

Comunicação e Artes

LOGOS

18

Comunicação e Artes

FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
UERJ

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/Rede Sirius/PROTAT

L832 Logos: comunicação e universidade. - Vol. 1, n. 1 (1990) - . -
Rio de Janeiro: UERJ, Faculdade de Comunicação
Social, 1990 -

Semestral

ISSN 0104-9933

1. Comunicação - Periódicos. 2. Teoria da informação -
Periódicos. 3. Comunicação e cultura - Periódicos. 4. Sociologia
- Periódicos. I. Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

CDU 007

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**

Reitora

NILCÉA FREIRE

Vice-reitor

CELSO PEREIRA DE SÁ

Sub-reitor de Graduação

ISAC JOÃO DE VASCONCELLOS

Sub-reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

MARIA ANDRÉA RIOS LOYOLA

Sub-reitor de Extensão e Cultura

ANDRÉ LUIZ DE FIGUEIREDO LÁZARO

Diretor do Centro de Educação e Humanidades

LINCOLN TAVARES SILVA

Faculdade de Comunicação Social

Diretor: PAULO SÉRGIO MAGALHÃES MACHADO

Vice-diretor: RONALDO HELAL

Chefe do Departamento de Jornalismo

JOÃO PEDRO DIAS VIEIRA

Chefe do Departamento de Relações Públicas

DENISE DA COSTA OLIVEIRA SIQUEIRA

Chefe do Departamento de Teoria da Comunicação

MÁRCIO SOUZA GONÇALVES

LOGOS 18 – Ano 10, nº 18, 1º semestre de 2003

Logos: Comunicação & Universidade (ISSN 0104-9933) é uma publicação acadêmica semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ e de seu Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGC), que reúne artigos inéditos de pesquisadores nacionais e internacionais, enfocando o universo interdisciplinar da comunicação em suas múltiplas formas, objetos, teorias e metodologias. A revista destaca a cada número uma temática central, foco dos artigos principais, mas também abre espaço para trabalhos de pesquisa dos campos das ciências humanas e sociais considerados relevantes pelos Conselhos Editorial e Científico. Os artigos recebidos são avaliados por membros dos conselhos e selecionados para publicação. Pequenos ajustes podem ser feitos durante o processo de edição e revisão

dos textos aceitos. Maiores modificações serão solicitadas aos autores. Não serão aceitos artigos fora do formato e tamanho indicados nas orientações editoriais e que não venham acompanhados pelos resumos em português, inglês e espanhol.

Editores: João Maia e Denise da Costa Oliveira Siqueira

Conselhos Editorial e Científico: Ricardo Ferreira Freitas (Presidente do Conselho Editorial), Luiz Felipe Baêta Neves (Presidente do Conselho Científico), Danielle Rocha Pitta (UFPE), Fátima Quintas (pesquisadora da Fundação Gilberto Freyre), Henri Pierre Jeudi (pesquisador do CNRS-França), Hérís Arnt (UERJ), Ismar Soares (USP), Luis Custódio da Silva (UFPB), Márcio Souza Gonçalves (UERJ), Michel Maffesoli (Paris V - Sorbonne), Nelly de Camargo (USP), Nízia Villaça (UFRJ), Patrick Tacussel (Univ. Montpellier), Patrick Wattier (Univ. Strasbourg), Paulo Pinheiro (UniRio), Robert Shields (Carleton University/Canadá), Ronaldo Helal (UERJ) e Rosa Lucila de Freitas (UFL).

Capa: Adriana Melo

Editoração: Laboratório de Editoração Eletrônica (LED/FCS/UERJ)

Revisão: Denise da Costa Oliveira Siqueira e Luana R. Dias

Endereço para correspondência: Universidade do Estado do Rio de Janeiro - Faculdade de Comunicação Social - PPGC - Mestrado em Comunicação - Revista *Logos*

A/C Prof^a Dr^a. Denise Oliveira Siqueira e Prof. Dr. João Maia
Rua São Francisco Xavier, 524/10º andar, sala 10129, Bloco F
Rio de Janeiro - RJ - Brasil

Telefone: (21)2587-7829

E-mail: logos@uerj.br

Sumário

Apresentação

João Maia e Denise da Costa Oliveira Siqueira 07

Artigos

Comunicação e corporeidade

**Comunicação e experimentações com a
linguagem na performance** 10
Fernando do Nascimento Gonçalves

**Dança contemporânea: objeto de estudo
da comunicação** 30
Denise da Costa Oliveira Siqueira

**A dança como estratégia evolutiva da
comunicação corporal** 46
Christine Greiner

**Transgressões em harmonia: contribuições
à dança-teatro de Laban** 60
Ciane Fernandes

Comunicação e imagem

Do erro de paralaxe à irreabilidade cotidiana 84
Sandra Gonçalves

O neo-marajoara em comunicação 108
Isabela Frade

A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano	126
Charbelly Estrella	
<i>Conexões transdisciplinares</i>	
Música contemporânea: questões generalíssimas	148
Marcia Taborda	
<i>Resenhas</i>	
Croce e o Breviário de estética: um clássico	163
Paloma O. de Carvalho Santos	
Perplexidade e fascínio na manipulação do corpo pela ciência	173
Fernanda Pizzi	
<i>Orientação editorial</i>	180

Apresentação

Logos, comunicação e arte

Comunicação e arte são campos que se interligam profundamente e numerosos são os exemplos possíveis, a começar pela imagem. Imagem é comunicação e é arte: cinema e fotografia são meios de comunicação que exploram a imagem e suas potencialidades. Performance, dança contemporânea, teatro-dança são elementos das artes cênicas que levantam questões sobre o sentido, o signo, o significado e ... a imagem.

Em diferentes níveis, com distintas visões e intenções, vários autores caros aos estudos da comunicação fizeram reflexões sobre a arte, a obra de arte, o artista e a imagem, os meios de comunicação de massa, a comunicação, enfim. Walter Benjamin, Theodor Adorno e Max Horkheimer, Umberto Eco, Gilles Deleuze, Felix Guattari abordaram em diferentes medidas relações entre comunicação e arte.

A revista *Logos* dedica-se pela primeira vez a esse tema com intenção de retomá-lo depois, abrindo espaço para o pensamento interdisciplinar nos estudos dos fenômenos e processos da comunicação. Arte, técnica, gênero são conceitos que os artigos e resenhas

deste número 18 aprofundam. Os artigos enfatizam dois caminhos: comunicação e corporeidade e comunicação e imagem, em abordagens contemporâneas. As resenhas enfocam um livro clássico de Benedetto Croce, *O breviário de estética*, pertinente ao tema desta edição, e outro recém-lançado e organizado por Aduino Novaes, *O homem-máquina*, coerente com questões que os artigos levantam. O objetivo é valorizar leituras novíssimas tanto quanto clássicas.

A presente edição marca uma mudança na coordenação da revista. Dr^a Héris Arnt, professora titular da Faculdade de Comunicação da UERJ, volta-se para sua pesquisa acadêmica. Assumem o projeto os professores Dr. João Maia – pesquisador do programa Prociência/UERJ – e Dr^a Denise Oliveira Siqueira – que retorna à tarefa. A revista também assume um compromisso maior com o Programa de Pós-Graduação em Comunicação da FCS e reafirma o ideal proposto pela Prof^a Dr^a Angela de Faria Vieira, primeira editora, de aproximar comunicação, universidade e sociedade – agora em nível nacional, de acordo com avaliação da Capes.

João Maia e Denise da Costa Oliveira Siqueira

Editores

Artigos

Comunicação e corporeidade

Comunicação e experimentações com a linguagem na performance

Fernando do Nascimento Gonçalves*

RESUMO

Este artigo discute a comunicação no contexto das artes, particularmente no âmbito da performance, gênero artístico surgido nos anos 70, que representou um *topos* de experimentação com a narrativa e a linguagem (cênica, corporal, textual e imagética) e uma experiência de resignificação dos códigos culturais. Estabelecendo uma estética problematizadora, a performance constituiu um importante recurso que não apenas permite repensar discursos e práticas sociais cotidianas e da arte, mas também pensar a comunicação para além de seu aspecto midiático.

Palavras-chave: comunicação, performance, experimentação

ABSTRACT

This article discusses communication in the arts, particularly in the domain of performance art, an artistic genre from 1970's which represented a topos of experimentation with narrative and language (bodily, textual, visual) and of resignification of cultural codes. Establishing a problematizing aesthetics, performance art was an important resource not only to rethink daily and artistic discourses and practices but also to repute communication beyond its mediatic aspects.

Keywords: communication, performance, experimentation

RESUMEN

Este artículo discute la comunicación en el contexto de las artes, particularmente en el ámbito de la performance art, género artístico que surgió en los años 70 y que ha representado un topos de experimentación con la narrativa y el lenguaje (escénico, corporal, textual y imagético) y de resignificación de los códigos culturales. Estableciendo una estética problematizadora, la performance ha sido un importante aporte no solamente para repensar los discursos y prácticas cotidianas y artísticas, sino también para reflejar acerca de la comunicación para allá de su aspecto mediático.

Palabras-clave: comunicación, performance, experimentación

A performance como fenômeno artístico e de linguagem vem sendo amplamente estudada nos Estados Unidos e na Europa desde a segunda metade dos anos 70. No Brasil, foi primeiramente caracterizada como linguagem por Renato Cohen, em sua dissertação de mestrado, embora sua prática já chamasse a atenção de artistas e críticos de arte do país desde o final dos anos 70, início dos 80.

Segundo o pesquisador argentino radicado nos Estados Unidos, Jorge Glusberg, a performance pode ser concebida como um fenômeno de “arte-corpo-comunicação”, status que muito interessa às pesquisas contemporâneas da comunicação, na medida em que permite retomar suas dimensões processual, criadora, estética e questionadora, num momento em que essas pesquisas tendem, não raro, a se colar – e a se reduzir - aos aspectos de sua mediação tecnológica e de forma pouco crítica.

Não se trata de refutar o fato de vivermos numa cultura “mediatizada”, que se apóia cada vez mais em sistemas midiáticos e tecnológicos. Antes, o que se pretende aqui é garantir um espaço para um pensamento que favoreça a investigação de processos culturais onde a comunicação se dê não apenas em seu aspecto de transmissibilidade, mas no da experimentação e da resignificação dos códigos sociais.

A discussão sobre a performance vai nos interessar por ser esta uma “arte de fronteira” e, ao mesmo tempo, um “topos de experimentação com a linguagem” (COHEN, 1987), o que nos permite fazer uma série de reflexões acerca da comunicação como processo - histórico, cultural, político e estético - complexo.

A performance como forma de expressão artística

Expressão típica dos anos 70 e herdeira direta dos ideais libertários dos anos 60, a performance nasce na fronteira de diversas artes e pode ser caracterizada como uma forma híbrida de expressão dotada de grande mobilidade e capacidade de auto-reciclagem. Trata-se de um gênero artístico que deve ser percebido como elo contemporâneo de um conjunto de expressões estético-filosóficas do século XX, da qual fazem parte as seratas futuristas, os manifestos e os cabarés dadá, a estética-escândalo surrealista e o *happening*.

A performance poderia ser considerada uma manifestação artística em que o corpo é utilizado como um instrumento de comunicação e arte que se apropria de objetos, situações e lugares - quase sempre naturalizados e socialmente aceitos - para dar-lhes outros usos e significações e propor mudanças nas formas de percepção do que está estabelecido.

É importante destacar que a comunicação estabelecida pela performance em nenhum momento retorna à representação. Ao contrário, ao funcionar como um composto de “arte-corpo-comunicação”, como sugere Glusberg, a performance o faz em detrimento de uma compreensibilidade linear e de uma significação que se estabelece no nível da limitação dos códigos. Cria com isso, a possibilidade daquilo que René Berger, em suas pesquisas sobre as relações entre arte e comunicação, chamou do funcionamento da linguagem ao nível da comunicação “artística”. Nesta, a mensagem “não seria um dado e não estaria constituída nem no ato da emissão, nem da transmissão, nem finalmente na recepção, mas se consubstanciaria

no próprio ato de comunicar” (BERGER, 1977, p.132).

Tal concepção da comunicação a desloca necessariamente da noção de *transmissão* – que não raro a banaliza e a reduz nos processos midiáticos - para a noção de *processo*, da comunicação como ato instaurador, criador, por tanto, de outros possíveis da realidade. A mensagem artística introduziria novidades em todos os momentos da comunicação e apresentaria novas invenções toda vez que a comunicação operasse. Tal era a proposta da performance. Neste sentido, a performance, ao utilizar-se de uma linguagem híbrida – formada pela apropriação e justaposição de outras linguagens - e ao basear-se em não-histórias e em não-contextos, provoca no espectador uma recepção que é muito mais sensorial do que racional e funciona exatamente como “um *topos* de experimentação com a linguagem e com a comunicação”, como afirma Renato Cohen, buscando, assim, escapar formalmente de quaisquer delimitações disciplinares.

Para compreender esse processo de experimentação com a linguagem, será necessário definir para a performance dois projetos: um formalístico (modo de apresentação, linguagem) e um ideológico (filosófico, político), que se interpenetram a todo instante.

Em seu projeto ideológico da performance se compromete com a proposta da *live art*, da qual foi uma das principais representantes a partir dos anos 70. Tanto que Glusberg chama a atenção para o fato de que o termo “performance” apresenta duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo. Mas o caráter e a função desses elementos já não serão os mesmos daqueles das tradicionais

formas de teatro e da dança, nem as da pintura ou da música. Antes, tratam das relações entre corpo e espaço, questionando-as e buscando renovar as próprias práticas artísticas tradicionais.

Ora, é importante compreender que, como explica Glusberg, as atividades corporais e o próprio comportamento social estão determinados por convenções que constituem verdadeiros “programas gestuais” a que nos sujeitamos, conforme os tempos e as condições da cultura em que vivemos. Neste sentido, a performance “buscaria desenvolver programas criativos, individuais e coletivos, sendo que o que importa é o processo de trabalho, sua seqüência, seus fatores constitutivos e sua relação com o produto artístico” (GLUSBERG, 1987, p.53). Neste contexto, a relação arte-corpo seria encarada como uma relação de enfrentamento, pois através dela se produz o estranhamento do próprio corpo que se vê objetivado através de trocas de identidades, posições e formas imprevistas de ocupação do espaço, gestuações e associações com objetos e com outras pessoas de forma incomum. Este estranhamento permite à performance funcionar como operadora de transformações de condicionamentos generalizados e imagens corporais cristalizadas, mesmo que de forma efêmera e localizada.

Estas idéias se refletiram em práticas que marcam a construção de um projeto formalístico e de uma linguagem que, por sua vez, foram também reflexos das preocupações e das lutas da época. O início dos anos 70, sobretudo, foram marcados pela arte conceitual, que representou um processo de reflexão sobre a arte e o fazer artístico. A arte conceitual procurou “desestetizar” a arte num

momento de freqüentes questionamentos sobre o sentido e a função da arte frente à sua crescente mercantilização.

Em seu início, a performance foi um movimento de resistência a este processo de mercantilização, através do uso recorrente de materiais não-artísticos (lixo, pedaços de madeira e de papel, plásticos e objetos comuns) e do próprio corpo para apresentações efêmeras e não-repetidas, em locais alternativos. Como a arte conceitual, a performance representou mais uma experiência de tempo e de espaço do que de produção de objetos de arte; o corpo se converteu num meio de expressão mais direto: daí a importância dos *happenings* (intervenções rápidas e relativamente simples) e da *body art* na época, que mais tarde dariam origem à performance.

Em seu mapeamento, Renato Cohen reivindica para o projeto formalístico da performance um *topos* de experimentação com a linguagem. Essa experimentação se caracteriza pelo uso da *collage* como estrutura, pelo predomínio da imagem sobre o texto - que geralmente se apresenta desarticulado, fragmentado - e pela fusão de mídias.

Para facilitar sua compreensão, definiremos este *topos* de experimentação de uma forma que contradiz sua própria natureza - que rejeita rotulações e apreciações estáticas e lineares. Isto, porém, se faz necessário para melhor descrevermos seu funcionamento. Embora a forma de apresentação da performance seja mais credora das idéias vindas das artes plásticas do que do teatro, para compreender seu funcionamento, adotaremos a conceituação de Jacó Guinsburg sobre a encenação, que caracteriza a expressão cênica pela tríade “atuante-texto-público”.

Nela, devemos entender por “atuante” não necessariamente um ser humano (ator/performer), mas, por exemplo, um boneco, uma tela de vídeo, como nos trabalhos de Laurie Anderson, ou um simples objeto, como o rádio falante de Guto Lacaz, que pisca enquanto “fala”. “Texto” deve ser entendido num sentido mais amplo, isto é, como um conjunto de signos que podem ser simbólicos (verbais), icônicos (imagéticos) ou indiciais (COHEN, 1987, p.6) e poderiam ser sombra, ruído, fumaça, figuras delineadas pela luz ou a própria luz. A noção de “público” também passa por uma reformulação, podendo este ser concebido também como “participante” da cena, como pretendia Appia com sua idéia de cena como “sala Catedral do Futuro”, onde não haveria mais espectadores e sim, “atuantes”, no sentido de participantes.

Com tudo isto, é a própria concepção de espetáculo que se modifica. Desde a criação do anti-teatro de Ionesco - sem ação, sem personagens precisos, com textos cheios de palavras inventadas, gestos gratuitos e cronologia abolida - ao teatro de Beckett – que segue a mesma linha formal, porém marcado pelo tema do absurdo da própria da existência, pela ausência de sentido da vida, pela solidão, a idéia do nada e da morte. É a própria vida que, ao ser assumida enquanto arte e espetáculo, é literalmente “posta em cena”.

A performance como *topos* de experimentação com a linguagem

Em seu projeto de investigar os condicionamentos sociais e individuais, de expor a vida e o cotidiano, a performance representa um meio privilegiado,

embora não único, de viabilizar seus questionamento. Para tanto, vai lançar mão de recursos expressivos conquistados por outros campos da arte e vai tornar-se ela própria uma expressão artística de convergência, híbrida e descolada de rótulos. E será deste princípio que virá seu potencial criativo.

Desde Craig, Artaud e Brecht, nas artes cênicas, passando pelo dadá e o surrealismo, nas artes plásticas, as questões da linguagem e da comunicação já eram objeto de grandes questionamentos, sobretudo pela crise sofrida pela representação. Se cada vez menos as artes moderna e contemporânea se permitiram prender e fixar a fórmulas previsíveis e redutoras, seria preciso inovar na linguagem que se dispõe a apresentar uma realidade fugidia e fragmentada que assume seu estado de vertigem. Não raro, a pesquisa de novas linguagens e de formas expressivas nasce ou da negação de experiências precedentes, e/ou da exaustão destas e/ou então da reconfiguração interna de elementos já existentes em outras linguagens. Com a performance não foi diferente.

Expressão artística híbrida por natureza, a performance não surge rigorosamente por negação ou exaustão, mas por expansão, por experimentos com a mescla e com o excesso. Como linguagem, vai resultar de uma verdadeira catálise que incorpora elementos das artes plásticas (o imagético e a *collage*), do teatro (a cenografia, a iluminação, os jogos de apresentação, dentro da tríade guinsburgiana), da dança (o movimento, os ritmos e os tempos do corpo), da música (a capacidade de atingir os sentidos por uma materialidade sonora).

Só que este processo de catálise e mescla representa um exercício com a linguagem que extrapola a simples criação artística individual, exatamente por se produzir a partir da circulação e da mutação de idéias, conceitos, atos e imagens. Neste exercício são produzidos de diferentes formas não apenas formas expressivas, mas também sentidos de existência atualizados no cotidiano. Como processo criativo, estas operações de catálise e mescla passam por toda uma formulação de estilos e modos de vida que são produzidos não a partir da criatividade/genialidade individual do artista, mas de domínios mais amplos, que atingem, acredito, o âmbito daquilo que Deleuze e Guattari chamaram de “produção de subjetividade”.

Com o termo “subjetividade”, Guattari (1999, p.33) pretende trazer para o âmbito do coletivo uma experiência “assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares”, gerada a partir da circulação de informações em diferentes esferas (social, econômica, política, cultural, sexual, familiar, artística). Na verdade, como afirma Guattari, “a subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais”.

Aí estão presentes, por exemplo, os usos da língua e da fala, os arranjos estéticos das vestimentas, as marcas impressas no próprio corpo, como a tatuagem e o *piercing*, as formas de se organizar um discurso, de apresentar-se ao outro, de fazer arte. Essas práticas, porém, não são centradas no sujeito. Antes, são enunciados coletivos ou formações discursivas que constituem o que Deleuze e Guattari chamaram de “agenciamentos coletivos de enunciação”. Os enunciados não são palavras ou proposições, são precisamente essas formações

discursivas que se forjam a partir de uma série complexa de conexões, os agenciamentos. Os enunciados, explicam Deleuze e Guattari (1977, p.124), são precedidos pela enunciação, que desempenha a função de conectores desses enunciados.

A idéia de “enunciação” presente nessa noção de subjetividade tão pouco se atém aos atos da fala ou às diversas práticas semióticas em si. Antes, diz respeito a um funcionamento, a um tipo de engrenagem que produz uma série de outras engrenagens, através das quais discursos e práticas não apenas se articulam em quanto tal, mas nascem já enquanto engrenagens de um agenciamento. Deleuze e Guattari acreditam, portanto, que não há “enunciação individual” ou mesmo “sujeito de enunciação”, e sim, um agenciamento coletivo de enunciação. A enunciação precede o enunciado, na medida em que este último já seria a engrenagem de um agenciamento, ou seja, de toda uma série de conexões. É neste sentido que todo enunciado é coletivo.

Ao tratar dos jogos de poder implícitos na fala e das formas pelas quais é possível “empurrar a língua em direção a seus limites” para propiciar experiências singulares, Janice Caiafa (1997, p.5), propõe exatamente o exercício, no nível da linguagem, de novas experiências subjetivas e da produção de novos enunciados. É nessas operações que linguagem (criando rupturas) e comunicação (insubordinando-se contra os discursos dominantes e a transmissão de palavras de ordem – *mots d'ordre* -, como escreve Deleuze, em *Mil platôs*), não mais se prestam a gramaticalidades. E se a subjetividade está no campo do social, devem existir possibilidades de agenciamentos poéticos concretos

em diferentes instâncias do cotidiano, que instaurem indisciplinas, “instabilizando toda uma ordem sincrônica, social, política” (CAIAFA, 1997, p.8).

Neste sentido, a performance se situaria dentro de um campo de produção de novas experiências subjetivas com a linguagem artística e, como veremos mais adiante, com o que René Berger chamou de “comunicação poética” (1977, p.137). Como forma expressiva, a performance usa então a mescla para forjar seus processos criativos e abrigaria possibilidades de indisciplinas e de rompimentos com as grandes tradições estéticas. Com isso, tensiona e amplia as próprias possibilidades do fazer artístico, que pode tornar-se capaz de produzir outros agenciamentos e gerar novos enunciados.

A performance como forma de expressão artística é também uma tentativa de produzir uma linguagem que não se torne barreira para uma comunicação poética. Não se trata aqui de uma comunicação que se limita ou reduz à manipulação de seus códigos para alcançar uma inteligibilidade “pura” ou que busca uma simples transmissibilidade. Tão pouco trata-se de uma forma expressiva na qual uma idéia deve padronizar-se para estabilizar o sistema de transmissão e de recepção dentro de um mecanismo que visa a imposição de determinadas coordenadas semióticas, para usar um termo de Deleuze.

Falamos de uma comunicação onde a mensagem não corresponderia, como afirma René Berger, a uma significação necessariamente preestabelecida a priori. Lidamos aqui com uma comunicação que se produz “num permanente estado de tensão entre a forma e

a fórmula, entre a mensagem que é ativada na fonte e a imagem estabilizada que é seu produto (...)” (BERGER, 1977, p.124) e cujo fluxo, no contexto de uma comunicação pragmática, é obstruída por uma necessidade permanente de previsibilidade e controle.

É esse fenômeno que parece se dar na performance. A comunicação nela estabelecida tem como princípio uma quebra da representação. Ao funcionar como um composto de “arte-corpo-comunicação”, a performance o faz em detrimento de uma compreensibilidade linear e de uma significação que se estabelece no nível da limitação dos códigos. Cria com isso, a possibilidade daquilo que Berger chamou do funcionamento da linguagem ao nível da comunicação “artística” ou “poética”. Nesta, a mensagem “não seria um dado e não estaria constituída nem no ato da emissão, nem da transmissão, nem finalmente na recepção, mas se consubstanciaria no próprio ato de comunicar” (BERGER, 1977, p.132).

Nesta concepção de comunicação, vislumbra-se a possibilidade de um novo arranjo entre os signos e a significação de que uma mensagem pode ser portadora, arranjo este que é dado a cada novo olhar promover. Trata-se de uma comunicação onde o sentido não é dado *a priori*, segundo uma regra esperada de decodificação e que necessita, portanto, de um outro olhar para instaurar-se (e não para gerar significados definidos): a mensagem e sua significação só se constituem no arranjo que o outro olhar estabelece no momento do encontro entre olhar e mensagem. O processo de produção de sentido é - e aí está sua particularidade -, condicional sem ser, contudo, condi-

cionado. Trata-se, como sugere Berger, de uma mensagem que questiona o próprio circuito de comunicação.

Não pensemos, porém, que a mensagem poética seja ininteligível ou não tenha “eficácia”. Apenas rompe com a técnica de transmissão estabelecida, assumindo uma lógica diversa da pragmática, com a qual busca não produzir significados, e sim, efetivar um princípio de questionamento do que está dado e de instauração de novas realidades. A comunicação artística ou poética busca enunciar o “indizível”, que pode ser, como propunha Artaud, um estado de espírito, ao invés de um sentimento (ARTAUD,1999, p.37).

É que um sentimento pode ser “entendido” e, portanto, racionalizado e representado, já o estado de espírito, para Artaud, só poderia ser sentido e não representado. Por esta razão, na performance não se representa, se instaura. Para tanto, seria necessária uma linguagem que se afaste o quanto possível das amarras impostas pelas regras que anulam a força de uma mensagem para torná-la compreendida num único sentido. Não que a inteligibilidade seja em si um mal, mas em certas circunstâncias ela representa sem dúvida um limite para a expressão de idéias que fogem a um determinado modelo pré-estabelecido. A inteligibilidade “pura” representa, no caso da performance, por exemplo, um limite não em si mesmo, mas um limite para a produção de um código que não restrinja tanto o processo de comunicação e que possa favorecer uma multiplicidade do sentido.

Comunicação poética e a linguagem- *collage* na performance

No campo da arte, seria necessária uma linguagem

que fosse capaz de comunicar o indizível não por meio apenas da inteligibilidade, mas por meio de uma empatia, de um contágio de uma emoção, tal como num ritual. No caso da performance, é o princípio da mescla e da *collage*, característico de sua linguagem, que irá promover este exercício de intensificação da expressão e que buscará viabilizar a expressão do indizível. É importante lembrar que seria inadequado traduzir simplesmente *collage* como “colagem”. A *collage* caracteriza uma linguagem de justaposição de imagens que necessariamente não fazem parte de um mesmo sistema de referência ou de um mesmo tipo de fonte e que aparentemente não têm nenhuma conexão interna.

Ao analisar a *collage*, Chénieux-Gendron, demonstra sua filiação com toda uma discussão dos surrealistas acerca da linguagem e da poesia na década de 30, especialmente na França. Para André Breton, a imagem - no sentido da figuração alegórica do texto - e seus jogos com as formas codificadas da linguagem criariam sentido e, portanto, faria um trabalho “puramente sintático”, que lhe conferiria uma função poética (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.76). No campo das artes visuais, será a *collage* o campo em que essas reflexões sobre a imagem e a linguagem teriam lugar.

Seria, sobretudo, com Max Ernst que a *collage* evocaria a imagem e seria seu equivalente plástico. Ernst passa a realizar “uma justaposição irracional de elementos já prontos, desviando cada objeto de seu sentido a fim de despertá-lo para uma realidade nova” (CHÉNIEUX-GENDRON, 1992, p.79). Na *collage* de Ernst, os fragmentos de imagens são rearranjados com uma determinada intenção expressiva, geralmente a

de promover uma releitura sobre algo. Sua função seria, portanto, “semântica” e seu funcionamento, “metafórico” (Id., p.80).

Em sua proposta de releitura, a *collage* reúne imagens que na realidade cotidiana jamais estariam juntas. Como exemplo, temos as gravuras que retratam mundos impossíveis, no realismo fantástico de Escher ou de Magritte, em cuja obra – decisivamente influente nas obras de Robert Wilson, no teatro, e de Pina Bausch, na dança - vemos uma tentativa de “liberar os objetos de suas funções ordinárias, alterar as propriedades originais dos objetos, mudar a escala e a posição dos objetos, organizar encontros fortuitos, desdobrar imagens, criar paradoxos visuais, associar duas experiências visuais que não podem ocorrer juntas” (TORCZYNER, apud COHEN, 1987, p.42).

Dá a *collage* ser considerado por Cohen um “ato entrópico e lúdico”. Ela brinca com antinomias ao mesmo tempo em que causa um estranhamento que tem pelo menos duas funções: a de *destacar* um objeto de seu contexto original e forçar uma melhor observação, a exemplo do que fazia Brecht no teatro. A segunda, mais próxima dos surrealistas e, portanto, das artes plásticas e visuais, é a de criar novas utilizações para o objeto em destaque, além da função que lhe foi inicialmente atribuída.

Ao recriar imagens e objetos, o artista o faz por insatisfação com o “atual”, no sentido deleuziano, e busca sempre instaurar um outro possível para a realidade (o real). O artista nunca toma a realidade como definitiva. Visa, através de um processo de elaboração onírica, chegar a uma outra realidade que

não pertence ao cotidiano, mas que existe como um “virtual”, que pede para ser efetuado (DELEUZE, PARNET,1998, p.174). A utilização da *collage* na performance permitiria esse exercício de efetuação de outros possíveis da realidade.

É exatamente esta dimensão da criação, não intencional e não deliberada, que se faz ausente no teatro racionalista e que foi duramente atacada por Artaud. Para ele, o teatro tradicional não liberaria “as potências vitais” do homem. Mas a *collage* como estrutura de linguagem possibilitaria, além do resgate de impulsos não intencionais na criação, um distanciamento produzido pela recriação da realidade. Ernst, ao propor um homem com cabeça de águia não separa Arte e Vida, antes sugere uma outra leitura para os acontecimentos da vida:

Se a *collage* evoca – por exclusão – e recusa, portanto, por definição, o mundo codificado, ela impõe por justaposição – e, portanto, por síntese – uma releitura de tal mundo. Isso porque a síntese proposta pela *collage* não é um fim em si mesma, mas incita a desmembramentos infinitos, que são as possibilidades de reler o mundo (FLUSSER apud COHEN,1987, p. 45).

Portanto, o uso da *collage* na performance reforça aquilo que Cohen considerou o uso de uma linguagem “mais gerativa que normativa”, tanto ao nível do verbal, quanto ao do imagético. O trabalho com o fragmento faz-nos entrar num outro discurso que estaria mais próximo da livre-associação, o que implica, por sua vez, a importância do “colador”, no caso, o performer.

Na performance, que usa a *collage* como estrutura de linguagem, a figura do performer/encenador e não mais do autor/diretor passa a ser fundamental. É ele quem irá efetuar a materialidade sógnica dos elementos que fazem parte da ação performática. Na verdade, tanto nas atuações solo, quanto nas de grupo, o princípio é o mesmo, com a diferença de que nas apresentações solo é o próprio performer que toma para si o processo da encenação, concebendo e atuando ele próprio.

Algumas vezes, o performer, sem outros recursos que não o seu trabalho com o corpo e com a palavra articulada, torna-se efetivamente a própria obra em ação ou, se quisermos, a obra passa a ser a própria atuação do performer. No caso das encenações de grupo, caberá ao encenador organizar as diferentes formas de intervenção, nas quais os performers deverão criar “figuras vivas”, como nos trabalhos de Robert Wilson, onde os atores não trabalham o aprofundamento psicológico, mas recebem treinamento para lidar com a utilização do tempo e do espaço.

É o princípio de *collage* que permite à performance estabelecer uma relação diferenciada com os elementos cênicos que compõem um espetáculo. Seu projeto formalístico privilegia a forma em detrimento do conteúdo e da linha narrativa. Nele, os elementos cênicos não têm uma clara preponderância entre si, o que vai depender da necessidade de uma cena ou do efeito que ela exija. Nem mesmo o performer será sempre essencial. Em alguns casos, pode ser tão importante quanto um boneco ou um vídeo, um ruído ou um jogo de iluminação que produz sombras e objetos imagéticos que são os próprios atuantes de uma cena.

A eliminação da cena convencional, de inspiração aristotélica (com “início-meio-e-fim”), não elide, contudo, sua carga dramática. Ao contrário, fornece à performance uma ferramenta privilegiada, enquanto forma de expressão, para materializar disposições interiores, aspectos da imaginação que irrompem em cena aparentemente de forma “irracional”, mas que são coerentes com o estado de vertigem em que muitas vezes estas disposições e as situações imaginativas se produzem. Daí Cohen atribuir à performance a característica de um “drama abstrato”:

A eliminação de um discurso mais racional e a utilização mais elaborada de signos fazem com que o espetáculo de performance tenha uma leitura que é antes de tudo uma leitura emocional. Muitas vezes o espectador não “entende” (porque a emissão é cifrada), mas “sente” o que está acontecendo. Na performance, a intenção vai passar do What para o How. Ao se romper o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim “aquilo” que está sendo feito. (COHEN, 1987, p.49)

Com isso, fica evidente a característica da performance em operar uma comunicação que se faz no instante. A performance constrói, através de sua linguagem-*collage*, uma relação muito particular com o tempo e com os arranjos que este pode oferecer com os signos que ela materializa. Há intervenções que podem durar alguns minutos, outras podem durar várias horas, como as ópera-teatro de Robert Wilson e as mega-performances *high-tech* de Laurie Anderson.

Há intervenções que não se repetem mais que uma vez, outras já são passíveis de serem reapresentadas, porém sempre com variações. Há, finalmente, performances que são concebidas para serem apresentadas apenas em certos lugares e apenas por certos performers, respectivamente, por suas qualidades geográficas ou corporais intrínsecas. O tempo perde em cronologia para ganhar em intensidade.

Na performance, a valorização do momento da ação dá às intervenções uma característica de rito, no qual o público entra como que numa comunhão com o espetáculo: abolida a distância entre a cena e o espectador, produz-se ao invés de uma relação de fruição, uma relação de empatia. O ritmo do espetáculo gira também em torno desta comunhão que afeta o público da mesma forma que o faz com a performance que está sendo apresentada.

Existe, assim, na performance, uma “potência do instante”, que tira do fragmento e do instantâneo sua singularidade. Na performance, a comunicação se constitui enquanto *poesis*, pelas qualidades plásticas da *collage* de tempos, memórias e afetos, capazes de dizer e comunicar o indizível, numa época que parece preferir privilegiar a produção de uma repetição banalizadora, ao invés de produzir singularidades, numa época em que nem sempre se reflete, no âmbito da própria comunicação, sobre os efeitos da hipercomunicação que se produz.

Referências bibliográficas

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1999.

BERGER, René. *Arte e comunicação*. São Paulo: Paulinas, 1977.

CHÉNIEUX-GENDRON, Jacqueline. *O surrealismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de criação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CAIAFA, Janice. Poéticas e poderes na comunicação. In: BENTZ, Ione. (Org.) *O olhar estético na comunicação*. Coleção Compós. Petrópolis: Vozes, 1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

DELEUZE, Gilles e PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GUATTARI, Félix. *Caosmose*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUATTARI, Félix e ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

Fernando do Nascimento Gonçalves é professor adjunto da Faculdade de Comunicação Social da UERJ, Doutor em Comunicação e Cultura pela UFRJ, pesquisador de comunicação e arte.

Dança contemporânea: objeto de estudo da comunicação

Denise da Costa Oliveira Siqueira*

RESUMO

As artes cênicas se mostram rico espaço para análise da cultura e da sociedade. Nesse universo, a dança se apresenta como *locus* de expressão de idéias e ideais, de construção e desconstrução de movimentos e sentidos. Este artigo investiga a dança realizada como arte como um interessante objeto de estudo da comunicação, podendo ser analisada dos pontos de vista técnico e estético.

Palavras-chave: comunicação, dança, técnica

ABSTRACT

In the universe of the scenical arts, the contemporary dance configures a locus of expression of ideas and ideals, of construction and deconstruction of movements and senses. This article investigates the dance created as art as an object of study of communication analyzed technically and aesthetically.

Keywords: communication, dance, technics

RESUMEN

En el universo de las artes cénicas, la danza contemporánea se presenta como locus de expresión de ideas e ideales, de construcción e desconstrucción de movimientos y sentidos. Este artículo investiga la danza realizada como arte como uno objeto de estudio de la comunicación, analizado del punto de vista técnico y estético.

Palabras clave: comunicación, danza, técnica

“Não podemos passar sem uma concepção de mundo e do homem, sem uma filosofia. Não podemos passar sem idéias, mas tampouco sem poesias, músicas, romances, para compreender nosso ser-no-mundo, ou seja, para conhecer.”

(MORIN, 1998, p.315)

“Você tem sede de quê? Você tem fome de quê? A gente não quer só comida, a gente quer comida, diversão e arte. A gente não quer só comida, a gente quer saída para qualquer parte. A gente não quer só comida, a gente quer bebida, diversão, balé...” (Titãs)

Em um universo tecnologizado, em que técnicas e tecnologias são criadas para produzir e fazer girar a economia globalizada, as poéticas, as artes parecem, muitas vezes, ser postas em lugares distantes das demais esferas da vida em sociedade. Arte, cultura, tecnologia, economia, no entanto, fazem parte de um todo. Entender cada uma dessas partes ajuda a entender o todo; entender o todo possibilita compreender melhor essas partes que se misturam, que sofrem contágios.

Um dos campos dentro do universo da arte contemporânea que se mostra rico espaço para análise da cultura e da sociedade é o das artes cênicas. Dentro dele, a dança se apresenta como *locus* de expressão de idéias e ideais, de construção e desconstrução de movimentos e sentidos. Torna-se, portanto, interessante objeto de estudo.

A partir desses pontos, o objetivo deste texto é mostrar a dança realizada como arte, com intenção cênica, profissional, como um objeto de estudo do

campo da comunicação, podendo ser analisado do ponto de vista técnico – dada a preparação formal necessária para o trabalho em cena –, e também do ponto de vista estético – que sua qualidade de arte justifica.

Dança: do corpo à cena

Fenômeno plural e complexo, a dança possui variadas definições e pode ser entendida de muitos modos: como arte, ritual, técnica, terapia, diversão, forma de expressão e meio de comunicação. Pensar as danças, implica, então, em refletir sobre um campo que é, antes de tudo, cultural, mas também estético, técnico e lúdico. Nesse universo, o espetáculo de dança ou dança cênica é um dos modos de manifestação e implica em treinamento, aprendizado profissional com vistas ao domínio técnico.

Ao entender a dança como arte é preciso considerar o que Eco observou: que “a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante” (1969,p.22).

A dança ganhou conotação de arte (termo derivado de *ars*, *artis*, em latim, e que corresponde ao grego *techné*) ainda na Antigüidade Grega. Na Idade Média, *Ars* - conjunto de regras e preceitos para dizer ou fazer bem qualquer coisa - denotava ofício, profissão e era dividida em arte servil e arte liberal. As artes liberais, aprendidas nos livros (gramática, retórica, aritmética, música, entre outras) eram consideradas próprias ao homem livre em razão de exigir uma formação apropriada. A arte servil era considerada inferior, incluindo a fabricação de objetos

de uso cotidiano e a escultura, a arquitetura e a pintura. Provavelmente reforçou-se aí a distinção moderna entre o fazer artístico, inspirado e o fazer técnico, repetitivo, mecânico – enfim, o dualismo entre pensar e fazer.

Tomado como um meio de comunicação, um espetáculo de dança ou representação cênica deixa transparecer, através de movimentos realizados com técnica específica, aspirações e insatisfações sociais, culturais e estéticas. Reúne, portanto, pensamento e uma ou várias técnicas para transformá-lo em movimento coreografado. Como escreveu Pascal Roland, é “*un corps idéal que proposent au regard des spectateurs les pièces de danse, un corps utopique que tente d’expérimenter et de montrer les danseurs*”.¹ (1998, p. 14)

Esse corpo utópico é capaz de realizar saltos, piruetas, quedas e suspensões que corpos não treinados são incapazes de realizar; ou pode, mesmo dominando a técnica, construir movimentos comuns, levar para o destaque do palco uma seleção de gestos e movimentos cotidianos. Essa possibilidade – característica da arte contemporânea – leva ao questionamento sobre o que é dança e o que constitui “simples movimento”. A coreógrafa alemã Pina Bausch faz isso com maestria. Seus intérpretes têm treinamento intensivo, suas audições são aulas de balé, mas são gestos cotidianos, palavras, silêncios o que se vê nos espetáculos de sua companhia, a Wuppertal Tanztheater. Em outro pólo, a brasileira Renata Mello usa sua formação de atriz e bailarina para encaminhar, em palavras e movimentos suas (nossas) dúvidas sobre a dança contemporânea. O mesmo tipo de questionamento que Bausch levanta no espetáculo *Cravo*.²

- peça em que, em determinado momento, coloca um bailarino mostrando virtuosismo ao realizar passos de balé e perguntando se era aquilo mesmo que a platéia queria ver - Mello leva ao palco na abertura de *Slices*³ quando faz uma espécie de “monólogo dançado”.

Compreender uma dança implica em dominar o código cultural no qual ela se insere: a que contexto se refere, em que tempo foi criada, por quem é remontada e interpretada. Mitos, questões ancestrais, problemas contemporâneos e urbanos podem surgir em cena, ser revisitados. A título de exemplificação, em *À se'*, a coreógrafa Ana Vitória e sua companhia de dança contemporânea recorrem à tradição iorubá dos orixás para tratar de sua própria busca de identidade, de suas raízes baianas. Nesse caso, um espetáculo de linguagem contemporânea recorre a elementos tradicionais de uma determinada cultura: no espaço cênico se vêem elementos de inspiração no candomblé reconstruídos de modo refinado, com intenção estética, mas sem o compromisso religioso/ritualístico das cerimônias nas quais foi inspirado.

Na dança cênica a relação entre coreógrafo, intérpretes, técnicos e público constitui-se em relação social interdependente. Desse encontro estabelece-se uma rede de informações da qual resulta o espetáculo. O criador se inspira e cria a partir de suas referências culturais; o intérprete imprime suas próprias marcas corporais à peça que dança; o público faz leituras, constrói significados a partir, também, de suas referências. Aplausos, *standing ovations*, vaias ou silêncios comunicam suas leituras e podem – ou não – servir de informação ao criador.

O espetáculo como manifestação estética

Aristóteles, com a *Poética*, foi um dos primeiros pensadores a sistematizar um estudo sobre a temática estética. Como disciplina, no entanto, esse campo somente se estabeleceu no século XVIII. Enquanto Kant veria a estética como conhecimento, Baumgarten a entenderia como sistemática do estudo do belo e seria essa a noção mais frequentemente adotada a partir de então.

O filósofo grego se ocupou especialmente da tragédia - apogeu das manifestações artísticas da Antigüidade Clássica - mas também da comédia, da música, da pintura e da poesia, artes interligadas em um espetáculo grego. O tema central de suas investigações diz respeito à imitação/representação (*mimesis*), que o autor entende ser a relação entre a natureza e a arte prática, a semelhança - ou imagem - da natureza com a obra de arte. A imitação através das palavras seria, para Aristóteles, a mais importante, a que só se realizaria na poesia: “O poeta é um imitador, como o pintor e qualquer outro artista. E imita necessariamente por um dos três modos: as coisas, tal como eram ou como são; tal como os outros dizem que são, ou que parecem; tal como deveriam ser” (1999, p. 70).

Essa imitação não deveria ser “exatamente” como o original a que se reporta. Ao artista cabe melhorá-lo para servir a uma função pedagógica. Desse modo, para Aristóteles,

Uma vez que a tragédia é a imitação de seres melhores do que nós, é necessário copiar os bons retratistas; estes, ao reproduzir o original, a um só tempo

respeitam-lhe a semelhança e o tornam mais belo. Assim também devem agir os poetas; ao imitar personagens fracos ou de temperamento forte, ou providos de outros defeitos de caráter, devem elevá-los, mas sem permitir que sejam o que não são. (1999, p.55)

A questão da imitação é pertinente ao estudo estético da dança. Durante séculos o objetivo da dança pode ter sido o de imitar a natureza, imitar o próprio homem em seus atos cotidianos. No século XX, porém, a dança moderna, a expressionista e a contemporânea se distanciaram das narrativas e buscaram outros formatos, utilizando a linguagem corporal de um modo coordenado, mas sem pretender imitar o “real”. A pantomima, o mimo ou a mímica o fazem. As novas formas não precisam imitar, mas podem recorrer a esse recurso.

Aristóteles trabalha, ainda, com o conceito de catarse (*kátharsis*) que significa purgação, tanto no sentido médico quanto no moral. A arte provocaria no homem a catarse para purificá-lo de suas necessidades violentas e desejos passionais. Teria, portanto, uma função harmonizadora, não deixando que uma sociedade se desagregasse. A noção de harmonia concatena-se com o que Aristóteles entende por belo: “O belo, seja num ser vivente, seja em qualquer coisa composta de partes, precisa ter ordenadas essas partes, as quais igualmente devem ter certa magnitude, não uma qualquer. A beleza reside na magnitude e na ordem” (1999, p.46).

Conceito fundamental à estética, o belo pode ser entendido como aquilo que

desperta algum sentimento no homem; é um ideal, portanto, baseado na experiência, na cultura. Como ideal pode ser comparado a um determinado belo ideal, perfeição do belo. Em arte contemporânea o belo não necessariamente está ligado ao harmônico, proporcional. O pouco harmônico, desagradável, desequilibrado, enfim, transgressivo, pode ser valorizado.

As idéias de Aristóteles foram acatadas ou rechaçadas por vários autores. Um dos conceitos com os quais trabalha e que foi retomado por Hegel é justamente o de catarse. De acordo com Hegel, a catarse, o alívio de tensões, está relacionada com o *páthos* - estado de sensação, de sofrimento, de afetividade, enfim, um aspecto subjetivo. A obra do artista expressa o *páthos*, o poder da alma, conteúdo essencial da racionalidade e da vontade livre. O *páthos* representado e exteriorizado indicaria o verdadeiro domínio das artes.

Hegel foi o cunhador da noção de história em processo (tudo existe em devir), sofrendo forte influência das idéias emancipatórias da Revolução Francesa e do idealismo francês. Fiel a esses ideais, entendia a obra de arte como espaço para expressão de mensagens cujo conteúdo expressaria uma idéia, e cuja forma seria expressão e realização desse conteúdo. “O que, hoje, uma obra de arte em nós suscita é, além do direto aprazimento, um juízo sobre o seu conteúdo e sobre os meios de expressão e ainda sobre o grau de adequação da expressão ao conteúdo” (HEGEL, 1974, p. 100). No entanto, o autor mostra que “se a arte serve para tornar o espírito consciente

dos seus interesses, não constitui o mais elevado modo de expressão da verdade”. Assim, não teria compromisso com a categoria de verdade, sua atuação se daria em outra esfera.

Retomando o tema explorado por Aristóteles na *Poética*, Hegel escreve que a arte não deve ser apenas imitação, não pode ser apenas lembrança, tem que despertar a alma. O belo não deve ser, então, confundido com imitação. A arte cultiva o que é humano. Isso fica claro quando o autor escreve: “A ambição do artista pode bem ser a imitação; não é essa, porém, a função da arte. Ao realizar uma obra artística, o homem obedece a um interesse particular, é impellido pelo anseio de exteriorizar um conteúdo particular” (1974, p. 104).

Em *O belo artístico ou o ideal*, Hegel defende a idéia de que a obra de arte confere ao conteúdo do ideal a forma concreta da realidade exterior (portanto, obedece a regras fixas de regularidade e simetria), acrescentando a matéria sensível. Deve haver um acordo entre a subjetividade e o contexto, pois a obra deve dialogar com o público.

Em *A idéia e o ideal*, o autor escreve que a obra artística deve sobrepor-se à realidade, na medida em que inspira o homem a alcançar a alma e a vontade, completando a experiência que tem da vida e evocando sentimentos a fim de que as experiências da vida não nos “apanhem insensíveis e a nossa sensibilidade permaneça aberta a tudo quanto ocorrer fora de nós”. (1974, p.106). Segundo o filósofo,

esta sensibilização é obtida pela arte, não com o recurso a experiências reais, mas

apenas com a aparência dela, sobrepondo, por meio da ilusão, as produções artísticas à realidade. Esta ilusão da aparência é possível porque, no homem, toda a realidade tem de atravessar, para alcançar a alma e a vontade, o meio intermediário que a intuição e a representação formam. (...) É o homem capaz de se representar em objetos que não são reais, como se efetivamente o fossem. (HEGEL, 1974, p. 106)

As abordagens de Hegel e, principalmente, de Aristóteles, dialeticamente provocam polêmica e influenciam até hoje o trabalho de atores, encenadores e pesquisadores de artes cênicas. Um dos importantes dramaturgos que refutou idéias de Aristóteles foi Bertold Brecht. Em *O sentido e a máscara*, o filósofo Gerd Bornheim analisa a questão, explicando a posição de Brecht ao contestar a função da catarse. Para Brecht,

Se o espectador deve ser purgado de certos sentimentos, ele é “engolido” pelo espetáculo, no sentido de que a sua atividade é gasta, usada. O importante, contudo, não é aliviar o homem ou melhorar a sua alma, mas despertar a atividade do espectador enquanto ser social. A catarse torna pacífico o homem em relação ao mundo; o espectador passa a sentir-se em casa no mundo, como se este fosse eterno. (BORNHEIM, 1992, p.28)

Para o dramaturgo, o teatro deve funcionar como estímulo para a visão crítica do espectador, buscando despertar a plateia. Assim, assumiria uma dimensão

pedagógica (e política) e jamais de entretenimento: “o teatro deve mostrar que o mundo, longe de ser eterno, é regido por valores que devem e podem ser modificados” (id). Nesse sentido, Brecht criou, no auge de sua obra, o que chama de “efeito épico” ou de distanciamento que “consiste no emprego de certos recursos cênicos, através dos quais o espectador possa vencer sua passividade e assumir uma atitude crítica diante do espetáculo, e *a posteriori*, diante do mundo”(id).

A reflexão sobre a visão política de Brecht é importante em um momento em que parece não haver muito destaque para a questão da dimensão formadora do trabalho cênico. Em sociedades arcaicas dançava-se com intenção ritualística, mágica. As danças pediam fartura, fertilidade, proteção, vitória ou cura e, em geral, a separação entre quem dançava e quem assistia não era tão rígida quanto passou a ser a partir do Renascimento. Os rituais, as procissões contavam com a participação da comunidade, misturando os papéis de atuante e audiência. O caráter ritualístico/catártico da dança foi paulatinamente deixado de lado a partir do Renascimento e mantido apenas nas cerimônias religiosas das quais a dança faz parte ainda hoje ou em eventos específicos como as *rave parties*, nas quais a catarse também é buscada.

O espetáculo no Ocidente

O espetáculo é um dos espaços nos quais imitação, páthos e cartase estão presentes de forma incisiva. É elemento fundamental da cultura pós-moderna e da era da informação. Sua origem se perde no tempo, antecedendo a Roma Antiga, com o binômio “pão e

circo” (*panis et circenses*), ideologicamente, o alimento e o entretenimento que deveriam ser dados ao povo para que se mantivesse submisso. Hoje, se tornou fator de importância na comunicação mediada por veículos de alcance massivo e, ocupa espaço cada vez maior tanto no processo de transmissão de informação quanto no de “educar”/ “formar”.

A história do espetáculo mostra que desde as primeiras manifestações religiosas públicas que implicaram em complexos rituais (*musiché*, para os gregos), o espetáculo teve como tarefa transmitir mensagens, formas de interpretar e de se relacionar com o mundo. Até ser levado ao palco ou ganhar a função de entreter monarcas, o espetáculo demonstrou ter um caráter educativo/formador, capaz de “orientar” platéias portando conteúdos simbólicos.

Borba Filho registra, em sua *História do espetáculo*, que mesmo durante o surgimento da comédia, na Grécia Clássica, o espetáculo estava ligado à religião, mas portava elementos simbólicos pertinentes à cultura na qual estava inserido: “Da procissão dionisíaca destacou-se um grupo que deu origem à tragédia, enquanto outro se separou da parte profana das festas a Dionísio, conhecido a princípio como *kosmos*.” (BORBA FILHO, 1960, p.28)

A relação do teatro grego com a religião era intensa. O próprio fato de haver um “deus dos espetáculos”, festas e entretenimento denota a relação. Sendo o teatro como um templo, durante as encenações os sacerdotes tinham lugares reservados: “O próprio deus (Dionísio), como estátua, assistia à representação (...) Tudo começava com a procissão

que, partindo do templo, dirigia-se para o teatro, conduzindo a imagem de Dionísio”. (op.cit., p.34)

O contato entre espetáculo e religião perdura até a contemporaneidade. A Igreja Católica, no período da Idade Média, quando grande parte das populações européias era formada por analfabetos, utilizou os autos para pregar e combater o paganismo. O teatro latino originou-se dos ritos religiosos, de diversos elementos pagãos e de referências ao teatro grego. Havia, até mesmo, “uma aproximação visível entre as iniciações secretas e as primeiras tentativas de teatro”. (BORBA FILHO, 1960, p 38). Essa relação ainda se mantém na contemporaneidade, a exemplo dos cultos evangélicos televisionados, do movimento carismático católico e das cerimônias do candomblé (que a já citada coreógrafa Ana Vitória explorou nos espetáculos *Ásé*, *Orikis* e *Trânsito*, ressaltando as qualidades dramáticas desses ritos religiosos).

O desenvolvimento do espetáculo acompanhou as mudanças ocorridas na cultura. Quando, a partir do Renascimento, as artes começaram a seguir o caminho da secularização, outros elementos se tornaram importantes fontes de influência. Princípios econômicos se refletiram no fazer artístico. No capitalismo, a arte se tornaria fruto de um “modo de produção” que teria características semelhantes às do sistema econômico: em lugar de trabalhar para um mecenas, os artistas (músicos, atores, escritores, pintores) passaram a trabalhar para o “mercado”, para consumidores anônimos.

Ao fazer parte de rituais religiosos, passar para populares praças públicas, chegar até os salões da

aristocracia e, finalmente, ocupar palcos de tipo italiano, arena ou picadeiro, o espetáculo se espraiou por diversos segmentos da cultura. A política, a economia, e no século XX, a comunicação de massa e a publicidade, adotaram-no como elemento fundamental, sempre aliado à utilização de recursos técnicos e tecnológicos.

Considerações finais

Se arte, em sua origem etimológica, é ofício, então, corresponde à técnica, à utilização sistemática de meios para atingir um fim. O artista usa a técnica - e pode recorrer à tecnologia - para atingir um fim, o de expressar-se. É justamente dessa necessidade de expressão que se pode fazer uma das pontes entre arte – no caso, a dança cênica – e a comunicação. Todo espetáculo parte de uma intenção comunicativa. O artista pode não intencionar transmitir conteúdos, educar ou formar; pode até pretender nada comunicar. No entanto, não pode impedir que o processo de comunicação se desenrole a partir de sua atuação em cena: o público vai reagir, o próprio atuante “re-age” em resposta e o fluxo continua. Esse processo é o que Eco, em sua *Obra Aberta*, qualifica como a “dialética ineliminável entre obra e abertura de suas leituras” (1969, p.171). No momento em que põe uma obra no mundo, o artista deixa de ser seu dono exclusivo e todos que tiverem acesso a ela poderão construir leituras diferenciadas. Não é essa a riqueza maior que a arte pode legar? Não será isso também que faz dela um objeto de estudo tão singular?

Na dança contemporânea, com sua pluralidade de linguagens, temáticas, “estilos”, técnicas e intenções,

isso se torna uma realidade: as obras são abertas a leituras. Essas leituras, no entanto, precisam de um público disposto e aberto ao contato com linguagens não-cotidianas, pouco exploradas e até experimentais. O exercício contínuo de formação de platéias é fundamental para criar/construir/desenvolver tal aptidão, tal abertura ou sensibilidade. Somente essa construção vai possibilitar a realização do processo de comunicação a partir da participação em um espetáculo cênico, em uma obra de arte contemporânea.

Notas

¹ “É um corpo ideal que propõem ao olhar dos espectadores as peças de dança, um corpo utópico que tenta experimentar e mostrar os dançarinos”. (Tradução minha).

² *Nelken*, peça de 1982, apresentada no Rio de Janeiro, no Teatro Municipal, na década seguinte.

³ *Slices*, de Renata Melo, foi apresentado no Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, em abril de 2000, dentro da mostra Dança Brasil.

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1999. Col. Os pensadores.

BORBA FILHO, Hermilo. *A história do espetáculo*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1968.

BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética - A idéia e o ideal*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Col. Os pensadores, v.XXX, p. 83-210.

_____. *Estética - O belo artístico ou o ideal*. São Paulo: Abril Cultural, 1974. Col. Os pensadores, v.XXX, p. 211- 320.

JAMESON, Fredric. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MORIN, Edgar. *O método*. v. 4: As idéias: habitat, vida, costumes, organização. Porto Alegre: Sulina, 1998.

ROLAND, Pascal. Le corps dansant contemporain: la localisation d'un non-lieu. *Sociétés: Revue des sciences humaines et sociales*, Paris/Bruxelles: De Boeck Université, n.60, p.13-21, 1998.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: desconstrução e síntese na estética da dança contemporânea*. Tese (doutorado em Comunicação) São Paulo: ECA/USP, 2002. Or.: Prof^a. Dr^a. Nelly de Camargo.

_____. A imagem na dança contemporânea: técnica corporal e aparato tecnológico. In: PEREIRA, Roberto, SOTER, Silvia. *Lições de Dança III*. Rio de Janeiro, Centro Universitário da Cidade, 2002. p. 53-76.

Denise da Costa Oliveira Siqueira é Doutora em Ciências da Comunicação (ECA/USP). Professora adjunta da Faculdade de Comunicação Social (UERJ). Editora da Revista *Logos*. Graduada em Comunicação (UERJ), escreve sobre dança no caderno cultural do jornal *Tribuna da Imprensa*, no Rio de Janeiro.

A dança como estratégia evolutiva da comunicação corporal

Christine Greiner*

RESUMO

Arte e comunicação não são duas instâncias separadas, por isso é insuficiente reconhecê-las como eventualmente interrelacionadas. Analisando o caso específico da dança, o artigo sugere que esta se organiza como uma possibilidade complexa de especialização do movimento, elaborada como uma solução adaptativa do corpo no decorrer da sua evolução biológico-cultural, tendo como fim último a comunicação e o processamento cognitivo das diversas possibilidades do real. Neste viés, não se pode mais falar em um conceito de corpo como produto, como algo dado e pronto.

Palavras-chave: dança, comunicação, corpo.

ABSTRACT

Art and communication are not separate things, so it's not sufficient to know them as eventually related. Analysing the specific case of dance, this article indicates that dance is organized as a complex possibility of movement specialization, elaborated as a body solution in its biological and cultural evolution with the objective of getting communication and cognitive process. In this way we can't think about a concept of the body as a product, something given.

Keywords: dance, communication, body.

RESUMEN

Arte y comunicación no son apartadas, por eso es insuficiente reconocerlas como eventualmente relacionadas. Analizando el caso específico de la danza, este artículo sugiere que ésta se organiza como una posibilidad compleja de especialización del movimiento, elaborada como una solución adaptativa del cuerpo en la evolución biológico-cultural, teniendo como finalidad la comunicación y el proceso cognitivo de las diversas posibilidades del real. Así, no se puede más hablar de un concepto de cuerpo como producto, como algo pronto.

Palabras clave: danza, comunicación, cuerpo.

Na sua obra antológica *Bandoneon*, a coreógrafa alemã Pina Bausch indagava, com humor e sabedoria, em que o tango poderia ser bom para tudo. Motivos não faltavam, é claro, desde o bem estar promovido pela prática até a proeza de todo fazer artístico que aciona o sistema límbico (nosso centro vital) e modifica, de forma inusitada, estados corporais, como tem explicado em artigos e livros, o neurocientista V.S.Ramachandran.

Quem se interessa pelo tema pode estudar, por exemplo, uma de suas obras recentemente traduzida para o português como *Fantasma no Cérebro, uma investigação dos mistérios da mente humana* (1998). Discutindo membros fantasmas e o sentido de Deus, Ramaschandran começa a indicar um caminho possível para a discussão da necessidade de se entender o corpo como fundamento dos processos de cognição e percepção. Dois anos depois, em uma série de três volumes da publicação *Journal of Consciousness Studies*, o próprio Ramaschandran iniciou uma discussão acerca do sentido da arte e da sua instância neurofisiológica. Além do artigo em co-autoria com W.Hirstein, cientistas como Eric Harth e Semir Zeki apresentaram também suas pesquisas relativas ao tema da construção e da recepção da arte, à luz da neurologia, da etologia e da filosofia da mente.

O debate tem sido bastante acirrado, cheio de polêmicas antigas que giram em torno de oposições fictícias como a célebre dualidade razão e emoção ou a clássica corpo e mente. No entanto, apesar das polêmicas, entre artistas e cientistas, filósofos e críticos de arte, parece haver unanimidade quanto ao fato de que algo muda e muda sempre quando se é exposto ao fenômeno artístico, seja como criador ou como espectador. Isso é evidenciado

em todas as manifestações artísticas e no caso específico da dança tornam-se mais evidentes alguns sinais da precariedade que caracteriza a condição do estar vivo.

Voltando ao processo bauchiano, não é à toa que as anotações da coreógrafa giram sempre em torno do início de uma busca sem fim, de um espaço vazio, do território inseguro, sem meta, nem direção. Mas esse é apenas o começo. Nos momentos seguintes do processo, tudo acaba sendo sistematizado em uma operação analógica, como é próprio a todas as linguagens poéticas. Sem essa sistematização, o pensamento não se organiza e não completa o percurso cognitivo para configurar a ação.

Os jogos bauchianos, como muitas outras manifestações artístico-comunicacionais, flertam com a vertigem simbólica e cruzam linguagens artísticas e não artísticas que se movem com habilidades específicas, partindo do cotidiano para a cena. Importa não apenas o movimento que se vê, mas os modos de organização do pensamento. É nesse sentido que a pesquisa elucida uma polêmica que assola atualmente a área de comunicação e indaga até onde vão os limites entre arte e comunicação e até que ponto podemos ousar cruzando domínios e “transdisciplinando” conhecimentos, sem cometer impropriedades epistemológicas, mas sim, trabalhando a fertilidade do terreno da entropia e não só o das certezas e das codificações. À princípio, e sem mudar o aparente estado das coisas, a questão poderia ser desmembrada dessa forma:

- 1- Como as teorias da comunicação ajudam a pesquisa e a criação em arte?
- 2- Como os estudos da arte redimensionam as teorias da comunicação em um fluxo ininterrupto de troca de informações?

Embora esses pontos já incitem muita discussão, o objetivo deste artigo é chamar a atenção para um problema importante que nasce antes de tudo isso, já no começo do dilema ou do eventual diálogo entre arte e comunicação. Ou seja, nos movimentos que não se vê.

Para seguir adiante na discussão, o problema pode ser formulado assim: arte e comunicação não são duas instâncias separadas e, por isso, é insuficiente reconhecê-las como interrelacionadas.

Explorando o universo da dança, entre tantas outras manifestações artísticas, este artigo sugere que a dança se organiza como uma possibilidade de especialização do movimento corporal, elaborada como uma solução adaptativa do corpo, como tem ocorrido no decorrer da sua evolução biológico-cultural, a exemplo de tantas outras habilidades sensório-motoras (caçar, elaborar artefatos, tecer etc). A diferença é que devido à alta taxa de complexidade organizada através do tempo, a dança presentifica-se como uma possibilidade eficiente de elaboração de conhecimento e do processamento de nexos de sentido. Isso decorre do fato de trabalhar a partir da matriz primária da comunicação: o corpo em movimento. Ou seja, a dança nada mais é do que um processo de comunicação altamente complexo e especializado que emergiu no corpo quando este se mostrou apto a elaborar processos simbólicos nascidos de caldos culturais. Não se trata portanto de estabelecer um diálogo ou uma relação interdisciplinar entre dança e comunicação, simplesmente porque não são dois campos estrangeiros, nascidos de territórios distintos. É importante destacar ainda que há evidências no processo evolutivo da arte de que a dança é comunicação, *assim*

como todas as outras manifestações artísticas. Ao que tudo indica, a grande dificuldade que tem impedido essa constatação parece ser o fato dos estudos da comunicação continuarem enredados na busca de objetos, tomando por garantido que estes só podem ser reconhecidos externamente ao corpo, como artefatos, produtos ou extensões. Paradoxalmente, a primeira e mais importante mídia da cultura é o corpo e a sua descrição como mero instrumento de algo ou alguém, não se sustenta mais.

O movimento como matriz da comunicação

Em 1987, o americano Mark Johnson lançou uma hipótese que começou a discutir a relação entre corpo em movimento e cognição. *The body in the mind: the bodily basis of meaning, imagination and reason* mostrava como se dá a incorporação de esquemas de imagens cinéticas, ou seja, explica como algo que existe como movimento corporal origina processos de cognição. Johnson explica o exemplo do esquema de recipiente que está ligado à idéia de que existe um dentro e um fora e um fluxo de movimento entre eles. Talvez as nossas ações mais básicas sejam as de ingerir e excretar, inspirar e expirar. Ações que, evidentemente, dizem respeito a algo que entra e a algo que sai. A partir daí, o entendimento do corpo como um recipiente está em quase todas as ações e pensamentos que permeiam essa idéia no dia a dia. A maioria das ações tem a ver com o entrar e sair de lugares, recipientes, situações, sonhos, pesadelos e assim por diante. A comunicação também nasce dessa possibilidade de entradas e saídas, de espaços, de tempos, de situações, de si mesmo e do outro, do grupo e assim por diante.

O processo de codificação dos pensamentos tem, portanto, aptidão para acionar o cruzamento de estruturas de ocorrência coerentes, ou seja, de processos de comunicação que, não por acaso, também acontecem na interface entre o sistema interno e o externo e, num sentido amplo, representam um tipo de relação em uma homologia de probabilidades de transições espaço-temporais. Quando o destinatário recebe uma mensagem codificada, por causa da entropia, ela nunca é idêntica à mensagem formulada pela fonte; várias transformações acontecem antes da mensagem ser interpretada. A reconversão chave é chamada decodificação. A mensagem é dita codificada quando a fonte e a destinação estão em acordo com uma série de regras de transformação (estruturas coerentes) usadas através da troca de informações.

Muitos têm discutido essa questão, mas o semiótico Thomas Sebeok (1991) chamou a atenção para o fato de que o contexto onde tudo isso acontece é muito importante e o “onde” tudo ocorre nunca é passivo. Assim, o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida, admite influências sob a sua interpretação; nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Isso é facilmente reconhecido mas o que ainda não se sabe exatamente é como o organismo leva em conta o ambiente ou como são internalizadas as informações processadas fora do corpo. Mais uma vez, para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance, não há como ignorar algumas similaridades. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o corpo artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos experimentos

cênicos. Em vez de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual.

A noção de contexto também varia muito. Sebeok define contexto como o reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens. Contexto inclui, portanto, sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação mas já existem como possibilidade. Nestas antecipações, há também uma questão bastante discutida que é a do instinto (PINKER, 1997 e 2000), a pré-disposição comportamental apta a operar antes de qualquer experiência. Processos co-evolutivos entre corpo e ambiente produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Nada é um bloco monolítico imutável. Memória envolve necessariamente esquecimento. Corpo envolve espaço de dentro e espaço de fora. Ambiente é *Umwelt*, o termo que se refere à idéia de mundo vivido ou universo subjetivo, como propôs Jacob Von Uexkull há mais de oitenta anos.

Este conceito de *Umwelt* parece pertinente à discussão uma vez que rompe definitivamente com a idéia de um dentro e um fora do corpo independentes. Se *Umwelt* é mundo vivido, tece um imbricamento de informações vindas de dentro e de fora, mantendo especificidades, mas modificando a visão da pele como um limite para transformá-la em uma passagem. Assim, evidentemente, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos, de cada ser vivo, mas a sua implicação no meio é inevitável e fundamental.

As chamadas Teorias Evolutivas da Cultura (DAWKINS, 1986, DENNETT, 1991) sugerem ainda que a trama entre o dentro e o fora é co-evolutiva, significa dizer que não é unidirecional. Corpo e ambiente são contaminados mutuamente e um não influencia o outro em uma relação do tipo ativo-passivo. Se parece importante deslocar a clausura desta dualidade dentro-fora focando, sobretudo, nos processos de intermediação, é igualmente necessário romper com outras conclusões estereotipadas pelo senso comum.

Assim, voltando à pesquisa de Johnson, conceitos não são apenas matéria do intelecto. Estruturam o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, e também como nos comunicamos. Nosso sistema conceitual ocupa um papel central definindo as realidades cotidianas. Mas de acordo com Johnson, o modo como pensamos e agimos, o que experimentamos e o que fazemos em nosso cotidiano é sempre matéria metafórica, tanto na arte como no cotidiano. Este é um ponto muito importante. Como a comunicação é baseada no mesmo sistema conceitual que usamos para pensar e agir, a linguagem verbal é uma fonte importante de evidência para mostrar como é o sistema. Mas não é a única.

Para retornar ao objetivo deste artigo, é importante conhecer mais de perto as pesquisas recentes sobre metáfora que, de certa forma, são um desdobramento dos estudos citados anteriormente (LAKOFF, JOHNSON, 1998 e 1999).

Em termos cognitivos, a metáfora configura-se como um conceito e pode ajudar a entender o processo evolutivo da comunicação. Ao comunicar algo, há sempre

deslocamentos: de dentro para fora, de fora para dentro, entre diferentes contextos, de um para o outro, da ação para a palavra, da palavra para a ação e assim por diante.

A sistematicidade que nos permite entender um aspecto de um conceito em termos de outro (a chave da metáfora) vai necessariamente esconder outros aspectos do conceito e da experiência. Idéias são objetos, expressões linguísticas são também recipientes e a comunicação identifica-se com a ação de enviar das informações. Mas o “envio de informações” não pode mais ser restrito ao modelo proposto pela Teoria da Informação de Shannon e Weaver que apostava na relação emissor-receptor, sem o estudo das contaminações processadas pelo meio. Quando se diz que um conceito é estruturado por uma metáfora, significa que é parcialmente estruturado e que pode ser estendido de alguns modos e não de outros. As metáforas estruturais são portanto aquelas em que um conceito é metaforicamente estruturado em termos de outros. Não há fidelidade à fonte.

O conceito metafórico é, portanto, um modo de estruturar parcialmente uma experiência em termos da outra. A pergunta é o que faz parte do domínio básico de uma experiência? As experiências são fruto de nossos corpos (aparato motor e perceptual, capacidades mentais, fluxo emocional etc), de nossas interações com nosso ambiente através das ações de mover, manipular objetos, comer, e de nossas interações com outras pessoas dentro da nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos e religiosos) e fora dela. Dançar é, em termos gerais, estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, estabelecendo, neste sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação.

A filósofa Maxime Sheets-Johnstone, desde a década de 60 vem desenvolvendo estudos sobre a dança, propondo primeiramente uma análise fenomenológica e, após os 80, uma ponte com alguns cientistas cognitivos. Em sua obra *The roots of thinking*, explica que na linguagem primordial a representação corporal é produzida de modo a significar. Tem, portanto, um valor semântico e se coloca num contexto evolutivo. Há uma transferência analógica de sentido que é metacorporal, a iconicidade é processada entre gestos (tátil-cinético) da fala e o caráter cinético espacial dos processos ou eventos a que se referem. Na representação corporal simbólica define-se uma semântica evolutiva que coloca os sistemas animais comunicativos dentro de um espectro mais amplo: modos biológicos de significação. Sugere que formas humanas e não humanas de comunicação sejam entendidas dentro de uma estrutura de referência não abstrata e que, de modo algum, pode ser compreendida como ahistórica.

Os estudos da representação corporal simbólica já foram analisados por autores como Sigmund Freud, no que se refere ao estudo dos sonhos; Susanne Langer, quanto à estética dos objetos de arte; e Leroi-Gourhan, acerca de muitos temas diferentes, incluindo a arqueologia dos artefatos pré-históricos. Em todos esses casos o que ocorre é uma incorporação de um pensamento original. O que Sheets-Johnstone insiste o tempo todo é que a semanticidade e a iconicidade vêm juntas desde o começo de todos os processos representacionais e são fundamentais para a comunicação.

A dinâmica cinética da atividade corporal trabalha, em suma, seja qual for o contexto particular, com símbolos cinético-táteis espontaneamente formados

e analogamente ancorados na percepção viva das diversas criaturas e espécies. Os símbolos são estruturados em experiências pré-corpóreas não apenas pela percepção da fala mas, analogamente, por um tipo de percepção de sonho. Descobrir essas relações icônicas, ou seja, as que operam por similaridade, é que seria o grande desafio. Sheets-Johnstone está particularmente interessada nos padrões semânticos desenvolvidos a partir da sexualidade e a relação disso com os primórdios da linguagem e da comunicação.

O corpo dança, conhece e se comunica

No final de junho, o coreógrafo William Forsythe esteve conversando com o público no Instituto Goethe de São Paulo, durante a temporada do Ballet de Frankfurt no Brasil, e duas de suas afirmações devem ser escutadas com bastante atenção porque vão ao encontro de discussões bastante atuais, inclusive as que norteiam este artigo. A primeira diz que a dança é um campo epistemológico, ou seja, refere-se ao processamento de conhecimento e não pode de forma alguma ser entendida como mero entretenimento ou adereço estético. A segunda afirma que, para dançar, o artista precisa entender o que é e como se categoriza o mundo. Por isso, em sua companhia, trabalha com uma filósofa, professora da universidade de Frankfurt, que não dita regras para os seus bailarinos, mas ajuda a formá-los, o que significa ajustar a organização das idéias. É o que Forsythe parece buscar ao “ler os corpos de seus bailarinos”, durante os ensaios e apresentações. Esse coreógrafo - assim como Pina Bausch e muitos outros - chama

nossa atenção para o fato de que não se pode falar de dança sem falar do corpo, lá de onde brotam os processos comunicativos.

Antes de dar continuidade ao texto, é preciso deixar claro que, evidentemente, cognição e comunicação não são sinônimos, nem há uma relação de causa e efeito entre ambas. A partir dos recentes estudos da Dinâmica (VEN GELDER, PORT, 1991; THELEN, SMITH, 1997), há um traço comum que é o fato de ambas serem processuais (apud SHEETS-JONHSTONE, 1998, p.266-267). Não se trata de uma série estática de representações e, nesse sentido, no que se refere à comunicação, esta não pode ser restrita a significados dados a priori. Nem tudo o que comunica opera em torno de mensagens já codificadas. Há taxas diferentes de coerência, incluindo, por exemplo, a comunicação de estados e nexos de sentido que modificam o corpo. Esses processos têm lugar no tempo real de mudanças que ainda estão por vir, no ambiente, no sistema sensorio-motor e nervoso. O sentido do movimento dá início ao processo.

Este parece um caminho interessante para dar prosseguimento a uma pesquisa - da qual este artigo é uma tentativa preliminar de levantar algumas hipóteses que devem ser estudadas no decorrer de uma investigação mais longa - tendo em vista entender o corpo em movimento como matriz da comunicação e da cognição e a dança como uma especialização ocorrida durante o processo evolutivo do homem e que trabalha basicamente com o movimento metafórico. O pensamento metafórico que se organiza a partir de sucessivas e incessantes representações do real, desloca a ação cotidiana para os domínios do

simbólico. Em termos de estudos da comunicação, tais reflexões são interessantes no sentido de chamar a atenção para os modos como se dão os processos de comunicação referentes ao real, uma tessitura de mapeamentos que se cruzam dentro e fora do corpo organizando espaços de estado.

É neste sentido que uma dança comunica não apenas o que pode ser sintetizado em significados dados a priori. A dança comunica o que um corpo especializado tece como processo cognitivo em tempo-espaco e anuncia como possibilidade futura.

Como sistema aberto e complexo, refaz sentidos que, a despeito da vontade do sujeito, vivem para comunicar e, por conseguinte, para transformar os ambientes onde ganham estabilidade suficiente para sobreviver.

Referências bibliográficas

BLACKMORE, Susan *The meme machine*. New York: Oxford University Press, 1999.

DAWKINS, R. *The extended phenotype*. Oxford: Freeman, 1982.

DEACON, T. *The symbolic species: the co-evolution of language and the human brain*. London: Penguin, 1997.

DONALD, M. *Origins of the modern mind: three stages in the evolution of culture and cognition*. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

DURHAM, W.H. *Coevolution: genes, culture and human diversity*. Stanford: Stanford University Press, 1991.

GABORA, L. *The origin and evolution of culture and creativity*. Journal of Memetics, 1, http://www.cpm.mmu.ac.uk/jom-emit/1997/vol1/gabora_1.html.

HUTCHINS, Edwin. *Cognition in the wild*. New York: MIT Press, 1997.

LAKOFF G., JOHNSON, Mark. *Philosophy in the flesh, the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 2000

PINKER, S. *Como a mente funciona*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

WALDMAN, Berta. *Passos e Rastros*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAMASCHANDRAN, V.S., BLAKESLEE, Sandra. *Phantoms in the Brain*. Nova York: William Morrow and Company, 1998.

RAMASCHANDRAN, V.S., HIRSTEIN, William. "The science of art: a neurological theory of aesthetic experience". In: *Art and the Brain*, Journal of Consciousness Studies, controversies in science & the humanities, v.6 (1999), junho/julho. Tucson: University of Arizona Press.

SHEETS-JOHNSTONE, M "Consciousness: A Natural History". *Journal of Consciousness Studies, controversies in science and humanities*. Richmond: Imprint Academic, v. 5, n.3, 1998, p. 260-293.

SHEETS-JOHNSTONE, M. *The roots of thinking*. Philadelphia: Temple University Press, 1990.

THELEN E., SMITH, Linda. *A Dynamic Systems Approach to the Development of Cognition and Action*. Massachusetts: MIT Press, 1997.

Christine Greiner é professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica e do curso de Comunicação das Artes do Corpo (PUC-SP). Coordenadora do Centro de Estudos Orientais. Autora dos livros *Butô, pensamento em evolução* e *Teatro Nô e o Ocidente*. Pós-doutora pela Universidade de Tóquio.

Transgressões em harmonia: contribuições à dança-teatro de Laban

Ciane Fernandes*

RESUMO

O artigo apresenta e analisa a contribuição de profissionais brasileiros ao Sistema Laban e ao desenvolvimento contemporâneo das artes cênicas, trabalhando o conceito de “harmonia” dentro do contexto pós-colonial e desconstrutivo.

Palavras-chave: Dança-teatro, desconstrução, brasilidade

ABSTRACT

The article presents and analyses the contribution of some brazilian professionals to the Laban System and to contemporary upcomings in the performing arts, portraying “harmony” within the context of post-colonialism and deconstruction.

Keywords: Dance-theater, deconstruction, Brazil

RESUMEN

Este artículo presenta y analiza la contribución de algunos profesionales brasileños al Sistema Laban y a los desarrollos contemporáneos de las artes cênicas, retratando la idea de “harmonía” en el contexto poscolonial y desconstrutivo.

Palabras clave: Danza-teatro, desconstrucción, brasilidad

Este artigo busca uma redefinição do conceito de harmonia na dança-teatro contemporânea, aplicando-a na análise dos trabalhos de três coreógrafos solistas brasileiros, com formação Laban no Brasil e no exterior: Cláudio Lacerda, Cibele Sastre e Marta Soares. Duas questões são fundamentais: como se processa a “harmonia” no contexto da desconstrução cênica contemporânea; e como estes criadores brasileiros retratam, recontextualizam e transformam um arcabouço teórico-prático originalmente europeu e posteriormente norte-americano? Ou seja, qual a contribuição destes três coreógrafos e de sua “brasilidade” na redefinição de “harmonia” no Sistema Laban, e quais suas implicações estéticas e pós-coloniais?

Num momento em que o bloco europeu se solidifica econômica e politicamente, competindo com a força norte-americana, controla-se crescentemente o cruzamento de bordas nos dois continentes nórdicos. Em contrapartida, artistas e público destes territórios demonstram um crescente interesse por culturas variadas, muitas presentes em sua sociedade via imigrações, decorrentes precisamente do desequilíbrio (“desarmonia”) econômico(a) que define a divisão e separação territorial.

O interesse pela cultura “exótica” e pelo “distante outro” não é novo, como esclarece José Gil (1994, p. 21):

“O Ocidente medieval acreditava que, nos confins da Terra (...), viviam certas raças que não se sabia bem se eram humanas ou mais próximas dos animais: as raças fabulosas do Oriente (...) As duas fontes mais importantes em que se baseia a maior parte destes autores são o tratado de Ctésias (400

a.C.) sobre a Índia...e a obra de Megásteno (cerca de 290 a.C.), geógrafo grego que acompanhou Alexandre ao Oriente”.

Diferente do corpo “normal, cristão, ocidental”, estes monstros distantes possuem as mais absurdas características, proporções e constituição: não têm cabeça, possuem os olhos nos ombros e a boca no peito; só possuem um olho no meio da testa; são dotados de asas; possuem seis braços; têm cabeça de cão, ou de elefante; têm os pés virados para trás; são antropófagos; andróginos; com o seio direito de homem e o esquerdo, de mulher; outros só possuem uma perna e saltam agilmente. São seres deformados (com partes faltando e/ou mal localizadas ou distorcidas) ou híbridos (somatória de duas ou mais espécies), de qualquer forma, exercendo fascínio, curiosidade e admiração. Outro dado importante é que, nos escritos, os seres localizam-se numa fronteira espaço-temporal além dos parâmetros europeus: considerando-se o “mapa de Hereford (século XIII)... os povos fabulosos encontram-se espalhados na periferia... nas fronteiras do espaço” (Op.cit., p.48).

Estes dados serão úteis na análise do termo “harmonia” em Laban, que se refere principalmente à questão do corpo no espaço. Mas qual “corpo”? O corpo da Europa dos anos 20 ou um corpo “periférico” a esta referência espaço-temporal? Somos nós – corpos contemporâneos brasileiros – estes autênticos seres periféricos, estranhos e interessantes (que fascinam multidões com seu rebolado mestiço coberto de plumas coloridas ao sol de fevereiro – pleno inverno europeu!) ou colonizados corpos, disciplinados pela técnica clássica, moderna, pós-moderna e o que mais vier? Nossa

multiplicidade nos permite (ou força a) residir exatamente no limiar entre estes dois mundos, em espécies indefiníveis e inclassificáveis até por nós mesmos. Isto ficou “claro” nas discussões do I Festival de Dança Contemporânea Brasileira em Berlim - *Brasil Move Berlim*, (realizado em abril/2003, com palestras de Arnaldo Alvarenga, Cássia Navas e Helena Katz), quando nos mostramos como seres fronteiriços ou de uma monstruosidade contemporânea recontextualizada e, de fato, descontextualizada, se levamos em conta nossa localização marginal à circulação internacional de informações. Do Brasil, apenas São Paulo está incluído no “Atlas da Globalização”, divulgado pelo *Le Monde Diplomatique*, (Março de 2003).

Neste sentido, a “brasilidade” reverte o sentido colonial de apropriar-se de objetos raros (ou monstruosos) dos locais visitados, e homogeneizá-los em museus organizados por categorias: apropriamo-nos dos métodos estrangeiros, descontextualizando-os, e “homogeneizando-os” com nossos próprios elementos “exóticos”. Ou seja, utilizamos o método científico desenvolvido inicialmente na Europa dos séculos XVI e XVII, para gerar precisamente o efeito oposto, a saber: a diferença e a multiplicidade. Este “conflito de identidade” é o tema - direto ou indireto - de alguns jovens coreógrafos solistas brasileiros, que vêm utilizando um arcabouço teórico-prático originalmente europeu – o Sistema Laban – para criticar e transgredir ideologias corporais. Isto porque o Sistema, apesar de proceder de um contexto local e temporal específicos (Alemanha e Inglaterra, primeira metade do século XX), estrutura-se exatamente a partir da multiplicidade, integrando elementos variados, até

supostamente antagônicos, em uma “harmonia” dinâmica. Por isso, o termo “harmonia” - do grego “harmos”, que significa “juntar” – é tão fundamental no Sistema Laban. Mesmo a abordagem científica – baseada em separar e isolar para analisar e conhecer – é incluída neste quadro harmônico geral do Sistema.

A base do Sistema, como nos refere Mary Wigman em relação a seu mestre Laban, consiste na busca da linguagem corporal de cada pessoa, e a expansão de suas possibilidades expressivas, em vez da limitação a uma forma estética específica (como a alemã do início do século XX). Isto pode ser visto no arcabouço teórico-prático criado por outra discípula de Laban, Irmgard Bartenieff. Em seus “Fundamentos Corporais e Princípios de Movimento” (BARTENIEFF, 1980), a abordagem holística prevalece sobre a tecnicista, enfatizando o aprendizado experiencial personalizado, em vez da imitação de exercícios padronizados pela forma. A linguagem do movimento criada pelo pioneiro, e desenvolvida por profissionais em todo o mundo até o presente momento, possui uma estrutura aberta que não apenas permite, mas principalmente estimula a transformação e alteração de elementos de sua própria constituição. Isto porque, diferentemente da limitada compreensão de que o Sistema é prioritariamente teórico, ele, na verdade, baseia-se na simultaneidade da experiência senso-cinestésica e cognitiva (ambas corporais), desenvolvendo uma consciência corporal com capacidade teórico-crítica. Isto é o que podemos observar nas contribuições, práticas e artísticas, teóricas e acadêmicas de profissionais brasileiros como Regina Miranda, Maria Mommensohn e Angel Vianna.

Também no âmbito teórico-prático, a abertura do Sistema pode ser comprovada em associações realizadas com outras tendências e estudos além da dança-teatro, tais como: o Teatro Físico (Júlio Mota, Balé Guáira e UFBA); a etnocenologia (Everaldo Vasconcelos, UFPB/UFBA); a fenomenologia da imaginação criadora de Gaston Bachelard (André Meyer, UFRJ); o estudo do texto dramático (Jacyan Castilho, UFBA); mitologias universais e as tradições do nordeste brasileiro (Adalberto di Palma, SP/BA); o candomblé (Suzana Martins, UFBA); as tradições indígenas brasileiras (Márcia Virgínia, UFBA/UFPE); a física fundamental moderna - teoria da relatividade e teoria de campos e partículas (Joana Lopes, UNICAMP); a física de Newton com foco no trabalho do ator (Lúcia Romano, PUC-SP); a aprendizagem na educação infantil em fase de alfabetização (Marta Scarpatto, PUC-SP); a dança para deficientes auditivos (Renata Neves, Associação Morungaba, SP).

Continuamos, no entanto, a priorizar referências estrangeiras no assunto, o que se deve talvez à falta de legitimação e divulgação das pesquisas brasileiras inéditas. Um notável esforço nesta direção foi o “Encontro Laban 2002”, organizado por Regina Miranda e sua equipe, no Rio de Janeiro, promovendo o diálogo entre vertentes de distintas discípulas de Laban (New York/ Irmgard Bartenieff; São Paulo/ Maria Duschenes, Londres/ Valerie Preston-Dunlop), e recriando esta linguagem intercultural harmônica.

A “Harmonia Espacial” referida por Laban (1879-1958) estipula complexas correspondências matemático-geométricas entre corpo e espaço, e tem suas bases na Grécia Antiga (Platão, Pitágoras, Phídias e Policletus).

“O conceito de harmonia remonta a Pitágoras que, de acordo com a lenda, o descobriu ao ouvir o som do martelar das diversas bigornas em uma ferraria. Essa observação levou-o por analogia a outros instrumentos, como as cordas em vibração de uma lira. Descobriu que duas cordas tangidas ao mesmo tempo soam melhor quando são iguais ou quando uma tem $\frac{1}{2}$, $\frac{2}{3}$, ou $\frac{3}{4}$ do comprimento da outra [criando, respectivamente, intervalos musicais que hoje denominamos de *uníssono*, *oitava*, *quinta*, ou *quarta*]” (DOCZI, 1981, p. 8).

Durante o treinamento no Sistema Laban, o corpo explora seu movimento expressivo no espaço tridimensional, em poliedros regulares dinâmicos (criados a partir dos percursos do movimento). Laban expandiu as seis direções do balé em um complexo sistema de dimensões, diagonais e planos, criando, respectivamente, figuras espaciais como o tetraedro, o cubo e, em especial, o icosaedro.

Estas “Escalas Espaciais” são organizadas em estruturas de espelho, visando a trabalhar o corpo como um todo, harmonizando suas diversas partes entre si, e em relação ao espaço e à expressividade:

“Os balanços de Laban eram baseados de forma harmônica. Cada escala é contrabalançada no espaço e no corpo, por inversão ou transposição de opostos harmônicos de simetria perfeita. Estes promovem o uso equilibrado do corpo: abrindo à frente [com foco indireto e tempo desacelerado] é combinado com fechando para

trás [com foco direto e tempo acelerado], ascendendo fechado [com peso leve e foco direto] é combinado com descendendo aberto [com peso forte e foco indireto], virando para a direita com virando para a esquerda, pulos no ar com quedas” (PRESTON-DUNLOP, 1994, p.118).

Para Laban, o icosaedro era a forma cristalina que melhor se adaptava às proporções humanas, aproximando-se da esfera espacial ao redor do corpo ou Cinesfera. Com seus doze pontos, esta figura corresponde à escala dodecafônica, com seus doze tons (sete dominantes e cinco subdominantes). A combinação de pontos do icosaedro, em percursos diversos que constituem escalas espaciais do icosaedro, forma intervalos de 1:1, 1:2, 2:3, 3:4 (FERNANDES, 2002, p.210-3) como descritos por Doczi acima. Já as escalas espaciais A e B – que recebem um enfoque especial no treinamento Laban até hoje – são constituídas por intervalos correspondentes à quinta musical na proporção 2:3, ou seja, 0,666..., numa aproximação da seção áurea (0,618...).

“O poder do segmento áureo de criar harmonia advém de sua capacidade única de unir as diferentes partes de um todo, de tal forma que cada uma continua mantendo sua identidade, ao mesmo tempo em que se integra ao padrão maior de um só todo. A razão da seção áurea é um número irracional e infinito, do qual apenas se pode conseguir uma aproximação... Ao descobrir isso, os pitagóricos encheram-se de admiração: sentiram o poder secreto de uma Ordem Cósmica. [...] Números irracionais não são desarrazoados; eles apenas

estão *além* da razão, ou seja, escapam ao alcance dos números inteiros. São infinitos e intangíveis. Em padrões de crescimento orgânico, a razão irracional da seção áurea revela que existe de fato um lado intangível e infinito em nosso mundo [concreto]” (DOCZI, 1981, p.13- 5).

Ou seja, “harmonia” não é uma organização racional artificialmente imposta em prol de uma estética geral “agradável” e “bela”. Muito pelo contrário, harmonia vincula-se ao invisível contido no visível, ou seja, à espiritualidade na matéria física, devolvendo o poder mágico ao corpo - retirado após a Idade Média, com Descartes e seu “corpo-máquina”.

As explicações materialistas do funcionamento corporal feitas por Descartes e Lucrecio (século XVII) supõem um corpo que se move a partir de leis mecânicas, sem precisar de alma, poesia, substância espiritual para se deslocar:

“Despojam-se assim os duplos e as suas representações corporais da sua força mágica e dos seus poderes” (GIL, 1994, p.117). Como Kandinsky, seu contemporâneo, Laban era consciente deste aspecto mágico da matéria física, e seu trabalho reflete esta associação da “visão espiritual” com a “curiosidade analítica” (PRESTON-DUNLOP, 1994, p.126). Ambos artistas buscaram “ressonâncias harmônicas da alma em relações, ao mesmo tempo balanceadas e grotescas” (Op.cit.,p.120), muito além da razão pura. Isto é particularmente importante para desmistificar o Sistema Laban como um arcabouço puramente teórico e matemático, estruturalista e científico.

Laban inspirou-se não somente em Pitágoras, assim também como os próprios gregos não foram os pri-

meiros a descobrir tais relações harmônicas. As proporções são encontradas, surpreendentemente, em objetos e civilizações tão distintas como pirâmides egípcias; uma margarida; um vaso chinês da dinastia Sung (960-1279 d.C.); um vaso grego do século VI a.C.; os poemas japoneses *haikai*; a cauda aberta de um pavão; padrões geométricos feitos por índios brasileiros; um tecido mexicano; um tapete camponês do leste da Prússia; mantos cerimoniais dos índios do noroeste dos Estados Unidos; flocos de neve; um peixe baiacu; uma pinha; um Boeing 747; um *allosaurus* (dinossauro carnívoro de cerca de 140 milhões de anos atrás); o Coliseu de Roma; *Borobudur* - um monumento budista em Java datado do século VIII (DOCZI, 1990).

Por este motivo, a formação Laban inclui, por exemplo, visitas a museus etnológicos, a igrejas barrocas, a parques com esculturas modernas, a criações coreográficas a partir de poemas *haikai*. Além disso, os fundamentos corporais de Irmgard Bartenieff incluem a utilização de sons vocais (ih, eh, ah, oh, uh) que vibram como uma corrente pelo corpo, de forma semelhante aos princípios harmônicos, rumo à “iluminação” presente em técnicas orientais (mantras e cantos tibetanos), e na cultura indígena brasileira.

“[O]s povos indígenas brasileiros, em especial os tupinambás e os tupi-guaranis, descendem de ancestrais chamados Tubunguaçu, que detinham uma certa sabedoria da alma, ou seja, o corpo-som do ser. A partir dessa sabedoria ligada a uma ciência do sagrado, intuíram técnicas de afinar o corpo físico com a mente, e com o espírito e a mente. Entendendo

o corpo como música, uma fala sagrada que se expressa no corpo, veículo por onde flui o canto, que tem sua morada no coração, cada um pode expressar a harmonia através do seu corpo” (VIRGÍNIA, 2003, p.15).

Referências a um intérprete “iluminado”, um treinamento físico visando ao desenvolvimento da espiritualidade, pode ser encontrado no tratado indiano de artes cênicas *Nāṭya Śāstra* ou quinto *Veda* (“eu vi”), datado de 200 anos antes de Cristo (BHARATAMUNI, 2000). Este tratado é a base das danças clássicas indianas, definindo harmonia como a associação matemática formal “perfeita” entre o movimento corporal, a cosmologia e a cultura, num desenho corporal e espacial vinculado a uma “consciência da totalidade” que une o humano ao divino (VATSYAYAN, 1997, p. 41).

Nesta dança, a complexa combinação de múltiplos e simultâneos elementos expressivos e abstratos é, até certo ponto, codificada segundo detalhadas leis geométricas. Curiosamente, o mestre deixará algo que encontre de “harmônico” no corpo de um/a discípulo/a, mesmo que não realizado exatamente como ensinou ao grupo. E assim, movimentos codificados quase por completo em uma “geometria sagrada”, gerarão a imagem de seres divinos com várias cabeças e braços (*Shiva, Shakti, Kartik*), com cabeça de elefante (*Ganesha*), com o lado direito masculino e o esquerdo, feminino (*Ardhanarishvar*), pele azul (*Vishnu/Krishna*), enfim, seres mágicos interpretados como “monstros” em escrituras medievais européias.

Este encontro entre dois mundos – do exótico com o geométrico, do monstro com o harmonioso – pede uma relação “harmônica”. De fato, originam-se (pre)

conceitualmente na Grécia Antiga, já que as escrituras medievais sobre monstros inspiraram-se nos textos gregos de Ctésias e Megásteno e as proporções harmônicas, em Pitágoras. Um conceito fundamental parece conter o dilema do geométrico e do monstro: as proporções do corpo humano.

Sabemos que Pitágoras baseou seus conceitos em “boas proporções do corpo humano”, que deveriam, portanto, ser usadas na arquitetura (DOCZI, 1981, p.96). Além disso, *A República*, de Platão deixa claro que devemos mandar embora de nossa cidade um homem capaz de imitar todas as coisas e, ao invés disso, ficar com um artista “mais austero e menos aprazível, a fim de que ele imite para nós a fala do homem de bem”, numa “forma sem mistura” (PLATÃO, apud BORIE et al, 1996, p.18-9). Conceitos de tal maneira excludentes não podem ser compatíveis com uma filosofia aberta como a do Sistema Laban. Um ator-dançarino, para Laban, deve dispor do máximo de possibilidades expressivas, pois como tentou argumentar Sócrates com Platão no mesmo diálogo: “E agora quanto à outra espécie? Não precisa do oposto, de todas as harmonias, de todos os ritmos, se quer exprimir-se convenientemente, devido ao fato de comportar todas as formas e variações?” (ibid.).

Obviamente, um monstro não possui, por definição, “boas proporções”. Isto porque consiste, precisamente, no excesso de alma, no excesso de erro, naquilo que não se pode imaginar como real, mas que, de fato, é o real por excelência.

“O corpo monstruoso subverte a ordem mais sagrada das relações entre a alma e o corpo: a alma revelada deixa de ser uma alma, e torna-

se, no sentido próprio, o reverso do corpo, um outro corpo, mais amorfo e horrível, um não-corpo. Que monstruosidade carrega o monstro teratológico com ele? A de uma alma feita carne, vísceras e órgãos?” (GIL, 1994, p.84-5).

Por isso, a dança-teatro de Laban aceita as proporções do monstro, em um conceito radical de harmonia, como no solo *Dança Bruxa* de Mary Wigman (1914). Considerando-se o comprimento integral da figura humana (até a ponta dos pés, e não somente até os calcanhares, como o fez Vitruvius e Leonardo da Vinci), o centro do corpo humano - onde se cruzam todas as suas proporções harmônicas - localiza-se no *sacrum*, do latim, “osso sagrado”. Ora, se meu centro harmônico inclui o resquício de uma cauda, então minha memória de não-humano (dinossauro, peixe, réptil, cavalo, elefante) – ao invés de sua exclusão, é precisamente o que garante minha espiritualidade.

Logo, um intérprete “iluminado” é aquele que não apenas inclui a diferença, mas reconhece, explora e expõe a beleza harmônica de seus próprios monstros, reverenciando a terra e o chão tanto quanto o céu e o espaço. É por isso que todo o arcabouço criado por Irmgard Bartenieff inclui a “cauda” (assim denominada para ativar esse prolongamento imaginário, ao invés de sua ausência e atrofia num termo anatômico) como marca óssea fundamental em todo movimento, principalmente na realização das escalas espaciais. Assim, o ator-dançarino não se dirige aos pontos no espaço apenas com a parte de cima do corpo ou com os braços, mas com todo o corpo engajado em forças espirais a partir da cauda/cóccix. Este osso é também sagrado na Umbanda, conectando o corpo físico ao corpo do guia espiritual ou “santo”.

O Sistema Laban, por definição, inclui proporção e desproporção, sublime e grotesco, encontrando um no outro, numa harmonia de espelhos. Porém, estes espelhos não são paralelos e, sim, levemente torcidos como o espelho mágico de M. C. Escher, criando segmentos áureos em espirais logarítmicas e gerando, assim, padrões de expansão infinitos como na natureza. Por isso, as espirais têm um papel fundamental nos exercícios criados por Irmgard Bartenieff e nas Escalas Espaciais de Laban, conectando o microcosmo corporal e o macrocosmo espacial em padrões cristalinos.

É exatamente no processo – no percurso *entre* dois pontos no espaço (alto e baixo), duas atitudes expressivas (leve e forte), dois conceitos distintos (sublime e grotesco), dois mundos diversos (corpo e cosmos, imaginário local e o técnico importado), duas hélices de DNA – que reside o abismo da criação. Assim, não podemos conceber uma harmonia excludente e unipolar (baseada em “boas proporções do corpo humano” e em uma “forma sem mistura”) mas sim, por definição, inclusiva e múltipla. A dança-teatro de Laban não busca imprimir padrões corporais fixos ou formas específicas de movimento, mas precisamente expandir padrões existentes rumo a um “domínio do movimento”, criando padrões caracterizados pela expansão e recriação. Assim, o Sistema Laban inclui simultaneamente a despadronização (ou desconstrução corporal) e a reconstrução de padrões, em uma abordagem além do “destruir para renovar” - típico da abordagem mecanicista. Na dança-teatro de Laban, desconstrução não é destruição, e unidade não é uniformidade; desconstrução é recriação e unidade é multiplicidade. E isto, profissionais brasileiros que trabalham com o

Sistema Laban já sabem, por experiência prática cotidiana: como harmonizar os muitos (des) níveis – religiosos, sociais, econômicos, raciais – e sobreviver de arte. Se “Laban buscou uma expansão da tradição existente em harmonia com o corpo humano, para ser usado por todos, como uma expansão que iria refletir a filosofia mais livre do século XX” (PRESTON-DUNLOP, 1994, p.120), talvez caiba exatamente aos seres “exóticos” e “periféricos” dar segmento a esta (con) tradição, num contexto agora pós-colonial, intercultural e de desconstrução.

Isto é o que podemos vislumbrar, por exemplo, no trabalho dos três jovens coreógrafos solistas selecionados, originários de distintas regiões: Cláudio Lacerda, que é natural do Rio de Janeiro (onde reside atualmente), e viveu a maior parte de sua vida no Recife; Marta Soares que nasceu no interior de São Paulo, cidade onde vive atualmente; Cibele Sastre de Porto Alegre, onde vive, e leciona no interior do Rio Grande do Sul (Montenegro e Cruz Alta). Além das muitas experiências artísticas no Brasil e no exterior, todos estudaram o Sistema Laban no exterior: Marta e Cibele cursaram o Certificado de Analista de Movimento no *Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies*, enquanto Cláudio completou o Diploma Profissional em Estudos de Dança e o Certificado do Programa de Estudo Independente no *Laban Centre London*. Cada coreógrafo aplica o material à sua maneira, em sua corporeidade e experiência, mas todos incluem a diversidade e as contradições de maneira harmônica e atual.

Em *O Fim do Começo* (2002), direção de Beatriz Diamante, a criadora e intérprete Cibele Sastre buscou “afinar” (como os índios Tubunguaçu) “o discurso corporal e o discurso dramático”, a narrativa e a abstração,

gerando uma nova significação a partir da exploração das escalas de Laban e dos estágios de desenvolvimento psicomotor. Já em *Deslocado* (1999), de Cláudio Lacerda, não há um contexto teatral, ou um tema. No solo, o corpo do coreógrafo cria sua própria linguagem e modo de mover-se, a partir da exploração da iniciação e seqüenciamento de movimentos (um dos Princípios de Movimento de Bartenieff) a partir de distintas partes do corpo, além do uso do peso corporal e da repetição. Com sua notável flexibilidade e movimentos arredondados que fluem por todo o corpo sem bloqueios, o coreógrafo reaplica e transforma os princípios do pioneiro da dança pós-moderna norte-americana Merce Cunningham. Este, para desfazer a organicidade (moderna) do corpo, utilizou o acaso e “a multiplicação de articulações dos movimentos, de tal modo que as seqüências deixam de se coordenar organicamente umas com as outras, adquirindo uma espécie de autonomia que vem da própria autonomia das ‘partes do corpo’. É a relação todo-partes que se desagrega” (GIL, 2001, p.35). Cláudio, assim como Cibele e Marta, associa esta “desagregação”, fragmentação ou “autonomia”, com o orgânico; o monstro com o humano: “eu quero gostar de coisas que não são nem graciosas nem belas, mas podem ser apreciadas e ter sua poesia também” (apud Siqueira, 2003).

Suas memórias de Londres podem ser vistas na provocativa *A cidade no meu corpo* (2001), onde Cláudio alterna ritmos e localizações no palco, entre movimentos e gestos mínimos do cotidiano urbano e abstratos absurdos, ainda mais neste contexto teatral. Por exemplo, duas vezes em momentos distintos, estica-se no chão de barriga para baixo ao fundo à esquerda do palco,

pára por um instante e, inusitadamente, em um tempo cinicamente constante, traz seu cóccix para “cima atrás” (ou seja, na direção do público). É como se ele fosse uma lagartixa esparramada descansando no chão que de repente resolvesse dançar na boquinha da garrafa sem se levantar, e vestida de cidadão londrino da última geração pop, após despir-se em seu apartamento/jaula. Apesar de usar todo o palco, seus excessivos e compulsivos deslocamentos criam uma atmosfera de aprisionamento que, aos poucos, parece incomodar o público. Esta restrição espacial está também presente em *Dual* (2000), onde Cláudio explora as qualidades expressivas do Sistema Laban e suas combinações, por entre cadeiras amarradas com cordas de um lado a outro do palco, chegando, por vezes, a machucar-se.

Cibele Sastre, em *O fim do começo*, relaciona-se com uma cadeira, porém sem cordas visíveis. Seu figurino, bem como os percursos traçados no espaço, constituem suas restrições. Envolto em um plástico transparente e aderente (aparentemente apertado), como se fosse um produto perecível (figurino de Alice Bemvenuti), seu corpo luta em sua pré-habilidade de caminhar, atravessando a frente do palco de um lado a outro até, finalmente, alcançar o objeto, cuja função é desconhecida por este corpo em in/evolução. O percurso linear até a cadeira pareceria uma evolução no tempo rumo a um objetivo final (como a suposta “evolução” das espécies), mas esta idéia ou expectativa é gradativamente desconstruída através do corpo da coreógrafa, que se des-organiza juntamente com qualquer divisão temporal. Seus movimentos “descoordenados” são surpreendentemente harmônicos, orgânicos e em um contínuo de tempo infinito. Ao aproximar-se

da cadeira, estando apenas a alguns centímetros desta, e ainda longe de uma firme bípede, a coreógrafa continua sua exploração neurocinesiológica como se estivesse distante do objeto, ou se este nem estivesse ali - o que verdadeiramente prende os olhos do público ansioso. Nada em seu corpo indica que ela saiba para que serve tal objeto curioso. A chegada e o relacionamento casual deste corpo neste/com este “outro corpo” sem função pré-estabelecida desenvolve-se da maneira mais inesperada, numa lição do domínio do processo sobre o produto, e da memória do corpo (aquela residente na cauda) sobre a vontade racional. Fragmentos e multiplicidades de formas são unidades orgânicas, com poder de decisão quanto ao destino deste (monstro) “humano” em processo.

Em outro momento da obra, Cibele caminha em círculos concêntricos no meio do palco, presa em uma espiral gradualmente menor, ao som de um texto (Caco Galhardo) que lista obrigações cotidianas numa velocidade que quase dificulta a compreensão. Associa-se, assim, aquela luta do artista brasileiro contemporâneo a uma espiral de repetição autômata. Esta restrição espacial e de movimento é peça fundamental também na obra *O homem de jasmim* (2000), de Marta Soares, inspirada nos poemas de Unica Zurn. Durante uma longa parte inicial do espetáculo, a coreógrafa encontra-se dentro de um retângulo transparente como uma mesa cirúrgica envidraçada, ou como se seu corpo fosse um objeto exótico dentro de uma vitrine de um daqueles museus do séc. XVI e XVII (que juntavam objetos das colônias e lugares distantes, fronteiriços). Seu corpo está à fronteira da loucura, no abismo entre tudo e nada. Como um inseto preso, move-se em imprevistos impulsos violentos,

permanecendo pateticamente parada durante outros intervalos de tempo, coagida. Durante o processo criativo (que, no total, durou cerca de dois anos), Marta realizou diversas explorações numa enorme casa abandonada em São Paulo; por exemplo: permanecendo quase imóvel diariamente por horas em uma das estruturas das ruínas, em forma de caixão, como uma tumba egípcia (que pode ser vista de forma fragmentada no vídeo projetado), imersa em todo tipo de insetos e sujeira (ou seja, matéria orgânica e inorgânica). Esta profundidade sensorial, experiencial e psíquica de ambas coreógrafas – Marta e Cibele – está presente na temporalidade de seus processos, e no desencadear de suas coreografias.

No caso de Marta, poderíamos dizer que esta relação com o tempo vem de seus dois anos de estudo com o pioneiro de butô Kazuo Ohno, ou de sua ampla experiência com a cuidadosa técnica de Susan Klein (discípula de Bartenieff); ou com os marcantes meses que passou com uma tribo indígena brasileira como parte de seu projeto para o Certificado no LIMS, ou com seu completo treinamento com Maria Duschenes em São Paulo. Poderíamos até dizer que a associação de tantas tendências distintas influenciou Marta Soares na criação de uma linguagem única e própria. Porém, esta originalidade já estava presente em seus projetos coreográficos na *off Broadway* dos anos 90, e aspectos gerais de seu trabalho já podiam ser percebidos em momentos anteriores àquelas influências, como o gosto por corpos despedaçados de bonecas, vestidos pomposos e roupas íntimas femininas, desbotados e/ou rasgados (como o vestuário português colonial após muito uso, dispensado às africanas e índias). O importante é notar

como Marta retrata estes elementos e influências, em um corpo fragmentado incompreensivelmente orgânico, como o dos outros dois coreógrafos em questão. Ou seja, como seu conhecimento do funcionamento orgânico (em termos dos Fundamentos Bartenieff, por exemplo) expõe-se em um corpo despedaçado, como ocorre com Cláudio e Cibele. E aí reside a brasilidade destes coreógrafos: em harmonizar diferentes tendências, criando uma linguagem própria, transformadora e crítica, tanto estética quanto socialmente.

Através da sobreposição de elementos do cotidiano e outros abstratos, estes artistas expõem cinicamente a decadência do corpo socialmente construído, como *O diafragma fecha* (1999). Na obra, “Cláudio parte da exploração das poses de fotos de modelos para abordar o narcisismo, a estilização da moda e aquilo que é considerado o *mainstream*, o padrão a ser seguido. Tudo isso é regiadamente contrapontuado com tiques nervosos, e deformações que evidenciam o atrito complementar das facetas inerentes às máscaras sociais” (Siqueira, 2003). Como nos esclarece o próprio coreógrafo em seu *Manifesto da dança amorfa*: “Um ser procura seus fragmentos numa sociedade decadente, mercantilista, deslumbrada com a tecnologia, pós-guerra, pós-colonial, pré-dignidade, pós-humana. O corpo, como matéria primeira e primal, vem tentar juntar os cacos deste ‘homo destroçadus’, levantando-se das ruínas e lançando seu grito surdo. Um grito abafado, preste a romper os tímpanos entorpecidos pelo mofo desolador da inércia burra. Esta dança é amorfa porque é a partir deste lodo inerte que este ser e o seu corpo vêm fazer uma arqueologia do ser chamado humano”.

Em *O homem de jasmim*, durante a projeção do vídeo, já

fora da câmara de vidro, Marta Soares tenta caminhar com apenas um sapato de salto alto, com um decadente vestido meio-chique, meio-cafona, em padrões de um corpo des-organizado e incapaz, mas buscando mover-se à sua própria maneira, ainda não viável. Como Cláudio e Cibele, o corpo brasileiro contemporâneo está “deslocado” de si mesmo e de seu grande espaço territorial. Este fenômeno de viver em um país tão imenso e dançar em espaços tão apertados pode parecer contraditório e até incoerente, mas é exatamente este excesso geográfico monstruoso que nos faz sentir isolados, como “povos fabulosos” não “espalhados” mas sim comprimidos “na periferia” (GIL,1994, p.57), nas fronteiras do espaço, imersos em nossas próprias diferenças, restritos em nossas condições cotidianas, e a horas ou dias de qualquer troca intra ou internacional realmente distinta. De fato, estes três coreógrafos exploram o corpo brasileiro como um sem-terra, um estrangeiro em seu próprio território, um invasor europeu por parte de pai, e uma violada nativa por parte de mãe. No entanto, estes coreógrafos usam esta limitação espacial cênica precisamente para desmontar os bonecos do poder racial-racional (que separa humanos e monstros) e soltar as articulações entre novos elementos, tendências, possibilidades. Ou seja, usam a limitação para reverter relações de poder impressas no corpo, transgredindo, expandindo e redefinindo relações harmônicas com/ no espaço visível e invisível ao nosso redor.

Referências bibliográficas

BHARATAMUNI. *The Nâtya Úâstra*. Tradução de uma Comissão de Professores. Nova Deli: Sri Satguru, 2000.

BARTENIEFF, Irmgard. *Body movement. Coping with the environment*. Langhorne: Gordon & Breach Science Publishers, 1980.

BORIE, Monique, DE ROUGEMONT, Martine, SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

DOCZI, Gyorgy. *O poder dos limites: harmonias e proporções na natureza, arte e arquitetura*. São Paulo: Mercuryo, 1990.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

_____. *Monstros*. Lisboa: Quetzal, 1994.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Laban, Schoenberg, Kandinsky, 1899-1938. In: *Traces of dance: drawings and notations of choreographers*. Laurence Louppe, ed. Paris: Editions Dis Voir, 1994, p.110-131.

RODRIGUES, Graziela. *Bailarino – pesquisador – intérprete: processo de formação*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.

SIQUEIRA, Arnaldo José Júnior. *Aspectos da dança contemporânea do Recife (1988-2002)*, Dissertação de Mestrado. UFBA/UFPE, 2003.

VATSYAYAN, Kapila. *The square and the circle of the indian arts*. Nova Deli: Abhinav, 1997.

VIRGÍNIA, Márcia. *Hoje tem ritual? Investigando a associação entre o som e o movimento corporal nas tradições rituais indígenas e afro-brasileiras e nas práticas de educação corporal: subsídios para o desenvolvimento da consciência corporal e prática artística*. Projeto de Doutorado, UFBA, 2003.

Ciane Fernandes é performer, coreógrafa e professora do PPGAC/ UFBA. Ph.D (New York University), Analista de Movimento (Laban Institute of Movement Studies). Autora de *Pina Bausch e o Wuppertal Dança-Teatro: repetição e transformação* e *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*.

Comunicação e imagem

Do erro de paralaxe à irrealidade cotidiana

Sandra Gonçalves*

RESUMO

A partir do conceito de paralaxe busca-se pensar as dicotomias fundantes da imagem fotográfica que desembocam hoje em nossa irrealidade cotidiana. O trabalho de três fotógrafas, Júlia Margaret Cameron, retratista, Lee Miller, fotojornalista e a fotógrafa-artista Cindy Sherman mostra-se como momentos particulares de superação de dicotomias, apresentando a imagem fotográfica como um híbrido entre natureza e cultura, arte e técnica.

Palavras-chave: fotografia, imagem, gênero.

ABSTRACT

Starting from the parallax concept, we attempt to think of the dichotomies from which the photographic image originates, leading, nowadays, to our daily reality. The three photographers' work, Julia Margaret Cameron, portraitist, Lee Miller, photojournalist and the artistic photographer Cindy Sherman can be held as particular examples of overcoming of these dichotomies, presenting the photographic image as a hybrid between the nature and culture, art and technique.

Keywords: photography, image, genre.

RESUMEN

A partir del concepto de paralaxe, se buscán pensar las dicotomías de la imagen fotográfica que llegan hoy a nuestra irrealidad cotidiana. El trabajo de tres fotógrafas - Júlia Margaret Cameron, retratista, Lee Miller, fotoperiodista y la fotógrafa-artista Cindy Sherman se muestran como ratos particulares de superación de las dicotomías, presentando la imagen fotográfica como un híbrido entre naturaleza y cultura, arte y técnica.

Palabras clave: fotografía, imagen, género.

Ao dar início ao nosso texto creio ser necessário esclarecer o que seja “erro de paralaxe”: em câmeras de visor direto (câmeras onde a imagem da cena vem diretamente aos nossos olhos, não fazendo nenhum percurso anterior), a visão que o fotógrafo tem da cena a ser fotografada não é a mesma captada pela objetiva, responsável pela imagem a ser registrada na superfície fotossensível (o ângulo de visão abrangido pelo olho do fotógrafo não coincide exatamente com o ângulo obtido pela objetiva da câmera). Ou seja: o “erro de paralaxe” tem como resultado a não representação na imagem fotográfica daquilo que o fotógrafo viu no momento em que fotografou. As modernas câmeras compactas, utilizadas pela maioria dos fotógrafos amadores, possuem um dispositivo que minimiza este problema. O conceito de “erro de paralaxe” é utilizado neste texto como uma metáfora para apontar alguns erros que somos levados a cometer ao pensarmos a representação fotográfica, erros que a marcam desde seu surgimento no século XIX.

Um destes erros de caráter significativo na história que se conta da fotografia, é o da máquina fotográfica vista como exclusividade masculina (de um fazer masculino) restando à mulher a pose — erótica ou ao lado da família. A ela, mulher, era dado no máximo manipular a câmera por se supor ser ela dotada de uma sensibilidade mais viva, ou seja: o olhar feminino seria mais cor de rosa, mais meigo, com temas ligados à vida feminina, ao seu redor (como se daí não pudessem advir olhares mordazes, irônicos ou mesmo de cumplicidade crítica). Este olhar “domesticado” não existiu. Este texto pretende fazer um recorte no universo fotográfico ocidental apontando alguns

personagens femininos (Júlia Margaret Cameron, Lee Miller e Cindy Sherman) que utilizaram a fotografia como forma de expressão e exploração do mundo — espelhos e janelas. Num universo até bem pouco tempo predominantemente masculino — o universo da máquina — essas mulheres tiveram brilho próprio e marcaram de forma indelével a história da fotografia no ocidente. Estas mulheres foram capazes de perceber o caráter de signo e de híbrido (um híbrido é tudo aquilo que a modernidade não pode suportar, um híbrido inclui, não é excludente, trabalha no entre) da imagem fotográfica, trabalhando na fissura da diferença entre o real e sua representação, entre a arte e a técnica.

Bel Amado, coordenadora do setor de fotografia do Museu da Imagem e do Som de São Paulo, sem o preconceito do olhar descrito acima, acredita que existe uma maneira de clicar tipicamente feminina (com anima): “É uma abordagem diferenciada, emotiva, impulsiva” (Íris, a revista da imagem, n.512, p.18). Acredito poder dizer mais: o olhar feminino talvez esteja mais atento à exclusão, ao velado, ao interdito, ao desviante, à diferença, posto que sempre foi marcado como uma. Daí parece ter nascido um “olhar menor”, um olhar estrangeiro — nem melhor, nem tampouco pior, superior ou inferior — um olhar que, apropriando-me de uma fala de Julia Kristeva (1994) em relação ao estrangeiro e trazendo-a para o olhar “feminino”, “nenhum obstáculo o retém e todos os sofrimentos, todos os insultos, todas as rejeições lhe são indiferentes na busca desse território invisível e prometido, desse país que não existe mas que ele traz no seu sonho e que deve realmente ser chamada de um além”. É neste lugar que

este olhar feminino se projeta, é lá que ele busca. O olhar feminino não é doce, meigo ou cor-de-rosa. O que inspira este olhar é a busca de um “suplemento” (possível no desvelar do que, por vezes, o próprio olho não viu) um pouco de arte e pensamento; busca de algo que se conserva, permanece; um tempo na imagem que dura e coexiste, possibilitando novas experiências. Nesta conservação um suplemento é criado — viagem suplementar e sem controle. O olhar feminino não se liga a um sexo, mas a um princípio, o do jogo (no sentido dado por Winnicott, 1975) onde as posições não são fixas. Mas, não vamos nos adiantar. Sinalizemos antes outros “erros de paralaxe”, de modo a construir de forma coerente o nosso objeto de reflexão.

A fotografia nasce no século XIX, século marcado por profundas transformações: houve uma rápida industrialização do capitalismo; grandes populações européias integraram-se em áreas industriais, em cidades ou lugares que lhes eram estranhos, abandonando antigos hábitos, tradições, modificando suas relações familiares. A euforia tomou conta da burguesia. Com a industrialização as pessoas tiveram acesso a coisas até então impensáveis. Entramos na era do consumo massivo. Havia a promessa e garantia de segurança social, dada pela ciência, pela indústria e pela razão triunfante. A lógica do capital passou a dar o tom dos acontecimentos exigindo transformações constantes nos meios de produção e mudando constante e sistematicamente o mundo; o processo de mudança torna-se um fim em si mesmo. A sociedade capitalista do século XIX é visivelmente marcada por essa dinâmica de transformações que já se fazia presente

desde o Renascimento. O mundo tem a medida do homem (homem branco ocidental). Uma das funções da fotografia será a de documentar estas mudanças.

Quando a fotografia surge, homem e máquina parecem em harmonia. A indústria mostrava-se capaz de resolver os problemas humanos, garantindo progresso e prosperidade. Em tal contexto, as máquinas eram vistas como sinônimo de imparcialidade e precisão científica e, para esta humanidade apaixonada, os frutos da máquina eram bem vindos. Através da fotografia, pensava-se alienar a mão do homem do processo de representação do mundo. Acreditava-se que o aparelho fotográfico possibilitasse à natureza se auto representar, a estruturação ideológica da imagem não era levada em conta — neste primeiro momento a subjetividade é como que banida da cena da representação. A fotografia no século XIX, de modo geral, foi considerada como cópia do real ou como simples documento. Sua vida estética foi negada em benefício de sua cientificidade (COSTA, RODRIGUES, 1995, p. 22).

Temos aqui o nosso primeiro “erro de paralaxe” e este parece ter relação com o caráter sógnico da imagem fotográfica, um signo especial, ícone indicial (SCHAEFFER, 1996). Então, por suas características, especialmente a fidelidade com que reproduz o mundo real (ela é um ícone e um índice), a fotografia ocupou um lugar de importância num campo que se firmou na segunda metade do século XIX, ou seja, a documentação. No campo mais específico do fotojornalismo, teremos as primeiras coberturas de guerra (Guerra da Criméia e Guerra Civil Americana), onde nos será possível perceber o caráter estruturador da ideologia, da cultura e da tecnologia na confecção da imagem fotográfica —

não devemos esquecer que a fotografia é produção de representação a partir de um real e como tal criada com uma intencionalidade, a partir de uma individualidade, que pressupõe um repertório particular, que irá construir o signo, a representação. A partir daí uma nova realidade é criada. A possibilidade de intervenção do fotógrafo na imagem existe desde o primeiro click fotográfico; de alguma maneira o fotógrafo sempre manipulou o real, seja através do ângulo de tomada, na distribuição das luzes e das sombras, seja na escolha da objetiva a ser utilizada. O fotógrafo também torna patente sua inclinação estética e psicológica ao escolher seus temas e o modo de enfocá-los. Podemos então afirmar que a natureza objetiva da fotografia é fruto da ideologia da objetividade e, portanto, fruto de um desejo e não da “realidade” dos fatos: lembremos as superposições de negativos realizadas por Oscar Rejlander, fotógrafo sueco, na década de 60 do século XIX ou a pauta proposta a Roger Fenton quando da Guerra da Criméia (visão romântica da guerra). Entretanto, a visão da fotografia como espelho do real tem perpassado a história da técnica fotográfica, visão herdeira do contexto de nascimento de tal técnica.

Neste momento é importante marcar que o homem é linguagem. A “realidade”, o Real, não nos é acessível, não nos é cognoscível sem a mediação do signo. A palavra falada ou escrita, o desenho, a pintura, a fotografia, a imagem em movimento são linguagens, produto de signos em códigos, gerando mensagens, como esta frase que escrevo e representam a realidade para o homem. O livro, o jornal, o cinema, as revistas, a televisão e mais recentemente a Internet são meios que tornaram

possível ampliar o público receptor e acelerar a circulação das mensagens. A linguagem (conteúdos) que esses meios portam, moldam o ambiente em que vivemos (referente, objeto) e o nosso pensamento (referência, sujeito). De modo a se tornarem alguma coisa, tanto sujeito quanto objeto devem passar pelo signo.

Em termos mais mundanos, de aspectos cristalizados no senso-comum, as imagens fotográficas sempre foram aceitas como prova inconteste e objetiva do que retratavam (efeito-verdade). Elas são imagens produzidas por aparelhos, imagens indiciais. Elas estabelecem com seu referente uma relação direta: são imagens que surgem de conhecimentos da química, da física e da eletrônica: através de uma lente as emanações luminosas de um objeto fixam-se em uma superfície química sensível (haletos de prata em suspensão numa solução gelatinosa sobre uma tira de acetato) ou sobre um suporte eletromagnético (modulação eletrônica do vídeo). Como espelhos, estas imagens estabelecem uma relação física com o real que registram, daí sua pretensa veracidade, como se no ato da impressão/captação fosse o real mesmo aí capturado. Esta possibilidade é de fundamental importância no fotojornalismo, que se aproveita do indício entre a coisa e sua representação (signo) nos dando a ilusão de termos a própria realidade diante dos olhos. Provocam o olvidamento da fratura da diferença entre o real e a sua representação para realizar sua captura.”...não é senão ocultando a fratura da diferença, ocultamento desse vão entre o signo e realidade, que se alimentam todas as ideologias deformantes e todas as mentiras que, escondendo, disfarçando ou mistificando seu caráter de signo, fazem-se passar por realidade. Em razão disso, é no dilaceramento dessa diferença que re-

side, por outro lado, nossa sede pela verdade, nossa sede por revelar o real, assim como a mola de nosso desejo” (SANTAELLA, 1996, p. 64).

O que vemos ao olharmos as imagens técnicas não é o mundo, mas conceitos relativos ao mundo, apesar da impressão automática do mundo sobre a superfície da imagem (FLUSSER, 1998, p. 35). Apesar da ilusão de supressão da fissura entre o objeto e sua representação, como se mundo e imagem fossem um só, ela lá está e permanece. Por mais fiel ao real que possa ser o registro técnico (físico, químico, eletrônico) de um objeto, ele não é “a realidade”.

O primeiro erro que nomeamos mais acima, ao olvidar o caráter humano da produção fotográfica, ou seja, a presença de uma subjetividade que recorta o real (a existência da imagem fotográfica obedece a uma finalidade interpretativa), faz derivar ou se amplia em um outro erro: a negação do aspecto de híbrido que a imagem fotográfica possui. O processo fotográfico torna possível a criação de imagens que colocam em contato, de um modo até então desconhecido, a natureza e a cultura, imagens, como vimos mais acima, produzidas através de aparelhos, procedimentos técnicos, mas também naturais (reflexão da cena do mundo, dos objetos na superfície sensível) e culturais, informadas por uma subjetividade. Estas imagens são a um só tempo natureza e cultura, ciência e arte, “uma ‘arte exata’ e, ao mesmo tempo uma ‘ciência artística’” (FABRIS, s/d). Quando a fotografia surge, seu caráter de arte é negado pelas características mesmo delegadas a uma obra de arte (autenticidade, unicidade, aura: valor de culto) (BENJAMIM, 2002, p. 221-54), que não se coadunam com a representação fotográfica: “Enquanto a arte se

define usualmente pelo que uma obra tem de expressão humana, até então, apenas viabilizada pela manipulação direta da obra, uma produção técnica se caracteriza exatamente pela substituição da mão do homem por operações programadas” (ENTLER, 1998, p. 282-3). O que se fará então será ressaltar as etapas sob o controle do autor no processo fotográfico.

Na tentativa de fazer a fotografia caber nos critérios acadêmicos da arte, surge no século XIX, paralelamente à estética documental, uma corrente fotográfica denominada Pictorialista — reação aos avanços técnicos que tornam a fotografia acessível a qualquer um, bem como reação ao que consideravam objetividade fria da imagem fotográfica. Suas fontes de inspiração são os pintores impressionistas; acreditam encontrar aí o caminho para tornar a fotografia uma arte e neste afã não percebem que, de certo modo, foi a fotografia quem liberou a pintura para esses vôos — um mundo fragmentado, maravilhoso na imagem que se dilui, cada vez menos uma reprodução fiel da realidade (KUBRUSLY, 1991). Não havia elogio maior a um pictorialista do que negação em seu trabalho de qualquer traço do fotográfico. Nesta busca da fotografia artística, os pictorialistas imitavam os padrões da pintura do século XIX: romantismo, naturalismo, realismo e impressionismo, seja no tema ou no tratamento dado a imagem. Lançavam mão de todo um arsenal alquímico e técnico, com seus segredos e mistérios, tornando possível aos fotógrafos sentirem-se mais próximos dos pintores e gravadores. Todo esse aparato tinha também como função diferenciar a foto de arte no mar de imagens que jorravam sem cessar de click de milhares de Kodaks.

Sabemos hoje que será a fotografia a subverter os cânones tradicionais da arte, mais do que se adaptar a eles, híbrido que irá impor uma nova sintaxe, uma nova linguagem, a fotográfica, formada pela química, pela ótica, pelas relações mecânicas e eletrônicas, que tornam possível a nova linguagem, na qual a tecnologia dá o tom do fazer, reordenando as demais práticas visuais. “A partir de sua presença, a pintura passaria a incorporar valores fotográficos, de modo positivo ou negativo, mas já em referência a um tipo de visualidade que a fotografia inaugurou, ou melhor, um tipo de olhar que a fotografia idealmente encarnou” (FATORELLI, 1998, p. 87). O valor estético da fotografia irá aflorar quando os fotógrafos não mais se envergonharem de serem fotógrafos e não pintores, buscando a “fonte do valor estético na estruturalidade intrínseca à sua própria técnica” (ARGAN, 1992, p.81). Se arte, se técnica ou híbrido, a fotografia é o passo inaugural, a base sobre a qual erige-se hoje a civilização do olhar.

Então, no jogo entre objetividade/subjetividade, no alinhamento do olho (subjetivo) e da máquina (objetivo), na hibridação homem/tecnologia que indivíduos, mulheres e homens, vêm trabalhando com a imagem fotográfica, passando da verossimilhança ao índice, ao traço de um real (DUBOIS, 1998, p. 23-45). Cada um destes indivíduos tem produzido imagens inesquecíveis impregnando nosso imaginário. Cada um nos oferece um olhar original sobre o mundo, buscando no corte espaço-temporal, no fragmento, tornar real o seu mundo, espaço intermediário entre o dentro e o fora.

Como indicado no início deste ensaio, a pretensão é mostrar o trabalho de fotógrafas que aceitaram e tiraram partido do caráter híbrido da fotografia. Então,

após sinalizarmos alguns equívocos na estruturação do que seja a imagem fotográfica, do que seja a sua especificidade, chegamos as nossas personagens — optei por personagens femininos a fim de dar visibilidade a trabalhos produzidos por mulheres, visto estas, de um modo geral, serem omitidas na história que se conta das produções técnicas e artísticas, em que se privilegia uma história definida como unicamente a história do homem branco ocidental. Nossa primeira personagem, Julia Margaret Cameron, considerada uma das maiores retratistas de seu tempo, emerge como fotógrafa na segunda metade do século XIX, em plena Era Vitoriana, com todos os seus interditos, numa idade que mesmo hoje seria considerada apta para a aposentadoria: 48 anos. É curioso, neste universo até então dominado pelos homens, território da ciência e da técnica, mas impregnado por magia e mistério (atributos femininos) surgir esta Lady Vitoriana no mundo da técnica fotográfica.

Cameron nasceu em Calcutá, em 1815; terceira filha de James Pattle — alto oficial do serviço civil de Bengala. Foi educada na França e Inglaterra. Aos 19 anos voltou para a Índia onde se casou com Charles Hay Cameron, como seu pai, alto oficial do serviço civil britânico, em 1838. Voltou para a Inglaterra em 1848, tornando-se amiga de Watts, Rossetti e de outros jovens do movimento Pré-rafaelita que irão influenciar a temática de suas fotos. Cameron fotografou as mais importantes personalidades de sua época, parte de seu círculo social, sendo ela também uma delas. Retratou entre outros, Charles Darwin, o poeta Taylor, o escritor e historiador Thomas Carlyle, Alice Liddel — para quem Lewis Carroll criou e contou *Alice no País das Maravilhas*.

Ativa e excêntrica, Julia Cameron, inicia-se na fotografia tendo-a como um passatempo de meia idade (48 anos). Após ganhar de presente de sua filha uma “máquina de retrato” e todo o material necessário para fazer fotografia — usa-se na época o colódio ou chapa úmida de grande formato, que exige do fotógrafo a preparação da pesada chapa sensível e seu posterior processamento, que deve ser imediato à tomada. Entusiasmada, não perde tempo e transforma um depósito de carvão em quarto escuro e um antigo galinheiro em estúdio. A fotografia libera em Cameron toda uma energia de viver registrada em menos de dez anos de carreira. Sua paixão era tamanha que ao conseguir o primeiro retrato que lhe satisfazia — o retrato de uma menina — sob ele escreveu: “*Annie — my first sucess — jan. 1864*”. Feliz por conseguir este retrato, ela se põe a fotografar febrilmente (foi ativa entre 1864 e 1874, começando na fotografia quando esta tinha pouco mais de 25 anos de existência), usando no seu dizer, a lente com ardor e carinho. Rapidamente tornou-se mestra em retratos. Partindo de uma intenção pictorialista chega a resultados de extrema modernidade.

Os retratos de Julia fugiam ao padrão da época, onde a exatidão em reproduzir o real era importante — o padrão das fotos consistia em mostrar o fotografado de corpo inteiro, olhando diretamente para a câmera e com uma luz direta distribuída igualmente de modo a mostrar tanto as feições como a roupa das pessoas. O enquadramento proposto por Cameron é audacioso, aproximava-se de seus modelos com tomadas não usuais, com grandes planos de rosto considerados uma novidade para a época. O efeito produzido é de sur-

preendente proximidade, demonstrando uma maior preocupação com o significado do que estava sendo representado do que com o foco (sua característica principal). As fotos apresentam um *flou* provocado por um ligeiro desfocado, dando às imagens uma textura especial, um adensamento. A luz de suas fotos é dramática, denotando um cuidadoso trabalho. Cameron mudou os rumos da fotografia — dotada de um agudo sentido da natureza humana, foi ela uma das primeiras a compreender como esta natureza podia ser enfatizada por efeitos de luz e sombra e por closes; explorava as possibilidades plásticas do meio fotográfico em sua busca de efeitos artísticos (interpretados por critérios extras fotográficos). Júlia Cameron nega o que se considerava o caráter prosaico da fotografia (mera cópia de um real).

A estética de Cameron é tributária de um erro. Como ela mesma afirmou, não apreciava o estilo dos retratos da época: “Como documentos, sem nenhuma expressão pessoal; como o trabalho de um comerciante, não de um artista”. Na busca da emoção, optou por trabalhar com grandes planos. Na época não se utilizavam ampliadores e as fotos deveriam ser feitas em sua verdadeira grandeza. Não se podia, como hoje, escolher da foto apenas o detalhe que nos interessa e dele se fazer uma ampliação. Então, para obter o efeito pretendido, Cameron aproximava-se do modelo além do que o equipamento permitia, o que provocava o “fora de foco”. As objetivas da época ofereciam pouca profundidade de campo (tudo o que se tem nítido além e aquém do objeto de foco), sendo portanto o foco crítico. O “problema” culminava com a pouca sensibilidade à luz do material utilizado. Assim, o modelo deveria per-

manecer imóvel por longos minutos, qualquer movimento aumentava o desfoque. Diferentemente de fotógrafos de seu tempo, não tentava ocultar o que o aparelho possuía de não domável (necessidade de impor a subjetividade do artista), de imprevisto. Cameron faz do acaso um aliado (a limitação técnica foi determinante em seu processo criativo), demonstrando o caráter híbrido da fotografia, sempre um jogo entre o objetivo e o subjetivo e o que está no meio, possibilidades inesgotáveis que podem ser corrigidas ao não corresponder às necessidades do fotógrafo.

Na distância dada pelo tempo, podemos observar nos “erros” de Cameron, uma espécie de aura dada a suas fotografias, sacralizando seu objeto de foco, criação de um efeito de presença, de “mais real”. O longo tempo de exposição, o desfocado, adensa a fotografia atribuindo-lhe um tempo sedimentar; a figura revelada pela imagem, “aparece como uma figura outra, acrescentada, em certa medida a própria alteridade do modelo, da figura conhecida. A aura terá a ver com o que resta — e permanece —, inicialmente do real (elementar) no ato: tempo de exposição disseminado e explodido” (GUERREIRO, 1998). A fotografia é um meio ambíguo. As imagens por ela produzidas são artefatos flexíveis, maleáveis. O significado é mutável e se atualiza com a passagem do tempo, a depender de quem olha e quando olha. Este esgarçamento dócil é a origem de sua atração.

É importante marcar que a fotografia não foi para Cameron mero diletantismo e passatempo de meia-idade. Com o marido doente e as plantações de café (ou chá; os textos consultados se contradizem neste aspecto) da família na Índia não indo bem, tomou a

fotografia como profissão, entretanto é improvável que tenha obtido muito lucro, dado o alto preço do material e o baixo preço que pedia por suas fotos. Cameron, filha do século XIX, morreu no Ceilão, em 1879. Segundo biógrafos, sua última palavra foi *beautiful*, demonstrando sua fé na vida, no homem e na beleza.

No início do século XX, seguindo as mudanças que aconteciam no campo cultural, a fotografia artística aproxima-se dos movimentos de vanguarda (movimentos modernistas), recriando as suas bases estéticas: “tratava-se simultaneamente de pôr abaixo o esteticismo pictorialista e dotar a fotografia de um projeto inteligente, atuante e contemporâneo às aspirações revolucionárias da arte moderna” (COSTA, RODRIGUES, op. cit., p.35). Este movimento de renovação teve dois pólos principais: Europa e Estados Unidos.

Na Europa vários artistas do movimento de vanguarda utilizaram a fotografia. Diversos foram os artistas fotógrafos: Moholy-Nagy, Man Ray, René Magritte, Max Ernst. Neste período a fotografia liberta-se dos condicionamentos impostos pela câmera com os fotogramas de Moholy Nagy e Man Ray e com as colagens e montagens dos dadaístas, surrealistas, futuristas e construtivistas. Esta fotografia é contemporânea da descoberta freudiana do inconsciente e do homem não mais apenas definido como trabalhador, consumidor ou cidadão, o indivíduo deixa de ser apenas um ser social e torna se também um ser do desejo.

Nos Estados Unidos, a entrada da fotografia moderna deu-se através de Alfred Stieglitz, que tirou partido da acuidade visual oferecida pela fotografia para construir imagens pretensamente despojadas na

busca de revelar os objetos do mundo como eles são. Stieglitz empenhou-se em difundir o trabalho de artistas modernos europeus nos Estados Unidos. Ao redor dele aglutinaram-se vários fotógrafos. Obedecem inicialmente ao padrão pictorialista para pouco a pouco irem desenvolvendo uma fotografia direta, a *straight photography*, que colocaria outra vez o fotógrafo em contato com o mundo, abandonando o experimentalismo de laboratório. Surgia daí uma fotografia direta, sem artifícios, transformando o que antes era considerado limitação em vantagem.

Nossa próxima personagem, Lee Miller pode ser considerada fruto desses movimentos. Lee parece ser um daqueles casos em que obra e vida se confundem. Nasceu nos Estados Unidos em 1907. Modelo e fotógrafa, dona de um rosto belíssimo e de um estilo libertário, teve inúmeros relacionamentos. Em 1925, aos dezoito anos, foi para Paris estudar arte dramática e descobriu a fotografia. Conhece Man Ray, fotógrafo e artista plástico surrealista — figura constante em suas fotos — tornando-se sua discípula e amante. Através de Ray, tornou-se amiga de Picasso, Paul Eluard, Jean Cocteau e outras celebridades que naquele momento se concentravam na França participando de toda a efervescência vanguardista que tomava conta de Paris. Suas primeiras fotografias faziam parte do mundo plástico de Ray: closes de partes do corpo, composições enigmáticas e estranhas, chegando à pura pesquisa surrealista. Acidentalmente, na câmera escura descobriu a solarização que Man Ray usaria em seu próprio trabalho como um tipo de assinatura visual. Lee vai além dos limites impostos às mulheres de seu

tempo: livre, intensa, incontrolável, talentosa, inteligente, não se deixava dominar. Em Lee a construção de seu próprio personagem é bastante forte, faz da vida obra de arte; Lee é anjo e demônio; a rebeldia, seu “input”.

Em 1932 volta aos Estados Unidos e abre com o irmão um estúdio em Nova York para dar continuidade às experiências de Paris. Fotografa moda, artistas e celebridades tornando se também uma. Realiza inúmeros retratos, principalmente de mulheres. Em 1934 casa-se com um milionário árabe, Aziz Eloui Bey, e vai para o Cairo, onde leva uma vida intediante (quase não fotografa). Em 1937 vai a Paris em férias e conhece Roland Penrose, crítico e escritor inglês, que será seu futuro marido. Ao voltar ao Cairo, com renovada energia, retoma a fotografia e o prazer de viver. Em 1939 separa-se do árabe Aziz e retorna à Europa (Inglaterra). Roland Penrose a espera e uma nova vida começa. Durante a Segunda Guerra Mundial trabalha na *Vogue*, a revista abre espaço para a Guerra e Lee torna-se correspondente na Normandia. Texto e imagem são de sua autoria — Lee Miller foi uma das primeiras fotógrafas a fotografar e escrever suas próprias reportagens. Fotografou *Dachau*, depois *Munique*. Estes dois trabalhos caracterizam-se por seu aspecto marcante de fotorreportagem; a realidade é crua, direta, sem truques, o surrealismo está presente na vida. Após a guerra, volta a Londres e casa-se com Roland Penrose, com quem tem um filho. Aos poucos abandona a fotografia. Morre de câncer em 1977. Seus negativos, relegados ao sótão de sua casa, foram encontrados por seu filho, Antony Penrose, após sua morte.

Lee Miller fotografou o extraordinário, o contraditório: era mestre em juntar imagens, em encontrar o incongruente e o existencial. Tinha uma visão surrealista da fotografia. O “momento exato” não era seu estilo nem sua busca. Misturou de modo contundente o caráter documental do fotojornalismo, com uma visão surrealista do mundo, por si só surrealista ao olhar mais atento, demonstrando, o caráter de mito do paradigma da veracidade, que considera a fotografia como o meio de expressão por excelência, portador da verdade, prova incontestada da existência de algo. A fotógrafa parecia ter consciência da tensão entre a suposta veracidade da imagem e seu conteúdo imaginário. Tirar e criar a imagem confundiam-se num mesmo ato, na busca de uma visão menos mecânica do mundo.

Segundo Sylvain ROUMETTE, que faz o prefácio do livro *Les vies de Lee Miller*, de Antony Penrose, no trabalho de Miller a realidade da fotógrafa mistura-se com a realidade do mundo e do personagem que ela criou para si própria neste mundo. Esta mistura vai interferir na visualização de seu trabalho, dificultando a apreciação das imagens por si mesmas, pelo que valem. A marca da autoria torna-se, por assim dizer, índice existencial inalienável na leitura de suas imagens (PENROSE, 1994, p.11).

A fotografia de Lee é espelho e janela, mas uma janela que não deixa esquecer quem a abriu, remetendo outra vez ao espelho, que poderá turvar o significado primeiro da imagem. A fotografia produzida por Lee é indissociável de sua vida, o que, para nós, reafirma o caráter híbrido da produção fotográfica, onde a subjetividade não é invisível, o

significado de uma fotografia é dependente do contexto (abrangente) criado pelo fotógrafo, pelo leitor e pelo cenário. “*C’est d’ailleurs cette dimension existentielle de la photographie qui fait d’elle l’art impur, ou la science impossible, que l’on sait*” (Id., p. 12).

Demasia, ousadia, atrevimento, rompimento de fronteiras em relação à tradição formal são adjetivos utilizados para descrever a mudança radical que a fotografia vem sofrendo desde o pós-guerra. A imagem fotográfica transformou-se em nossa linguagem, nosso principal meio de comunicação. De função utilitária e documental ela passa a instrumento de expressão artística transgressora. Desde a *pop art*, passando pela arte conceitual à apropriação de imagens já existentes (principalmente da mídia), a fotografia cumpre um papel de fundamental importância no crescimento da arte contemporânea. De meio de expressão periférico ela passa a ter um papel central no mundo artístico, passa a envolver as outras formas de arte. Não há mais sentido, é mesmo irrelevante, a discussão se ela é arte ou não.

Neste ínterim, fica abalada a capacidade da fotografia de ser o meio por excelência portador da verdade. O surgimento da tecnologia digital, propiciadora da imagem digital vem reacender o questionamento, tanto nos meios acadêmicos quanto no meio profissional jornalístico, da natureza da fotografia como documento incontestado dos fatos (sabemos, para além do senso comum, que uma fotografia é portadora de múltiplas realidades). Com o computador (seus programas) as possibilidades de interferência na imagem são ilimitadas e de difícil, senão impossível, detecção. Tem-se então, a possibilidade de

“mentir”, fotograficamente falando, como nunca antes. Em realidade, a pergunta que com mais frequência fazemos é: **“*existe alguma verdade nesta imagem?*”** Abole-se a distinção entre fato e ficção. Nada mais é o que parece ser.

As imagens fotográficas são nossa linguagem, nosso principal meio de comunicação. “... *funcionam como árbitros da beleza, veículos de celebridade, agentes de propaganda, defmidoras do desejo, ícones da ambição e lembranças de nossa memória*”. (HEIFERMAN, 1989, p.18). Nossa experiência cotidiana cada vez mais é atravessada por imagens. Imagens que nos capturam na tela da televisão, do cinema, nas páginas dos jornais e revistas, nas prateleiras dos super mercados, nos *outdoors* espalhados pelas cidades. Confrontada a estas imagens, a experiência real adquire um ar de irrealidade, se torna banal. Se no passado estas imagens tiveram por função desvelar o mundo, hoje funcionam como biombo,a velar a realidade.

Por meio de formas atraentes, embalagens sedutoramente apelativas (belos corpos atléticos são um ótimo exemplo, pois sabemos como vendem bem “qualquer” produto) o cotidiano é estetizado e povoa-se com iscas de sedução, tudo é tátil, palatável, colorido. A publicidade erotiza o cotidiano com fantasias e desejos de posse, a carga erótica envolve pessoas e objetos impactando o social— mensagem narcísica.

Forma-se um circuito perverso (SANTOS, 1997), a serviço da sedução: informação — estetização — erotização — personalização, cuja soma é o consumo materializado no cotidiano. Este circuito controla o social. Apresenta modelos e imagens que se massificam através dos *media*, fazendo-se o sangue do siste-

ma capitalista. Esta é a ambiência, sedutora, pós-moderna, em que a participação, atuação no cotidiano se dá via consumo. Resta ao indivíduo o culto à própria imagem e a busca de satisfação no presente imediato, deixando-se seduzir num movimento permanente de fuga/busca de si mesmo.

Este é o cenário onde atua a nossa terceira e última personagens, Cindy Sherman, cenário sobre o qual faz sua crítica. Sherman habita um mundo atravessado pela tecnociência, construído em *pixels*, onde cidades são transformadas em painéis publicitários ditando as regras do bem viver, bem como difundindo uma imagem glamourizada de mulher. Este universo é capturado por Sherman que transforma-se, através de performances fotográficas, em personagens que os *media* colocam no mercado, numa tentativa de destruir o poder fetichista destas imagens. Trabalhando com estes signos ela os transverte, numa tentativa de destruir o poder dos códigos comunicativos. Faz, em síntese, uma crítica feminista da representação — um modo de desconstruir e reconstruir as representações da sexualidade e identidade feminina, lançando mão dos mesmos materiais que popularizaram tais estereótipos (PHILLIPS, s/d, p.18). Aborda por meio de suas fotos, a imagem da mulher, construída pela publicidade e pelos meios de comunicação de massa, seu trabalho corresponde a uma atitude de denúncia feminina, característica da década de 80.

Nascida em 1954 (geração Baby Boom) em Nova Jersey, Estados Unidos, em sua adolescência era o que consideramos hoje uma *bad girl*. Como quase toda menina, vestia-se para encenar um outro eu, a diferença é que não buscava ser sedutora pelos padrões estabelecidos pela

sociedade. Esta irreverência juvenil, a consciência de que a realidade pode ter a face das fantasias de cada um e o prazer de ser atriz e encenadora de outras personagens permaneceram presentes em sua produção fotográfica, Cindy Sherman reinventa-se reinventando a mulher. Em seu estúdio, serve-se de centenas de adereços e próteses, desde narizes, seios e perucas. Monta o cenário, prepara a máquina fotográfica e toma a posição de modelo aguardando o click — Cindy assume o controle ativo de sua própria imagem ao se dirigir. Recriando a imagem da mulher vulnerável, mas tarde colocando em questão o conceito de beleza por meio da encenação de figuras grotescas e repulsivas, Cindy Sherman faz uma crítica à idéia generalizada do que seja a feminilidade, bem como põe abaixo a idéia da suposta natureza agradável da arte criada por mulheres. Sherman também procura demonstrar que a história da arte, embora tome a mulher como modelo preferencial, a exclui enquanto criadora — daí provavelmente sua permanente presença nas próprias fotos, se dando a ver nesta duplicidade, (ou mesmo uma tentativa de apagar qualquer autoria, colocando também a questão do que seja um autor).

Cindy Sherman utiliza a fotografia para registrar “documentalmente” a cena que preparou para a câmera, numa espécie de volta aos primórdios do uso da fotografia, onde a representação afirmava a verdade do retratado (numa última e extrema negação da ética documentária). Essas imagens funcionam, vigoram como fatos reais e no entanto não existe nenhuma realidade nelas, como as imagens pastiches veiculadas pelos *media*. Elas existem e não existem. Trata-se da representação tornada independente da realidade. Mais

claramente: partindo das imagens produzidas pelos *media*, Sherman apresenta uma realidade sem transcendência onde, os seres são só aparência, como a aparência das imagens que os veiculam, imagens de imagens; pós-imagens deglutidas, enlouquecidas, embaralhadas de imagens mediáticas.

Hoje a paralaxe se tornou total. Com Cameron, no contexto em que fotografa, o real representado, é ancorado pela tecnologia que o suporta sem, com isso, detonar a subjetividade da fotógrafa, que se faz presente. Em Lee, ainda existe, por assim dizer, um real palpável por trás da imagem, entretanto, incontestavelmente o real aprisionado pela câmera é o real interpretado pelo fotógrafo. O trabalho de Cindy Sherman explode a representação, indica que a simulação, novo lugar da imagem, prescinde da realidade, tal qual a entendíamos. Nossa percepção do mundo, que se faz global, se dá através de telas, janelas de vidro onde realidades se adensam e a referência escapa. De representantes da realidade, as imagens passam a ser percebidas como definidoras de realidade, influenciando de modo decisivo e permissivo na nossa subjetividade bem como na percepção que temos de nós mesmos. A sensação que fica é de que toda essa *imagerie*, represente a legítima inautenticidade, a realidade de nossos dias.

Referências bibliográficas

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 2002.

COSTA, Helouise, RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 1995.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papyrus, 1998.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

FABRIS, Anna Teresa. A fotografia e o sistema das artes plásticas. In: (____). *Fotografia, usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, s/d.

FATORELLI, Antonio. *Fotografia e modernidade*. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Ensaio sobre a fotografia. Para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio D'Água, 1998.

GUATTARI, Felix, DELEUZE, Gilles. *Kafka, por uma literatura melhor*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

GUERREIRO, Fernando. *A noiva de Kurtz. A revelação do escuro*. In: www.ciberkiosk.pt/arquivo/ciberkiosk4/ensaios/kurtz.html, setembro de 1998.

HEIFERMAN, Marvin. *Everywhere, all the time, for everybody, in image world: art and media culture*. New York: Whitney Museum of American Art, 1989.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

KUBRUSLY, Cláudio A. *O que é fotografia*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PENROSE, Antony. *Les vies de Lee Miller*. Arléa/Seuil, Mai 1994.

PHILLIPS, Lisa. *Photoplay: Photography in contemporary art*. Catalog Photoplay, s/d.

SANTAELLA, Lúcia; Nöth, Winfried. *Imagem. Cognição, semiótica e mídia*. São Paulo: Iluminura Ltda., 1998.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária. Sobre o dispositivo fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1996.

WINNICOTT, D. H. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

_____. *O gesto espontâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

Sandra Gonçalves é fotógrafa, mestre em Comunicação e Cultura/ECO-UFRJ, doutora em Comunicação e Cultura/ECO-UFRJ e pesquisadora do Programa de recém-doutorado-CNPq/UERJ.

O neo-marajoara em comunicação

Isabela Frade*

RESUMO

A estética marajoara, resgatada pela estilização modernista, se dissemina por intermédio da reprodução de suas cerâmicas na atualidade. Suas réplicas, híbridos e derivados formam um complexo de processos comunicacionais inserido nos modos avançados de mundialização da cultura.

Palavras-chave: iconografia marajoara, hibridização cultural, comunicação estética

ABSTRACT

The marajoara aesthetics, recalled by the modernist stylization, spreads through the reproduction of its pottery in the present time. Its replicas, hybrids and derivations conform a complex of communicational process in the context of the culture mundialization's advanced waves.

Keywords: marajoarean iconography, cultural hybridization, aesthetic communication.

RESUMEN

La estética marajoara, resgatada por la estilización modernista, se disemina, en la contemporaneidad, por intermedio de la reproducción de sus cerámicas. Sus réplicas, híbridos y derivados, formán un complejo de procesos comunicacionales inserido en los modos avanzados de mundialización de la cultura.

Palabras clave: iconografía marajoara, hibridización cultural, comunicación estética.

A produção oleira da cidade de Belém e suas cercanias tem recebido a denominação de “cerâmica marajoara”, pelas referências que faz à cerâmica pré-histórica da Ilha de Marajó. Na região, se fabrica hoje um grande volume de obras de natureza bastante diversificada, tanto no que se refere às formas de produção, quanto às concepções plásticas ou modos de consumo. O que é chamado de marajoara apresenta-se como um conjunto heterogêneo, que abarca desde a confecção de vasos cuidadosamente trabalhados, reproduzindo fielmente as antigas urnas funerárias da região, até objetos toscos que servirão ao consumo ligeiro da decoração. Essas imagens na cerâmica abrem uma via de comunicação com a cultura de um grupo humano já extinto, perfazendo, assim, um fenômeno de ressonância na revitalização e diversificação de suas formas plásticas.

A pesquisa de suas funções comunicantes na atualidade se distancia das classificações arqueológicas e do deciframento de seus sentidos originais. Seu entendimento está mais próximo das projeções que fazemos hoje sobre o primitivo e o exótico. A inteligência dos elementos que permeiam a vivência estética de suas formas arcaicas implica sua contextualização como fenômeno integrado a outras manifestações similares. Muitos focos de ressonância, que em larga circulação comunicam sentimentos e idéias sobre o passado, estão envolvidos no processo maior que se denomina de mundialização da cultura.

Ao pensar sobre os processos que envolvem a reatualização da cerâmica marajoara, tocamos na questão da universalidade potencial do objeto artístico, matriz cultural que se desdobra em múltiplas assimilações, e cujo sentido atinge esferas cada vez mais amplas. O problema abarca a reflexão sobre a “tradição inventada” (tácita pre-

tensão de legitimidade) engendradora como estratégia para o consumo que remete a origens arcaicas. O fenômeno produz um movimento em mão dupla: comunica a busca de identidade, fazendo do passado o veículo do contemporâneo, ao mesmo tempo em que a nega, camuflando as condições concretas em que é gerado, alienando-se do passado e do presente, revelando-se como simulação.

A fonte – o marajoara em sua origem

A cultura marajoara representa a quarta fase de uma série de cinco grupamentos étnicos distintos que ocuparam a Ilha de Marajó entre 1100 a.C. e 1650 d.C. Os marajoaras ali permaneceram por 900 anos, no período de 350 a 1650 d.C. Os demais grupos étnicos que habitaram a região também fabricavam cerâmica, mas sua produção se destaca pelas qualidades técnicas e estéticas superiores. Alguns desses grupos tiveram contato entre si, coabitando a ilha, mas mantendo suas características básicas, o que as tornam integrantes de um complexo cultural ímpar. Esse complexo integra-se, por sua vez, à grande tradição de cerâmica policrômica da Amazônia.

A cerâmica é a principal via pela qual a arqueologia se aproxima da cultura marajoara. É encontrada em grandes aterros, denominados tesos. Esses sítios chegam a 250 metros de comprimento por 60 metros de largura e 30 metros de altura. Concentram-se na região norte da Ilha, ao redor do Lago Arari. Seu território estende-se por uma área de 400 km². Os platôs mais altos serviram de cemitérios, onde se encontram soterrados, em grandes grupos, urnas funerárias e objetos cerimoniais. As urnas eram utilizadas em enterramentos secundários. Continham as ossadas e outros artefatos, provavelmente pertencendo

centes aos mortos. Representam os exemplares mais belos e tecnicamente mais elaborados da arte marajoara.

A produção dessa cerâmica também encontra-se subdividida em fases. Betty Meggers, arqueóloga norte-americana, analisou suas principais características, elencando um conjunto de 16 tipos estilísticos, correspondendo a horizontes culturais distintos. Meggers destacou o valor da decoração nos artefatos marajoaras:

Uma complicada técnica decorativa envolve a aplicação de duas camadas de argila fina ou engobo, primeiramente branca e depois vermelha, e posterior enciso ou exciso, através do vermelho, para expor a superfície branca contrastante. Outra consiste na incisão sobre uma superfície engobada branca, seguida do preenchimento das incisões com vermelho. Desenhos excisos sobre vasilhame engobado vermelho, muitas vezes apresentam as zonas retiradas retocadas com branco, o que aumenta a visibilidade do motivo. Cobras e lagartos em baixo relevo foram algumas vezes incorporados, porém o modelado é tipicamente antropomorfo. Urnas funerárias, bancos e pequenos vasos ornados possuem usualmente uma face humana estilizada em um dos lados, quase sempre de olhos lacrimejantes. A técnica mais comum de decoração era a pintura vermelha e preta sobre a superfície branca engobada. (MEGGER, 1985, p.154)

O destaque dos elementos iconográficos presentes nas decorações é o interesse mais recente da arqueologia. Entre os ícones identificados, encontram-se as representações zoomórficas da coruja, do escorpião, do



jacaré, da serpente, do urubu-rei, da tartaruga, da jia ou sapo e do macaco. Também são identificadas formas antropozoomórficas, onde a figura humana se mescla com a de animais. Os ícones apresentam-se em diferentes modos de identificação com os objetos representados, o que implica em maior ou menor grau de abstração. Fazem também referências a possíveis figuras míticas. Uma constante é a dupla espiral, ou serpente de duas cabeças.

Denise Pahl Schann, arqueóloga, denota o caráter eminentemente comunicacional da arte indígena e identifica similitudes no caso marajoara. Os ícones operariam como unidades mínimas que se estruturam em uma linguagem gráfica. Desse modo, os artefatos são percebidos como textos a serem decifrados.

A linguagem gráfica apresenta-se como intrincados incisos e/ou pinturas lineares espalhados pela superfície dos objetos, quase sempre revestindo-os em sua totalidade. Os grafismos somam-se aos elementos da plástica tridimensional da modelagem, criando um jogo visual entre superfície e forma. A visualidade marajoara exhibe um movimento que oscila entre esses planos bi e tridimensionais. A ambiguidade é uma constante. O conjunto gráfico é composto de subdivisões progressivas, que partem de um conjunto amplo até os mínimos traços. Esses conjuntos estão dispostos em simetria, geralmente de duplo-eixo. Além desse constante alternar entre o todo e suas partes, a intensidade dos movimentos lineares provoca uma sensação vertiginosa. O efeito é obtido pelos circuitos sinuosos e estreitos que compõem uma espécie de labirinto. Os desenhos levam o olhar a descrever o percurso ondulante que segue desde os desenhos mais amplos até os menores volteios. Os grafemas – os ícones

e suas derivações abstratas – integram composições exuberantes, que provocam sensações vigorosas, de intensa vibração ótica. O marajoara se fez como uma “op-art”, pela saturação ótica e intensa movimentação.

A perícia técnica com que eram feitas esses objetos denota a existência de uma espécie de culto à qualidade, um virtuosismo entre seus produtores. É importante notar o caráter cerimonial dessas obras de excelência: as urnas funerárias e objetos votivos são as mais refinadas expressões. Talvez o fato denote uma relação entre a manifestação do talento do ceramista e poderes sobrenaturais que poderiam ser-lhes atribuídos. O ceramista como xamã, em comunicação com o mundo dos ancestrais ou dos espíritos. Sua obra como força mágica, a linguagem incorporando um conjunto de elementos míticos a serem invocados nos rituais de enterramento.

A cerâmica marajoara é muito valorizada no mercado de arte e antiguidades, conseqüência direta das qualidades aqui elencadas. Seu consumo realiza um movimento de expansão de longo alcance (o marajoara comunicando em ambientes distantes), saindo das coleções particulares, do interior das fazendas e dos casarios de Belém para chegar à Europa e a outras regiões prósperas do exterior como objeto precioso. Seu comércio é ilegal, pois esses objetos se constituem como patrimônio nacional. O contrabando dessas peças é freqüente e os órgãos competentes, ainda que conscientes do fato, não dispõem de meios para reverter esse quadro.

Os novos territórios do marajoara, que hoje abrem espaços de convivência com essas obras, as tornam contemporâneas. Nesse sentido, a peça arqueológica compartilha uma identidade profunda com os demais

objetos que se apropriam dela. Esse estamento perpassa pela idéia proposta por Argan de que tudo que esteja circulando e, portanto, vivo em termos culturais, seja contemporâneo – desde as coisas de origem mais remota, como os artefatos pré-históricos. Além disso, a relação entre arte e antigüidade se estreita: o valor histórico se converte em valor artístico.

Os gestores dos meios artísticos concebem a expansão inversa – a arte procurando se aproximar das áreas ditas primitivas – pelas perspectivas dominantes do tempo e da memória. Essas são questões hegemônicas da arte contemporânea, suas principais vias de construção. O trabalho que fala do passado, de algum modo, traz consigo uma recuperação de sensibilidade essencial : “a memória, física e psíquica, garantia maior de nossa condição humana, torna-se também uma das principais molduras da criação artística contemporânea.” (CANTON, 2001, p.43)

O marajoara se apresenta como a arte da plenitude, da infinitude e da ambigüidade. Essas qualidades se expressam materialmente em suas formas e inspiram a reprodução das suas réplicas e híbridos. Os híbridos se apropriam dos grafemas enquanto unidades gráficas, mas não apresentam a complexidade original.

Outro recurso plástico excepcional que se reatualiza é a miniaturização. Gallo sugere que as miniaturas possam ser interpretadas pela função lúdica, seriam brinquedos para crianças. Mas, a nosso ver, a função ritual estaria mais próxima do investimento técnico de alta precisão que as reduções exibem. Ou ainda, podemos aventar, denota-se uma questão meramente técnica, de puro deleite do virtuosismo marajoara.

Algumas reflexões de Bachelard, em *A poética do espaço*,

lançam luzes sobre essa questão. O filósofo percebe a equalização das proporções através da similitude geométrica: “O geômetra vê exatamente a mesma coisa em duas figuras semelhantes desenhadas em escalas diferentes” (BACHELARD, 2000, p.157). O sentido da pequenez está no engrandecimento da forma ou, por transferência, do seu possuidor. Reduzir as coisas pode ser o meio de possuí-las.

Talvez, no entanto, seu sentido seja unicamente estético. Ao mudar a perspectiva de sua apreciação, a miniatura faz do detalhe foco de atenção e deleite. Ela repensa o todo e a participação do detalhe, atribuindo uma nova referência à forma. Na redução da escala, a atenção se desperta e o olho adquire a visão que aumenta e amplia. O objeto se torna manipulável, se deixa aprender em sua totalidade. A mão e o olho podem contê-lo. Ao se deixar ver e tocar, altera a relação sujeito-objeto, magnificando o ser que sente a forma.

As réplicas exigem uma análise que incorpore suas intenções, que integre o sentido de sua própria produção. As miniaturas originais são uma redução plena da forma original. As reduções nas réplicas limitam-se à reprodução de um ou mais motivos. São fragmentos e não sínteses. Apenas sugerem. Neste caso, seguem mesmo o sentido das “lembrancinhas”. As miniaturas originais, ao contrário, fazem do menor tamanho, um grande espaço de potência visual.

O moderno apetite pelo arcaico

Nas décadas de 20, 30 e 40, o marajoara passa a ser apreciado enquanto linguagem artística. O olhar sobre essa cerâmica no início do século XX promove esse evento assimilando, depurando, isolando alguns de seus elementos gráficos e gerando um estilo. O estilo marajoara

é plasmado a partir da disseminação de uma cultura científica que vai relevar as cerâmicas antigas como patrimônio nacional valioso. Os originais serão vistos e apreciados por um público mais amplo, ainda que, a princípio, fossem entendidos como simples curiosidade.

As primeiras referências ao seu sentido artístico nasceram nas obras do pintor pernambucano Vicente do Rego Monteiro que realizou um cuidadoso estudo das cerâmicas arqueológicas em exposição no Museu Nacional no Rio de Janeiro, elaborando um glossário com uma série de grafemas, símbolos, e formas, destacando-as do conjunto geral dos intrincados desenhos em sua superfície. Pouco a pouco, Monteiro foi introduzindo alguns desses elementos em seus quadros e gravuras. Sua atitude derivava de tendências promovidas pela vanguarda européia com a qual tinha intenso contato.

O salto promovido pela arte moderna nas representações – que transitou da mímese para o simbolismo primitivista – se deu através das imagens exóticas que chegaram à Europa e que, até esse desejo estético da alteridade explodir como movimento de vanguarda, circulavam entre os recintos fechados dos museus etnográficos. Especialmente a imagética tribal da África e Oceania vai ser a base dessa transformação: artistas como Derain, Matisse e, mais que todos os outros, Picasso, vão aderir a esses modelos de representação. Buscavam nos artefatos um viés para a desconstrução do olhar educado nos moldes clássicos.

O precursor desse movimento de abertura, segundo o historiador da arte Giulio Carlo Argan, foi Paul Gauguin. “O acerto de suas escolhas e iniciativas determinou a influência que sua ação, embora empreendida à distância, teve sobre a cultura artística e o gosto da época: sobre o



destino social do Art Nouveau e da decoração moderna, sobre a transformação da pesquisa em ação artística, sobre a superação das tradições nacionais, sobre a ilimitada ampliação do horizonte histórico da arte, que a partir de então passou a incluir as expressões dos ‘primitivos’, pelo menos em igualdade de valor, junto com as das culturas clássicas” (ARGAN, 1995, p.130).

Radicado em Paris, Monteiro absorveu essas influências e as transpôs para um nacional-primitivo, em sua busca de uma raiz autóctone para a arte brasileira. O artista promoveu a idealização do marajoara, seguido mais tarde pelos integrantes do movimento modernista na arquitetura, especialmente na emergência da corrente neo-colonialista. Buscava-se a elaboração de uma origem própria, genuína, base da conformação de uma autêntica cultura nacional.

Os anos 30 vão gerar apropriações de caráter diverso da apreensão intelectualizada de Monteiro. Menos eruditas mas, por isso mesmo, mais significativas do ponto de vista da gestação e disseminação de um estilo. As maiores influências foram traçadas pelo ilustrador português Correia Dias (1883-1935) e pelos paraenses Theodoro Braga (1872-1953) e Manoel Pastrana (1888). Voltados para as artes decorativas e gráficas, promovem a formação de um movimento nativista impregnado de imagens da natureza amazônica. O movimento nasce na abastada Belém, capital emergente no Ciclo da Borracha. Com a queda desse período de fausto, o projeto começa a envolver as metrópoles do Rio de Janeiro e São Paulo.

O grafismo marajoara foi adaptado ao estilo Déco, sofrendo nova estilização. A união – Déco-Marajoara – se fez pelo geometrismo dominante em ambos. O primeiro, deixando sua marca na predominância de linhas

retas e angulosas que traduziram-se em imagens gráficas do segundo. A linguagem gráfica marajoara se adapta à demanda específica do início do século XX, servindo como elo de união entre a sofisticação e o primitivismo, entre o refinamento e a selvageria.

O novo estilo se instaura como projeto de ambientação urbana e moderna, apresentando-se em diferentes tipos de objetos, comunicando uma consciência estética refinada. O marajoara passa, em sua metamorfose primeira, a ser apreciado como arte e atualizado como comunicação viva.

Do ritual ao souvenir

Em sua mais nova manifestação, o marajoara é assimilado por uma comunidade de artesãos com interesse no comércio turístico. Essa condição o expõe a novas elocubrações formais: os delírios sobre o primitivo se reatualizam e se vinculam aos movimentos de desterritorialização. Seu apelo, de cunho universal, advém das contra-correntes da moda. Uma peculiar qualidade que o estilo marajoara apresenta é o fato de ser construído sobre um sistema fechado de formas. Resgatada dos estudos arqueológicos, sua matriz é composta de um elenco de modelos cristalizados no tempo. Sua fonte, sempre estável, se encontra destacada da contaminação das imposições do mercado, que exigem uma constante atualização de suas reproduções. As obras autênticas que o representam conformam um conjunto único de significações. Os produtores de seus derivados podem repetidamente retornar às origens e refazer seus contatos com as demandas do consumo.

A preservação da arte marajoara vai além das coleções museológicas. O contato com as formas originais na comunicação com o público leigo é incentivada pela equipe

de arqueólogos do Museu Emílio Goeldi. Eles promovem encontros com artesãos de Icoaraci, e encomendas de réplicas dos trabalhos originais. Os trabalhos do Mestre Raimundo Cardoso recebem certificados de autenticidade como representações legítimas. Seu valor estético, somado ao valor histórico que as referendam, transformam as réplicas fiéis em obras-de-arte. Integram coleções em museus ou particulares no circuito internacional.

As peças originais são quase sempre encontradas em fragmentos. É bastante raro o desenterramento de objetos perfeitamente conservados. As condições do terreno em Marajó desfavorecem a sua preservação. A umidade, elevadíssima, penetra no corpo cerâmico, tornando-o poroso e frágil. Além disso, os tesos são usados pelos criadores de búfalo como pastos, único espaço disponível na época das cheias. As réplicas, portanto, também possuem a função de produzir similares aos originais perdidos, permitindo sua recriação. Esse potencial tem uma duplo caráter: o primeiro, científico, na medida em que permite a avaliação de um exemplar íntegro, recuperado a partir de fragmentos; o segundo, ideológico, ao permitir o contato com obras a princípio inacessíveis.

O movimento massivo da comunicação marajoara tem início nas décadas de 60/70. Partindo da iniciativa de Mestre Cardoso, a comunidade oleira de Icoaraci, produtora de tijolos, telhas e vasos, começa a fazer suas apropriações. Liderados por Cabeludo, ou Antônio Farias Vieira, fazem livres interpretações do grafismo marajoara nos objetos que já produziam. Com o desenvolvimento do turismo na Amazônia nas últimas décadas, esses trabalhos sofrem uma forte demanda. A produção oleira da Vila do Paracuri torna-se “arte marajoara”.

Enquanto Cardoso permanece fiel aos preceitos da replicação extremada, Cabeludo iria criar associações livres do marajoara com outros elementos, periodicamente inventando uma série de estilos diferentes. Um deles, ganhou nome próprio e representa o trabalho desse grupo: o estilo Paracuri. Rebendo o nome da vila, é motivo de orgulho a aceitação que esses produtos têm no mercado nacional e estrangeiro.

Porém, há algo que se transforma de forma ambígua e deixa passar sua dissonância. São peças que se tornam ordinárias através de sua reprodução desordenada. Postas em mercados de todos os tipos, se vulgarizam e miscigenam. Perdem o impacto da coisa rara. Salvam-se pela oferta barata do exótico e do natural.

As réplicas sofisticadas de Raimundo Cardoso ou os traços inventivos de Cabeludo (próximo das concepções massivas do marajoara) comunicam a partir da fonte do arcaísmo pós-moderno. Cardoso já expôs no exterior, adquiriu status de artista e montou seu próprio museu. Cabeludo, com seus híbridos, permaneceu mais próximo da revivificação primeira, modernista, mantendo um diálogo criativo com a imagética original. Cabeludo, trabalhando com imagens de segunda mão, instaurou a nova vertente de apropriação, adaptando-se aos deslocamentos constantes das formas e suas fragmentações.

Cardoso procurou construir seu percurso através do contato com o universo acadêmico e científico. Paulatinamente, adquiriu meios e conhecimento sobre a arqueologia amazônica, especialmente sobre as técnicas da confecção dos artefatos pré-históricos aos quais tem acesso nas bibliotecas e laboratórios do Museu Goeldi.

Cabeludo aproximou-se de sua própria idéia de artista,

fazendo da liberdade e da espontaneidade seus elementos principais. Voltou-se para os meios de produção internos do Paracuri e elaborou seu repertório de referências ao marajoara (criava a partir de fotografias em livro de arqueologia). Um conjunto aberto e flexível.

O objeto-réplica é portador de qualidade única – traz a intimidade de uma originalidade inacessível. O grau de inacessibilidade do modelo é extremo. A réplica se aproxima de um processo de clonagem na medida em que se aperfeiçoa. Existem nivelamentos que vão definir, relativamente ao nível de reprodutibilidade, o seu valor enquanto cópia. Mesmo as formas combinadas, de um hibridismo descaracterizante, podem ser entendidas como cópias, uma vez que fazem referência a certas formas originais. Quanto mais fiel a cópia, mais próxima a comunicação dos elementos primitivos. Encontramos, então, diferentes graus de autenticidade entre réplicas e cópias.

Entre as formas extremas das réplicas refinadas e potes de R\$1,99, surgem as lembranças ou *souvenirs*, objetos voltados para o consumo turístico. Sua demanda é o principal insumo para as olarias do Paracuri. Para o consumo turístico abastado, confeccionam híbridos elaborados, de bom acabamento. A ousadia estética fica por conta das associações com outros estilos – ânforas gregas, por exemplo. Ou ainda, do uso de cores fortes – verde, azul e rosa, espectro inexistente na arte marajoara. Estão, por vezes, impregnados de desenhos de paisagens e animais selvagens. Para o turista que desconhece os originais, a fantasia luxuriante dos trópicos serve melhor que o trabalho de duplicação rigoroso.

O comércio do R\$1,99, por sua vez, é responsável pela quase total alienação do artesão. Grandes encomendas e prazos exíguos são responsáveis pelo comprometimento

do trabalho artesanal, cujo ganho é mínimo. Uma nova faixa de consumo tem sido criada através da Internet. A Vila do Paracuri mantém três endereços eletrônicos. Esse é um comércio recente; ainda não se pode aferir seus efeitos, mas se pode aventar sua disseminação. Todo o Paracuri deverá se conectar e quando essa conexão estiver implementada, o marajoara ganhará ubiqüidade.

Detectamos o estágio evolutivo do fenômeno neo-marajoara em seu processo de desterritorialização. Novos focos de produção, originários de Icoaraci, vão se dispersando pelo território nacional. A forma nômade do marajoara se valeu da pulverização do estilo híbrido Paracuri. O novo marajoara está se distendendo, formando uma grande rede, através de núcleos – reais ou virtuais – que se desprendem da vila oleira e vão abrir novas frentes de comunicação.

O estudo dessas formas comunicantes se apoia no levantamento dos diferentes contextos, onde são produzidas e negociadas. Mensurei sua produção nos níveis estático (Icoaraci/ Belém, Ponta de Pedras e Soure/ Marajó) e nômade (Corumbaíba/Goiás, Tracunhaém/ Pernambuco e Itaboraí/Rio de Janeiro), na composição de um trajeto da ressonância marajoara em seus territórios de disseminação. Cada uma das fontes emissoras, ao reproduzir, acrescenta novos elementos, perfazendo um modo particular de atualização dessa comunicação. O consumo também se diversifica, novos sentidos são urdidos e disseminados.

O marajoara evolui em três dimensões: como ciência, como arte e como mercadoria. A réplica nasce de sua apreciação como objeto científico, disposto à manipulação sem riscos (clone). A partir daí, a réplica se diversifica, chegando às galerias, boutiques e feiras. Como a forma

do híbrido é fluida, enriquece o marajoara em novas versões, metamorfoseando-o.

Os efeitos da comunicação marajoara se ampliam à medida em que o processo de globalização avança. Seu gosto é universal e universalizante. Na vertente da valorização do étnico, emanam sentimentos estéticos reais. O processo não se esgota no simulacro. A revivificação de seus grafismos e formas secundárias, em fragmentação e dispersão, revela sua natureza fecunda. Partindo de uma matriz estável, desenvolvem-se combinações e associações incessantes, ganhando uma mobilidade intensa e constante.

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Cia das Letras, 1995.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- CANTON, Cláudia. *Novíssima arte brasileira*. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- GALLO, Giovanni. *Motivos ornamentais da cerâmica marajoara*. Cachoeira do Arari: Museu do Marajó, 1996.
- HERKENHOFF, Paulo. "Design e Selva: o caminho da modernidade brasileira". Rio de Janeiro: *Revista Caminhos da Arquitetura*, DAPA, 1995.
- MEGGERS, Betty. *América pré-histórica*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.
- SCHANN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.
- SILVA, Luís Otávio Costa. *Fragments da comunicação visual marajoara*. Dissertação (Mestrado em Comunicação). São Paulo: ECA/USP, 1994.
- WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2000.

Isabela Frade é arte-educadora, doutora em comunicação pela ECA/USP e professora adjunta do Instituto de Artes da UERJ.

A poética do grafite e a visualidade do ambiente urbano

Charbelly Estrella*

RESUMO

Este artigo se propõe a apresentar e discutir a ocupação da arquitetura urbana pela produção artística de grafite. Estaremos ensaiando duas dimensões de debate: o caráter poético e a relação do grafite com a cultura urbana como possibilidade de constituir um “lugar” através da arte.

Palavras-chave: arte, cidade e grafite.

SUMMARY

This article proposes a discussion and an introduction about grafite as an artistic occupation of urban architecture. We will be assaying two dimensions of debate: the poetical character and the relation of the grafite with the urban culture as possibility to constitute a “place” through the art.

Keywords: art, city and grafite.

RESUMEN

Este artículo propone una discusión y una introducción sobre grafite como ocupación artística de la arquitectura urbana. Probaremos dos dimensiones de la discusión: el carácter poético y la relación del grafite con la cultura urbana como posibilidad para constituir un lugar con el arte.

Palabras clave: arte, ciudad y grafite.

“A Arte não reproduz o visível, mas torna visível.”

Paul Klee (2001, p.43)

Trânsito caótico, refletores, vendedores ambulantes, outdoors eletrônicos ou não, fachadas carcomidas pelo tempo e pela memória esvaziada, cartazes publicitários, convites à revolução das mulheres – um passeio pelo centro do Rio de Janeiro ou de São Paulo. A cidade, qualquer grande cidade, se desenha em formas inesperadas e explosivas e atravessa em zigue-zague nosso campo de percepção. O movimento constante de relevos e planos produz um emaranhado perceptivo que delinea a própria subjetivação das visualidades da cidade.

Guattari (1992) afirma que mesmo diante da multiplicidade de processos que a cidade dá a ver, ainda assim poderíamos restaurar um caráter subjetivo na cidade. Os processos produtivos, comerciais, imagéticos e humanos atravessam o sujeito estabelecendo novos processos de subjetivação. Talvez, por isso, o espaço urbano seja lugar tão privilegiado para os debates de toda ordem, para “visualidades” inesgotáveis. Esta imagem também não é nada além do que qualquer reflexão sobre a experiência urbana nos grandes centros pode nos oferecer. Mas neste turbilhão de imagens, ainda podemos ver?

As questões que abordaremos aqui se referem, antes de tudo, a chance que uma maneira específica de apropriação das superfícies arquitetônicas da cidade pode revelar para nós, ou seja, *tornar visível* para nós – uma retomada subjetiva da cidade e de sua planaridade trajetiva na forma do grafite. Para nós o grafite remarca ao mesmo tempo a eferescência dos

fluxos urbanos e os convites ao olhar, mas confere a estas dinâmicas um caráter poético em uma tentativa clara de “ganhar” da pressa inerente à vida contemporânea, absolutamente gerenciada pelos fluxos do capital flexível. Não há aqui nenhum resquício ou tentativa de retomar a idéia de contemplação própria à cidade moderna. A contemplação exige uma relação de tempo e espaço que não podemos encontrar mais nos grandes centros urbanos contemporâneos do ocidente. Mas de alguma forma o grafite relembra-nos a força criadora do olhar, porque ainda é na dimensão subjetiva do olhar que somos capazes de perceber o emaranhado de cores e a própria presença do grafite, apesar da diversidade de fenômenos que se tornam sensíveis no ambiente urbano – sons, cheiros, cores e luzes e outros. Algumas idéias aqui apontadas nos acompanharão durante este ensaio – como visualidade da cidade, suas superfícies e “espacialidades”. Estaremos aqui trabalhando não apenas com a idéia de espaço, sua virtualidade e projeção ideal e imaterial, mas sim com a hibridação entre a ideação e a construção imagética do espaço – a materialidade arquitetônica da geometria vai dividindo lugar com a própria imagem do material, ou ainda, com a própria dimensão imaterial da imagem. Neste sentido, as espacialidades da cidade se constituem pelo encontro entre a materialidade produzida pelo cálculo geométrico e a produção de imagem sobre as superfícies dessas materialidades. Este ponto de contato, esta imagem que está ali, mas não pertence àquela construção cria, para nós, um vão de produção.

O espaço se refere antes de tudo à tradição racionalista, aos fundamentos platônicos e nosso entendimento da geometria, o grafite como imagem e a relação que esta ocupação artística produz com a cidade, ou melhor, com a arquitetura da cidade, concreta e geométrica. De alguma forma acreditamos que a produção de grafite produza um estranhamento, um deslocamento plástico das superfícies da própria cidade – um *impacto plástico*. Este impacto plástico é o nosso crédito absoluto no olhar e que é isto em última instância que ainda permite que fenômenos artísticos reassumam a cidade.

A paisagem urbana é constituída pelas possibilidades infinitas que temos de construir trajetos, esses por seu dado de repetição cotidiana amortecem nosso campo de visão – temos aqui a clássica questão do olhar na cidade. O acesso é perceptivo da vida urbana, mas também está condenado por seus excessos. A exacerbação das imagens, o caráter espetacular da vida urbana nos carrega para uma amortização dos impactos que uma cidade pós-industrial pode nos causar – imagens, circulação de bens e serviços, tecnologias exuberantes. Livres do peso de uma cidade materializada pelo projeto arquitetônico urbano, maior então será nossa impulsão no espaço. É só imaginarmos os feixes de luz que substituem as torres do *World Trade Center* – feixes de luz não caem, não podem ser atingidos por qualquer corpo material, de certa forma libertam a cidade da eminência da tragédia repetida. A arquitetura bombardeada torna-se imagem sem riscos, leve, desvencilhada do peso da arquitetura. Talvez possamos pensar que a etapa urbanística que estamos experimentando seja a aquela que substitui

o construído pelo imaginável, pela imagem, ou ainda pelo caráter espetacular das imagens – a essência da visibilidade da sociedade midiaticizada.

Quando escolhemos pensar a produção de grafite estamos reconhecendo uma área de contato sutil e frágil entre a materialidade arquitetônica que realiza o cálculo geométrico do espaço e a produção de imagens que se apresentam como o reverso do projeto urbanístico - o grafite então enuncia os usos possíveis da arquitetura, por vezes monumental, das grandes cidades. O grafite depende dessa arquitetura e do próprio mobiliário urbano, depende mais ainda de sua decadência. É nesse vão que se abre entre o projeto urbanístico de ocupação geométrica do espaço e o reconhecimento das superfícies da cidade e de suas perdas para os usos que as experiências das superfícies podem se multiplicar. O grafite assim marca duas fronteiras – a primeira se refere ao limiar da materialidade da arquitetura urbana e do vazio pós-industrial, pós-estrutura. A segunda fronteira refere-se ao próprio limite de uma cidade que já não é matéria, nem espaço, mas espacialidade e imagem. Neste sentido o grafite admite não somente uma relação, ou tensão, artística com a cidade e, assim, integra uma antropologia do “lugar”.

Podemos dividir nosso ensaio em duas questões – a primeira atende à dimensão poética que compõe a própria produção artística do grafite. Neste caso consideraremos aqui o grafite, apesar de não integrar formalmente os debates sobre a Arte Contemporânea, como produção de arte. Cabe aqui o nosso esforço por reconhecer seu caráter imaginativo e poético de

força criativa, não só com relação às imagens que produz, mas na realização poética dessas imagens integrando diretamente as superfícies urbanas, ou seja, produzindo espacialidades. A segunda questão trata exatamente dessa relação dos usos da cidade, seus espaços, planos e superfícies.

O projeto urbanístico não insere, e dificilmente teria como fazê-lo em sua tradição moderna, os usos e as dinâmicas cotidianas dos indivíduos envolvidos com as práticas urbanas. Para tanto não podemos fechar os olhos para a questão proeminente de que a produção de grafite instaura um caráter relacional com o espaço racionalizado da cidade – seus planos geométricos e suas geometrias materializadas. Discutir o grafite como arte, a partir de sua negociação com a própria cultura, está longe de considerar esta produção artística como um ato de puro vandalismo, de escárnio ou mesmo de dilapidação do patrimônio público; ao contrário o grafite é uma tentativa em reaver, remarcar e fixar novas significações à cidade. Nesta dinâmica o grafite aposta em captar, ou ainda, cooptar o olho humano (e urbano) com a intensidade de cores e com a própria dimensão arquitetônica de suas imagens. Observando as produções, especialmente na cidade de São Paulo, podemos verificar facilmente que há um endosso da escala arquitetônica.

Os grafites ocupam e se alargam pelas superfícies de modo que mesmo na velocidade e distância dos trajetos possamos irremediavelmente olhá-los, sobretudo não nos pedem aproximação física, ao contrário, são produzidos de forma que a distância é um favorecimento à visualização mais completa das

imagens. Um exemplo claro disto é a produção de grafites que ocupa as passagens de nível nas grandes avenidas na cidade de São Paulo. Podemos observar que em sua maioria esmagadora a ambiência, suja, claustrofóbica, escura acaba sendo reconstruída pela ocupação de grafites de toda ordem. Essas passagens de nível têm por função primeira e única racionalizar o espaço dos trajetos da cidade, ou seja, melhorar o fluxo de carros nos diversos planos em que a visualidade da cidade se multiplica. Funcionam geometricamente como linhas – ligam as grandes vias da cidade. Se o grafite ocupa esses não-lugares, e fixa lugares, compõe também uma linha – um trajeto e neste caso é capaz de ganhar a dimensão espacial da cidade.

A sensação de passar por ali é muito singular, a velocidade dos carros ali é marcante e aquela presença visual nos distende, arrebatada e nos devolve à cidade. São segundos de preenchimento visual, como um filme passado em alta rotação. O efeito desses grafites conta obviamente com o próprio movimento produzido pelos passantes e este movimento potencializa o efeito visual da produção artística que ali está. Podemos ir além e dizer que neste aspecto está embutida a produção “arte-fato” do grafite – os modos pelos quais este modo de produção se conecta com o fazer artístico e estabelece, desta maneira, sua peculiaridade, sua unidade de estilo. Percebemos um tipo de ocupação de grafite que é a dos muros que ali há uma referência ao trajeto do olhar como o próprio trajeto da cidade. No caso citado de São Paulo o sentido geométrico de linha fica claro devido à própria função urbanística daquele túnel – ligar dois pontos. Ali a

passagem de nível, por fração de tempo, ganha da rua. Neste caso, a produção habilmente pega carona na função da arquitetura e produz nisto sua força poética – o efeito plástico nos permite reconhecer a potência visual dessa produção artística (ali não há os outros apelos da cidade – apenas carros e imagens grafitadas) e ser engolida pela sua potência visual.

Estaremos então trabalhando aqui com a aposta de que o grafite possui uma fazer poético e é neste fazer poético que reside a possibilidade de realizar um caráter relacional com as superfícies urbanas. Marc Augé (2003) se refere ao conceito de lugar como identitário, relacional e histórico e por outro lado os não-lugares seriam o contrário disto, ou seja, não possuem nenhuma dessas características. Poderíamos então afirmar que produção de grafites nas superfícies arquitetônicas da cidade enuncia um caráter relacional e identitário dos “artistas” e ao mesmo tempo um convite que através do olhar pudéssemos, todos nós transeuntes, nos aproximarmos desses lugares. Antes de tudo o grafite é um convite aos passantes para a própria cidade e seus trajetos, portanto quanto mais caótico e abandonado mais esta relação pode ganhar força poética para acontecer e ser experimentada visualmente.

O deslocamento ou ainda o impacto plástico do grafite nos reenvia à presença das vigas, pilares, muros e edificações em sua maioria esquecidos por nossos sentidos, indícios de passados que convivem e ainda definem nossos trajetos, mas por outro lado esses re-envios contribuem para um estatuto da leveza. Reencontramos essas materialidades esquecidas através das imagens grafitadas. Entretanto cabe

pontuar que apesar do grafite usualmente ser produzido sobre essas superfícies não há nesta relação uma integração prévia. O que estamos querendo dizer é que a superfície ocupada não estava ali para tal e aqui já descartaremos qualquer chance de conectar a produção de grafite à pintura. Pintura é o que o grafite não é.

O espaço assume um sentido moderno, que a geometria racionaliza, uma abstração que toma forma pela própria condição da cidade de dar-se a ver pela produção arquitetônica, que estabelece o plano da cidade e a própria dimensão perceptiva do espaço urbano, espaço de ocupação e espaço de visão. O tempo de construção instaura por si, em sua dinâmica um espaço ocupado no imaginário urbano, é um tempo de produção da cidade assim como tempo produtivo de sentido. A construção ostensiva da cidade é a própria visão do “progresso”, do avanço da racionalidade sobre a natureza.

O grafite é promotor de um encontro curioso entre o peso da arquitetura urbana e a leveza do imperativo da imagem atual. Ao olhar um pilar de viaduto tomado por uma imagem de grafite, o que vemos ali? A primeira se refere à própria dimensão do mundo contemporâneo, o grafite alçado ao mundo das imagens, que por si expurgam a materialidade das coisas realizáveis neste mundo. Mais que isto o grafite desta forma paga o tributo ao mundo dos mass media, da estética dos cartoons e da efemeridade destes. Neste momento cabe afirmar que o grafite não produz ou opera planos, não há sucessão de ações e sim produção de quadros, esses quadros apesar de postarem-se lado a lado não compõem uma seqüência de ações. Sobretudo, sugerem uma extensão do mundo das imagens, das máquinas de imagens, como um ne-

gativo fotográfico onde os quadros apesar de conectados materialmente não constroem uma ação ou discurso. É possível destacar cada quadro isoladamente, apesar de que uma das características de produção do grafite envolve diretamente estes quadros, aparentemente desconexos, em vizinhança. Há nessas produções reenvios permanentes a outras imagens, marca-se o peso com a leveza. Esta produção envolve diretamente nossa capacidade de perceber todos os quadros ao mesmo tempo, e não fazer uma leitura de uma possível seqüência que parece não existir, há um plano único de produção e intervenção e a arquitetura que o decide.

Temos aí o caráter de duplicidade ou ambigüidade do grafite – sua relação direta com a cidade, com sua materialidade, seu projeto, sua geometria, por outro refere-se ao mundo atual das imagens de freqüentes mutações e impermanências, um anonimato reconhecido. A delicada relação do tempo com o espaço. O grafite toma o espaço geométrico urbano como suporte, mas sua realização é num tempo desterritorializado, indeterminado. Nossa aposta é a de que esta apropriação artística seja a fricção dialética entre a cidade realizada no espaço da arquitetura e a cidade das imagens.

Por um lado há nas produções de grafite um caminho aberto para retomarmos espaços arquitetônicos por lugares. Há um caráter relacional que se instaura pela própria poética do grafite e por sua referência direta a uma subjetividade retomada frente ao caos urbano. De outra forma o grafite desfamiliariza a superfície ocupada, como se o pilar de viaduto grafitado fosse assim descolado de sua função e rapidamente retomado como suporte daquelas imagens, o pilar ganha do viaduto.

Reafirmamos aqui nossa aposta produtiva – o grafite nos “abre os olhos”, nos coloca em estado de alerta para uma “espacialidade” urbana que se constrói por sua relação com o tempo e não com sua ocupação do espaço, ou seja, com o tempo do efeito visual, o tempo em que o entorno perde para o grafite. Uma temporalidade do efeito plástico, quando a arquitetura perde para a imagem. E mais ainda nos coloca em contato com o tempo da cidade construída, o tempo ostensivo da arquitetura.

Essa relação intrínseca do grafite com a arquitetura modernista nos lança em outras questões não menos delicadas – a idéia de que a imagem atual do grafite não está desvinculada da monumentalidade moderna. Podemos observar a própria produção do Muralismo na década de 40, no México, com José Orozco, Diego Rivera e David Siqueiros. Entretanto esta produção parecia ostentar o próprio espaço político, um movimento de matrizes marxistas – conduzir o povo à revolução. Nesse sentido o muralismo é o endosso do próprio espaço moderno. Por outro lado obriga a arte a prestar um tributo à política. Por outro lado o Muralismo assume uma preocupação com a dimensão pública (e urbana) da arte – a ocupação de espaços públicos ou coletivos. Ainda que percebamos no grafite resíduos dessa dinâmica, não podemos afirmar que há ainda o debate sobre a dimensão pública da arte. Até porque não temos certeza de que a ocupação desses espaços na cidade garantiria a essas e outras produções contemporâneas uma dimensão pública.

Se o debate sobre a dimensão pública ainda é um terreno muito arenoso, por outro lado a interferência

nos fluxos da urbanidade é uma possibilidade que já vem sendo discutida nas obras de alguns artistas. O trabalho escultório de José Resende e seu esforço para atravessar o espaço, mais ainda nos trajetos dos centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo. Podemos citar aqui dois exemplos do artista citado. “Uma grande placa de concreto preto foi a primeira obra do escultor a ser disposta em lugar público, na Praça da Sé de São Paulo, em 1979. É uma escultura que mede forças com a cidade que a cerca; desde o início, esta foi sua motivação” (CORREA, 2000, p.41). A idéia do artista com esta escultura nas dimensões 4,00x14,00x0,30m era a de provocar a participação do público, especialmente porque fora disposta inicialmente em frente ao fórum da cidade. Retirada dali perde muito de sua força, mas ainda marca o fluxo perene da cidade.

Outra obra que enuncia esta relação com os fluxos da cidade é o trabalho de Ducha intitulado *Coca-Coca*⁸. A afixação de cartazes pelos muros da cidade, inclusive próximos a uma delegacia, não foi de forma alguma o bastante para que as pessoas se dessem conta de sua existência, de seu chamado. Neste caso a presença destas produções não produziu nenhuma intervenção na vida das pessoas, não ultrapassou todos os outros apelos visuais presentes na cidade. Portanto, ainda é extremamente delicado, e até improvável, dar ao grafite o destino de arte pública, por vários motivos. Ressaltaremos dois aqui: o primeiro se refere diretamente à instância conceitual de “público”.

O que seria espaço público ou arte pública quando temos no ocidente um movimento de privatização dos lugares de socialização – shopping centers, centros

comerciais, condomínios fechados, ambientes virtuais e os ostensivos sistemas de segurança? O que podemos denominar de público em uma sociedade de consumo que se agencia pela acumulação de bens, pela privatização das experiências que antes eram preenchidas de sentido na coletividade das vias da cidade? Estas perguntas são demandas vitais para que possamos discutir a possibilidade de uma arte pública no espaço da cidade. Por outro lado, acreditamos que seria também pedir pouco à poética de qualquer produção artística, inverter a relação. A arte pode atingir em cheio a dimensão pública, ou o espaço público da cidade, porque é capaz de interferir diretamente, não somente no campo visual, mas na vida, nos fluxos e na forma de as pessoas conceberem a fisionomia⁹ urbana. Inverter esta relação, além de arriscar a poética da arte, é provavelmente forçar uma conexão direta que depende intrinsecamente da disposição dos atores urbanos.

No primeiro momento a questão está em como denominar, ou melhor, como nomear a própria incursão dos grafites pela cidade? Como estabelecer um lugar que possa conectar esta produção ao cenário mais amplo da produção artística e visual da própria cidade. Observamos o grafite como um elemento visual que é peculiar aos grandes centros urbanos – Nova York, Los Angeles, Paris, Berlim, Barcelona entre outros. Em Berlim, especialmente, podemos verificar a eminência do grafite no “extinto” Muro de Berlim. Ali o muro é uma linha, dividia a cidade, compunha uma trajetória de cisão tanto em espaço como em “lugar”. A produção de grafite atualmente ocupa, se não toda a extensão (porque não existe mais), grande parte. Claramente estamos discutindo o encontro da poética do grafite no

deslocamento da função ideológica, geométrica e arquitetônica em uma superfície artística.

Afirmar que o grafite integra a própria História da Arte não é de forma alguma nossa preocupação ou questão, ou seja, este movimento talvez servisse muito mais a uma justificativa metodológica que à própria tentativa de apreender suas formulações, suas formas e acima de tudo, sua poética. Por outro lado, certamente incorreríamos em diversos equívocos de classificação e desta forma também poderíamos determinar o esvaziamento da reflexão a que nos propusemos ensaiar.

A primeira tentativa de retirar o grafite do debate da antropologia urbana e inseri-lo nas reflexões do campo das artes já é uma tarefa bastante cheia de armadilhas. Nosso primeiro passo nesta direção se desdobra em três propostas: a questão do suporte – a relação dos muros e pilares como suportes arquitetônicos que se deslocam da função para o uso artístico; a escrita, ou ainda como a possibilidade de sobreposição de várias escrituras – um palimpsesto (ocupa o que já foi ocupado ou o que será ocupado) o que deflagra o sentido de impermanência no tempo e no espaço, ou melhor, da relação inconstante entre luars e não lugares na cidade. “O lugar e o não-lugar são, antes, polaridades fugídias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente – palimpsestos em que se reinscreve, sem cessar, o jogo embaralhado da identidade e da relação” (AUGÉ, 2003, p.74).

De outra forma, o cenário da “arte contemporânea”, tão difícil de pronunciar, deixa diversos vãos nas determinações de suas arestas, limites ou até categorias, seja para encaixarmos tentativas outras, engolidas pelo

fazer artístico – protestos ou manifestos, seja essencialmente por aquilo que se pretende atravessar a vida das pessoas, das coletividades nos grandes centros urbanos. Poderíamos ousar a afirmação de que está poética interfere no campo de visão dos transeuntes, atravessa e refaz próprio campo visual da cidade. Desta forma poderíamos chamá-lo, com certa tranqüilidade, de arte. O grafite então se propõe como dimensão artística enquanto negocia com a própria percepção do ambiente urbano, porque está nos “espaços do olhar”.

Quanto ao fazer poético temos o texto do grafiteiro, ou ao menos, sua linguagem, mas que em momento algum diríamos que é expressivo de sujeito, mas característico do próprio grafite. Há nessa escrita não somente uma tipologia singular como também referências que se repetem na composição do texto-imagem. Podemos identificar precariamente dois tipos de grafite – o primeiro se refere ao caráter tipológico, e este talvez exige de nós uma participação imaginativa – não só para desvendarmos a palavra escrita como também para desvendarmos como a partir dela compõe-se uma imagem da palavra escrita. O outro tipo refere-se à produção de personagens, situações da vida de cotidiana da cidade como cenas, como quadros fotográficos. Apesar de parecer num primeiro momento mais poético, raramente guarda uma descoberta a ser feita e desta forma exige menos comprometimento daquele que olha. Subsumir uma produção artística de maneira tão precária é extremamente perigoso, mas o que estamos tentando aqui é tentar estabelecer uma proximidade que nos permita produzir diferenças que por um lado nos permitam encontrar a figura e o fazer do grafiteiro, ou melhor, conectar artista à sua produção,

por outro lado é uma de travar intimidade com a produção. E acima de tudo evitar forçar o grafite a dizer aquilo que não quer ou não deve dizer. “Quase sempre o reducionismo mutilou a própria realidade da arte. A experiência contemporânea conduz a manobras simultaneamente mais abertas e mais precisas. Paradoxalmente, para decifrar os pontos de contato entre a arte e os demais processos sociais, mostrou-se imprescindível aprofundar a investigação no interior da própria arte e aí, só aí, violar sua intimidade e esclarecê-la.” (BRITO,2001, p.202).

Apesar de estarmos propondo uma fuga da predominância do discurso antropológico sobre nosso objeto, pensar a ocupação do espaço é pensar as formas histórico-culturais que a arte pode produzir quando ganha materialidade. Não podemos fechar os olhos (mesmo porque nosso objeto os requer bem abertos) ou ignorar o fato de que o grafite possui uma história originalmente articulada com o “movimento Hip-Hop”, e que, portanto o aloca como um dos elementos de uma tríade artística que se completa com o break e o rap. Mais interessante é pensar que apenas o grafite é o elemento chamado, ou encarado, como arte pelos próprios integrantes do movimento.

Nesse contexto grafitar é tomar o espaço do olhar – apropriar-se do ambiente visual da cidade, ou melhor, é estabelecer uma dimensão relacional com determinadas áreas ou lugares. Isto se coloca, porque acima de tudo, o grafite, talvez ao contrário da pintura em um quadro, não se fecha em si, mas se refere ao seu entorno, ou seja, o suporte material do grafite não se limita em absoluto à espacialidade grafitada, mas por definição evade dela e contamina o que está ao redor, constituindo uma cena,

um cenário – sua visualidade, compondo assim a própria fisionomia da cidade. O grafite então se dá quando não faz questão dos limites mas quando os nega, quando desdenha¹². Este continuar acontece não apenas em relação ao muro como suporte, inclusive poderíamos dizer é peculiar a esta superfície, mas também em relação a outros grafites. Podemos observar isto em diversas áreas da cidade, onde os trabalhos parecem se enlaçar, continuar ou começar uns nos outros. Esta dinâmica é fruto das produções conjuntas. Vários grafiteiros trabalham juntos, ao mesmo tempo, um mesmo muro¹³. Esta dinâmica marca duas questões – a primeira se refere à idéia de produção conjunta, há no trabalho do grafite a referência permanente a uma experiência de “gueto”, de gangues, de grupos de artistas, especialmente porque os grafites nascem sempre desta ação conjunta e por outro lado a própria execução de imagens em grandes dimensões em vias públicas demanda um número razoável de pessoas. A segunda se refere à marca de seu tempo, o grafite evadiu o “gueto”, principalmente se pensarmos no Rio de Janeiro, onde pensar gueto é no mínimo fora de sentido. Produzir conjuntamente é construir testemunhas de produção que por sua vez são produtivas. É comum que o momento do trabalho seja filmado e fotografado, o que endossa a existência de pontos de contato entre esta produção e os processos sociais e maquínicos nos quais está inserida. Além da própria dimensão antropológica, há uma poética, uma linguagem de continuidade, entrelaçamento, entre os trabalhos que também inaugura as assinaturas artísticas e os títulos dos trabalhos, insígnias de individualidade, mas de forma alguma há aqui a chance de retomar o

caráter expressivo da arte. Mas poderíamos ousar a presença de um conceito – ensaiar o próprio conceito de grafite.

A produção de grafite acontece numa práxis de grupo, ou seja, ao mesmo tempo há, em cada “quadro de grafite”, uma existência única de forma concomitante, simultânea, o convite ao trabalho vizinho – ao que continua, mais uma vez uma linha – conecta o primeiro ao último quadro. Podemos observar nesse trabalho a presença de uma faixa vermelha que parece sugerir um cordão que conecta todas as imagens, mesmo que trabalhem em tensões e formas diferentes. Temos observado que esta marcação da conexão entre os trabalhos produzidos em uma grande extensão de muro começam a ficar mais freqüentes – produzindo uma ambigüidade. Remarcam a individualidade das imagens grafitadas por assinaturas cada vez mais pontuais e por outro intensificam o estado de vizinhança entre si. Há outro detalhe (que vem deixando de ser detalhe) que é a utilização cada vez mais intensa de produções que misturam o uso de pincel e tinta de parede com o próprio jet. A princípio grafite se refere a arte com “spraycan”, exclusivamente. Mas podemos observar isto como uma peculiaridade norte-americana. A exemplo do Muralismo no Chile, a presença de tinta e pincel é característica.

No movimento daquilo que inicialmente estamos chamando de “ambigüidade”, percebemos as formas de um palimpsesto. Na própria relação tempo-espaco que o grafite estabelece com as superfícies ocupadas há uma certeza constituinte do fim. Aquele trabalho pode desaparecer a qualquer momento. Aqui apostaremos alto que poucas propostas se entregaram tanto ao provável fim, desaparecimento. Portanto, reafirmamos a idéia de

um palimpsesto porque aponta as ocupações anteriores e de certa forma sugere as posteriores, que nem sempre serão também grafites. E na maioria das vezes não são.

O que estamos tentando arrumar é um espaço onde os relevos entre os trabalhos artísticos ganhem diferenças materiais e, ao mesmo tempo, que produzam suas singularidades enquanto forma artística não firmam sua poética conecta-la com seu contexto histórico, político e social. Pontuar as diferenças entre os trabalhos, sem categorizações ou classificações institucionalizadas, é uma aposta nossa de um caminho possível para encontrarmos o artista. Enquanto textos, grafites se referem a essas presenças. Mas ainda se agenciam numa relação imbricada “grupo-indivíduo”. Se esta é característica constitutiva da própria condição do grafiteiro não queremos forçar uma ruptura que não pode acontecer, mas daremos uma chance à desconfiança.

Uma outra pontuação é a deflagração que o grafite faz do deslocamento da função arquitetônica dos muros – separar, remarcar o dentro e o fora – onde o dentro é mistério, o guardado, o trabalho artístico do grafite parece, de forma lúdica, inverter esta relação pelos usos dessas superfícies. Os muros se transformam em condições de possibilidade para essa ocupação de espaços antes separados. Um convite a quem estiver dentro para sair... O grafite reflete o uso artístico das superfícies urbanas. E neste sentido gera um deslocamento da percepção que merece retidão. Os usos como produção de sentido tornam-se mais ululantes quando observamos a presença de grafites em pilares de viadutos. Ocupação constante no Rio de Janeiro, isto nos sugere uma relação espacial curiosa. Quase um

“embelezamento” de lugares comumente “secos”, de não-lugares. Mais que isto de lugares que sempre estamos passando e nunca permanecemos, o que numa conexão rápida poderíamos dizer que o grafite não exige muito do receptor, não retém aquele que olha. Mas ao mesmo tempo exige rápida captação de sua existência que pode desaparecer nas próximas horas.

Este esboço se esforçou por alinhar alguns primeiros registros do que a produção artística do grafite poderia suscitar. Como ensaio de reflexões ainda não pode achar lugar substancialmente seguro para repousar conceitualmente. Talvez neste momento os trabalhos de outros artistas contemporâneos, como os aqui citados, possam colaborar muito mais para que possamos captar um espírito do tempo, se ele ainda estiver rondando por aí, uma narrativa, uma expressão artística mais ampla que nos empurre para outras possibilidades de olhar e perceber nosso objeto.

Insistimos na questão que discutir o grafite como arte é risco certo de esbarrar na própria História da Arte como produção institucionalizada de reconhecimento dos valores e movimentos das expressões que a constituem como tal. Se isto é uma preocupação, talvez seja bem menor diante das questões que se multiplicam quando empurramos a produção de grafite para próxima da pintura e da escultura – o grafite talvez resista, já apontando a dificuldade atual dessas categorizações.

Notas

¹ Este trabalho consistiu em utilizar a mesma tipologia da marca “Coca-Cola”, em serigrafia de dimensão 87x100cm. Este trabalho integrou o projeto de arte pública “Atrocidades Maravilhosas”, coordenado por Alexandre Vogler. Fevereiro de 2000, na cidade do Rio de Janeiro.

²Lynch, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. Estamos empregando aqui o sentido de fisionomia como o próprio artifício visual do qual se compõe as cidades, “um conjunto de elementos do qual esperamos que nos dê prazer.” Prefácio, VII.

³Para ilustrar isto podemos dar como exemplo um grafite que há na rua Dr. Satamini, na Tijuca. A assinatura é de FleshBack Crew. Este trabalho é todo em ocre, confundindo-se em absoluto com a própria “textura” do muro. Ao nos aproximarmos é difícil definir seus liames. Há ali uma expressão clara de continuidade, que pode se alargar até qualquer outro muro da cidade.

⁴Podemos observar alguns exemplos – o muro da Supervia e do Metrô na Radial Oeste, no bairro Maracanã; um muro na área da Leopoldina entre outros.

Referências bibliográficas

AUGÉ, M. *Não-lugares – introdução a uma antropologia da supermodernidade*. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2003.

BRITO, R. *Richard Serra, catálogo de exposição*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 1997. p. 25-29.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo (O novo e o outro novo). In: (____) BAUSBAUM, Ricardo. (org.). *Arte contemporânea brasileira*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CORRÊA, Patrícia L. A. *A escultura de José Resende: imaginação da fisicidade*. Dissertação (Mestrado). Departamento de História/PUC-Rio. 2000.

DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In: (____) *Conversações*. São Paulo: 34, 1998.

GUATTARI, Félix. Restauração da Cidade Subjetiva. In: (____). *Caosmose, um novo paradigma estético*. São Paulo: 34, 1992.

KLEE, Paul. Confissão Criadora. In: (____). *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

LYNCH, Kevin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

SENNETT, R. Deriva. In: (____). *A corrosão do caráter – conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. São Paulo: Record, 1997.

Charbelly Estrella é bacharel em Comunicação Social (UERJ), Mestre em Comunicação e Cultura (UFRJ), doutoranda em História Social da Cultura (PUC/RJ). Professora da Faculdade de Comunicação Social da Unesa.

Conexões transdisciplinares

Música contemporânea: questões generalíssimas

Marcia Taborda*

RESUMO

As experiências composicionais da música eletrônica desenvolvidas a partir da década de 50, viriam a representar uma verdadeira revolução no pensamento musical contemporâneo. Novas relações entre as propriedades do som levaram ao desaparecimento dos eixos vertical/horizontal e proporcionaram novas perspectivas relacionadas a escritura, escuta e análise desse material.

Palavras chave: música contemporânea, música eletrônica, som, ruído e silêncio.

SUMMARY

Although it has been undeniable the contribution of acoustics composition for the kingdom of new sounds, the great expansion of this domain happened through the experiences of the electronic music; developed from the decade of 50, it would come to represent a true revolution in the musical contemporary thought. New relations between the sound properties, had led to the disappearance of the axles vertical/horizontal, and also provided new perspectives in the writing, listening and analysis of this material.

Keywords: contemporary music, electronic music, sound, noise, silence.

RESUMEN

Las experiencias composicionales de la música electrónica a partir de la década de 50, representaran una verdadera revolución en el pensamiento musical contemporáneo. Las nuevas relaciones entre las propiedades del sonido conducirán a nuevas perspectivas relacionadas a la escritura, escucha y análisis de este material.

Palabras clave: musica contemporanea, musica electronica, sonido, ruido y silencio.

A diversidade de estéticas na produção musical do século XX resultou numa rápida expansão das técnicas de composição, que por sua vez influenciaram particularmente o desenvolvimento e utilização de novos recursos sonoros.

No âmbito da música acústica, compositores em busca de novos sons valeram-se basicamente de três processos: o uso de instrumentos não tradicionais; a geração de novos sons em instrumentos tradicionais; a alteração de instrumentos tradicionais e a invenção de novos instrumentos.

Esses recursos não foram inventados no século XX. Compositores do passado já haviam lançado mão de timbres não usuais que eram, no entanto, selecionados sem qualquer compromisso com a estrutura fundamental da obra; buscavam sobretudo alcançar resultado essencialmente programático/teatral. Como exemplo, vale lembrar os sons que anunciavam o personagem “Papageno” da ópera *A flauta mágica* de Mozart.

Arnold Schoenberg. Fragmento de *Four Songs* Op. 2 – (1899 - voz e piano)

A incorporação de novos recursos sonoros através do mergulho no vasto universo de possibilidades do

colorido do som, ou seja, o reino dos timbres, foi dos grandes legados da produção musical do século XX.

Já nas primeiras décadas do século, marcando uma atitude sobretudo transgressora, surge a música futurista, baseada na *arte dos ruídos*. O movimento foi liderado pelo italiano Luigi Russolo, que chegou mesmo a elaborar a orquestra futurista, onde seis famílias sonoras são definidas em função da tipologia dos ruídos.

Nos anos 20, o americano Henry Cowell trabalhou com novos sons, advindos do chamado *tone clusters*, ou seja, agregados de notas, onde numa única articulação de frequências próximas (executadas ao piano), conseguia-se resultado sonoro intermediário entre a altura fixa e o ruído.

Sobre a nova atitude composicional, o compositor Edgar Varèse sentenciou:

O papel da cor, o timbre, tornar-se-á completamente diverso do que é atualmente: acidental, anedótico, sensual ou pictórico; tornar-se-á, isto sim, um elemento caracterizante, assim como as cores que, sobre um mapa geográfico, separam distintas áreas; tornar-se-á, pois, parte integrante da forma. (1996, p.58)

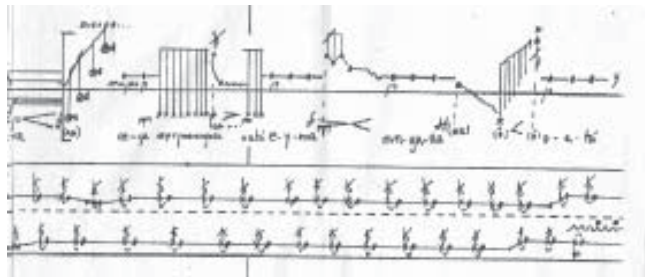
Varèse deixou valiosa contribuição para o acervo da música universal. No âmbito da composição acústica, destaca-se a obra *Ionisation* (1931), escrita para amplo conjunto de instrumentos de percussão (incluindo piano e sinos), executados junto a diversos tipos de ruídos, organizados numa forma musical definida pelo contraste de blocos e massas de som. Poucos anos mais tarde, escreveu *Density 21.5*, para flauta solo, onde numa única linha instrumental

experimentou a riqueza de timbres deste sopro, tratado de forma original e de grande expressividade.

O que se vê desde então, é uma verdadeira profusão de idéias, onde compositores se valem das mais diversas fontes sonoras para criação e organização do material composicional. Em 1942, John Cage compõe *Imaginary Landscape n. 3*, utilizando instrumento de percussão, latas, toca-discos de velocidade variável, mola amplificada, entre outras matrizes sonoras, caminhando em direção ao desejo de ver acontecer uma “música radiofônica experimental”, como expressou no artigo “For more new sounds”.

Embora tenha sido inegável a contribuição da composição acústica para o reino de novas sonoridades, a grande expansão deste domínio aconteceu através das experiências composicionais da música eletrônica, que desenvolvidas a partir da década de 50, viriam a representar uma verdadeira revolução no pensamento musical contemporâneo.

Se até então a matéria prima para a elaboração do discurso musical constituía-se nas inúmeras possibilidades de articulação do contraponto de som, ruído e silêncio, essa revolução significou, do ponto de vista do artesanato do compositor e sua relação com o material composicional “um salto para o micro-universo sonoro das estruturas sutis” segundo Herbert Eimert, ou ainda, “a penetração das capacidades organizadoras humanas em um mundo até então excluído do domínio musical: o das vibrações não periódicas (ou menos periódicas), ou seja, o domínio dos sons complexos e dos ruídos” como enunciou Henri Pousseur.



Um pouco de história - a música concreta

O primeiro passo para o estabelecimento de uma música eletrônica foi dado por Pierre Schaffer quando, em 1948, produziu na radio francesa ORTF, pequenos experimentos que denominou *música concreta*. Cada uma das peças baseava-se em sons de origem diversa como em *Etude aux chemins de fer*, obra que consistia em sons de trens gravados e posteriormente transformados através de sua manipulação e execução em diferentes velocidades, em movimento retrógrado, isolando fragmentos, superpondo um som a outro. Para desassociar o som gravado de seu original, o compositor utilizava o recurso de cortar o ataque, ou seja, a gênese identificadora do som. Seus primeiros estudos foram apresentados em outubro de 1948, radiofonizados sob a denominação *Concert de bruits* (Concerto de ruídos).

Em 1950, compõe em parceria com Pierre Henry, a *Symphonie pour un homme seul*, apresentada no primeiro concerto público de música eletrônica realizado na Ecole Normale de Musique, em Paris – março de 1950. Em 1951, o estúdio foi formalmente estabelecido como Groupe de Musique Concrète, grande passo para o desenvolvimento desta forma de arte.

Um dos primeiros compositores a utilizar os novos recursos foi Varèse que, em 1954, chegou a Paris para

finalizar *Deserts*, obra em que alternou seções de música concreta com passagens para orquestra de sopro, piano e percussão. Estreada em dezembro de 54, teve uma recepção estrondosa semelhante à que obteve a *Sagração da Primavera*, de Igor Stravinsky, ainda no começo do século XX.

Música eletrônica

O primeiro estúdio de música eletrônica foi fundado por Herbert Eimert em 1951, na cidade de Colônia. O trabalho do compositor foi decisivo para a promoção e desenvolvimento desta nova ferramenta da composição.

No Estúdio de Colônia trabalharam compositores como K. Stockhausen, Henri Pousseur, Ligeti, Kagel, Koenig, permitindo o surgimento de obras de grande representatividade para o repertório da música eletrônica. Divergindo dos princípios da música concreta, a música eletrônica constituía-se exclusivamente de sons gerados por meios eletrônicos.

Em 1955 -56, Karlheinz Stockhausen compõe *Gesang der Jünglinge* (Canto dos Adolescentes), uma combinação de sons eletrônicos puros com sons de vozes masculinas, trabalho marcante que simboliza sobretudo as possibilidades de reunir diferentes técnicas de manipulação do som na composição da obra.

Em 1955, os compositores Luciano Berio e Bruno Maderna fundam em Milão o Studio di Fonologia, onde Henri Pousseur compõe *Scambi* (1957) e John Cage realiza *Fontana Mix* (1958), a partir da colagem de diversos materiais.

Desta forma, os anos 50 foram marcados pelo surgimento de precioso acervo musical da chamada música contemporânea.

Decorrências

Questões fundamentais subjacentes ao progresso tecnológico afloraram nas últimas décadas, trazendo a necessidade de uma reavaliação de conceitos referentes à própria natureza da matéria musical e às possíveis formas de sua organização. Novas relações entre as propriedades do som - altura, timbre, intensidade, duração, levaram ao desaparecimento dos eixos vertical/horizontal, e proporcionaram também novas perspectivas relacionadas à escritura, escuta e análise desse material.

Partindo daí, vamos notar que a experiência eletrônica implicou na renovação do modo de conceber a composição instrumental-vocal, que passa a apresentar projeções temporais que não podem mais ser representadas através de uma lógica unidimensional.

A voz, “único instrumento comum a todas as civilizações musicais” segundo Pierre Schaeffer, devido à extensa gama de associações e riqueza de suas possibilidades, foi dos instrumentos mais receptivos aos novos processos, englobando desde os padrões técnicos da vocalidade tradicional, aos mais variados aspectos da experiência vocal cotidiana.

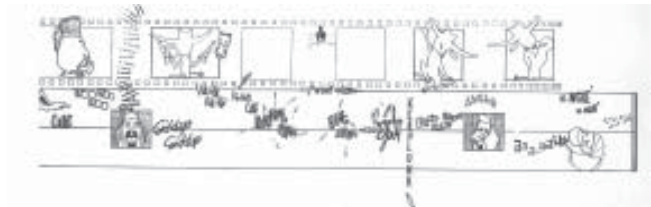
O discurso vocal que até então relacionava-se quase que essencialmente à emissão de sons no *spectro cantabile* da voz, incorpora toda uma gama de possibilidades e inusitados materiais sonoros: gritos, sussuros, assobios, riso, choro, glissandos, efeitos percussivos, entre muitos outros, passaram a ser matéria prima neste novo universo composicional. Devido à quase invariável ligação à palavra, vamos notar que a interinfluência texto-música sofreu inúmeras e marcantes modificações ao longo deste processo: textos serão traduzidos em textura, passando a

ser escolhidos por suas possibilidades fonêmicas, podendo (ou não) ser organizados de maneira a produzir um resultado cujo significado seja não verbal.

A esse respeito e buscando, assim, elucidar o problema teórico-estético da soberania da estrutura musical sobre a poética, escreveu o compositor Luciano Berio:

a verdadeira meta não seria todavia nem opor, nem mesclar dois sistemas expressivos distintos, mas sim criar uma relação de continuidade entre os mesmos, possibilitando a passagem de um para o outro sem que isto seja notório, sem que se tornem manifestas as diferenças entre uma conduta do tipo lógico-semântico (aquela que se adota em meio a uma mensagem falada) e uma conduta perceptiva de tipo musical, isto é, transcendente e oposta à precedente, seja no plano do conteúdo, seja no plano sonoro (1996, p.122).

De fato, a relação texto-som abrirá uma grande janela para a criação de trabalhos onde o ritmo, o timbre e o conteúdo da linguagem serão usados como matéria-prima para a criação da música. Não se trata mais de musicalizar a palavra, mas extrair da palavra o conteúdo musical.



A obra vocal de Luciano Berio nos oferece o mais rico exemplo de integração dos processos acima descritos. Seus trabalhos envolvendo a utilização da

voz, além de constituir repertório fundamental deste universo estético, irão inaugurar uma nova dimensão na relação compositor/intérprete.

Parcerias

No bojo das transformações trazidas pelo advento das técnicas eletroacústicas e dos diversos processos composicionais que vieram a seguir, a relação compositor/intérprete será redimensionada, passando a se caracterizar, mais propriamente, por um trabalho de colaboração. Este redimensionamento da participação do intérprete foi caracterizado por Michael Nyman: a música nova engaja o intérprete em estágios anteriores, acima e ao lado daqueles em que ele era ativo na tradicional música ocidental. Envolve sua inteligência, sua iniciativa, suas opiniões e preconceitos, sua experiência, seu gosto e sensibilidade, num caminho em que a colaboração com o compositor torna-se indispensável.

A obra vocal de Luciano Berio não foi escrita para voz, mas para uma voz: a de Cathy Berberian. A sensibilidade musical de Cathy estava absolutamente afinada com as novas possibilidades de emissão vocal; reunindo virtuosismo e intensa dramaticidade, a cantora soube como nenhum outro intérprete verter em expressão musical qualquer material que se fizesse som.

A primeira grande parceria aconteceu em 1958 com a obra *Thema: omaggio a Joyce*, cuja matéria prima se compõe inteiramente da leitura gravada em fita magnética do capítulo XI de *Ulysses*, de James Joyce.

Cathy Berberian realizou a leitura desta passagem, repetindo o texto vertido para o italiano e francês. A obra se inicia com o

fragmento em inglês como originalmente lido pela cantora, o que nos permite vislumbrar a mestria com que estraiu sonoridades das onomatopéias da prosa de Joyce. O trabalho final se constituiu no contraponto do material gravado e da transformação desta mistura através de processos eletrônicos.

O próximo projeto vocal/eletrônico da dupla foi a obra *Visage* (1960-61). Desta vez não há mais um texto a ser lido; o material musical parte de improvisações de Cathy Berberian, num conteúdo destituído de significado linear, mas de abundantes referências emotivas. Em meio a seções de conversação, desenhos de intonações e inflexões constantemente entremeadas por diversos tipos de gargalhadas, fluxo contínuo de sons, surge uma única palavra: *parole*.

A experiência da realização destes trabalhos permitiu ao compositor escrever obras acústicas diretamente influenciadas pelos processos técnicos de estúdio, como fragmentação, superposição, mobilidade de caracteres vocais, velocidade de transição de um caráter a outro, efeitos que sobressaem na grandiosa e virtuosística *Sequenza III* (1965-66) - para voz solo.



De forma geral, as possibilidades de parceria intérprete/compositor, no âmbito das novas estruturas musicais, podem ser descritas:

- no caso de obras acústicas, alguns parâmetros do som ficarão indeterminados, cabendo ao intérprete a contribuição pessoal para a realização final do trabalho ;

- no processo de composição de obras eletrônicas, a criação de materiais partirá, muitas vezes, de improvisações nas quais o intérprete fornecerá o material básico a ser trabalhado em estúdio;

- nas obras mistas, tape/instrumento o material gravado será tratado como a “partitura” cabendo ao intérprete a realização / finalização em tempo real da obra musical.

Música e espaço

Na música do século XX a noção de espaço será amplamente revista, passando a ser articulado como um parâmetro do som. Embora, incontestavelmente, compositores de obras instrumentais tenham se ocupado desta questão, o grande passo terá sido dado através do repertório de obras eletroacústicas.

A dimensão espacial do som adquire importância neste contexto não apenas porque a tecnologia fornece os meios para tal, mas porque esteticamente transforma o que até então era considerado efeito ornamental, para ser trabalhado e inserido dentro da estrutura formal da obra. O som não é mais elemento estático dentro da composição; seu movimento interno passa a delinear planos, descrever trajetórias e contornos, acentuar relevos. As novas tecnologias franquearam ao compositor o desenho sonoro da obra em termos espaciais.

No âmbito do espaço externo a difusão destes trabalhos proporcionará a chamada regência de espacialização do som, que conjuga e organiza as condições acústicas da sala de concerto, número e disposição de alto-falantes, aos próprios recursos tecnológicos de difusão, permitindo ao compositor uma interpretação a tempo real.

Aos ouvintes, cabe escolher boa posição em relação à fonte sonora e desfrutar.

Referências bibliográficas

BERIO, Luciano. Poesia e música, uma experiência. In MENEZES, F. (org.) *Música eletroacústica, histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

VARÉSE, Edgar. Novos instrumentos e nova música. In MENEZES, F. (org.) *Música eletroacústica, histórias e estéticas*. São Paulo: Edusp, 1996.

TABORDA, Marcia et all. *500 anos da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: FMIS/Faperj, 2001.

Marcia Taborda é violinista graduada pela UNIRIO, mestre em música pela UFRJ e doutoranda em História Social (UFRJ, sob orientação de José Murilo de Carvalho).

Resenhas

Croce e o Breviário de estética: um clássico

Paloma O. de Carvalho Santos*

É impossível resistir à profundidade e clareza do *Breviário de estética* de Benedetto Croce. A obra foi realizada em função da impossibilidade do autor comparecer à inauguração do Rice Institute em 1912 (Universidade de Houston, no Texas), sendo, então, convidado a substituir as aulas por um “manuscrito” das lições. O resultado é uma obra de singular profundidade filosófica e uma relação sincera com o mundo artístico: o amante das artes e da poesia se encanta, como o próprio autor, que finalizando o trabalho em 1913, percebeu que seria de utilidade para estudantes por condensar os conceitos mais importantes de sua Estética.

Segundo Croce, a arte não é cartesianamente uma alegoria de conceitos e valores, nem irracionalmente um fenômeno passional, uma pulsão inconsciente. Para Croce, arte é **visão ou intuição**. A intuição do artista produz imagens com o caráter pré – lógico. A percepção por parte do espectador da obra de arte dá –se, da mesma forma, pela recriação de imagens (identificação). O teor lírico da arte revela – se por sentimentos, e não informação. Os sentimentos, as paixões na esfera estética produzem visões ou intuições, conceitos fundamentais para Croce que denomina a intuição (livre exercício da fantasia), a *forma auroral do conhecimento*, pois precede a percepção

e desta não depende. A imagem não pressupõe o conceito, é anterior a este. Entretanto o conceito não ignora a imagem. A mente humana é atravessada por imagens e a metáfora é a forma primordial de apreensão de conhecimento.

A partir desse conceito de arte como intuição, Croce expõe o que *é arte*; o que a arte *não é*; desfaz preconceitos e decorre sobre confusões históricas acerca da arte e que *entulham* o campo da Estética.

A arte pode ser construída fisicamente, mas não é um fato físico. A poesia precisa das palavras, a pintura precisa das cores, mas não é possível contar nas palavras ou pesar numa estátua seu conteúdo físico de arte. Não é possível determinar que certas cores ou relações de cores, ou formas de corpos, ou sons e relações de sons sejam, por definição, artísticos. Essa foi a tentativa dos cânones: a tentativa de fixar padrões que dessem conta de uma realidade física constante de arte.

A arte não pode ser ato utilitário e, por isso, não pode ser um prazer para afastar a dor. Um prazer não é necessariamente artístico, podemos encontrar situações prazerosas cotidianas que não podem ser definidas como atividades artísticas. A arte pode ser prazer, pode ser agradável, mas também pode ser o feio, o odioso: a realidade da arte tem o poder de perturbar –nos, não podendo ser confundida com o agradável (aquilo que se definiu como Estética Hedonista).

A arte não pode ser confundida com um ato moral: não nasce por efeito da vontade; a imagem realiza –se, não é louvável ou reprovável moralmente. À arte não cabe a educação, à correção dos costumes, ou à elevação numa esfera espiritual superior. Pedir que a

arte realize tais coisas é impedir sua realização livre, e para a arte não há limites, a arte não pode estar a serviço de ideais, está numa esfera diversa àquela da moral. O artista é incensurável.

E, ainda como negação, a arte não é conhecimento conceitual (ou inteligível), é conhecimento intuitivo ou sensível. Reivindica –se com isso, a autonomia dessa forma particular de conhecimento, mais simples e elementar, que não pertence à esfera do verdadeiro ou do falso. O pensamento artístico é pré – lógico. Quando a idealidade transforma – se em conceito, reflexão e juízo, morre a arte. Não existe a “revelação da verdade” na arte. Croce salienta que “... esta reivindicação do caráter alógico da arte é a mais difícil e importante entre as polêmicas incluídas na fórmula da arte como intuição; porque as teorias que tentam explicar a arte como filosofia, como religião, como história ou como ciência, e, em grau menor, como matemática, ocupam de fato a maior parte da história da ciência estética e se adornam com o nome dos maiores filósofos” ; Kant esclarece que intuição é intuição e não “conceito confuso”.

Intuição é a produção de uma imagem, a fantasia é produtiva, diferenciando – se da pura imaginação, que seria acumulação incoerente de imagens. Croce toma como importante tarefa distinguir intuição artística de mera imaginação incoerente. A fantasia é produtiva, e a imaginação é parasita. A imagem artística é tal quando une um sensível a um inteligível, e representa uma idéia.

“Inteligível” e “idéia” significam conceito, e o conceito une inteligível e sensível (não apenas na

arte). O novo conceito de conceito, inaugurado por Kant, vem unir mundo sensível e mundo inteligível. Existe um elemento sensível no conceito, e a perfeita unidade destes caracteriza uma obra de arte. A intuição, portanto, é uma idéia inseparável de uma imagem, tendo sido esta transformada em representação desta idéia. Representação e não alegoria. Das obras medíocres (que permitem – se separar em idéias, estilos e imagens, como a separação entre representação e sentimento) destacam – se as verdadeiras obras de arte que, em perfeita conjunção de sentimento arrebatador e representação nítida, explicitam a unidade da intuição: um símbolo em que idéia e imagem estão inseparáveis.

As obras medíocres tendem a ser alegorias de idéias (para aqueles classistas que optam pela representação pura, pela clareza das idéias sobre os sentimentos), ou violência das emoções sem conceitos (aqueles românticos angustiados com a predominância da razão). Em ambos há a falta do elemento unificador, e então permitem que as separemos entre estilos. Croce deixa claro que as grandes obras não podem ser classificadas em estilos, pois sendo únicas e transgressoras, não podem ser comparadas com outras de menor grandeza, fruto de escolas, parciais em suas imperfeições, mecânicas em sua formação: puro ajuntamento de imagens.

A característica de imersão no particular da obra de arte evidencia – se: não existindo classes artísticas, a única classe possível comum a todas as obras artísticas seria a lírica. E sendo todas as artes líricas, esta classificação torna – se redundante, porque em definição, a arte dá –

se como intuição. A imagem é o estado de pura particularidade, é uma sensação única, irrepitível e que a partir desta conduz – nos ao universal. A criação poética nasce do particular para o universal e não vice – versa, sendo cada obra única em natureza expressiva.

Dos preconceitos acerca da arte, o primeiro exposto por Croce é o preconceito de separar conteúdo e forma. A arte é uma síntese *a priori* estética, viva, é a relação, a unidade entre sentimento e imagem na intuição, a união entre conteúdo e forma que a caracterizam. Convém, então, dedicar ao sentimento a posição originária (de conteúdo) que convulsiona a criação artística, devendo considerá – lo não como único responsável para esta, mas em conjunção com um ato imediatamente posterior: o da formação da imagem (posição de forma) na criação artística, que somadas geram o que Croce chama de intuição.

Outro preconceito seria o de separar intuição e expressão. Croce rebate este preconceito com o argumento de só conhecermos intuições expressas. Separar imagem da tradução física da imagem é inconcebível: não existe preexistência de imagens, elas dão – se no ato expressivo, ou não existem de todo. Tendo explicitado que a arte pode ser construída fisicamente, mas não é um fato físico, não excluímos desta a sua necessidade de expressão através dos meios físicos que a tornam reais, ou seja, expressão. Não existe o grande artista que não saiba exprimir – se e a arte realiza – se na transformação de intuições em coisas físicas.

Outro preconceito seria aquele do ornamento: a maquiagem, o excesso, imprópriamente, destróem o próprio conceito. Excesso de elementos inexpressivos,

agregados, extrínsecos, descaracterizam a expressão, tanto como se esta ainda não tivesse ocorrido por falta de elementos. Expressão e beleza são um conceito único e não incluem ornamentos, isto é, excessos.

O ornamento manifestou – se principalmente na linguagem retórica. Somente com Giambattista Vico (século XVIII), formou – se a ligação entre linguagem e pensamento poético, reconhecendo a natureza artística da linguagem, em contraste com o conceito anterior de sua relação com a lógica. Segundo Croce, não são as idéias que produzem as imagens da arte, são as intuições dos sentimentos eventualmente associados àquelas idéias, àqueles valores. Esta epistemologia baseada no pensamento de Vico concebe a metáfora como lógica da sabedoria poética, a forma como a identidade é originalmente absorvida na percepção, pela qual todos os homens formam as imagens no cérebro antes da posição em que se formam os conceitos, a percepção primeira de identidade. A metáfora é anterior à analogia, que já é uma abstração (relação que duas coisas diferentes possuem).

A identidade está relacionada à forma como percebemos o ser das coisas. Vico questiona a forma como a mente primeiramente se relaciona com o mundo, e esta primeira relação começa com a imagem. A abstração já é o caminho para o conceito, algo que já sai da esfera poética para entrar na abstrata (cartesiana). Vico trata, então, de algo anterior ao conceito cartesiano de raciocínio, momento este que todos dependemos para chegar ao próprio raciocínio.

Croce expõe ainda o preconceito da possibilidade de distinção de várias ou muitas formas de arte, cada

qual determinável em seu próprio conceito e limites, e dotada de leis próprias.

Este preconceito realiza – se como teoria dos gêneros literários e artísticos (lírica, drama, romance, poema épico e romanesco); e como teoria *das artes* (poesia, pintura, escultura, arquitetura, música, arte do ator, paisagismo). Croce deixa claro que as subdivisões em gêneros, assim como em estilos, não é possível, partindo da realidade particular e transgressora de cada obra. A obra genial desafia os parâmetros e os gêneros, criando consigo o que seria um gênero particular, alargando ou impossibilitando a fixação de normas, irreduzíveis, e esvaindo – se na definição geral de arte. Cada obra tem sua lei própria e seu valor individual, pleno, insubstituível e incomparável. É infundada qualquer teoria da divisão das artes. O gênero ou classe é um só: a própria arte. Por outro lado, as generalizações errôneas e arbitrárias são úteis para a classificação, conhecimento e educação para arte, como um índice, considerando – se sua incapacidade de julgar e abarcar a infinidade inclassificável e anárquica da realidade.

A História ordena genéticamente e concretamente, para dar relevo a certas relações importantes, conexões orgânicas, como etapas sucessivas e necessárias para o desenvolvimento do espírito.

Se a intuição não é condicionada ao contexto, mas é por este influenciada, faz parte da história da arte diferenciar o que é o tema do qual fala aquela arte e não tomá – lo pela arte em si. O indivíduo artista é tomado por duas forças: aquela que é condizente com o seu tempo, que é coerente historicamente; e uma

força universal que é filosofia. A arte surge de dentro dessas duas forças, desses sentimentos pelos quais o homem – artista é tomado, para produzir uma imagem através de uma intuição. A arte é o algo mais, e não pode ser abarcada pelo objetivismo dos temas ou daquilo que é comum à toda alma humana. A arte é o singular. A história e a filosofia realizam – se na esfera da percepção, a percepção de produções humanas.

Confundir intuição e percepção significa confundir arte com história ou filosofia. A história da arte, através da percepção, realiza um juízo (consciente, verossímil) de como uma expressão artística deu –se, ou seja, utiliza – se da percepção para falar da intuição. Categorizando, qualificando, sintetizando, analisando conteúdo e forma, ou seja, tomando os segundos e terceiros níveis da obra, os meios que possibilitaram a materialização da imagem. A percepção é a consciência (juízo) do realmente ocorrido (histórico) em torno do não ocorrido fisicamente, somente idealmente, que é a arte.

Defender a autonomia da arte é defender sua própria existência. A arte é imagem, e por sê – lo, é inexplicável. O artista não produz arte a partir do contexto, mas a forma de pensar do artista possui uma carga contextualizada e também uma carga não contextualizada. O artista produz uma obra inqualificável, mas esta obra produz qualificações. A arte é independente, mas produz conceitos que são dependentes; não é real, é atividade de espírito, mas produz elementos reais passíveis de análise; não é conceito, mas produz conceitos, produz conhecimento: o conceito, tipo, número, medida, moralidade, utilidade. Prazer e dor existem dentro da

arte, estão contidos dentro dela, mas não se pode pressupô-los à arte.

Croce escreve ainda sobre a crítica e a história da arte, existindo aqueles tipos de crítica inúteis: a pedagógica, que tem a ambição de guiar a orientação dos artistas; aquela que julga, consagrando e condenando qualidades na arte que já foi produzida, a moralizante, a hedonista, a intelectualista, e muitas falsas críticas e falsas filosofias da arte, que se baseiam nos preconceitos.

A crítica que tem caráter de comentário ou interpretação, que permite que a arte opere é útil, sendo não invasiva, mas aceitando-se como uma criação à parte, reconhecendo sua impossibilidade de representar ou recriar a própria obra. Ela funciona preparando pessoas para as novas formas, depurando-as de seus preconceitos, ajudando-as a ler, a interpretar, afastando os obstáculos que impedem o alcance da unidade espiritual da obra.

A história está na arte mas não é a sua origem. As formas do espírito que se manifestam na vida, como a ciência, a arte, a filosofia, são circulares, interdependentes, não sendo reservadas as qualidades poéticas apenas ao poeta, mas conceber poesia e prosa como conceitos coordenados e em desenvolvimento. Assim, encontramos passionalidade na ciência, mantendo, junto com o caráter científico, o caráter artístico. As várias formas do espírito são necessárias umas às outras, sendo portanto, todas necessárias. Poesia seria, para Croce, a expressão da imagem; e prosa, a expressão do juízo ou conceito. A força lírica (poética) pode aparecer em qualquer matéria passional mesmo na prosa ou na ciência, bastando ter pas-

sionalidade de poeta (paixão pela arte). É possível manter junto com o caráter científico o caráter artístico. Assim, no discurso histórico, a qualidade da narrativa não elimina o caráter científico do documento. A qualidade literária não exclui a qualidade científica.

A história da arte compreende as possibilidades e limitações com que cada obra restringe –se ao tempo e espaço em que foram criados, e ao mesmo tempo, consegue subverter estas restrições. Portanto, a arte pode ser percebida com uma carga genérica de documento (sua forma e seu conteúdo conceitual, ambos contingentes), sem deixar de ser monumento (a imagem única que ela forma). Daí decorre uma dificuldade maior de se considerar grandes configurações histórico – culturais a partir das obras de arte, que se mostram difíceis em se reduzir à cultura. Entretanto, é possível reconhecer nas intuições dos artistas os sentimentos que a vida provoca.

Cada época teve a arte que pôde ter, e Croce acredita na idéia filosófica de progresso. Nenhuma época pode viver sem filosofia e arte, e Croce acredita no desenvolvimento humano no sentido do acrescentamento espiritual perpétuo.

Referência bibliográfica

CROCE, Benedetto. *Breviário de estética, aestetica in nuce*. Tradução de Rodolfo Ilari Jr. São Paulo: Ática, 1997.

Paloma O. de Carvalho Santos é mestranda em História Social da Cultura (PUC/RJ), graduada em Comunicação Social (UFRJ) e professora de Fotografia para Cinema da Universidade Gama Filho.

Perplexidade e fascínio na manipulação do corpo pela ciência

Fernanda Pizzi*

“Há pouco, cientistas americanos anunciaram o rascunho do genoma – receita para fabricar um ser humano –, o que, de imediato, se transformou em um dos grandes marcos da história da ciência. O homem acaba de decifrar 97% das informações para criar a si mesmo, dando corpo a um dos mais antigos sonhos inscritos na ciência. Além do formidável avanço da medicina, estas e outras criações trazem em si problemas na ordem do pensamento, da ética, da política e de fenômenos culturais jamais pensados”
(NOVAES, 2003, p.7).

É com esse trecho que Aduino Novaes introduz a discussão suscitada pela crescente intervenção humana nos segredos da vida. *A ciência no corpo* é o texto de apresentação do livro *O homem-máquina – a ciência manipula o corpo* (São Paulo: Companhia das Letras, 2003, 370 páginas), que discute a relação entre o humano e a tecnologia, seus impactos, interferências e influências. Resultado de um ciclo de conferências de mesmo nome que aconteceu em 2001 e reuniu estudiosos das mais diversas áreas, *O homem-máquina* abre o leque para ensaios que investigam desde a emergência de novos modelos nas ciências contemporâneas até o significado do corpo nas artes e na história e confirma a premência do debate

engendrado pelos avanços das biociências e da biotecnologia nas últimas décadas.

O caráter transdisciplinar das discussões é claramente contemplado nos textos, o que, desde já, marca a impossibilidade de se separar saber filosófico e saber científico. A perspectiva que orienta a investigação proposta pelos autores encontra ressonância nos estudos contemporâneos que problematizam as transformações que as tecnologias vêm promovendo nos diversos domínios da atividade e da experiência humana, da sociedade e da cultura. Seguindo esta orientação, as análises procuram lidar com a tecnologia como uma forma de repensar o que pode ser o homem, o pensamento e o que significa ter um corpo a partir dessas mudanças. A leitura dos ensaios coloca em evidência a necessidade mesma de se repensar o próprio estatuto da tecnologia. Sabe-se que o corpo percorre a história da ciência e da filosofia. Considerando o problema da tecnologia como o cerne da cultura contemporânea, pode-se formular a seguinte questão: que transformações essas tecnologias promovem na representação, na experiência do corpo e na concepção do humano, da sociedade e da vida?

Ciente dos infinitos mistérios do homem e do mundo e diante de uma ciência que, a um só tempo, desencanta e realiza milagres, assusta pelos perigos e anima pelas esperanças, Aduino Novaes encaminha as duas grandes questões que norteiam as discussões e instigam o diálogo entre os textos: “de que maneira a filosofia e as artes viram o corpo em vários momentos da história e quais as principais intervenções da ciência sobre o corpo?” (Op.cit.,p.14).

O filósofo Renato Janine Ribeiro discute as *Novas fronteiras entre natureza e cultura*. “O surgimento das ciências humanas não pode ser entendido como o nascimento de apenas uma, ou umas, a mais entre as ciências. (...) As ciências humanas partem do escândalo que é o ser humano conhecer a si próprio, misturando as posições de sujeito e objeto. Isso formula sérios problemas, tornando quase impossível a objetividade, que é o critério básico das ciências desde o século XVII” (Op.cit., p.17). Encaminha, assim, uma questão que está no centro da tensão entre as ciências: o que define o limite entre as biológicas e “exatas”, de um lado, e as humanas, de outro?

Com o instigante *Biontes, bióides e borgues*, o físico Luiz Alberto Oliveira ilumina o debate ao tratar da Revolução Científica do século XX e destrinchar a substituição da imagem maquinaica da natureza pela imagem da complexidade. Graças ao desenvolvimento de “próteses de sensibilidade” – estes “sofisticados aparatos de medida e detecção que suplementam o limitado alcance de nossas vistas” (Op. cit., p.142) –, o autor sugere que a natureza deixa de ser “monótona”. De uniforme a tríplice, “três naturezas diferenciadas conforme o foco do olhar que se está lançando” (Id.,p.143). E assim os paradigmas da complexidade vão se instalando sobre os escombros dos fundamentos do paradigma clássico.

Em *O homem-máquina hoje*, o cientista político Sérgio Paulo Rouanet apresenta a origem da expressão “homem-máquina”. Embora pareça cunhada para denominar esta atualidade, tal combinação foi utilizada pela primeira vez em 1748 pelo médico Julien Offray de La Mettrie, autor do polêmico *O homem-máquina*,

em que defende a idéia de que os seres humanos eram como máquinas, porque, assim como Descartes dizia dos animais, também não tinham alma. La Mettrie sustentava que, só concebido como “um relógio que não precisa de um relojoeiro que lhe dê corda”, o homem poderia ser livre, independente de Deus ou de alma espiritual. Assim, o valor do humano estaria “no que ele faz de si mesmo, e não na posse de uma grandeza inata” (Op.cit., p.53).

De forma similar, o que pauta a investigação de Renaud Barbaras (*A alma e o cérebro*) é a filosofia que considera a experiência da irredutibilidade da alma uma ilusão. Barbaras procede então uma interrogação da assertiva: “não há na alma nada além do que há no cérebro” (Op.cit, p.67).

As relações entre corpo e sociedade merecem destaque nos textos de Antônio Cavalcanti Maia e Maria Rita Kehl. O primeiro, filósofo, segue o enfoque iniciado por Michel Foucault para tratar da atuação do poder sobre os corpos. O ensaio *Biopoder, biopolítica e o tempo presente* busca salientar “o impacto no campo político dos avanços tecnológicos e o modo como se relacionam vida, corpos, estratégias de poder e desenvolvimento do capitalismo” (Op.cit., p.79). Já o corpo como sujeito é o tema da psicanalista Maria Rita Kehl. *As máquinas falantes* estuda o corpo no circuito da linguagem, das práticas culturais, da organização do tempo, das interdições e das demandas, reforçando a relação entre o corpo, a linguagem e o outro. “Cada cultura produz o corpo que lhe convém, assim como produz os sintomas que tentam dar conta do resto pulsional impossível de satisfazer”(Op.cit., p.249). Excluído da comunidade, o

corpo não produz sentido nem valor.

Uma abordagem histórica do corpo como imagem é oferecida por Lorenzo Mammí. Em *O espírito na carne: o cristianismo e o corpo*, o professor de história da música da USP discute o imaginário desenvolvido sobre o corpo ao longo da história. Para os povos da Antigüidade, o corpo é defeituoso e a alma, parte do espírito absoluto. Essa dicotomia se agrava no período cristão: o corpo ganha novo valor a partir da ressurreição de Cristo.

O “corpo ferido” é o tema de Evgen Bavcar. Em *O corpo, espelho partido da história*, o fotógrafo, filósofo e cineasta esloveno escreve sobre a busca de um “espelho” para os deficientes na história. Entre críticas ao sistema excludente, Bavcar, cego desde os 11 anos, elogia os esforços de portadores de deficiência em cenários em que a assistência social se apresenta em sua ausência: “ao buscarem trabalho e se esforçarem para exercer com competência suas atividades profissionais, os deficientes conseguem exprimir com o corpo a utopia do homem” (Op.cit.).

Em contraste com as abordagens históricas, o antropólogo David Le Breton dá *Adens ao corpo*. “O corpo não é mais uma fronteira identitária, mas vestígio deixado no espaço” (Op.cit., p.123). Ao pensar o corpo físico como uma prisão, uma necessidade antropológica dispensável, Le Breton põe em xeque a antropologia ocidental e todo o humanismo que ela sustenta.

As questões que dizem respeito às conseqüências éticas, políticas, sociais e filosóficas advindas do controle crescente do ser humano sobre a vida figuram entre as mais recorrentes da coletânea. Giovanni Berlinguer, membro do Comitê Internacional de Bioética da

Unesco, adverte, em *A ciência e a ética da responsabilidade*, que a possibilidade criada pela ciência de usar partes do corpo para salvar ou reproduzir vidas acabou transformando órgãos em objetos de mercado. Volnei Garrafa, coordenador do Núcleo de Estudos e Pesquisas em Bioética da UnB, explora a tensão entre a responsabilidade e a liberdade da ciência e da política, apontando a “prudência” como virtude e a “ética da responsabilidade” como vetor decisivo para a demarcação dos limites do controle do ser humano sobre a vida. Em seu *Bioética e manipulação da vida*, Garrafa sugere: “avançar, mas com controle...” (Op.cit., p.220).

Quanto à possibilidade da clonagem humana e da pesquisa com embriões, Axel Kahn desafia: seria a *Morte do Sexo*? O que o geneticista e membro do Comitê Consultivo Nacional de Ética francês pergunta é o quanto a possibilidade de clonagem humana para reprodução pode terminar por abolir a relação sexual como forma de procriação da espécie.

A expressão do corpo através de sua presença nas artes é encontrada nos textos do filósofo Luiz Fernando Franklin de Matos (*O corpo enclausurado – sobre A religiosa, de Diderot*), do crítico João Luiz Vieira (*Anatomias do visível: cinema, corpo e a máquina da ficção científica*) e do historiador da arte Carlos Antônio Leite Brandão (*O corpo do Renascimento*). A crítica de arte Helena Katz (*A dança, pensamento do corpo*) parte da dança para definir o corpo como a mídia básica, exemplar dos processos de comunicação da natureza. Ainda nessa temática, Jorge Coli (*O sonho de Frankenstein*), professor de história da arte da Unicamp, lembra que a arte do século XIX foi marcada pela exposição de

um corpo fragmentado, haja vista o sujeito sem cabeça de *O homem que anda*, de Auguste Rodin, e poemas como *A carniça*, de Baudelaire, em que vermes devoram ossos humanos.

À luz dos dezoito ensaios que compõem *O homem-máquina*, ingressamos em um campo aberto – a tecnociência – que multiplica as indagações acerca da relação entre natureza e cultura, tornando-as reflexão obrigatória tanto no domínio da filosofia e das ciências humanas e sociais, como nas discussões do mundo técnico e científico. Quando a nova condição do corpo pertence ao domínio da liberdade, esse lugar passível de ser transformado de acordo com nossas vontades e ações, são os deslocamentos operados pela técnica que precipitam um novo modo de questionamento do ser do homem. Trata-se de pensar o homem segundo e a partir da própria transformação que a tecnologia engendra, e não o contrário.

Atestar que “a ciência manipula o corpo” é considerá-la como agente que transforma e complexifica tanto o mundo quanto a relação que os indivíduos podem ter com ele. A sensação de indeterminação que é cara a essa complexificação responde ao fato de que os próprios parâmetros da ética vêm sendo (re)constituídos. Eis que sobrevém o encanto ou o espanto de que “vivemos tempos interessantes”.

Fernanda Pizzi é mestranda em Comunicação Social na Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientação editorial

Logos: Comunicação & Universidade é uma publicação semestral da Faculdade de Comunicação Social da UERJ. A cada número há uma temática central, foco dos artigos principais; trabalhos de pesquisa abordando outros temas serão aceitos a critério do Conselho Editorial.

1. Orientação Editorial

- 1.1. Os textos serão revisados e poderão sofrer pequenas correções ou cortes em função das necessidades editoriais, respeitado o conteúdo.
- 1.2. Os artigos assinados são de exclusiva responsabilidade dos autores.
- 1.3. É permitida a reprodução total ou parcial dos textos da revista, desde que citada a fonte.

2. Procedimentos Metodológicos

- 2.1. Os trabalhos devem ser apresentados impressos em duas vias, acompanhados de disquete, gravados em editor de texto Word for Windows 6.0 ou 7.0 (ou compatível para conversão), em espaço duplo, fonte Times New Roman, tamanho 12. Os artigos devem conter de 12 a 15 laudas (incluindo a folha de referências bibliográficas e notas) e as resenhas de obras recentes de 3 a 5 laudas.
- 2.2. Uma breve referência profissional do autor com até cinco linhas deve acompanhar o texto.
- 2.3. Os artigos devem ser precedidos por um resumo de no máximo cinco linhas, com três palavras-chaves e versão em inglês e espanhol.
- 2.4. As citações devem vir entre aspas, sem se destacar do corpo do texto, devendo acompanhá-las imediatamente as notas bibliográficas (SOBRENOME DO AUTOR, ano da obra e página correspondente, entre parênteses).
- 2.5. Eventuais notas explicativas devem ser numeradas no corpo do texto. É desejável que sejam em quantidade reduzida. Devem ser organizadas em seguida à conclusão do trabalho e antes da bibliografia.
- 2.6. Ilustrações, gráficos e tabelas devem ser apresentados em folha separada, no original, gravados no mesmo disquete, como um apêndice ao artigo, com as respectivas legendas e indicação de localização apropriada no texto.

2.7. A bibliografia, organizada na folha final, não deverá exceder a dez obras, obedecendo às normas da ABNT (Ex.: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. *Título da obra*. Cidade: Editora, ano.) Os títulos de artigos de revistas devem seguir o mesmo padrão, sendo o nome da publicação em itálico (Ex.: SOBRENOME DO AUTOR, Nome. Artigo. Cidade: *Revista/Periódico*, n.X, mês, ano, página.).

