

DISTÂNCIAS E APROXIMAÇÕES: EQUILÍBRIO ENTRE AS ARTES A PARTIR DE *PENDULAR*, DE JULIA MURAT

Anderson Bogéa da Silva¹

Resumo: Este artigo analisa a relação entre as artes a partir do filme *Pendular* (2017), de Júlia Murat. Desde Horácio e seu “*ut pictura poesis*”, no século I a.C., passando por G. E. Lessing, no século XVIII, com o *Laocoonte*, até meados do século XX, com a publicação de *Rumo a um mais novo Laocoonte*, por Clement Greenberg, a relação entre as artes foi investigada fosse por um paralelo entre elas, fosse por suas especificidades. No decorrer do último século, artistas como Merce Cunningham, John Cage e Trisha Brown pensaram e produziram arte tanto sob a perspectiva de seus elementos idiossincráticos, como baseado nas profundas relações entre diferentes artes. Nesse sentido, *Pendular* permite supor que as artes se desenvolveram sempre a partir de duas constantes: distância e aproximação. O filme aborda essa relação de equilíbrio entre as artes ao narrar o cotidiano de um escultor e uma dançarina, suas interações afetivas e artísticas, além do modo como conciliam seus processos criativos, dividindo um mesmo espaço. Como resultado especulativo afirma-se que a interação entre artes distintas permite perceber que o que leva alguém a optar por determinada expressão artística é mais do que uma familiaridade com uma técnica específica, mas o fato de determinada forma artística ser a mais adequada para expressar sua subjetividade.

Palavras-chave: Filosofia da arte. Pendular. Cinema. Performance. Julia Murat.

¹ Mestre em Filosofia pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Graduado em Filosofia pela Universidade Federal do Maranhão – UFMA. Professor Colaborador do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR, Campus Curitiba II. Pesquisador no Grupo NAVIS – Núcleo de Artes Visuais. Atualmente, desenvolve pesquisa de doutorado no âmbito da Estética e Filosofia da Arte no Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal do Paraná – UFPR. E-mail: andersonbogea@gmail.com

DISTANCES AND APPROXIMATIONS: BALANCE BETWEEN ARTS FROM *PENDULAR*, BY JULIA MURAT

Anderson Bogéa da Silva

Abstract: This article analyzes the relation between the arts within the film *Pendular* (2017), by Julia Murat. From Horace and the “*ut pictura poesis*”, in the first century BC, through G.E. Lessing, in the eighteenth century, with his book *Laocoon*, until the middle of the twentieth century, with the publication of *Towards a Newer Laocoon* by Clement Greenberg, the relation between the arts was investigated whether by a parallel between them, or by their specificities. Throughout the last century, artists such as Merce Cunningham, John Cage, and Trisha Brown thought and produced art from the perspective of their idiosyncratic elements and based on deep relationships between different arts. In this sense, *Pendular* allows us to assume that the arts have always developed from two constants: distance and approximation. The film deals with this relationship of balance between the arts by narrating the day-to-day of a sculptor and a dancer, their affective and artistic interactions, and how they reconcile their creative processes, dividing the same space. As a result, it is stated that the interaction between distinct arts allows us to note that what makes one choose a certain artistic expression is more than a familiarity with a specific technique, but the fact of certain art form to be the most appropriate to express their subjectivity.

Keywords: Art philosophy. *Pendular*. Film. Performance. Julia Murat.

PENDULAR, adj. 2g. 1 relativo ou pertencente a pêndulo; que oscila; 2 oscilante. PÊNDULO, s.m. 3 corpo pesado, pendurado num ponto fixo, e que oscila em movimento de vaivém; 4 qualquer corpo rígido e suspenso que oscila em torno de um eixo horizontal sob ação da gravidade 5 disco metálico preso à extremidade de uma haste que oscila de modo isócrono, comunicando e regulando o mecanismo de relógio

Dado o atual panorama contemporâneo no qual as artes se esbarram a todo momento em questões comuns, como aquelas oriundas da (ou evidenciadas pela) performance, seria interessante pensar até que ponto diferentes artes têm contribuições a fazer entre si. Nesse sentido, poderíamos afirmar que um artista visual é capaz de encontrar algumas soluções artísticas para seus problemas habituais em uma proximidade com a música. Ou que um dançarino pode extrair ideias e conceitos tentando enxergar suas questões sob a perspectiva de uma pintora. No entanto, a trajetória até esses processos de fricção entre diferentes artes parece ter alcançado um patamar diferente no século XX. Ao longo de sua busca por identidade e autonomia, as artes parecem ter transitado entre dois polos: a aproximação e o distanciamento.

Assim, em 1940, o crítico de arte estadunidense Clement Greenberg (1909-1994) escreveu uma defesa da pureza na arte materializada sob o artigo *Rumo a um mais novo Laocoonte*. À época, pelo menos nos Estados Unidos, era o expressionismo abstrato (ou abstração pictórica) que alcançava cada vez mais espaço, tendo na *action painting* de Jackson Pollock (1912-1956) uma de suas mais marcantes representantes, como assumia o próprio Greenberg. Nesse texto dividido em cinco partes, o crítico denuncia como a literatura se converteu em um modelo ou protótipo dominante para toda e qualquer arte a partir do século XVII, transformando a pintura e a escultura em meros espectros daquela. De tal modo que, nas palavras de Greenberg (2001, p. 47), “[t]oda a ênfase é retirada do meio e transferida para o tema”, isto é, para o conteúdo literário ou narrativo da representação artística.

Se voltarmos um pouco, percebemos que ao longo do século XIX, com as contribuições teóricas de autores como Leon Tolstói (1828-1910) – o qual nos apresenta uma definição de arte como transmissão sincera de sentimentos, na obra *O que é arte?* (2016), reforçando que o contato do público para com as ideias do artista deveria se caracterizar por uma espécie de contágio –, a dimensão literária ou conteudista da arte

ganharia mais força, e o meio mais do que nunca se tornaria algo a ser superado, visando a apreensão clara do sentimento em questão por parte do espectador. Esse panorama só viria a sofrer mudança, na visão de Greenberg, com o esgotamento do romantismo, e conseqüente advento de uma arte de vanguarda. “A vanguarda, a um só tempo filha e negação do romantismo, torna-se a encarnação do instinto de autopreservação da arte” (GREENBERG, 2001, p. 50).

Os empreendimentos artísticos da segunda metade do século XIX têm um papel importante nessa narrativa elaborada por Greenberg, em especial de pintores impressionistas, como Édouard Manet (1832-1883), mas não menos de um realista como Gustave Courbet (1819-1877), que já se propusera a romper com o predomínio de uma pintura literária. “Courbet, o primeiro verdadeiro pintor de vanguarda, tentou reduzir sua arte a dados sensoriais imediatos” (GREENBERG, 2001, p. 50). No entanto, foram os impressionistas que trouxeram as mais ousadas guinadas no processo de determinar os elementos que demarcam a pintura em si mesma. Assim, em um tom muito próximo daquele que encontramos em teóricos formalistas como Roger Fry (1866-1934), para o qual os pintores modernos não estariam mais interessados em representar a realidade, mas em criar novas formas (FRY, 2002), Greenberg afirma que a “pintura impressionista torna-se mais um exercício de vibrações de cor do que de representação da natureza” (GREENBERG, 2001a, p. 51). O problema da pintura, nessa perspectiva, passaria a ser o problema do meio.

A empreitada crítica de Greenberg residiu em identificar um elemento idiossincrático na pintura, de modo que dispensássemos qualquer alusão a outro meio artístico, como é o caso da influência da literatura na pintura, indicada anteriormente. No entanto, antes de alcançar esse elemento identificador, seria o caso de lidar com outro modelo ou paradigma artístico que não o literário. Assim, o modelo que passaria a ser almejado pelas outras artes de vanguarda seria o da música, por meio do qual poderíamos nos manter em uma distância adequada dos regimes representativos, optando por uma imersão na pureza do seu meio. Desse modo, diferentemente da literatura, a música funcionaria apenas como um modelo provisório, já que o foco dado ao puro, ao abstrato, faria às vezes de um suporte temporário para a arte moderna, o qual poderia ser dispensado tão logo alcançássemos

a pureza na pintura. É nesse sentido que podemos asserir que Greenberg sustenta uma visão formalista, tendo em vista que na analogia feita com a dimensão abstrata da música, como uma arte da forma pura, a única exigência seria a apreensão direta por meio dos sentidos. (GREENBERG, 2001, p. 53).

A ideia de uma pintura pura, nesse sentido, deriva de uma música pura. Por sua vez, pensar na pureza dessa última acarreta pensar na delimitação do campo de atividade de cada arte, tal qual outras expressões artísticas se propuseram a fazer desde o final do século XIX. Na óptica de um crítico como Greenberg, isso era o mesmo que lutar pela liberdade da obra e do artista em seu processo de criação, já que, pelo menos na pintura, estaríamos lidando com uma ruptura em relação aos ditames da ilusão pictórica. Por conseguinte, nessa narrativa greenberguiana, de caráter eminentemente teleológica, haveria um fim a ser alcançado, um caminho inevitável, a saber, a abstração:

A história da pintura de vanguarda é a de uma progressiva rendição à resistência de seu meio; resistência esta que consiste sobretudo na negativa categórica que o plano do quadro opõe aos esforços feitos para atravessá-lo em busca de um espaço perspectivo-realista. (GREENBERG, 2001, p. 55).

Vale ressaltar a reconhecida influência que as ideias de Greenberg tiveram, associando-o sempre ao lugar que o expressionismo abstrato ocupara no cenário artístico dos anos 1940-1950. Porém, essa não é a primeira vez na teoria e história da arte que o paralelo entre as diversas expressões artísticas é feito, nem que a necessidade de as diferenciar é evocada. Sempre que surge o tema da relação entre as artes é suscitada também a clássica passagem de Horácio, poeta latino do século I a.C., em sua *Epistula ad Pisones*, na qual apresenta uma comparação entre a pintura e a poesia. “Poesia é como pintura” (HORÁCIO, 361).

Sabemos que a influência do *ut pictura poesis* de Horácio atravessou séculos, alcançando o Renascimento, e em um sentido inverso, a pintura deixa de ser referência para a poesia, e passa a provir do intelecto, ganhando certo status “literário”. “Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação [...]. *Ut pictura poesis erit* tornou-se [...] *Ut poesis pictura*, a pintura é como a poesia [...]” (LICHTENSTEIN, 2008, p. 10-11). No entanto, outra obra sempre é evocada, *Laocoonte*, de

G. E. Lessing, no século XVIII, que se configurou como a primeira crítica mais contundente ao paralelo entre os meios artísticos, especificamente entre poesia e pintura. Aproximação esta que condenou a pintura à condição de poesia muda, “[...] em nome de um argumento que teria inúmeros desdobramentos no século XIX: o da especificidade das artes” (LICHTENSTEIN, 2008, p. 14).

Não por acaso o artigo de Greenberg utiliza o nome do mesmo sacerdote troiano que, em uma das versões de sua história, tem a si e a seus dois filhos dilacerados por serpentes enviadas por uma divindade mitológica, que nos remete ao que fora narrado pelo poeta Virgílio no século I a.C., no Canto II da *Eneida*. Cena que, além disso, figura como um grupo escultórico de mármore, objeto de contenda sobre sua real origem e autoria, mas que fora descoberto no século XVI, em Roma. Nesse sentido, segundo Lessing:

Mas, como se não houvesse em absoluto uma tal diferença, muitos dos críticos de arte mais modernos deduziram as coisas mais parvas do mundo a partir dessa concordância entre a pintura e a poesia. Ora eles forçaram a poesia dentro dos confins estreitos da pintura; ora eles deixaram a pintura preencher toda a larga esfera da poesia. [...]. Essa pseudocrítica inclusive seduziu em parte os próprios virtuosos. Ela gerou na poesia a mania da descrição e na pintura o alegorismo; assim procurou-se fazer da primeira uma pintura falante, sem se saber propriamente o que ela pode e deve pintar, e da segunda um poema mudo, sem se ter refletido em que medida ela pode expressar conceitos universais sem se distanciar da sua determinação e se transformar num tipo de escrita arbitrário. (LESSING, 2011, p. 78).

No entanto, para Greenberg, a crítica elaborada por Lessing era limitada por observar os efeitos danosos da confusão entre as artes “[...] exclusivamente em termos de literatura, e suas opiniões sobre artes plásticas apenas exemplificam os típicos equívocos de sua época”. (GREENBERG, 2001, p. 47). No caso do crítico norte-americano, a impressão é que sua empreitada encontrou um terreno simplesmente mais fértil nos Estados Unidos, na década de 1940, do que a engendradora pelo teórico alemão no século XVIII, em parte por estar alinhada com um projeto de expansão cultural estadunidense e o interesse em reafirmar a autonomia e lugar de uma pintura essencialmente norte-americana.²

² “Lembro-me de que, nos anos 60, o Conselho Internacional do MoMA havia organizado uma exposição itinerante de arte americana pelo Pacífico, que devia começar pelo Japão, em Tóquio, depois Quioto. Eu havia sido enviado para lá pelo Departamento de Estado e compareci ao vernissage da primeira etapa, em Tóquio [...]” (HINDRY, 2001, p. 147).

A certeza de que a narrativa greenberguiana era apenas mais um modo de contar um momento da história da arte fica mais evidente se começarmos a analisar a produção artística entre 1930 e 1950, mesmo nos Estados Unidos, relacionada à performance, como a expressão artística que viria novamente a cruzar as fronteiras entre as artes. Assim, nem se faz necessário evidenciar como a narrativa de Greenberg não conseguiu abarcar alguns movimentos artísticos surgidos a partir da década de 1960, como a arte pop ou o minimalismo, tal qual enfatizara o filósofo Arthur Danto³. Há de se reconhecer, por outro lado, o lugar da crítica de Greenberg, que teve como resultado não apenas ter contado a história do puro na arte, mas também o de, indiretamente, ter mostrado como essa história encontrou um certo esgotamento.

É justamente o binômio aproximação-distanciamento que nos motivou a começar nossa abordagem fazendo alusão ao pensamento de Greenberg para tratar do filme *Pendular* (2017), dirigido por Julia Murat. O objetivo não é o de tratar da montagem ou qualquer especificidade técnica do filme, mas da metáfora que ele nos fornece baseado na relação das duas personagens principais.

A película narra o cotidiano afetivo e artístico de um escultor, vivido pelo ator Rodrigo Bolzan, e por uma dançarina, interpretada por Raquel Karro. As duas personagens dividem seus afetos e processos criativos individuais em um mesmo espaço, um galpão industrial usado como moradia. Curiosamente, dançarina e escultor não tem seus nomes evocados entre eles, reduzindo-se a ela e ele. É quase como se sua relação fosse entre duas expressões artísticas representadas por suas atividades, a escultura e a dança.

O galpão, local de desenvolvimento da trama, é dividido por uma fita laranja no chão, de modo a demarcar as áreas de trabalho de cada um. A relação das duas personagens para com o galpão, por sua vez, associamos com aquela que as artes mantêm com o entendimento e a percepção humana. No entanto, ao longo do filme, o escultor requisita cada vez mais pedaços do território que antes foi disponibilizado para ela, justificando a necessidade do espaço em vista da materialidade de sua produção artística, como pedra, metal, grandes bolhas de ar, e madeira.

3 Ver DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, 2006.

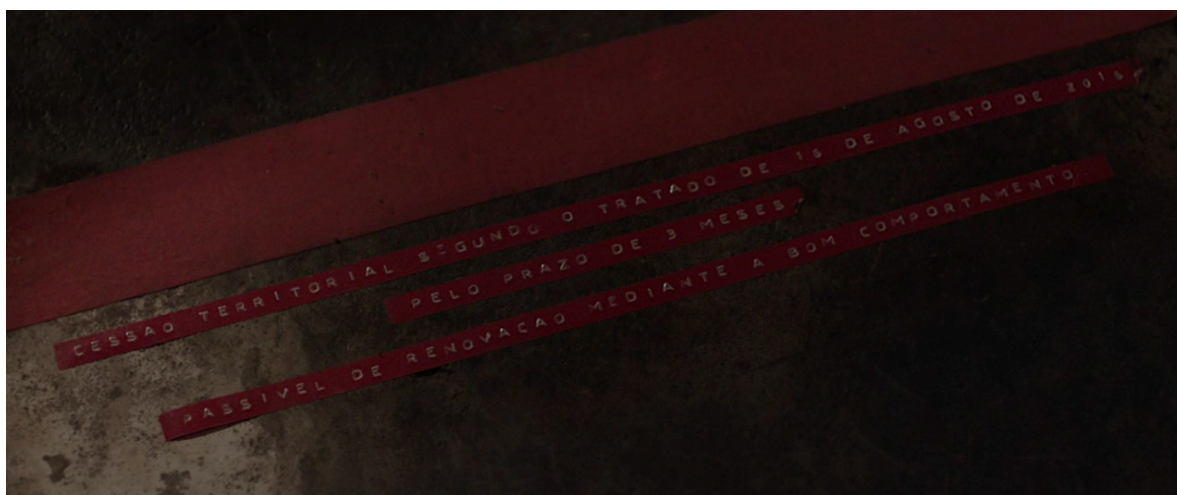
A dançarina acabava cedendo, por mais que demonstrasse descontentamento, e tentasse reiterar sua necessidade de espaço, ainda que a exigência material de seu corpo fosse, à primeira vista, muito menor do que a dos materiais usados pelo escultor. Ele parecia não entender que se sua necessidade por espaço se justificava pela fisicalidade de suas esculturas, a dela tinha sua razão de ser no espaço destinado não à permanência, mas à transição e ao movimento do seu próprio corpo – ou mesmo nos espaços em que seu corpo não ocupava.

FIGURA 1 - O ESPAÇO DIVIDIDO, *PENDULAR*, 2017



Fonte: divulgação Pendular

FIGURA 2 - O ESPAÇO CEDIDO, *PENDULAR*, 2017



Fonte: divulgação Pendular

Assim, o filme é sobretudo acerca de afetos, mas não deixa de ser também sobre produção e criação nas artes, já que o próprio título nos remete ao significado de equilíbrio. Este pode ser entendido como a metáfora que o filme carrega, próximo ao modo como Arthur

Danto entende um constructo artístico quando recorre a seus conceitos de *embodiment*, “incorporar o seu sentido”, e *aboutness*, “ser sobre alguma coisa”. Nesse sentido, o filme é entendido como um modo de representação (ou apresentação) de seu sentido metafórico de equilíbrio incorporado em sua narrativa. (DANTO, 2005).

Entre o escultor e a dançarina outras personagens aparecem: os amigos e amigas que frequentam seu galpão; um amigo ilustrador que concebe junto a ela o *folder* de seu “espetáculo” de dança; um amigo crítico que tenta funcionar como um *provocateur* para a produção escultórica dele; um amigo dançarino que ensaia com ela uma nova performance; um cabo de aço que atravessa todo o galpão e marca o passado afetivo e artístico do escultor; e um filho não nascido dela.

Destacamos a personagem Donato, o ilustrador interpretado por Felipe Rocha, que logo no início diz não saber nada de arte, e que só o que faz são produtos. Entre esse ilustrador e a dançarina há um diálogo pertinente ao tema da relação entre as artes, quando estão decidindo a arte a ser utilizada no material de divulgação. A reação dela diante de um desenho dele é dizer que é um pouco figurativo. A reação do amigo é dizer que é figurativo porque ele não está interessado na masturbação intelectual abstracionista. São duas reações bem diferentes quanto ao que podemos pensar sobre o processo de criação artística, e que coloca a ilustração comercial em um patamar bem distante da ocupada pela dança, principalmente depois das investidas da dança pós-moderna, a qual abandona um conteúdo mais narrativo. Porém, nada supera a tensão entre as representações das duas expressões artísticas principais no filme: a dança e a escultura, ela e ele. Entre a criação de formas a partir de certos materiais, no caso dele, e a criação de formas a partir do movimento, no caso dela.

Como já dissemos, o título do filme diz muito sobre o que quer falar, o equilíbrio, fenômeno que está em jogo quando tratamos da relação de proximidade ou de distanciamento entre as artes. Nesse sentido, por mais que fórmulas nem sempre reflitam a realidade dos fatos históricos, é muito sedutor pensarmos numa alternância entre os processos de aproximação e de distanciamento entre as artes como uma tônica desde o *ut pictura poesis* horaciano.

A mencionada relação, além disso, manifesta-se também na produção do próprio filme, entre a diretora, Julia Murat, e seu companheiro, Matias Mariani, que junto a ela assinou o roteiro. Assim, fica evidente que a “[...] ideia era trabalhar o equilíbrio na escultura – nos materiais pesados como madeira e ferro, ou leves como plástico –; no corpo – a relação entre os corpos e entre o corpo e os objetos – e na dramaturgia – na relação amorosa”. (MURAT, 2017). Ainda segundo Murat (2018), “[o] leitmotiv de *Pendular* é o estabelecimento de um nível extremo de confiança e de vulnerabilidade inerente a um relacionamento profundo”. Nesse sentido, a relação de equilíbrio que notamos no caso do casal protagonista, tanto por meio de sua afetividade quanto pela sua produção artística – ele elevando peças de madeira e pedra acima do chão, e ela mantendo-se estável em móveis e sobre os pés –, inevitavelmente, remete-nos a uma determinada obra da artista iugoslava Marina Abramovic: *Rest Energy*, de 1980.

Nessa obra, Abramovic e seu companheiro na época, Ulay, mantinham um arco e flecha tensionados, cada um segurando de um lado, com uma flecha apontada para o peito de Abramovic e Ulay segurando a flecha do lado contrário. Nas palavras da diretora, essa foi uma performance que de fato motivou a escrita do roteiro do filme: “[s]empre achei que essa imagem tinha um simbolismo muito forte sobre o amor, porque sugere a possibilidade de um dos amantes acabar se ferindo quando o relacionamento perde o equilíbrio”. (DE ALMEIRA, 2017).

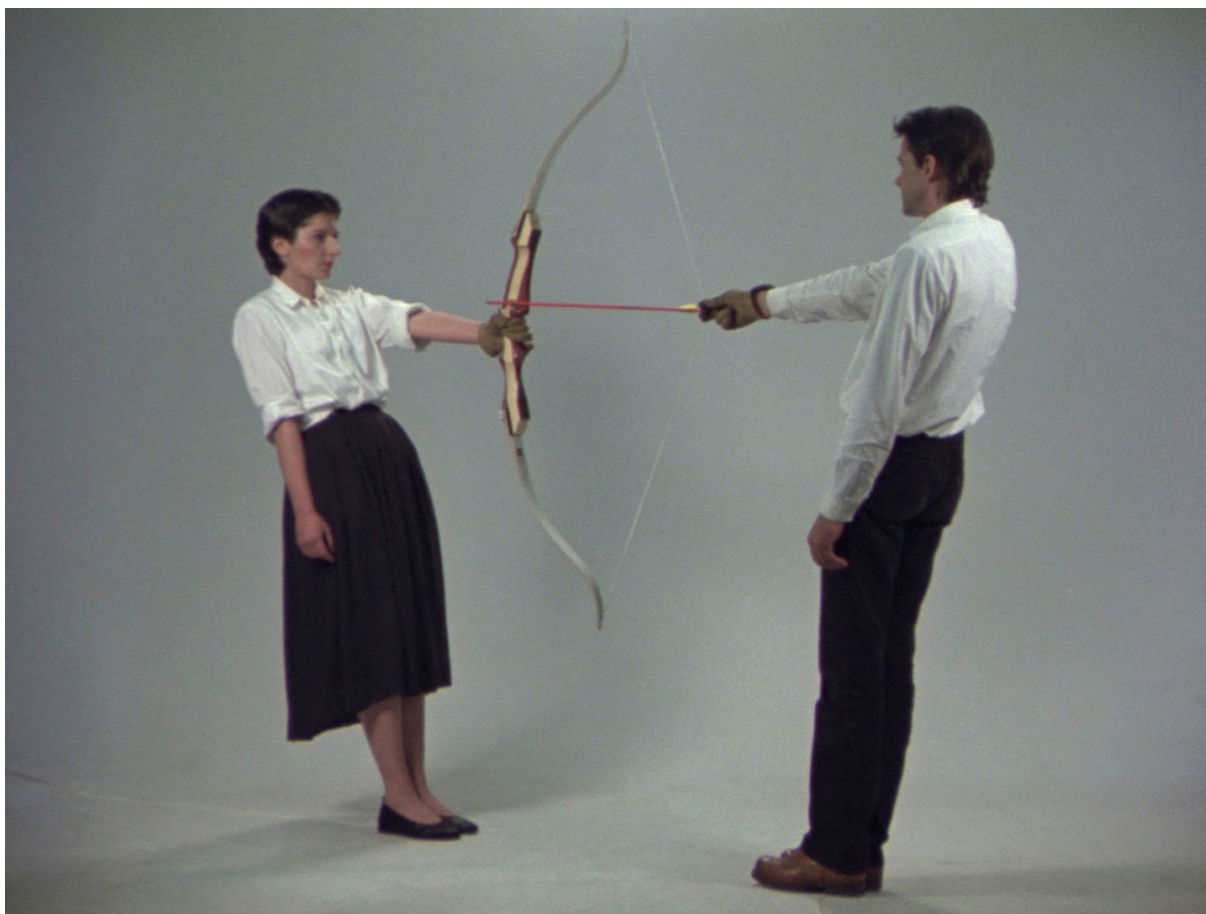
A atividade artística de Marina Abramovic enriquece qualquer análise de *Pendular*, dado o pluralismo com o qual a artista conseguiu gerenciar suas performances desde a década de 1970, sempre buscando conciliar temas como a relação afetiva entre corpos, os limites do seu corpo e dos indivíduos para consigo, “[...] a dor e a tolerância dos relacionamentos entre eles próprios [Abramovic e Ulay] e entre eles e o público.” (GOLDBERG, 2016, p. 155). No entanto, como na maior parte das associações afetivas ou artísticas, a relação entre Ulay e Abramovic alcança um término e ruptura, o que faz com que a *performer* continuasse sozinha o seu caminho⁴. Assim como no caso entre Abramovic e Ulay, a relação entre as

4 Curiosamente, a ruptura entre ambos os artistas foi marcada também por uma performance, *The Lovers: The Great Wall Walk* (1988), que em uma leitura próxima à que *Pendular* nos permite fazer sobre a noção de equilíbrio, pode ser interpretada como uma metáfora da relação entre amantes e entre artes, tendo em vista o processo de caminhada sobre uma muralha, a da China.

personagens de *Pendular* também é marcada por uma ruptura. Depois de se depararem com alguns conflitos relacionados tanto a sua suposta incompatibilidade de processos criativos quanto a suas expectativas no que diz respeito a um relacionamento amoroso, ele e ela rompem em determinado momento.

Não fica claro se o desencontro afetivo entre eles é causa ou consequência de seu desencontro artístico. O certo é que a linha antes demarcada com fita laranja parece ter sido atravessada, os espaços invadidos, e essa possibilidade de uma relação de proximidade entre as artes e os corpos pouco explorada. Aliás, a fita que divide seus espaços de trabalho funciona como uma excelente alusão à divisão que operamos nos ramos do conhecimento humano, e mais especificamente no universo das artes. A divisão não existe. Ela é meramente didática. Talvez nem o distanciamento pleno, nem a aproximação total existam. O que possivelmente há é uma zona de equilíbrio, mais uma vez, como o título sugere, mas que também é uma zona de tensão.

FIGURA 3 - MARINA ABRAMOVIC & ULAY, *REST ENERGY*, 1980



Fonte: https://www.modernamuseet.se/stockholm/wp-content/uploads/sites/3/2016/09/abramovic-marina_ulyay_rest-energy_1980_1500x1126-1440x1081.jpg

A história parece começar a se resolver quando os personagens deixam de se misturar totalmente, quando há um afastamento, e eles podem se encontrar sozinhos e, conseqüentemente, tem a chance de se reencontrar novamente. Assim, a conciliação afetiva entre os personagens coincide com a rejeição do formato fronteiro da fita laranja, e o reencontro artístico na cena em que nos é apresentado o alinhamento entre suas distintas expressões artísticas, dança e escultura, leva-nos a evidenciar um ritmo pendular mais harmonioso, como é o caso em algumas produções artísticas do século XX, tal qual *happenings*, instalações e performances.

Antes mesmo de Marina Abramovic, na década de 1970, desenvolver suas performances, podemos traçar uma longa linha de amadurecimento desse tipo de expressão artística. Alguns atrelam sua origem aos trabalhos apresentados por dadaístas, surrealistas e futuristas, no início do século passado, outros associam aos diversos conceitualismos do final da década de 1960 e início de 1970, em meio ao esgotamento da narrativa modernista como condutora da compreensão e produção artística da época, mas ainda podemos encontrar um relevante cenário artístico entre meados da década de 1930 e fins da década de 1950, com as pesquisas artísticas desenvolvidas no Black Mountain College, em uma cidade homônima no estado norte-americano da Carolina do Norte. (GOLDBERG, 2016).

A performance nos Estados Unidos começara a surgir no final dos anos 1930, e a ganhar uma certa autonomia por volta de 1945, e o Black Mountain College desempenhou um papel fundamental:

No outono de 1933, vinte e dois estudantes e nove membros do corpo docente da Bauhaus mudaram-se para um grande edifício de colunas brancas do qual se avistava a cidade Black Mountain, a cerca de cinco quilômetros de distância, e que dava para um vale e as montanhas circundantes. Essa pequena comunidade logo atrairia artistas, escritores, dramaturgos, bailarinos e músicos para sua afastada região rural ao sul do país, apesar dos escassos recursos de que dispunha e do programa improvisado que John Rice, seu diretor, tinha conseguido elaborar. (GOLDBERG, 2016, p. 111).

A comunidade de Black Mountain é interessante aos nossos propósitos devido a essa diversidade de experiências artísticas de que partilhavam seus artistas, professores e estudantes. Entre estes destaca-se Xanti Schawinski (1904-1979), que encenou *Spectrodrama* (1936) e *Dança macabra* (1938), e que “serviram para introduzir a performance

como um ponto de convergência para a colaboração entre membros dos diferentes cursos de arte” (GOLDBERG, 2016, p. 112). Além de Schawinski, Robert Rauschenberg (1925-2008), John Cage (1912-1992) e Merce Cunningham (1919-2009) são figuras que contribuíram destacadamente nas produções associadas ao Black Mountain. Sendo que esses três últimos ocupam um lugar de destaque na relação entre as artes, já que tanto pensaram suas respectivas artes de origem a partir de suas idiossincrasias (ou pureza, como gostaria Greenberg), assim como associaram-se em diversas performances produzidas.

John Cage e Merce Cunningham em suas pesquisas individuais buscaram explorar dois pontos em especial, “os processos aleatórios e a indeterminação” (GOLDBERG, 2016, p. 114), como elementos constituintes de suas partituras de natureza musical ou corporal. O que estava em jogo nesses dois exemplos de produção artística era o abandono da narratividade, ou melhor, do conteúdo representacional nas suas produções, e a busca pelo que fazia de uma dança uma dança e de uma música uma música. Dessa forma, se “Cage via música nos sons cotidianos do nosso meio ambiente, Cunningham também propunha que se podia considerar como dança os atos de andar, ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural.” (GOLDBERG, 2016, 114). Se nos é permitido fazer uma analogia com uma tendência na lógica e na filosofia da lógica do início do século XX, o objetivo era o de alcançar a verdadeira forma lógica da dança e da música.

Para além de suas pesquisas individuais em suas artes de origem, contudo, vale observarmos a associação entre Cage e Cunningham que, assim como na parceria entre Ulay e Abramovic, ou entre a dançarina e o escultor, percebemos estar diante de uma intensa relação afetiva que agiu profundamente nos caminhos artísticos que ambos tomaram. Segundo Swed (2009), apesar de Cage entender que a música e a dança deveriam viver suas próprias vidas, ambos compreenderam que essas artes poderiam ser como amigas, independentes, porém não separadas, como a relação dos dois artistas, baseada em uma profunda confiança e independência.

Figura 4 - John Cage, *Variations V*, 1965



Fonte: <http://www.artperformance.org/article-20303979.html>

Assim, como fruto dessa independente e equilibrada parceria, podemos mencionar várias composições de Cage produzidas para a dança de Cunningham, ou aludir às produções a muitas mãos e distintas perspectivas artísticas, como: *The Ruse of The Medusa* [A armadilha da medusa], de Erik Satie, em 1948, que contou com a cenografia de Willem de Kooning; o evento sem título apresentado no verão de 1952, no Black Mountain College, após o qual a parceria com Robert Rauschenberg tem início; e, *Variations V*, em 1965, uma performance audiovisual de John Cage, envolvendo Merce Cunningham, Barbara Loyd, David Tudor e Gordon Mumma. (GOLDBERG, 2016).

Desse modo, parece que apesar do discurso crítico de Clement Greenberg não ter dado conta de todas as neovanguardas nas artes visuais que surgiram em sequência ao expressionismo abstrato, a sua intuição acerca do puro nas artes parece ter achado lugar no mundo das artes em geral, como pelo menos como uma variável no relacionamento entre as artes. Além do estudo do meio que passara a ser desenvolvido na pintura, Cage e Cunningham e todos aqueles dançarinos e dançarinas que se seguiram a ele e com ele, como Yvonne Rainer (1934-) e Trisha Brown (1936-2017) também exploraram as

idiosincrasias de suas expressões artísticas. Por outro lado, ao mesmo tempo, se levarmos em conta alguns dos mesmos artistas citados, como Cunningham, Cage e Brown, notamos aquilo que chamamos de constantes (ou seriam variáveis) entre as artes: aproximação e distanciamento; quase nos obrigando novamente a falar de equilíbrio.

Para tal, a nova dança que surgiu da costa oeste à leste dos Estados Unidos, na esteira não só de Merce Cunningham, mas de Isadora Duncan (1877-1927), Loie Fuller (1862-1928) e outros, desempenhou seu papel no desenvolvimento da performance:

Sua abordagem das possibilidades diversas de movimento e dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar suas 'instalações' iniciais em seus quadros vivos quase teatrais. No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances. Na prática, porém, eles sugeriam atitudes totalmente originais diante do espaço e do corpo [...]. (GOLDBERG, 2016, p. 128-129).

Apesar de identificarmos uma quebra na relação necessária da dança para com a música, com temas e enredos como um traço característico da dança de vanguarda, nos anos 1970, podemos encontrar também, mesmo entre artistas que buscavam pensar o gesto da dança para além da dança moderna, uma tendência aos cruzamentos e conexões.⁵ Voltando à questão do equilíbrio, Merce Cunningham e Trisha Brown, apesar de nutrirem algumas diferenças em relação a suas produções (GODARD, 1999, p. 28-30), merecem destaque porque “[...] se afastam de qualquer conteúdo narrativo que, com frequência, nas danças que os precediam, conferia-lhes textura e orientava o espectador a captar a figura observada.” (GODARD, 1999, p. 26). Além disso, é relevante atentar para o trânsito artístico

5 Não buscamos aludir ao sentido posto no século XIX por Richard Wagner no que ele chamou de *Gesamtkunstwerk*, ou Obra de Arte Total. Já que para Wagner, como ele deixa claro em *A obra de arte do futuro*, arquitetura, pintura, música, dança e poesia seriam comungadas de modo a favorecer o supremo propósito artístico, a saber, o drama. (Cf. WAGNER, 2000). Aqui, não faremos referência à discussão que além de Wagner, envolve ainda retrospectivamente autores do Romantismo Alemão, e filósofos como Nietzsche em seus escritos primeiros sobre tragédia, drama musical grego e afins. Contudo, vale citar o próprio Wagner: “El verdadero drama sólo es concebible cual brotando del *afán común de todas las artes* por comunicarse del modo más inmediato a la *opinión pública común*: cada modalidad artística individual es capaz, para que se la entienda plenamente, de revelarse a esa opinión mediante la comunicación común con las restantes modalidades artísticas en el drama, pues el propósito de cada una de ellas por separado sólo se logra por completo con la colaboración mutua de todas, haciéndose entender cada una por las otras y comprendiendo por su parte a las demás.” (WAGNER, 2000, p. 143).

e suas associações com músicos e pintores. Nesse sentido, é possível que Cunningham tenha indicado o caminho a ser trilhado, pelo que vimos acima, mas Brown consegue se destacar bastante quanto à perspectiva do equilíbrio entre as artes e nas artes.

No início da década de 1970, Trisha Brown apresentou algumas obras que se propuseram a “desorientar o senso de equilíbrio gravitacional do público” (GOLDBERG, 2016, p. 152). *Man Walking Down the Side of a Building* [Homem descendo pela lateral de um edifício] foi uma coreografia performada por Joseph Schlichter, seu marido à época, em abril de 1970, em que ele descia um prédio de sete andares em Nova York, amparado por cabos de segurança, dando a impressão que estava de fato andando na lateral do edifício. Por sua vez, em 1971, outra coreografia de Trisha Brown ganhava vida, dessa vez em uma galeria do *Whitney Museum of American Art*. Em *Walking on the wall* [Andando na parede] mais uma vez indivíduos andavam nas paredes com seus corpos paralelos ao chão, utilizando um aparato mecânico semelhante à primeira performance. A diferença em relação à performance anterior é que isso acontecia no interior da galeria. (GOLDBERG, 2016, p. 152).

Nenhuma das referidas obras, porém, se encaixa mais perfeitamente ao sentido de equilíbrio apresentado por *Pendular* do que *Leaning Duets* [Duetos Inclinados], realizado na rua Wooster, Nova York, em abril de 1971. A ligação fica mais evidente quando vemos, em *Pendular*, a cena em que a dançarina ensaia seu espetáculo com seu amigo dançarino, e eles mantêm uma relação entre seus corpos muito próxima da postura que notamos na obra de Trisha Brown, em que os pares tentavam caminhar pela rua, equilibrando-se um no outro de mãos dadas. A semelhança ultrapassa a visualidade, mas toca na ideia por trás da caminhada de um casal, e de dois artistas, que inicialmente não veem na ruptura uma saída, mas enfrentam todas as dificuldades no caminhar juntos. No fim, o caminhar de mãos dadas só se mostra possível quando esses indivíduos estão livres e plenos de si.

Figura 5 - Trisha Brown, Leading Duets, 1970



Fonte: <http://www.mistermotley.nl/salon/yeb-wiersma-body-vs-forces>

Como observamos anteriormente, na metáfora fílmica, a dançarina e o escultor só alcançarão algum tipo de alinhamento depois de um devido afastamento, semelhante ao que ocorreu na busca pelo puro nas artes em meados do século XX, para em seguida conseguirem se reencontrar completos, identificados. Além disso, os tipos de associações que elencamos no decorrer desse texto (Cunningham e Cage; Brown e Rauschenberg; todo o Black Mountain College) foram parcerias realizadas visando não apenas o enriquecimento de uma arte em específico, mas buscando uma troca bilateral e profunda, a partir do momento em que essas expressões artísticas se encontram inteiras, identificadas e conscientes de suas essências. Assim, voltando ao filme, temos o reencontro na interação entre o corpo da bailarina e as novas esculturas do escultor. A bailarina faz da escultura seu solo, movimentando-se em um chão que se move com ela, e explorando movimentos de apoio, transferência de peso e equilíbrio. O escultor conseguindo expressar uma leveza que antes não se mostrava, tanto mais ao lidar com materiais como a madeira. Desse modo, o que notamos é a subversão do uso habitual do espaço, permitindo que seus corpos ressoem um no outro por meio de suas obras. Ali nos deparamos com sua reconciliação artística. Porém, não sabemos se a reconciliação é igualmente afetiva.

FIGURA 6 - O ESPAÇO RECONCILIADO, *PENDULAR*, 2017



Fonte: divulgação Pendular

Resta perguntar se o que motiva a adoção de uma determinada forma artística por um artista é apenas o domínio de uma determinada técnica artística. Foi isso que fez com que Trisha Brown, por exemplo, buscasse na dança um caminho na vida artística? A impressão é que a interação que ocorre entre artes distintas nos permite notar uma interação mais fundamental entre os artistas, aquela que se dá entre distintas subjetividades. Portanto, poderíamos afirmar ainda que o que leva um indivíduo a optar por determinada expressão nas artes é também o fato daquela habilidade artística melhor expressar suas demandas subjetivas e sua visão de mundo. Nesse caso, a busca de Brown pela dança é um belo exemplo. Nesse sentido, Langer coloca que: “Quando ela era uma criança e seus pais a matricularam em aulas de música, ela insistiu que estudaria dança também.” (2017, tradução nossa).

Por fim, terminamos com as palavras de um pintor para um músico, Wassily Kandinsky (1866-1944) para Arnold Schönberg (1874-1951), de modo a insistir no alargamento das fronteiras estipuladas pelo estabelecimento de disciplinas, ou áreas de conhecimento, ou por uma simples linha laranja em um galpão industrial. Na referida carta,

Kandinsky demonstra sua admiração e simpatia pelo trabalho do compositor alemão, mas sem deixar de afirmar o que pensa sobre o processo de construção harmônica tanto na música quanto na pintura:

Creio que nossa atual harmonia não pode ser encontrada pela via “geométrica”, mas pela via que é diretamente contrária ao geométrico, ao lógico. E essa via é a das “dissonâncias na arte”, ou seja, tanto na pintura como uma música. E a dissonância pictórica e musical “atual” nada mais é do que a consonância de “amanhã”. (KANDINSKY, 2008, p. 122).

REFERÊNCIAS

ABRAMOVIC, M. & ULAY. **Rest Energy**. [S. l.], 1980. (4 min 06 s). Disponível em <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/abramovic-ulyay/rest-energy/1827>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

ABRAMOVIC, M. & ULAY. **The Lovers: The Great Wall Walk** (film version). [S.l.], 1988. (65 min 32 s). Disponível em <<http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/abramovic-ulyay/the-lovers-the-great-wall-walk-film-version/8754>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

ARTE, PERFORMANCE E INTIMIDADE - PENDULAR. Entrevista com Julia Murat. VIVIEUVI. 2017. (10min). Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=PmmgK8Cci5o>>. Acesso em: 27 jan. 2018.

BROWN, Trisha. **Man Walking Down the Side of a Building**. Nova York, 1970. (2 min 44 s). Disponível em <http://www.ubu.com/dance/brown_side.html>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BROWN, Trisha. **Leading Duets**. Nova York, 1970. (2 min 03 s). Disponível em <http://www.ubu.com/dance/brown_leaning.html>. Acesso em: 28 jan. 2018.

BROWN, Trisha. **Walking on the wall**. Nova York, 1971. (5 min). Disponível em <http://www.ubu.com/dance/brown_wall.html>. Acesso em: 28 jan. 2018.

CAGE, John. **Variations V**. (excerpt). Hamburgo, 1965. (2 min 22 s). Disponível em <<http://www.medienkunstnetz.de/works/variations-v/>>. Acesso em: 28 jan. 2018.

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

_____. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

FRY, Roger. **Visão e forma**. Tradução de Claudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DE ALMEIRA, Carlos Helí. Performance de Marina Abramovic inspira filme brasileiro em Berlim. **O Globo**, São Paulo, 16 fev. 2017. Seção Cultura. Disponível em <<https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/performance-de-marina-abramovic-inspira-filme-brasileiro-em-berlim-20933624>>. Acesso em 20 jan. 2018.

GODARD, Hubert. “Gesto e percepção”. In PEREIRA, R.; SOTER, S. (orgs.). **Lições de dança**. Rio de Janeiro: UniverCidade, v.3, 1999.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

GREENBERG, Clement. “Rumo a um mais novo Laocoonte” In FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HINDRY, Ann. “Entrevista com Clement Greenberg” In FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

HORÁCIO. “Arte Poética”. In ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. 12º ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

KANDINSKY, Wassily. “Carta a Arnold Schoenberg (18 de janeiro de 1911)” In LICHSTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 7: o paralelo das artes**. 2º ed. São Paulo: ed. 34, 2008.

LANGER, Emily. Trisha Brown, choreographer who revolutionized dance in the 20th century, dies at 80. **The Washington Post**. 21 mar. 2017. Disponível em <https://www.washingtonpost.com/entertainment/theater_dance/trisha-brown-choreographer-who-revolutionized-dance-in-the-20th-century-dies-at-80/2017/03/21/f5ef3334-0d8a-11e7-ab07-07d9f521f6b5_story.html?utm_term=.a220ac809ed7> Acesso em 27 jan. 2018.

LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: iluminuras, 2011.

LICHSTENSTEIN, J. “O paralelo das artes”. In LICHSTENSTEIN, Jacqueline (org.). **A pintura – Vol. 7: o paralelo das artes**. 2º ed. São Paulo: ed. 34, 2008.

MONOSKOP. Disponível em <<https://monoskop.org/Monoskop>>. Acesso em: 25 jan. 2018.

MURAT, Julia. Pendular, um depoimento. **BLOG DO CINEMA - INSTITUTO MOREIRA SALLES**, 09 set. 2017. Disponível em <<https://ims.com.br/blog-do-cinema/pendular-um-depoimento/>>. Acesso em: 20 jan. 2018.

MURAT, Julia. NOTAS DA DIRETORA. **PENDULAR - Sobre o filme**. Disponível em <<http://cargocollective.com/pendular/SOBRE-O-FILME>>. Acesso em: 10 jan. 2018.

PENDULAR. Direção e Roteiro: Julia Murat. Roteiro: Matias Mariani. Brasil: Esquina filmes, 2017. Divulgação Pendular (108 min), color.

SWED, Mark. Merce Cunningham and John Cage, forever inseparable. **Los Angeles Times**. Culture Monster. 31 jul. 2009. Disponível em <<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2009/07/merce-cunningham-and-john-cage.html>>. Acesso em: 29 jan. 2018.

THE ART STORY: Modern Art Insight. Disponível em: <<http://www.theartstory.org>>. Acesso em 25 jan. 2018.

TOLSTÓI, Leon. **O que é arte?**: a polêmica visão do autor de Guerra e Paz. Tradução de Bete Torii. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

WAGNER, Richard. **La obra de arte del futuro.** Traducción y notas de Joan B. Llinares y Francisco López. València: Publicacions de la Universitat de València, 2000. (Colección Estètica & Crítica, 13).