dança, e digo novos no sentido de utilizarem recursos tecnológicos digitais.

Esses novos ambientes, segundo Birringer (2003), questionam e ampliam os limites espaciais bem como os limites corporais, isso porque, nesses ambientes, é possível conectar pessoas que estejam muito distantes fisicamente, bem como inventar corpos completamente diferentes comparados aos dos humanos ou que apenas o tomem como referência. O pensamento coreográfico nesses novos ambientes, portanto, está presente tanto nos dançarinos quanto nas imagens. É importante dizer, ainda, que a Dança, nesses ambientes, afeta o modo como as tecnologias serão utilizadas, bem como é afetada por esses modos, pois existindo no mesmo espaço-tempo, segundo Britto (2008, p. 13), “todas as coisas existentes são correlatas”, partilhando as mesmas condições de existência e, assim, afetando-se mutuamente.

Para Birringer (2003), os ambientes digitais nos quais a Dança é produzida, bem como ajuda a produzir, podem ser chamados, também, de “arquiteturas relacionais”² na medida em que se tratam de arquiteturas que, ao invés de serem fixas e estáticas, alteram-se na relação com a Dança, ao mesmo tempo em que provocam alterações nesta.

Com o termo *arquiteturas relacionais*, Birringer (2003) oferece-nos outro nome para os

²Nossa tradução para: relational architecture.

ambientes digitais, pois o que aqui estamos denominando ambiente, pode ser denominado com outras palavras, o que demonstra que existem muitas nuances poéticas e estéticas que atravessam essa produção, bem como diferentes formas de pensá-la.

O que é importante de notar nesta proposição é que as *arquiteturas relacionais*, permitem que a Dança forme o ambiente, e no caso deste estudo um ambiente de imagens digitais, e este forme a Dança, em uma comunicação, transformação e contaminação constantes. É a proposição de que em uma arquitetura se produza uma coreografia, e esta produza outra arquitetura que produza outra coreografia e assim sucessivamente em um *continuum*. As *arquiteturas relacionais*, portanto, como ambientes que não estancam, mas permanecem flexíveis e fluidos devido aos diálogos entre a mídia corpo³ e as mídias digitais.

Em resumo, uma arquitetura relacional participativa, e isto inclui as arquiteturas que lidam com tecnologia digital, as arquiteturas virtuais, pois a Dança e as noções de mudança no espaço de atuação precisam ser discutidas, considerando-se os ambientes de realidade virtual, os modelos de imersão e os ambientes simulados de 3-D a fim de perceber as conexões entre os projetos baseados no espaço de representação e os projetos gerados a partir de algoritmos.

A evolução atual da ciência da computação ou e-ciência,⁴ como também é conhecida, a pesquisa de vida artificial e *design* de programação 3-D (VRML) produziram até agora inimagináveis combinações de ambientes digitais e houve um impacto considerável sobre as colaborações entre coreógrafos, compositores e *designers* interessados em complexos, imaginativos e dinâmicos diálogos entre ambientes digitais e corpo.

Ao analisar esses diálogos entre ambientes, ou arquiteturas, e corpos, Birringer (2003)

³O corpo como mídia faz referência à teoria do corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner (2005). Nessa teoria o corpo é pensado como uma mídia comunicacional em constante processo. É com a ideia de mídia de si mesmo que o corpomídia lida e não com a ideia de mídia como veículo de transmissão. “A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo.” (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

⁴E-ciência é um termo que deriva do inglês E-Science (ou eScience) e é utilizado para se referir a métodos de obtenção de resultados científicos que são obtidos através de computação intensiva, ou a ciência que utiliza conjuntos de dados imensos que requerem computação. O termo algumas vezes inclui tecnologias que permitem a colaboração, como o *Access Grid*. O termo foi criado por John Taylor, diretor-geral do United Kingdom's Office of Science and Technology em 1999.

utiliza o termo interatividade. Segundo esse autor, o termo pode ser utilizado para designar dois fenômenos distintos, mas que apresentam semelhanças.

Primeiramente, este autor descreve interatividade em um sentido mais restrito para os trabalhos artísticos que apresentam sistemas de controle (sistemas cibernéticos) nos quais o movimento do *performer*, gestos e ações são capturados por câmeras e sensores e usados como informações de entrada (*input*) para ativar ou controlar propriedades de outros componentes como vídeos, sons, MIDI,⁵ textos, gráficos, *QuickTime movies*, imagens escaneadas, etc. Desse modo, um sistema interativo seria um sistema que permite ao *performer* gerar, sintetizar e processar imagens, sons, vozes e textos compartilhando e propondo um evento em tempo real.

Em seguida, refere-se à interatividade como um conceito espacial para a performance de Dança, como a ação de exercitar a própria Dança como uma *arquitetura relacional*, isto é, permitir que o espaço interfira na Dança e esta crie formas a partir dessa interferência, e as formas criadas pela Dança interfiram, por sua vez, no espaço, de modo que os campos, da Dança e do espaço, se ressoem em um contínuo processo de retroalimentação e informação com modificação continuada.

Esse ambiente de ressonância, portanto, é a concepção de um espaço que permite a integração das mídias corporais com as mídias digitais o que faz com que o movimento corporal, em situações interativas, passe a não ser mais um fluxo contínuo com o espaço em si, mas contínuos cruzamentos entre o espaço real, espaço projetivo (vídeo, animação...) e outros contextos virtuais.

Para Birringer (2003), os corpos em movimento que dialogam com ambientes digitais são cocriadores desses ambientes, e essa noção de um envolvimento espacial ressonante presente nos processos artísticos que dançarinos, artistas visuais, artistas multimídia, programadores e arquitetos vêm recentemente investigando faz parte do processo de transformar o espaço em um ambiente fluido através da integração entre mídias e corpos humanos, o que torna a presença dessas mídias mais sensível.

Dentro de um ambiente digital, os dançarinos realizam experiências físicas relacionadas à

⁵ MIDI refere-se à *Musical Instruments Digital Interface* em inglês, que significa Interface digital para instrumentos musicais.

realidade virtual. Nessas experiências, eles podem modificar e dar forma ao espaço, movendo-se pelo mundo projetado e gerado pelos computadores. O dançarino, portanto, pode se mover através de ondas, objetos virtuais e demais possibilidades geradas pela tecnologia digital.

Sobre esses ambientes, Birringer (2003) propõe algumas perguntas.

- Como os bailarinos podem ver seus movimentos como uma forma de mapeamento topológico de sua experiência corporal e propriocepção⁶ em relação à interface?⁷
- Que significa a integração técnica para os bailarinos? E como integrar os parâmetros diversos e paralelos das tecnologias digitais, bem como as imagens projetadas no espaço, à consciência corporal e aos movimentos dos bailarinos?
- Como usar a imagem em movimento como um componente da composição coreográfica?

As respostas a essas perguntas passam por meio de investigações em que existem a colaboração de profissionais das mais diferentes áreas do conhecimento (bailarinos, coreógrafos, *designers*, programadores, artistas visuais, etc.) para que possamos entender melhor a corporalidade do bailarino e suas relações cognitivas com os ambientes digitais. Temos muitos exemplos de artistas que trabalham com esses ambientes dos mais diferentes modos, desenvolvendo diferentes metodologias de abordagem, diferentes processos e configurações, o que faz com que essas perguntas não tenham respostas fechadas e fixas, mas várias respostas que possam se transformar ao longo do tempo.

Para Birringer (2003), há quatro tipos de ambientes digitais evoluindo na Dança atualmente:

1. *os ambientes interativos* baseados em sensores e captura de movimento;

⁶A propriocepção é o termo que descreve a percepção do próprio corpo e inclui a consciência da postura, do movimento, das partes do corpo e das mudanças no equilíbrio, além de englobar as sensações de movimento e de posição articular.

⁷Interface é a superfície de contato, de tradução, de articulação entre dois espaços, duas espécies, duas ordens de realidade diferentes.

2. *os ambientes derivados* que utilizam a tecnologia *motion-capture*,⁸ como base para animações de movimento corporal ou arquitetura líquida, a captura pode estar conectada à *Web* e ser reintroduzida como telepresença ou operações de telerobótica e comunicações;
3. os ambientes de *imersão* relacionados às realidades virtuais, cavernas ou instalações panorâmicas que integram o corpo a suportes estereoscópicos em frente aos olhos, o que gera uma ilusão multisensorial que se move através do espaço;
4. os ambientes de *rede/Network* que trabalham conectados na rede/*Network*, como telepresença, videoconferência e telerobótica, permitindo aos usuários a experiência de interagir com avatares, próteses e imagens de outras pessoas que estão a distância;

E, para finalizar: os ambientes de realidade mista nos quais alguns ou todos os parâmetros dos ambientes descritos anteriormente podem estar presentes.

A fim de nos aproximarmos ainda mais do entendimento dessas categorias de ambiente, propostas por Birringer (2003), daremos a seguir uma maior explanação sobre cada um deles, bem como alguns exemplos de artistas, grupos e companhias que ilustram esses conceitos.

Dentre esses exemplos, procuramos, ainda, dar destaque a trabalhos artísticos produzidos no Brasil, isso porque, apesar do desenvolvimento da área nesse país, tanto pelo número crescente de artistas que estão trabalhando com as tecnologias digitais, quanto pelos eventos e cursos voltados para a área, ainda existe muito pouco material no âmbito nacional.

Outro motivo para essa escolha é o fato de que muitos dos projetos artísticos que dialogam Dança com mídias digitais ainda carecem de um efetivo apoio financeiro por parte dos órgãos de fomento e da iniciativa privada.

Os ambientes interativos são ambientes nos quais os movimentos, de Dança, são capturados através de sensores e/ou câmeras que rastreiam o movimento realizado.

⁸*Motion-capture*: sistema que faz gravação de movimentos e transposição desses movimentos, para um

Esse material passa então, por um conversor que transforma a informação analógica em digital, para que então seja produzida uma representação digital desses movimentos dentro de um programa de computador.

O que é fundamental sobre essa interação é a sua qualidade, sua variedade de respostas deve ser grande, pois, por maior que seja, ela não irá corresponder à variedade de qualidades expressivas de quem se move. Mais que uma simples questão de causa e efeito, Birringer (2003) afirma que o sistema só se torna desafiador e importante para o dançarino, uma vez que ele possa brincar e jogar com esse sistema e, assim, modular o ambiente em torno dele, bem como demonstrar para o público as conversões realizadas pelos softwares em tempo real de movimento em som e/ou de movimento em imagem, etc.

Como exemplo desse tipo de ambiente, podemos citar o trabalho *We Cage*⁹ da PIP *Pesquisa em Dança*.

Essa companhia, dirigida por Carmen Jorge,¹⁰ surgiu em 2002 na cidade de Curitiba no Paraná, sendo atuante e interessada no diálogo criativo entre diferentes linguagens, a PIP, desde 2007, focou suas pesquisas nos diálogos entre Dança contemporânea e tecnologia digital, trabalhando com criação compartilhada entre seus colaboradores e atuando como um campo experimental para artistas multidisciplinares. Trabalha no trânsito entre prática e teoria e pesquisa metodologias específicas para cada fase de configuração de seus processos artísticos.

O trabalho *WE CAGE* tem como ponto de partida a coreografia *Variations V* (1965) de John Cage, Merce Cunningham, David Tudor, Nam June Paik e Stan VanderBeek, coreografia esta que é considerada pioneira na relação entre Dança e tecnologia digital.

Sobre *Variations V*, é importante dizer, que ela também pode ser considerada um

modelo digital.

⁹*We Cage* estreou em 2009 na cidade de Curitiba-PR. Para ver cenas do trabalho acesse: <<http://www.youtube.com/watch?v=XycWOTj62PY&feature=related>>.

¹⁰Carmen Jorge é diretora, coreógrafa e *performer*. Licenciada em Dança pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Paraná / Teatro Guaíra; e Pós-Graduada em Estudos Contemporâneos em Dança, nas Faculdades UFBA / Angel Vianna. Em 2007 inicia com a PIP uma série de procedimentos envolvendo experimentações de dança e tecnologia. Em outubro, de 2007, realiza *OB-GESTOS*, e em abril de 2008 *LAB SIMBIOPTICO* nos quais pesquisa o uso do *software* Isadora, a prática da Telemática e estudos para vídeodança.

ambiente interativo, pois apresentava um espaço cênico no qual havia bailarinos e sons interagindo através de sensores dispostos pelo espaço. O que possibilitava a interação entre movimento e som, permitindo que o som fosse alterado pelo movimento.

Doze antenas espalhadas pelo palco disparavam sons ao terem seus raios de ação invadidos pela movimentação dos bailarinos, sendo que na base de cada antena havia células fotoelétricas que faziam com que diversos tipos de sons pudessem ser disparados. Os sons eram manipulados por músicos que determinavam a duração, possibilidade de repetição, distorções, dentre outras características.

Nesse trabalho, havia ainda imagens de corpos fragmentados, movimentos e elementos do cotidiano tais como: carros, prédios e árvores. Muitas imagens passaram por um processo de distorção produzido pelo videoartista Nam June Paik.

Variations V é um trabalho pioneiro nas relações entre Dança e tecnologia digital, bem como em termos de interatividade e por isso é muito importante para esta dissertação e para a construção do trabalho *We Cage*, que atualiza *Variations V*.

We cage é produzido com os softwares *MAX/MSP*, *Isadora* e *Ableton Live*, que permitem a interação entre movimentos dos bailarinos, sons, luzes e imagens. Essas informações são processadas em tempo real devido ao uso de sensores e computadores.

Para a construção de *We Cage* a coreógrafa Carmen Jorge utilizou procedimentos semelhantes aos de Cage e Cunningham como sorteios aleatórios de posições no espaço, de imagens e sons a fim de provocar a perda de controle da coreografia. Em termos coreográficos foi necessário criar esse *algo* a ser sorteado: o vocabulário de movimento. Foram elencados sete parâmetros para a produção desses movimentos criados em colaboração entre a coreógrafa e as bailarinas:¹¹ peso, deslocamento, *release*, mudança de direção, a ação de inclinar, movimentos de baixo pra cima e torção.

Em termos espaciais Cunningham foi um grande contestador da perspectiva cênica e sempre se importou com a posição do bailarino no espaço, dando a este a autonomia na escolha da região espacial onde a coreografia seria executada. Inicialmente, em *We Cage* foi adotado um mapa espacial que, depois de certo tempo, deixou de ser usado devido à

¹¹ Isabela Schwab, Mariana Batista e Viviane Morteau.

constatação da importância dada ao centro do espaço. Em seguida, foi adotado um novo mapa que valorizava o palco como um todo sem hierarquias e que era, portanto, mais fiel ao pensamento sobre espaço proposto por Cunningham.

Com o vocabulário de movimento produzido e o mapa espacial, as bailarinas se especializaram em vários tipos de sorteios para gerar a coreografia. Os sorteios ganharam alta complexidade exigindo dos bailarinos estudos e treinamentos anteriores a sua execução. Uma das opções de *We Cage* para gerar os sorteios foi a utilização do computador. Através do *software MAX/MSP* foram desenvolvidas programações exclusivas para esse fim.

A programação desenvolvida no MAX/MSP para o sorteio coreográfico baseia-se em processos randômicos (aleatórios), que *escolhem* o valor de cada parâmetro através de números sorteados. Basicamente, são quatro parâmetros: direção, frases de movimento, tipo de deslocamento e ordem de entrada das bailarinas. Os três primeiros parâmetros são individuais, ou seja, cada bailarina tem o seu próprio sorteio. No total são sorteadas onze diferentes direções entre vinte possibilidades, três frases de movimento e dois tipos de deslocamento entre seis possíveis. A ordem de entrada é feita em sorteio único e comum a todas as bailarinas, sendo que três bailarinas geram seis possibilidades de entrada no palco.

A realidade aumentada (RA) também pode ser considerada um tipo de ambiente interativo. A RA é um sistema que combina elementos virtuais com o ambiente real de forma tridimensional e interativa e, portanto, que necessita de processamento em tempo real. Além de permitir que objetos virtuais possam ser introduzidos em ambientes reais, a RA proporciona ao usuário o manuseio desses objetos com o corpo, possibilitando uma interação mais atrativa com o ambiente.

Para que os objetos virtuais façam parte do ambiente real e possam ser manuseados, é necessário utilizar um *software* assim como dispositivos tecnológicos. De acordo com os dispositivos tecnológicos utilizados, as realidades aumentadas são divididas, segundo Ezequiel Zorzal (2009), entre: sistema de visão ótica direta; sistema de visão direta por vídeo; sistema por vídeo, baseado em monitor; e sistema de visão ótica por projeção.

O sistema de visão ótica direta utiliza óculos ou capacetes com lente que permitem o

recebimento direto da imagem ao mesmo tempo em que possibilitam a projeção de imagens virtuais. O segundo tipo de sistema utiliza capacetes com microcâmeras de vídeo acopladas. A cena real é capturada pela microcâmera e misturada com elementos virtuais gerados pelo computador e apresentadas muito próximas aos olhos do usuário através de monitores acoplados ao capacete.

O sistema de visão por vídeo é baseado em monitor e utiliza uma *webcam* para capturar a cena real. Depois de capturada, a cena real é misturada com os objetos virtuais e apresentada no monitor. O ponto de vista do usuário, normalmente, é fixo e depende do posicionamento da *webcam*. O quarto tipo de sistema utiliza superfícies do ambiente real, nas quais são projetadas as imagens dos objetos virtuais. Nesse sistema não é necessário nenhum outro tipo de dispositivo, porém ele é muito restrito às condições do espaço real.

Resumidamente, a RA teve sua origem nas etiquetas, ou códigos de barras. Esses já não estavam mais cumprindo com perfeição a tarefa de carregar todas as informações que se queria obter através de sua leitura. Por isso, foram criados os códigos 2D (duas dimensões), que permitiam o armazenamento de muito mais informação do que os códigos de barras.

Os códigos bidimensionais são os responsáveis pela possibilidade de projetar objetos virtuais em uma filmagem do mundo real, melhorando as informações exibidas, expandindo as fronteiras da interatividade. A Realidade Aumentada é utilizada combinando-se um código de duas dimensões com um programa de computador.

Três componentes básicos são necessários para a existência da Realidade Aumentada:

- um código impresso que possibilite a interpretação e criação do objeto virtual;
- câmera ou dispositivo capaz de transmitir a imagem do objeto real;
- *software* capaz de interpretar o sinal transmitido pela câmera ou dispositivo.

O processo de formação do objeto virtual se dá da seguinte forma: coloca-se o objeto real em frente à câmera, para que ela capte a imagem com o código 2D e transmita ao equipamento que fará a interpretação do código; o *software* já programado retorna determinado objeto virtual, dependendo do código do objeto real que for mostrado à

câmera; o dispositivo de saída (que pode ser uma televisão ou monitor de computador) exibe o objeto virtual em sobreposição ao real.

O *software* de RA é programado assim com imagens, sinais ou ações pré-definidas e as respostas que deverão ser dadas a elas. Quando o programa recebe essas informações, ele as interpreta e exibe a resposta, que pode ser desde uma simples forma geométrica até objetos mais complexos, como animais que reagem a um carinho na barriga.

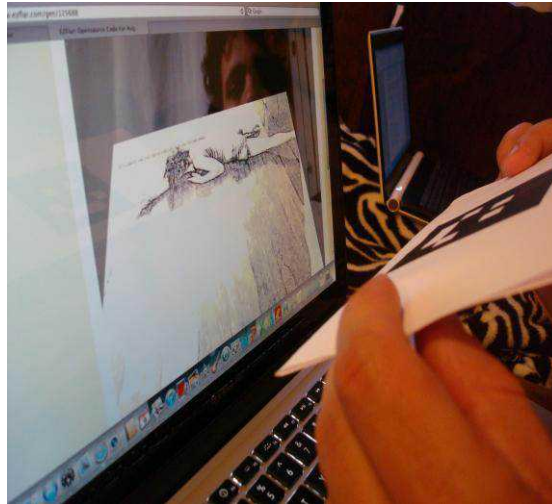
A Realidade Aumentada, atualmente, vem sendo utilizada para criação de jogos de videogame; melhoria de processos da medicina, como cirurgias remotas, nas quais o médico pode estar a quilômetros de distância do paciente; e na indústria automobilística, facilitando a manutenção do carro pelo próprio dono, através de manuais de instrução interativos.

Ainda desconhecemos trabalhos artísticos que utilizam tal tecnologia, como exemplo, portanto, desse tipo de trabalho, citaremos a videodança *Carbono*¹² (2011), uma produção nossa (Figuras 1 e 2).



6. Imagem com código que aciona o vídeo Carbono / Fausto Franco segurando a imagem com o código para assistir a Carbono.

¹² Essa videodança foi produzida por Bruna Spoladore e Fausto Franco. Para assistir a esse vídeo acesse o endereço <http://www.ezflar.com/gen/125866> e coloque a figura 1 na frente da tela do computador.



7. Imagem com código que aciona o vídeo Carbono / Fausto Franco segurando a imagem com o código para assistir a Carbono.

Essa videodança foi produzida porque queríamos aprender mais sobre *stop-motion* e, assim, decidimos fazer um estudo. Dessa forma, esse vídeo não foi criado, especialmente, para o ambiente da Realidade Aumentada o que faz com que o resultado final não possua tanta qualidade quanto se tivesse sido feito, especialmente, para esse ambiente e contasse com aspectos tridimensionais.

Carbono é assim uma videodança em processo, que ainda se apresenta como um vídeo bidimensional que poderia estar em qualquer outro canal de vídeo como o *youtube*. Ainda assim, quisemos entender o funcionamento desse novo ambiente e fazer testes a fim de, em breve, começarmos a produzir videodanças específicas para as características da RA.

*Ballet Digitallique*¹³ desenvolvido pela artista Lali Krotoszynski, apresenta-se como um *ambiente derivado*, uma vez que, nessa instalação, uma câmera captura a silhueta dos espectadores, o decalque de suas sombras, que em seguida é transformada por um programa de computador e projetada sobre uma parede. A silhueta movimenta-se pelo espaço virtual, segundo informações físicas e visuais decodificadas pelo programa do computador, o qual aciona parâmetros relativos ao sistema Laban, voltado à análise do movimento humano, a partir de quatro fatores: fluxo, peso, espaço e tempo.

¹³ *Ballet Digitallique* estreou em 2010 no evento Emoção Art.ficial 5.0 – Bienal Internacional de arte e tecnologia do Itaú Cultural. Para obter mais informações sobre esse evento acesse: <http://www.emocaoartficial.org.br/pt> e para ver cenas de *Ballet Digitalique* acesse: <http://www.youtube.com/watch?v=N9GDid3-etU>.

Para a construção desse trabalho Krotoszynski utilizou-se do sistema *motion-capture*, sendo que a bailarina foi Lenira Rengel, a qual realizou movimentos coreografados responsáveis por gerar o banco de dados do programa.

Com o termo *ambientes de imersão*, Birringer (2003) refere-se aos experimentos que envolvem criações em Realidade Virtual (RV) e trata esses ambientes como um novo conhecimento e um novo espaço de formação, pois a criação de uma Realidade Virtual exige condições de laboratório apropriadas, bem como roupas, capacetes de visualização, luvas de dados e auscultores para que possamos interagir com o ambiente.

Os ambientes de RV podem ser considerados um novo ambiente desde os anos 1990, mas devido ao imenso trabalho computacional e equipamentos específicos necessários eles não se tornaram uma linguagem acessível. Além disso, esses ambientes são mais difíceis de serem experimentados porque eles podem causar algumas reações orgânicas tais como: enjoo e indisposição, dentre outras.

Este autor comenta, ainda, que há um pequeno número de artistas que trabalham com estes ambientes e que seu foco está voltado para a performance artística e não para a formação de novos artistas interessados na relação entre Dança e ambientes de imersão, o que dificulta ainda mais a produção destes ambientes.

Um espaço de formação, que ensine como construir e operar estes / nestes ambientes é muito importante para qualquer tipo de ambiente digital, mas para os ambientes imersivos isto é fundamental, pois um tempo de trabalho em um circuito fechado de realidade virtual faz como que o artista possa estabelecer interações mais complexas, combinando informações de entrada, que podem ser seus movimentos, a um maior nível de detalhe e sutileza bem como com mapeamentos ¹⁴ mais complexos. Enfrentar as questões cognitivas e proprioceptivas do corpo imerso requer prática intensiva com métodos de interface que manipulam e unem informações da realidade atual com a realidade virtual¹⁵, assim como uma profunda compreensão da linguagem de

¹⁴Do inglês *Mapping*, mapeamento, nesse caso, refere-se à operação de captar informações do ambiente através de sensores, câmeras, etc. Essas informações, sobre velocidade, direção e localização de objetos em movimento na imagem de vídeo, são utilizadas como entrada (INPUT) para a geração de outros dados nos *softwares*.

¹⁵Referimos-nos à atual e virtual aqui como se refere Pierre Lévy (1996) em sua obra: *O que é o virtual*. Segundo Lévy, a palavra virtual vem do latim medieval *virtualis*, derivado por sua vez de *virtus*, força, potência. Na filosofia escolástica é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-

programação própria destes ambientes.

Birringer (2003) ao propor os ambientes imersivos nos apresenta um novo termo *arquitetura expandida*, o qual faz referência a trabalhos em que as diferenças entre *performer* e público deixam de existir, as *arquiteturas expandidas* estão, portanto, muito próximas dos ambientes imersivos, nesse sentido, pois, nesses ambientes, o público é convidado a interagir com a interface e tornar-se coproponente do trabalho.

No Brasil, destacamos o projeto *HeartScapes* ou *Paisagens do coração*,¹⁶ criado e coproduzido por Diana Domingues e o grupo Artecno, da Universidade de Caxias do Sul, em 2005. Nesse trabalho, o interator tem a possibilidade de imergir em um coração simulado utilizando dispositivos de navegação espacial e estereoscopia, além de *biofeedbacks* de sinais do corpo. Nesse trabalho são os batimentos cardíacos do imersor que são captados e transformados em informações digitais (*input* – entrada), que altera certos padrões nos *softwares*.

O quarto tipo de ambiente são os chamados *ambientes de rede/Network*. Esses ambientes necessitam de uma estrutura para fazer o processamento da performance em tempo real, assim como de aparelhos multimídia para sua transmissão, o que solicita um novo modelo conceitual que leve em conta a integração específica entre vídeo e tecnologias da comunicação, bem como de redes virtuais. Muitas vezes, projetos que envolvem esse tipo de ambiente requerem uma coprodução entre dois países e um projeto de gerenciamento de *sites* múltiplos e tecnologias apropriadas como o *streaming media*,¹⁷ tecnologias *Web*, produção/edição de vídeo em tempo real, além de uma prática de composição colaborativa entre os criadores.

Os ambientes de *rede/Network* estão extremamente associados aos *palcos inteligentes*,¹⁸ espaços nos quais a Dança é monitorada por computadores e por interfaces MIDI, construindo um ambiente interativo, o qual permite uma programação

se, sem ter passado, no entanto à concretização efetiva ou formal. O virtual não se opõe ao real, mas ao atual, isto porque virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes. Lévy afirma, ainda, que a interação entre humanos e sistemas informáticos tem a ver com a dialética do virtual e do atual.

¹⁶Esse trabalho estreou em abril de 2005, na Universidade de Caxias do Sul (RS). Para saber mais sobre o trabalho acesse: <http://artecno.ucs.br/proj_artisticos/instalacoes/cave_heartsapes.htm>.

¹⁷*Streaming media* é uma tecnologia multimídia que recebe e apresenta dados emitidos de um provedor streaming a um usuário-final, como rádio e televisão.

diferente do movimento físico. Esse termo, segundo Birringer (2003), é utilizado pelos diretores do *International Studies Association* (ISA) da Universidade do Arizona.

Para Birringer (2003), o *palco inteligente* do futuro não será um teatro físico, mas uma rede/*Network* de trabalho coletivo, no entanto é claro que para que a Dança seja transmitida em imagens em movimento, ela precisa acontecer em um espaço-tempo real, o que faz com que os trabalhos artísticos que envolvem telemática,¹⁹ apresentem um paradoxo, pois os dados que serão transmitidos têm de ser produzidos e processados em sincronia entre diferentes localidades que podem envolver diferentes condições ambientais.

Há dois princípios operacionais fundamentais na Dança telemática: interatividade e telepresença. Vimos que interatividade, para esse autor, é a ação de exercitar a própria Dança como uma *arquitetura relacional*; já telepresença constitui-se um conjunto de tecnologias com a capacidade de conectar em tempo real pessoas ou objetos, que se encontrem geograficamente separados, através de ligações de vídeo e áudio de alta definição.

Birringer (2003) chama ainda a atenção para o fato de que esse tipo de trabalho envolve artistas reais que geram objetos digitais, ou seja, é importante manter a dimensão física da colaboração em mente a fim de distinguir Dança telemática de arte digital *online*, a qual valoriza mais o design da informação gerada e/ou animação de computador ao invés de valorizar o espaço físico.

O ambiente interativo sensível em um estúdio real é uma condição prévia para a criação de Dança telemática, de imagens em movimento transmitidas como vídeo e som digital, uma vez que tais ambientes permitem que os praticantes experimentem todos os elementos de interface disponíveis e os aspectos estéticos e psicológicos de atraso da rede de *internet* bem como de degradação da imagem. Esses ambientes permitem artistas, também, estarem presentes a distância e interagir com outras pessoas que

¹⁸Nossa tradução para: *intelligent stage*.

¹⁹Conjunto de tecnologias de transmissão de dados resultante da junção entre os recursos das telecomunicações (telefonia, satélite, cabo, fibras ópticas, etc.) e da informática (computadores, periféricos, *softwares* e sistemas de redes), que possibilitou o processamento, a compressão, o armazenamento e a comunicação de grandes quantidades de dados (nos formatos texto, imagem e som), em curto prazo de tempo, entre usuários localizados em qualquer ponto do planeta.

estejam em uma remota localidade física através de imagens de vídeo ao vivo.

Birringer (2003) comenta que enfatiza a noção de ação, de interagir, de modo a distinguir a Dança telemática das telecomunicações, que realizam troca de dados ou manipulam objetos e afetam ambientes remotos através de telerobótica,²⁰ por exemplo.

A Dança telemática trabalha com tipos de montagem, edição, mixagem, ela compõe com dados de vídeo/áudio, ângulos de câmera ou sensores e com *softwares*. Nesse sentido, ela pode ser considerada uma extensão da experiência prévia de artistas que trabalharam com a técnica de produção de videodança, uma vez que trabalhar com edição, ângulo de câmeras e montagem é algo essencial na videodança. Ao escrever sobre esses ambientes, Birringer (2003) escreve sobre o termo “coreografia distribuída”,²¹ de Lisa Naugle. A *coreografia distribuída* pode se referir tanto a um ambiente físico, no qual a coreografia é criada para o espaço físico e para o espaço projetado e por isso é distribuída; como pode se referir aos ambientes de rede/*Network*, nos quais a coreografia é distribuída entre dois locais físicos em um formato de vídeoteleconferência.

Coreografia distribuída, desse modo, talvez, seja a melhor metáfora, para esses tipos de ambiente, uma vez que há a coreografia em um espaço físico e a coreografia no espaço virtual.

Como exemplo de ambiente de rede/*Network* desenvolvido no Brasil citaremos o trabalho *e_Pormundos Afeto*,²² desenvolvido por uma parceria entre o *Grupo de Pesquisa Poética Tecnológica na Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA)*²³ dirigido por Ivani Santana e o grupo catalão *Konic Thtr*.²⁴ Nesse trabalho de Dança telemática, uma

²⁰ Telerobótica é a área da robótica que controla os robôs a distância, usando para isso, principalmente, conexões wireless (como *Wi-Fi*, *Bluetooth* e similares).

²¹ Nossa tradução para: distributed choreography.

²² *e_Pormundos Afeto* estreou em 2009 nas cidades de Fortaleza e Barcelona. Para ver cenas do trabalho acesse: <<http://www.youtube.com/watch?v=ETA0a1PHGEs>>.

²³ Criado em 2004 e certificado pela Universidade Federal da Bahia e pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), o Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpo, imagem tem como intuito desenvolver pesquisas relacionadas ao uso das novas tecnologias digitais na área das artes, sendo as pesquisas divididas conforme as linhas indicadas no título: corpo e imagem.

²⁴ *Kònic thtr* é uma plataforma artística baseada em Barcelona dedicada à criação contemporânea e confluência entre artes, novas tecnologias e ciência. Para maiores informações acesse: <[http://koniclab.info/bienvenido.html? &L=1](http://koniclab.info/bienvenido.html?&L=1)>.

conexão *internet* de alta velocidade permitiu que bailarinos em duas cidades distintas, Barcelona (Espanha) e Fortaleza (Brasil), fizessem uma apresentação conjunta. Tanto em Fortaleza quanto em Barcelona, o evento foi visto presencialmente.

Nesse trabalho que aconteceu na cidade de Fortaleza, o cenário era composto por três telões. Na tela, imagens ao vivo e em tamanho natural de uma bailarina em Barcelona se fundiam com o casal de bailarinos brasileiros, presentes no palco. Complementando o cenário virtual, os telões também recebiam imagens abstratas e reproduções de ambientes virtuais, onde cada pessoa que acompanhava a performance pela *internet* aparecia como um avatar.

E, para finalizar, é importante dizer que o trabalho conta ainda com sensores embutidos nas roupas dos bailarinos o que faz com que componentes sonoros mixados em computador variem de altura, intensidade e tipo, de acordo com os movimentos; os sensores também são utilizados para teleguiar o robô Galathéia localizado na cidade de Natal (Brasil). Assim sendo, esse trabalho, ao misturar telemática com sensores, pode ser considerado um exemplo de *ambiente de realidade mista*, uma vez que apresenta parâmetros tanto de ambientes interativos como de ambientes de rede/*Network*.

Consideramos a proposição de ambiente de Birringer (2003) importante para a dança no sentido de entendermos as tecnologias digitais como potencializadoras de transformações nos modos de criação e produção de dança, isto porque ambiente, ao contrário de cenário e/ou mesmo de espaço, trata-se de um entorno relevante para o organismo. Isto em arte, e diríamos em dança, significa que o ambiente no qual o processo artístico é realizado não é simplesmente um lugar, mas está imbricado no processo, é parte dele e como tal compõe o todo.

Desta forma pensar nestes ambientes digitais na dança no faz perceber o quanto eles estão relacionados aos novos modos organizacionais dos coletivos e grupos de dança, bem como a novas possibilidades de criação e relação a distância como nas danças telemáticas.

Longe de quereremos dar uma resposta definitiva às questões levantadas, temos vontade de continuar a investigação sobre o tema, atualizando informações, construindo pontes entre autores e pensamentos distintos e gerando cada vez mais questões, pois conhecer

dança exige a tarefa de empreender séries e mais séries de aproximações.

Referências

BIRTINGER, Johannes. *Design and performance lab*, 2003. Disponível em: <http://people.brunel.ac.uk/dap/dai.html>. Acesso em: 10/05/2010.

BRITTO, Fabiana Dultra. *Corpo e ambiente: Co-determinações em processo*. Salvador: FAUFBA: EDUFBA, 2008. p.11-16.

GREINER, Christine; KATZ, Helena. Por uma teoria do corpomídia. In: *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005. p. 125-134.

ZORZAL, Ezequiel Roberto. *Estratégia para o desenvolvimento de aplicações adaptativas de visualização de informações com Realidade Aumentada*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais. 2009.