



REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO (MESTRADO) EM ARTES VISUAIS

PARALELO31

Editorial

Paralelo 31, Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, apresenta-se como uma publicação acadêmica especializada na área de Artes Visuais. Propõe um foco ampliado de abordagem neste campo, buscando favorecer o debate cultural acerca da produção artística no contexto contemporâneo e em consonância com a diversidade atual desta produção.

A publicação visa a fazer circular o trabalho reflexivo de pesquisadores das Artes Visuais, docentes e discentes do PPGAV e demais interessados em colaborar com o debate e compartilhar experiências no campo de conhecimento, abordando os múltiplos desdobramentos da arte na contemporaneidade. A ideia é incentivar a experimentação e dar ênfase para as reflexões em torno de assuntos ligados, principalmente, às linhas de pesquisa do Mestrado, tais como: o processo de criação dos artistas; a pesquisa em arte e as poéticas do cotidiano; a educação estética mediada pelas relações entre cotidiano, contexto social e cultural.

O campo das Artes Visuais é relativamente novo em termos de pesquisa, mas o número de pesquisadores no Brasil vem crescendo muito nos últimos anos, estimulados pela abertura de novos programas de pós-graduação. As publicações eletrônicas facilitam o acesso a referências bibliográficas significativas, de modo mais democrático, e com uma sobrevida para além das prateleiras das bibliotecas universitárias – as quais também estão renovando suas práticas através da criação de repositórios digitais destinados a teses e dissertações. São essas publicações eletrônicas que tornam possível a circulação de conhecimentos extramuros universitários, conhecimentos antes confinados às salas de aula com acesso restrito ao cotidiano da universidade.

A adoção do nome, *Paralelo 31*, refere-se não somente às associações a seu significado geográfico e à localização da cidade de Pelotas, RS. O nome foi tomado de empréstimo do projeto “reverberações da arte contemporânea”, realizado em Pelotas, de 2009 a 2012. Com este projeto, Adriane Hernandez, artista e professora do PPGAV da UFPEL, juntamente com outros dois artistas elege *Paralelo 31* como conceito operatório para realizar a curadoria de uma série de exposições coletivas e simultâneas, em espaços alternativos da cidade, inaugurando um circuito paralelo para circulação da arte contemporânea. A partir daquele momento, pode-se afirmar que, ao nome *Paralelo 31*, são acrescentados novos sentidos relacionados à cartografia da arte contemporânea da região.

Nessa mesma direção, *Paralelo 31*, Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas, busca contribuir com a disseminação e o desenvolvimento da arte no atual contexto. Oferece um espaço paralelo – um campo neutro – onde se pode encontrar percursos múltiplos da reflexão e produção críticas em Poéticas Visuais, Ensino da Arte e Educação Estética.

Professora Doutora Lúcia Bergamaschi Costa Weymar

Editora da Revista Paralelo 31

PARALELO31

ISSN: 2358-2529

Expediente

Edição 01
dezembro de 2013

Editora

Lúcia Bergamaschi Costa Weymar (UFPEL)

Conselho editorial

Adriane Hernandez (UFRGS)
Alice Jean Monsell (UFPEL)
Ana Paula Penkala (UFPEL)
Angela Raffin Pohlmann (UFPEL)
Helena Araújo (UFPEL)
Marcos Villela Pereira (PUCRS)
Nádia da Cruz Senna (UFPEL)
Paulo Silveira (UFRGS)
Raimundo Martins da Silva Filho (UFG)
Ricardo Cristofaro (UFJF)

Editoria de arte

Coordenadora: Ana Paula Penkala
Projeto web: Adriana Silva da Silva
Projeto gráfico, editoração e manutenção do site: Lucas Pessoa Pereira
Revisão de texto e organização do material: Florencia Rodríguez Pires

Traduções de títulos e resumos para o inglês

Tradução: Florencia Rodríguez Pires
Revisão: Alice Jean Monsell

Também colaboraram nesta edição

Adriane Hernandez, Alice Jean Monsell, Angela Raffin Pohlmann, Daniel Albernaz Acosta, Eduarda Azevedo Gonçalves, Flávio Gonçalves, Lúcia Bergamaschi Costa Weymar, Mirela Ribeiro Meira, Nádia da Cruz Senna, Regina Scalzilli Silveira, Reginaldo da Nóbrega Tavares, Renata Azevedo Requião, Roger Coutinho, Ursula Rosa da Silva



Imagem da capa: ensaio visual "A arte de desenhar", de Regina Scalzilli Silveira

Sumário

Editorial	2
Expediente	4
ARTIGOS	
o desenho do corpo o corpo que desenha [artigo visual] <i>Nádia da Cruz Senna</i>	8
O desenho, a vista: partilhas coletivas num dispositivo ambulante <i>Alice Jean Monsell; Eduarda Azevedo Gonçalves (Duda Gonçalves)</i>	22
Estados de transição: processos colaborativos com arte e engenharia <i>Angela Raffin Pohlmann; Reginaldo da Nóbrega Tavares</i>	34
Ordem e desordem: criação e metamorfoses ético-estéticas na formação docente <i>Mirela Ribeiro Meira</i>	46
Paisagem portátil <i>Daniel Acosta</i>	66
Real e irreal: sobre o conceito de imagem em Sartre <i>Úrsula da Rosa Silva</i>	78
Um todo e o corpo <i>Flávio Gonçalves</i>	94
Na literatura (como na arte), a experiência do <i>viver com</i> : algumas passagens <i>Renata Azevedo Requião</i>	108
A questão da autoria e da morte do autor <i>Lúcia Bergamaschi Costa Weymar</i>	128
RESENHAS	
Sobre o vago: indefinições na produção artística contemporânea <i>Adriane Hernandez; Roger Coutinho</i>	140
ENSAIOS VISUAIS	
A arte de desenhar <i>Regina Scalzilli Silveira</i>	148

Nádia da Cruz Senna

Artista plástica, pesquisadora e professora adjunta da Universidade Federal de Pelotas, atuando junto as disciplinas de Desenho, Design e História em Quadrinhos. alecrins@uol.com.br

o desenho do corpo o corpo que desenha [1]

O ensaio contempla reflexões e produções em torno do corpo a partir das experiências em ensino, extensão e pesquisa.



[1] Artigo visual



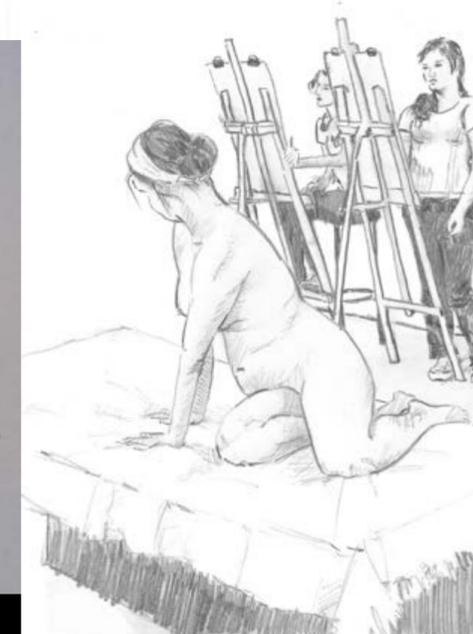
Do corpo que desenha se quer o olhar atento. É necessário adotar uma postura diferenciada: se desenha de pé, o braço fica liberado para produzir o gesto do tamanho que a percepção apreendeu a figura.

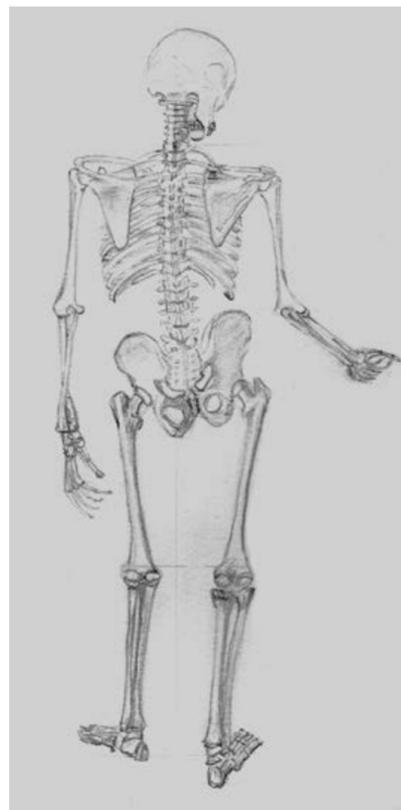
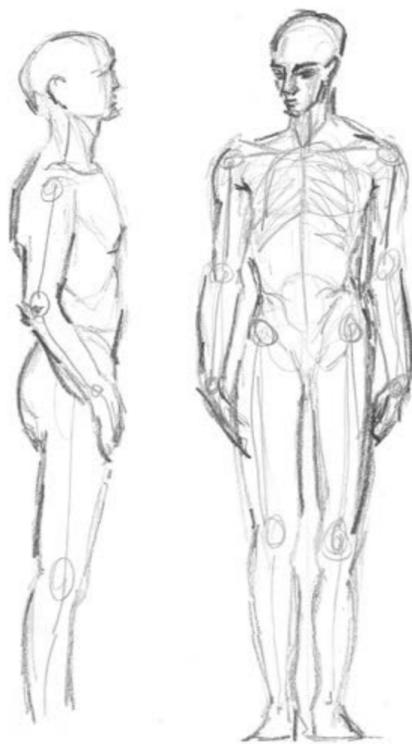


Do corpo que posa se quer a naturalidade, é preciso ficar nu com a mesma tranquilidade como se estivesse vestido com suas roupas mais comuns. É um exercício de desprendimento para colaborar com os iniciantes, e de disciplina para aguentar as poses.

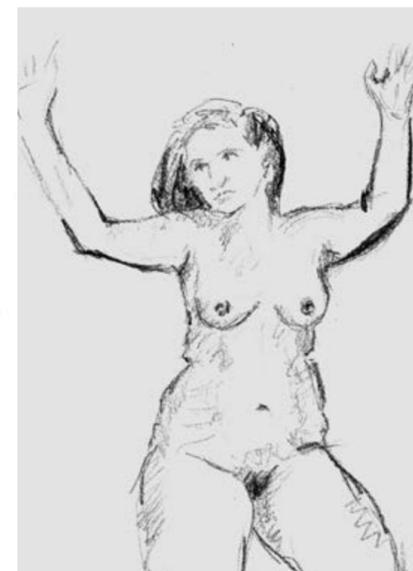
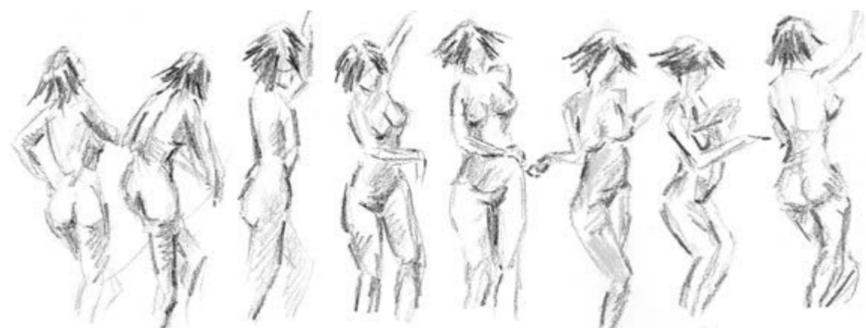


Renan/2010

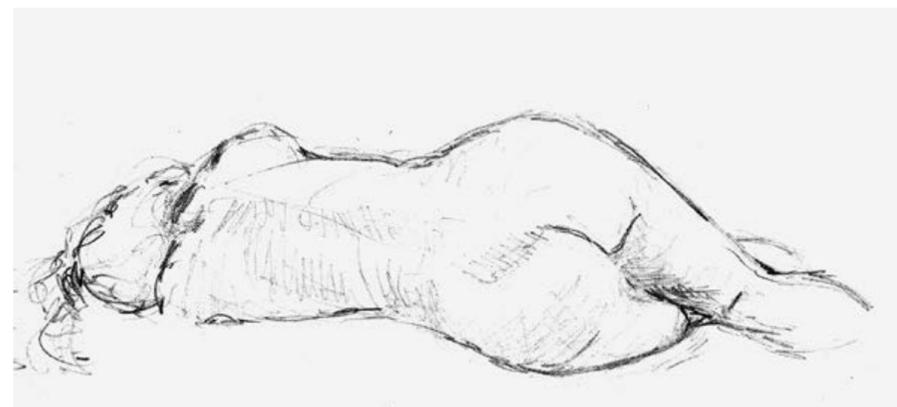


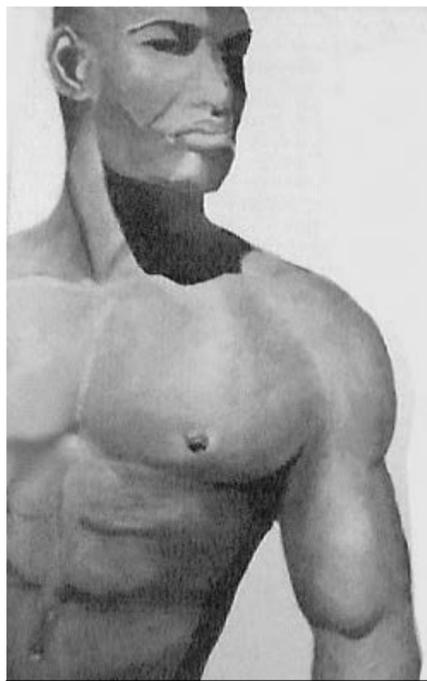


O desenho do corpo se inicia com a compreensão das estruturas que sustentam o corpo: óssea, muscular, articular. Tem que ver no outro, uma estrutura que também é minha, é desenho de observação e de reconhecimento.



As formas são entendidas pelos volumes e reentrâncias, traduzidas no desenho por linhas e manchas. A corporalidade é percebida no todo e no detalhe. As partes são tomadas umas em relação as outras. O desfile de corpos evidencia aquilo que se sabe, os cânones são diferenciados, convivem mutuamente e remetem-se uns aos outros o tempo todo, conforme salienta Umberto Eco.





Trabalho coletivo/2000

Adônis em versão negra, um modelo cujas formas perfeitas copiam o Davi de Michelangelo, selecionado exatamente para entendermos como se instaura um cânone. Sua corporalidade revela força e potência.

Também comparecem corpos que emanam eroticidade, com uma carnalidade excessiva e curvilínea. Resgatamos os nus femininos reclinados, uma representação tão recorrente na história da arte e da cultura que forja uma iconografia da sensualidade feminina.

As referências são tomadas a partir de Giorgione, Ticiano, Ingres, Manet, Modigliani, Courbet... As poses imitadas podem ser vistas de diferentes perspectivas, a experiência provoca um conhecimento da arte e das imagens produzidas, em escala ampliada, abrange técnicas, estilos, dados históricos e sociais alcançando preferências pessoais.



Do explícito para o sutil, elencamos corpos flexíveis, bailarinas cujas formas traduzem o movimento. A opção pelo pastel revisita Degas, as aguadas dissolvem as formas no ar do papel.



Cassius



A caracterização do modelo é pretexto para o estudo de técnicas de ilustração e design, concorrem : a observação dos detalhes, expressões e a percepção das transmutações que as roupas conferem aos corpos, criando identidades para personagens.



O autorretrato, tão presente na arte contemporânea, comparece como possibilidade de afirmação de si como indivíduo, artista, personagem.

O exercício se dá em torno de um tema, articula história da arte, mitologia, cultura visual/social; repertórios oriundos de diferentes áreas são acionados. Ficam explícitos: o jogo teatral, os aparatos artificiais que "colam" nos sujeitos e dão a ver outras identidades.



Isabel/2010



Victor/2011



Ciane Jones/2010



Thais Sehn/2008

Para gregos e troianos expôs o/a Deus(a) que me traduz e/ou me inspira: Zeus, Hera, Afrodite, Dionísio... A pesquisa enveredou pelo universo da Mitologia Greco-Romana, olímpianos conhecidos (outros nem tanto), seres míticos, híbridos e mortais assinalados são referências para as construções das personagens.



Dani Moraes/2008

O friso, as mulheres de Atenas, é trabalho de gênero! (vínculo com outras pesquisas) Deixa ver a profusão de papéis desempenhados pela mulher na Antiguidade, e que ainda hoje estão identificados com o feminino. Divindade, maternidade, inocência, Ideal, sensualidade são arquétipos recorrentes, quando revisitados na contemporaneidade atualizam discursos e propõem novos modos de ver a mulher. São mais de 40 autorretratos de alunas, só nesse painel, protagonismo feminino nas artes.





O passeio pela história da arte e da cultura ativa imaginários de uns e de outros; atravessando fronteiras espaciais e temporais. O mergulho no mundo medieval partiu das iluminuras dos Irmãos Limbourg, passou pelas lendas dos Irmãos Grimm, alcançou a Irmandade do Anel de Tolkien, chegando à transgressão contemporânea de Shrek. Personagens históricos e fictícios ilustram um conto de fantasia do século XXI.



O painel ganha o horizonte para abrigar os personagens dos pampas, num grande desenho construído a muitas mãos, comparece a sobriedade da terra, o heroísmo anônimo, um pouco da nossa história para receber tantos de outros pagos.



“Eu na Fachada” avança para o espaço da rua, dialoga com a arte urbana, recupera o patrimônio e constrói uma identidade para o prédio do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas.



O trabalho se ampliou e adquiriu complexidades, parcerias se estabeleceram auxiliando a encenar um período com riqueza de detalhes. Barroco Revisitado traz a representação de si como personagem, inversão de papéis e a performance. O corpo que se apresenta. A mostra se instala em um espaço de exposição alternativo, em um bairro de periferia, exige a mediação, dando a ver o que se faz e querendo ensinar a ver.

Diego/ 2013

Alice Jean Monsell
alicejean@
uol.com.br

Eduarda Azevedo
Gonçalves (Duda
Gonçalves)
dudagon@
terra.com.br

Artistas visuais,
professoras
adjuntas dos Cursos
de Graduação
e Mestrado em
Artes Visuais do
Centro de Artes da
UFPEL, Líderes do
Grupo de Pesquisa,
Deslocamentos,
Observâncias
e Cartografias
Contemporâneas
do CNPq/UFPEL.

O desenho, a vista: partilhas coletivas num dispositivo ambulante

*Drawing, the view: collective sharing
with an ambulant apparatus*

Resumo: Neste texto abordamos o processo de elaboração da proposta colaborativa *Dispositivo Ambulante para comer, conversar e desenhar observando a vista* da coautoria de Alice Monsell e Duda Gonçalves, vinculada à produção poética do Grupo de Pesquisa Deslocamentos, Observâncias e Cartografias Contemporâneas do CNPq/UFPEL. Refletimos sobre o dispositivo enquanto catalisador de interações dialógicas, considerando o pensamento de Giorgio Agamben e Grant H. Kester. O texto revela os procedimentos adotados e a reflexão suscitada em relação à preparação e a primeira apresentação da proposta no evento de ações artísticas e intervenções chamado *Projeto Perdidos no Espaço do Campus*, realizado no Campus Central da UFRGS em Porto Alegre, 2011.

Palavras chave: dispositivo; interação; contexto dialógico.

Abstract: This paper discusses the making of the collaborative art proposal *Ambulant Apparatus for eating, conversing, drawing and observing the view* coauthored by Alice Monsell and Duda Gonçalves, part of the poetic production developed in association with the CNPq Research Group *Displacements, Observances and Contemporary Cartographies at the Federal University of Pelotas (UFPEL), RS, Brazil*. We reflect on the apparatus as a catalyzer of dialogical interactions, relating this to texts in Giorgio Agamben and Grant H. Kester. The text reveals the artistic procedures and conceptual reflection adopted during the preparation and first presentation of this work at the art event *Lost in Space Project on Campus* which presented artistic actions and interventions at the Central Campus of the Federal University of Rio Grande do Sul (UFRGS) in Porto Alegre, 2011.

Keywords: apparatus (dispositif); interaction; dialogical context.

Em 2011 fomos convidadas para participar de uma ação artística do Programa de Extensão Formas de Pensar a Escultura, Diálogos Abertos - Perdidos no Espaço, coordenado pela professora Dra. Maria Ivone dos Santos, que ocorreu durante o 5º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária: As Fronteiras da Extensão, no Campus Central da UFRGS, em Porto Alegre^[1]. Para este evento, decidimos elaborar um dispositivo de interação entre os nossos procedimentos artísticos, que estão sendo desenvolvidos também em propostas individuais, relacionadas com a pesquisa de cada uma. O trabalho foi planejado conjuntamente, tendo em vista ideias e procedimentos comuns, tais como: envolver outras pessoas no processo criativo, promover uma situação dialógica com distintos públicos e em contextos inusitados, assim como incitar desvios no fluxo ordinário. Atravessadas por estas motivações, começamos a planejar um dispositivo capaz de desencadear um processo de interação. Para este fim, concebemos um conjunto de meios para incitar o envolvimento das pessoas que usufruem aquele local diariamente.

As reflexões e os esboços nos conduziram à elaboração de um carrinho que, num primeiro momento, foi sendo configurado como algo próximo a um carrinho de supermercado. Em seguida, pensamos num tipo de móvel com rodas, como as estantes expositivas dos camelôs, os móveis portáteis utilizados por vendedores ambulantes para vender bebidas e lanches, bem como *racks* de cozinha. Elaboramos uma série de desenhos em torno do que denominamos *Dispositivo Ambulante* (Fig. 1), pois não se tratava de carrinho, tampouco mobiliário com funções domésticas e comerciais, mas um híbrido que remetesse a estes objetos, no entanto, sem a mesma funcionalidade e tendo a capacidade de chamar a atenção por seu design singular, num contexto de apresentação: o Campus Central da UFRGS. O termo dispositivo vem ao encontro de nossas aspirações conceituais,

[1] (<http://www.ufrgs.br/escultura/z/?p=355>)

segundo Giorgio Agamben (2012, p.34), “no uso comum como no foucaultiano, parece remeter a um conjunto de práticas e mecanismos [...] que tem objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito mais ou meio imediato”. Ou seja, é um carrinho na sua aparência, todavia é mais que isso, ele é um dispositivo da arte, visto que é um mecanismo para catalisar uma série de interações. O *Dispositivo Ambulante* tem compartimentos e tampos planos, para deixar a disposição das pessoas giz e lápis variados, carimbos, cartões de vista-mirante^[2], papéis, pranchetas, potes com bolachas, reservatórios de bebida, sacos de lixo, vasos com plantas, etc. Os materiais são os meios pelas quais convidamos à participação, guiadas por um pensamento tático, envolvido pela intenção de criar um aparelho ou aparato, capaz de instaurar uma série de pequenas trocas e fazeres, como conversar, desenhar, comer e observar a vista.

[2] O cartão de vista-mirante é um cartão no formato e tamanho de um cartão de visita que tem um furinho (www.blogspot.cartogravistas.com)

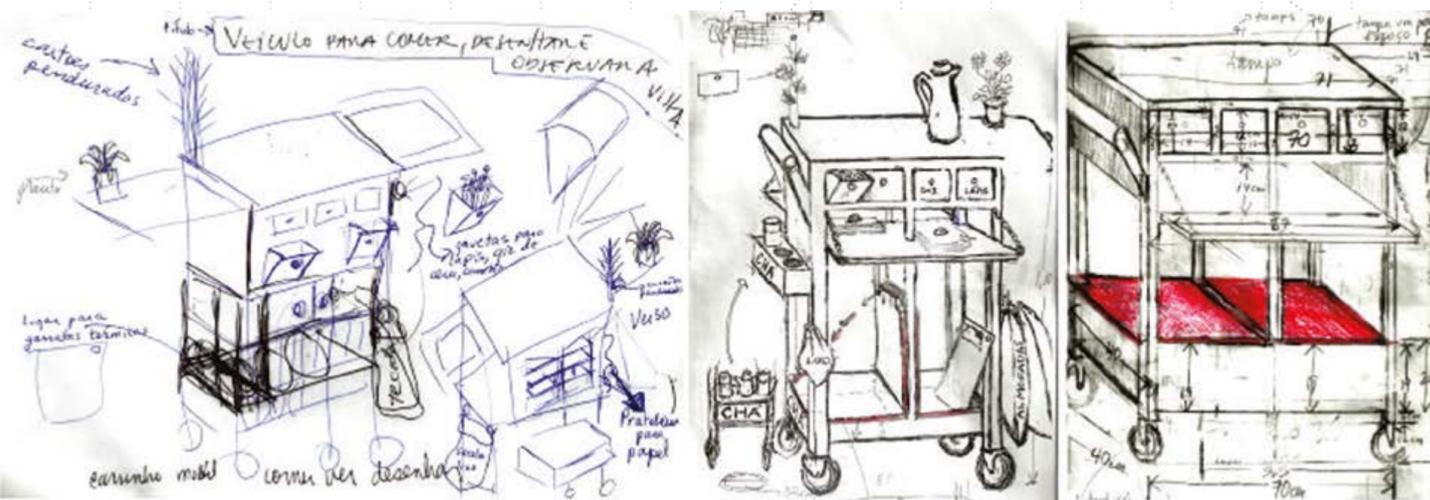


Figura 1. Série de desenhos elaborados durante o processo de criação do dispositivo.
Fonte: Autoras, 2011.

Com o projeto gráfico do *Dispositivo Ambulante* acabado, fomos ao encontro de algum marceneiro que o executasse. Encontramos Orlando Hessler (o Ligeirinho) (Fig. 2), no bairro Fragata em Pelotas que, de certa maneira, contribuiu com algumas sugestões e acertos para que o objeto tivesse uma mobilidade e a funcionalidade a que se propunha. Neste íterim, expandimos o nome do carrinho para que pudesse contemplar as atividades a ser praticadas e mediadas, ou seja, passamos a designá-lo *Dispositivo Ambulante para comer, conversar e desenhar observando a vista* (Fig. 3).

O *Dispositivo Ambulante*, como proposta colaborativa de arte contemporânea, tem o objetivo de abrir um espaço de sociabilidade e interação no espaço público e, também, fornecer meios para ver e recriar o entorno. Por isso, quando concretizamos nosso projeto, depois da construção do dispositivo, começamos a pensar nas maneiras pelas quais iríamos inseri-lo no Campus Central da UFRGS.

Em setembro, fomos até o local para caminhar e conhecê-lo, num tipo de prospecção, atentando ao que considerávamos instigante. Visitamos a biblioteca, os corredores, as salas de aula e as salas administrativas da faculdade de Direito, andamos pelas ruelas entre os prédios, fotografando as janelas, as árvores, as pessoas, os objetos, os bancos, dentre outros. Durante a caminhada verificamos qual seria o melhor local para instalar o dispositivo, que fosse aconchegante, que tivesse uma árvore que fornecesse um abrigo do sol, com bancos e que fosse um lugar de passagem. É fundamental a ida ao local para reconhecê-lo, assim como para coletar imagens fotográficas que documentem vários aspectos do lugar. Posteriormente, as imagens foram inseridas num cartão (Fig. 4) e em adesivos (Fig.5) com legendas.

O *Dispositivo Ambulante* foi levado para o Campus Central em novembro, em decorrência do Projeto Perdidos no Espaço no Campus. O evento é uma exposição coletiva de artistas, que exploram a



Figura 2. Colaboradores Paulo Junqueira de Araújo e Orlando Hessler executando o projeto.
Fonte: Autoras, 2011.



Figura 3. Dispositivo Ambulante para comer, conversar e desenhar observando a vista no Campus Central da UFRGS.
Fonte: Autoras, 2011.

expansão dos limites da atuação artística, por meio de intervenções, ações efêmeras, propostas colaborativas, cartazes e filmes. No evento havia a *Plataforma Diálogos Abertos*, uma proposição artística de Maria Ivone dos Santos, ou seja, um sítio localizado **no Salão Nobre do ICBS/UFRGS**, onde os artistas e a comunidade tinham acesso aos documentos impressos das mais distintas proposições, como também se caracterizava como um ponto de apoio e acompanhamento do conjunto de ações e intervenções elaboradas. **O evento também abrangeu o lançamento e a distribuição do 3º número do jornal im-**



Figura 4. Cartão de vista mirante.
Fonte: Duda Gonçalves, 2011.

presso de *FPES: Diálogos Abertos - Perdidos no Espaço, Campus Central UFRGS 2011*, coordenado pela Profª Dos Santos, com vínculo ao grupo de pesquisa *Veículos da Arte* (CNPq/UFRGS), coordenado pelo Prof. Dr. Hélio Ferverza do PPGAV/IA/UFRGS.

Estacionamos o dispositivo em locais variados, em frente de um restaurante, próximo à entrada do campus, depois o deslocamos passando por vários estandes, que mostravam as atividades de extensão de inúmeras universidades. Resolvemos inserir o dispositivo em um local de grande fluxo de pessoas, embaixo de uma árvore rodeada por bancos de pedra. Para criar um ambiente diferente no entorno do carrinho, estendemos um tapete colorido confeccionado artesanalmente, colocamos almofadas sobre os bancos e três banquinhos de madeira. A partir de então abrimos as gavetas, disponibilizamos os



Figura 5. Imagem do adesivo criado para o evento no Campus Central da UFRGS. Fonte: Alice Monsell, 2011.

lápiz, o papel em pranchas, colocamos os cartões num tipo de cabide e os adesivos numa pequena vasilha, como também dispomos sobre o tampo recipientes com bolachas, bergamotas e, por fim, uma planta de babosa (Fig.6).

Durante e após a montagem, as pessoas se aproximavam para perguntar o que estava acontecendo, do que se tratava aquele carrinho, qual era a função daquilo. Por outro lado, também ocorriam interlocuções a partir de nossas ações convidando à participação, quando partilhávamos as imagens registradas nos cartões e adesivos ou quando despertávamos o interesse das pessoas oferecendo



Figura 6. O *Dispositivo Ambulante* no Campus Central da UFRGS, pelo Projeto Perdidos no Espaço/ Diálogos Abertos, novembro de 2011. Fonte: Autoras, 2011.

uma bergamota, uma bolacha, um copo de chá em troca de um desenho, convidando a sentar e observar os materiais. As interações frequentemente partiam de uma interlocução simples por parte dos artistas. Nós perguntávamos ao transeunte: “Você gostaria de comer uma bergamota?”; “Gostaria de desenhar?” ou “Já viu um cartão de vista?” Enquanto mostrávamos a foto impressa no cartão de vista, indagávamos: “Conhece este lugar no Campus”? Assim, a presença e a acolhida das artistas potencializava a interação, promovendo trocas

dialógicas sobre a proposta, sobre o lugar, sobre muitas coisas da vida cotidiana e sobre arte. O dispositivo e nossa presença potencializavam situações que não eram habituais no Campus Central da UFRGS. Nós, como artistas, bem como o “público” presente éramos agentes das ações artísticas que se desdobraram no local.

Verificamos que nossa ação provocou um tipo de desvio divertido no trajeto dos estudantes, professores e pessoas que por lá transitavam. Criamos um espaço para a prática de fazeres que comumente não são feitos naquele espaço. Muitos pararam, tomaram chá, comeram bergamotas, olharam pelo furinho/mira do cartão (Fig. 7), de-



Figura 7. O cartão de vista é meio para compartilhar o ato de olhar o entorno, outro elemento do *Dispositivo Ambulante* deixado à disposição de uso pelo público. Fonte: Autoras, 2011.

senharam e conversaram. Poderíamos considerar que houve muitas trocas ativando o espaço de compartilhamento e colaboração, instaurado pelo dispositivo e por nós. O dispositivo foi planejado com este intuito: instaurar um espaço de trocas dialógicas.

No livro *Conversation Pieces, Communication + Community in Modern Art*, Grant H. Kester (2004, p.1) distingue dois modos de operar, o artista e seu papel como “fornecedor de conteúdos” e o artista que se vê como “fornecedor de contextos”, que privilegiam o diálogo como objeto do processo colaborativo de seu trabalho. Ao fornecer um *Dispositivo Ambulante para comer, conversar e desenhar observando a vista* como contexto artístico e social, emerge a possibilidade de diálogo entre as pessoas, e uma operação que não se reduz à contemplação de objetos poéticos elaborados *a priori* pelo artista. Ao invés de propor uma relação contemplativa, o carrinho fornece meios para o compartilhamento de fazeres como o ato coletivo de comer junto, desenhar e trocar imagens com outras pessoas, falar sobre a arte e a vida. O dispositivo e nossa presença tornou-se, naquele contexto social, uma tática para criar uma atmosfera para a troca dialógica artística, social e amigável, borrando os limites entre a arte e a vida.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó. SC: Argos, 2012.

KESTER, G. H. **Conversation pieces**. Community + communication in modern art. Berkeley: UCLA Press, 2004.

MONSELL, A. J.; GONÇALVES, E. A. Uma mesa com vista para o Canal Santa Bárbara: aproximações entre a disposição doméstica e a proposição para o compartilhamento da cartogravista, **Anais do 18º Encontro Nacional da ANPAP**. Salvador: ANPAP, EDUFBA, 2009. ISSN: 2175-8220 (CD-R) ISSN: 2175-8212 (ONLINE), disponível em: <http://www.anpap.org.br/anais/2009/pdf/cpa/alice_jean_monseil.pdf> Acesso em: 1 ago. 2012.

Angela Raffin Pohlmann

Artista Plástica, Mestre em Poéticas Visuais, Doutora em Educação (UFRGS) com estágio no exterior (Universidade de Barcelona, Espanha). Professora e pesquisadora do Centro de Artes/UFPeL. Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/UFPeL. angelapohlmann@gmail.com

Reginaldo da Nóbrega Tavares
Engenheiro

Eletricista (PUC-RS), Mestre em Ciências da Computação (UFRGS). Professor e pesquisador nos cursos Engenharia Eletrônica e de Engenharia de Controle e Automação do Centro de Engenharias da UFPeL. regi.ntavares@gmail.com

Estados de transição: processos colaborativos com arte e engenharia

States of transition: collaborative processes with art and engineering

Resumo: Quais as relações que podemos estabelecer entre artistas e engenheiros? O que pode resultar de atividades integradas entre estudantes e professores dos cursos de Artes Visuais e de Engenharia Eletrônica? De que modo os conhecimentos da uma área podem ser úteis para a outra? E, ainda: como produzir conhecimentos juntos? Este texto abordará algumas destas questões que surgiram durante nossas práticas colaborativas e durante nossas reflexões sobre os processos de criação com arte e engenharia.

Palavras-chave: estados de transição, multidisciplinaridade, artes visuais, engenharia eletrônica, sustentabilidade.

Abstract: *What working relationships may be established between artists and engineers? What could result by integrating the activities of students and professors in Visual Art and Electronic Engineering courses? How would knowledge from one area be useful to the other? And, furthermore: how can knowledge be developed together? In this paper, we discuss some of the issues that have emerged during our collaborative practices and reflections on the processes of creation in art and engineering.*

Keywords: *transition states, multidisciplinarity, visual arts, electronic engineering, sustainability*

INTRODUÇÃO

Estados de transição.

Quando falamos em “estados de transição” nos referimos à ideia de “mudança”.

Na química, o “estado de transição” é aquele momento em que ocorre uma reação química. É o momento de máxima energia livre numa reação. Sabemos que, para que ocorra uma reação química, é necessário que os reagentes tenham afinidades e que estejam em contato. O contato entre os reagentes se dá pelo choque entre as moléculas. Este choque pode ser provocado pelo aumento de energia no sistema, como por exemplo, o aumento da temperatura. Quando a colisão entre os reagentes é bem orientada, as moléculas se partem e se reorganizam em novas formas. As colisões entre moléculas diferentes possibilitam novos encaixes. Estes encaixes formam novas ligações entre as moléculas e assim são produzidas novas substâncias a partir daqueles primeiros reagentes^[1]. Para que ocorra este “choque efetivo”, é necessária muita energia, capaz de quebrar as ligações iniciais e formar novas ligações entre as moléculas. Normalmente, este “estado de transição” acontece somente por um breve período de tempo, pois a energia necessária para alcançar este estado é igual à “energia de ativação” da reação^[2]. Ou seja, o ponto de “máxima energia livre” de uma reação (o seu “estado de transição”) corresponde à energia inicial necessária para sua própria ativação^[3].

Bem, mas qual a importância disso? O que significa tudo isso? Por que estaríamos aqui, no campo da arte e da engenharia falando de química? Por que falar de energia livre e de energia de ativação? Falar em química não estaria nos desviando do nosso foco? Inicialmente, pretendíamos abordar nossas ações colaborativas em atividades multidisciplinares envolvendo artistas e engenheiros, e estudantes de Artes Visuais e de Engenharia Eletrônica.

Talvez sim, talvez tudo isso pareça um desvio... Mas não são os desvios as melhores partes do caminho? Não são os desvios que nos levam para longe de onde queríamos chegar? Ou melhor, por vezes não são os desvios que nos fazem chegar naquele lugar onde mal sabíamos

[1] “[...] o aumento da energia potencial é diretamente proporcional à aproximação dos reagentes e [...], quando essa energia atinge o seu nível máximo, forma-se o complexo ativado”. (INFOESCOLA b).

[2] “Algumas colisões provocam rupturas de ligações químicas, com reorganização dos átomos e formação de novas moléculas. Mas há colisões nas quais as moléculas reagentes apenas se chocam, sem que nada ocorra. Isso deixa claro que há uma energia mínima para que as colisões realmente provoquem a formação de novas substâncias”. (INFOESCOLA a)

[3] “No [...] choque efetivo forma-se uma estrutura [...], o complexo ativado, que pode ser definido como um estágio intermediário ou de transição da

reação". Nele, "não há mais reagentes, porém, os produtos também não se formaram ainda". A energia de ativação é a "energia mínima necessária para formar o complexo ativado [...], pois a reação só ocorre se houver a formação do complexo ativado". (INFOESCOLA b)

[4] Algumas ideias retomadas aqui pertencem ao texto "O método como passagem: desvios, saídas e abertura a outros caminhos no ensino da arte", de nossa autoria, publicado nos Anais da 31ª Reunião Anual da ANPED, em 2008.

que queríamos chegar? O interessante em percorrer o desvio^[4] não estaria, justamente, na possibilidade que temos de descobrir algo novo?

E pensar em química não nos ajudaria a pensar em nossas práticas? Será que o que acontece nas reações químicas é muito diferente do que nos acontece? Será que as energias ativadas nas reações químicas são as mesmas que nos ativam? Ou será que entre nós também existe a necessidade de uma energia mínima para a ativação da reação, ou das interações produtivas? E, será que o modo de entender as reações que ocorrem nos elementos de um outro campo nos ajudariam a perceber e entender as reações que ocorrem em nosso próprio campo? Poderíamos aproveitar aqui uma experiência alheia?

Retomando a ideia de um desvio... Não seria justamente "um desvio" o que se espera que aconteça num atelier? E também num atelier da universidade? Não é essa a parte mais interessante do processo de criação? Quando "mergulhamos" no atelier não estamos justamente esperando que este espaço propicie alguma mudança? E, o que será que existe neste espaço (o atelier) que é capaz de ativar em nós essa energia, que de nós se apodera para que com ela consigamos produzir algo novo? A ideia não é perseguir aquilo que nos provoca, que nos afeta, que nos faz desencadear reações? E nossas ações: não são capazes de nos fazer desencadear reações em outras pessoas? Não seria isso o esperado em um trabalho em arte? Desencadear de algum modo, no outro, algum tipo de reação?

E quanto à engenharia? De que modo entraria a engenharia nestas atividades, nestas ações e nestas reações? O que aconteceria se, num mesmo espaço, estão um grupo de estudantes e professores de artes compartilhando as mesmas atividades e projetos com estudantes e professores de engenharia, e vice-versa? O atelier se energiza com estas diferenças de compartilhamento? Provavelmente, poderíamos pensar que não há muita diferença entre arte e engenharia,

pois ambas trabalham com materiais, instrumentos, projetos, desejos, pensamentos, manipulações com a matéria? Qual seria a diferença? Como é que fazemos para distinguir tão bem um do outro?

TÉCNICA E ARTE

Antes de ser o nome de uma arte particular, "poesia" significava genericamente "arte" (*techné*). *Techné poiétiké* significava "técnica produtiva" (NANCY, web). No entanto, *techné* era entendida de modo mais abrangente do que aquilo que chamamos hoje de "técnica". Tratava-se de um conhecimento distinto do sentido geral dado à técnica hoje em dia, pois se referia ao conhecimento necessário para desenvolver as atividades ligadas à solução de problemas práticos do dia a dia, ou para efetuar melhorias nas condições de vida. *Techné* se referia às práticas e ao "saber fazer" profissionais transmitidos de pai para filho: o médico, o arquiteto, o ferreiro, o sapateiro, o ourives, o ceramista. A fabricação e a operação de máquinas, e inclusive os ofícios hoje chamados de "belas artes" estavam dentro deste conceito^[5]. Também dentro deste conceito cabiam as operações exatas como a matemática usada na agrimensura e no comércio (VARGAS apud OLIVEIRA, 2008).

Talvez o conceito grego de *techné* e seu correspondente *ars* para os romanos seja o que melhor se aproxima do que estamos experimentando nestas configurações e rearranjos novos entre artistas e engenheiros projetando, planejando e produzindo juntos. Na *techné* não havia separação entre o "conhecimento" (*episteme*) e o "saber fazer" (*poiesis*), seja o fazer prático racional ou o fazer poético ou artístico. Em ambos, no fazer prático e no fazer poético, acontece o processo de criação que envolve ciência e arte.

Entre o inteligível e o sensível, entre a técnica e a arte, entre a tecnologia e a poética, entre o cálculo e a poesia ficamos nós... Ficamos nós neste meio termo, nesta interseção, no meio do caminho, nesta

[5] Ligadas às determinações sociais, políticas, econômicas ou culturais, as técnicas poderiam estar ligadas às práticas religiosas e mágicas (ligadas à crença e aos ritos), ou às práticas racionais (as simbólicas, as de comportamento e as de produção). Aqui entram os "tratados de medicina de Hipócrates e os de arquitetura de Vitruvius" (OLIVEIRA, 2008).

rachadura, neste abismo. Caminhamos por uma corda bamba tentando ultrapassar o que nos distancia. Tentando passar e ir além daquilo que nos separa. Chamamos nossas atividades de “multidisciplinares”, porque estamos acostumados a ouvir este termo quando “agrupamos” disciplinas diferentes. Entretanto, aqui não estamos mais pensando em “disciplinas”. Mais interessante seria pensarmos em “indisciplinas”. Poderíamos pensar na indisciplina do pensamento, ou no “pensamento indisciplinado”, num aquém e num além a qualquer coisa a se pensar.

No entanto, o pensamento que ainda não foi pensado ocupa que lugar? Que lugar seria este no qual o pensamento ainda não tem lugar? Ou, que lugar seria este para um pensamento “outro”? A arte como operação calculada é tão engenheira quanto a engenharia tem, também, um quê de poesia. Talvez não seja insignificante que a diferença mais gritante seja justamente que a arte como procedimento, seja ele técnico ou conceitual, é um artifício que não tem nenhuma finalidade ou nenhuma utilidade em vista, a não ser a de expor para afetar, para fazer sentir, para instigar os outros a partir de uma invenção. Expor, expor-se, desavergonhadamente, ou artisticamente, ir em direção ao lado de fora. Dispor, organizar, posicionar. Ordenar, mostrar, compor, presentificar. Desordenar, indispor, misturar, desorganizar. Tudo isso produz algo: algo se produz. Tornar presente, apresentar. A arte é uma diposição. E nos exige disponibilidade. Disponibilidade para fazer, para apreciar, para interagir, ou para se negar a ir (que também é um modo de posicionar-se).

INTERFERÊNCIAS E INFLUÊNCIAS MÚTUAS

Respondemos ao que nos chama a atenção: percebemos, somos afetados, reagimos. Perguntamos: como produzir ecos e ressonâncias? Como provocar o movimento? Como desestabilizar o que já sabemos há tanto tempo? Como escolher o desvio? Como mudar o rumo? Como se perder?

“Alice entrou no espelho e se perdeu...”^[6]

O “perder-se” me faz lembrar da ideia de espaço vazio. Estar perdido, é perambular sem encontrar o rumo. É não reconhecer o lugar onde se está. Estar perdido causa estranhamento. Desacomoda, nos deixa inseguros sem saber para que lado ir. Estar perdido é não conseguir enxergar nada, nem vislumbrar alguma possibilidade de saída. Será que haveria algum método para encontrar um caminho? Quase sempre andamos seguindo as “placas”. Elas nos indicam o rumo; elas nos dizem para que lado ir. Quando estamos perdidos na pesquisa, na criação dentro do atelier, ou na escrita de um texto, esperamos que apareçam estas placas para nos indicar o caminho. “Triste ilusão”. Impossível acreditar nelas. Mais fácil seria nos conectarmos a alguma coisa, procurar uma brecha para iniciar aquele processo que tenta encontrar algum sentido.

É interessante retomar aqui a ideia de “espaço de vizinhança” proposto por Deleuze (1992). Trata-se deste espaço vazio, que não é nem lá nem cá. Um espaço que passa a pulsar e a produzir ressonâncias mútuas. Um espaço que atrai e coloca em contato os que dele se aproximam. Um espaço vazio, mas que é capaz de aproximar, por afinidades, aqueles que aparentemente não teriam nada em comum. Entre dois pontos, ou entre duas obras, ou entre dois pensamentos há esta possibilidade de ressonância mútua. São interferências que acontecem quando compartilhamos ideias. Conforme Deleuze (ibid.), não se trata de imitação, pois há uma criação por interferências mútuas. Não se trata de plágio nem imitação, pois não há como ceder esta posição a outro. É de dentro, de um lugar íntimo que nasce o movimento (DELEUZE, 1992).

Espaços de vizinhança, espaços vazios que ficam entre dois, ou entre vários, podem nos ajudar a pensar nas “porosidades, nos intervalos, nos espaçamentos que existem também entre o que per-

[6] Fragmento de texto da obra Espião (videoinstalação) de Marcio H. Mota. Exposição coletiva no #12. ART - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, no Museu da República em Brasília, no período de 02 a 31 de outubro de 2013. Video também disponível em: <<http://vimeo.com/74697479>>

cebemos do mundo e o modo como agimos nele. Nestas criações em colaboração e nestas atividades conjuntas também percebemos estas diferenças no modo de posicionar-nos, no modo de perceber e no modo de interagir com o mundo e com o grupo. Nem sempre aparece aquela mínima disponibilidade capaz de fazer algo acontecer. Por vezes, as dificuldades, as lacunas, os mal-entendidos falam mais alto e distanciam ainda mais cada participante do grupo. Os modos diferentes de encontrar soluções aos problemas às vezes interferem na harmonia do grupo. Cada um puxa para o seu lado, e quer que as coisas sejam resolvidas do seu modo. Estas diferenças são úteis na maior parte das vezes, em que cada um contribui e acrescenta novas visões, e estratégias diferentes ao grupo. Mas, em alguns momentos, estas diferenças podem se transformar em divergências e pode causar rupturas, em vez de agregações. Não há como prever quando isso ocorrerá, nem saber muito bem como ou por que estas divergências ocorrem. Nem tampouco temos uma solução no “manual” que possa servir a todas as situações ou circunstâncias quando isto ocorre. Não há soluções prontas, nem prévias. A cada vez tem-se que renegociar, reaprender, reentusiasmar-se, voltar um passo atrás, retomar o percurso, calibrar, harmonizar para seguir em frente.

Poros de passagens. Entre um plano e outro há sempre estes espaços que ficam “entre”. Os poros de passagens podem comunicar o lado de cá com o lado de lá, tal como uma membrana intersticial porosa, capaz de ser permeável. Esta permeabilidade permite estas idas e vindas de informações, conhecimentos, criações.

Muitas vezes, é necessário tempo para sentirmos alguma diferença ou alguma transformação, por mínima que seja, em relação a alguma coisa. A dificuldade de conseguir mudar nossos hábitos, nossos modos de fazer, os modos de dizer, de escutar, ou nossa maneira de agir ou reagir demanda esforço. E, às vezes, é difícil também com-

prender que outras pessoas têm modos diferentes dos nossos para realizar as “mesmas” coisas, para fazer determinada ação ou para obter determinado resultado. Estes embates nos mostram apenas que “somos diferentes” (FOUCAULT, 1969, p. 176). Na *Arqueologia do saber*, diz Foucault (ibid.) que “a diferença, longe de ser origem esquecida e recoberta, é essa dispersão que somos e que fazemos”.

Prestar atenção no objetos de estimação propostos pelo artista multimídia Marcio H. Mota nos faz perceber o insólito de nossos diálogos internos (ou externos) e o quanto estamos envoltos e inseridos também neste campo do lúdico, do fantástico e do sobrenatural. Sua série de videoinstalações com mapeamento projetivo^[7] sobre bonecos de gesso adquiridos em lojas de artesanato transformam de tal modo estes pequenos “seres”, que os olhamos e os tememos como se eles fossem possuidores de ida própria.

FINALIZANDO

O texto aqui apresentado aproveita a abertura deste espaço na revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Pelotas (PPGAV/UFPel) para livremente comentar os processos que vivenciamos durante as pesquisas realizadas no Atelier de Gravura do Centro de Artes da UFPel. O convívio com este grupo de pesquisa, e de projetos de extensão, com os estudantes e colegas tanto do Centro de Artes quanto do Centro de Engenharias nos tem dado inúmeros motivos para apostarmos cada vez mais nestas trocas e nestas ações colaborativas. A criação do Mestrado em Artes Visuais da UFPel, que este ano está na sua segunda turma, também se deu desta forma. Ou seja, com a colaboração, com a cooperação, com a sinergia e com o entusiasmo de cada um do grupo. Alunos e professores se empenham na construção de um espaço acadêmico e fértil de criações artísticas, poéticas e culturais que possam servir

[7] Mapeamento projetivo ou Video Mapping é o uso de dispositivos técnicos que têm como objetivo cobrir determinada superfície de projeção. Nestes trabalhos de Marcio H. Mota, são máscaras criadas a partir da análise das formas topográficas onde serão projetadas as imagens. O artista filma seu próprio rosto e o modela conforme a área do rosto do boneco de gesso onde sua imagem será projetada. (MOTA, 2013)

de estímulo também a todos os demais que possam vislumbrar aqui a possibilidade de crescimento, de criação, de novas experiências, novas aprendizagens e de muitas, mas muitas interações cheias de ricas combinações e composições.

Falávamos das mudanças, dos estados de transição e das reações químicas nos primeiros parágrafos deste texto. Retomando aqui estas ideias, poderíamos pensar nas relações que vemos entre as reações químicas moleculares e as relações estabelecidas dentro do atelier. O grupo multidisciplinar (ou “indisciplinar”) se reúne por afinidade. Por amizade, por entusiasmo em estar junto. Nos reunimos para pensar juntos, projetar, pesquisar, estudar, trabalhar. Os participantes do grupo dão energia um ao outro, trocam sinergias, apostam nestes esforços coordenados para realizar as ações em grupo e para planejar e realizar cada projeto.

As interações acontecem livremente, apesar de estarmos em um ambiente acadêmico. Não nos esquecemos dos prazos, dos compromissos, das finalidades e objetivos que nos unem. Mas mesmo assim, trabalhamos por diversão, por estímulos recíprocos, por acreditarmos nos nossos projetos e nas possibilidades que eles nos dão.

No grupo, percebemos que é necessária esta energia livre, esta afinidade, e este contato para que alguma coisa aconteça. Só assim haverá inovação na criação de novos modos de produzirmos juntos. Esse é nosso principal “produto”. Os demais resultados, as engenhocas, os objetos e artefatos interativos, os textos enviados para publicações, as apresentações de trabalhos em congressos serão sempre consequências destas interações. Estamos descobrindo outras maneiras de trabalhar junto, de estudar, de criar, de expandir. Às vezes os “choques” são estrondosos. Às vezes, a energia no sistema é excessiva, e provocam danos que vamos aprendendo a reparar. Ninguém sai ferido, e não deixamos de aprender com estas experiências.

Ao contrário, estamos permanentemente encontrando novidades que nos estimulam e nos fazem seguir em frente.

O cuidado também aparece como ingrediente essencial nas nossas práticas e nas nossas relações. O cuidado com os ecos e com as ressonâncias de cada palavra, ato ou interação do grupo; com nossos movimentos, que devem estar de acordo com nossas capacidades e com nossos limites, e com a aprendizagem importante em relação à calma necessária para que cada coisa se faça no tempo em que deve ocorrer. A pressa, a vontade de ver logo tudo pronto, as expectativas em excesso, e outras pimentinhas podem estragar o “caldo”. As velocidades vão sendo passo a passo reformuladas, rearmonizadas, reequilibradas, para que a sinergia possa fluir do melhor modo possível.

As subversões, as transversalidades, as justaposições também fazem parte destes modos de interagir, nos quais os cruzamentos se fazem sem que possamos prever ou predizer como será o movimento ou a acomodação seguinte. Os encaixes se fazem naturalmente, e às vezes eles são precipitados pelas circunstâncias, pois nem sempre conseguimos aguardar o tempo necessário para que estas tecituras amadureçam. Encontrar os momentos oportunos e abrir-se às oportunidades têm sido uma das maiores aprendizagens que estes encontros têm nos proporcionado. Impalpáveis, plurais, flexíveis têm sido os “estados de transição” em que as máximas energias se aglutinam para nos dar impulso a inventar algo novo. Não há como resistir a estas riquezas e densidades, pois por mais que estas formas provisórias (que permeiam todo o processo) nos pareçam instáveis ou enigmáticas, sabemos que é com elas e a partir delas que poderemos nos encantar com o mundo para dele, nele e com ele fazer um lugar melhor.

Agradecemos ao CNPq, à CAPES e à UFPel o apoio recebido nas atividades de pesquisa, ensino e de extensão que serviram de subsídio para a criação deste texto.

REFERÊNCIAS

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Ed. 34, 1992.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Nota de apresentação: Antônio Fernando Cascais. Tradução: Migule Serras Pereira. Coimbra : ALMEDINA, 1969. ISBN: 972-40-1694-3

INFOESCOLA (a). **Energia de Ativação**. Acessado em: 10 out. 2013. Online. Disponível em: <http://www.infoescola.com/quimica/energia-de-ativacao/>

INFOESCOLA (b). **Teoria do do complexo ativado**. Acessado em: 10 out. 2013. Online. Disponível em: <http://www.infoescola.com/quimica/teoria-do-complexo-ativado/>

MOTA, Marcio Hoffman. **Espião**. Videoinstalação. Performer: Márcio H Mota. Texto: Márcio H Mota. Ano: 2013 Exposição coletiva no #12.ART - Encontro internacional de arte e tecnologia, no Museu da República em Brasília, no período de 02 a 31 de outubro de 2013. Video também disponível em: <<http://vimeo.com/74697479>>

MOTA, Marcio Hoffman. Objetos de estimação: esculturas audiovisuais volumétricas. In: **Anais do #12. ART – Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**. Brasília, Museu da República, 2013. Também disponível em: <http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2013/08/MarcioHMota_12ART.pdf>

NANCY, Jean-Luc. **The Technique of the Present**. Translated by Alisa Hartz. Acessado em: 10 out. 2013. Online. Disponível em: <http://www.usc.edu/dept/comp-lit/tympanum/4/nancy.html>

_____. **Techniques du présent. Le Portique** [En ligne], 3 | 1999, mis en ligne le 15 mars 2005. Acessado: 10 out. 2013. Disponível em: <http://leportique.revues.org/index309.html>

OLIVEIRA, Eva Aparecida. A técnica, a techné e a tecnologia. In: **Itinerarius reflectionis**. Revista Eletrônica do Curso de Pedagogia do Campus Jataí – UFG. Vol. II, n. 5, 2008. ISSN: 1807-9342

POHLMANN, Angela. O método como passagem: desvios, saídas e abertura a outros caminhos no ensino da arte. In: **Anais da 31ª Reunião Anual da ANPED**. Caxambu, 2008. Também disponível em: <<http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/trabalho/GE01-4941-Int.pdf>>

Mirela Ribeiro
Meira

Doutora em
Educação. Profa.
Adjunta. Depto
Ensino. Faculdade
de Educação-
FaE. Universidade
Federal de Pelotas/
UFPel e Programa
de Pós Graduação
em Artes Visuais/
PPGAV.Centro
de Artes, UFPel.
mirelameira@
gmail.com

Ordem e desordem: criação e metamorfoses ético-estéticas na formação docente

Order and disorder: criation and ethic-aesthetical methamorphoses in teacher's formation

Resumo: Esse artigo aproxima ética, estética e formação docente na figura das possíveis metamorfoses criadoras geradas pela experiência com arte. Estas são imprescindíveis para a formação docente, ao proporcionarem a (re) criação de si, do outro e da cultura, conjurando campos de sentido – éticos, estéticos, políticos e de convivência. Instituem, restituem e constituem a re-ligação do sensível e do inteligível na figura de experiências “meta-formóticas” capazes de instaurar processos identitários, experiências criadoras, expressivas, de conhecimento e reflexão plurais, abertos, mutantes. A desordem, figura e metáfora que encarna e revela o que perpassa a criação coletiva, passa a constituir uma “categoria metodológica”, a de uma “razão sensível” como o *locus* das metamorfoses que a arte e seus eventos, materiais, linguagens, situações e vivências convocam – e de onde pode nascer uma outra racionalidade, mais complexa, aberta, plurívoca. Estas reflexões decorrem de pesquisas com as Metamorfoses Pedagógicas com Arte, Experiência Estética e Criação Coletiva que investigam as reverberações que esta metodologia – através de suas confluências, deslizos, mutações, pausas – provoca nas relações éticas, estética e políticas que, sob a perspectiva da Arte, imprimem uma característica peculiar à formação docente.

Palavras-Chave: Formação de Professores; Arte; Educação Estética; Criação Coletiva

Abstract: *This article approaches ethics, aesthetics and teacher training in the figure of the possible transformations generated by the creative experience with art. These are essentials to a teacher's formation, approaching the (re) creation of itself, of the other and the culture, conjuring field of meanings – ethical, aesthetical and political. They establish, restore and constitute the re-binding of the sensitive and the intelligible on the figure of the “metaphormothic” experiences capable of prosecute identity, creative, expressive experiences, of knowledge and plural reflection, open, mutants. The disorder, figure and metaphor that incarnates and reveals what*

permeates the collective creation, now constitutes a “methodological category”, of the “sensitive reason” as the locus of metamorphoses that art and its events, materials, languages, situations and experiences summon - and from where can be born another rationality, more complex, open, plurivocal. These reflections arise of research with the Pedagogical Metamorphosis with Art, Aesthetic Experience and Collective Creation that investigate the reverberations that this methodology – through their confluences, slips, mutations, breaks – causes in ethical, aesthetical and political relations, that, from the perspective of Art, print a peculiar feature to teacher training.

Key-words: *Professor's Formation; Art; Aesthetic Education; Colective Creation*

ENTRE (DES)ORDEM E (DES)RAZÃO, O MOVIMENTO

Se não há certa desordem, se sujeito e predicado,
depois advérbio à espera do ponto final, não é
Se for com lógica, também não é
Mas então quando é? Quando, enfim, surge um poeta?
Fica sendo quando
curto
súbito
bagunça
subverte
desconcerta
Gutfreind

Uma eterna oscilação entre concepções de ordem e desordem tem influenciado, na tradição ocidental, concepções de mundo traduzidas em filosofias, artes e ciências. Até meados do século XX, o mundo podia ser percebido como *ordem*, a partir de certezas, da objetividade, da medição e da previsão. A civilização Apolínea, do fogo, da forja, do ferro, da máquina, teve seu auge no século XIX, com a Revolução Industrial. Dois séculos antes, a razão – ordem – havia sido eleita a forma mais importante de conhecer. A partir daí, realidades incertas, fronteiras móveis, jogos de possíveis exploram uma cartografia do imprevisível. Dioniso, o semideus ruidoso, das interrogações, (des) acomoda-

ções, desconcertos e rechaços às certezas, é observado, então, na *Física Quântica*, na Filosofia e nas vanguardas artísticas, demonstrando que ordem e desordem não se separam, antes tensionam relações complexas, misteriosas, enigmáticas. Mais do que nunca, “a consciência da desordem se aviva, criando reações contrárias, vacilações”. De um lado, o que se traduz como *ordem*, afiançamento de um passado depositário da tradição, permanência de um universal examinado, interpretado, organizado; de outro, confusão e instabilidade, *movimento* “que apressa a pesadez da ordem pré-existente, abundância do novo que proporciona oportunidades a uma liberdade nova e fecunda: a desordem torna-se criadora” (BALANDIER, 1997, p.11)

É neste campo que o estético e a arte se identificam com este provocador e domesticador do mal, a eterna criança, cruel, generosa, não conformista. A (des)ordem dionisíaca, na forma da *criação*, integra e confere um lugar às coisas, sua ética garante o princípio vital dinâmico que anima o social e assegura o retorno de uma ordem nova que, atravessada pela *metamorfose*, viabiliza o enfrentamento do destino pelo sentimento do todo cósmico e societal da arquitetura das paixões, afetos e razões humanos, *demasiadamente humanos* (MAFFESOLI, 2004).

É de longa data a relação da ordem com a razão e da desordem, com o sensível. Platão propunha que a primeira é preferível, porque o real é racional; o homem pode ser gestador de contingência e desordem. Para os estóicos, a razão é *estática*, rege as vidas individuais, e a *desordem*, *insensatez* que produz *efeitos de desordem* que contradizem a realidade de um mundo *harmonioso e justo* que *não necessita de mudanças*. Os epicuristas apreendem *efeitos de ordem* em um *fundo de desordem*, a soma de uma infinidade de *ordens parciais cujo sentido o acaso* é produtor. Assim, a desordem porta uma infinidade de possíveis de inesgotável fecundidade (BALANDIER, 1997, p.45-7).

A desordem se torna *destruidora* quando os elementos se dissociam, e *criadora* quando acarreta uma *perda de ordem* acompanhada de um *ganho de ordem*, ou seja, quando gera uma *ordem nova* que substitui e pode ser superior à antiga. De um lado, a realidade é amputada de ordens; de outro, enriquecida por novas formas de ordem. A criação da ordem procede da desordem por desorganizações e reorganizações sucessivas (idem, p.49).

A modernidade destrói essa dinâmica ao privilegiar o racional como *ordem*. A este processo Maffesoli (2004, p. 34) chama “violência totalitária”, universalismo que necessita das desordens advindas de uma sabedoria “incorporada, mais vivida do que pensada”, que admite o selvagem e embaralha os códigos racionalistas de uma vida programada e sem riscos. Sabedoria dionisíaca, *demoníaca*, que se identifica com o sensível.

Como consequência, um aparelho *monstruoso*, apoiado no poder do intelecto, expurga a desordem, ou, na impossibilidade de fazê-lo, a endereça a lugares de controle ou dispersão: escolas, presídios, manicômios, conventos, hospitais e seus programas totalitários, homogeneizadores, que demarcam os diferentes, os estranhos, os marginais. *Extirpa o mal* num totalitarismo ontológico (Deus, Ser, perfeição, razão), assegura MAFFESOLI (2004), obscurecendo a força da alteridade, ignorando que, em cada situação, existe seu contrário.

Institucionaliza-se, assim, uma pedagogia que deseja indivíduos perfectíveis, cujas formas de convivência, apoiadas na submissão ou mesmo coerção violenta, sequestram da vida cotidiana o que ela tem de enraizado na desordem, no afeto, no risco, na paixão. Um racionalismo exagerado desregula e elimina da vida, e conseqüentemente da educação, a possibilidade da criação, da sensibilidade e de tudo o que estiver coligado à *desordem*. Todavia, “sem a experiência anterior da desordem, nenhuma ordem se fixa”, assinala Castello (2013, s/p).

A ORDEM PEDAGÓGICA DA (DES)ORDEM

A ordem (o limite) precisa da desordem (a vida primária, em ebulição) para erguer seu cerco. Caso contrário, ela se torna só um muro contra o qual a vida bate e se desmancha. É verdade: o poeta cria, quase sempre, a partir do vazio e da dor. Mas necessita de uma certa desordem para arrancar, da ausência e sofrimento, alguma alegria. — José Castello

Se a ordem tem estruturado o mundo, esse movimento tem se materializado “nos diferentes rituais institucionais que, através de saberes práticos, amparam, orientam e organizam a existencialidade educativa da vida individual e coletiva do homem” (DORNELES, 1996). Tais ritos compõem *sistemas pedagógicos* que ainda operam sob uma concepção de saber, cultura e aprendizagem *logocêntricas*. No ensino da arte, por exemplo, avaliam sua indispensabilidade em função de sua relação com a *verdade e a representação*. Seus saberes, desta forma, ao crescerem à sombra do *logos*, excluem “os mitos, os contos e lendas, os filmes, o torrão local, o trágico da vida comum”, e tudo o que reiterar a intensidade do vivido, da experiência, “da ontogênese da vida individual e coletiva”, do que “diz e rediz que, ao lado do bem, ali está o mal – desordem que ressurgue regularmente nas histórias humanas” (MAFFESOLI, 2004, p.50).

Uma ordem pedagógica – não só em arte – deveria construir-se na dinâmica entre ordem e desordem como um espaço *iniciático* que movimenta (des)ordens numa espécie de *liturgia pedagógica* que implica “uma metodologia de episódios ordenados, uma sucessão de fases durante as quais se associam, de maneira específica, símbolos, ícones, palavras e atividades, impondo a ideia de uma ordem global à qual contribui e da qual participa” (DORNELES, 1996, s/p). Particularmente na arte, esta ritualística se constitui simultaneamente de ordem

e desordem, retomando cargas simbólicas e arquetípicas atualizadas no mito, na *iniciação profana* de lidar com o estranho, o imperfeito, o ignorado, o inominável, que toda a vida – e toda a pedagogia que se quer criadora – deve carregar em si.

A teoria do conhecimento supõe que a desordem seja “a negação de uma determinada ordem, o que implica a admissão da ordem contraposta” (ABBAGNANO, 2000, p.357). A *ordem*, por sua vez, apresenta-se no ritual filosófico que provê os *fins* onde o conhecimento é *uma forma de ser do ser* num mundo histórico com os outros, organizado em instituições. Os mitos, as poéticas e as metamorfoses – material da arte – trabalham na ruptura dessa ordem, embora sendo *parte* dela: sua manutenção é proporcionada pela mediação do *simbólico* como demarcação do *espaço do possível*, do que *pode acontecer*, exorcizando a *desordem nefasta e contagiosa*, diz Dorneles (1996).

Na estrutura social, “presidem a respiração dessa coisa viva, com seus altos e baixos, grandezas e declínios”, diz Maffesoli (1997, p. 07). Tratam da *alteridade*, das vicissitudes trágicas e dramáticas do coletivo, de uma pertença a formas de existência que caracterizam a *socialidade* humana. Esta ligação orgânica é “um sentimento de vinculação, uma experiência coletiva de *memória imemorial*” que não é intelectual, mas uma *libido sciendi* (MAFFESOLI, 2004, p.67). Portanto, não pode ser reduzida “ao social dominada pela razão, utilidade e trabalho”, pois integra o lúdico, o onírico e o imaginário.

Um espaço, portanto, de (trans) formação de pessoas não pode se instaurar sem a arte. Assim como “a morte, o diabo, o mal, o animal” integram “um conjunto do qual não se pode arrancar um pedaço arbitrariamente, intelectualmente”, mas almejar uma “sabedoria integradora da alteridade, qualquer que seja ela. Mesmo a do excesso, da violência, do gasto e da vertigem” (idem, p.51), pois a “sensibilidade em relação ao outro (em si, na natureza, na vida social), leva a uma

concepção ampliada da realidade, plural, polissêmica, da experiência e do vivido coletivo” (id. p.149). Historicamente, porém, os saberes envolvidos na formação de professores – e nas escolas – têm desqualificado, sistematicamente, a arte, a desordem, a imagem, o sensível e suas expressões, favorecendo uma lógica discursiva, da palavra única, escrita e falada, aponta Duarte Jr. (2006). Mesmo a imagem, quando utilizada sem fins estéticos, adquire um caráter descritivo ou ilustrativo, tornando-se instrumental. Assim como o corpo.

Herdamos do século XIX o primado da razão como a forma mais importante de conhecer, restando à arte um caráter instrumental, cuja função seria aquela capaz de conferir um valor de *verdade*, de manifestar dimensões por meio da *figuração*, tanto mais verídica quanto reconhecível. Esse risco parece evidente, uma vez que, se exaurida de seu contrário, despida de sua capacidade de desordem, desvio ou exposição do *irracional* e da impermanência, a arte corre o risco de tornar-se simples *suporte* para o conceito. Assim, ela necessita destruir a *ilusão* de verdade, o que as vanguardas do início do XX iriam fazer, adentrando no terreno da *metamorfose*, resultante da tensão ordem desordem, geradora de movimento, da “integração homeopática do mal” (MAFFESOLI, 2004, p.35).

ARTE: O DESCALABRO E A MUTAÇÃO

Entre Descartes
e Nostradamus
Um dó humano
João Gilbertiano
José Joffily Filho

A Arte sempre estabeleceu relações sinuosas, “escabrosas, com a racionalidade. No limite, sempre produziu verdades mais ou menos *clandestinas* enquanto tais. Verdades menores, errantes, que não chegavam a

enfrentar o tribunal da razão” (BRITO, apud BAUSBAUM, 2001, p.211). Na primeira metade do século vinte, com a explosão das vanguardas, a obra passa a “ser tudo e qualquer coisa” (BRITO, id.ib., p.202), aproximando-se da desordem ao propor a *desnaturalização* e descentramento do olhar da perspectiva renascentista e da contemplação pura. As artes passam a ser uma plataforma móvel que desestabiliza certezas, pontos de apoio, dissolve a visão e a unidade, questiona “o próprio visível (...) [denunciando] sua fragilidade. Assim, não localizam nada, mas tiram as coisas de lugar” (id.ib., p.203).

Paradoxalmente, a modernidade *mata* a arte enquanto representação para salvá-la e estabelecer saberes específicos, distantes dos conceitos e das demais racionalidades instituídas. Na contemporaneidade, tenta desesperadamente se afastar da racionalização que invade todas as dimensões do real cobrando produtividade, lucro, desumanização. Isto, como não poderia deixar de ser, atinge profundamente a formação de professores, onde a arte, quando figura, adquire um caráter de conhecimento *menor, secundário*, à mercê de uma razão linear que privilegia o ler, o escrever e o contar, ou seja, *ordenamento* do corpo, da expressão, da criação, da alteridade, da estesia.

Maffesoli (2005, p.92) lembra que, “antes de sua marginalização ou mesmo de sua desqualificação, a experiência e o gozo estético eram maneiras perfeitamente legítimas de se apropriar do mundo”. Na formação de professores ou na vida, imprescindíveis para compor a *experiência* (ético-estética), cujo *fazer*, em sua radicalidade de pensamento em ação, necessita de um campo de experimentação e investigação, poético. E, assim, manifestar a *criação*, a *produção de sentido* numa perspectiva histórico/crítica e, sobretudo, sensível, imamente, contingente, transcendente, de sacralidade.

A *experiência* (estética) é intransferível, relacional, relativizada do sujeito *universal* pensante da modernidade e sua identidade

[1] “Os sentimentos são a expressão do florescimento ou do sofrimento humano, na mente e no corpo (...) não uma mera decoração das emoções, [mas] “revelações” do estado de vida dentro do organismo”. Os sentimentos se dão na mente, e as emoções, no corpo (DAMÁSIO, 2004, p.15)

rígida. “Permite dissipar a ilusão hegemônica”, diz Maffesoli (2005, p. 93), pois “a relação com outrem determina o que sou”. Necessita da arte porque “não deve ser vivida por um ego forte e solitário, mas ser dita, contada, vista”. Constitui uma “ética” que permite “a união dos membros de uma mesma comunidade” através de processos de identificação caleidoscópicos, fluidos, mutantes. Ultrapassa o lugar comum, pois a experiência do eu é uma experiência do mundo: resumido, circundante, que partilho com outros e que reflete um ambiente *difuso* que focaliza a vivência, a espontaneidade, a intuição, a empatia, curto-circuita fragmentações de toda a ordem.

Enquanto relação pedagógica, a arte se estrutura na dinâmica ordem-desordem enquanto discurso, imagem, gesto e práxis, num temp/espço e numa corporeidade. Interage com o atual, mas também com o virtual nele implicado, e compreende vários níveis de realidade. Vai tanto da sensação e da emoção direta, bruta, emocional, aos *sentimentos*^[1], sua figuração mental. Ao contrário, porém, do que se pensava, na dinâmica intelecto/sensibilidade, a *sensibilidade* é a maestrina das operações mentais, e não a razão, diz Damásio (2004). Na formação docente, deve ser capaz de instaurar tanto um campo de cognição quanto de criação, sentido e reflexão, proporcionado experiências que permitem um contato com a desordem, resultando desse encontro um ganho de ordem, ou de uma racionalidade *aberta ao paradoxo*. Assim, a Arte não mais é pensada a respeito de algo, *ela é esse algo* em contínua alterização de si mesmo. Jogo que pode tanto figurar como desfigurar e transfigurar o mundo, processo anárquico que opera com metamorfoses para reencantar o mundo:

o desencantamento do mundo, próprio à modernidade, havia apagado tal estética [a de experimentar em comum] ou pelo menos a havia reduzido a lugares (museus, por exemplo) ou a tempos (festas oficiais) bem delimitados e separados

da vida corrente. É um movimento inverso que se observa com o reencantamento do mundo que se observa hoje em dia: a experiência, enquanto cimento coletivo, é certamente o vetor desse processo (...) a ligação da experiência e da tradição, enquanto exprime o sensualismo do grupo, é o que funda a relação com a alteridade, base de toda a sociedade (MAFFESOLI, 2005, p.121).

A educação necessita desse reencantamento, assim como do lúdico, do experimental, do processual, do aberto que permita com que o aluno, mesmo temeroso, arrisque-se na experiência que o arremessa no estranho, no desconhecido, na pura virtualidade. Todavia, o que se observa em geral nas escolas é o prevaletimento do impulso de ordem, da figuração, do conceito, do objeto, da escrita e da leitura, da razão incontestante que faz exclamar, diante de uma folha branca: - *Eu não sei desenhar, professora, e agora?*

O trabalho com arte permite rupturas do si enrijecido, cristalizado, adentrar-se na transgressão, no efêmero, no sombrio, no que Maffesoli (2004, p.18-9) chama de “a parte do diabo”, responsável pela “transfiguração do político”: o saber necessário para entender nossa época “sentindo seus odores”, desenvolvendo “um apetite por suas paixões” e igualmente sua “parte destruidora”, a do excesso, efervescência ou desperdício; do que se esgota “no instante- festas, solidariedade na urgência”, de tudo o que traduz uma imperiosa exigência de “pensar o sensível em todas as suas manifestações”, especialmente, na educação.

METAMORFOSES TRANS-MUTADORAS: EDUCAÇÃO ESTÉTICA

materesmofo temaserfomo termosfameo tremesfooma metrofasemo
mortemesafo amorfotemes emarometesf eramofetam fetomormesa
mesamorfeto efatormesom maefortosem saotemorfem termosefoma
faseortomem motormefase matermofeso metaformose
Paulo Leminski

A Educação Estética é um processo que permite a união do pensar com as significâncias sazonais e cíclicas do sentir, desafiando a descobrir “um sentido no sentido” (DUARTE JR., 2006, p. 12), a sensibilizar-se, a utilizar de forma *desnormal* a voz, a palavra, o corpo, os objetos, as angústia, a finitude, tudo o que componha o viver.

Uma educação do sensível não pode prescindir da arte, ainda que esta não consista no único instrumento de atuação sobre a sensibilidade humana: “a educação do olhar, do ouvir, do degustar, do cheirar e do tatear, em níveis mais básicos, tem à sua disposição todas as maravilhas do mundo ao redor, constituídas por flores, vales, montanhas, rios e cachoeiras, cantos de pássaros, árvores, frutas, etc” (DUARTE JR., 2006, p. 146). O artístico ocupa um *degrau um pouco acima* de toda essa estimulação *estésica* que a realidade nos oferece, pois demanda *consciência*. Do *estésico* ao *estético*, ambas as dimensões podem ser trabalhadas simultaneamente. A arte fala primeiramente ao corpo como um todo, não se restringe às sensações, mas pressupõe significação, abstração, cognição, reflexão, implica na utilização do intelecto junto ao sensível.

Paulo Leminski utiliza-se da metáfora da *metamorfose* como *meta-formose*, outra “forma transformada por uma leitura, uma interpretação (...) forma através” que “denuncia/anuncia a transmutação da forma de pensar do ser humano”, anota Ruiz (*apud* LEMINSKI, 1994, p.07). A *metamorfose* aqui é o *movimento* resultante do processo ordem/desordem/nova ordem, uma terceira via. É dever do humano- e da educação “entre-ler meta-morfoses: essas as matérias-primas com que trabalho o tão estável e instável espírito humano” (id.ib, p.69).

A *metamorfose pedagógica*, simultaneamente meio e resultado, causa e efeito do que o estético provê – e realiza – a partir da Arte e seus processos, aproxima-se da desordem criadora, mais do que a um “ser”, a um “estar” estético, lúdico, criativo, expressivo, interativo

e vivencial, sedento de referenciais de estranhamento, de subversão de códigos, materiais, ideias, suportes. Reinvidica os saberes da arte a partir de uma experiência estética instituinte capaz de transformar padrões e concepções sobre Arte, Educação e Vida. Experiência de *saber* e de *sabor*. A respeito da Arte e da Estética, Michel Onfray (2010, p.71), filósofo francês, afirma que ambas possuem uma “lógica do instinto, das paixões e das pulsões”. Uma “razão erótica” que permite “esculpir blocos de energia selvagem” que tirem os humanos do submetimento à pura fatalidade. E é “a arte quem proporciona a matriz das revoluções existenciais”. A “estética desempenha um papel maior na constituição de novos saberes fora dela” e pode permitir com que, diferentemente do mero divertimento, se vá atrás do prazer e do mistério que as coisas encerram: “o velado não é um fim em si mesmo, mas um convite para o desvelar. Idem para o codificado”. Há que se ousar em uma “heurística da audácia” (id.p.103).

Qualquer energia, ao adquirir uma forma, seja no imaginário, simbólico ou na arte, inicia-se no caos informe, silencioso, vertiginoso, abissal, é mergulho na desordem fecundadora que permite (des) acelerar, (des) animar, formatar, trabalhar o insolúvel, a morte, a dor, o sofrimento, o desassossego. A arte é quem permite essa imersão, por seus processos, materiais, ações, eventos, quando possibilita dar forma a algo, trans-figurá-lo a partir de dados do sensível e do inteligível. O resultado desse movimento é a *metamorfose*. E a *Metamorfose Pedagógica*, por sua vez, é auto-referente, não necessita de “suporte”: ela já “é” o pedagógico. Que, na arte, parte de um espírito criador, irreverente, incerto, inconstante, ruidoso e mutante para manter aberta a possibilidade de transmutação, de *metamorfose* decorrente do contato com a criação.

A experiência estética lida com a *metamorfose* enquanto *simbolização* que pode ser vivida ritualmente para assegurar coesão e consenso. Permite transfigurar a violência que acompanha a própria

vida e o *mal irrefreável* que a acompanha e que retorna eventualmente de *cara nova*. Historicamente, ora na face do judeu, ora do comunista, da mulher, do louco, do aidético, do terrorista (PELBART, 1992) e, mais recentemente, dos *hackers*, manifestando *arcaísmos* que insistem na força do animal, na *parte do Diabo* (MAFFESOLI, 2004, p. 139).

Esta violência, ao contrário do que se pensa, pode ser, todavia, paradoxalmente *agregadora* se adquirir uma *forma, trans-figurada*, dramatizada através da arte, da criação coletiva ou do mito, realizando uma função *iniciática*. Esta é pedagógica por transmutar a-gressão (violência) em *trans-gressão* (desordem), através de uma transfiguração *metamorfótica* que, ao ser partilhada, transubstancia-liza simbolicamente o *mal*, retirando sua *força* no nível do “como se”. Todavia, alerta Balandier (1997, p.47), se banalizada pela dispersão dos limites, essa violência pode ser perigosa. Estes *contornos antropológicos*, pela criação coletiva, podem ser reordenados numa espécie de *domesticação do mal*.

MUTAÇÕES ÉTICO-ESTÉTICAS NA (TRANS) FORMAÇÃO DOCENTE: A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Desinventar objetos. O pente, por exemplo.
Dar ao pente funções de não pentear.
Até que ele fique à disposição de ser uma begônia.
Ou uma gravanha.
Manoel de Barros

A *reconfiguração das partilhas do mundo sensível* –que definem a esfera da experiência política, materializam-se nos discursos teóricos, modos de percepção, instituições, programas educativos, criações comerciais etc., e podem servir de ponto de partida para pensarmos a educação estética como um caminho de transformação social (RANCIÈRE, 2011). Esta partilha passa pela (trans) formação de profes-

sores, porque envolve a sensibilidade que, como a desordem é parte também da vida, das emoções, e permitem compreendermos os processos pedagógicos em sua inteireza, ou seja, na perspectiva da *formação desta sensibilidade*, não só do intelecto. Distancia-se assim do “magistério moral” (MAFFESOLI, 2004, p.11) que busca o “bem”, com efeito, diz, “a justificação última do messianismo judaico-cristão” (idem) e sua obsessão pela razão, pelo rito, pela ordem.

Marie Christine Josso (2010), educadora belga, afirma que *aprender pela experiência* é imprescindível para os processos de formação, e requer não só formulação teórica, mas saberes sensíveis e criadores. Formar-se é integrar numa prática o saber-fazer e os conhecimentos a partir de uma pluralidade de registros culturais, éticos, estéticos, políticos, etc., elaborados em função de sensibilidades em dados períodos. É no cotidiano de vivências múltiplas que estas precisam se tornar *experiências*; o que será retido nelas é singular e único, mas *partilhável* com muitos, e a arte é um processo rico para esta expressão, e envolve os saberes do corpo, os sentidos, a consciência.

A *experiência estética* pressupõe um corpo imerso em situações *mutantes*, numa complexidade cotidiana *relacional*, o que implica em que, se somos um, somos *vários*: o *outro* participa de nossa transformação pessoal. Isto ajuda a compreender que a experiência estética gera um saber que modula o que a percepção realiza, e, além disto, “envolve as vivências e as transformações sensíveis e cognitivas que uma pessoa elabora a partir destas vivências, e emerge do corpo” (MEIRA, 2007, p. 32).

A modernidade tratou o corpo como algo a se erradicar dos processos pedagógicos, já que seu saber não era importante, mas *perigoso*. Duarte Jr. alerta que este, produto de uma educação datada, de costumes e universos simbólicos específicos, é moldado pelo e produto social, “visto, vivido e interpretado por teorias, filosofias e

teologias” (2010, p.101)”. Ele é responsável por nossa instalação *sine qua non* no mundo, razão porque precisamos pensar no que uma educação que é em essência ordem faz com ele. Destituído de ser produtor de sentidos também não racionais, é “trabalhado, esculpido, adaptado e adequado a um padrão de perfeição (...) rascunho que deve ser passado a limpo” (id ib).

A experiência estética então tem como tarefa, além de uma cognição específica, resgatar para este corpo o prazer da *estesia*, “ajustando e equilibrando nossa ação física sobre a realidade através de uma harmoniosa e precisa integração de informações levada a cabo pelos neurônios, músculos, substâncias químicas e correntes elétricas que constituem o corpo humano” (id ib, p. 111). É sobre este saber básico, primeiro, que se erige, posteriormente, qualquer outro saber que se poder reunir sob o nome de *inteligível*. A experiência de sentir retorna “à percepção anterior à condicionada pela discursividade da linguagem” para experienciar formas de relação onde os sentimentos “entram em consonância com as formas que lhes tocam” (DUARTE JR., 1995, p. 93).

As metamorfoses resultantes da experiência estética são fundamentais ao preparo docente, e requerem, paradoxalmente, *desaprendizagens*: de que é preciso “dom” para fazer arte, de que não é preciso *inspiração*, mas pesquisa, do que permita (re)encontrar infâncias perdidas, dar *sentido* às emoções e sentimentos, recriar vivências anteriores e futuras, projetivas e imaginativas. Necessitam da *consciência* como estruturadora que altera os mapeamentos realizados pelo cérebro, criando soluções não-estereotipadas (DAMÁSIO, 2004, p.88).

As metamorfoses desencadeiam mutações no interstício, no etéreo, leve, lábil, das “desexplicações”. Criam uma ética a partir do que se sente em comum, criando uma ética que fomenta, de um lado, a *entropia*, inseparável da própria organização; de outro, deixando surgir outra ordem, geralmente mais rica, para criar estabilidade. Desenvolve um

saber acariciante que “ama o mundo que descreve” (MAFFESOLI, 2000, p.14). Dados, informações, conhecimentos, saberes prático-vivenciais processam, expressam, observam, percebem, reabilitam a coincidência dos opostos suprimida pelo avanço abstracionalizante moderno.

A *cultura* é a chave para processos de aprendizagem e educação que acontecem, então, no cotidiano, e dele se desdobram no sentido de pensar passado e futuro para melhorá-lo, pois é em sua imediatez concreta que são testadas referências vinda dos tempos e espaços distantes, postas à prova pelo corpo que sente, pensa e age apoiando-se em imagens e manuseio de materiais concretos. É desejável que, por ser histórica, contribua para uma ação *política* de encontrar formas de vencer a exclusão, o *apartheid* social, as violências contra a cidadania, as liberdades, as violações de toda a ordem. E, se é capaz de fazê-lo, é porque instaura “relações entre pessoa e o mundo por intermédio dos objetos estéticos”, e representa uma “troca que não pode ser regulada por nenhuma moeda”, pois é “distribuição de sentido em estado selvagem”: troca cuja forma “é determinada pelo próprio objeto e não pelas determinações que lhes são exteriores” (BOURRIAUD, 2009, p.59).

Os processos artísticos objetivam, segundo Nicolas Bourriaud (Id, p.25), *destruir todo acordo apriorístico sobre o percebido*, pois se inscrevem num *materialismo aleatório*, partem da “contingência do mundo, sem origem, sentido pré-existente ou Razão que lhe possa atribuir uma finalidade”. A essência da humanidade “é puramente transindividual, formada pelos laços que unem indivíduos em formas sociais sempre históricas”. Se a prática artística reside na *invenção de relações entre sujeitos*, cada obra é “uma proposta de habitar um mundo em comum, e cada artista propõe um feixe de relações com o mundo que gera outras relações (...) até o infinito” (id.ib., p.30). A arte demanda trabalho, e se o espectador não sente nada, o artista não trabalhou o suficiente (BOURRIAUD, 2009, p.113). Portanto, a arte na

educação teria entre suas tarefas “ensinar” a produzir mais e mais imações sensível-cognitivas sobre o mundo, reabilitando a experimentação como forma de manter a democratização das relações.

ENFIM...

Eu quero pensar ao apalpar
Eu quero dizer ao conviver
Eu quero partir ao repartir
Ana Cristina César

Estes versos nos brindam com a importância do estético e da arte na educação, que entre outras tem a tarefa de permitir o processo criador, que por sua vez envolve fluências, flexibilidades, singularidades, (re)elaborações, (re)definições, sínteses. Envolve uma crítica com práticas emancipatórias, a construção de significados e sentidos por alunos e professores, a aposta na interculturalidade, na diversidade, num pensar e num agir interdisciplinares, complexos, dinâmicos, plurais, interativos, atuais.

A educação em Arte constitui-se num fazer complexo, numa produção simbólica humana carregada de sentidos, valores, o que implica em pensar a natureza do humano que somos. Nesta perspectiva, sentir, agir, planejar e avaliar – tarefas docentes, mas não restritas à educação – não podem partir senão de um pensar ético, constituído desde *presenças em relação*. As formas, processos, imagens, produções e movimentos resultantes dos processos pedagógicos em arte devem ser possibilidades de aprendizagem de seus processos e linguagens, mas também de afeto, (trans) formação, sabedoria de vida, criação coletiva.

Na vida social, a criação coletiva é uma espécie de *matéria viva de uma obra de arte primordial*, que transforma a estética da existência em uma ética do estar-junto-com-os-outros-no-mundo. A estética,

como faculdade de sentir em conjunto adquire essa dimensão ética a partir de um experimentar em comum que se transfigura em “potência coletiva” ao *criar uma obra de arte*, parafraseando Nietzsche: a vida social em seu todo (MAFFESOLI, 1996, p 28).

Porque na vida, nada, nada é trivial. E, nela, é preciso que a arte, mais do que nunca, reafirme a vida, na radicalidade do humano, a partir da (des)ordem, mantendo-a sempre viva, garantindo a perturbação, o incômodo, o desassossego, a pausa, o espanto.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BALANDIER, Georges. **A desordem Elogio do Movimento**. R. Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

BARROS, Manoel. **O Livro sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

BASBAUM, Ricardo (org). **Arte Contemporânea Brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

CASTELLO, José. *A Defesa da Desordem*. **Gazeta do Povo**. 02/06/2013. Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/colunistas/conteudo.phtml?id=1378093&tit=>. Acesso em: 12.08.2013.

CÉSAR, Ana Cristina. **A Teus Pés**. São Paulo: Ática, 1998.

DORNELES, Malvina do Amaral. **Lo Público y lo Popular en el Ámbito Racionalizador**

del Orden Pedagógico Moderno. 1996. Tese. (Doutorado em Educação). Universidad Católica de Córdoba. Córdoba: República Argentina.

DAMÁSIO, António. **Em Busca de Espinosa**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

DUARTE JR, João Francisco. **Fundamentos estéticos da Educação**. Campinas: Papyrus, 1995.

_____. **O Sentido dos Sentidos.** 4.ed. Curitiba: Criar, 2006.

_____. **A Montanha e o Videogame.** São Paulo: Papirus, 2010.

GUTFREIND, Celso. **Em Defesa de Certa Desordem.**
Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2013.

JOFFILLY FILHO, José. **Insãite.** Rio de Janeiro: Edições das Palmeiras, 1982.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação.** 2ed. São Paulo: Cortez, 2004.

LEMINSKI, Paulo. **Metaformose.** São Paulo: Iluminuras, 1994.

MAFFESOLI, Michel. **A Transfiguração do político. P. Alegre: Ed, Sulina, 1996.**

_____. **No Fundo das Aparências.** Rio de Janeiro: Vozes, 2005

_____. **A Parte do Diabo.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

MEIRA, Marly. **Filosofia da Criação.** 2 ed. Porto Alegre: Mediação, 2007.

ONFRAY, Michel. **A Potência de Existir.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

PELBART, Peter Páal. *Manicômio Mental: a outra face da clausura.* IN: **Saúde e Loucura,** São Paulo: Hucitec, 1992.

RANCIÈRE, Jacques. *A Comunidade Estética.* in: **Revista Eletrônica Poíesis.** PPGCA-UFF. Niterói, RJ: N.17, pp.169-187, Jul. 2011. [http:// www. poiesis. uff. br /PDF/ poiesis17.](http://www.poiesis.uff.br/PDF/poiesis17)

Paisagem portátil

Portable landscape

Resumo: Paisagem Portátil designa/conceitua um projeto abrangente que procede do contexto da arte através de um conjunto de imagens, objetos e meta-arquiteturas, obtidas a partir de estratégias produtivas específicas, visando a constituição de uma espacialidade híbrida, que se expande em direção aos contextos do design e da arquitetura, da cidade e da paisagem. Esta espacialidade híbrida funciona como uma espacialidade paralela à espacialidade ideologicamente produzida no cotidiano das cidades, como um meio de chamar a atenção sobre o ambiente construído que nos cerca, nas cidades, e o funcionamento que predispõe para todos nós.

Palavras chave: arte; arquitetura; paisagem; espacialidade; ambiente construído

Abstract: *Portable Landscape designates conceptualizes a wide-ranging project which originates in the art context, as a set of images, objects and meta-architectures obtained through specific productive strategies, that aim at constituting a hybrid spatiality, which expands towards the contexts of architecture and design, the city and landscape. This hybrid spatiality works as a spatiality parallel to the one produced ideologically in a city's everyday life and as a way of calling attention to the constructed environment that surrounds us in cities and the functionality it puts at our disposal.*

Key-words: *art; architecture; landscape; spatiality; built environment*

A evidência de um meio construído artificialmente, onde a natureza é gradualmente substituída por um meio tecnológico cada vez mais denso, é a realidade de boa parte dos habitantes de algumas das grandes cidades do mundo. Como mega-artefatos, como sistema de intensos fluxos, como meio *tecno-científico-informacional*, as grandes cidades vivem um contínuo e gradual processo histórico/geográfico de destruição e construção, de desconstrução e reconstrução territorial.

Primeiramente, de uma gradual ocupação do meio ambiente natural para a construção da cidade, em um processo de substituição dos elementos da natureza pelos elementos de um meio artificial. Depois, de desconstrução do já construído para posterior reconstrução em uma interação entre a preservação e a destruição que definem um território continuamente em reconstrução (*city in progress*).

Neste contexto, a presença do ambiente construído (*building environment*) cresce vertiginosamente deixando cada vez menos espaço para a existência do ambiente natural, o qual existe, no melhor dos casos, de modo híbrido com a cidade, ou é transformado/substituído por experiências específicas de consumo do ambiente através de uma natureza modificada, artificializada e/ou domesticada ao extremo. São situações que dizem da rápida expansão de algumas das grandes cidades modernas, que se transformam nas megacidades da contemporaneidade, ou mesmo em novas cidades, apontando uma relação desproporcional que tem sido estabelecida entre o ambiente construído e o contexto anterior, já dado (seja a natureza ou uma cidade de dimensões moderadas).

Por outro lado, a experiência de permanência exaustiva junto ao ambiente construído das grandes cidades da contemporaneidade é fato recente, como consequência da aceleração do desenvolvimento tecnológico que tem ocasionado as rápidas transformações sobre o ambiente das cidades e, conseqüentemente, do ambiente natural. Desde quando inventaram ou descobriram os meios técnicos para manipular os elementos materiais da natureza e colocá-los a seu dispor, os humanos começaram a modificar o meio ambiente. Agora, é o ambiente construído da cidade que nos modifica, condiciona, hierarquiza e/ou exclui.

As possíveis consequências do impacto do ambiente construído das grandes cidades sobre seus habitantes vêm determinando pontos de vista críticos sobre a qualidade deste espaço desde a década de sessenta, através dos escritos e ações dos situacionistas, ou

de textos de Henri Lefebvre e Michael Foucault. Foi só a partir do momento em que começamos a nos dar conta do *quanto* este ambiente nos afeta que nos tornamos conscientes da necessidade de saber *como* esse ambiente nos afeta.

A geografia contemporânea nos diz que devemos estar cientes de como as relações de poder e disciplina se inscrevem na espacialidade aparentemente inocente da vida social, de como as geografias humanas tornam-se repletas de política e ideologia. Ao mesmo tempo, as cidades são lugares de fascinação, são os espaços privilegiados para a produção da cultura, podendo providenciar educação, comunicação, combinação de culturas e atividades e muita efervescência, em uma dicotomia constante entre embrutecimento e refinamento.

Produzidas especificamente para o contexto das megacidades, as Paisagens Portáteis (PP) estão inseridas em um longo e contínuo percurso de ocupação, de arranjo, de modificação, de representação, de fabricação e de produção artificial do meio ambiente que no passado, entre outras consequências, determinou primeiramente a construção das cidades e, posteriormente, a formação da ideia de paisagem. Procedentes do contexto da arte através de um conjunto de esculturas ornamentais, proto-arquiteturas e ambientes com luz colorida, as PP detonam uma experiência espacial híbrida, resultante da justaposição entre *natureza estandardizada* e *arquitetura portátil*.

Elaboradas a partir de estratégias produtivas simultâneas, são articuladas em um lugar limite, na confluência/convergência de outros contextos produtivos do cotidiano como o *design* e a *arquitetura*, a *cidade* e a *paisagem*, propondo a possibilidade irônica e bem humorada de uma natureza pré-fabricada, uma natureza nômade que poderá ser deslocada pela cidade.

Enquanto naturezas estandardizadas procuram indicar os processos de substituição dos elementos naturais pelos seus equivalentes arti-

ficiais, como por exemplo, através da simulação de padrões de madeira nas fórmicas, assépticas e inodoras, ou sob a forma de plantas permanentes (planta objeto) de seda e plástico, que não precisam ser regadas e não tem insetos (*natureza de substituição*), mas juntam poeira.

Ao mesmo tempo indicam uma espécie de codificação dos elementos naturais, como nos lagos forrados com fórmica, onde a própria designação utilizada no catálogo de venda das fórmicas como “azul lago”, diz de uma aceitação coletiva quanto à cor da água ser o azul. Vide essa codificação tacitamente aceita por todos nessas piscinas moldadas em resina ou nos lagos artificiais decorativos encontrados em edifícios comerciais e residenciais.

Como arquiteturas portáteis, possuem dimensões acessíveis ao corpo, são impermanentes, feitas para o deslocamento e para a relocação, desmontáveis, leves, flexíveis e reversíveis. Ou seja, em termos estruturais, as PP têm montagem relativamente rápida e fácil deslocamento, sendo projetadas como protótipos (modelos) experimentais não definitivos, passíveis de modificações e novos arranjos entre os seus elementos. Como um *kit em partes*, mantêm certa dimensão máxima para cada componente, que podem ser facilmente carregados e manipulados quando da montagem e desmontagem, tendo-se em conta as diferentes possibilidades de interconexão entre os mesmos.

Esta mobilidade das arquiteturas portáteis é que define a possibilidade de que as PP sejam paisagens “móveis”. Independente do conceito que possamos ter de paisagem, já que na contemporaneidade o termo tem uso expandido e multidisciplinar, em todas as suas definições e usos mantêm certos termos. Um ponto de vista sobre determinado contexto a uma distância conveniente para que os elementos que estão em jogo neste contexto possam: a) configurar a imagem de uma paisagem (pintura, desenho, fotografias, imagem retiniana através de um binóculo, sentado dentro do apartamento



Figura 1. Paisagem Portátil 1: cabine luz amarela
Credito da foto: José de Paiva

vendo a paisagem da cidade recortada na janela), ou b) detonem a experiência fenomenológica de estar vendo e vivenciando a paisagem (como em um *belvedere* na montanha, no alto de um edifício na cidade, sobre a duna na beira do mar, dentro do carro em movimento).

Tendo em consideração as enormes dificuldades de deslocamento das pessoas dentro da megacidade, assim como do deslocamento para fora desta em direção à natureza, as PP invertem essa relação entre o que está fixo e o que está em movimento dentro da situação cidade/corpo/paisagem, através de uma paisagem que é *relocada* dentro da cidade. Ou seja, a mobilidade das arquiteturas portáteis em relação às arquiteturas fixas funciona como um indicativo dos problemas relativos ao caráter monumental, maciço, estático, inerte, indiferente ao corpo, na arquitetura das megacidades contemporâneas. Devido a sua escala, as arquiteturas de pequenas dimensões permitem uma interação muito maior com o público, possuindo uma qualidade tátil que não encontramos nas arquiteturas de grande escala. Independentemente do uso que possam ter são, psicologicamente assim como fisicamente, mais acessíveis (RICHARDSON, 2001, p. 8).

Kronenburg (2003, p. 16) diz que os benefícios práticos das arquiteturas portáteis são fáceis de entender pois podem ser quantificados, todavia o modo como as pessoas respondem às características temporárias, de estruturas que estão acostumadas a pensar como fixas, é bastante complexo. Possuem um impacto ambiental baixo e podem ser posicionadas tanto em situações urbanas como rurais viabilizando o acesso a um grande número de pessoas em um curto espaço de tempo.

Mas, o mais importante, são formas inusitadas de construção e design que são temporariamente posicionadas em lugares familiares que podem mudar a visão que as pessoas têm do seu meio ambiente e, quem sabe, provocar um reconhecimento mais claro sobre os seus atributos positivos e negativos.

O hibridismo entre natureza estandardizada e arquitetura portátil anteriormente citado, se desdobra em outros tantos que, simultaneamente, definem a espacialidade híbrida experienciada nas PP. Um desses hibridismos diz respeito ao modo como os trabalhos chegam ao público, estabelecendo uma situação de interface entre a percepção de objetos/produtos industrializados de grandes dimensões, com design e materiais mais ou menos requintados, mas que, ao mesmo tempo, podem ser apreendidos como arquiteturas de pequenas dimensões.

Problematizam certo contexto que diz da in-funcionalidade da arte, que seria autônoma, e da funcionalidade do design e da arquitetura, disponibilizando uma funcionalidade diferenciada, já que o público pode deslocar-se ao redor, passar entre, estar sob a luz amarela, se ver refletido nas fórmicas mais escuras e, mesmo, ter ilusões visuais quanto à presença de água nos lagos, etc.

Ao mesmo tempo as PP confundem tudo, criando um estado de suspensão, fazendo múltiplas referências simultaneamente, tentando desarticular sintaxes perceptivas (domésticas e domesticantes) estabelecidas no corpo, através do cotidiano vivido, fragmentando essas sintaxes, reconduzindo seus vocabulários para serem reutilizados nos trabalhos. Justapostos em uma outra/nova configuração, podem causar ambiguidade e desconforto, pois não coincidem totalmente com as imagens que primeiramente foram acionadas na memória durante os processos de associação e reconhecimento. Como se as categorias que dividem e sistematizam o cotidiano para nossa apreensão e compreensão do mundo, embutidas em nossos corpos, fossem momentaneamente justapostas e confundidas.

Em função disso, podemos estabelecer analogias imediatas entre as cabines nas PP e a configuração de certas peças do mobiliário urbano, já que possuem, também, dimensões muito próximas e mesmo semelhantes às dimensões utilizadas em cabines, *trailers*, bancas



Figura 2. Paisagem Portátil 3: cabine com plantas
Credito da foto: Daniel Acosta

de revista e quiosques, dos quais os trabalhos são *derivados*. Já os lagos de fórmica derivam diretamente de elementos decorativos da arquitetura nas grandes cidades, situações onde a natureza aparece *codificada, idealizada, higienizada*, como em alguns lagos artificiais com fontes, situados nas áreas externas e internas de edifícios comerciais, residenciais, condomínios, hotéis e *shoppings*.

Das plantas permanentes, pode-se dizer que são o duplo em sua condição máxima de disfarce e dissimulação, já que, invariavelmente, nas exposições, a maioria do público sempre dá um jeito de tocar nas plantas, tentando conferir a verdade que seu olhar não foi capaz de comprovar. A utilização de elementos modulares pré-fabricados interconectados entre si nas PP estabelecem analogias específicas com estações de pesquisa na Antártida. Nestas estações a interconexão dos diferentes elementos – uma *conexão modular interligada* – serve de referência/modelo para que possam ser articulados os diferentes elementos nas PP. Na Estação Espacial Internacional e nas plataformas de extração de petróleo em alto mar também são utilizados elementos arquitetônicos modulares pré-fabricados de fácil deslocamento, que são facilmente montados e encaixados.

Essa analogia com as estações de pesquisa é fundamental para o entendimento de certo tipo de funcionamento a que as PP se propõe, e que se dá a partir de um procedimento amplo de *inversão* que se estabelece do seguinte modo: as estações de pesquisa, por estarem situadas em lugares bastante inóspitos para a sobrevivência humana, como as paisagens geladas do pólo Sul, contêm todos os elementos

necessários para a sobrevivência de seus usuários/habitantes como temperatura adequada, sistemas de higiene, alimentação e diversão, proteção contra os elementos da intempérie entre outros, ou seja, são auto-suficientes, tendo de ser abastecidas periodicamente.

Essa condição de autossuficiência, com uma pequena população que é alternada periodicamente, faz dessas estações, assim como das plataformas de petróleo, algo como *microcidades* situadas dentro da vastidão do gelo, do espaço ou do mar. Um pequeno mundo artificial dentro da vastidão agressiva de uma natureza irreconciliável. Ao pensarmos nas *megacidades* – esses complexos aglomerados arquitetônicos verticalizados, fixos e gigantescos – que com sua monumentalidade e superpopulação podem tornar-se espaços endurecidos, de escassez e segregação, podemos estabelecer uma aproximação entre tais *megacidades* e as condições para a sobrevivência na natureza bruta. Se as estações de pesquisa e exploração de recursos naturais são *microcidades* situadas na *megapaisagem*, então as Estações com Paisagem Portátil são *micropaisagens* situadas dentro das *megacidades*!?!?

Por esta razão, a designação específica de três trabalhos desta série como ‘Estação Avançada com Paisagem Portátil’ (**EAPP** / 2002), ‘Paisagem Portátil 3 (**PP3** / 2003) e ‘Paisagem Portátil – Estação Avançada/Unidade compacta’ (**PP – EA/UC** / 2004), os quais funcionam como marcas ou siglas, o que indica a possibilidade ambígua de que tenham sido produzidos por alguma indústria onde as máquinas estariam passando por desvios de produtividade e objetividade quanto ao seu produto final e suas possíveis utilidades.

Frente à escala de exclusão da espacialidade disponibilizada nas megacidades, Paisagens Portáteis propõem uma solução sarcástica e irônica: *uma natureza nômade que vai até você, uma natureza portátil, pré-fabricada, compacta, de fácil montagem, flexível, controlada, higienizada, inodora, inofensiva, confortável, reversível, sem*



insetos, e que poderá estar disponível pelo tempo solicitado até que seja deslocada para outro lugar da cidade, conforme a necessidade de paisagem da população, sendo possível que cada diferente 'paisagem' seja montada com os mais variados elementos modulares, de acordo com a maior necessidade de floresta, ou necessidade de montanha, ou necessidade de lago, ou necessidade de

REFERÊNCIAS

ARANTES, Antonio **"O Espaço da Diferença"**. Campinas, Papirus, 2000.

BRAYER, Marie- Ange; SIMONOT, Béatrice **"Archilab's: Future House, Radical Experiments in Living Spaces"**. London, Thames & Hudson, 2002.

DUARTE, Fábio **"Crise das Matrizes Espaciais"**. São Paulo, Perspectiva, 2002.

IBELINGS, Hans **"The Artificial Landscape"**. Rotterdam, Nai Publishers, 2000.

KRONENBURG, Robert **"Portable Architecture"**. Oxford, Elsevier/Architectural Press, 2003.

OMLIN, Sibyle; BERNASCONI, Karin Frei **"Hybrid Zones"**. Basel, Birkhauser, 2003.

RICHARDSON, Phyllis **"XS: Big Ideas, Small Buildings"**. New York, Universal, 2001.

SANTOS, MILTON **"A Natureza do Espaço"**. São Paulo, Edusp, 2004.

SANTOS, Laymert Garcia dos **"Politizar as novas Tecnologias"**. São Paulo, Editora 34, 2003.

SCHAMA, Simon **"Paisagem e Memória"**. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.

SOJA, Edward **"Geografias Pós-modernas"**, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1989.

VAN GESTEL, Tom **"Parasite Paradise"**. Rotterdam, Nai Publishers/SKOR, 2003.

WILLIAMS, Raymond **"The Country and the City"**. New York, Oxford University Press, 1973.

Real e irreal: sobre o conceito de imagem em Sartre

Real and unreal: on the concept of image in Sartre

Resumo: O texto apresenta as concepções da filosofia de Jean-Paul Sartre relativas ao modo de constituição da imagem pelo sujeito. Sartre considera os aspectos próprios da obra de arte e as peculiaridades do sujeito quanto ao conhecimento relacionado à consciência dos objetos, presentes no mundo, e a partir dos quais a consciência pode se constituir como consciência de algo.

Palavras-chave: Imagem; Imaginário; Sartre

Abstract: *The paper presents Jean-Paul Sartre's philosophical concepts relative to the way the image is constituted by the subject. Sartre considers aspects specific to the work of art and the peculiarities of the subject regarding the knowledge related to consciousness of objects present in the world, and through which consciousness may be constituted as consciousness of something.*

Keywords: *Image; Imaginary; Sartre*

Um dos questionamentos que vem à tona, com o advento da arte moderna européia, se refere a elementos presentes na obra (tela, tintas, cores, suporte) e como o conteúdo desta deixa de representar o real. Assim, os Impressionistas abandonam a representação através de contornos certos para registrar o instante que passa e a impressão dos limites entre os objetos por meio da luz e de “borrões”. O surgimento da fotografia desafia a arte e põe em pauta a imitação do real. O Impressionismo revela a noção de realidade do quadro enquanto

objeto. Para Manet, por exemplo, as pinceladas e as camadas de tinta, mais que as coisas que representam, são a primeira realidade do artista, ou seja, uma tela pintada é, acima de tudo, uma superfície recoberta de pigmentos, por isso, devemos olhar *para* ela e não *através* dela. Na filosofia de Sartre, já são possíveis os dois olhares: vemos o real olhando a tela como objeto e, o irreal, através dela, pelo imaginário.

Muitos filósofos contribuíram para a mudança na concepção de arte e representação artística contemporaneamente. Entre estes, Heidegger, Merleau-Ponty e Sartre. Martin Heidegger analisa a obra como essência da relação entre o artista e a arte, passando a obra de mero objeto ou ferramenta para a possibilidade de verdadeira expressão do ser no mundo (*Da-Sean*). Maurice Merleau-Ponty, através da noção de corporeidade, transforma a relação do artista com o mundo, com a obra e com o público. Na obra de Jean-Paul Sartre, o irreal aparece como característica própria do tipo existencial da obra de arte.

Para chegarmos até a análise da obra de arte como irreal, passamos pela abordagem que Sartre (1986) faz da Imagem como real e irreal, em relação à atividade de percepção e ao pensamento, e do Belo relacionado com o comportamento imaginário^[1].

IMAGEM, PERCEPÇÃO E PENSAMENTO

Em suas obras *A Imaginação* e *L'Imaginaire*, Sartre pretende fazer uma descrição da função “irrealizante” da consciência, enquanto imaginação, e de seu correlativo noemático, o imaginário, enquanto conteúdo desta consciência. Para tanto, inspira-se em Edmund Husserl, pois através da fenomenologia, pode criticar as concepções de imagem e de estado de consciência com que trabalham a Psicologia tradicional e a própria Filosofia a partir de Descartes.

Segundo Sartre, todos construíram a teoria da imagem *a priori*, por isso fizeram confusão entre a identidade de essência (que dife-

[1] Conforme palestra que Sartre proferiu no Brasil em 1960 (ver: *Conferência*, IN: Discurso, n.16, Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, São Paulo, Polis, 1987) e na obra *L'Imaginaire*, Paris: Gallimard, 1986.

rencia entre dois planos de existência para o objeto: real e imagem) e a identidade de existência dos objetos (imagem e objeto num mesmo plano de existência). Descartes, Leibniz e Hume, que têm uma mesma concepção de imagem, discordando apenas quando tratam da relação imagem-pensamento, deixaram para a Psicologia positiva seu legado imagético.

Sartre justifica, então, a importância da fenomenologia para uma nova abordagem da consciência e também, como consequência, da noção de imagem:

A própria concepção de *intencionalidade* está destinada a renovar a noção de imagem. Sabe-se que, para Husserl, todo estado de consciência, ou antes, (...) toda *consciência* é consciência *de* alguma coisa. (...) Na medida em que elas são consciência de alguma coisa, dizemos que se relacionam 'intencionalmente' a essa coisa. A intencionalidade, tal é a estrutura essencial de toda consciência. Segue-se naturalmente uma distinção radical entre a consciência e *aquilo de que se tem consciência*. O objeto da consciência, qualquer que seja (salvo no caso da consciência reflexiva) está por princípio fora da consciência: é transcendente (...). Sem dúvida, há conteúdos de consciência, mas estes conteúdos não são o objeto da consciência: através deles a intencionalidade visa ao objeto que, este sim, é o correlativo da consciência, mas não é *da consciência*. (SARTRE, 1986, p.99)

Sartre vai analisar a estrutura intencional da imagem, fazendo uma fenomenologia da imagem. Para determinar as características próprias da imagem como imagem, é necessário recorrer a um segundo ato da consciência, o ato reflexivo, porque o primeiro, a descrição, só pode ser feita dos objetos da consciência, ou seja, os objetos que nos aparecem em imagem podemos descrevê-los, mas não podemos descrever a imagem como tal. Assim, a imagem como imagem não é descritível, a não ser por um ato segundo que permita à

consciência afastar-se do objeto para dirigir-se à maneira na qual este objeto é dado. O ato de reflexão tem um conteúdo que Sartre chama de essência da imagem é a mesma para todos. Os passos que segue o método desta fenomenologia da imagem, então, tratam de produzir imagem, refletir sobre estas imagens, descrevê-las, ou seja, tentam determinar e classificar suas características distintivas.

Conforme Sartre, perceber, conceber e imaginar são três tipos de consciência pelos quais um mesmo objeto pode nos ser dado. Na percepção, eu *observo* o objeto. Por exemplo, um cubo, sendo que me é dado um lado seu de cada vez, não posso, portanto, observá-lo de uma só vez em sua totalidade – todos os lados ao mesmo tempo^[2]. A característica da percepção é que o objeto só se manifesta numa série de perfis. Entretanto, quando eu penso em um objeto, penso através de um conceito, ou seja, ele me vem de uma só vez, inteiro, como uma totalidade e não em partes. Pode-se pensar as essências (o que permanece do objeto na consciência) num só ato da consciência. Pensamento e percepção são, portanto, completamente diferentes. A percepção é aprendizagem, pois é uma unidade sintética de uma multiplicidade de aparências que lentamente vai aprendendo sobre seu objeto. O pensamento é saber, um saber consciente de si mesmo, que se coloca de uma só vez no centro do objeto.

E a imagem? É saber ou aprendizagem?, pergunta-se Sartre. A imagem aproxima-se da percepção. Tanto numa como na outra o objeto se dá em perfis. Só que, na imagem, nós não precisamos mais contornar o objeto para ver suas outras faces (como no cubo no ato de percepção): o objeto em imagem se mostra como ele é. Na percepção, o saber se forma lentamente; na imagem, ele é imediato. O objeto da percepção instiga constantemente a consciência, pois se manifesta sempre de uma forma nova; o objeto da imagem não é mais que a consciência que temos dele, ele se define por esta consciência.

[2] Interessante é que o movimento cubista (início do século XX) questiona e pesquisa exatamente esta impossibilidade de observação total do objeto. Para poder haver esta observação total, os artistas desmembram os objetos na tela, representando todas as suas faces ao mesmo tempo.

A imagem tem, portanto, três características principais:

Primeiro, a imagem é uma consciência. Quanto a este aspecto, Sartre destaca a ilusão de imanência, que aparece bem na teoria de David Hume, quando este distingue entre impressões (percepções fortes) e ideias (imagens fracas das impressões do pensamento). Para Sartre, as ideias, da concepção de Hume, são o que ele chama de imagem. Uma ideia que tenho de casa não se refere a uma casa existente. Não é a casa do mundo exterior, a casa que percebi. Entretanto, para Hume, a ideia de casa e a casa em ideia são a mesma coisa: ter a ideia de casa é ter uma casa na consciência. Deixando as teorias de lado, Sartre voltou-se para a reflexão, para livrar-se da ilusão de imanência. Na realidade, que se percebe ou se imagine um objeto, ele permanece sempre fora da consciência como objeto real. Simplesmente a consciência se relaciona com este objeto de duas maneiras diferentes. A imagem é um certo tipo de consciência, ou seja, uma organização sintética, cuja essência é relacionar-se diretamente com o objeto existente. Para evitar confusões, Sartre denomina imagem ao que é somente relação (*un rapport*). Não se deve confundir a consciência imaginante que dura, organiza-se, desgrega-se, com o objeto desta consciência que, durante este tempo, pode permanecer imutável.

A segunda característica é que a imagem é um fenômeno de quase observação, isto é, quase uma percepção. Como foi dito anteriormente, a percepção ocorre por partes, e a imagem de uma só vez. No mundo da percepção, nenhuma coisa pode aparecer sem que tenha uma infinidade de relações com outras coisas. É esta infinidade de relações que constitui a essência de um objeto. Na imagem, porém, seus diferentes elementos não têm mais que dois ou três tipos de elos, de relações. Duas cores, por exemplo, que na realidade estabelecem uma relação de discordância, podem coexistir em imagem sem nenhuma relação. Os objetos só existem se pensarmos neles. Na imagem,

uma certa consciência se dá a um certo objeto. O objeto é, então correlativo a um ato sintético, que compreende, entre suas estruturas, um *saber* e uma *intenção*. A intenção está no centro da consciência: é ela que visa ao objeto, que o constitui. O saber, que está indissoluvelmente ligado à intenção, torna precisa a forma do objeto, ou seja, ele junta sinteticamente suas determinações. O objeto em imagem é simultâneo à consciência que tenho dele e ele é determinado por esta consciência.

A imagem, em sua terceira característica, como consciência, uma consciência imaginante, possui seu objeto como um Nada. Como Sartre afirma, baseado na fenomenologia de Husserl, toda consciência é consciência de alguma coisa. A consciência imaginante (ou irrefletida) visa a objetos que são exteriores por natureza à consciência, ela sai dela mesma, ela se transcende. Se nós quisermos descrever esta consciência, é preciso produzirmos uma nova consciência dita *refletida*. Entretanto, é preciso tomar cuidado. Se a consciência imaginante de uma árvore, por exemplo, não for consciente a não ser do título do objeto da reflexão, resultaria que ela estaria, no estado irrefletido, inconsciente dela mesma, isto seria uma contradição. Ela deve, então, não tendo outro objeto que a árvore em imagem e não sendo ela mesma objeto a não ser da reflexão, formar uma certa consciência dela mesma. Diremos que ela possui dela mesma uma consciência imanente e não-tética. A consciência não-tética não tem objeto. Ela não se dá nada, não é um conhecimento: é uma luz difusa que a consciência emana para si mesma. Uma consciência perceptiva aparece a si mesma como passiva. Ao contrário, uma consciência imaginante se dá a si mesmo como espontaneidade que produz e conserva o objeto em imagem. É uma espécie de contrapartida indefinível do fato de que o objeto se dá como um nada. A consciência aparece a si mesma como criativa, sem pôr como objeto esta criatividade. Esta é a qualidade de ser vaga que possui a consciência imaginante.

Uma consciência imaginante que compreende saber e intenções, pode compreender também palavras e juízos. Com isto não se quer dizer que se pode julgar a partir da imagem; podem entrar julgamentos sob uma forma especial, a forma imaginante. Os elementos ideativos de uma consciência imaginante são os mesmos que os das consciências, às quais reserva-se comumente o nome de pensamentos. Entretanto, a imagem não tem o papel de ilustração nem o de suporte de pensamento. O pensamento é uma consciência que afirma as qualidades de seu objeto, mas sem as realizar sobre ele. A imagem, ao contrário, é uma consciência que visa a produzir seu objeto; ela é constituída por uma certa maneira de julgar e de sentir em que nós não tomamos consciência enquanto tal, mas nós apreendemos a partir do próprio objeto intencional, como tal, algo de suas qualidades. Pode-se dizer que a função da imagem é simbólica.

Segundo Sartre, a maioria dos psicólogos faz do pensamento uma atividade de seleção e de organização que vai buscar suas imagens no inconsciente, para dispô-las e combiná-las conforme as circunstâncias. Cada combinação seria um símbolo. Sartre não aceita a concepção segundo a qual a função simbólica se sobrepõe à imagem. Parece-lhe que a imagem é simbólica por essência e em sua estrutura mesma.

Além disso, a imagem é uma espécie de encarnação do pensamento irrefletido. A consciência imaginante representa um certo tipo de pensamento. Não existem conceitos e imagens. Para Sartre, há duas maneiras de o conceito aparecer: como puro pensamento sobre o terreno reflexivo e, sobre o terreno irrefletido, como imagem. Assim vista, a imagem é fundamental para a concepção da arte e do belo em Sartre.

OBRA DE ARTE: ENTRE O REAL E O IRREAL

Conforme Sartre, geralmente se faz confusão entre o real e o imaginário numa obra de arte. Isto ocorre, na sua concepção, por não se

diferenciar entre os momentos de constituição da consciência para se perceber a obra, ou seja, entre a consciência *realizante* – responsável pela constituição do objeto como real, é o que apreende o objeto como real – e a consciência *imaginante* – responsável pelos atos intencionais que configuram os objetos como estéticos, como irrealis.

Para ilustrar esta confusão, ele cita como exemplo o Retrato de Carlos VIII. O conteúdo ou a temática da pintura – Carlos VIII – é um objeto, mas não no mesmo sentido em que a tela, as camadas de tinta e o verniz o são. Carlos VIII não está escondido pelo quadro, mas também ele não pode se dar a uma consciência *realizante*, porque ele só aparecerá quando a consciência se constituir como *imaginante*. Carlos VIII figurado – portanto, não como objeto real – é correlativo ao ato intencional de uma consciência imaginante. Ele é irreal enquanto preso sobre a tela e é este Carlos VIII que é objeto de apreciação estética. Assim, num quadro, o objeto estético é um irreal. Diz Sartre que é frequente se ouvir dizer que o artista tem primeiro a ideia em imagem que ele, em seguida, *realiza* (torna real) sobre a tela. O erro está em crer que o pintor pode partir de uma imagem mental, que é, como tal, incomunicável, e que, ao terminar seu trabalho, ele libera ao público um objeto que cada um pode contemplar. Esta é a passagem que se pensa haver: passar do imaginário ao real.

Entretanto, para Sartre, o que é real são os resultados das pinceladas, as tintas na tela, o verniz sobre as cores. Porém, tudo isto não faz parte do objeto de apreciação estética. O que é *belo* é algo que não se dá à percepção, ou seja, está fora do universo real. Pois o pintor não torna real a sua imagem mental: ele apenas constitui um análogo material, isto é, esta imagem só pode ser entendida pelo público na medida em que for considerada como análoga e não como real. A imagem provida de um análogo exterior permanece imagem, e não se pode falar em realização do imaginário, pode-se falar, isto sim, em sua objetivação.

O objetivo do pintor é constituir um conjunto de tons reais que permitam ao irreal se manifestar. Então, o quadro deve ser conhecido como uma coisa material, visitada de tempos em tempos por um irreal (atitude imaginante de um espectador) que é precisamente o objeto pintado. A cor isolada não tem nada de estético. A cor, em um quadro, nós a apreendemos como fazendo parte de um conjunto irreal e é dentro deste conjunto que ela é bela. É então no irreal que as relações de cores e de formas tomam seu verdadeiro sentido. As formas são coisas, porque, embora não possam ser mais associadas aos objetos existentes (não são formas reais), elas têm matéria, densidade, profundidade e relacionam-se entre si. E exatamente na medida em que são coisas as formas são irreais. Se quisermos que um quadro se apresente como um objeto real estaremos cometendo um erro. A arte abstracionista, por exemplo, não remete mais a um objeto real na natureza. Mas quando o *contemplamos* não estamos numa atitude realizante. O quadro ainda funciona com análogo, só que o que se manifesta é um conjunto irreal no quadro quanto fora dele, mas que estão expressos na tela. É o conjunto destes objetos irreais que Sartre qualifica como belo.

Quanto ao prazer estético, ao gosto, este é real, mas não é apreendido por si mesmo: é apenas uma maneira de apreender o objeto irreal, pois ele se refere ao objeto imaginário por meio da tela real. Eis o porquê do desinteresse pela visão estética. Esta pouca objetividade fez com Kant desconsiderasse a existência ou não do objeto belo, desde que apreendido enquanto belo. É que o objeto estético, enquanto irreal, é constituído e apreendido por uma consciência imaginante. Nem é preciso, como Platão, criar um outro mundo para o objeto estético, um céu inteligível. O objeto estético não está fora do tempo e do espaço, ele apenas não está, não existe, está fora do real. Por isso sente-se dificuldade em passar do mundo da arte, do teatro, da música, para o mundo das preocupações cotidianas. Na verdade, não

ocorre passagem nenhuma de um mundo a outro, há a passagem da atitude imaginante (metaforizante) à atitude realizante. Como diz Sartre, “a contemplação estética é um sonho provocado, e a passagem ao real é um autêntico despertar”. O real, para Sartre, não é jamais belo. A beleza é um valor que só pode ser atribuído ao imaginário.

O BELO E O IMAGINÁRIO

Em uma conferência que Sartre proferiu quando esteve no Brasil, em 1960, ele fala sobre questões estéticas, tentando definir o que é o belo. Inicialmente, apresenta como ponto de partida três concepções que, segundo ele, é o que, em geral, mais se conhece como definição de belo.

Primeiro, que o belo, quanto ao conteúdo, varia historicamente. Isto ocorre não só com as obras, mas com as próprias formas artísticas que agradam em cada época.

Em segundo lugar, todos sabemos o que nos agrada numa obra bela, isto é, aquilo que faz com que ela seja bela. Sartre explica que este item esclarecendo a interligação que há entre as partes e o todo de uma obra, o que forma a sua totalidade. O todo ou a totalidade não é uma soma de elementos, pois há unidades que não se modificam.

Acrescentando-se umas às outras, cada unidade permanece uma unidade e só o conjunto é que constitui um número (...). Quando temos uma verdadeira totalidade podemos sempre considerar uma das partes enquanto tal como representando a totalidade e ao mesmo tempo como uma coisa particular. (SARTRE, 1987, p.6)

No todo há uma interação das partes entre si. Por exemplo, numa obra as cores não têm sentido se analisadas em separado da própria totalidade da obra, pois, num outro quadro, podem não ter o mesmo significado e a mesma função. É a expressão do todo que se manifesta

através de uma dominante de cor, ou seja, através de algo particular, o sentido do todo se expressa, mas só se for considerado como totalidade.

Esta relação simultânea com o todo e com todas as partes de cada parte, Sartre chama de *estrutura*. O belo, portanto, é uma totalidade que contém estas estruturas.

Em terceiro lugar, o belo possui “uma universalidade sem conceito e gratuita que exige ser compartilhada”, (AUTOR, 1987, p.8), conforme a apreciação kantiana: o belo é uma finalidade sem fim. Significa que, diferentemente do objeto comum, o objeto artístico não pode ser definido, universalizado por um conceito. Mas há no belo um tipo de imperativo implícito: quando observamos um quadro belo, de certa forma, exige-se que todos percebam esta beleza, pois seu estado de obra de arte já o legitima como belo.

Nesse ponto existe o conflito entre o que percebemos como sendo belo e o que nos agrada, ou não, por nosso gosto, nossa empatia. Sartre critica o fato de Kant não ter ido além nesta ideia de exigência, ou seja, estudou apenas aquele que exige, mas não estudou aquele de quem exige que compartilhe uma mesma apreciação estética. O que ele pretende fazer é inverter a relação que Kant estabeleceu, a qual parte do juízo universal para o juízo particular, permitindo a exigência de uma concordância no juízo estético. Para Sartre, o que possibilita exigir algo do outro é o fato de estarmos o mundo, por isso, deve-se começar do particular, do ponto de vista humano sobre o belo, para chegarmos à possibilidade de um juízo universal. O particular é que caracteriza a relação de comunicação entre os homens. “Para expressar a verdade da arte é preciso reconhecer que ela tem uma importância humana real (...)” (1987, p. 10). Uma obra de arte não é um fim, um fim relativo a algo, mas se apresenta como fim em si, fim absoluto, na medida em que por meio de um outro que seja reconhecida como bela. Absoluto significa ser livre de todas as relações que possam torná-la contingente. O quadro,

enquanto fim absoluto, exige nossa adesão, porque ele se apresenta como uma totalidade em qualquer conjunto bem-estruturado (seja um ato do homem ou da natureza), ou seja, onde cada parte remeta todas as outras partes ao todo. Mas não podemos considerar que o belo, sendo uma totalidade, exista fora da arte, segundo Sartre.

Quando a beleza natural se apresenta, o que vemos é real e só caímos no imaginário quando atribuímos a criação deste conjunto, que parece belo, a um artista divino, sem nenhuma prova de sua existência. Quando vemos um quadro, ocorre o contrário, na tela tudo é imaginário. A realidade do quadro é a tela com cores colocadas sobre ela, também seu preço é outra realidade. Porém, quanto à sua beleza, ao que ela representa, os objetos aí pintados são imaginários. Como diz Sartre: “a verdadeira arte (...) consiste não em que os acasos reunidos de uma certa maneira nos obriguem a sonhar ou a imaginar que haja um autor, mas (...) consiste, ao contrário, para um certo autor, em inventar que o acaso tenha sido favorável (...)” (1987, p.13)

O artista inverte a relação do imaginário da natureza, pois, na natureza, o imaginário refere-se a quem o criou, na tela o imaginário é o acaso. “O quadro inventa o acaso, ou seja, a ordem das causas para submetê-la à ordem dos fins” (1987, p.13). Na verdade, neste ponto, Sartre aproxima-se de Kant quando diz que uma bela obra é aquela em que o acaso do quadro é tão perfeito quanto à realidade da natureza, embora o imaginário diferencie-se em cada caso, a finalidade sem fim determinado é o essencial na arte.

O artista nos dá acasos a admirar, acasos que libertaram a ordem dos fins da natureza e formaram um novo conjunto na tela, acasos que o artista organizou, sendo o fim absoluto apenas a unidade total, a totalidade. Assim se constitui o belo.

O quadro nos dá acasos que o artista fez de propósito. E o que representa o quadro? Para Sartre, ou não representa nada, o que para

ele é arte abstrata, ou representa no seu conjunto o mundo; nos dois casos representa o que nos é dado. Entretanto, o homem para ver o belo precisa estar em harmonia, sem seus problemas cotidianos, sem problemas financeiros, sem nenhum mal-estar. Para fazer uma espécie de *epoché* e chegar ao imaginário é preciso não ter problemas de saúde nem fome, só assim o ser existencial pode ter a experiência do belo.

A arte é, enfim, um tipo de *práxis* imaginária: exige que o homem crie, exige que o homem a pense, exige que o espectador participe.

Para compreender um objeto de arte – música, quadro, livro – é preciso percebê-lo como se percebe o homem. Sartre afirma que percebemos diferentemente o homem e os seres inanimados. Os objetos nós os vemos a partir do passado; por exemplo, um objeto rolando refere-se a um impulso anterior que o lançou. Um homem, ao contrário, para compreendermos seus atos é preciso começar pelo futuro, do que ele possivelmente pretende fazer. Assim, também ocorre para compreendermos o belo, temos que partir do futuro, buscar o que ele possivelmente signifique. Aqui retoma-se a ideia de que o objeto deve estabelecer relações com o que o cerca para poder ser considerado uma totalidade, um todo estruturado. Não se pode entender uma música ouvindo em separado nota por nota, nem um quadro vendo cor separada de cor, é necessário perceber o todo numa sequência que relacione o futuro e o passado dos significados. Como também não é o indivíduo isolado que estabelece algo como sendo belo, mas uma coletividade.

“A arte é fundamentalmente uma espécie de ato, de projeto que representa o homem inteiro na sua realização no mundo” (1987, p.20). E este ato, que é a arte, surge como exigência social, segundo Sartre, pedindo uma recuperação do mundo. A sociedade tenta recuperar o mundo das dores e das tragédias por que passa, tenta recuperar tudo o que não se pode evitar.

Para Sartre, o fato de dar à arte a tarefa de recuperar coisas que, na verdade, são irrecuperáveis, é uma forma de mistificá-la: “não se pode supor que dar ao real e a este acaso uma harmonia imaginária, retomar como elementos do nosso prazer universal os defeitos do nosso mundo, possa ser diferente de uma mistificação, pois afirmo que certos elementos não podem ser recuperados” (1987, p.21).

Este tipo de recuperação que se tenta através da arte não existe no nosso mundo, pode existir para Deus, mas não é concebível no plano da existência humana. Por isso, como o homem pode compreender a arte ou querer que a arte tenha um valor humano se ela é mistificada? A arte como coisa humana não recupera o sacrifício humano de estar no mundo, apenas como coisa divina (mística).

A partir de um sentido na história, Sartre acredita que a arte chega a recuperar, em certos momentos (Idade Média, por exemplo), quando dirigia-se mais a Deus do que ao próprio homem. Mas quando a arte começou a apresentar o homem ao próprio homem, então começou a contradição da *práxis* artística que representa o mundo real que não é belo – pois carrega lutas de classes, dores, tragédias humanas –, transformado em belo na obra de arte. E, para representar o mundo para o próprio homem, o artista, por exigência social, não apenas pinta para o povo, mas deve fazer parte deste povo.

Percebe-se onde vai chegar a teoria estética sartriana: à concepção de que as exigências da beleza levam a uma literatura da totalidade popular. Poderíamos fazer uma aproximação da estética materialista, baseada na concepção marxista de arte, para a qual conteúdo e forma da arte estão condicionados pelo conjunto de relações sociais que originaram e em cujos fundamentos se encontram as forças de produção e suas respectivas relações de uma determinada sociedade. Não são as *ideias imanentes*, o *espírito* ou um sentimento puramente biológico de criar que faz nascerem as obras de arte, mas as necessi-

dades reais (naturais e históricas) do homem social baseadas em sua atividade social real. Do ponto de vista materialista, a atividade artística, como as demais atividades culturais, se caracteriza, por um lado, como superestrutura cultural e ideológica que expressa de maneira mais ou menos mediata os interesses do mundo e as concepções de determinadas classes e, por outro, como relação social, assume o caráter de produto histórico transitório. A estética do materialismo histórico se situa no âmbito dos problemas de conteúdo da obra de arte, evitando assim, por um lado, o formalismo e, por outro, o psicologismo, que abandona a análise do belo pelo prazer subjetivo que procura. A dialética desta estética caracteriza a obra de arte como algo incompleto, dando-lhe novos significados e vivificando-a através do imaginário.

Embora Sartre (1986) afirme que não há sentido em confundir a moral e a estética, pois os valores do Bem supõem que o ser esteja no mundo e visam às condutas no real, há um tom político-social na sua concepção de belo e de arte como atividade engajada. Percebemos a ligação com a estética materialista em suas palavras:

(...) o artista não passa de um *medium* numa cerimônia coletiva onde o belo torna-se simplesmente a evocação imediata da *práxis* humana no nível real e ao mesmo tempo da história, assim como da matéria onde esta *práxis* se exerce. Assim, a obra de arte torna-se ao mesmo tempo uma retomada imaginária em nome do povo e pelo artista do que acontece e do que aconteceu, e a prefiguração profética de uma sociedade que ainda não existe, mas que se retoma a ponto de se dominar mesmo nas suas relações com o trabalho e a matéria (1987, p. 30).

Dentro do existencialismo sartriano, que afirma uma liberdade incondicionada de escolha, fica um pouco determinista dizer que o artista, em sua expressão, representa a vontade coletiva. Até pode-se compreender que a arte, como totalidade, como um todo integrado, tem sua co-

laboração social, sendo o artista uma parte que interliga outras partes com o todo, podendo, por isso, ter forte representação social. Porém, o que percebemos é que a análise do belo, na obra de Sartre, acaba desviando-se não apenas para o plano existencial, como seria esperado, mas, sobretudo, para uma atividade engajada política e socialmente.

O que aqui foi exposto trata apenas de lançar alguns tópicos para reflexão, pois Sartre contribuiu, como pensador e escritor, para que a arte contemporânea criasse novos espaços e formas de expressão social. Na obra de Sartre, a arte aparece com as três características (fazer, conhecer e exprimir), ao mesmo tempo. Embora os conceitos dos quais ele parte estejam, atualmente, superados em vários âmbitos da produção artística, os fundamentos de sua reflexão a respeito da imagem, do real e do irreal, nos trazem elementos e possibilidades de aproximações com o que hoje vivenciamos nos ambientes reais e virtuais.

REFERÊNCIAS

SARTRE, Jean-Paul. *A Imaginação*, IN: **Textos Seleccionados**. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

_____. **L'Imaginaire**. Paris: Gallimard, 1986.

_____. *Conferência*, IN: **Discurso**, n.16, Revista do Departamento de Filosofia da FFLCH da USP, São Paulo, Polis, 1987.

_____. **Verdade e existência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

_____. **L'Être et le Néant**. Paris: Gallimard, 1991.

Flávio Gonçalves
Artista e professor
do PPGAV/Instituto
de Artes da
UFRGS. É professor
colaborador do
PPGAV/Centro
de Artes, UFPEL
goncalves.flav@
gmail.com

Um todo e o corpo^[1]

A whole and the body

Resumo: O presente artigo trata da obra de Carlos Pasquetti, na qual o artista associa desenhos e objetos numa mesma proposição. A partir da abordagem de seus trabalhos, o desenho é visto como uma atividade que tece relações com seu entorno tensionado pelo desejo. O desenho teria na projeção sua estratégia fundadora e a partir disso se abriria para outros cruzamentos e possibilidades expressivas.

Palavras chave: desenho, desejo, projeção, instalação.

Abstract: *This paper analyses works by Carlos Pasquetti in which the artist associates drawing and objects in a single proposition. Through this approach of his work, drawing is seen as an activity that weaves relations with the surrounding space tensioned by desire. Projection becomes the founding strategy of drawing and through it other expressive crossings and possibilities are opened.*

Keywords: *drawing, desire, projection, installation.*

Esse texto parte do seguinte a priori: a ligação entre desejo e desenho encontraria na projeção seu modo de instauração, criando uma imagem em trânsito, aberta a novos encontros para além dos limites ali traçados. Essa abertura proposta pela projeção nos faz compreender o quanto o desenho é capaz de compartilhar e conjugar diferentes recursos no interior de seu campo e, inversamente, para além dele. O desenho é gregário.

A partir desta perspectiva são abordados os trabalhos de Carlos Pasquetti^[2], artista que utiliza meios diversos como a performance, o vídeo, a fotografia e o desenho desde os anos sessenta. A ideia

de que o desenho é um modo de pensamento, de conjugação de referências imagéticas e perceptivas, uma prática que envolve estratégias de ação e reflexão está presente em sua atividade como artista e professor. O enfoque aqui será dado aos trabalhos onde o artista associa desenhos e objetos; uma parcela de sua produção que nos ajuda a compreender sua proximidade com essa linguagem e a forma como o artista aborda em seus desenhos o modo de instauração e a dimensão conceitual desse meio.

A projeção conspira no futuro, pois sua ação é de transformação (FRIZOT, 1997, p.77). Inicialmente, o sentido do termo abrangia as projeções geométricas, encerrando uma abstração muito maior do que a forte presença das projeções luminosas que predominam hoje. A ideia de um lançar-se que fundamenta a projeção permanece latente no desenho através de sua cumplicidade com o projeto e na sua tarefa de representar as coisas do mundo e da mente. Não se trata de um lançar-se cuja precipitação ou precisão da ação seja a norma, mas sobretudo, da intencionalidade que envolve essa ação; o momento de abertura onde várias possibilidades são colocadas. O que liga o desenho à estratégia (DAMISCH, 1984, p.271) seria essa constante transação e reavaliação que se dá entre projeção e intenção. Pois um desenho indicia seu próprio ato instaurador, dialogando com seus próprios recursos materiais e expressivos.

Desse modo, a linguagem gráfica pode ser vista como um meio de troca com outras linguagens – resultado de sua ligação com a projeção. Na transação entre um meio e outro esse fundamento gregário do desenho permanece em um maior ou menor grau, o que nos leva a considerar o espaço criado por ele como um campo tecido por essa abertura; uma transposição que materializaria na inscrição

[1] Esse texto é uma versão revisada e ampliada do artigo “Uma Retórica da Projeção: os desenhos de Carlos Pasquetti”, apresentado no Congresso CSO’ 2011 – Criadores sobre outras obras, realizado na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Portugal.

[2] Carlos Pasquetti reside e trabalha em Porto Alegre. Por mais de duas décadas atuou como professor no Instituto de Artes da UFRGS, tendo sido referência no que concerne às manifestações contemporâneas de arte para toda uma geração de artistas, inclusive esse autor.

diagramática de um caminho aquilo que temos a expressar. Dizer que um desenho é como o diagrama de um pensamento seria reduzir demasiadamente a questão. Mais justo seria dizer que o pensamento encontra ali um motor e uma condição crítica.

A inscrição, ao contrário da sedimentação, gera uma imagem num estado latente de transição (e aceitaríamos outras declinações como: transe, transferência, transporte,...). O espaço onde as coisas são inscritas transporta assim a intenção que as gerou, com todas as suas ambiguidades e aberturas. Esta dupla conexão entre o conceitual e o gráfico, conhecido em outros tempos sob o nome de disegno interno e disegno externo (PANOFSKY, 1989), é o que permitiria as ideias no desenho não se fixarem no pouco de matéria da linha; de guardarem de um lado o caráter imaterial do pensamento como a expressão de um desejo.

II

O foco, aqui, são os desenhos de Carlos Pasquetti. O prólogo sobre as qualidades conceituais e expressivas da linguagem do desenho encontraram em sua obra muitas das ideias acima tratadas. Em primeiro lugar pensemos nas qualidades auto-referentes do desenho.

Os desenhos de Pasquetti são marcados pela investigação das possibilidades construtivas e perceptivas geradas por esse meio. São, portanto, desenhos que tratam de desenhos, de como estes são construídos e quais elementos os constituem. O campo do desenho tem sido seu terreno de jogo privilegiado, uma esfera inaugural onde algumas ideias são testadas e replicadas de diferentes modos. Consciente da forma de ação do desejo e da projeção, ele tece um conjunto de formas que se desdobram de um trabalho ao outro, que apontam para o espaço a nossa volta, o que coloca, muitas vezes, o espectador no centro da proposição (Fig. 1).



Figura 1. Carlos Pasquetti em uma quadra de esporte em Porto Alegre, 1970.
Fonte: Carlos Pasquetti

Em seus trabalhos da década de oitenta, onde vemos associados desenhos e objetos construídos pelo artista, a transação entre inscrição gráfica e esses objetos produz um jogo dialético tencionando as diferenças e correspondências entre matéria real e representação gráfica^[3]. Nesses trabalhos (Figs. 2 e 3), Pasquetti reúne desenhos e objetos numa mesma perspectiva associativa, marcando um estágio inicial desse transbordamento da inscrição em direção ao entorno material. Esses objetos construídos pelo artista são como ferramentas para “quebrar” ludicamente a barreira entre essas duas formas distintas de realidade. Como exemplo vemos a pequena escada pendurada na parede ou as buchas de tecido fixadas em varas: são objetos para a ação, uma proposição realizada pelo artista e que se abre ao espectador como uma possibilidade, indicação de que o

[3] “O desenho não tem a consistência do objeto: ele é simplesmente a figuração de um princípio estrutural, de uma idéia ou de uma emoção”, conforme Patrick de Haas, *Le dessin contemporain: vers un élargissement du champ artistique. Actualité des Arts Plastiques n° 51*, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1993. (Tradução livre de Richard John, p. 5).

[4] Carlos Scarinci, Exuberância e Caos, in Guia das artes internacional, nº 16, ano 4, São Paulo, s/d, pp. 150-151.

[5] A utilização do termo *instalação* assume algumas nuances nesse contexto proposto por Pasquetti. Segundo Thierry de Duve, uma instalação seria “o estabelecimento de um conjunto singular de relações espaciais entre o objeto e o espaço arquitetônico, que força o espectador a se ver como fazendo parte da situação criada.” (De DUVE, 1981, p. 42).

[6] A persistência da intenção na obra, projetando continuamente outras possibilidades, nos faz lembrar de outro *trans* mítico presente em inúmeras culturas, a *transmutação*. Essa viagem da alma de um corpo ao outro é justamente “o símbolo da persistência do desejo” (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1992, p. 896).

trabalho de instauração ainda se faz. Dispostos como emblemas, esses objetos remetem à destinação projetiva do desenho, forçando a projeção ao paradoxo de sua reversibilidade (seu momento inaugural, como um contínuo recomeço),

“[...] Inapreensível, o surgimento inaugural das coisas se recusa a tomar forma, a tornar-se mundo. O artista, com habilidade, planifica o fragmentário, o contraditório, emoldurando o indiferenciado ou o mais ou menos. Entretanto aquilo que é dado vibra fora das molduras, escapa dos vidros, se espalha na parede, pelo chão” (SCARINCI, data, p. 150).^[4]

Essa ampliação em direção ao espaço em torno faz com que pensemos esses trabalhos de Pasquetti como desenhos que se instalam, um modo que vem sendo elaborado pelo artista desde os anos oitenta e que busca uma apreensão múltipla do espaço em que esses se inserem^[5]. Nesta situação entrecruzada com o desenho, o que se instala são as relações particulares de contato, complementaridade ou contraste entre o espectador, os objetos e o espaço arquitetônico, formando uma modo de operar similar a uma alegoria da linguagem do desenho e de seu potencial auto-referente e de representação.

A capacidade do desenho em projetar as ideias para além de seu território se transforma aqui num movimento pendular, possibilitando uma associação imaginativa entre o que os desenhos sugerem e o que os objetos possibilitam. Uma forma da arte nos mostrar que vivemos num continuum material, e que não existe separação entre dentro e fora no que concerne nossa percepção: nada ali parece estar ao nosso alcance, mas suspenso no espaço singular de ideação, próprios ao pensamento e ao diagrama^[6].

Em outros trabalhos do artista, o ato de dar corpo à projeção corresponderia, paradoxalmente, a diluir os limites do que é inscrição.



Figura 2. Carlos Pasquetti (1982). *Sem título*. Desenho sobre papel e objetos. Dimensões variáveis. Fonte: Carlos Pasquetti



Figura 3. Carlos Pasquetti (1983). *Sem título*. Desenho sobre papel e objetos. Dimensões variáveis.
Fonte: Carlos Pasquetti

Na instalação *Folga* (Fig. 4), essa migração da inscrição para fora do que seria seu campo tradicional é proposta de modo direto. Os quatro desenhos sobre papel são pendurados na parede em diferentes alturas, emoldurados em espessas molduras de madeira feitas para reforçar sua condição de objeto concreto. Os desenhos são feitos de um pigmento laranja que se espalha pelo papel como fogo, fazendo convergir nosso olhar para as relações propostas no trabalho como um todo, o que torna tanto inscrição quanto objeto elementos de articulação de uma proposta que não se esgota nem na ideia nem na matéria. Pois a intenção de um desenho é criar uma ponte entre o que imagino e o que existe como um fato. Essa ponte se sustenta sob o peso de sua própria possibilidade, fazendo desses dois pólos agentes distintos de uma mesma realidade, porque no pensamento poético podemos tomar um pelo outro e atravessar essa ponte em ambos os sentidos.

A espessa moldura nos desenhos em *Folga* é, assim, um frágil artifício delimitador. Ela é um elemento ativo e permeável da obra, o que a livra da tarefa de acabar como borda ou fim, quebrando a continuidade entre o que está dentro e o entorno. A forma como o objeto quadro é aqui apresentado, coloca a questão abissal dos limites: sua presença massiva impõe uma borda outra gerada pelo transbordamento do desenho que absorve o espaço dos objetos em torno, ex-

E, para isso, é preciso esvaziar o desenho daquilo que o constitui, desviando nosso olhar para o contorno das coisas, dos objetos a nossa volta e, inversamente, apontar em direção ao que seria o desígnio último do desenho: a espessura dos objetos, a gravidade como queda e rendição do desejo.



Figura 4. Carlos Pasquetti (1989). *Folga*. Pigmento e pastel sobre papel, ferro e madeira. 300 x 550 x 30cm. Fonte: Carlos Pasquetti

pondo, assim, o caráter convencional dos limites (DERRIDA, 1996, p. 44 e 63). A evidência do desenho está apontada para o que está fora dele (inversão ao modo alegórico), se transportando para as varas de metal, para a geometria das formas concretas, e para o objeto no chão, como um último estágio dessa transação. Pois a estratégia é lembrar-nos que o plano de inscrição das ideias é o mesmo espaço onde estamos inseridos, diluindo as fronteiras conceituais entre ambos. E isso é feito através das armas tradicionais do desenho, uma lembrança de sua capacidade auto-referente e crítica. O que nos faz retornar à imagem da quadra de esportes da figura 1, sua geometria assentada no plano; o corpo dando sentido ao território, às divisões e ao jogo.

Mas é necessário que haja ali o desejo.

O entrelaçamento do desejo lançado e das coisas concretas nesses desenhos de Pasquetti se mostra como uma força capaz de tensionar (diante da nossa percepção) a leveza espectral da ideia e a pesada materialidade dos objetos. A questão está em envolver nossa atenção naquilo que o espaço tem de tangível para fazer participar, uma vez mais, o concreto à aventura intelectual e abstrata da inscrição. Um retorno à imaterialidade das coisas em seu estado de possibilidade – de onde os desenhos surgem.

III

O desenho é uma poética do gesto e também das qualidades que antecedem (e são compartilhadas em seu grau fundamental) à convencionalidade da escrita e da leitura (BENJAMIN, 1990, p. 13): uma estrutura significativa que nos propõe um desvendamento, pois temos ali caminhos, formas e relações sugeridas. A proximidade entre desenho e corpo está baseada nessa possibilidade de encarnação de um sentido que a inscrição encerra: algo de alguém ali permanece inscrito. E, mesmo que de forma breve, o corpo é nosso último destino de análise aqui.



Figura 5. Carlos Pasquetti (2007-2008). *Jogo do Barão*. Desenho sobre papel e objetos. Dimensões variáveis. Fonte: Carlos Pasquetti

Contrariamente ao que propomos acima, uma imagem acheiropoietos é aquela feita sem a intervenção da mão e por isso ela é relacionada ao mistério e ao divino. Ela é da ordem da aparição e seu surgimento toma precedência, como evento, à forma como ela surgiu: seu significado irradia sua presença de forma plena – e por isso mística. Força dessa condição e epifania, uma imagem acheiropoietos é o oposto da ideia de corpo e sua apreensão é distante do signo ou

da leitura. Ela apela aos nossos sentidos como pura sensorialidade e suspensão: uma qualidade daquilo que chamamos sublime.

Em propostas mais recentes Pasquetti apresenta esses dois caminhos possíveis e opostos na forma como seus trabalhos se relacionam com o espectador: de um lado são objetos que se referem de algum modo ao corpo (Fig. 5), apresentando coisas que portamos, onde podemos esconder partes de nosso próprio corpo ou que são feitas para a proximidade e o contato – e que, de forma recursiva, vão aparecer em outras obras, criando círculos de projeções e referências que perpassam seus trabalhos ao longo dos anos. De outro lado, são apresentadas imagens que reúnem distintos materiais agregados, contrapostos a extensos campos de cor (figura 6). A imagem que se forma ali é como um acaso da suspensão e do depósito, quando a matéria se assenta ou é absorvida pelo tempo e pelo esquecimento. É o oposto daquilo que quer uma inscrição que conduz ou indica. O caráter pictórico desses trabalhos é revelado pelo o que é próprio da mancha e das qualidades intrínsecas dos materiais. Ao contrário dos desenhos/instalações, as relações propostas nesses trabalhos são internas e privilegiadamente íntimas naquilo que elas podem suscitar sensorialmente.

Essas duas perspectivas convivem no trabalho do artista. Elas parecem nascer de uma reflexão sobre a natureza conceitual e imaginativa do desenho, do modo como este projeta e organiza estruturas, transformando o mundo em que vivemos e, de outra parte, de modo transgressivo, nos transformando interiormente, retrocedendo e desfazendo tudo de volta ao estado sensorial e primeiro.

À guisa de conclusão, lembremos à ideia de que o desenho é gregário por seu poder de associação, por sua capacidade de interagir com diferentes recursos materiais. Ainda que outros meios e linguagens possibilitem a mesma condição, o desenho é visto aqui como primeiro, pois é das atividades expressivas que surgem cedo em nossas vidas e que nos coloca inicialmente diante de todas essas possibilidades.



Figura 6. Carlos Pasquetti (2008-2010). Desenho simples. Acrílico, colagem, pastel e folha dourada sobre papel e veludo. 26 x 93 cm.

Fonte: Carlos Pasquetti

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. Peinture et Graphisme : De la Peinture ou le signe et la marque, in **La Part de l'œil** n°6 : **dossier le dessin**. Bruxelles, 1990, pp. 13-15.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário dos símbolos**. Livraria José Oly pio Editora, Rio de Janeiro, 1992.

DAMISCH, Hubert. **Fenêtre Jaune Cadmium ou les dessous de la peinture**. Editions du Seul, Paris, 1984.

De Duve, Thierry. Performance Ici et Maintenant, in **Alternatives Théâtrales**, n° 6-7, janeiro de 1981, pp. 42-63.

De HAAS, Patrick. Le dessin contemporain: vers un élargissement du champ artistique. **Actualité des Arts Plastiques** n° 51, Centre National de Documentation Pédagogique, Paris, 1993.

De HAAS, Patrick. Entre Projectile et Project: aspects de la projection dans les années vingt, in **Projections, le transport de l'image**. Catálogo da exposição. Edições Hazan, 1997, pp. 95-125.

DERRIDA, Jacques. **La vérité en peinture**. Edições Flammarion, Paris, 1996.

DUBUFFET, Jean. **Bâtons rompus**. Les éditions de minuit, Paris, 1986.

FRIZOT, Michel. Un dessein projetif: la photographie, in **Projections, le transport de l'image**. Catálogo da exposição. Edições Hazan, 1997, pp. 73-93.

PANOFSKY, Erwin. **Idea: contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art**. Edições Gallimard, Paris, 1989.

SCARINSCI, Carlos. Exuberância e caos, in **Guia das artes internacional**, n° 16, ano 4, São Paulo, 1989, pp. 150-151.

Na literatura (como na arte), a experiência do viver com: algumas passagens

*In literature (as in arts), the experience of
living together: some passages*

Resumo: Na contemporaneidade há uma potência cognitiva a ser ativada pela presença e pela convivência cotidiana com a Literatura, considerada aqui uma das Artes Visuais. Tal potência, vital e libertadora, é também civilizadora. Hoje habitamos um densificado espaço urbano, redobrado em textos e *visualidades* – de imagens, de escritas. A possibilidade de vivermos juntos num mesmo *território* (e já livres de certas *configurações* externas) depende fundamentalmente de nossa capacidade de *produção de sentidos*.

Palavras-chave: Literatura e Arte; viver com; estesia e experiência estética; território.

Abstract: *In contemporary times there is a cognitive power to be activated by the presence and daily contact with Literature, here considered one of the Visual Arts. Such vital and liberating power is also civilizing. We live today in a dense urban space made even denser by texts and visualities that are both imagetic and written. The possibility of living together in the same territory (and to some degree free of certain external configurations) depends crucially on our ability to produce meanings.*

Key-words: *Literature and Arts; living together; aesthesia and aesthetic experience; territory.*

Quando lemos os grandes escritores e, com eles, nos entregamos à experiência transportadora que nos é permitida pela grande arte literária, quando abandonamos nossas próprias circunstâncias e somos, assim como que abduzidos pelo fluxo do texto literário, incorporados ao

universo ali criado, então é quando passamos pela experiência de *viver com* o autor do texto. *Vivemos com* os autores que nos levam a passear pelos caminhos de seus mundos imaginados. Quando, guiados por uma hipnótica voz da narrativa ou pelo ritmo encantatório da dicção poética, somos por eles *levados*. Simplesmente isso: somos levados a cumprir, como leitores, um percurso que nunca antes percorrêramos.

Em outras palavras, é aproximadamente isso o que nos diz o grande pensador Roland Barthes, por entre seus livros/cursos. Nesta nossa época de tantas linguagens, códigos, quase signos, coisas preñes de signos, cenas e situações a nos exigirem, pelo inusitado, rápidas formulações discursivas – época, portanto, que impõe a nós leitores a tarefa de *produtores de sentidos* –, Roland Barthes nos ensina a *pensar com a arte*. E não somente com a Arte de nosso tempo. E, é importante dizer ainda, não apenas com a arte da palavra, que é, predominantemente, a Literatura. Além disso, ampliando ainda mais o campo, nós leitores de hoje (assim nos ensina Barthes) não produzimos sentidos apenas com/sobre os *objetos* da Arte, mas também, com os objetos (quer sejam objetos, fatos, ou mesmo sistemas) criados pela Cultura. Fazemos isso mesmo que não estejamos conscientes disso, mesmo quando a nós isso se parece apenas com o *agir natural*. Particularmente, em seu livro *Mitologias*^[1], Barthes faz reflexões a partir dos mais variados temas retirados do cotidiano da vida francesa, nos anos cinquenta. Temas advindos de eventos possíveis, então, em qualquer cidade de porte médio. Se o livro tem no *mito* sua noção central, o mito como uma *forma-pensamento*, certo modelo cognitivo (associado à atualização do *pensamento mítico*), o que importa aqui é a compreensão por ele enunciada: o “mito é uma linguagem”. E, assim, com o cotidiano organizado como linguagem, nos *seria dado lê-lo*. Já que mesmo os “fatos cotidianos aparentemente mais afastados da literatura (um prato de cozinha, uma exposição de

[1] Cabe aqui destacar o quase homônimo livro de Levi-Strauss *Mitológicas*, tese publicada no Brasil em quatro volumes, na qual o antropólogo resenha o pensamento mítico das sociedades indígenas, através da descrição alentada de seus comportamentos e atitudes frente a seu mundo. Dessas descrições das “cenas” emergem os tantos *mitologemas*, unidades narrativas que, enquadradas como pequenas cenas, se nos oferecem num caleidoscópio de produções de sentidos.

[2] O *objeto de escritura* seria o objeto estético considerado, como objeto produzido que é, a partir da inscrição de um homem no mundo: o artista o produz e assim, com sua *obração*, vai demarcando o mundo, seu território no mundo.

[3] Lemos tal síntese em Ricardo Piglia, no livro *O último leitor*. Livro maduro, sobre sua experiência de pensador e de escritor com a leitura. Piglia, ao se perguntar “o que é um leitor?”, volta ao *Aleph* de Borges – o “objeto mágico do míope”, ponto de luz em torno do qual tudo “se desorganiza e se organiza, conforme a posição do corpo” do leitor – na tentativa de dar conta dessa distância móvel, não fixa, implicada pela leitura (cujo eixo de articulação tem em uma das pontas a figura articuladora dos sentidos: o leitor).

[4] Tal atitude frente à prática de leitura é co-dependente do advento do jornal nas cidades grandes, e a própria constituição do romance como gênero “egoísta”, no século XIX, afora outros aspectos que podem ser saborosamente

plásticos)” (BARTHES, 1989, p.7) contêm em si potências *narrativas*. E dissimulações. Haveria possibilidade de produzirmos sentidos mesmo frente aos fatos mais comecinhos, como se pode perceber pelos exemplos do próprio autor. Encontraríamos *narrativas* na indústria de plásticos, nas prateleiras de um supermercado, na moda (com seu glamour e seu uso cotidiano), em nossa própria cozinha; além de naturalmente as encontrarmos (e não apenas *narrativas* mas também *poéticas!*) nos livros de uma biblioteca, num bom filme, num cartaz adesivado num muro da cidade, ou numa história em quadrinhos (HQ). Teríamos assim a possibilidade de, frente aos fatos, produzirmos sentidos. Capacidade importante, já que os discursos proeminentes e naturalizados (o tecido inconsútil, quase invisível, do Discurso Oficial) dariam conta tão somente, e hegemonicamente, da peremptória discursividade histórica e institucional. Ou seja, acionados como leitores, não mais acataríamos como *naturais* as construções *culturais*. Isso é muito relevante, embora não me pareça ser exatamente política a grande questão de Roland Barthes (para mim, seu *horizon d'attente* parece se dirigir a visadas mais íntimas, da ordem do privado). Seríamos capazes de, assim motivados, ler a tudo o que nos tocasse, não importando se produzido como *objeto de escritura*^[2].

[...]

Sabemos que o impacto de uma obra de arte sobre uma *pessoa* é imprevisível, e, em termos de experiência subjetiva, não se pode sequer antecipá-lo: é da natureza do impacto estético acontecer apenas no instante em que se instaura. Instante que, repetidas vezes acontecido, parecerá sempre inédito. Impacto imprevisível, instante de potência alquímica: a experiência com a arte, o encontro com a arte é insubstituível e incomensurável, ainda que dependa de *certas medidas*. Considerando especificamente a arte da literatura, é Borges quem nos diz que sua leitura (sua pró-ativa recepção) é também

uma arte, *arte da distância e da escala*^[3]. Leitores polivalentes, lemos sozinhos (e de certa forma isolados) a distância (para lermos precisamos estar distantes; quando lemos nos apercebemos dessa distância). Pois a leitura, desde a modernidade, é atividade do *homem só*. Sabemos o quanto, no mundo ocidental, por conta de adventos tecnológicos e de sua destinação, a leitura vem se constituindo numa atividade solitária^[4], a exigir certo mutismo, além de certa imobilidade de nosso corpo, como se tal atividade – a leitura – se processasse apenas em nossa mente (em nosso cérebro, se buscarmos discurso mais neuro-fisiológico), e a ele fosse limitada. Dada a distância, há um nome, no campo das ciências da saúde, particularmente da fisiologia humana, para a medida que leva em consideração as percepções e as sensações das partes de nosso corpo, quando em contato com o resto do mundo a nos envolver: *propriocepção*^[5].

No Ocidente europeizado, sob o regime das tecnologias e da globalização capitalista, ao longo das últimas décadas, quando se vem elaborando paulatinamente certo apagamento de fronteiras, a *produção de sentidos* (uma das decorrências imediatas da atividade da Leitura, aqui enfatizada a Leitura Literária) se oferece ao Artista/escritor, se nos aproximamos desse homem em particular, como um campo de horizontes irrestritos à sua produtividade. Entretanto, cabe destacar: a produção de sentidos é tarefa que, hoje, garante protagonismo ao leitor. Ler como escrever, a *leitura como uma escritura*, é síntese dos ensinamentos de Roland Barthes. A passividade do leitor substituída por procedimento agora criativo, autônomo, capaz de dar ao leitor o vigor da criação. Essa é a questão que destaco.

[...]

Pois falo da experiência íntima com a Arte, com qualquer forma de Arte. Falo da potência de *esthesiamento* que somente a experiência pessoal e intransferível guarda. *Experiência estética* que tem

lidos num livro de entrevistas a Roger Chartier, historiador especialista na história do livro e da leitura, por Jean Lebrun. Livro ágil, denso e leve, intitulado *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. A aproximação de questões da leitura aos conceitos de “propriocepção” e de “proxemia”, realizada a seguir, leva em consideração as discussões desse autor, quando pensa o leitor frente ao “livro”. Vale lembrar aqui as imagens de Roland Barthes leitor, em seu *Roland Barthes por Roland Barthes*.

[5] Algumas vezes também denominada cinestesia, é o termo utilizado para nomear a capacidade em reconhecer a localização espacial do corpo, sua posição e orientação, a força exercida pelos músculos e a posição de

cada parte do corpo em relação às demais, sem utilizar a visão. Este tipo específico de percepção permite a manutenção do equilíbrio postural e a realização de diversas atividades práticas. Resulta da interação das fibras musculares que trabalham para manter o corpo na sua base de sustentação, de informações táteis e do sistema vestibular, localizado no ouvido interno. É o que lemos em verbetes de alguns dicionários especializados.

[6] Conforme se pode ler em seu livro *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. Substituiríamos assim a *propriocepção* pela *proxemia*, a primeira implicando grau de consciência anterior ao da segunda. Quanto mais íntimos de nós mesmos, mais perceberíamos

como exigência apenas a convivência: nada se interpõe entre a pessoa – aquele que, frente ao novo da obra, se *estesiara* – e o próprio corpo da obra, em sua unidade e em seu enigma. Falo de experiências físicas. E privadas. Nas práticas de leitura, no embate individual com o texto literário, consideradas a distância e a escala, *proxemia* talvez fosse o termo mais adequado na experiência estética. Neologismo, palavra-conceito, resgatada por Roland Barthes do livro *La dimension cachée* (1966), de Edward Twitchell Hall^[6].

Sabemos: não há medida para avaliarmos (me repito) o quanto as histórias contadas por uma avó a seu pequeno neto ressoarão nele ao longo da vida, ajudando-o a enunciar os mais diferentes discursos; nem de que forma o cheiro das tintas experimentadas na escolinha de arte, acionados anos mais tarde por cheiros levemente químicos, da vida adulta, farão com que aquela menininha se lembre de si mesma tentando virar Monet, enquanto observava a plumagem dos patos e o sutil movimento dos aguapés^[7] em flor, num pequeno lago próximo à escola que, no meio de uma praça, tinha suas paredes envidraçadas – permitindo às crianças permanente contato com o mundo. Não há medida porque cada uma dessas experiências cria a sua própria mensurabilidade. A isso corresponde dizer ser a experiência com a arte um instante cuja potência é alquímica (por ser insubstituível e por ser inmensurável). Embora efetivamente seja potência física, capaz de atingir a memória de nosso corpo físico. E por isso, peculiar, com lógica “unicista” (para usarmos outro termo referente à saúde de nosso corpo); e dependente de *certas medidas* de equilíbrio exclusivas e excludentes.

Os casos acima são formas de envolvimento com a arte, especificamente com a literatura e com a pintura. São relatos reais de aproximações *tempranas* e familiares ao *pensamento artístico*, literário e pictórico, aos *modos do poético* – aproximações implicadas pela simplicidade, sem mediação, da *experiência cotidiana com o poético*.

A avó conta ao neto histórias de Monteiro Lobato^[8], entoa cada frase apresentando ao menino as aventuras do *Sítio do Picapau Amarelo*; o menino enquanto ouve vive no Sítio, vive como Pedrinho, conhece em detalhes os recantos do Sítio, as manobras de Rabicó e as sapequices de Emília. Quando termina a história, ele volta ampliado para o mundo. Leva com ele todas as histórias dentro da história; aprende a *pensar literariamente*, a *viver com* Monteiro Lobato. O menino, já adulto, leva com ele em sua vida *certo modo de expressar*, próprio e único, de Monteiro Lobato. Multiplica-se como homem, pois carrega em si outros homens. Era a isso que me referia quando sugeria certo ressoar, na vida adulta, de histórias ouvidas na infância.

A menina está geograficamente distante dos quadros de Monet, e nunca passou pela espetacular experiência visual: ver o quadro e não a reprodução do quadro. Experiência que permitiria a ela ver a espessura da tinta na intensidade das pinceladas, o movimento do pincel revelando cada gesto do pintor, a sobreposição e a raspagem das tintas; ver, afinal, as manchas e não as ninféias. Ver a imensidão das ninféias no lago do jardim de Monet. Mesmo assim, vendo apenas a reprodução da obra, essa menina terá a chance de olhar para o mundo, em muitos dos vários momentos de sua vida, como Monet olhara para seu jardim. Era a isso a que me referia quando sugeria certa memória olfativa, passível de ser acionada na vida adulta, quando alguns traços do cheiro de tinta impregnados na infância fossem reavivados pelos novos cheiros. Estivesse a menina-já-mulher onde estivesse, o cheiro a levaria da tinta à imagem das ninféias instantaneamente (decerto porque lincados pelos humores de nosso corpo, o novo cheiro, o cheiro da tinta, a visão dos aguapés, a imagem das ninféias,) – como na cena em que Proust nos ensina, literariamente, quanto é sinestésica nossa memória^[9].

as relações entre as coisas; teríamos um mapa mental de nosso território privado; encontraríamos sentidos em todo nosso mundo...

[7] A referência artística aqui são as ninféias de Monet, e um livro infantil intitulado *no Linéia no jardim de Monet*. Aguapé é o nome vulgar da planta, originária da América do Sul, abundante em flores, frutos e sementes, cujo gênero botânico é a *Eichhornia*. São plantas aquáticas flutuantes e rizomatosas, com preferência por rios de fluxo lento ou lagoas de água doce, muito frequentes em cidades de cota baixa, como Pelotas, cidade onde vivemos. Com boa vontade, lembram as ninféias.

[8] Deixemos de lado aqui as recentes querelas sobre algumas passagens da produção desse

autor, referência maior na literatura infantil e juvenil brasileira.

[9] A referência clara é ao livro *No caminho de Swann*, do alentado romance *Em busca do tempo perdido*, numa das passagens mais glosadas da literatura francesa, na qual o narrador-protagonista, ao mordiscar um biscoitinho embebido em chá, enquanto ouve alguns ruídos familiares, volta a sua infância, acionado por uma sucessão de sensações.

[10] Questões sempre prementes, às quais devemos estar atentos e desconfiados; e às quais devemos resistir – para justamente podermos garantir as possibilidades de experiência com o *Outro*.

[11] Aproximo-me aqui de reflexões feitas pelo crítico Antonio Candido,

[...]

Se nos deslocamos minimamente para uma reflexão em torno do mercado, e considerando aqui também certo *pensamento economicista*, talvez possamos aceitar que a *produção da arte* (ainda que retirada da discussão sobre o *mercado da arte* e sobre o *sistema da arte*^[10]), que a produção de arte seja um aspecto da *infra-estrutura*^[11] de uma sociedade. Mais ainda se aceitarmos, e aceitamos, que os artistas, os *produtores da arte*, são as antenas do mundo, como há tantos anos diz Ezra Pound. Que eles captam do ar *partículas de sentido* às quais, nós homens comuns, não percebemos. Pois ser artista é estar disponível à sensibilidade da percepção. Requer treinamento, requer aprendizagens. É assim se, na construção das cidades, a produção da Arte fosse incluída como elemento de *infra-estrutura* urbana, a ser então oferecida como base da experiência cotidiana aos homens comuns, engrandeceríamos com as possibilidades de encontro com o *Outro*. Conviveríamos, cidadãos de um mesmo lugar repleto de *outros*, cosmopolitas mesmo que nas pequenas cidades. Pois já sabemos: há sempre *outro* carregado na experiência com o objeto estético. Através da arte, *viver com é viver com o Outro*. Ainda que não seja, exclusivamente o campo da arte aquele prene de força da imaginação, da criação, força de *invenção* para a compreensão das coisas do mundo. Tal potência cognitiva não é apenas plataforma e norte do *pensamento artístico* (esse a ser aproximado de nosso cotidiano). A física teórica Lisa Randall, numa entrevista, afirma, poeticamente:

só porque as coisas são invisíveis não significa que não existam; construo teorias que buscam comprovar a existência de coisas invisíveis; o já bastante conhecido *bóson de higgins*, por exemplo, é uma excelente solução teórica para explicar a existência da matéria – mas ainda não o vimos^[12].

A pesquisadora nos permite dizer que as práticas de criação (compreendidas aqui como consequência natural das práticas de percepção do mundo), tanto no campo das ciências quanto no das poéticas, requerem *perspectiva*. Distância ao longo da qual antecipamos o que iremos encontrar, distância de produção de sentidos, aos quais percebemos enquanto os construímos, e nos deslocamos.

Tal procedimento cognitivo, antecipatório, visionário se quisermos dizer, é caro a dois campos ainda hoje antagônicos: a ciência e a arte. Segundo o poeta Manoel de Barros, para entrarmos em contato com o mundo, nos seriam exigidos procedimentos cognitivos que requerem também *desaprendizagens*. Assim sugerem as primeiras linhas de seu poema “Didática da invenção”, no intitulado *O livro das ignoranças*. Ali se lê: “para apalpar as intimidades do mundo é preciso saber” muitas coisas. Entretanto, no arremate final do poema, entendemos o fundamental: “desaprender 8 horas por dia ensina os princípios”.

Na epígrafe do mesmo livro, o poeta pantaneiro, que desvela o mundo objetivo das coisas naturais, registra: “As coisas que não existem são mais bonitas”. Mundo de pura invenção, mundo futuro, feito de chances e devir.

[...]

Entrar em contato com a arte produzida pelos artistas, homens disponíveis ao que é quase invisível, dispostos a reorganizar o mundo, atribuindo a ele diferentes *configurações*, em outras palavras *a ver sentidos onde vemos apenas buracos*^[13], implica em nos aproximarmos de objetos, *objetos estéticos*, produzidos, portanto, num circuito de produção muito específico. A experiência estética com tais objetos modifica nossa existência. Altera o registro de nossa civilidade. Ao entrarmos em contato com uma obra produzida por um artista, nós mesmos experimentamos a “captura no ar das *partículas de sentido*”. Não à toa dizemos ficar sem fôlego frente a uma escultura; não à toa

particularmente sobre a literatura.

[12] Depoimento dado à *Revista Época*, em dezembro de 2011.

[13] Meu colega, co-ordenador junto comigo do Projeto de Pesquisa *Viagens e lugares: mapas antropológicos, literários, turísticos*, o antropólogo prof. dr. Edgar Barbosa Neto, com essa expressão, relatou uma prática de extrema proficiência de leitura, de um exímio leitor, frente a texto inusitado. Talvez estivesse atrás desse leitor o poeta Mallarmé ao publicar seu poema *Um lance de dados*.

[14] Tal afirmação parte da proposta de Roland Barthes: “a leitura como escritura”.

[15] Em termos econômicos, talvez se possa aceitar, sem pré-juízos, que no campo da Arte, dada a experiência estética, se trata de num regime

onde as trocas se dão no nível do escambo. Mas isso exigiria maior desenvolvimento.

[16] Gostaria de poder considerar aqui o que dizem sobre o *desejo* Barthes e Foucault.

[17] São as palavras de Julia Kristeva que me servem de apoio aqui.

[18] Há aí um princípio ecológico: trata-se de qualidade de vida, trata-se de nova habitabilidade, porque a partir de certa densificação demográfica...

[19] Replico aqui livremente idéias de Helio Oiticica, sobre a força dos objetos. E, naturalmente, a partir das teorias da cognição e da psicologia.

[20] Roland Barthes nos fala de uma “moral da delicadeza”, que facilmente reuniríamos às idéias de A.Candido, referidas anteriormente.

sermos tomados de forte emoção ouvindo uma música, chorarmos arrebatados assistindo a um filme, pelo deslocamento ao qual o filme, a grande e envolvente arte do cinema (afinal, o *penetrável!*), nos força.

Nesse *viver com* da vida assim civilizada pela arte, pela freqüentação da arte, emerge, a cada encontro, certo *sujeito da arte*, aquele que é resultado da convivência entre o *artista já ausente*, a *presença objetiva da obra*, absoluta em sua capacidade de *imantação*, & o *leitor – o Outro do leitor ali*. Acionando nessas circunstâncias a *entidade transpessoal e ficcional* que é algo que, certamente, se pode nomear *sujeito da escritura*^[14]. A cada encontro – produção de leitura –, entre leitor e obra de arte, um novo sujeito renasce. O *sujeito da escritura*, por sua natureza prática – ele se aplica em *práticas de leitura* – resultado do encontro, *na obra, pela obra e com a obra*, do leitor com o autor e com a vastidão do mundo, atualiza em si parte do *patrimônio cultural*. Mas jamais pelo *pattern*, do patrimônio; e sim por certo valor, inerente e intransferível, que pressupõe e exige a *troca*^[15]. Na *experiência estética*, no instante dessa experiência, o que se ganha, o que se perde, o que se entrega, o que se reajusta, são resultantes de instâncias de troca.

[...]

O artista, o grande artista, se ausenta, não se impõe, e entrega sua obra (seu objeto, produto de seu trabalho) a nós “leitores” para que, ludicamente, brinquemos com ela, nos apropriemos dela – se esse for o nosso desejo, pois essa é uma *economia do desejo*^[16], é importante frisar. E para que tentemos, a partir dela, falar. O grande artista desiste de sua *autoria*, de sua propriedade, quando expõe sua obra publicamente. Há aí uma passagem do privado ao público que exige do artista a conquista de certa compreensão daquilo que é político, pertencente à *pólis*: o *artistaautor* abandona sua posição de “soberania centralizadora”. E só assim, livre do autor, o *sujeito da es-*

critura emana, ativado pelo leitor, uno e sempre diferente, do “entrelaçamento complexo entre as camadas do psiquismo, da sociedade e do mundo”^[17]. Assim, a experiência com a arte entendida como a radical experiência com o *Outro* frente a nós, co-habitando em nosso lugar. Lugar que então se amplia^[18].

O artista, com seus objetos estéticos produzidos e expostos, nos ensina a desenvolvermos, neste tempo globalizado e acelerado, tempo exigente, nossas próprias “antenas de captura”. Pois aprendemos a nos acelerar com eles^[19]. Daí a *produção da arte* dever ser tratada, nos lugares-cidades onde vivemos, como *serviço de infra-estrutura*. Aqueles inalienáveis serviços pressupostos a uma vida em comunidade; serviços cujo produto deve ser sempre acessível ao homem, conforme suas necessidades – vontades, *precisões*, urgências, distensões –; serviços que permitem a uma pessoa viver com dignidade^[20].

Ao retirar a produção da arte de seu circuito de produção, de seu mercado e de seu sistema de valores culturalmente demarcados – impingidos ao sujeito –, é possível abordá-la através de aspectos diretamente vinculados à *memória advinda da experiência*. Arte e Cultura são categorias, são campos de produção e de conhecimento, freqüentemente distinguidos por certa diferença entre seus agentes produtores. Para este texto, uma síntese parcial dessa diferença se lê na seguinte proposição: a arte é obração do artista; cultura é marca do humano, é produto inerente ao meio, é resultado de convivência entre pessoas de um mesmo lugar, e de suas repetições, é cultivo sem autor. O objeto da arte tem uma autoria; a cultura é mais um modo do que um produto. Na emergência do *sujeito da escritura*, aos valores integrados ao *patrimônio cultural* interessaria a *experiência com a arte*, arte/objeto, objeto estético capaz de retirar um usuário apático e anestesiado do exílio e do degredo aos quais as imposições cotidianas e os discursos oficiais o limitam.

Úteis em tempos de aceleração e excessos de todos os tipos, num mundo hiperpovoado, e tomado de informações. Caberia ao leitor/fruidor ajustar suas antenas com autonomia e cuidado: atenção com o *outro*.

[21] Evidencia-se aqui o título da obra de Gilles Deleuze e Felix Guattari, *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*.

Da ênfase a uma vida cotidiana que se aproprie dos modos experimentados pelos artistas, aproximando o homem comum das descobertas e dos objetos por eles desenvolvidos, emergiria, quero crer, um “novo homem”. Homem múltiplo e civilizado, para quem, o profícuo uso do patrimônio – sua apropriação individual –, acionado pela *memória da experiência*, separaria o *objeto da arte* do nome próprio de seu autor. Nessa escala, arte e cultura se confundiriam. A isso me referia quando sugeria que a arte pudesse ser considerada como um dos serviços de infra-estrutura das cidades. Homens civilizados pela diferença proposta pela Arte.

[...]

Trato aqui de minimizar a hierarquia que muitas vezes se interpõe entre Arte e Cultura, visando à *experiência estética*, experiência individual, resultado de longo processo de conquistas, associadas à aquisição de um *pensamento poético*. Deixo de lado, voluntariamente, juízos de valor atribuídos pelo pensamento crítico aos objetos de arte (insisto: abandono assim o *sistema das artes*). Interessa-me discutir a validade das *experiências estéticas* num mundo cuja pretensa globalização é determinada pela ditadura da acessibilidade às informações, pelo apagamento das diferenças, pela exigência da hiper-conexão, e por um permanente estado de pura aceleração, estado possivelmente causado pelas instâncias anteriores.

Para tal discussão, para poder pensar sobre a ainda potente capacidade de a arte se colocar como resistência às forças avassaladoras do cada vez mais vigoroso *modo capitalista*, cuja estratégia mais recente – capilar, multifacetada e sinuosa – nos *esquizofreniza*^[21], é irrelevante tratar-se aqui do *valor*, no *mercado das artes*, de *objetos (estéticos)* produzidos pelos artistas. Aqui se discute a validade da *experiência estética*, sua importância; e a responsabilidade implicada por tal experiência, responsabilidade sem dúvida associada à forma, à *configuração* de certa forma.

A *experiência estética* pessoal, aquela que se avoluma na memória de cada um, tende a desconsiderar paradigmas externos, pois, sendo pessoal, os redimensiona conforme a circulação dos *humores*. O discurso da crítica e o discurso do autor participam reduzidos nessa experiência. A experiência do *transporte estético* não reconhece valores pré-ditados: qualquer que seja a expressão da arte a nos mobilizar – pintura, literatura, cinema, música, HQ, escultura, arte digital, desenho... – o transporte não se estabelece via o cânone, jamais se reduz ao cânone. Na experiência pessoal, não há espaço para a imposição do sistema. Há apenas e tão somente o *estesiamento*.

Nem o pensamento crítico, nem as palavras do artista têm forças contra a *estesia*.

[...]

Na construção cotidiana de nossas vidas, nas trocas que a cultura pressupõe, é fundamental sermos capazes de nos apercebermos de quem somos, e do mundo que construímos no *lugar* em que *vivemos com* o outro. A exposição às obras de qualquer artista promove, inexoravelmente, em cada indivíduo uma abertura em direção ao *Outro*. E não apenas ao outro do artista. Se aceitamos que cada artista cria uma língua, como nos diz Roland Barthes, aprendemos a falar muitas línguas no contato fruitivo com cada obra. Alargamos assim nossas fronteiras, nos transformamos em homens cosmopolitas: aqueles que individualizados e concentrados em si mesmos, *pessoalizados*, são capazes de andar pelo mundo sem se perderem. Ou ao se perderem, são capazes de encontrar novos sentidos.

Considera-se aqui, e destaco: de um lado, certa desvalorização dos discursos sobre o cânone (compreendendo muito exatamente a força e a potência de “bomba de sentidos”, nas palavras replicadas do poeta Rimbaud, que toda a grande arte carrega); de outro, radicaliza-se o efeito do encontro estético, aqui nomeado *estesiamento*.

Estesamento como comportamento individual contrário ao coletivo *anestesamento*. *Estesiado* é o sujeito acordado da anestesia acachapante imposta pelos tantos *discursos representativos*, supostamente *críticos, técnicos ou científicos, etnocêntricos, isonômicos, hegemônicos*. Para além disso, *estesiado* é o sujeito que reconhece seu percurso, que identifica seu traçado, vê a si mesmo como a *Outro*. Esse é um “homem novo”, capaz de reter e assimilar momentos que o reintegram a si mesmo, ao seu próximo e ao mais distante *Outro*, garantindo para si um *reservatório de memórias afetivas*. *Homem* só em luta contra o que lhe foi destinado.

[...]

A experiência cotidiana com a arte não acontece necessária nem exclusivamente com os objetos estéticos produtos da arte. O *pensamento poético* adquirido, resultado da experiência através da qual ampliamos nosso repertório de emoções, de sensibilidades, nos permite perceber mais complexamente nossa realidade. Incita-nos a percebermos, hipersensibilizados pela particular experiência que o *pensamento da arte* oferece, a mesma realidade na qual nos habituamos a viver e à qual, acelerados e homogeneizados, já não vemos. Assim *vivemos com* o artista mesmo quando já não estamos em contato com a presença física de sua obra. A *experiência estética* fica inscrita em nossos corpos. Com ela, miramos o mundo através de uma espécie de *layer poético*.

Numa sucessão de experiências estéticas, os homens de um mesmo lugar *guardariam*, compartilhadamente, seu patrimônio artístico-cultural. Guardariam sem repetir aos velhos arcontes, em seus jogos de poder, de acúmulo e zelo. Pois a troca, necessária ao valor que é o *patrimônio* indica: é para ser usufruído. Os versos abaixo são de Antonio Cícero, outro poeta brasileiro:

Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado. Guardar uma coisa é vigiá-la, isto é, fazer vigília por ela, isto é, velar por ela, isto é, estar acordado por ela. Por isso se escreve, por isso se diz, por isso se publica.

O patrimônio, artístico-cultural, compartilhado é aquele que nos retiraria de nossa preguiça eterna, de nossa zona de conforto, *macunaímas* que somos. Evidenciado e estimulado pelos momentos de *estesamento*, seja com os objetos estéticos, seja com as coisas mais comuns da vida, o patrimônio cultural, aquele valor que perdura não só por ser coletivo mas por, ao mesmo tempo, dizer de cada um, é o que ainda nos restaria de humanidade. Proponho aqui que tal valor (o patrimônio!) estaria associado à “moral da delicadeza”, assim nomeada por Barthes. Através de nossas reações, nossas afecções, nossa percepção das coisas do mundo objetivo – daquilo que nos toca – é que nos vinculamos aos outros. A pura presença dos objetos estéticos aponta para sua inexorável materialidade, frente a qual reagimos. Reagimos frente a coisas, dados de realidade, cuja existência ora nos afronta ora nos testa ora nos deleita. Frente a eles, com eles, perpassados pela *experiência estética*, nos despregamos da submissão aos *discursos alheios*.

[...]

As *experiências estéticas* (sempre plurais) e o *pensamento da arte*, quando despregados da aura do cânone, e trazidos para a vivência cotidiana (quando, portanto, elevados à vida que passa), apontam, com a aquisição de um *pensamento poético*, para um profícuo despertar de sensibilidades, percepções, sensações e cognições, capazes de redimensionar as tensões do dia-a-dia. A grande arte não é arte exigente; é *artenvolvente*: ela nos ensina a *ver*, a *pensar*, e aguarda que, no retorno para a vida, nos tornemos enriquecidos *sujeitos com escritura*.

[...]

O desenvolvimento de experiências cotidianas com a literatura, através de um natural movimento cognitivo a nos aproximar das *práticas dos poetas*, ativa em cada pessoa uma rara capacidade perceptiva. Tal conquista implica em nos sentirmos mais potentes e mais felizes em nossa cotidianidade, e não apenas em raros eventos ocasionais.

Especificamente, a *experiência de leitura*, a *leitura como escritura*, resultado de um *ver/ler/pensar/inscrever-se* (daí a *escritura*), como propõe mais uma vez Roland Barthes, acontece na contramão daquela leitura que se pretende explicativa, se julga capaz de substituir ao texto literário, leitura que emana desde um ponto de vista seguramente fixado e, por isso, contrário aos deslocamentos do leitor – leitura que se dá, assim fixada, contra certo *nomadismo perceptivo*. A *experiência de leitura literária* pressupõe que o texto possa ser percorrido pelos olhos livres, de um leitor que se desloca, *estesiado*. Texto cuja materialidade, se depende da atualização da língua (o sistema lingüístico), é afixada sobre um suporte físico, é gráfica mesmo em tempos virtuais. Depende de um registro de marcas, intervaladas por não-marcas e por zonas de suspensão. Registro sobre o *território* da página – página que se dá a ver ao leitor, se colocando uma de cada vez, como que emolduradas, à frente dos olhos do leitor. Cada página como um quadro, ou um *paragrama* – como nos permite dizer Julia Kristeva. Enfatizando a dupla constituição da linguagem, a autora destaca a *materialidade da linguagem*, que *insiste e resiste* sobre aquilo no que a mensagem e os objetivos do autor incidiriam. A tal ponto que qualquer texto é preñado de força poética.

Nesse sentido, seria então poético não apenas o texto voluntariamente criado por um autor/escritor. Mas haveria potência poética em todo e qualquer texto; o poético como uma natural potência da linguagem, potência poética prestes a ser ativada pelo leitor. O poé-

tico aqui entendido como um ritmo particular, ritmo constituído pelo todo da linguagem (pela cadência da sintaxe escolhida a partir do aleatório de todas as unidades paradigmáticas do sistema lingüístico), ritmo resultado da aproximação significativa de elementos constitutivos da linguagem, como desejava Benveniste. Através de tal ritmo, sob a ação do leitor, a materialidade da significação se imporia na leitura-escritura do *objeto estético textual*.

O reconhecimento da configuração do *paragrama* quebraria a cadeia linear do significante, jogando para as *práticas do poético a produção de sentidos* que constitui a leitura. A leitura a cada página sendo praticada como se não soubéssemos ler. Leríamos à cata de signos, à cata de sentidos. No texto “O Texto como Escritura-Leitura”, Julia Kristeva nos faz recordar sentidos do verbo “ler”:

O verbo “ler” tinha, para os antigos, uma significação que merece ser lembrada e valorizada, com vistas a uma compreensão da prática literária. “Ler” era também “recolher”, “colher”, “espiar”, “reconhecer os traços”, “tomar”, “roubar”. “Ler” denota, pois, uma particularização agressiva, uma apropriação ativa do outro. “Escrever” seria o “ler” convertido em produção, indústria: a escritura-leitura, a escritura *paragramática* seria a aspiração de uma agressividade e uma participação total.

O leitor ativado da contemporaneidade foi antevisto por nossa própria tradição. Apaziguado passou séculos à mercê de outros senhores do discurso. Frente à arte da literatura, o leitor estesiado reconhece suas próprias tentativas, aprende com seu percurso, invade o texto como um novo criador – constrói um território como um autor. Na página *paragrama*, a literatura vira uma Arte Visual. Os caminhos da leitura literária forçando a reinvenção dos sentidos da leitura.

Aluna de Roland Barthes, Kristeva terá aprendido com ele sobre o *carrefour* de saberes carreados na literatura:

[22] Vale referir aqui as reflexões desenvolvidas por Alfredo Bosi sobre o olhar, antes que sobre a leitura; e o poema de Paulo Leminski “sigo pegadas”.

[23] O crítico José Castello tem feito referências a “leitura por janelas”, antecipada por Roland Barthes, hoje permitida pela virtualidade digital.

[24] Como exemplo de *corpus* literário, encontramos na produção da literatura contemporânea, particularmente brasileira, a exigência desse leitor.

[25] Lê-se essa expressão, acompanhada do seguinte comentário “não é fácil ver as coisas pelo meio”, no artigo de abertura de *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, “Introdução: rizoma”, p. 34-35. Tal consideração pode ser associada

Num romance como *Robinson Crusoé*, há um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico (Robinson passa da natureza à cultura). [...] a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles; ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso.

A mim interessa particularmente esse lugar. O *paragrama* oferece ao leitor adentrar esse lugar indireto. Lugar no qual certos sentidos se constituem porque ali, naquela página, existe aquela determinada configuração. Alguns autores reconhecem como a melhor característica do leitor o seu nomadismo, sua *autonomia* – sua liberdade em produzir sentidos e assim nominar. A *não-linearidade* da produtividade de leitura^[22], encontrada no registro escrito, gráfico, visual, da linguagem literária, agora ampliada para a *poética*, implicaria justamente na construção de caminhos de leitura, na percepção de diferentes *unidades mínimas de sentido*. Os textos literários, poéticos, guardariam potências de linguagens sob a linguagem escrita^[23], linearmente registrada, constituindo-se numa “outra maneira de ser de um nome”.

[...]

Haveria assim um enorme espaço no território da página a ser conquistado e habitado. Espaço no qual o leitor se movimentaria livremente, com seus olhos livres. Espaço a ser *topologizado*, segundo estratégias de leitura. Espaço por isso não-linearizado, a exigir do leitor uma *prática*^[24] envolvendo certa *semiótica perceptiva*, como propõem Deleuze e Guattari.

O que interessa sublinhar, nessa *concepção paragramática* do texto, é o abalo tanto do sujeito quanto do signo. Repito: saindo da zona de conforto, no *estesiamento* com o texto, o leitor entrevê no lugar do signo um “choque de significantes”. Na *experiência estética* com a leitura literária, o homem se depararia com objetos, objetos visuais menos que palavras.

[...]

Na literatura (como, aliás, nas artes em geral), através da *semiótica perceptiva*^[25], ainda não fundada, a produção de sentidos advinda da descoberta de outros sentidos possíveis, e dos sentidos que afetam aos *outros*, se dará naquele rico espaço de entrelaçamento no qual se constitui o *sujeito da escritura*. Se aceitamos, ainda com Kristeva, que todos os *discursos representativos e científicos* fundam-se no signo e no sentido enquanto elementos predeterminantes, “devemos reconhecer que essa prática semiótica sistemática é *monológica e limitada*, e jamais visa a qualquer modificação do outro”. A *experiência estética*, com qualquer forma de arte, redimensionaria a cada homem.

Na experiência com a literatura, no *viver com* os autores que nos entregam as chaves de seus mundos, em exercícios de puro prazer e fruição, está pressuposto um leitor que aprende a ler com o novo do texto, um leitor que aprende a escrever ao ler o texto. Na conquista de nossa própria linguagem, nos tornaríamos políglotas e, portando cada um nossas *línguas maternas* próprias e individuais, circularíamos pelo mundo, livres, para sermos habitados pelas línguas dos outros^[26]. Ler como “*recolher*”, “*colher*”, “*espiar*” (!), “*reconhecer os traços*” (!), ler como “*tomar*” e como “*roubar*” (!), para então se aproximar do já não tão distante *Outro*^[27].

Em tempos tão distantes daqueles em que Walter Benjamin escreveu sobre a falência da *experiência* e da *narrativa*, durante uma guerra absurda como todas as guerras, tempos em que somos tantos milhões os habitantes sobre a terra, época na qual são sutis os limites e inverossímeis as causas provocadoras tanto de guerras militares quanto da intensa e cotidiana belicosidade civil, a *experiência estética*, talvez seja ainda uma das poucas capacidades que, inalienáveis ao homem, podem demovê-lo: levá-lo a outro lugar. Oferecendo a este “homem só” que hoje somos a possibilidade de uma vida que seja vivida pautada por certa *moral da delicadeza*, a ser inventada.

à proposta de “subversão do retângulo” feita por Roland Barthes, em *Como viver junto*.

[26] Referência a alguns poemas de João Cabral de Melo Neto, nos quais o poeta nos diz ser a literatura, a linguagem literária, um lugar a ser habitado.

[27] O mais impressionante, nos diz o cineasta iraniano Abbas Kiarostami, é percebermos na distância do *Outro* aspectos a nós tão familiares. Ressoa em mim, num *ritornello* particular, o título de um filme de outro diretor de filmes de estrada, que não lembro quem é: *tão longe tão perto*.

REFERÊNCIAS

BARROS, Manoel. “Uma didática da invenção”. IN, _____ **O livro das ignoranças**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1994.

BARTHES, Roland. **Sade Fourier Loyola**. Lisboa: Ed. 70, 1979.

_____. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1989. 8ªed.

_____. **Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **A preparação do romance: da vida à obra**. vol 1. São Paul: Martins Fontes, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de lingüística geral**. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Globo, 1992. 136p.

BOSI, Alfredo. “Fenomenologia do olhar”. IN: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Cia das Letras, 1988.

CÍCERO, Antonio. “Guardar”. IN, _____
. **Guardar**. Rio de Janeiro: Record,1997.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI Felix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.1 e v.2. São Paulo: Ed. 34, 1996.

DERRIDA, Jacques. **Salvo o nome**. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1995.

_____. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

FRAGA, Maria Cristina Prates. “Literatura: possíveis diálogos”. In: **Tessituras, Interações, Convergências**: Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC. São Paulo: Ed.USP, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/index.html>

GUIMARÃES, Rodrigo. “Zagaia na orla das identidades: mimesis e desconstrução em ‘Meu tio o lauretê’”. IN: **Revista da ANPOLL**. Disponível em: www.anpoll.org.br/revista/index.php/rev/article/viewFile/33/36

KRISTEVA, Julia. **Introdução à semanálise**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PIGLIA, Ricardo. **O último leitor**. São Paulo: Cia das Letras, 2006.

PRUD’HOMME, Johanne e LEGARE, Lyne. “Semiologie des paragrammes”. Disponível em: <http://www.signosemio.com/kristeva/semiologie-des-paragrammes.asp>

REVISTA ÉPOCA, dez 2011, disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/ideias/noticia/2011/12/lisa-randall-ser-invisivel-nao-significa-nao-existir.html>

A questão da autoria e da morte do autor

The question of authorship and the death of the author

Resumo: Este texto recupera uma interessante discussão sobre autoria iniciada na França há cerca de quarenta anos. Na primeira parte deste debate, Barthes defende “A morte do autor” em artigo do mesmo nome. Em seguida, Foucault rebate o colega em seu já clássico “O que é um autor?”. Estas duas reflexões sobre autoria na escritura são instauradoras de inúmeros discursos sobre design autoral principalmente nos Estados Unidos.

Palavras-chave: Barthes; Foucault; Morte do autor; O que é um autor?

Abstract: *This text revives an interesting discussion about authorship that initiated in France about forty years ago. Setting off this debate, Barthes defended “The death of the author” in his article of the same name. Next, Foucault countered his colleague in his classic “What is an author?”. These two reflections on authorship in writing have introduced numerous debates on authorial design especially in the United States.*

Key-Words: *Barthes; Foucault; Death of the author; What is an author?*

Detesto a expressão “meu livro”: vejo a essência da vaidade pela qual um sujeito se vangloria de qualidades que os outros lhe conferem, uma vez que ele mesmo é um Outro. O livro não é mais o “meu pensamento”, uma vez que este se tornou um objeto no meio do mundo, algo que pertence aos outros e me escapa — *André Gorz*

Nas mais de quatro décadas nas quais tenho produzido interlocuções com o mundo muitos artistas e intelectuais fizeram a diferença porque deixaram sua marca na história recente colocando à prova estruturas tradicionais da arte e da cultura em geral. Estas diferenças me afetaram em definitivo.

Nascer em uma pequena cidade de um grande país praticamente à margem destas mudanças históricas tanto nos marginaliza quanto nos exige posicionamentos. Não, não vivemos os requintes do racionalismo de Ulm em suas versões mais dogmáticas. Não, não sentamos apartados dos negros em bancos de ônibus nem nos engajamos em movimentos de contracultura. Não, o espírito brasileiro dos anos sessenta não mandou nossos homens à guerra nem queimou os suítãs da maioria das mulheres que hoje saboreiam com suas filhas as conquistas obtidas e que, no entanto, têm uma lembrança muito turva daquelas barricadas há pouco celebradas por seus quarenta anos.

Nascer entrincheirados pela própria condição geográfica nos defendeu de quê? E onde nos levou? Nascer aqui ou lá faz realmente diferença neste mundo multicultural? Pensadores franceses que viveram tais barricadas como Michel Maffesoli (2006) posicionam o Brasil como o laboratório da pós-modernidade. Temos a hipótese que não viver sob a égide da razão nos lançou *corporeamente* aos braços deste novo viés cultural (desta nova forma de pensamento) denominado pós-moderno, contudo pagamos até pouco tempo atrás o preço de não sermos considerados um país sério (observação que *nós* não levamos a sério). Marginalizados ou não, posicionados ou não, fomos afetados. E fomos afetados tanto quanto aqueles nascidos em meio às tais mudanças porque aqueles artistas e aqueles intelectuais criaram obras que nos contagiaram e que, por isso, perduram. Aqueles artistas e aqueles intelectuais aumentaram os signos então existentes, ampliaram nossas linguagens e “fizeram crescer” – conforme a etimologia da

palavra autor mais longinquamente nos remete – suas (nossas) obras. Obras autorais. Se por alguma razão fossem estas obras menos pessoais e então, mais neutras e menos singulares, teriam perdurado? Teriam atravessado mais de quatro décadas tão frescas em seu ardor?

Se Roland Barthes escreveu “A morte do autor”, em 1968, em prol do nascimento do leitor com a discreta pretensão de ter sua autoridade desvinculada da obra, nós, *leitores*, não estaríamos aqui reclamando sua presença. Um ano depois, em *O que é um autor?*, Michel Foucault renova o significado do termo. Contudo, adverte ao conterrâneo que autores não toleram tamanha liberdade aos leitores. Iniciado o confronto, esmiucemos estes polêmicos e fundamentais discursos.

Em Barthes, comecemos pelo fim. Para o autor, o mito deve ser invertido: “o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do autor” (BARTHES, 2004, p. 65). Isto posto, precisamos entender que, para Barthes, o autor não vem antes de seu livro como um pai vem antes do filho porque o único tempo que existe é o da enunciação. Quem era este sujeito, onde viveu, o que sentia, não mais interessa. O que importa é o aqui e o agora da enunciação. Escrever seria, então, um performativo. Neste raciocínio, a linguagem assume o lugar que era, até então, de seu proprietário porque “(...) é a linguagem que fala, não o autor” (BARTHES, 2004, p. 59) e, por essa razão, não devemos buscar explicação da obra em quem a produziu como se apenas ele pudesse revelar seus segredos. Segundo Barthes, a linguagem não é feita para produzir um único sentido, mas é um espaço cheio de multiplicidade (o que os estadunidenses acabam traduzindo por *tissue of quotations*). O que tece sua trama são fios de milhões de culturas diferentes; o autor até tem o poder de mesclar essa trama, mas não tem controle sobre tais fios. O gesto da escritura sempre existiu e, portanto, o autor não inaugura nada. Quem fala, quem escreve, quem pinta, quem projeta, quem filma, já não importa mais

(...) pela simples razão que a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve (BARTHES, 2004, p. 57).

Desligado o autor, desaparecido como não o era há alguns séculos (afinal, o prestígio da pessoa humana começa na Idade Média), torna-se inútil decifrar seu texto. Na escritura múltipla seus fios devem ser desenredados, desfiados ou aclarados; mas nunca decifrados porque seus sentidos não cessam jamais. Detê-los significa interromper a semiose, significa compreender unilateralmente. Os personagens das tragédias gregas assim o fazem com as palavras de duplo sentido daí que, para Barthes, o trágico é justamente os perpétuos mal-entendidos. Entretanto, o autor nos sugere, enfim, que existe alguém capaz de entender cada palavra em sua duplicidade: o leitor. Por isso o texto se torna uno em seu destino, e não em sua origem. Para finalizar o estudo deste primeiro ensaio apresentamos um resumo escrito pelo próprio autor:

Assim se desvenda o ser total da escritura: um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação; mas há um lugar onde esta multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, como se disse até o presente, é o leitor: o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura (...) (BARTHES, 2004, p. 64).

Em Foucault, primeiro as coisas primeiras. Segundo o autor, a morte do autor não aconteceu. Duas noções que substituíram o suposto espaço deixado pelo autor acabam, na realidade, bloqueando a verificação de seu desaparecimento e fazendo com que, paradoxalmente, ainda seja preservado. A primeira seria a noção da obra: a teoria da

obra não existe e são milhares as questões que a envolvem, como podemos avaliar no enunciado “De tal forma que não basta afirmar: deixemos o escritor, deixemos o autor, e estudemos a obra em si mesma. A palavra “obra” e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas como a individualidade do autor” (FOUCAULT, 1992, p. 39). A segunda seria a noção da escrita: o estatuto atual não considera nem o gesto de escrever e nem qualquer marca de algo que alguém possa ter querido dizer, isto é, apenas se pensa a condição, o espaço e o tempo de um texto. “Pergunto-me se, reduzida por vezes ao uso corrente, esta noção não transpõe para um anonimato transcendental os caracteres empíricos do autor” (FOUCAULT, 1992, p. 40). Se apenas se pensa a condição, o espaço e o tempo de um texto, o autor passa de uma realidade a uma transcendência o que acaba tornando-o, contraditória e paradoxalmente, aurático. O que interessa a Foucault é investigar este espaço vazio deixado pelo *desaparecimento* do autor e as funções livres que aí se descobrem.

Quanto ao nome do autor, Foucault considera que sua ligação com o que nomeia não é isomórfica: ele não é um nome próprio como todos os outros porque caracteriza o discurso. O nome do autor não é apenas um elemento deste discurso, ele exerce um papel, classifica; seu nome pode reagrupar em torno de si outros textos, faz com que outros discursos se relacionem ou se oponham. O nome do autor

(...) indica que esse discurso não é um discurso cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto (FOUCAULT, 1992, p. 45).

Em seu ensaio, Foucault faz uma análise do autor apresentando as categorias básicas do que ele chama função autor e os proble-

mas advindos com as ideias convencionais da autoria e da criação em sua origem. Retirando do autor o papel de fundamento originário Foucault o analisa como uma função complexa e variável. A função autor, uma das possíveis especificações da função sujeito, é o que permite que os discursos se organizem numa sociedade, portanto é uma função ligada aos sistemas legais e institucionais o que possibilita que qualquer indivíduo ocupe tal posição. Sendo assim, os autores podem ser considerados iniciadores, ou instauradores, de práticas discursivas que tanto produzem suas próprias obras quanto a possibilidade de outros textos. Se qualquer indivíduo pode ocupar a posição de autor ocorre-nos que a questão dos direitos autorais entre autores e editores mereceria uma reflexão bastante atenta, tarefa que nos dedicamos em outra oportunidade.

Numa sociedade existem discursos providos da função autor enquanto que existem outros desprovidos. Para Foucault (1992, p. 46) “A função autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” e a partir daí começa a analisar a função autor e reconhece nela quatro características mais visíveis e mais importantes.

Primeiramente, são objetos de apropriação. Antes de serem bens de propriedade os discursos eram atos, gestos. Foucault analisa o modo como o autor foi individualizado na cultura moderna justamente no momento que passa a ser punido se seu discurso for considerado transgressivo (lembrem que, historicamente, o homem é uma invenção recente).

Como segunda característica, a função autor não se exerce de forma universal ou constante. Nos tempos em que os textos eram anônimos sua antiguidade era garantia de autenticidade. Já os textos que hoje chamamos de científicos só tinham valor de verdade na Idade Média se fossem assinalados com o nome do autor. Essas assinaturas é que eram os indícios da prova. Mais tarde, nos séculos

XVII ou no XVIII, desaparece a função autor e o que importa é o discurso científico em si e “é a sua pertença a um conjunto sistemático que lhes confere garantias e não a referência ao indivíduo que os produziu” (FOUCAULT, 1992, p. 49). Já a literatura deve ser provida da função autor, e até hoje nela não suportamos o anonimato.

Em terceiro lugar, a função autor não se forma de modo espontâneo, atribuindo a um discurso um indivíduo. O autor é resultado de uma operação complexa. O que faz do indivíduo um autor, para Foucault (1992, p. 51), “é apenas a projecção, em termos mais ou menos psicologizantes, do tratamento a que submetemos os textos”. Tanto as aproximações quanto as exclusões que operamos em tais tratamentos variam de acordo com a época e com os tipos de discurso. Foucault (1992, p. 54) considera que existe uma invariável na construção do autor no que se refere aos critérios que a crítica moderna usa para reencontrar o autor à semelhança dos usados pela exegese cristã: “Em suma, o autor é uma espécie de foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, se manifesta da mesma maneira, e com o mesmo valor, nas obras, nos rascunhos, nas cartas, nos fragmentos, etc.”.

Como quarta e última característica diagnosticada, no caso dos discursos providos da função autor, estes signos

(...) nunca reenviam exatamente para o escritor, nem para o momento em que ele escreve, nem para o gesto da sua escrita; mas para um “alter-ego” cuja distância relativamente ao escritor pode ser maior ou menor e variar ao longo da própria obra. (...). De facto, todos os discursos que são providos da função autor comportam esta pluralidade de “eus” (FOUCAULT, 1992, p. 54).

Quanto aos autores como instauradores de práticas discursivas, Foucault apregoa a transdiscursividade, ou seja, alguns autores não criaram apenas suas obras, mas produziram algo mais; “a possibili-

dade e a regra de formação de outros textos (...) eles estabeleceram uma possibilidade indefinida de discursos (...) a sua função de autor excede a sua própria obra” (1992, p. 58). Além disso, esses fundadores de discursos tornam possível a diferença, abrem espaço para textos e enunciados diferentes de sua obra, mas que pertencem ao que fundaram. Como uma teoria, por exemplo.

Para finalizar a abordagem deste segundo ensaio também apresentamos um resumo escrito pelo próprio autor:

(...) a função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização, não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de oposições específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 1992, p. 56).

Por fim, trazemos a contribuição do filósofo Giorgio Agamben que repensa, quase quatro décadas depois, as ainda controvertidas relações entre autor, leitor e obra. Em seu ensaio “O autor como gesto” (2007, p. 55-63), Agamben aponta que, ao investigar a função autor e não o autor enquanto indivíduo, Foucault – que tinha plena consciência da aparente diferença e confusão que seus textos podiam suscitar –, jamais disse que o autor não existia. A função autor é um processo de subjetivação que faz com que um indivíduo seja identificado como autor de um número de textos. Para Agamben, toda a escritura – toda a linguagem – é um dispositivo e a história dos homens é a história de seus embates com estes dispositivos. Nesta coalizão se produz subjetividade: ao enfrentar a linguagem o homem produz *gestos* que

indicam o quanto é indivisível a ela. Com a leitura que faz da subjetividade, Agamben recupera o *gesto* presente e esquecido na sentença de Beckett retomada por Foucault: “que importa quem fala, alguém disse, que importa quem fala?”.

Há, por conseguinte, *alguém* que, mesmo continuando anônimo e sem rosto, proferiu o enunciado, alguém sem o qual a tese, que nega a importância de quem fala, não teria podido ser formulada. O mesmo gesto que nega qualquer relevância à identidade do autor afirma, no entanto, a sua irreduzível necessidade (AGAMBEN, 2007, p. 55).

Com esta estética do gesto e com este pensamento não separatista – ao contrário, associado, dialógico e de certa forma pró-alteridade – Agamben (2007, p. 62) nos auxilia a finalizar esta questão ao declarar que “O lugar – ou melhor, o ter lugar – do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto”.

Após termos analisado os dois polêmicos ensaios de Barthes e Foucault podemos considerá-los como instauradores de uma teoria. Sim, porque tais textos fundaram um modo de olhar que até hoje torna possível novos discursos acerca de autoria o que inclui, por exemplo, a estética do gesto de Agamben, inúmeros discursos sobre autoria no design produzidos principalmente nos Estados Unidos nos anos 1990 – inaugurando uma nova “corrente” na área – e, claro, as pesquisas que construímos. Em nossa avaliação estes textos também são instauradores pelo fato de serem obras autorais. São obras pessoais e singulares e ao mesmo tempo obras que incluíram as relações de alteridade que mantiveram – tais como todas as transformações sociais e culturais ocorridas em 1968 – e cujo frescor celebramos há mais de quarenta anos.

O restante do aporte teórico, presentes em nossas pesquisas recentes, e que viemos publicando (WEYMAR, 2010), se refere a muitos outros textos que se originaram desta instauração e que não mais se vinculam à questão da autoria na escritura, mas sim *no design*, principalmente os ensaios dos teóricos de design Michael Rock e Rick Poyner. A contribuição da escola francesa foi seminal para a construção do atual pensamento estadunidense e britânico em design.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____.
Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua.** 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Coleção Roland Barthes).
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor.** Lisboa: Vega, 1992.
- MAFFESOLI, Michel. **Seminário Sociologia Compreensiva, Razão Sensível e Conhecimento Comum.** (Notas de aula). Porto Alegre: PUCRS, 2006.
- WEYMAR, Lúcia Bergamaschi Costa. **Design entre aspas:** indícios de autoria nas marcas da comunicação gráfica. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – Faculdade dos Meios de Comunicação Social, PUCRS, Porto Alegre, 2010.

Adriane Hernandez
Professora do
Programa de
Pós-Graduação
em Artes Visuais
na Universidade
Federal de Pelotas,
Doutora em
Poéticas Visuais
pela UFRGS.
hernandez_adri@
yahoo.com.br

Roger Coutinho
Artista visual,
Mestrando em
Artes Visuais
pelo Programa de
Pós-Graduação
em Artes Visuais
na Universidade
Federal de Pelotas,
Linha de Pesquisa
Processos de
Criação e Poéticas
do Cotidiano.
roger.coutinho@
gmail.com

Sobre o vago: indefinições na produção artística contemporânea

On the vague: Indefinitions in Contemporary artistic production

[RESENHA] SEIXAS, Alvaro. *Sobre o vago: indefinições na produção artística contemporânea*. Rio de Janeiro : Apicuri, 2011. Coleção Pensamento em Arte.

O livro *Sobre o vago: indefinição na produção artística contemporânea* editado em 2011, no Rio de Janeiro, com autoria de Alvaro Seixas, compõe a coleção Pensamento em Arte, lançada também em 2011, pela editora Apicuri. Salienta-se que esta coleção tem o propósito de ampliar espaços de discussão acerca das potencialidades do pensamento em arte através de publicações de textos de artistas, críticos, teóricos e historiadores, oriundos ou não da pesquisa acadêmica.

Alvaro Seixas é artista visual, doutorando em Linguagens Visuais na Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, instituição pela qual se tornou mestre, em 2010, e onde se graduou em pintura. Trata-se de um artista pesquisador, curador e também professor na Escola de Design da Universidade Veiga de Almeida, no Rio de Janeiro. Sua produção plástica inclui pinturas, desenhos e fotografias, que nas palavras do crítico Marcus de Lontra Costa, são:

essencialidades do plano, trazem um flagrante comprometimento com a história recente da arte. Sua produção estabelece de imediato uma associação com as vanguardas tradicionais modernistas, dialogando com a abstração informal e com a síntese construtiva (COSTA apud SEIXAS, 2011, contra capa).

Sobre o vago: indefinições na produção artística contemporânea é, segundo o autor, com poucos ajustes, sua dissertação de mestrado em Linguagens Visuais orientada pelo Prof. Dr. Paulo Venâncio Filho. O livro traz apresentação de Marcus de Lontra Costa, que tece uma analogia entre os termos vasto e vago, caracterizando-os como “adjetivos contaminados de imprecisão” (p. 9), termos que qualificam a indeterminação. O “vago” ou a “vagueza” assinalam a imperfeição, o não resolvido, antíteses da verdade e da concretude, características que os artistas do modernismo buscavam evitar em seus discursos marcados pela racionalidade. Em contrapartida, no confuso cenário pós-industrial estes conceitos encontram espaço na produção de artistas como Gerhard Richter, Luc Tuymans e na do próprio autor. Ao propor ações pictóricas com resultados formais semelhantes a de artistas do início do modernismo, como por exemplo Malevich, Alvaro Seixas se aproxima do modo de operar dos citados artistas contemporâneos. Se por um lado a pintura apresenta características concretas, por outro, contrariamente à lógica modernista, o tipo de discurso assumido busca reafirmar a indeterminação de certas escolhas.

O autor investiga a presença da pintura no meio artístico contemporâneo e tem na expressão “vago” um instrumento para relacionar a pintura moderna, do início do século XX, com a produção mais recente da pintura contemporânea exemplificada por Antoni Tàpies, Gerhard Richter, Luc Tuymans, Blinky Palermo, Günther Förg e Imi Knoebel, artistas herdeiros de uma estética modernista.

Em seu discurso chama atenção para uma “suposta oposição entre certas tendências artísticas dos séculos XX e início do XXI” (p. 15). De um lado tendências que apostam em um projeto claro, enfatizando potencialidades e objetivos do fazer artístico e de outro, tendências que tem como estratégia a indefinição, borrando limites por meio de ações paradoxais e formulações ambíguas. Como exemplo

da tendência contemporânea a qual o autor se filia, nos apresenta Richter que, entre a figuração e a abstração, percorre e se apropria de um vasto repertório imagético e estilístico, algo que para o artista vem à tona, sem ser procurado, criado, formulado, e Tuymans que opta por um paradoxo ao referir-se a suas pinturas como “falsificações autênticas”. Ambos escolhem colocar indefinições no lugar de um discurso esclarecedor (p. 16). Alvaro Seixas identifica então neste aspecto vago, indefinido, da produção destes artistas, à substância de sua própria produção artística. Assim como a relaciona também à obras e produções de artistas como Malevich, Mondrian, Barnett Newman, Tapiés, Piero Manzoni e Rodchenko.

Para Seixas as definições de paradoxo e vago estão ligadas. O primeiro compreendido como declaração aparentemente verdadeira, mas que conduz à contradição lógica. O “vago” ou “vagueza” definem-se, resumidamente, entre outras coisas, por “algo sem intenção ou expressão clara” (p. 19), o incerto, impreciso. Ele pensa “a ‘vagueza’ como o estado de indefinição dos aspectos, das potencialidades e da intencionalidade da arte promovida por determinados artistas contemporâneos que deixam indefinido se há um único, lógico e seguro propósito para sua prática” (p. 21). Marca que o artista-autor irá comparar com ações de outros artistas que permitem entrever uma orientação clara e lógica de suas produções.

Mondrian, com sua busca por uma expressão universal mediada por relações entre a horizontal e a vertical, veria no “vago” um problema para sua produção, uma confusão que “implicaria uma perda estrutural” (p. 25). Pensamento comum ao contexto histórico e social de sua produção ao se considerar a influência racionalista de correntes filosóficas e científicas, no século XX. Barnett Newman, por sua vez, combate o excesso racional da obra de Mondrian ao dizer “só uma arte não geométrica pode ser um novo começo” e conduz sua pintura

ao plano da revelação. Aproximando-se destas duas formas de pensar a pintura, o autor questiona sobre a existência de um possível e inequívoco “corpo de obras privilegiado e eficaz em um processo de ‘revelação’ artística” (p. 27). Neste momento ele estende o questionamento para sua própria pintura, perguntando onde ela se situaria. Tais questões que com frequência são levantadas pelo autor no decorrer do texto, carregam uma dose de retórica, no sentido de que Seixas não parece preocupado em definir ou categorizar sua pintura, postura esta assumida por uma parcela significativa dos artistas contemporâneos.

A partir disso se pode deduzir que a arte, na passagem do moderno para o contemporâneo, não produziu mudanças tão radicais na sua visualidade, mas no discurso teria havido sim uma alteração significativa. Os discursos proferidos assumem uma outra lógica, e talvez se possa dizer que esta tem maior consonância com a prática. Provavelmente porque estamos mais afastados dos grandes mitos e já se experimentou transitar pelo lado oposto da mitologia, com o discurso tautológico. Entre um extremo e outro, optou-se enfim pela indeterminação. O período pós-modernidade teria nos trazido talvez uma maior consciência e uma maior aceitação das diferenças culturais. O modo de ver e de sentir se inclui nessa diversidade.

Ao investigar a obra e as postulações de Malevich, Seixas indaga o quão vago pode ser esta produção, pois propõe paradoxalmente uma “geometria não objetiva” tendo o sentimento puro como elemento dominante. Um suposto interesse não objetivo encontraria eco nas produções de Richter e de Alvaro Seixas. Ainda que para este, talvez estejam, ambos, mais interessados em refletir e questionar suas próprias escolhas e implicações de suas práticas do que mesmo pensar na possibilidade da pintura “revelar, infalivelmente, uma verdade ou afirmar uma nova ordem de mundo” (p. 29). Num movimento de identificação, Seixas encontra referências na produ-

ção de Tàpies, marcada pela ambiguidade de signos, abertos a múltiplos sentidos e variadas interpretações. Ambos se apropriam tanto de elementos abstratos de origem modernista, quanto de uma estética do pós-guerra. Da mesma forma, os artistas alemães Blinky Palermo e Günther Förg apropriam-se de um vocabulário visual de origem modernista, a lembrar Mondrian e Malevich, sem no entanto, articular uma resposta clara sobre as naturezas e intencionalidades de suas obras e pensamentos estéticos. Talvez nestes casos o “vago” ou a “vagueza” se configurem como estratégias para mover a pintura em direção oposta do seu fim lógico idealizado por Rodchenko. Luc Tuymans também corrobora neste sentido, para a percepção do “vago” na pintura contemporânea à medida que desfila por configurações tanto abstratas quanto figurativas. Realizando apropriações de imagens do universo histórico da arte e da história em geral, valoriza a ambiguidade e a “vagueza” através da multiplicidade de sentidos à que sua imagem pictórica está sujeita. Preserva e intensifica, assim, as potencialidades da pintura.

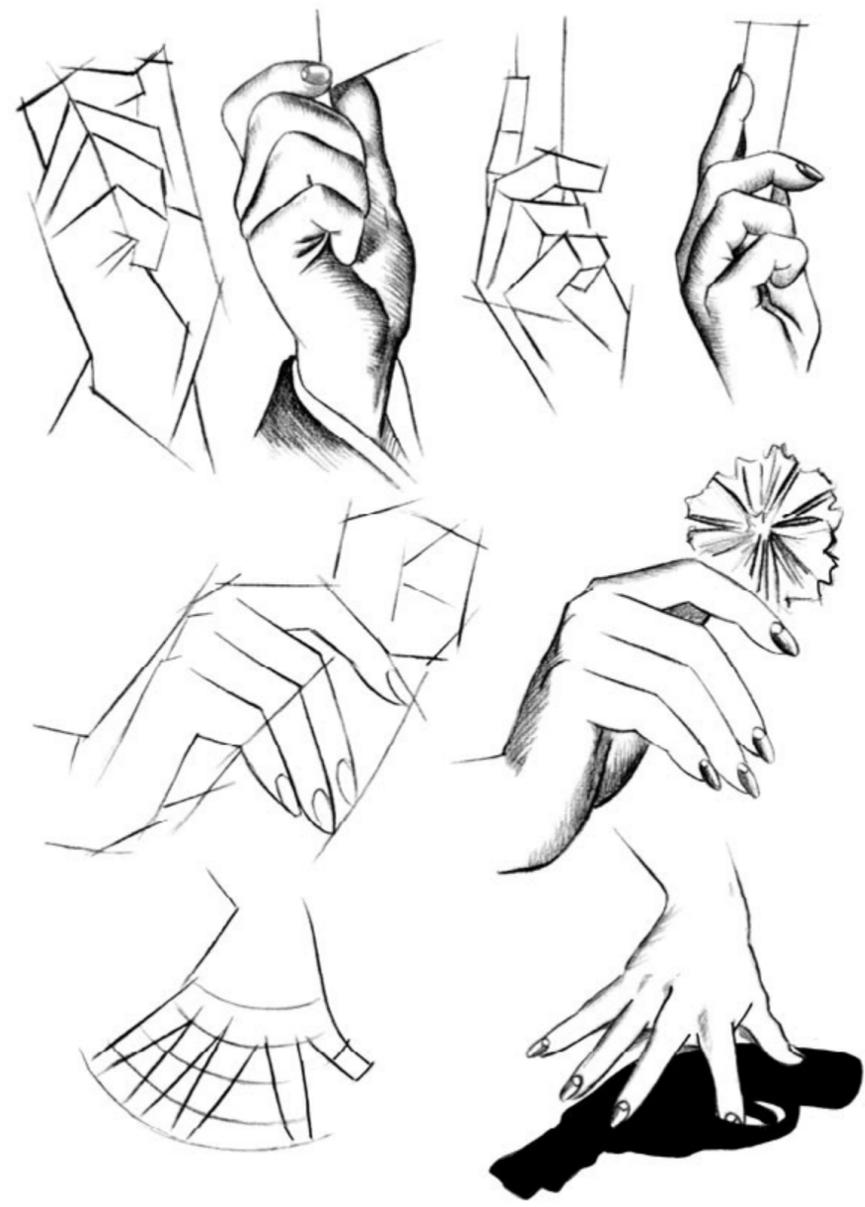
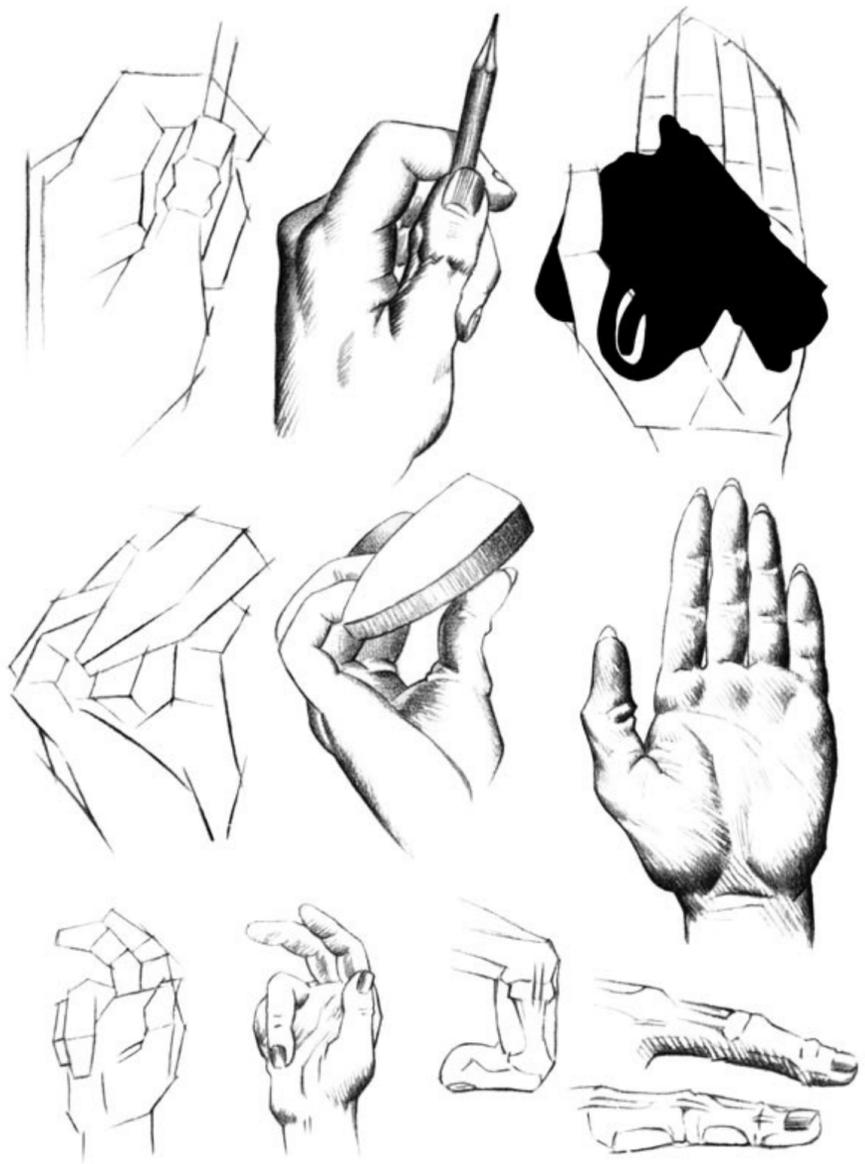
Alvaro Seixas situa sua própria produção pictórica entre o grupo de artistas que pauta pela ausência de um projeto claro e definidor ligado a um único estilo artístico e alimentam sua produção por um vasto vocabulário cultural e imagético que vai desde as imagens da tradição geométrica modernista até as imagens massificadas. Desta forma evidencia-se um diálogo na produção pictórica destes artistas através da coexistência de elementos de categorias, tradicionalmente, tidas como opostas, fazendo revigorar, ou reverberar, questões e conceitos, gestos e práticas inerentes à linguagem pictórica contemporânea.

**Regina Scalzilli
Silveira**
Possui graduação
pela Universidade
Federal do Rio
Grande do Sul
(1959), mestrado
pela Universidade
de São Paulo (1980)
e doutorado pela
Universidade de
São Paulo (1984)

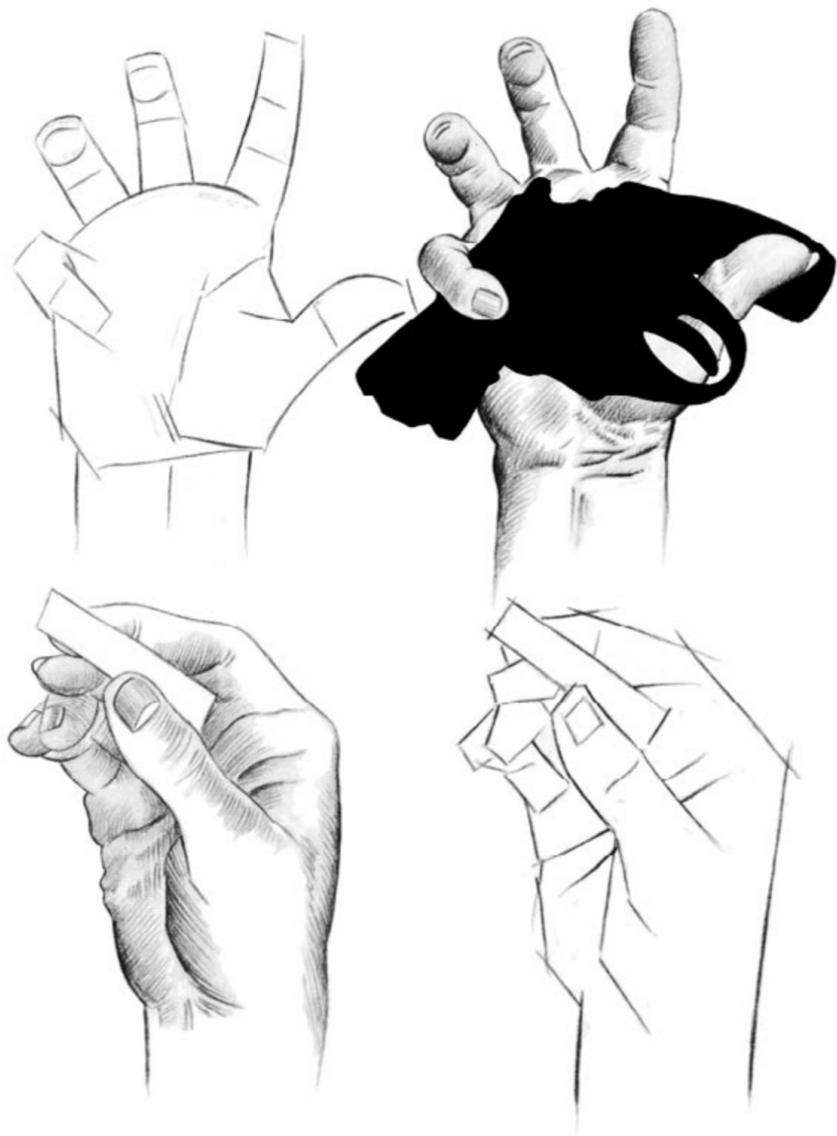
A arte de desenhar

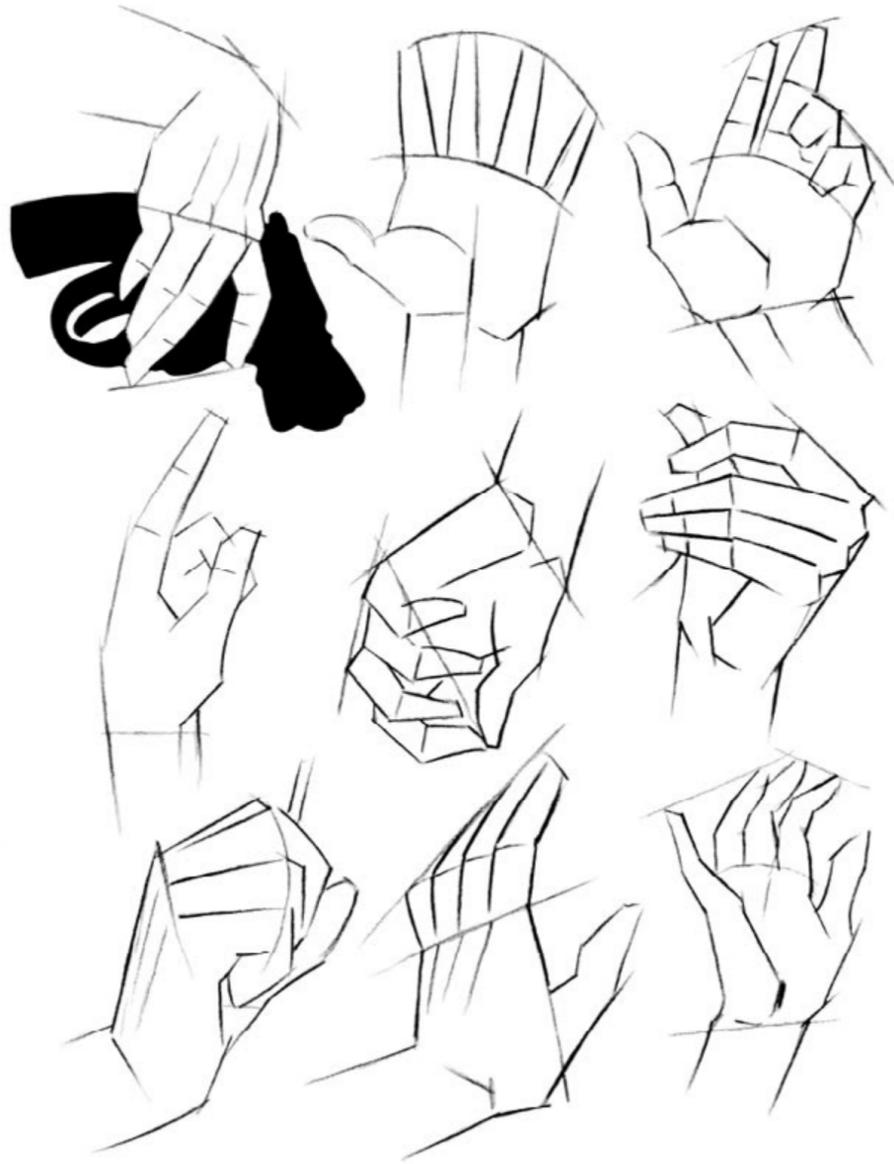
O ensaio gráfico A Arte de Desenhar, de 1982, foi projetado para ser um livro de artista, mas nunca publicado e cujas imagens foram digitalizadas em 2011, para mostrar em exposições. As imagens foram realizadas originalmente como desenhos em nanquim (as silhuetas dos revólveres) diretamente sobre as páginas de uma publicação comercial que ensinava a desenhar mãos, dentro da tradição acadêmica. As cópias digitais foram realizadas em 2011 e apresentadas na exposição individual Limits no Rubin Center da Universidade de Texas em El Paso, em 2011. O conjunto das dez lâminas originais (cinco páginas, frente e verso) foi mostrado recentemente na individual Offscale na Galeria Luciana Brito, em São Paulo, em 2013.

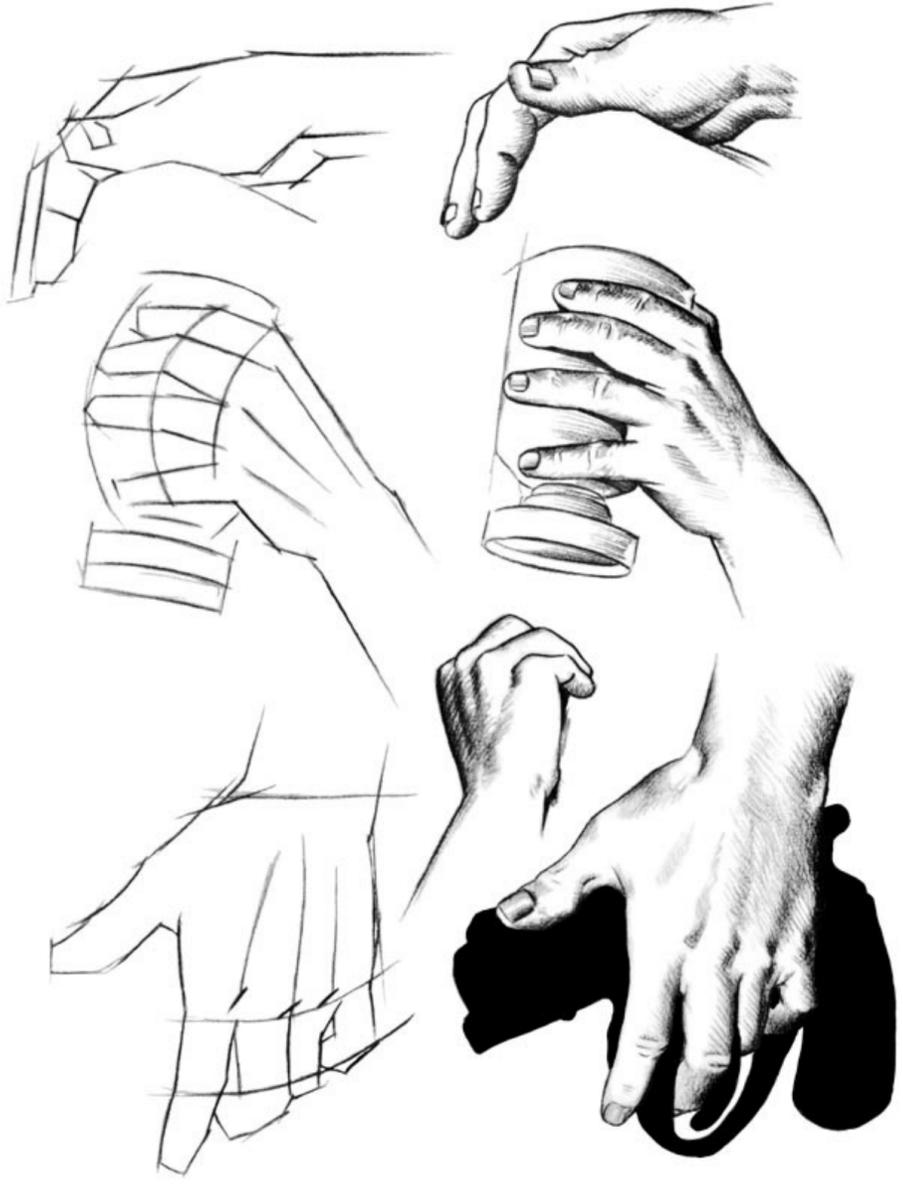












¶

Esta revista é composta pela família tipográfica Proxima Nova, feita em 2005 por Mark Simonson e que é baseada na Proxima Sans, de 1994 e do mesmo autor.

PARALELO31